





# **ESTUDIO COMPARATIVO Y PROPUESTA DE UN POSIBLE PROCEDIMIENTO DOCENTE PARA LA PRÁCTICA DEL ARTE DE ACCIÓN**

Tesis Doctoral presentada por Alba Soto

Director: Bartolomé Ferrando

Valencia, 2010



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco esta labor de investigación al Dr. Bartolomé Ferrando, que aceptó la dirección de la Tesis y se involucró en mi pensamiento de estudio con paciencia y cariño desde el primer momento en que me presenté en su despacho buscando ayuda. Gracias por tu experiencia y conocimientos que han sido una fuente de admiración e inspiración en mi desarrollo como artista, docente e investigadora.

A Luis Mayo por darme ese gran impulso y ser uno de los cimientos fundamentales de esta investigación, gracias por tu grandeza.

Gracias a todos los que me habéis ayudado a introducirme y conocer el campo de la acción, que a medida que pasa el tiempo, que conozco, que estudio, que comprendo y que experimento me cautiva más y más: a Nieves Correa, a Hilario Álvarez, a Pancho López, a Carlos Tejo y a Carlos Llavata. Gracias por vuestras lecciones y consejos. Sin olvidar a todos los autores estudiados, que tanto me han aportado descubriéndome nuevas maneras de ver el mundo.

Gracias a mis “colaboradores”, por sus favores, por su tiempo y por su generosidad: a Verónica Rodríguez por su ayuda por las traducciones del inglés al español, a James Dicenta por su ayuda con las traducciones del alemán al español, a Laura Soto por su ayuda con las traducciones del francés al español y a Mar González por su ayuda con la maquetación. Sin vosotros no lo hubiera conseguido.

Y por supuesto, mi agradecimiento más especial a mi familia: papá, mamá, Laura y Elisa, por todo su apoyo y confianza. A Miguel por su amor y su entereza. Y a mis amigos por oírme decir mil veces: *no puedo, tengo que estudiar* y seguir a mi lado.

# ÍNDICE

<b>1 - INTRODUCCIÓN</b> .....	11
1.1 Elección y justificación del tema .....	13
1.2 Originalidad del trabajo .....	16
1.3 Objetivos .....	16
1.4 Estructura del trabajo .....	17
1.5 Metodología y fuentes documentales .....	18
<b>2 - INTRODUCCIÓN TEÓRICA</b> .....	21
<b>2.1 ARTE DE ACCIÓN</b> .....	25
2.1.1 Definición .....	29
2.1.2 Antecedentes .....	33
2.1.3 Iniciadores del arte acción en la década de los 60 .....	37
2.1.4 Motivos de su renacimiento .....	40
2.1.5 Desarrollo .....	42
2.1.6 Objetivos y necesidades .....	50
2.1.6.1 Cuerpo y presencia .....	51
2.1.6.2 Espacio .....	53
2.1.6.3 Tiempo .....	54
2.1.6.4 Sonido .....	55
2.1.6.5 Acción-Espectador .....	57
2.1.7 Características .....	58
2.1.7.1 Cotidianidad e intimidad .....	58
2.1.7.2 Denuncia .....	62
2.1.7.3 Ritual .....	65

<b>2.2 - ¿ARTE DE ACCIÓN VERSUS TEATRO?</b> .....	71
2.2.1 Puesta en escena .....	76
2.2.2 El no-teatro .....	79
2.2.3 Comparación .....	81
2.2.3.1 Representación .....	82
2.2.3.2 Tempo .....	83
2.2.3.3 Estructura .....	84
2.2.3.4 Espacio escénico .....	84
2.2.3.5 Texto .....	86
2.2.3.6 Objetos .....	86
2.2.3.7 Espectador .....	87
2.2.3.8 Dirección .....	88
2.2.3.9 Vida .....	88
2.2.3.10 Escucha .....	89
2.2.4 Híbrido .....	90
<b>2.3 - TEÓRICOS TEATRALES ESCOGIDOS</b> .....	97
2.3.1 El Método Stanislavski .....	101
2.3.1.1 Claves para el trabajo actoral .....	103
2.3.1.2 El “si” condicional .....	104
2.3.1.3 Circunstancias dadas .....	105
2.3.1.4 Imaginación .....	106
2.3.1.5 Concentración .....	107
2.3.1.6 Acción .....	107
2.3.1.7 Relajación .....	109
2.3.1.8 Pensamiento interior .....	109
2.3.1.9 Objetivos y división de partes .....	110
2.3.1.10 Verdad .....	111
2.3.1.11 Lógica y continuidad .....	112
2.3.1.12 Línea de actuación .....	112
2.3.1.13 El superobjetivo .....	113
2.3.1.14 Caracterización .....	114
2.3.1.15 Conflicto .....	114
2.3.1.16 Comuni3n .....	114
2.3.1.17 Sucesos .....	115
2.3.2 El Teatro Épico de Brecht .....	117
2.3.2.1 Identificaci3n .....	119
2.3.2.2 Efecto distanciador .....	119
2.3.2.3 Intenci3n didáctica .....	120
2.3.2.4 Teatro político .....	120
2.3.2.5 Datos .....	121

2.3.2.6	Personajes .....	122
2.3.2.7	El trabajo del actor .....	122
2.3.2.8	El espectador .....	123
2.3.2.9	Relación con el público .....	124
2.3.2.10	El espectador crítico .....	124
2.3.2.11	Teatro de aficionados .....	125
2.3.2.12	Escenografía .....	125
2.3.2.13	El escenario y el espectador .....	125
2.3.2.14	El escenógrafo y el actor .....	126
2.3.2.15	El escenario simplificado y real .....	126
2.3.2.16	El escenario estético .....	127
2.3.2.17	Definición de arte .....	127
2.3.2.18	El artista .....	128
2.3.2.19	Medios artísticos .....	129
2.3.2.20	Nuevas ideas .....	129
2.3.2.21	Música .....	129
2.3.2.22	Gesto .....	130
<b>2.3.3</b>	<b>El Laboratorio Teatral de Grotowski .....</b>	<b>133</b>
2.3.3.1	Teatro sagrado .....	135
2.3.3.2	Teatro pobre .....	135
2.3.3.3	Actor santo .....	136
2.3.3.4	Sacrificio y entrega .....	137
2.3.3.5	Cuerpo .....	137
2.3.3.6	Voz .....	138
2.3.3.7	Verdad .....	139
2.3.3.8	Pureza/ Eliminación .....	139
2.3.3.9	Escucha .....	140
2.3.3.10	Arte .....	140
2.3.3.11	Técnica .....	140
2.3.3.12	Docencia y método .....	141
2.3.3.13	Espontaneidad y disciplina .....	142
2.3.3.14	Cotidianeidad .....	143
2.3.3.15	Desaparición de la cuarta pared .....	143
2.3.3.16	Escenografía .....	144
2.3.3.17	El espectador .....	144
2.3.3.18	Lazos entre actor y espectador .....	145
<b>2.4</b>	<b>- CORRIENTES DE ARTE DE ACCIÓN ESCOGIDAS .....</b>	<b>149</b>
2.4.1	Zaj .....	153
2.4.1.1	Formación .....	153
2.4.1.2	Integrantes .....	154
2.4.1.3	Influencias .....	154
2.4.1.4	Definición .....	155
2.4.1.5	Arte .....	156

2.4.1.6 Aspectos expresivos .....	156
2.4.1.7 Objetivos .....	156
2.4.1.8 Dificultades .....	158
2.4.1.9 Trayectoria .....	158
2.4.1.10 Última época .....	159
2.4.1.11 Definiciones de la crítica .....	160
2.4.2 Fluxus .....	161
2.4.2.1 Formación .....	161
2.4.2.2 Integrantes .....	162
2.4.2.3 Influencias .....	163
2.4.2.4 Definición .....	163
2.4.2.5 Arte .....	164
2.4.2.6 Aspectos expresivos .....	165
2.4.2.7 Objetivos .....	168
2.4.2.8 Dificultades .....	169
2.4.2.9 Trayectoria .....	169
2.4.2.10 Última etapa .....	170
2.4.3 Accionismo Vienés .....	173
2.4.3.1 Formación .....	173
2.4.3.2 Integrantes .....	174
2.4.3.3 Influencias .....	174
2.4.3.4 Definición .....	174
2.4.3.5 Arte .....	175
2.4.3.6 Aspectos expresivos .....	175
2.4.3.7 Objetivos .....	177
2.4.3.8 Dificultades .....	178
2.4.3.9 Trayectoria .....	178
2.4.3.10 Última etapa .....	180
<b>3- COMPARACIÓN Y ANÁLISIS DE DISCURSOS DE LOS ARTISTAS ESTU DIADOS .....</b>	<b>183</b>
<b>3.1 - ANÁLISIS DE DISCURSOS DE LOS GRUPOS DE ZAJ, FLUXUS Y ACCIONISMO VIENÉS A PARTIR DE TEXTOS DE STALINSLAVSKI, BRECHT Y GROTOWSKI .....</b>	<b>185</b>
3.1.1 Textos de Konstantin Stanislavski en comparación con textos de Esther Ferrer, Walter Marchetti y Juan Hidalgo .....	190
3.1.2 Textos de Bertolt Brecht en comparación con textos de Robert Filliou, Allan Kaprow y Wolf Vostell .....	232
3.1.3 Textos de Jerzy Grotowski en comparación con textos de Otto Mühl, Herman Nitsh y Günter Brus .....	290

<b>3.2 ASPECTOS DESTACADOS PARA SU APLICACIÓN</b>	353
3.2.1 Tablas de conclusiones .....	357
.....	361
3.2.3 Aspectos destacados para su aplicación .....	
<b>4- APLICACIÓN PARA UN POSIBLE PROCEDIMIENTO DOCENTE DE ARTE DE ACCIÓN PARA ALUMNOS DE BELLAS ARTES</b> .....	379
	385
4.1 Objetivos para el curso .....	387
4.2 Contenidos .....	389
4.3 Metodología .....	389
4.3.1 Planificación y desarrollo de las clases .....	391
4.3.2 Temporalización .....	391
4.3.3 Estrategia y principios de actuación .....	394
4.3.4 Tutorías .....	394
4.3.5 Recursos materiales .....	411
5- CONCLUSIONES .....	421
6- BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES ESTUDIADOS .....	437
7- ÍNDICE DE ILUSTRACIONES .....	445
8- BIBLIOGRAFÍA .....	



# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1 ELECCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

El estudio de la Tesis se basa en la comparación de textos de tres autores teatrales en relación con tres grupos de artistas de acción para, gracias a su análisis, poder elegir una serie de conceptos clave para la elaboración de un futuro método docente de arte de acción para aplicar en universidades a estudiantes de Bellas artes. A continuación explicaré el porqué de nuestra elección.

El comienzo de mi estudio, como ya he expuesto, será poner de manifiesto el porqué de la elección del tema escogido, definiendo, a modo de resumen, la situación del panorama docente de arte de acción en las universidades españolas de Bellas Artes y mi experiencia e intereses al respecto. ¿Por qué comparar dos términos tan dispares como el Teatro y la Performance?, ¿Por qué aplicarlos a la enseñanza del Arte de Acción?

La docencia del Arte de Acción todavía no está consolidada como tal en las Escuelas de Bellas Artes; normalmente sabemos de su existencia como género gracias a la teoría que se imparte en ciertas asignaturas optativas sobre arte conceptual, donde en ocasiones se expone algún ejemplo o una escasa introducción. En la mayoría de las Escuelas de Bellas Artes se practica la creación a través de la pintura, la escultura, el grabado, o los medios digitales, pero no hay lugar para profundizar y desarrollar la práctica de esta disciplina.

En España sólo existen tres Universidades que realizan una asignatura de estas características: la UPV en Valencia, la Universidad de Vigo y la EHU en Bilbao. Es el caso de Bartolomé Ferrando, pionero en impartir esta disciplina reconocida como materia específica en España desde 1988, su asignatura es una optativa anual y se trabaja seis horas a la semana; además

de ser teórica, desarrolla una parte práctica que incluye muestras del trabajo de los alumnos. En las otras dos Universidades la docencia del arte de acción comenzó hace apenas unos años; en Bilbao únicamente son cursos optativos esporádicos, mientras que en Vigo existe una opción que hace un recorrido histórico por aquellos movimientos que más han influido en la construcción del lenguaje de la performance, aunque no implica ningún proceso de trabajo práctico.

Esta información, rescatada al ponerme en contacto con los profesores mencionados, demuestra que en nuestro país apenas existe información ni lugares donde formar a los creadores interesados, únicamente en festivales, conferencias y talleres ocasionales impartidos por artistas invitados. En ciertas Universidades y Escuelas del norte de Europa y Estados Unidos el arte de acción tiene mucha más presencia, pero tan sólo existen cinco Universidades en el mundo que ofrecen postgrados con especialidad en estudios de performance: la Universidad de Nueva York, donde Richard Schechner y su equipo abrieron brecha en 1980, la Universidad Northwestern en Illinois, la Universidad de Sidney, en Australia, la Universidad de Gales, en Inglaterra y, de apertura reciente, la Universidad de California en Berkeley.

Mi primera toma de contacto con el mundo de la performance fue en el curso del año 2003/2004, durante mi estancia en Hamburgo, Alemania, gracias a la obtención de la beca Erasmus, concedida por la Universidad Complutense de Madrid, donde participé en un curso de performance que ofertaba la universidad de intercambio HfbK, Hochschule für bildende Kunst, este curso duraba nueve meses aproximadamente y estaba impartido por las artistas Cris Regn y Ute Jansen. Ya en España, al mismo tiempo que estudiaba la carrera de Bellas Artes, y desde el año 1999, había cursado estudios de Arte Dramático en la Escuela Internacional del Actor Juan Carlos Corazza, formación que tuve que abandonar momentáneamente mientras finalizaba la carrera en Alemania. Algo echaba en falta; mi formación como actriz y mis inquietudes no me permitían abandonar el trabajo con el cuerpo durante tanto tiempo, pero mi desconocimiento del idioma impedía cualquier contacto con el texto y por lo tanto con el teatro tal y como lo conocía, siendo la performance el mejor medio que tenía a mi alcance para trabajar a través de mi propio organismo y dirigirlo hacia las artes plásticas sin romper con ninguno de los dos lenguajes artísticos. Era mi primer contacto práctico con el arte de acción, ya que en la Universidad de Bellas Artes, de donde provenía, apenas se propiciaba acercamiento siquiera al término. La performance o lo poco que conocía de ella era algo que siempre me había llamado la atención pero que nunca había tenido la oportunidad de experimentar. El desarrollo del curso resultó muy interesante pero era irregular y tuve la impresión de que no se profundizaba lo suficiente (quizás fuera debido a mi poco entendimiento del alemán), pero pude apreciar que “la escucha” era escasa y que el trabajo concreto con el tiempo, el espacio o el cuerpo no tenía fundamental interés, o por lo menos no se expresaba lo suficiente, mientras que todos estos conceptos, que entendía esenciales, los trabajaba, más allá del texto y del personaje, y mucho más profunda y conscientemente en el ámbito teatral. Dada esta situación intuí que yo ya tenía mucho ganado a raíz de mi experiencia como actriz, en una escuela donde el trabajo principal de los primeros años se basaba en las prácticas teatrales de Stanislavski y por lo tanto ponía el acento en la autenticidad, la concentración, el conocimiento interior y personal de cada uno, el juego y la escucha, fundamentos que entendía muy importantes para la práctica de la acción.

A los cuatro meses del curso de performance en la HfbK se realizó un festival donde mostramos nuestro trabajo, todos realizamos una acción ante un público. Observando el trabajo de mis compañeros sentí que el espectador no era confidente del artista y la falta de concentración lo alejaba de la intimidad de sus actos. Mis percepciones, pensé, en cierto modo se confirmaban.

A partir de ese momento pensé en el teatro de otro modo y comencé a investigar la relación que podía tener con el arte de acción. ¿Qué podría rescatar del entrenamiento teatral para aplicarlo al aprendizaje de la, para mí, tan novedosa e interesante forma de expresión?



1. Alba Soto. El Lenguaje de los Elefantes. HfbK 2004.

Esther Ferrer realizó una acción en AcciónMad 2009 donde se presentaba diciendo he venido a dar una performance titulada: El arte de la performance, teoría y práctica, en la que sólo hablaba a partir de un lenguaje inventado, Nezaket Ekici, discípula de Marina Abramovich, se relacionaba con el público en su acción Ojo por ojo mediante un frente a frente en silla, los Torreznos creaban diferentes situaciones en su acción La Cultura, dependiendo del tono y la acentuación de las palabras repetidas que utilizaban; estos modelos y muchos otros son los que me hacían mantener el objeto de estudio, eran algunos ejemplos cuya base práctica se consolidaba con ejercicios que ya había trabajado en el primer curso de la Escuela Internacional del Actor, evidentemente estas acciones estaban muy fortalecidas conceptualmente, pero la base de entrenamiento expresivo y escucha partían, desde mi percepción, del mismo lugar. Encontraba muy complejo basar la investigación únicamente en medios audiovisuales y prácticas personales, y después de darle muchas vueltas para llegar a la manera más conveniente de exponer mi estudio, decidí utilizar el procedimiento de comparación de textos para ser más objetiva y no basarme sólo en mi experiencia como espectadora y creadora de acciones, en relación con mi experiencia como estudiante en escuelas de interpretación. ¿Qué mejor que basarme en textos detonantes de teóricos teatrales aproximándolos a palabras y frases de artistas de acción para verificar el resultado, o no, de las posibles coincidencias? No sin descuidar, para una mejor noción y conocimiento de los conceptos, una formación personal práctica. Desde que empecé la investigación, he continuado la formación en la escuela de arte dramático donde estudiaba y he realizado multitud de talleres de performance y cursos de teatro con artistas como Ben Patterson, Arnold Taraborelli, Rachid Ouramdane o Mar Navarro, confirmando mi teoría de similitud en los conceptos a trabajar cada día más. Debido a mi convencimiento de la necesidad de más escuelas o centros de Bellas Artes donde se imparta la asignatura de Arte de Acción y siendo posiblemente esta disciplina una de las referencias fundamentales del arte contemporáneo desde hace ya casi medio siglo, ampliaré el estudio aplicando la comparativa de textos de ambos órdenes a una posible línea de labor docente, no tratándose sólo de la propuesta de una asignatura exclusiva para los estudiantes que quieren hacer performance o ser artistas de acción, sino para que cualquiera que se relacione o se quiera relacionar con el “arte” pueda crear con cualquier material, en cualquier lugar y en cualquier momento. La materia podrá ser entendida como un apoyo a la investigación y al

proceso del creador; a su desarrollo y crecimiento como persona y artista, logrando ofrecer al alumno el encuentro y descubrimiento de un lenguaje de expresión propio, apoyado en sus peculiaridades físicas e intelectuales.

Educar es convertir a alguien en persona, hacerlo libre, independiente, con criterio. (Moreno, cita de Rojas, 2005: 48)

## **1.2 ORIGINALIDAD DEL TRABAJO**

La originalidad de este trabajo reside en la aproximación de textos seleccionados de artistas de arte de acción, en relación con los textos escogidos de estudiosos teatrales, introduciendo al lector en los conceptos de Arte de Acción y Teatro mediante la comparación de ambas disciplinas y el análisis aproximado de argumentos de tan dispares artistas.

Debido a las discusiones existentes sobre las diferencias entre teatro y arte de acción no he logrado encontrar ninguna fórmula teórica que aúne ambas disciplinas, aunque coincidan, según nuestro criterio, en un contexto preparatorio. Por este motivo me interesa descubrir también una posible perspectiva docente basada en la comparación de los textos que acoja mis dos grandes devociones: las artes plásticas y las dramáticas, sin necesidad de abandonar ninguna de ellas para profundizar en mis proyectos artísticos y poder compartir mis experiencias en esta búsqueda con el alumnado y profesorado interesado, que normalmente no está acostumbrado a reconocer su cuerpo y la sencillez de lo que le rodea como material de trabajo.

## **1.3 OBJETIVOS**

El objetivo principal de esta Tesis es buscar paralelismos entre el Arte de Acción y ciertos Métodos Teatrales de preparación del actor. Como ambos aspectos son tan amplios compendiaré la investigación con el análisis de los textos localizados de los creadores más destacados de tres corrientes de acción determinadas: Zaj, Fluxus y Accionismo Vienés, en relación con tres procedimientos concretos de prácticas teatrales que tengan como principios básicos, teóricos y de aprendizaje el campo del teatro más contemporáneo y trasgresor, que se desarrolló en el siglo pasado como escapatoria del teatro tradicional, superficial y grandilocuente: Stanislavski, Brecht y Grotowski.

Como ampliación del estudio daré forma a un posible método docente basado en los resultados de las equivalencias de los textos para poder impartir en un futuro la materia de Arte de Acción en las escuelas de Bellas Artes, ya que considero, todas las formas de teatro y de acción poseen elementos comunes como el trabajo con el cuerpo, el espacio, el tiempo o la energía.

Con esta investigación pretendo ampliar los escasos estudios de arte de acción que existen, sobre todo en nuestra lengua, y que independientemente de lo que mucha gente piensa, es un práctica todavía latente y necesaria en el mundo del arte, de la creación y de la enseñanza.

Las facultades creadoras del hombre son las más susceptibles de ser cultivadas, las más capaces de desarrollo y de adelanto y las más vulnerables, las más susceptibles de retraso y estancamiento. (Moreno, cita de Marín, 2005: 20)

## 1.5 ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El trabajo de investigación se dividirá en tres diferenciados bloques:

- 1- La primera parte servirá de introducción teórica de las corrientes artísticas estudiadas, incluyendo los grandes rasgos diferenciales entre el teatro y el arte de acción.
- 2- La segunda parte abarcará la comparación de los textos escogidos de los autores estudiados, así como los resultados estudio.
- 3- La tercera parte dará pie a la elaboración de un posible método docente, aplicable en las universidades españolas de Bellas Artes, basado en los conceptos coincidentes de la comparación del bloque anterior.

### 1ª PARTE - INTRODUCCIÓN TEÓRICA:

Arte de Acción:

En este primer punto introduciremos al lector en el concepto de Arte de Acción, para una mejor comprensión del término expondremos su desarrollo en la historia a través de una serie de acontecimientos y situaciones que definirán sus principales intereses y objetivos. Se destacarán tres procesos diferenciales en el arte de acción que servirán de base para la elección de los autores a estudiar: cotidianidad, denuncia y ritual.

¿Arte de acción versus teatro?:

Mostraremos y razonaremos las similitudes y diferencias que existen entre estos dos lenguajes artísticos.

Teóricos teatrales escogidos:

Ya presentada la parte teatral, mediante su comparación con el arte de acción, estudiaremos tres autores que fundamenten su obra en una base teórica de experiencia teatral, dividiendo su teoría en conceptos y herramientas de interés para el entrenamiento base del actor y la futura puesta en escena. Los autores serán escogidos por su trabajo con la cotidianidad: Konstantin Stanislavski, por su implicación social con el público: Bertolt Brecht y por su experiencia ritual: Jerz Grotowski.

Corrientes de Arte de Acción escogidas:

Basándonos en los autores teatrales escogidos y siguiendo el mismo criterio seleccionaremos tres corrientes principales de arte de acción: la cotidianidad irá de la mano de Zaj, la implicación social con el público de Fluxus y el ritual del Accionismo Vienés.

### 2ª PARTE - COMPARACIÓN Y ANÁLISIS DE DISCURSOS DE LOS ARTISTAS ESTUDIADOS:

Análisis de discursos de los grupos de Zaj, Fluxus y Accionismo Vienés a partir de textos de Stalinslavski, Brecht y Grotowski:

Esta sección es la fundamental de nuestro estudio, ya que relacionaremos textos recogidos de los autores teatrales estudiados y los pondremos en aproximación directa con textos específicos de tres de los autores seleccionados de cada corriente de arte de acción presentada. En este apartado también se ha llevado a cabo una labor interesante de traducción, ya que muchos textos, en especial de Fluxus y Accionismo Vienés, no estaban traducidos al castellano de antemano.

Por su relación con la cotidianidad: Stanislavski en comparación con Zaj (Esther Ferrer, Walter Marchetti y Juan Hidalgo).

Por su implicación social: Brecht en comparación con Fluxus (Wolf Vostell, Allan Kaprow, Robert Filliou).

Por su carácter ritual: Grotowski en comparación con el Accionismo Vienés (Günter Brus, Otto Muehl y Hermann Nitsch).

Conceptos coincidentes del análisis de los discursos:

En este capítulo expondremos los resultados en términos coincidentes situándolos en una tabla de conclusiones compuesta por diferentes columnas: Fluxus-Brecht, Accionismo Vienés-Grotowski y Zaj-Stanislavski, para visualizar esquemáticamente las coincidencias de conceptos, y de este modo poder situarlos por orden de interés: desde los más concurrentes, a los que menos presencia tengan. Añadiremos, para completar, algunos pensamientos de los autores que no se han comparado con anterioridad, pero que podrían considerarse interesantes para una mejor explicación y futura puesta en práctica de los términos.

### 3ª PARTE - PROPUESTA DE UN POSIBLE PROCEDIMIENTO DOCENTE:

Aplicación de los términos coincidentes a un posible procedimiento docente de Arte de Acción para alumnos de Bellas Artes:

Elaboraremos un posible método docente de arte de acción para aplicar en escuelas de Bellas Artes a partir del estudio y puesta en práctica de los conceptos coincidentes explicados en el punto anterior.

## 1.6 METODOLOGÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

La metodología utilizada está fundamentada en el libro Investigación educativa, fundamentos y metodología de Justo Arnal, Delio del Rincón y Antonio Latorre. La orientación de esta investigación es la búsqueda de nuevos conocimientos y nuevos campos de estudio sin un fin práctico inmediato ni específico, que consiste en crear un cuerpo de conocimiento teórico por medio de comparaciones de textos sin preocuparse por su inmediata aplicación práctica. Definiremos la metodología usada como metodología no experimental, ya que nos limitaremos principalmente a observar y a analizar lo estudiado desde una perspectiva humanístico-interpretativa, no pretendiendo modificar en ningún caso los datos expuestos. El tipo de método empleado será descriptivo, ya que el estudio a realizar se basará en la asociación y comparación de grupos de datos, asentándose en la recogida y el análisis de la información con fines exploratorios de corte experimental, constituyendo una aportación previa, orientada a una futura puesta en práctica hacia un posible método docente para impartir clases de Arte de Acción en los nuevos Grados de Bellas Artes.

En cuanto a los datos de estudio utilizados no fue tan fácil como pensaba, sobre todo encontrar documentación sobre el Arte de Acción a medida que el estudio se hacía más específico, ya que no existen apenas traducciones al español de los textos escritos por los componentes de Fluxus o Accionismo Vienés, por lo que he tenido que hacer una intensa labor de traducción al castellano de textos en inglés, en alemán y, en menor parte, en francés. La mayoría de la información la he encontrado en la Biblioteca del Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, generalmente en catálogos de exposiciones, en revistas o en recortes de prensa; el resto la he tenido que encargar a librerías especializadas. Existen ciertas Web con artículos muy interesantes al respecto, pero a mi parecer siguen siendo insuficientes para una toma de

contacto sólida con este lenguaje.

Para el estudio de comparación entre Arte de acción y Teatro no he encontrado textos concretos, gracias a varios retazos y deducciones he podido estructurar este punto.

El cuanto a los autores teatrales, mi primer referente fue Stanislavski. Tenía algunos libros sobre este autor, pero cuando me interesé por otros títulos la gran mayoría estaban descatalogados y no era posible encontrarlos. Pude descubrir cierta documentación en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático). En el caso de Grotowski fue un poco más complicado, ya que todas sus obras estaban descatalogadas y necesitaba tener esos libros en propiedad para manipularlos, (en las bibliotecas donde he trabajado no te dejan sacar los libros del espacio reservado), aún así, gracias a Internet pude encontrarlos dificultosamente en librerías de segunda mano. Con Brecht no tuve ningún problema ya que era accesible en cualquier librería especializada en teatro.

La pedagogía del Arte de Acción no encuentra su hueco en las librerías, los libros con ejemplos de diversos cursos y talleres que practican esta disciplina se publicaron: uno el año pasado en alemán y otro en español hace apenas unos meses. En cuanto a información sobre una práctica docente dedicada a este lenguaje de expresión, estructurada y consolidada teóricamente, no hemos encontrado absolutamente nada.

Sobre la información de los ejercicios prácticos que se realizarán durante el curso he encontrado algunos libros que exponían ejemplos adecuados a nuestros intereses, pero mayoritariamente he utilizado ejercicios de cursos y talleres que realicé en el ámbito de las artes escénicas, encontrándolos de gran interés al haber tenido la libertad de experimentarlos y comprobar su adecuación a la puesta en práctica del arte de acción. Para el método docente me he apoyado en algún libro recomendado en la facultad de pedagogía

**Una vez expuestos los intereses a estudiar, damos paso a la Introducción Teórica del trabajo de investigación, sin la cual no hubiera sido posible estructurar el siguiente y más importante bloque de la tesis: la Comparación de discursos de los teóricos teatrales y los artistas de acción estudiados.**





## 2. INTRODUCCIÓN TEÓRICA



**La introducción teórica constará de cuatro apartados diferenciados:**

- **Arte de acción**, motivo fundamental de la tesis, en este punto conoceremos todo lo relacionado con esta expresión tan poco reconocida en el mundo del arte.
- **Arte de acción versus teatro**, donde averiguaremos las diferencias y similitudes que tiene con el arte teatral.
- **Teóricos teatrales escogidos**. En este apartado conoceremos los escritos sobre formas de actuación de tres de los grandes teóricos teatrales del siglo XX: Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht y Jerzy Grotowski.
- **Corrientes de acción escogidas**. Tres diferentes corrientes de arte de acción serán analizadas para una futura elección de discursos de sus más representativos autores, a comparar con las teorías teatrales estudiadas: Zaj, Fluxus y Accionismo vienés.



# ARTE DE ACCIÓN



## **2.1. ARTE DE ACCIÓN**

En este primer punto introduciremos al lector en el concepto de Arte de Acción.

Para una mejor comprensión del término expondremos su desarrollo en la historia y sus antecedentes a través de una serie de acontecimientos y situaciones, que definirán sus principales objetivos y necesidades: la presencia, el espacio, el tiempo, el sonido y la acción-espectador. También se destacarán tres procesos diferenciales en el arte de acción que servirán de base para la elección de los autores a estudiar: cotidianidad, denuncia y ritual.

### 2.1.1 DEFINICIÓN DE ARTE DE ACCIÓN

Existen varios calificativos para denominar esta práctica artística, ya puede ser: performance, término designado por Dick Higgins en la década de los setenta, happening, como lo llamaría Allan Kaprow en 1959, evento, término inventado por George Brecht para hablar de una acción breve, sencilla, que produce sorpresa, body art, que se utilizará a partir de artista que trabajaron con el cuerpo en los años sesenta, o maniobra, que surge en Québec para hablar de una acción fuera o al margen del circuito artístico cerrado. Estos nombres surgieron casualmente sin una previa discusión al respecto, y dado que muchos artistas no están de acuerdo con los denominativos, o no se quieren delimitar a un sólo término, abarcaré la variación, después de exponerla, con un único nombre: arte de acción.

**La definición de arte de acción no es ni mucho menos concreta, ya que se trata de un proceso más que de la búsqueda de la técnica o la estética, por lo que existe mucha confusión al respecto. A mi parecer la mejor forma de explicar este modo de creación será diciendo que se trata de una obra de arte efímera que se realiza en directo, cuya materia principal es el cuerpo del propio artista, y que se articula en torno a un concepto que se puede o no transmitir. Dicho con otras palabras, es la búsqueda para dar forma activa al proceso creativo y al trabajo intelectual basado en la subjetividad del artista; la exploración de ideas y la experiencia desarrollada a través de su cuerpo.**

**La presencia del autor, aliada con sus ideas, será la materia con la que se creará la obra, asumiendo ya no sólo la función de creador sino que se acercará también a la de mediador y coordinador, rompiendo el estatuto tradicional de obra de arte.**

Es necesario primeramente nombrar a John L. Austin, que fue quien promovió en 1961 el término “performativo” refiriéndose a él como un enunciado sin función descriptiva, que no se escribía ni representaba algo, sino que instauraba una nueva realidad, realizaba un acto en el momento presente. El autor lo definiría como:

*Una manifestación lingüística que no sólo describe sino que también cambia el mundo creando situaciones nuevas. (Índice Web: 13)*

El diccionario traduce la palabra performance (término inglés) como acción y presentación, por lo que siempre es arte en directo, aún así, es una definición demasiado abierta dándonos a entender que casi cualquier cosa podría serlo.

Este término abarca demasiados aspectos y ámbitos, como serían el deportivo, el científico, el de negocios o el comportamiento cultural convencional, por lo que cada día se tergiversa y confunde a quienes lo escuchan. Se suele asociar en nuestro tiempo con fiestas, conciertos, espectáculos de discoteca o raves; un acto cuyo único fin es el entretenimiento y la creación de una atmósfera divertida y atrayente. Pero en muchos casos, la performance va más allá de todo eso, reivindica y lucha exteriorizando temas que afectan al artista y al mundo. Es un concepto específico ya sea político, personal o social que se acerca más a la noción del arte como comportamiento ritual.

La investigadora mexicana Yolanda Muñoz eligió una expresión curiosa, como expone Antonio Prieto en su ensayo del 2002 *En torno a los estudios de la performance, la teatralidad y más*, que consideramos muy representativa de lo que podríamos definir como performance:

*Una esponja mutante y nómada. (Índice Web: 35)*

Es esponja porque absorbe cualquier cosa que encuentre a su paso, desde los estudios dramáticos a los escenográficos, la psicología, la política, las artes plásticas, el estudio de la música, la poesía, etc. Es mutante por lo escurridiza que es, capaz de infiltrarse en cualquier lugar y situación y porque ha pasado por diversas épocas con muchos nombres y traducciones diferentes. Y es nómada por que sin papeles ni definición concreta ha viajado por todo el mundo.

El nombre de happening significa acontecimiento, ocurrencia o suceso, pero fue Allan Kaprow en 1959 quien, a raíz de una de sus obras y buscando un término neutro para definir su trabajo alejándolo del teatro y la performance, bautizó inconscientemente como happenings a este tipo de eventos.

Debido a la evolución del arte de acción en los años 60, la discrepancia que se crea entre performance y happening es importante que se diferencie. Los happenings eran normalmente actuaciones en grupo en las que se involucraba al espectador a participar. Estas acciones no focalizaban su principal interés en el objeto, sino en el evento en sí y en la intervención espontánea de los asistentes, que debían de dejar de ser sujetos pasivos y alcanzar la liberación a través de la representación colectiva, por lo que lo imprevisto y espontáneo tendría mucha más fuerza que en la performance.

Por este motivo, generalmente los happenings se desarrollan en lugares públicos, movilizandolos y agitando a los participantes e irrumpiendo en su cotidianeidad. Destruyen lo sombrío de las salas teatrales y todo lo que esto conlleva.

Para el happening nada se demanda y nada es tabú, no tiene limitaciones y su único lema es el de despertar y el de enseñar a ver con nuevos ojos, ayudados por la conciencia y el imaginario, la vida que nos rodea y que normalmente no nos paramos a apreciar. No realiza una reflexión crítica de la realidad, sino que produce situaciones insólitas y estimulantes con las que vagamente puedan identificarse los asistentes, quienes conviven en una sociedad demasiado organizada y abusiva. Esta expresión hace huir a la audiencia activa de la rutina y del sentido estructurado de la práctica, les abre nuevos campos y actitudes ante la vida y acaba con los paradigmas del arte clásico burgués.

Es necesario, para acudir a cualquiera de estos acontecimientos, el estar libre de todo juicio y crítica para que lleguen los mensajes y permanezca o aparezca el asombro. El azar y lo imprevisto es fundamental para la acción de un buen happening. Como diría el escritor Marc Dachy:

*El happening es un collage de cosas que se encuentran en el espacio y en el tiempo.* (MCBA, cita de Marc Dachy, 2007: 296)

Para Jean-Jaques Lebel, el happening es el motor para romper con el concepto de propiedad privada y de apropiación de imágenes, es la manera de devolver al arte su destino histórico y espiritual, afirmando que nunca deben ser estructurados sino abiertos y fluidos porque no persiguen nada en concreto. Para él, la base de esta práctica viene dada por la descontextualización de objetos de la teoría Duchampiana, pero esta vez el objeto se transformará en los hechos.

Por último, explicar que el body art es la transformación del cuerpo del artista en el objeto o sujeto del arte, es decir, el creador se transforma en soporte y acciona sobre su organismo como si se tratara de materia plástica, sustentándose a sí mismo como mensaje estético. Este término también permite una gran variedad de interpretaciones; algunos autores utilizan su propio cuerpo como material artístico, mientras que muchos otros se transforman en esculturas humanas sobre diferentes espacios.

Uno de los principales propósitos del arte de acción es crear imágenes y acciones físicas a partir de ideas, sentimientos, percepciones, etc. con el fin de hacerlas visibles y evidentes. Es una práctica claramente subjetiva que expresa a través de metáforas fabricadas con el cuerpo del artista y a través de cualquier elemento que sugiera algo interesante para la presentación.

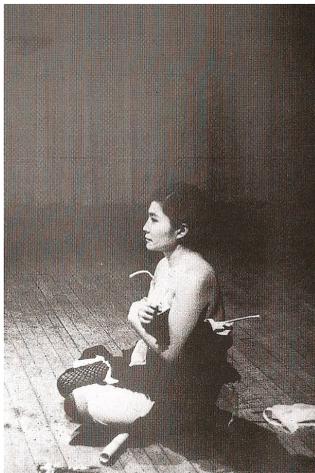
Hemos organizado una serie de datos a modo de esquema que consideramos interesantes para el entendimiento, la práctica y el estudio del arte de acción, basados en la información recopilada del libro de Golberg *Performance Art*, del libro de Aznar Almazón *El arte de acción* y de los encuentros en Valencia de Arte de Acción en el año 2004:

- Las acciones suelen ser casi siempre deliberadas, ya que pretenden transmitir algo a quienes la ven, bien sea una idea o una sensación, por lo que en la mayoría de los casos requieren de una preparación y de un estudio previo.
- Este tipo de obras no sólo están compuestas por el tiempo y espacio, sino que lo sensorial; el gusto, el tacto, el oído y el olfato, al ser una acción en vivo, también juega un papel muy importante.
- No existen leyes en este medio creativo multidisciplinar, donde cualquier objeto, material, etc. utilizado, no sólo por su función convencional, es completamente válido.
- El arte de acción no tienen porqué transcurrir sobre un escenario usual, puede accionarse en cualquier lugar encontrado, buscado o construido especialmente para la ocasión.
- La mayoría de las veces carecen de argumento racional y de secuencia lógica que desemboque en un final determinado consecuente a los acontecimientos expuestos, pero si conservan una serie de acciones o sucesos como motor de ejecución y transmisión de impresiones.
- Cualquier incidente o fallo en la acción no puede tomarse como tal, ya que se incluirá en el acto y lo enriquecerá, por lo que hasta que no se da por finalizada la acción es muy difícil conocer el resultado. Toda obra surge y varía en su proceso, no se sabe de

antemano como debe de ser. Aunque la acción se repita durante varias semanas se renovará considerablemente gracias a la flexibilidad de sus propuestas, que al contrario que teatro, como se concibe habitualmente, y a pesar de que pueda alterar la interpretación de los actores, el texto establecido por el dramaturgo será inamovible.

Para hacer un breve resumen de lo expuesto diríamos que el arte de acción puede abarcar desde la exaltación de un acto cotidiano, a la crítica más políticamente rotunda o a la provocación sexual más impactante, a un acto íntimo de autoconocimiento creado con el más absurdo juego de objetos reciclados o a la utilización de elementos, como podría ser cemento, comida, agua, sangre, etc. de manera no convencional.

En la acción de Yoko Ono *Cut Piece*, la artista, desde un estado contemplativo y elegantemente vestida, se expone ante el espectador para que éste, con las tijeras colocadas sobre la mesa, incida sobre su traje como más le apetezca. En la performance se llevan a cabo los tres aspectos destacados: trabaja con lo cotidiano a partir de objetos que se utilizan normalmente para actividades diarias, es social, ya que expone su cuerpo a la decisión del espectador, dando pie a romper los esquemas y los límites de conducta establecidos, y es, a través de estos elementos, como expone su intimidad y sexualidad para quien la quiera descubrir.



2. Yoko Ono. *Cut Piece*, 1964.

**La acción es efímera y por lo tanto sólo permanecerá en la memoria de los presentes o en la imaginación del boca a boca, sólo guardará en ciertas ocasiones (cada vez más a menudo) el recuerdo material fotografiado o grabado, así como los objetos utilizados durante su producción, perdiendo la esencia y la magia del momento.**

### 2.1.2 ANTECEDENTES

Desde los comienzos de la historia del arte el cuerpo humano ha tenido una especial importancia, siendo representado desde todos los ángulos y situaciones posibles. Ha sido considerado durante siglos como canon ideal de referencia hasta llegar a convertirse en el soporte de una fase física. Si el cuerpo en sí podía ser una obra de arte ¿por qué no sacarlo del contexto pictórico habitual y dotarlo de movimiento para trabajar una nueva forma de expresión en la que los límites dependieran exclusivamente del pensamiento del propio artista?

Las primeras acciones podríamos decir que comenzaron en Grecia en el siglo III antes de Cristo, cuando Diógenes de Sínope, máximo representante del Cinismo griego, decidió vivir en un barril vacío y tener una taza como único objeto de propiedad en señal de protesta contra la opulencia del pueblo ateniense. En el Renacimiento y en la Edad Media se organizaban espectáculos y desfiles creados por los artistas, por ejemplo Leonardo Da Vinci organizaba fabulosos bailes, donde la presencia del creador y la participación de un público era vital. A partir del Renacimiento el hombre centra su vida en sí mismo, buscando la felicidad y dando paso a la era del progreso y la razón que concluye con la Primera Guerra Mundial, haciéndose notoria la crisis de la modernidad. Al acabar ésta aparecen las primeras vanguardias, que siendo consecuentes con la situación mundial, dan un giro radical al mundo del arte.

#### **El futurismo innovó el arte del movimiento:**

*El gesto para nosotros ya no será un momento fijo de dinamismo universal: serán físicamente la sensación dinámica hecha eterna.*

(Goldberg, declaración futurista, 1996: 14)

El futurismo trajo consigo el teatro de variedades que se convirtió en una nueva manera de llegar al espectador, un espectáculo nocturno sólo apto para aquellos que quisieran divertirse, gritar, patear y entender que otra forma de vida es posible.

Comenzó siendo un medio de propaganda para manifestar la situación que se vivía en aquellos años en Europa e incitar a la gente hacia la acción y el cambio. Negaba un pasado, favorecía la experimentación y exaltaba el progreso, siendo su principal interés vivir la vida como si ésta fuera una obra de arte.

Como nos muestra Roselee Goldberg en su libro *Performance Art*, Marinetti, creador del *Manifiesto Futurista*, demostraba sus objetivos escribiendo:

*Gracias a nosotros llegará un momento en que la vida ya no será una simple cuestión de pan y trabajo, ni tampoco una vida de ociosidad, sino una obra de arte.* (Goldberg, cita de Marinetti, 1996: 30)

Al principio el teatro de variedades carecía de argumento, ya que lo consideraban innecesario, su único lema era la invención de elementos sorpresa y liberar al público de la pasividad que conlleva el admirar una obra de arte. El espectáculo no se conformó con hallarse exclusivamente sobre el escenario, sino que también se trasladó al patio de butacas haciendo al público despertar y ser participe total de la obra.

Era fundamental para el artista que actuaba en el teatro de variedades tener conocimientos del manifiesto de *Declamación dinámica sinóptica*, que consistía en rescatar a la voz de una declamación plana y pacífica, sin vibración y pesadosa, la cual tendría que liberar no sólo a la cabeza sino al resto del cuerpo para su representación.

Se escribieron numerosos manifiestos sobre pantomima, escenografía, gesto, teatro, danza, etc. intentando combinar los elementos en espacios especialmente diseñados.

Russolo comenzó la investigación del arte del ruido justo después de ver un concierto de Balilla Pratella en Roma, escribió un manifiesto llamado *El arte de los ruidos*, donde se confirmaba en la idea de que los sonidos de las máquinas eran una forma viable de música. Russolo comenzó a formar parte de las acciones; mecanizaban la música y el cuerpo, convirtiendo sus movimientos en estructuras automáticas y geométricas como si se trataran de una máquina industrial.

El movimiento futurista abarcó los años entre la primera en la Segunda Guerra Mundial, y su contribución más significativa tuvo lugar alrededor de 1933.

En la primera década del siglo XX en Rusia surgió una revuelta artística y teatral, el movimiento obrero se revolucionó contra el régimen zarista formando grupos de teatro revolucionarios y atrajo a la causa la participación de numerosos artistas. **Se creó el Teatro Sintético, que incluía actor, decorado, vestuario y gesto a raíz de las ideas futuristas y constructivitas revolucionarias que daban paso al arte de la representación.**

Las ideas reivindicativas debían llegar al máximo número de público para buscar el apoyo, despertar al pueblo y ofrecerle información sobre los nuevos acontecimientos políticos y sociales. El arte se convirtió en un nuevo vehículo de conocimiento y de lucha popular.

**Meyerhold**, director teatral, actor y teórico se unió a la Revolución Rusa enfrentándose al academicismo teatral y a la tradición estética e innovó un teatro experimental sirviendo como inspiración a muchos artistas de la época.



4. Espectáculo de Meyerhold, Moscú 1922.

El teatro entró en el mundo del arte, las artes plásticas transformaron las escénicas y lo mismo sucedió a al inversa.

Mientras, en 1916 en París, **el dadaísmo, padre de la casualidad y el absurdo, organizaba espectáculos con frecuencia en diversas salas de la ciudad**, entre las que destacaba el Cabaret Voltaire donde trabajaban conjuntamente artistas plásticos apoyados por bailarines, músicos, etc. Un ejemplo muy claro de autor polémico y exento de una conducta “lógica” en sociedad sería la del alemán Franklin Wedekind que solía orinar y masturbarse en escena.

Destacaría también Emmy Hennings por su creatividad, experiencia y profesionalidad en el ámbito teatral.

El deseo de las vanguardias era ofrecer al arte un modo de autorreflexión, la búsqueda de nuevos contenidos y la liberación de las representaciones convencionales. El inconsciente sería liberado y expresado en todas sus formas.



5. Hugo Ball en el Cabaret Voltaire, 1916.

**El surrealismo rescató el mundo de los sueños y de lo instintivo**, y el artista empezó a atreverse con todo; investigó plásticamente y rompió con el arte en su contexto tradicional, se convirtió en un creador multiforme que era capaz de expresarse de todas las maneras posibles.

La nueva forma artística llegó a Berlín a finales de 1919 y estuvo marcada principalmente por el escenógrafo, teórico y director Edwin Piscator, precursor de Brecht, que experimentó con nuevas tecnologías escénicas creando escenarios giratorios, diversas alturas, proyecciones de cine, etc. Trabajó con los artistas expresionistas y dadaístas del momento, como Grosz, Heartfiel o Hecker que crearon los decorados, vestuarios y elementos de la escena.

Por ejemplo, el pintor Kokoschka trabajó con sus amigos y estudiantes de arte dramático técnicas de actuación expresionista, mientras que Hans Arp declaraba la revolución del arte acabando con la pintura y la escultura objetivas.

El arte en vivo era una manera novedosa y única de representación a través de todos los sentidos, el espacio y el tiempo. Como diría Fernand Léger celebrando el hecho de que se rompieran los compartimento estancos que dividían el ballet del music hall:

*El autor, el bailarín, el acróbata, la pantalla, el escenario, todos estos medios de “presentar una performance” están integrados y realizadas para lograr un efecto total... (Goldberg, cita de Fernand Léger, 1996: 95)*

**Antonin Artaud y Roger Vitrac fundaron el Théâtre Alfred Jarry en 1927** para devolverle al teatro la libertad que ofrecían las otras artes como la poesía, la pintura o la música.



3. André Breton, líder del movimiento surrealista en un Festival Dada, 1920.

**La creación de la Escuela de Arte de la Bauhaus**, desde 1919 hasta que fue clausurada por los nazis en 1933, fue primordial para el desarrollo del nuevo modo de expresión. Allí se debatió el mejor programa para un taller educativo de práctica y teoría artística, y fue la primera escuela en la que se creó un *Taller de Teatro* para artistas plásticos que fuera esencial en el programa de estudios disciplinarios. El primer supervisor del taller fue el pintor y dramaturgo Lotear Schreyer pero provocó una serie de batallas ideológicas respecto a su forma de trabajar y de ver la dramática, que no le quedó más remedio que renunciar. Su puesto fue inmediatamente suplantado por Oskar Schlemmer, pintor, escultor y creador de representaciones de danza en Stuttgart. En el taller trabajó con el concepto de dimensión y movimiento del cuerpo en el espacio a través de análisis geométricos para la puesta en escena. Atrajo a artistas que buscaban ir más allá de sus propias disciplinas y se convirtió en el centro de actividades de la escuela, cautivando con fiestas creativas, improvisaciones y representaciones a un gran número de personas. La escenificación y el cuerpo eran tan importantes como las ingeniosas máscaras y trajes diseñados especialmente para un juego sin protocolo ni cánones éticos que criticaba las antiguas formas teatrales. Schlemmer definía la pintura como elemento de investigación teórica, mientras que la performance era el medio de llevarla a la práctica:

*Me debato entre dos almas en mi pecho: una orientada hacia la pintura, o más bien filosófico-artística; la otra teatral, o; para decirlo francamente, una magnética y un alma estética. (Goldberg, cita de Schlemmer, 1996: 103)*

La performance fue en la Bauhaus el medio para concebir la obra de arte total. Las preocupaciones estéticas se habían convertido en arte vivo; espacio y movimiento real. Al contrario que los surrealistas, dadaístas o futuristas las acciones en el centro no estaban relacionadas con la política ni eran intencionadamente provocativas sino que poseían un aspecto más jovial, festivo y mordaz.



6. Le Ballet triadique de Oskar Schlemmer.

**Toda la lucidez de la mezcla de las artes había despertado en los creadores, tanto pintores como escritores, cineastas, etc. numerosas fuentes de inspiración, pero desgraciadamente la Segunda Guerra Mundial puso fin a estas innovadoras experiencias de la vanguardia artística hasta bien entrados los años cincuenta.**

### 2.1.3 INICIADORES DEL ARTE DE ACCIÓN EN LA DÉCADA DE 1960

Los artistas más representativos en Europa que usaron el arte de acción, después de la poca actividad durante la Segunda Guerra Mundial, fueron tres fundamentalmente y trabajaban su obra desde una perspectiva reflexiva sobre el resurgir del rol del artista como fuerza nutriente de la sociedad y el aspecto ritualista del arte. Desde las filosóficas obras del francés **Ives Klein**, donde su azul impregnaba cuerpos de mujeres desnudas al ritmo de música en directo, que bajo las instrucciones del artista, manchaban la superficie blanca de la tela; pasando por el italiano **Piero Manzoni** que vendía su firma inscrita sobre la piel del comprador variando el precio dependiendo de diversos factores; hasta el alemán **Joseph Beuys** que trabajaba con una metafísica muy especial para ponerse en contacto con el mundo más salvaje e incomprensible.



7. Yves Klein. Antropometrías del periodo azul, 1960.

En el año 1940 comenzó uno de los principales antecedentes de la performance: el **expresionismo abstracto americano**, donde el gesto era lo más importante para la realización de un cuadro. El concepto de pintura para Pollock (una de las figuras primordiales de esta tendencia), es que ésta es un material rodeado de acción, cuya realización y expresión es más importante que el resultado final. Sus obras consistían en pintar o manchar la tela mediante impulsos espontáneos donde se reflejaba la actitud física y psíquica del pintor.

En el otoño de 1933 treinta y dos estudiantes y nueve integrantes de la universidad se trasladaron a un centro cercano al pueblo de Black Mountain en Estados Unidos donde se intentó de alguna manera continuar los experimentos educativos de la Bauhaus. Estudiaron el espacio, el movimiento, el sonido, la forma, el tiempo, etc. como intercambio educativo entre las artes y las ciencias. Hubo gran cantidad de profesores invitados, entre ellos Alexander Schawinski, especializado en teatro, con el que trabajaron utilizando las artes escénicas como forma de prueba y experimento de la acción.

El primer rector de la **Black Mountain College**, John Rice, explicaba, como nos cuenta Manuel Brito en su artículo *La Bauhaus norteamericana* el 16 de noviembre del 2002 en periódico El País, que la universidad de la Black Mountain College debía de ser un lugar donde las artes compartiesen currículo con otros estudios con el fin de lograr formar un hombre completo en todas las disciplinas artísticas.

Por este motivo cada año, profesionales de la música, poetas, cineastas, pintores, etc. eran invitados al centro.

Al principio de los años cincuenta M.C. Richard tradujo en la Escuela de Black Mountain del francés al inglés *El teatro y su doble* de Antonin Artaud, cuyos transgresores escritos sirvieron de referencia e inspiración para los futuros accionistas.

Mientras que el funcionamiento de la Black Mountain mejoraba cada verano siendo más interesante y trascendente, **John Cage**, en esa época un joven músico, y el bailarín **Merce Cunningham** estaban empezando a sobresalir en pequeños círculos artísticos de Nueva York y la Costa Oeste. En 1948, después de más de un década, fueron invitados a formar parte de la institución. Con Cage los estudiantes se formaban para la composición de música experimental reciclada de sonidos coloquiales del entorno sin más pretensión que la de estimular las distintas percepciones de los espectadores y con Cunningham innovaban con sus cuerpos rompiendo las barreras tradicionales del arte y de la danza. Para ambos eran actividades que poseían diferentes identidades, la danza era independiente de la música por lo que no se interpretaba en relación con ésta.



8. John Cage y al fondo Merce Cunningham. *Variaciones V*, 1965.

Numerosos estudiantes de la Black Mountain College fueron reconocidos como grandes artistas destacados en todas las disciplinas: pintores, poetas, escultores etc. mientras otros muchos comenzaron a investigar en la mezcla de sus aprendizajes el arte de acción.

Normalmente se considera que el primer happening se realizó en el Black Mountain College en 1952, *Theater piece n°1*, con John Cage, quien se dirigió a ella como un evento teatral sin trama, Merce Cunningham y el pintor Rauschenberg, en el cual se solicitaba la participación del público contribuyendo a configurar el significado del acto. No obstante **Allan Kaprow** figura como formalizador de su teoría y práctica, o por lo menos como quien lo bautizó como tal a raíz de una de sus acciones llamada *18 happenings in 6 parts* presentado en la galería Reuben de Nueva York en octubre de 1959. La acción se dividía en seis acciones, desarrolladas en tres habitaciones diferentes, que se daban por terminadas al sonido de dos campanadas. Cada lugar tenía su propia estructura que desencadenaban en el público diferentes emociones.

La prensa nombró a este tipo de acciones, que podían representarse sólo una vez, con el calificativo de happening, los artistas, a pesar de sus divergentes opiniones, no lo rebatieron por lo que hasta ahora el término se conserva.

*The name of "Happening" is unfortunate. It was not intended to stand for an art form, originally. It was merely a neutral word that was a part of a title of one of my projected ideas in 1958-59. It was the word which I thought would get me out of the trouble of calling it a "theatre piece", a "performance", a "game", a "total art", or whatever, that would evoke associations with unknown sport, theatre, and so on. (Kaprow, 1965:47)*

*El nombre de Happening es desafortunado. No intentaba significar originalmente una forma artística. Era simplemente una palabra neutra que partía de una estrofa del título de uno de mis proyectos de 1958-59. Esta era la palabra que pensé, me sacaría del problema de nombrarla "pieza de teatro", "performance", "juego", "arte total", o cualquier cosa que evocara asociaciones con un deporte desconocido, teatro o algo así.*

En la década de 1920, se tradujeron los textos surrealistas al japonés, y el dadaísmo influyó también mucho en el país, al igual que en Europa estas corrientes vanguardistas se frenaron resurgiendo con el Grupo Gutai, que sirvió como punto de partida y de ejemplo en Japón y en el resto del mundo. Sus acciones, aunque simples y de gran trasfondo político, debido a su reciente dramática historia tras las bombas nucleares de Hiroshima y Nagasaki, estaban repletas de simbolismos que acercaban al espectador a reflexionar sobre la vida y la muerte. En 1955 en el festival de Osaka al aire libre, Japón, el **Grupo Gutai** con el maestro Jiro Yoshihara organizó una acción que pudo ser incluso el primer happening adelantándonos a Kaprow. Un periodista de la revista Life se hallaba presente y comunicó la noticia a Estados Unidos. En la acción Challenging Mud, 1955, Kazuo Shiraga se revuelve en barro para producir con la dinámica de su cuerpo una obra matérica.



9. Kazuo Shiraga. *Challenging Mud*, 1955.

A partir de los años setenta se empieza a valorar el movimiento de la performance como corriente artística, en la que se sitúan varios artistas como Vito Acconci, Dan Graham, Oppenheim, Rebecca Horn, Ulay y Marina Abramovic, Hanna Wilke, etc.

Entre los artistas que se unen a Kaprow en su manera de hacer happening, mayormente artistas plásticos, figuran Jim Dine, Lucas Samaras, Claes Oldenburg, Robert Whitman, Red Grooms, Robert Rauschenberg, Vostell, John Cage.

Parece ser que la primera acción de arte corporal, donde el accionista trabaja directamente sobre su cuerpo transformando a éste en soporte y mensaje estético, según J.Donguy fue en 1969 con *Messe pour un corps* de Michel Journiac. En esta obra el artista produce morcillas con su propia sangre, siendo tachado de monstruo por la prensa popular. Estas acciones se realizaban en lugares no especializados, ya que en un principio las instituciones, por lo general, no las respaldaban.



10. Michel Journiac. *Messe pour un corps*, 1969.

**Las circunstancias reales de la historia del arte de acción no son exactas en cuanto a artistas descubridores, los datos explicados anteriormente son los más destacados en esta historia tan compleja, transgresiva, desordenada y vanguardista que estalló inevitablemente en diferentes lugares a un mismo tiempo en manos de variados artistas deseosos de novedad y cambio.**

#### 2.1.4 MOTIVOS DE SU RENACIMIENTO EN LOS AÑOS 60

En plena Guerra Fría era latente una profunda crisis en la sociedad occidental, los acontecimientos políticos que se vivían hacían mella en la vida económica y cultural de Europa y Estados Unidos. No era de extrañar que el mundo estallara en una revuelta en busca de la identidad y transformación de la sociedad contra de los valores y estructuras predominantes. La juventud, el pueblo y las mujeres salían a la calle pidiendo paz, igualdad y libertad y los artistas ponían de manifiesto su descontento y reivindicación a través de sus obras cada vez más políticas y agresivas, motivando el despertar de un pueblo anestesiado emocionalmente ante los sucesos. Aparecieron los discursos de liberación sexual aprovechados por el artista para liberar la desnudez de su cuerpo escondido.

Fue diez años después de la Segunda Guerra Mundial cuando el arte de acción llegó a ser aceptado por los creadores como un medio de trabajo posible. En Estados Unidos había comenzado el Action painting o Expresionismo abstracto americano, donde la fase de

realización basada en la acción era primordial para la comprensión de la obra.

Pero Europa estaba en otro proceso de creación y pensamiento después de haber sufrido tan terrible guerra, llegando a considerar socialmente irresponsables a los artistas que ignoraban los problemas políticos que generaba la sociedad del momento. La fuerza y reivindicación del arte *dadá* que prevalecía en sus escritos volvía a resurgir como medio de asalto a los valores de arte establecidos y retornaba a una única filosofía, como escribiría Volf Vostell ya en 1961:

*Kunst ist leben, leben ist kunst.* (Vostell, 2001: s.n)

En los años 60 el arte se volvió vivo y dinámico, salió a la calle, a los bares, a los mercados huyendo del trato lucrativo con galerías y museos. El arte como reivindicación del arte, el arte que diría la verdad sobre el arte. Se empezaron a cuestionar las premisas de la institución artística y se reaccionó haciendo de la creación algo enérgico e inmaterial. La mejor forma para poner en marcha este pensamiento era el arte de acción, por su labor versátil y transitoria imposible de comercializar. El creador se desprendía del soporte para convertirse él mismo en uno, pasando a ser autor e interprete de su propia obra. El objeto pasaba a ser persona y el arte pasaba a ser físico. El cuerpo como un lienzo que quebrar, desnudar, maltratar, cuidar o descubrir; el cuerpo como proceso de objetualización.

El arte reclamaba su esencia rompiendo todas las barreras, se fusionó con la música, la danza, el teatro, etc. pretendiendo la actividad; reacción física y mental de una sociedad sobrecogida, dispersa, perdida y desolada a raíz de los acontecimientos de las últimas décadas. Cada artista buscaba su intencionalidad e investigaba su manera de creación, por lo que la variedad de ideas y pensamientos era cada vez más rica.

Surgía el arte conceptual, donde la materia no tenía uso en sí misma, no era un concepto, sino simplemente una ayuda para exteriorizarlo. Un arte sin huellas, imposible de comprar o vender, con el que el creador y el público trabajarían de manera simultánea. Como ejemplo rescataremos estas frases que escribía el artista de acción Claes Oldenburg en *Story days*, 1967, en las que definía su postura frente a la expresión artística:

*Estoy a favor de un arte que es político, erótico y místico, que hace algo más que estar cruzado de brazos en el museo.*

*Estoy a favor de un arte que se desarrolla sin tener idea de lo que es el arte, un arte a que se le da la oportunidad de partir de cero.*

*Estoy a favor de un arte que adopta sus formas de la propia vida, que retuerce y extiende y acumula y escupe y gotea, y que es pesado y vulgar y brusco y estúpido como la vida misma estoy a favor de un artista que desaparece y vuelve aparecer envuelto en una capa blanca para ser pintada en los pasillos.*

(Aznar Almazón, cita de Oldenburg, 2000: 82)

**La acción brotó como compensación de la mediatización de la vida cotidiana, recuperando la actitud intuitiva de los actos del ser humano y rescatando de una industrialización cada vez más poderosa, la creación, la vida y la naturaleza.**

**El arte reclamaba cada vez más la conexión con la gente, la presencia sensitiva de los asistentes mediante movimiento, sonido, texto, etc. El arte resurgió como evento y comportamiento, como modo de expresión y sublimación, una nueva apreciación y una nueva forma de relacionarse con la cultura de la época.**

### 2.1.5 DESARROLLO

Después de la pintura gestual y habiéndose investigado en el campo de la bidimensionalidad con el collage, el “assemblage” o la instalación, donde se trabaja primordialmente con el espacio, era inevitable el siguiente paso hacia la temporalidad.

La temporalidad, estudiada anteriormente con el cubismo, representaba sobre la superficie plana del lienzo distinto tiempo en un mismo objeto. A partir de estas investigaciones y sumando la importancia del cuerpo humano y del espectador como parte fundamental de la obra, era inevitable el siguiente paso para llegar a una labor viva y presente, a una “obra de arte total” que rompiera con el sistema de representación tradicional y buscara nuevas reflexiones, cuestionamientos y recursos creativos : el arte de acción.

El arte de acción engloba muy diversos tipos de obras y de artistas que se acercan a realidades muy desiguales, por lo que la denominación de movimiento o de grupo no consideramos sea la correcta, en cualquier caso, fue y es una variante artística muy rica y valiente que se desarrollará con ese calificativo desde los años sesenta.

Es una historia complicada, dada la gran cantidad de países y artistas que la incorporan, así como temas que abarcan, festivales o lugares donde se desarrollan y propuestas que nos brindan. He aquí un pequeño resumen de su evolución recopilado de la poquita información, que a pesar de su importancia, se puede encontrar:

#### 1960

**En los años sesenta el arte pasa a manos de los artistas más jóvenes, las nuevas generaciones de creativos organizan, además de sus proyectos, la formalización y gestión de éstos. El arte de acción se desaisla, el pluralismo y la internacionalidad dan paso a un nuevo desarrollo expansivo y los artistas viajan como no lo habían hecho antes, conociéndose entre ellos y organizando centros y festivales.**

En la última etapa de la década el arte de acción surge con tremenda fuerza en muchos lugares del mundo. Se cuestionan las premisas del arte ya establecido y aceptado y se buscan nuevas direcciones de expresión. El cuerpo pasa a convertirse en presencia viva y soporte de creación; sólo entonces los artistas podrían redimirse de la carga histórica que definía el arte y podrían explayarse ofreciéndole nuevos sentidos.

En la Universidades donde se enseña arte conceptual se empieza a desarrollar esta tendencia como parte de la formación, que muchos artistas utilizarán para su desarrollo creativo, a pesar de que todavía no se habían roto por completo las amarras con el acto de pintar.

A partir de John Cage y Merce Cunningham la música y el baile se incluyen en estos actos de manera habitual, ya no eran sólo artistas plásticos, sino artistas de muy diversas disciplinas que querían romper con los métodos tradicionales asociando otros lenguajes para elaborar nuevas propuestas de creación. Alguno de estos ejemplos son:

Terry Riley, Phil Glass, Steve Reich, Alvin Lucier y Charlemagne Palestine etc.

Se inauguran visiones de parentesco dadaísta donde destacan las aportaciones Fluxus mediante diversos eventos. El grupo Fluxus no tiene un origen ni definición concreta, fue informalmente organizado por George Maciunas en 1962 y se desarrolló en Estados Unidos, Europa y Japón a través de muy diversos artistas cuya finalidad era la interdisciplinariedad del arte y la adopción de nuevos medios materiales.



11. *Fluxus, Internationale Festspiele Neuester Musik*, 1962.

Intervienen: Alison Knowles, Nam June Paik,  
George Maciunas y Ben Patterson.

En los años sesenta existe una reducción y humanización del espacio entre el intérprete y el espectador, es decir se empieza a crear el contacto directo de ambos, rompiendo con el escenario y la separación entre las tablas y palco del teatro clásico. El espectador está junto al artista y por lo tanto mucho más cerca de la acción, tanto física como intelectualmente. La performance se convierte en un arte sensorial donde el proceso y el contacto es mucho más importante que el desenlace. Susan Sontag comenta en su ensayo *Los Happenings, un arte de yuxtaposición radical* de 1966, que lo más sorprendente de las acciones es que en ellas se exige al público y que el suceso parece que está hecho para el maltrato de éste y que en eso parece basarse su sostén dramático.

Se empieza a experimentar con una amplia gama de materiales como telas, vestuario, objetos, colores etc., sensibilidades e intenciones que traspasarán todas las fronteras disciplinarias. En esta condición destacarían artistas como Bernard Venet o James Lee Byars asociados también al mundo de la escultura y la instalación.

Los años sesenta suponen un duro golpe a la comercialización del arte, siendo la galería criticada como institución de mercantilismo consumista y reivindicando el museo como algo independiente al arte. Sobresalen artistas como Daniel Buren que traslada la idea hacia diferentes soportes apostando por una creación libre de arquitectura, donde los objetos carezcan de importancia.

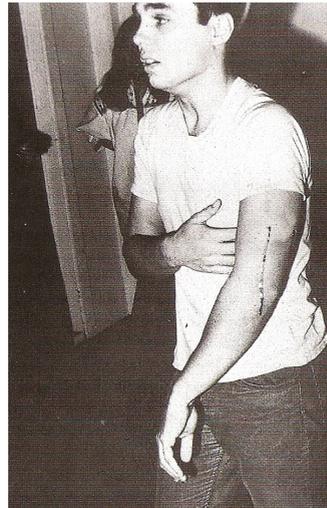
En España, a pesar de las condiciones políticas del momento se funda el grupo Zaj, gracias a las influencias de John Cage, formado por Walter Marchetti y Juan Hilalgo al que tres años más tarde se sumará Esther Ferrer.

El cuerpo como elemento artístico cobra vital importancia, se empieza a utilizar como modo de expresión más directo, se juega con él y se manipula como si fuera materia plástica, esculturas, pinturas o versos. Se convierte en el componente primordial y único de la acción. Llega a ser el elemento del espacio, un lugar para instrucciones, mapas o preguntas. Artistas como Yoko Ono o Stanley Brown promueven este campo de acción donde el público se puede hacer preguntas relacionadas con otras doctrinas, el arte ya no tiene que estar especialmente relacionado con el arte.

Surge el body art donde los objetos cobran un nuevo significado transformando el cuerpo del artista en uno de ellos; con el que investigar sus propios límites espaciales y de resistencia física y psíquica, así como su representación social de la imagen.

En 1968 aparece el grupo General Idea compuesto por Jorge Zontal, A.A. Bronson y Felix Partz renunciando a la firma como artistas individuales, ya que compartían la idea de que el arte es parte de la reflexión colectiva. Trabajaron hacia la imagen industrial que, según su criterio, pervertía a la sociedad, se transformaba según el tipo de medio y se vendía según los intereses de las empresas. Crearon desfiles, una revista e incluso su propia tienda donde vender su arte, que a la inversa de sus intenciones acabó en una urna expuesta en el MOMA.

Artistas como Vito Acconci o Chris Burden trabajaron con obras introspectivas y poéticas que representan a través del gesto, llevando el esfuerzo y la concentración física más allá de los límites de la resistencia normal. Utilizaron su cuerpo como materia ritual; un acto liberador y purificador de energía reprimida a través del dolor.



12. Chris Burden. *Pieza de disparo*, 1971.

En Austria se incorpora quizás una de las más radicales muestras de acción hasta nuestros días: el Accionismo Vienés, de claros intereses expresionistas y psicológicos, que desarrollaron la mayor parte de sus actividades desde 1960 a 1971.

Sus principales componentes son Hermann Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Günter Brus. Gina Pane, Marina Abramovich, Stuart Brisley, Reindeer Werk o Arnulf Rainer también trabajan con su cuerpo primando en los conceptos de resistencia y durabilidad.

En la década de los sesenta el juego con el espectador también empezó a cobrar mucho interés haciendo que éste experimentara y descubriera su propio cuerpo, tomando conciencia del espacio y del tiempo real en relación con los objetos que en él se hallaban. Destacarían artistas como Bruce Nauman, Klaus Rinke o Franz Erhard Walther. Ya en 1970 Dan Graham investigaría la conducta activa y pasiva del espectador.

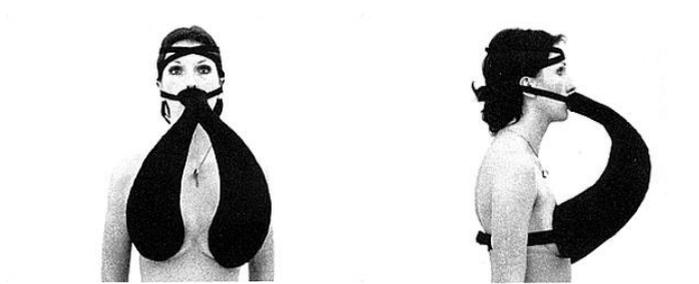
## 1970

**Entrando en la década de 1970, la performance llega a ser aceptada como medio de expresión artística, a pesar de que anteriormente, al ser un acto que no daba dinero y que no se podía incluir en catálogos, no se le prestaba demasiada atención ni se le daba importancia. Pero la documentación en video y los escritos, antes desconocidos, de críticos e historiadores sobre el tema, le dieron una nueva presencia y admisión.**

Los pocos espacios o galerías que se dedicaban al arte de acción pasaron a formar parte

de los más importantes centros artísticos. Museos y entidades promovieron y organizaron gran cantidad de festivales de varios días de duración; como el Southampton en Inglaterra. Aparecieron revistas especializadas sobre el tema y pasó a ser una asinatura fundamental en las escuelas de Bellas Artes.

El arte de acción se empezó a utilizar como medio para solventar la crítica contra los grupos feministas, raciales o de liberación homosexual. Gracias a esto, muchas propuestas, anteriormente ignoradas, realizadas por mujeres empezaron a tener un hueco en un mundo, donde la mayoría del arte pertenecía a los hombres. En las acciones de carácter feminista mencionaré a Ulrike Rosenbach, Hannah Wilke y Rebecca Horn, cuyas obras fueron dirigidas hacia ese ámbito y agrupadas con este término por los críticos, que buscaban una manera fácil de categorizar el material e incluso de socavar las intenciones serias de la obra.



13. Rebecca Horn.  
*Cornucopia, Seance  
for Two Breasts*, 1970.

No obstante, la revolución social exigida por el feminismo tenía tanto que ver con los hombres como con las mujeres, por lo que la mayoría de las performances fueron construidas bajo esa percepción. Urs Lüthi, Katharina Sieverding, Luciano Castelli o Valie Export llevaron sus creaciones a hacia un cuestionamiento de ambigüedad sexual convirtiendo sus obras y cuerpos travestidos en andróginos.

Los londinenses Gilbert and George trabajaban a partir del humor, transformando sus cuerpos en esculturas vivientes, mientras que artistas como Jannis Kounellis o Luigi Ontani componían cuadros clásicos introduciéndose ellos mismos como parte de las composiciones.

En los años setenta empiezan a ser primordiales los conceptos de durabilidad, resistencia, esfuerzo y tiempo. La sexualidad de los cuerpos, la naturalidad de la carne y los instintos cada vez tenían más importancia en las acciones. Yoko Ono en *Cut Piece* (1975) como comentamos en el primer punto, se mostraba con actitud pasiva ante el público, con la intención de que los espectadores masculinos cortaran según su deseo la ropa de la artista hasta dejarla completamente desnuda. Marina Abramovic y Ulay basaron su obra en la exploración de las relaciones interpersonales, sobretudo en la relación de las diferencias entre los dos sexos a partir de conflictos físicos. En su acción *Imponderabilia* (1977) el espectador se veía obligado a pasar entre los dos cuerpos de los artistas, desnudos y casi pegados a ambos lados de la puerta, para adentrarse en la habitación. Las acciones de Vito Acconci durante esta década eran de carácter claramente sexual y jugaba a introducir al espectador en una incomodidad latente adentrándolo sin pudor en intimidad física del artista.

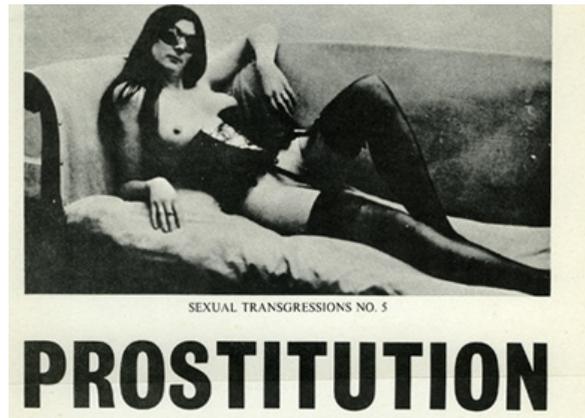


14. Marina Abramovic y Ulay. *Imponderabilia*, 1977.

Los artistas más jóvenes anulaban el rechazo a olvidar la época en la que vivían llena de novedades tecnológicas, musicales y de nuevos estilos de vida, en definitiva, un período donde primaba el espectáculo ante todo, el nuevo cine, los conciertos de rock o la televisión, un nuevo mundo donde su trabajo no podría desvincularse del entretenimiento masivo. Bruce MacLean fundó con Paul Richard y Ron Carra un grupo llamado Nice Style-pose performances donde destaca el humor satírico.

Alguno de ellos se decantaron por los modos del cabaret y del teatro de variedades al igual que lo hicieron los artistas de vanguardia antes de la Segunda Guerra Mundial. A mediados de 1970 muchos eran los artistas que trabajaban en el mundo del espectáculo y que colaboraban con artistas consagrados en ese terreno ayudados por gran cantidad de gente. Diversas galerías como The Kitchen Center for Video and Music y Artist Space en Nueva York, De Appel en Ámsterdam y Acne en Londres se especializaron en este tipo de representaciones. Artistas como Jack Goldstein o Roberto Longo comenzaron a utilizar la performance en conjunción con la cinematografía, la pintura y la escultura.

Los accionistas, liberados de las imposiciones del arte y revolucionarios en cuanto a las nuevas tendencias, encontraron en la estética y música punk inglesa la inspiración para una nueva forma de expresión de cínicas y agitadoras acciones que recordaban al futurismo. La sofisticada música de 1960 había dado un giro hacia la agresividad, el sonido y puesta en escena de este tipo de bandas. Cosey Fanni Tutti y Genesis P. Orridge alternaron entre performances punkis, como Throbbing Gristle y performance de arte, como COUM Transmissions, estos últimos con sus acciones abiertamente sádicas y eróticas provocaron tales escándalos que fue prohibida la exhibición de acciones en las galerías de Inglaterra.



15. COUM Transmissions, *Prostitution*, 1976

Las performances-espectáculo muchas veces y en manos de creadores como Robert Wilson o Richard Foreman no se conformaban con hacer actos únicos de 15 minutos, sino que su ambición iba mucho más allá creando obras basándose en el teatro experimental a partir del estadounidense Living Theater con claras influencias de Artaud y de Bertolt Brecht, que duraban hasta 12 horas y requerían varios meses de ensayos. Wilson creó algunas óperas, unificando todas las artes y uniendo los talentos de los mejores intérpretes utilizando los medios más tradicionales como el teatro, la pintura, el cine y la escultura.



16. Robert Wilson.  
*La escena final de Einstein en la playa*, 1976.

## 1980

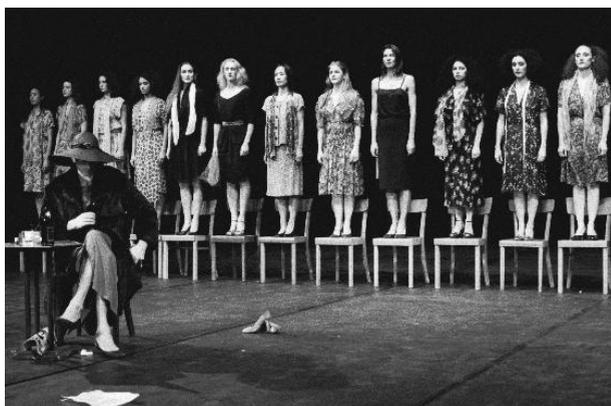
**A partir de 1979 decididamente el mundo del arte se desplaza hacia la cultura popular, el idealismo de las anteriores décadas contra lo establecido fue rechazado para acoplar el arte a los nuevos medios y expresiones. Artistas como John Kelly, Karen Finlay y Anne Magnusson o John Jesurun derriban las barreras entre el arte y los medios de comunicación.**

A principios de 1980 el arte entra en el mundo comercial, especialmente en Nueva York, siendo criticado por su extremado interés hacia la publicidad y por lo tanto hacia el mundo del negocio comercial artístico. A pesar de que muchos artistas seguía trabajando con su cuerpo de manera brutal en la línea de accionismo vienes o reivindicando el feminismo u otros problemas sociales, la nueva industria artística de los ochenta, donde los precios de las obras y la especulación eran desorbitados, las ignoraron haciéndolas apenas perceptibles.

El arte de acción se empezaba a acercar cada vez más a las artes escénicas prestando cuidado

el vestuario, a los decorados y a la iluminación. El teatro y la ópera comenzaron a revitalizarse gracias a las nuevas tendencias y a artistas como Achim Freyer, Bob Telson y Lee Breuer. Se creó una nueva forma de dramatización creado gracias al híbrido entre las bellas artes tradicionales, los medios de comunicación, la danza, el sonido, el video, etc.

La diferencia entre teatro y performance se volvió borrosa, los críticos teatrales comenzaron a cubrir acciones, que hasta 1979 habían sido completamente ignoradas, aceptándolas como teatro de vanguardia. Robert Wilson dirige obras teatrales utilizando textos ya escritos para llegar a un público más amplio y popular, mientras que Jan Fabre trabaja la violencia física y metafísica basándose en estados psicológicos sacados de la literatura y el teatro. Karole Armitage, Melissa Fenley o Pina Bausch destacan las performances corporales basadas en la danza y mezclan en su labor todos los conceptos de décadas anteriores, desde el body art, el ritual o la cotidianeidad.



17. Pina Bausch. *Viktor*, 1986.

Eric Bogosian y Michael Smith a finales de los setenta comienzan a hacer acciones-espectáculo de entretenimiento ya entrada la madrugada en diversos clubes nocturnos. Las acciones resurgían de las vanguardias del cabaret de artistas. A partir de estas actuaciones se comenzaron a poner de moda las performances de toda índole en discotecas. Los clubes eran el arranque para muchos artistas, que hacían sus performances con la esperanza de ser descubiertos por los medios de comunicación. Exploraban en sus obras el límite entre el espectáculo televisivo y la vida real, comprometiendo su obras a la defensa de la homosexualidad, la pobreza, la política o el mundo social.

La aparición del sida fue muy influyente en los accionistas, siendo factor de fomento de miedos y prejuicios y convirtiendo el cuerpo, para la derecha cristiana y predicadores, en materia de pecado. Los artistas reaccionaron tarde, pero finalmente lucharon contra la crítica y la homofobia con el contenido de sus obras, expusieron su cuerpo y jugaron con él para demostrar la importancia y el rechazo de la humanidad hacia los que padecían la enfermedad. Un claro ejemplo es el Grupo General Idea debido a que dos de sus componentes, Partz y Zoltan, padecían el sida, pero a pesar de todo, esto no fue un impedimento para seguir realizando sus obras con sentido del humor, intelecto y gran agudeza crítica, hasta la muerte de ambos en 1994.



18. General idea. *Playing doctors*, 1993.

### 1990

**A lo largo de los primeros años de la década de 1990 vuelven a cobrar vida los aspectos artísticos anteriores a 1980. Hay lugar en los museos para exposiciones dedicadas al arte conceptual, al fluxus o al arte de acción sometándose a reevaluación. El arte de acción desaparece de los medios volviendo a ser un arte marginal y alternativo al margen del mercado del arte.**

La continuación de su historia, a pesar de no ser de excesivo interés para la realización de nuestro estudio, es muy difícil y compleja dada la gran variedad de países, festivales, artistas, encuentros que encierra la acción hasta nuestros días. No hay apenas publicidad ni escritos, únicamente existen algunos artículos que nombran acciones o se refieren a ellas, centrándose la mayoría en artistas consagrados y dejando atrás a las nuevas generaciones que se pierden en el anonimato de las pocas escuelas de Bellas Artes que continúan con la tradición. Parece que los años noventa todavía están demasiado cercanos como para escribir su historia, o puede ser que debido a internet y a la masificación de información se caotice su entendimiento y que su poca radicalidad o provocación paralice su interés.

¿El mundo va demasiado rápido para la reflexión que requiere la performance o es que hoy en día todavía no se llega a entender el concepto de arte de acción ni lo que supone en el mundo del arte?

**La performance o acción persiste todavía indeterminada no perteneciendo a ningún movimiento artístico. Es una de las expresiones más olvidadas, por lo que no aparece en los libros de historia de arte convencionales siendo bastante ignorada en los manuales más específicos a pesar de su continua evolución, y teniendo en cuenta que hoy en día está muy latente y ya es una parte fundamental en ferias de arte contemporáneo de todo el mundo.**

### 2.1.6 OBJETIVOS Y NECESIDADES

Como conclusión del capítulo anterior hemos de poner de manifiesto que el siglo XX transformó el arte poniendo en duda la opresión del pensamiento racional optando y luchando por la libertad de expresión y reflexión, el impulso inconsciente, la creatividad y el sentimiento.

Lo principal de la aparición de la performance, como apuntamos anteriormente, pero que considero necesario recordar, es unir la vida con el arte y convertir el arte en vida, situar al espectador delante del mundo activo que le rodea. Cualquier actividad o visión se transformará en arte para ir más allá de la insípida cotidianeidad y de la imagen estática de un mundo ideal, apaleando la posibilidad de mirarla desde otro punto de vista.

El artista al utilizar su cuerpo busca de alguna manera la identificación directa con el espectador, se transforma en un cuerpo presente que siente, habla y piensa. Activa una serie de impulsos dependiendo de su raza, tamaño, aspecto, sexo, etc. que maneja para su propuestas. Su personalidad también se particulariza con la forma de su organismo, su manera de moverse o su voz; el artista se transforma en texto para los oyentes.

La acción surge como propuesta a abrir nuevos campos de estudio que responden a las nuevas realidades del arte del siglo XX, tan dispares y complejas en relación con siglos anteriores. El arte actúa como crítica directa, analiza los nuevos fenómenos socioculturales y políticos proponiendo una meditación no basada sólo en la estética, sino en la actuación y representación de las nuevas identidades, las nuevas preguntas en relación con un pasado silencioso y las preocupaciones universales de la población del presente a favor del progreso.

Es un espacio donde poder formular preguntas, un instrumento para la construcción cultural de la identidad y su relación con el tabú de la sexualidad, un lugar para la expresión, contra el consumo, la intransigencia, los medios artísticos establecidos, contra el objeto de mercado, las injusticias, los miedos y así una lista interminable de preocupaciones. Un refuerzo para salir de los estados puramente contemplativos y despertar las conciencias ofreciendo varios niveles de lectura simultáneos y una nueva concepción del arte.

El arte de acción trata de dar vida al elemento poniéndose a su servicio. Busca un cambio en las artes; la hibridación de éstas y la mejora de cada una de sus partes. Al igual que el teatro escoge la presencia del artista y acaba con el discurso del autor, la pintura busca traspasar sus límites y conservar su expresión y materialidad, la música recreará el juego, la imprevisibilidad y la temporalidad que evocará a la palabra.

A diferencia de la pintura o la escultura, el arte de acción carece de disciplina y no necesita un objeto que conforme su trabajo.

**Las acciones se realizan en vivo, por lo que son necesarios cuatro elementos básicos fundamentales para poder llegar al objetivo: el tiempo, el espacio, el sonido, la presencia física del artista y la relación de éste con el observador; al son de un mismo fin y al compás de la fragilidad del momento presente.**

### 2.1.6.1 Cuerpo y presencia

Tanto si al arte de acción se le llama happening, performance, bodyart, poesía directa o accionismo, investigará sobre los datos del cuerpo físico del artista para llegar a la realización del evento. Recurrir a la noción de acción significa reconsiderar el cuerpo, su particularidad y su presencia para el estudio y realización de la obra.

**Gracias a su cuerpo el artista podrá depender del objeto, pero jamás en ningún caso podrá renunciar a sí mismo, ya que se mostrará como algo real y único. Todo le corresponderá íntegramente, él será la materia que se utilice, el instrumento, el medio, el concepto y por lo tanto la obra, siendo su presencia física el hilo conductor de la acción plástica.**

Lo principal en una acción es ofrecer un acontecimiento, darlo a ver, y esa es la razón principal por la que se centra en el cuerpo, ya que puede expresar la dimensión activa de la obra, puede sorprender y recibir, se puede transformar sin necesidad de elementos extraños, y de manera inmediata cambiar de posición y de textura, hacerse grande o pequeño, contorsionarse o modelarse.

La esencia del acontecimiento es el verbo ser, cuya principal composición es el elemento vivo. El cuerpo propone dulzura o dureza según su expresión, puede contar más que cualquier cosa por sí mismo e incluso con su esencia.

No se trata del cuerpo de un personaje creado, sino el cuerpo del mismo creador que se desnuda para contarnos sus percepciones, pensamientos e ideas.

El artista posee una presencia y con ésta es con la que se relaciona socialmente. El cuerpo funciona como sujeto y objeto al mismo tiempo, por lo que se convierte en el material de la acción artística. El trabajo con su organismo es una forma de reflexión del ser humano en correspondencia con el mundo que le rodea, no se trata sólo de presencia visual, sino de cada sentido que la identifica y destaca su personalidad.

Artistas como Bruce Nauman, Chris Burden, Dan Graham, Vitto Acconci, Dennis Oppenheim o Terry Fox dedican su obra a explorar sobre su propio cuerpo. Para Cindy Nemser, como escribe en el primer artículo donde se nombra el body art como tal (revista Artitudes septiembre-octubre 1971), los artistas tratan de explorar su propio cuerpo, mientras que Francois Pluchart en 1974 describe así el arte corporal relacionándolo con el individuo social:

*El cuerpo es la base principal. El placer, el sufrimiento, la enfermedad, la muerte, se sitúan en él y, a lo largo de la evolución biológica, configuran el individuo socializado, es decir, puesto en condiciones de satisfacer todas las exigencias y obligaciones del poder establecido.*

(IVAM 1, cita de Francois Pluchart, 2004:161)

El escultor Robert Morris puso en práctica su concepto de escultura viva centrándose completamente en el cuerpo humano y el espacio que le rodea.

El norteamericano Jin Dine daba especial importancia a la vestimenta que cubría su cuerpo y jugaba a transformarlo con diferentes trajes y materiales creando un ambiente carnavalesco, mientras que por ejemplo con el australiano Kevin Mortensen la escultura humana cobra vital importancia, siendo su cuerpo parte fundamental en sus instalaciones.

Gina Pane habla de la necesidad de asumir la muerte para su superación y utiliza el dolor físico como medio para demostrar su vulnerabilidad y tomar conciencia de lo que somos y de las limitaciones que la sociedad nos impone.



19. Gina Pane. *Actino Psychë*, 1974.

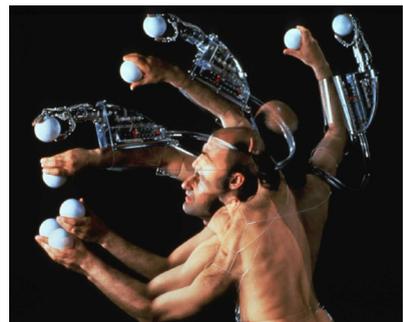
*El cuerpo es una creación permanente, una construcción continua.*  
(IVAM, cita de Gina Pane, 1974: s.n)

El cuerpo se va transformando con el tiempo y va dejando las huellas de lo vivido. Jamás se mantiene inamovible, cada día algo se transforma y por lo tanto el trato y la crítica sociológica se alteran.

Para algunos artistas el cuerpo no es sólo la base de su trabajo, sino el motivo de su estudio; el cuerpo como barrera hacia la verdad y la libertad. Por ejemplo Otto Mühl y Herman Nitsch arremetían contra su cuerpo, ya que lo identificaban como una imposición cultural. Mientras que todo lo interno, la sangre, las heces, los fluidos etc. lo asemejaban con lo libre y lo bello.

Para Marina Abramovich y Günter Brus el cuerpo también era la falsa identidad por lo que lo agredían, siendo para ellos el espíritu lo único válido.

Rudolf Schwarzkogler y Chris Burden pensaban que el cuerpo es la creatividad y la vitalidad del ser, pero al estar completamente coaccionado con las tecnologías impide su desarrollo. Por lo que por ejemplo en su obra, Burden sufre cortocircuitos en la piel o Schwarzkogler se inmoviliza con aparatos médicos.



20. Stelarc. *Múltiple hands*, 1982.

Muy al contrario, en las acciones de Stelarc la tecnología le invade y su organismo responde transmutándose con ella para conseguir la liberación. Conecta aparatos electrónicos a su cuerpo ya que piensa que la evolución es finita cuando ésta pasa a formar parte del organismo.

*La estrategia sería vaciar, endurecer y deshidratar el cuerpo. Los medios extraterrestres amplifican la obsolescencia del cuerpo, intensificando las presiones para su modificación. La solución para rediseñar radicalmente el cuerpo no yace en su estructura interna, sino en un cambio de piel.*  
(Virilio 1996: 120-121)

Cada artista posee su propio lenguaje, pero si no existe su presencia no puede existir el arte vivo en directo: la acción.

Sin embargo, el cuerpo y su inmediatez no es lo único importante para crear una performance. El cuerpo acentúa las dimensiones del espacio, se adapta, se transforma y juega con él y sus proporciones.

### 2.1.6.2 Espacio

**El espacio es uno de los elementos fundamentales para realizar eventos de acción ya que no existen lugares predeterminados para su realización, sino que se eligen o construyen dependiendo de las necesidades de cada performance.**

**El espacio otorga las intenciones dependiendo de las cualidades que le rodean: espacios fríos, cálidos, grandes, minúsculos, construidos de arcilla, iglesias, etc. dotan a la acción de las características adecuadas. Establecen el número de gente que podría ver el acto, su situación en el área y la su posición durante el visionado.**

El artista actuará en relación con el espacio, éste condicionará su forma de moverse, el lugar donde se coloque, la forma que adoptará su cuerpo, los elementos que utilice y la distancia que le separe del espectador y de, en el caso de que los hubiera, resto de participantes. El espacio variará según el acontecimiento y el momento, no se puede ocupar eternamente, por lo que se mueve y cambia a gusto del creativo o de los condicionantes que le envuelvan. Cada presencia llenará el espacio de manera desigual, no sólo física sino también sensorialmente.

Es la analogía de las artes con la arquitectura, el conocimiento para relacionarnos con la materia que nos rodea y sostiene. El cuerpo se transforma en la pintura del cuadro y el espacio en el lienzo, que el artista ubicará después de un estudiado análisis, intuición o impulso. La distribución repercutirá claramente en su terminación, mientras que en el arte de acción será como si la pintura tuviese vida, ya que representada por el cuerpo del propio creador, elegirá en el formato de la superficie, en este caso tridimensional, la colocación y el movimiento que genera.

Muchos artistas experimentaron y jugaron entre los años sesenta y setenta con las percepciones y el comportamiento del cuerpo en el espacio:

Dan Graham estudió la relación entre los distintos espacios y el comportamiento del individuo en ellos. Espacios públicos y privados, exteriores e interiores, reflejos especulares en espacios conectados, superficies translúcidas que reflejan o absorben etc. y el comportamiento del cuerpo dependiendo del espacio en que se halle.

Bruce Nauman en su performance *Posturas pared-suelo* de 1968 realizada en la Universidad de California, investigaba sobre la posición de su cuerpo en el espacio adoptando diferentes posturas con el ángulo que se crea entre la pared y el suelo de la sala.

Klaus Rinke o Franz Erhard también indagaron sobre el cuerpo en el espacio y su relación con el público, que dependía de la distancia y el contacto espacial, reduciendo o ampliando el vacío entre ambos.



21. Klaus Rinke. *Sólo Para socorristas*, 1976.

Tony Smith trabajó la noción del lugar en la forma, y su trabajo junto con el de Carl Andre o Donal Judd, Daniel Buren y Luciano Fabro sirvieron como inauguración para la práctica y medición espacial.

El body art, en su vertiente del cuerpo como escultura, está también muy relacionado, ya que el artista se expone sobre distintos espacios como materia inerte. Los creadores que trabajan con la danza investigan el movimiento como parte de la superficie, así como el transcurso de su recorrido.

De acuerdo con Rosalind Krauss y su escrito de 1977, el arte espacial no se puede separar del tiempo para los fines de análisis. Cualquier organización espacial llevará implícita una declaración sobre la naturaleza de la experiencia temporal, por lo tanto el arte de acción implicará inevitablemente estas dos premisas. Esta reflexión da paso a la siguiente cuestión: el tiempo.

### 2.1.6.3 Tiempo

**El tiempo, dentro de este contexto, podríamos definirlo como la permanencia de durabilidad de la acción. Cualquier movimiento, acto, sonido, mirada o palabra implica tiempo, no importa si es de un segundo o tres horas, siempre que esté implicado en el arte y sea en vivo será arte de acción: arte temporal.**

La duración de la obra puede ser desde unos pocos minutos o de hasta incluso horas y días, puede ser representada únicamente en una ocasión o repetirse varias veces, y lo mismo pasa con su preparación, que puede ser muy estudiada y ensayada de antemano o completamente improvisada.

La contemplación de los asistentes estará limitada por la perpetuación de éstas, a no ser que por propia elección decidan abandonarlas antes de ser finalizadas, al contrario del arte estático como la pintura, escultura, instalaciones, etc. que no tendrán límite temporal pudiendo durar su contemplación infinitamente. En el cine o en el teatro ocurre exactamente lo mismo, con la única diferencia de que estos últimos tienen un final preestablecido en

relación con el acontecimiento presentado, es decir tienen un trama que se dirige hacia un desenlace y un tiempo de duración que no varía excesivamente, mientras que la performance puede sólo basarse en un concepto sin suspense y carecer de un orden “coherente”, siendo la imprevisibilidad de su duración y contenido siempre variable.

Susang Sontag en su ensayo de 1966 *Los happenings: un arte de yuxtaposición radical* compara los sueños con las acciones artísticas por su falta de pasado e irracionalidad e indica que viven siempre en un momento presente y por lo tanto atemporal.

Mencionaré la importancia del análisis del tiempo en las obras del escandinavo Kurt Johannessen cuyo trabajo no intenta provocar, sino poner a prueba la paciencia del espectador a través de la quietud y el silencio, mientras que para Robert Withman la participación de oyente no tiene vital importancia, ya que considera el tiempo como un material fundamental en su trabajo, de la misma envergadura que tendrían para un pintor los colores. Por ejemplo en “El plano color ciruela” de 1962-1963, juega con proyecciones sobre personas que están en el escenario, éstas representan escenas, mientras las proyecciones representan lo mismo pero en diferente espacio y tiempo, produciéndose repeticiones y distorsiones entre el pasado y el presente en el escenario.



22. Robert Withman. *Plano color ciruela*, 1962-1963.

Es esencial la duración de la acción en relación con lo que quieren contar los artistas, cada idea requiere un tiempo determinado para su realización y análisis. El sonido está presente en el tiempo, incluso en el silencio más absoluto seremos capaces de escuchar algo.

#### 2.1.6.4 Sonido

**El arte de acción no se caracteriza tan sólo por la presencia del ojo como sería el caso de las demás artes plásticas, sino también por la incorporación de los demás sentidos a la obra, principalmente el sentido del oído. La combinación de las variadas actividades artísticas de los distintos campos añade el ruido o el sonido como uno de los elementos más importantes en las obras de acción, ya que el sonido es un implicador directo del espacio y del tiempo.**

Muchas de los trabajos han sido realizados en silencio pero éste sigue formando parte del ambiente, por lo que se transforma en musicalidad.

Recordemos que uno de los pioneros de la performance fue el músico John Cage, que experimentaba con los distintos ruidos casuales que forman parte de nuestra vida diaria, y que incluso en los años veinte y treinta ya se jugaba con objetos sonoros en las representaciones como acompañamiento a los artistas de vanguardia.

Aparte de John Cage, diversos músicos han participado en acciones sonoras como pueden ser Juan Hidalgo, Ramón Barce o Mestres Quadreny.

De momento hemos hablado del sonido como algo puramente instrumental o relacionado con la cotidianidad de los objetos, pero no nos hemos parado a pensar en la voz o en un elemento artístico tan importante como puede ser la poesía y la dicción de las palabras. En Italia un gran número de artistas ha trabajado y trabaja con su voz, con el sonido que producen la gran riqueza de las calidades vocales. Por ejemplo para Arrigo Lora-Tontino la poesía era un espectáculo y por eso vinculaba el trabajo vocal y auditivo con el cuerpo, también utilizaba extraños objetos sonoros para causar la movilización del espectador. En el caso de Adriano Spatola la musicalidad relacionada con el cuerpo se hacía más evidente, es decir que utilizaba su organismo entero como resonador y provocador de toda calidad acústica. Mientras que Schwitters trabajaba con la presencia física caracterizándose en distintos personajes con la intensidad y el timbre de su voz.

En Irlanda Nick Stewart concibe el sonido como uno de los medios más poderosos para la creación de acciones al igual que podría ser la luz, mientras que en todo el mundo se investiga el cuerpo como generador de sonido al igual que la importancia de los sonidos externos para ciertos tipos de acciones.

**thema 14 :**

Tilla lalla tilla lalla  
 Tilla lalla tilla lalla  
 Tilla lalla tilla lalla  
 Tilla lalla tilla lalla

Tuii tuii tuii tuii  
 Tuii tuii tuii tuii  
 Tee tee tee tee  
 Tee tee tee tee

Tuii tuii tuii tuii  
 Tuii tuii tuii tuii  
 Tee tee tee tee  
 Tee tee tee tee

Tatta tatta tuiEe tuiEe  
 Tatta tatta tuiEe tuiEe  
 Tatta tatta tuiEe tuiEe  
 Tatta tatta tuiEe tuiEe

Tilla lalla tilla lalla  
 Tilla lalla tilla lalla  
 Tilla lalla tilla lalla  
 Tilla lalla tilla lalla

Tuii tuii tuii tuii  
 Tuii tuii tuii tuii  
 Tee tee tee tee  
 Tee tee tee tee

Tuii tuii tuii tuii  
 Tuii tuii tuii tuii  
 Tee tee tee tee  
 Tee tee tee tee

23. Kurt Schwitters. *Fragmento de Ursonate*. Partitura de acción.

### 2.1.6.5 Acción-Espectador

**Igual o más importante que los otros factores es el de la figura presente del espectador en el desarrollo de la acción, la performance permite una comunicación del todo interactiva con el público, siendo éste el encargado de interpretar la performance a su manera.**

El receptor debe mantenerse abierto y activo mental y emocionalmente; ve, siente y escucha desde otro lugar, dándose espacio para una reflexión abierta hacia lo que advierte y percibe. Mientras la acción se desarrolla, provoca en el público diversas lecturas continuas, intenciones donde la subjetividad del espectador, dependiendo de su experiencia, está también claramente presente.

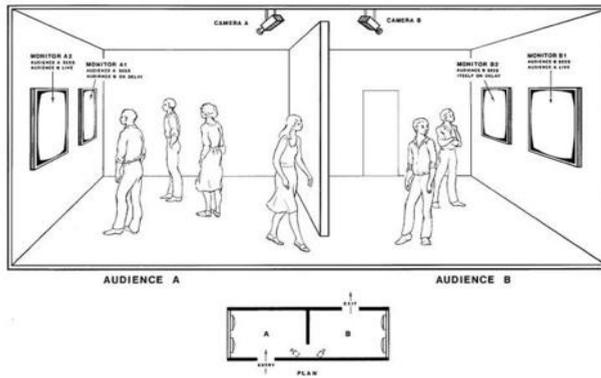
El arte de acción se empezó a llevar a cabo en lugares comunes como parques, plazas, calles, casas, etc. siendo su finalidad llegar a todo tipo de público, despertar a la gente y hacer ver como lo cotidiano podía convertirse en obra de arte, el proceso de ver el mundo con otros ojos y se comprometerse con su entorno.

Son ideas conscientes y elaboradas confeccionadas para el espectador, por lo que éste se convierte junto con el artista en elemento primordial para que se lleve a cabo la ejecución del acto.

El público se involucra activamente, estéticamente, emocionalmente o intelectualmente en la acción, pretendiendo ésta activar la imaginación, la percepción, la crítica o la reflexión del espectador. En muchas de las obras se trata de confrontar al público con sus sensaciones y percepciones, que según la pieza y la persona que la recibe, serán más o menos agradables. El espectador debe participar siempre en el evento, ya sea física o psicológicamente, debe dejarse llevar y ordenar la información por sí mismo, reflexionar sobre lo que está viendo y colocarlo en un contexto más amplio para un mejor entendimiento general.

En los happenings el rol del público es altamente activo, ya que pasa a formar parte de la acción. El artista es el que le propone las pautas y el espectador actúa según su propio criterio, convirtiéndose en actuante determinante del resultado final y por lo tanto de su evolución. Algunos de los trabajos de ciertos artistas consistían en darles instrucciones a los espectadores, convirtiéndose éstos en protagonistas de la acción. Tal fue el caso de George Brecht que escribió un texto como si de una partitura se tratase para que fuera representado, o Pistoletto, Daniel Buren y Carl Andre con quienes el espectador también se convierte en actor protagonista del evento.

Vito Acconci investigó sobre el lugar del espectador en el espacio. En su performance *Semillero* en la galería Sonnabend de Nueva York, masturbándose bajo una tarima construida de madera, reaccionaba en consecuencia a los sonidos que producían los espectadores al pasar por encima de la plataforma, convirtiéndose éstos en parte primordial de la acción. El público dirigía la acción del artista, su monólogo, sus movimientos y su situación espacial. Dan Graham también investiga sobre el lugar que ocupa el espectador y en sus obras ésta pasa a ser la figura primordial, hace que el asistente se enfrente a sí mismo y a su percepción mediante espejos, circuitos cerrados de video, etc.



24. Dan Graham. *Time Delay Room*, 1974.

Alberto Greco encerraba a los viandantes en círculos declarándolos “esculturas vivientes.” Mientras que Mowry Baden hacía que el espectador sintiera diversas sensaciones introduciéndose en espacios por él construidos o recreando diferentes situaciones, su acción *Instrumento* consistía en un largo tubo de aluminio con un agujero por donde los espectadores metían la cabeza y recibían estímulos.

La relación entre el accionista y el espectador puede ir desde la más sencilla observación de la acción por parte de este último, hasta situaciones de considerable incomodidad entre ambos, poniendo a prueba determinadas conductas de carácter social.

La acción busca la libertad perceptiva del espectador que dependerá de la información que se les dé y el modo en como se les dé. Si el espectador no recibe, la acción no habrá cumplido su función artística.

## 2.1.7 CARACTERÍSTICAS

Destacaremos únicamente tres procesos diferenciales en el arte de acción, no son los únicos dado que existen gran variedad y de muy diversos matices, pero nos resultaba interesante la elección de estos tres en particular debido a sus disímiles búsquedas y maneras de trabajar, también la reducción del número de características ayudará a la hora de concretar el proceso de estudio, ya que servirá de base para la elección de los autores a estudiar.

### 2.1.7.1 Cotidianidad e intimidad

**Una de las grandes teorías de la performance es fusionar el arte con la vida, por lo que en muchos casos debe acercarse a ella y recuperar fragmentos de ésta para sus acciones.**

**Se trata de mirar con una lupa lo cotidiano, de buscar dentro de lo habitual lo diferente para poder disfrutar de lo que tenemos sin tener que recurrir a otras esencias. Mostrar la tímida intimidad como parte de ser humano, reconocer nuestra naturaleza y lo que nos rodea y exprimirla al máximo para no avergonzarnos de ella.**

Ante la muestra de la acción en público existe rechazo o aceptación, pero nunca nos topamos con la indiferencia. El artista se muestra a sí mismo sin pudor y sin abstención, por lo que en muchas ocasiones atraviesa temas tabú que pueden resultar desagradables para un público, que se convierte en intolerante dada la cultura que le ha impuesto la sociedad desde que nace. En muchas ocasiones, es la manera de enfrentarse de golpe con su persona y quizás, gracias a ellas, comprender mejor sus actitudes, instintos y secretos.

Es el modo de identificar al público con el accionista y sus funciones, que se muestra tal y como es en su intimidad delante de la expectación, por lo que éste y su obra son sometidos a juicio, quebrantando los usos y formas habituales y produciendo un juicio de valor y por lo tanto un cuestionamiento. La acción artística alcanza el conocimiento personal y sociológico a partir de la muestra del tabú y la desinhibición basada en la verdad.

La muestra de lo íntimo acaba con la estética en muchos de los casos, tal y como tenemos entendida que es, pero el arte, según mi punto de vista no se basa en ésta, sino en la trasmisión de contenidos, sentimientos o ideas inspiradoras. El arte no es feo ni bonito como diría John Cage:

*En el budismo zen nada es bueno o malo. U horrible o hermoso. (...) El arte no debería ser distinto de la vida, sino una acción dentro de la vida. Como todas las cosas de la vida, con sus accidentes y oportunidades y variedad y desorden y sólo hermosuras momentáneas. (Goldberg, cita de John Cage, 1996: 126)*

En cuanto a lo cotidiano, es tan natural, tan acostumbrado que apenas nos paramos a mirarlo, por lo que pierde todo su valor. La música de Cage trata de rescatar todos esos sonidos que ya no oímos, transformándolos en algo interesante con lo que jugar y crear. El arte muchas veces es la contestación y la práctica de las preguntas:

¿Puedes escuchar la música que hace una moto al pasar?

¿Podrías utilizar este objeto para otra cosa diferente de lo que lo utilizas habitualmente?

¿Ta has detenido a recibir la textura del asfalto en tus zapatos?

Cage afirma que la vida merece su propia manifestación artística por lo que sólo sería necesario acentuarla. Para hacer arte no es necesario fabricar un producto, sino que se puede recuperar de la invisibilidad o relacionar con un comportamiento.



25. Quantor Helios representando *Works for percussion* de John Cage.

Valcárcel Medina artista perteneciente al Group de Treball afirmaría:

*Las gentes que hacen la vida y hacen el arte; son las mismas. /.../ Las acciones artísticas no tienen porque ser diferentes a las cotidianas. La conciencia y la intencionalidad de éstas las convierte en estéticas.*

(Fuera de formato, cita de Valcarcel Medina, 1983:103)

Numerosos artistas de todo el mundo han recurrido a la cotidianeidad e intimidad como forma de expresión, por ejemplo es el caso del polaco-mexicano Marcos Kurtycz, que realizaba performances basadas en recuerdos que le dolieron en exceso en algún momento de su vida. Reflexiona sobre la existencia del ser humano y sus condiciones.

En Polonia destaca Swidzinski cuyas performances se basaban en el comportamiento humano; recrea los gestos, las miradas, las frases hechas o las palabras que proyecta el ser humano desde la conciencia o la irreflexión. El concepto de sus acciones se basa en la comunicación y la reacción de las personas ante los estímulos de su alrededor.

En Viena los accionistas trabajan desgarradamente con los temas más tabúes provenientes de su propio cuerpo, como puede ser el orín, las heces o contenidos relacionados con la sexualidad. Provocan acciones que todo el mundo realiza pero que jamás harían públicamente y en muchos de los casos ni siquiera nombrarían.

En numerosas ocasiones, en performances que incluyen movimientos ensayados de antemano, se juega con la repetición de gestos usuales convirtiéndolos en coreografías, dándoles así más importancia y presencia, como sería el caso por ejemplo de la bailarina Pina Bausch.

Algunos artistas, cansados de la exploración materialista del cuerpo se centraron en su personalidad y aspectos de su propia vida. Creadores como Laurie Anderson y Julia Heyward empezaron a investigar sobre ellas mismos, sus sueños y percepciones, podríamos llamarlas como menciona Roselee Goldberg en su libro Performance Art, performances autobiográficas. Eran acciones fáciles de seguir logrando con su trabajo personal establecer una empatía entre el artista y el público que simpatizaba con sus intenciones, sintiéndose éstos identificados y concienciados respecto al tema de la pieza. Susan Russell, Susan Hiller, Eleanor Antin o Christian Boltansky trabajaron con las fantasías e ilusiones del subconsciente más privado.



26. Eleanor Antin. *The King*, 1972

El objeto como cuerpo común en nuestras vidas cobra vital importancia. Las performances de Dine eran una extensión de la vida cotidiana siendo uno de los primeros en producir contenidos emocionales en las únicas cinco acciones que llevó a cabo en su vida. En ellas presentaba objetos usuales y vulgares desde personajes con determinada identidad social, como sería el caso en su obra “El obrero sonriente”, 1960, en la que trabaja con herramientas y se tragaba la pintura con la que escribía “I love what I’m doing. Help”, como forma de mostrar la felicidad que sentía al describirse a sí mismo como un pintor compulsivo.



27. Jim Dine. *El obrero sonriente*, 1960.

Lygia Clark en sus performances intenta lidiar con la vida utilizando elementos como guantes, hilos, superficies rugosas, saliva, etc. para recrear el placer que produce el roce o el frotamiento y cuestionar el sentido de la vista.

Igualmente para Claes Oldenburg su relación con los objetos también era fundamental, ya que creaba sus performances a partir de objetos residuales, en un texto titulado *The Store Described and Budget for the Store* en 1960, escribía:

*En primer lugar, es mi intención crear un ambiente de almacén, con pintura y colocando objetos que tengan el espíritu y la forma de los objetos cotidianos del mercado, tal y como se ven en los escaparates y los almacenes de la ciudad.*

(Aznar Almanzón, cita de Claes Oldenburg, 2000: 27)

El objeto se desmaterializa y ya no es tratado como en su estado habitual, sino que se altera con el uso, se abre a distintas posibilidades y a distintas experiencias de transformación.

Han sido infinitos artistas los que han tabajado con lo real y cotidiano y gracias a muchos de ellos, desde el Ready Made de Duchamp, podemos apreciar cosas antes invisibles a nuestros ojos y ver en ellas una realidad más artística, como la casualidad de encontrarse un televisor de los años ochenta en el que se apoyan dos calcetines de lunares en un basurero, o el gesto tan característico y poético que define la personalidad de nuestros vecinos.

### 2.1.7.2 Denuncia

Los artistas plásticos empezaron a evadirse del arte tradicional como medio crítico para romper las reglas establecidas. Al principio empezaron abstrayendo y obviando la representación de objetos tal y como se representan en la realidad, continuaron rompiendo con el soporte y utilizando cualquier material para su creación, hasta llegar a utilizar su expresividad corporal para enunciar su visión reivindicativa del mundo; la representación basada en la acción, no en la contemplación.

**El arte de acción es en muchos casos el reflejo de lo que ocurre socialmente en ese momento: la crítica de lo establecido, la búsqueda de nuevas tradiciones culturales alternativas y la lucha social y las dudas existenciales que atormentan al mundo.**

Tal y como explica el artista argentino Clemente Padín, en los documentos publicados tras la acción colectiva *Tucumán Arde* en 1968, cuya exposición fue desalojada por la policía:

*Arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es lo que niega este modo de vida y dice: hagamos algo para cambiarle.*

(IVAM 2, cita de Clemente Padín, 2004: 51)

La historia se repite, por lo tanto el arte sigue reivindicando las mismas preocupaciones, no se puede huir de algo por que ya se hizo, sino que se debe hacer con más fuerza. Por esa razón cuestionamiento sobre el arte y la sociedad todavía sigue vigente en nuestros días.

En los comienzos, años sesenta y setenta, existió una gran revolución cultural, el feminismo, las luchas revolucionarias, la Guerra de Vietnam, los cambios producidos en los países latinoamericanos, los movimientos estudiantiles, etc. iniciaron un nuevo rol en el arte, cuyo papel principal pasó a ser la crítica social y política tanto en las artes plásticas como en las dramáticas y por lo tanto en el arte de acción, al igual que anteriormente había pasado con la pintura de vanguardia.

El arte buscaba su relación con el mundo, no se conformaba con la imitación de objetos que reproducían una realidad sin movimiento. El arte empezaba a activarse expresando conflictos de interés común en pos de una mejora de vida y libertad.

La fotografía que abajo se expone representa una acción de Monty Cantsin, uno de los artistas más transgresores de Quebec, Canadá.



28. Monty Cantsin. *Regalo gratis/regalo ideal*, 1991.

La acción funcionaba como medio para la comprensión de las relaciones sociales que dominan nuestra vida, como medio de fusión con la naturaleza, la tecnología, el mundo y la historia. En muchos casos era una provocación, una llamada al cambio y al levantamiento de los individuos, una manera de hacer que se preguntaran inconscientemente. Pensar y reaccionar ante los mecanismos opresores del sistema social y sus conflictos personales. Un ejemplo muy claro se encuentra en el libro de Jean-Jacques Lebel *El Happening* de 1966, donde defiende que:

*El happening es un acto de rebeldía en la búsqueda de la liberación de los condicionamientos sociales.*

(Aznar Almazón, 2000: 33)

Como vimos en capítulos anteriores, uno de los principales motivos de lucha y denuncia fue contra la moral conservadora y las convenciones de arte establecido, reivindicando un arte libre de instituciones con el que no se pueda comercializar y que pueda llegar por igual a todas las capas sociales.

El arte funcionaba a menudo como un arma de provocación tanto política como cultural, se revelaba contra las artes plásticas, el teatro tradicional y contra el academicismo impuesto. Gracias a esta sublevación, empezó a vislumbrar otros horizontes, al igual que su método de docencia y aprendizaje.

El accionismo en Latinoamérica destaca especialmente por su carácter político. Muchos artistas reivindican la situación que se vive en sus países: opresiones políticas, dictaduras, crisis económicas, poca libertad de expresión, diferencias sociales, etc.

El artista venezolana Carlos Zepa en una entrevista que le hizo María Elena Ramos en 1981 añade:

*Sólo en la medida en que el creador se enfrenta a la problemática real de este país y, por medio de una toma de conciencia y un acto revolucionario, lucha por un cambio de las estructuras socio-políticas y culturales que imperan en Venezuela, y trabajen seriamente en la evolución física, psíquica y espiritual de sí mismo como individuo, sólo en esa medida podrá contribuir a la transformación que hará de Venezuela un país verdaderamente libre y, solamente así, comenzará desde ya a entenderse la simbiosis entre la arte y la vida.* (Ramos, M<sup>a</sup> Elena, cita Carlos Zepa, 1981: s.n)

La obra de Zepa toca muy de cerca el carácter religioso y nacionalista, por lo que muchas de sus exposiciones fueron clausuradas y hubo amenazas hacia quien fuera a ver su trabajo o lo autorizara.

Oswaldo Sánchez expone en estas líneas, entrevista inédita realizada por Víctor Muñoz, su percepción respecto a la acción en relación con el contexto político o social que rodea a la artista.

*“..., una acción es una acción de respuesta al contexto, más que de respuesta a preguntas mucho más trascendentes”. (IVAM 2, cita de Oswaldo Sánchez, 2004; 59)*

Destacarían también artistas como Horacio Zabala en Argentina o Leandro Soto en Cuba. Además sería importante la obra de Aldito Menéndez, Alonso Mateo, Arturo Cuenca o la de los brasileños Lygia Clark, Helio Oiticica y Lygia Pape.



29. Lygia Clark. *Mask-Abys*, 1968.

Los artistas latinoamericanos encontraron en la performance una manera de denunciar y manifestar los hechos que ocurrían en sus países concienciando y sensibilizando al pueblo hacia posibles soluciones.

Artistas como Pat Oleszko demostraron principios libertarios y reivindicativos de izquierdas, al igual que el francés Jean-Jacques Lebel, cuyos happenings tenían un contenido radicalmente político. En su acción “Anti-procés” junto con el poeta Alain Jouffray critica vorazmente la Guerra de Argelia.

En países como Polonia, lo conveniente era mantener el arte alejado de la política debido a las restricciones que imponía el estado. El poder absoluto de países como éste tenía total control sobre la vida de los ciudadanos y por lo tanto sobre sus trabajos, por lo que lo más adecuado era mantenerse alejado de cualquier razonamiento o altercado con él. Durante la segunda mitad de los años cincuenta el arte había sido utilizado como medio de propaganda política estatal, por lo que los artistas se veían obligados a comprometerse políticamente. De esa manera el arte fue huyendo cada vez más de esos términos para trabajar hacia la realización personal y huir de los conflictos, de hecho, el alejarse de la política podría considerarse en estos casos como un acto político.

Sin embargo hay excepciones, como sería el artista polaco Jerzy Beres que consideraba que el arte constituía algo moral, ético y comprometedor por lo que el creador debía siempre aferrarse a eso.



30. Jerzy Beres. *Romantic Manifestation*, 1981.

Hoy en día las acciones vuelven a reencontrarse con la lucha social criticando al orden nacional establecido.

En Canadá destacó la lucha de las artistas feministas con acciones de género a favor de la igualdad de oportunidades, la ecología, etc. y contra los malos tratos, las clases sociales y el racismo, con las que intentaban fomentar el diálogo y reducir la provocación. Estas obras venían impulsadas por programas feministas radicales, liberales o socialistas, en las que la participación del público era abundante, utilizando en muchos de los casos demasiada teoría y texto. Algunas de las artistas destacadas serían: Winnipeg Shawna, Tanya Mars, Rita McKeough, Dempsey y Lory Millan o Stephanie Beaudoin. La newyorkina Adrian Piper hacía una crítica social feminista basada en su propia biografía y reivindicaba que todo lo que le ocurre personalmente a alguien es igualmente político.

En Québec, capital del arte de acción, a partir de 1970 hubo muchos artistas implicados en desarrollar un nuevo discurso político de izquierdas que trajera el arte a la escena política y llegaría de manera directa al pueblo para despertar sus conciencias. Tenían gran implicación con los sindicatos, grupos comunistas, etc. y se empezaron crear grupos de artistas como el Atelier de Realisation Graphique y la Comme Galerie. No sólo se fundamentaban con argumentos sociológicos o económicos, sino que también con cuestiones en cuanto a la función del arte, su definición, novedades y puntos de vista.

Éstos son sólo algunos ejemplos del movimiento político en el arte de acción, pero en todo el mundo, desde principios del siglo XX hasta ahora, han existido cientos de artistas que han elegido ese camino como método de creación e investigación para su obra.

El término de arte todavía no está aclarado, mientras que el arte de acción ni siquiera ha conseguido obtener un reconocimiento total, por lo que el arte político todavía es mucho más complejo de instituir. Aún así, continúa en nuestros días existiendo con mucha fuerza y sin pretensión de crear una política estética o una estética política. Según mi parecer, el arte es lo que hace reacción en la mente, despertando la creatividad del individuo que lo recibe, por lo que si estas obras consiguen hacer mella de la misma manera, el espectador reaccionará con ganas de conocer métodos alternativos hacia la lucha para una evolución coherente del mundo y de su propio yo.

### 2.1.7.3 Ritual

**El arte ritual es una manera de reunión con nuestros ancestros, una manera de recuperar el instinto primitivo a través de ceremonias que desaparecen en el tiempo de la civilizada gran ciudad.**

Gracias a las traducciones del libro *El teatro y su doble* de Artaud, se difundieron las ideas que definían el Teatro de la crueldad como una nueva manera de ver y sentir la escena, esta nueva concepción afectó rotundamente al arte en general y sobre todo a la revolución del ritual en el arte de acción:

*Hay en todo este teatro una embriaguez profunda, que nos restituye los elementos mismos del éxtasis...*

*Toda la bestialidad, la animalidad, quedan reducidas a su gesto descarnado: ruidos multitudinarios de la tierra que se hiende, la savia de los árboles, el bostezo de los animales.*

*Los pies de los bailarines, al apartar los ropajes, disuelven pensamientos y sensaciones, permitiéndoles recobrar su estado puro. (Artaud, 1978: 76)*

El objetivo del ritual es expresar las verdades secretamente escondidas, no para el saber psicológico, si no para despertar los sentidos más estancados a través de gestos, sonidos, plástica y acción. A través de acciones rituales se pretende recuperar lo perdido, volviendo a conectar el espíritu con el cuerpo y la inteligencia con lo sensorial y la intuición. Las acciones consisten en producir intensas sacudidas en un espectador participativo, reavivar su entendimiento y su instinto a través de la utilización de objetos o signos que cobran un nuevo sentido poético. Se trata de devolverle a la humanidad el arte primitivo desde un aspecto religioso o metafísico, poner el cuerpo en conexión con el universo, en contacto con lo invisible y en algunos casos hasta con la muerte.

En la cultura occidental las tradiciones van desapareciendo, la colectividad, la fuerza del grupo accionando hacia lo escondido o las religiones cada vez pierden más importancia, cada vez existen menos fieles y el individualismo se apodera del ser humano. Éste se pierde en el intelecto o en la pasividad, dando la impresión de que lo único que moviliza el instinto en nuestros días es el fútbol.

*Propongo recobrar por medio del teatro el conocimiento físico de las imágenes y los medios de inducir al trance, como la medicina china que sabe qué puntos debe de punzar en el cuerpo humano para regular las más sutiles funciones. (Artaud, 1978: 92)*

El arte de acción ritual trata exactamente de llegar al mismo fin, perturbando, excitando y hechizando al espíritu en conexión con la naturaleza.

Por ejemplo para Pollock el rito de pintar un cuadro le importaba más que la obra terminada y partiendo de estos rituales, el artista tomó el rol de maestro de ceremonias convirtiendo la obra en arte en política, intelectualidad, filosofía, cotidianidad o espiritualidad.



31. Jackson Pollock pintando en su estudio, 1949.

Muchos son los artistas que han trabajado con este género de acciones, contemporaneizando los antiguos ritos dionisiacos y cristianos y produciendo la catarsis a través del miedo y la compasión. Autores tales como Gina Pane recreaban el dolor automutilándose, en el caso de esta artista el dolor estaba sustentado por la teoría de alcanzar la activación de una sociedad adormecida. Construye a través de sus heridas un lenguaje temporal que deja huellas para comunicar la pérdida de energía de la vulnerabilidad del cuerpo. El dolor para ella tiene un efecto purificador y a través de éste se encontrará con la intemporalidad, la conciencia, el conocimiento y las limitaciones de su ser:

*Es necesario asumir la muerte para poderla superar.*

(Pane, 1990: s.n)

El sufrimiento habla de un cuerpo vulnerable desde que nace hasta que muere. Marina Abramovich, Ulay, Stuart Brisley, Paul McCarthy o Reindeer Werk también trabajaron en la misma línea de violencia y sexualidad. Chris Burden se puso en distintas ocasiones en peligro de muerte involucrando de alguna manera al espectador y por ello convirtiéndole en cómplice.



32. Chris Burden, *Prelude to 220, or 110*.

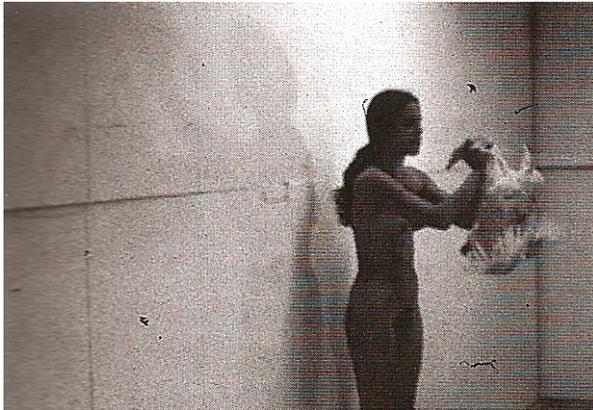
Las acciones del vienés Hermann Nitsch fueron descritas como “una manera estética de orar”, partían de la lucha contra la represión de los instintos agresivos, que creía, fueron silenciados a través de los medios de comunicación, así como los rituales primitivos con animales, que servían de liberación y purificación. Era la traducción del arte como terapia ante el olvido.

*Si el teatro es, como los sueños, sanguinario inhumano, manifiesta y planta inolvidablemente en nosotros, mucho más allá, la idea de un conflicto perpetuo y de un espasmo donde la vida se interrumpe continuamente.*

(Artaud, 1978: 105)

El artista exseminarista Michel Journiac en 1969 realizó una misa donde reivindicó cuestiones morales como su propia homosexualidad, finalizando con la repartición de morcillas cocinadas con su propia sangre.

La cubana Ana Mendieta, también muy relacionada con el rito, centraba su obra en el tabú y la transgresión social basándose en arquetipos y signos próximos a sus raíces como el sacrificio y el crimen, que relacionaba con el papel de la mujer, la violación y la relación de ésta con su cuerpo. En su obra *Muerte de un pollo* en 1972, sacrifica a un pollo, que decapitado se contorsiona desangrándose, mientras que ella, desnuda lo sostiene. Representa el sufrimiento que muchas mujeres deben soportar simplemente por la condición de su sexo, pretendiendo con su acción romper el silencio sobre el asunto.



33. Ana Mendieta. *Muerte de un pollo*, 1972.

El artista checo Petr Stembera, en su obra *Grafting* en 1975, decidió injertarse una planta en el brazo, convencido de que la energía natural renovadora purificará metafóricamente sus venas y órganos.

La actitud del asistente en este tipo de performances, puede ir desde la pasividad, donde se limitará a observar la acción, hasta su máxima participación, donde interactuará con el artista buscando y produciendo la agitación de las masas, como sucede en los carnavales, las fiestas populares de los pueblos o las ceremonias religiosas, creándose un vínculo y comunicación directa entre todos los presentes.

La performance posee una dimensión mágica que encarna la memoria colectiva en representación de una conciencia milenaria y sagrada, que trasciende el tiempo y el significado, pero que carece de mito. No son acciones que pretenden una función concreta, sino más bien encuentran el placer en lo lúdico, transformando los accionistas su cuerpo en símbolo para sensibilizar la percepción del espectador y liberar su inconsciente reprimido. Se trata de la expresión y representación dramática plástica y física del deseo inconsciente y su distanciamiento, para ordenarlo dentro del caos universal y rescatar de la esclavitud a los intereses humanos.

*El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura si quiere recobrar su necesidad.*

(Artaud, 1978: 96)

Para comprender el arte ritual sólo es necesario cambiar la palabra teatro por la de acción.

**En esta primera parte de la Tesis se ha introducido al lector en el término, la historia y los modos del Arte de Acción, teniendo en consideración las nociones aprendidas daremos paso al siguiente punto: Acción versus teatro, donde la disciplina estudiada se pondrá en comparación directa con el otro interés fundamental de nuestro estudio: las Artes Escénicas.**

**¿Qué tienen en común estos dos desiguales lenguajes?**

**¿Qué elementos tan dispares les acunan?**





## ARTE DE ACCIÓN vs. TEATRO



## **2.2 ARTE DE ACCIÓN VERSUS TEATRO**

En este punto quedarán puestas de manifiesto las diferencias y semejanzas entre el Teatro y el Arte de acción como presentación del interés de nuestra labor: comparar textos de performistas con los de autores teatrales, para conocer sus vínculos y lograr crear en un futuro la puesta en práctica de un posible método docente de arte de acción. Este apartado nos enseñará las dificultades y el riesgo del estudio pero también el interés que acusa la mezcla de ambas disciplinas.

## 2.2. ¿ARTE DE ACCIÓN versus TEATRO?

En el año 1600 Giordano Bruno fue quemado por la inquisición debido a su pensamiento, incomprensible para la época en que le tocó vivir. Su discurso podría declararse como antecesor del arte de acción ya que nombra al artista como alguien inventivo, activo y reparador. Explica que creador no se limitará a una sola orden artística como podría ser la pintura o la escultura, sino que será alguien activo, interdisciplinario y librepensador que basará su creación en la mezcla de géneros y disciplinas:

*La verdadera filosofía es música, poesía o pintura; la verdadera pintura es poesía y filosofía, la verdadera poesía o música es una cierta sabiduría divina de la pintura.*  
(Bruno, 1995: 470)

**Todo arte se basa tanto en el conocimiento e investigación como en la acción, dado que si no hay movimiento la capacidad de realización física es nula y por lo tanto no podría ser confeccionada ni admirada por un receptor.**

**En el caso del arte de acción y del teatro el proceso de ejecución cobra otra calidad ya que su desarrollo final se produce a través del cuerpo del artista. Podríamos definir ambos órdenes como representaciones artísticas que involucran, ya no sólo un espacio de tiempo predeterminado en su elaboración, sino también en su muestra. El tiempo implica espacio, que a su vez implica movimiento, que a su vez implica vida, por lo que la relación con los diferentes elementos sensoriales es inevitable para su práctica. La utilización de un solo sentido, como podría ser la vista, carecería de razón en un lugar tan amplio y directo de contacto con la existencia. En el cuerpo se tendrá que buscar la música y en la poesía el contacto.**

En estas imágenes podemos ver una fotografía de una acción y una de una escena teatral, ambas utilizan los mismos recursos audiovisuales.



34. Andre Stitt, *Flowers (for the rebel who failed)*, 2006.



35. Compañía Vallisoleta Rayuela, 2009.

Con la explicación anterior me remonto a la base principal de mi estudio: la acción y la mezcla de las disciplinas artísticas. Los diferentes lenguajes y la vida se convierten en la base principal de las performances, los happenings y las creaciones teatrales contemporáneas. Como ejemplo mostramos esta definición que hace Artaud del teatro:

*El teatro que no es nada pero hace uso de todos los lenguajes: gestos con sonidos, palabras, fuego, gritos, se encuentra exactamente en el punto en que el espíritu necesita un lenguaje para producir sus manifestaciones.*

(Artaud, 1978: 17)

### 2.2.1 PUESTA EN ESCENA

Con teatro podría referirme al espacio de representación o muestra; a la estructura arquitectónica donde se exponen acciones o hechos, pero de este modo abordaría su relación con el museo, donde a diferencia que en el teatro, la quietud reside en la obra y el movimiento en el espectador. Con este término haré alusión a la puesta en escena: al rol interpretativo del actor y por lo tanto a su cuerpo, a su movimiento y a su voz, a los elementos que ocupan el espacio, a la disposición de éstos y, por supuesto, al público.

**Lo teatral, desde nuestro criterio, se remite al igual que el arte de acción a la obra de arte total, ya que tiene la capacidad de aunar tanto las artes plásticas, como la literatura, la música, la danza y la arquitectura entre otras. Es una expresión donde la presencia del artista-actor es el motor fundamental.** Ambas son, como describe Esther Ferrer refiriéndose a la performance:

*Arte del tiempo, del espacio y de la presencia.*

(Lápiz nº 108, cita de Esther Ferrer, 1995: 40)

El teatro, dejando a un lado el texto escrito por el dramaturgo, es una combinación intencionada de cuerpos y lenguajes; movimiento y sonido intercalado o entremezclado, cuya disposición se basa en la escucha de uno mismo, del compañero de escena y la interrelación que esto supone y de la audiencia y su receptividad. El teatro se relaciona con el arte de acción también debido a su imposible compra-venta, no me refiero a las entradas, sino a la muestra

en sí. Se puede acudir a una performance o a una pieza teatral pero no se puede llevar a casa, quizás en formato de video o fotográfico, pero indudablemente y a nuestro parecer, no será ni mucho menos tan interesante, ya que la acción requiere de la presencia y del tiempo físico presente.

El teatro siempre es un acto de meditación pública cuya parte más importante de exploración se realiza ante un auditorio. Por lo general podríamos afirmar que el teatro oscila entre dos extremos: uno tiende hacia la fusión colectiva, donde se procura el contacto con el espectador y la participación y compromiso de éste, aún desde la quietud física que la observación de determinados espectáculo supone, y por otro lado existe el de un público pasivo y contemplativo que asiste silencioso y distante a una representación. Este último no resulta interesante, ya que se aleja de la búsqueda propuesta basada en la provocación e incitación a la vitalidad y creatividad del individuo.



36. Julie Andrée T. *Step by step* #133, 2006.

La estructura tradicional del teatro se repite a base de disposiciones acostumbradas de construcción que no se adecuan, por lo general, al denominado arte de acción, pero el teatro al que nos referimos es un teatro de experimentación; un teatro de búsqueda que inspecciona nuevos lenguajes y maneras de llegar a su público. Hace reaccionar al auditorio a través la verdad, el pensamiento o la emoción para que el espectador se involucre en el acto de manera personal, intuitiva o reflexiva. Se trata de un teatro cuya principal inquietud es la comunicación: necesidad primordial e inevitable para cualquier artista.

*Lo que es interesante en el arte es que, a pesar de todo, la comunicación se da. A pesar de que lo rechacen, de que griten, de que se diga que es un montaje, etc., resulta que todos estamos allí funcionando y comunicando. (Ferrer, 1994: 95)*

El teatro conservador, en el que por lo general se piensa al escuchar el termino teatral, está ligado de alguna manera a un modo de vida burgués, dadas sus necesidades es muy difícil que rompa las normas que esto conlleva ya que es un teatro que normalmente persigue como único objetivo el entretenimiento. Gracias a autores como los que estudiaremos a continuación se ampliará la perspectiva teatral, debido a que su teatro experimental rompe con las convenciones establecidas y acerca cada vez más el teatro hacia el término de arte y artista: Grotowski incita al público a encontrarse con sus instintos más primarios y su espacio de investigación, tanto corporal, de estructura, como escenográfico está muy alejado del teatro habitual. Brecht hace un teatro para el pueblo, busca la reflexión de éste hacia su entorno y la sociedad que le rodea. Y Stanislavski trabaja por primera vez con la verdad huyendo del tópico y de la falsedad del teatro grandilocuente.

Las acciones teatrales se sitúan entre el artificio y la vida; un pedazo de realidad preparada de antemano que puede tergiversarse o variar durante su proceso y para su evolución. El artista de acción por lo general es el guionista de sus conceptos, mientras que el actor es guiado por un director que se ciñe al texto de un dramaturgo y decide los pasos a dar, no desvalorando y añadiendo para el enriquecimiento de la pieza, la creatividad del actor. El momento escénico y creativo es gobernado por el actor o por el performista y ahí, es donde se separan sus roles y su distinción se hace perceptible.

El teatro muestra personajes y vidas ajenas al actor, puede mostrar vidas de ensueño o visiones realmente trágicas, pero casi siempre fuera de la realidad de lo que realmente es la persona que representa el papel. Un buen actor puede encarnar seres dispares tanto física como intelectualmente, mientras que el accionista juega con su yo, es decir, con sus vivencias, intereses y preocupaciones, en ningún momento es o querrá ser otra persona. El accionista no representa sino que sencillamente es. Así lo definiría Josette Féral, teórico crítico y profesor de Escuela Superior de Teatro De la Universidad de Quebec en Montreal:

*Lejos de representarlo, como podría hacerlo un actor sobre una escena, el performer se implican en el proceso. Acepta riesgos humanos, políticos, biológicos, se pone en situación. Él es la situación.*

(Diputación Foral de Guipúzcoa, cita de Josette Féral, 1999: 19)

Eso no quiere decir que el actor mienta o falsee, ya que en muchos casos encarnará al individuo representado basándose en sus propias vivencias y percepciones, por lo que el personaje variará dependiendo del intérprete que lo personifique, adoptará características originales y concretas concibiendo realidades y sentimientos a través de los diferentes actores. O bien, como en el teatro de Brecht, se expondrá abiertamente y sin miramientos que se trata de un actor que interpreta o ilustra uno o varios papeles en diferentes contextos.

El teatro no se reduce a la escena, ni a un texto escrito previamente, ni a unas pautas para la improvisación. El material del teatro no es inalterable y varía dependiendo de la escena o representación, pero la estructura de espacio siempre está organizada a partir de la duración, es decir, que el tiempo y el espacio organizan la escena ubicada de manera coherente, lineal y sucesiva: comienzo (presentación), acontecimiento (o varios) y final (desenlace).

En cambio, como escribiría Sartre en un texto publicado en *Le Nouvel Observateur* en los años sesenta:

*El happening es el momento en el que el teatro explota.*

(MACBA, cita de Sartre, 2007: 40)

Su estructura “explota”, pero no hacia el caos sino hacia un orden propio y organizado que se sale de las leyes de la estructura acostumbrada de representación de escenas. Tiene muy en cuenta el espacio pero a modo de materia, y el tiempo es algo interno cuyo ritmo individualizado organiza la acción. No se trata de una narración, sino de la presentación de una idea.

El arte de acción, por lo general, no necesita grandes estructuras, ni presupuestos desorbitados, ni actores especializados, ni siquiera un hueco en la crítica semanal, simplemente huye de todo esto, se basta con la comprometida y arriesgada cabeza del creador que escapa de su comercialización. La única pega es su reconocimiento, e intuio, que es debido a que no mueve tanta multitud como las artes escénicas, por lo que será necesario encontrar la manera de involucrar a la gente y de darlo a conocer más allá del ya acreditado público que siempre repite.

### 2.2.2 EL NO-TEATRO

*Odiábamos la palabra “performance”. No podíamos, no queríamos llamar a lo que hacíamos “performance”... porque el performance tenía su lugar, y ese lugar era por tradición el teatro, un lugar al que acudías como cuando ibas a un museo.*

(Cita de Vito Acconci, Índice Web: 14)



37. Vito Acconci. *Materia do olhar*, 1970.

Así expondría Acconci su opinión respecto a la definición de performance, queriéndola desasociar por completo del teatro y de un lugar concreto de representación.

Todavía hoy, aún después de cuarenta años, el ambiguo termino de performance se relaciona con la representación teatral a pesar del esfuerzo de los artistas de no corresponder y diferenciar ambas expresiones, lo que desemboca en una confusión generalizada de los diferentes aspectos. El arte de acción intenta liberarse del museo y por lo tanto del teatro, tanto de su espacio de puesta en escena, como de su método de representación tal y como está estipulado. Los artistas de acción no son actores, pero su presencia es un hecho fundamental, no son dramaturgos pero son creativos y no son escenógrafos o directores pero son artistas.

El espectador que acude a un teatro ya conoce lo que le espera (me refiero al desarrollo y continuidad de la historia), conoce lo que se quiere contar, por lo menos en el teatro convencional, ya que posiblemente ha visto representada la pieza en otras ocasiones o en manos de otros directores, la ha leído o puede leerla en cualquier momento e imaginar su propia puesta en escena o realidad, o bien le han desglosado el argumento. En el arte de acción esto varía ya que se trabaja un concepto y no una historia, lo que ocurra será real en el tiempo, es decir, no se trabajará desde la representación de otra época o lugar y podrá variar durante el desarrollo de la pieza. Se podrá modificar siempre que se quiera y será genuino y sorprendente, ya no sólo para el espectador, sino también para el propio artista.

Este enunciado (el no-teatro) culpa, no sólo al estilo de representación o al texto, también se refiere a la convencional gestualidad, al tono de voz, a las palabras que se maneja en él, e incluso a la relación con el espacio y los objetos que se encuentran en escena. La analogía con el espectador varía en la performance al igual que su posición en el espacio, es una figura tan importante como la del propio accionista y da pie a éste a intervenir cuando le plazca.

En el arte de acción hay permanentemente una búsqueda basada en un concepto, no existe el academicismo ni las normas, mientras que el teatro exige una indagación relacionada normalmente con el trabajo del personaje y sus calidades y con la interpretación del texto y sus circunstancias.

*El teatro de hoy impregnado de conformismo, ignora esos procesos por razones conocidas, enmascarando la ciencia académica dramatúrgica, que frente a dichos procesos, deviene cada vez más estrecha, escolástica, provinciana y ridícula.*

(MCBA, cita de Tadeusz Kantor, 2007: 120)



38. Kantor dirigiendo un Happening.

Kantor, grita sí en su *Manifiesto del teatro-happening* de 1967 a una nueva forma de expresión teatral basada en las aportaciones del happening, defendiendo la libertad y experimentación, mientras que en la Judson School de Nueva York su teoría es apoyada por el pensamiento de John Cage y Merce Cunningham. Ivonne Rainer proclama, junto con Robert Morris y numerosos coreógrafos de la talla de Anna Haprin, Trisha Brown, Simone Forti o Steve Pastón un gran *¡NO AL TEATRO!*, tal y como su concepción clásica lo estipula. Michael Fried en su ensayo *Arte y objetualidad* así lo expresa:

*El éxito y hasta la supervivencia de las artes han llegado a depender, cada vez más, de su habilidad para vencer al teatro. El arte degenera cuando adquiere la condición del teatro.* (Fried, 2004: 194)

Lo teatral tiene como sinónimos, según el diccionario de la Real Academia Española: escénico, fingido, artificial, aparatoso y afectado o simulado. Posiblemente mi postura al respecto sería la misma que la de Michael Fried si identificara la palabra con sus análogos de diccionario. Pero por otro lado el teatro también tiene discrepancias respecto a la performance, siendo tratada como lo peor de las artes plásticas y dramáticas, considerada narcisista, exaltada y poco seria para la que cualquier cosa que carezca de fundamento podría ser arte.

Con estos ejemplos no pretendo, ni mucho menos, identificar o defender el teatro como arte de acción y mucho menos desvalorar a la performance o al teatro como medio artístico, sino todo lo contrario, ya que en términos generales continúan teniendo espacios separados y obedecen a lógicas distintas.

Esther Ferrer mencionaba los cambios que se había producido, con el tiempo y desde sus primeras performances, en la actitud del público que acudía a ver arte de acción, antes parecía que había un alto nivel de participación por parte del espectador pero ahora la pasividad iba en crescendo, trasladando al espectador a un estado de distanciamiento, como indican sus propias palabras:

*Un público teatral que aplaude al final o no, pero que respeta las normas.*

(MACBA, cita de Esther Ferrer, 2007: 36)

Esther Ferrer atribuye el cambio a la incursión de profesionales de la escena dramática al terreno de la performance y debido a ese factor el resultado es un trato hacia la acción como “pieza de museo”, cuando su razón de ser radicaba en todo lo contrario, en unir el arte con la vida escapando de toda institución.

Pensamos que Esther Ferrer tiene razón es sus deducciones, pero que la solución radica en hacer reaccionar al público, en hacerle saber que es absolutamente libre de participar u opinar y que debe deshacerse de sus miedos. El tipo de gente y la época ha cambiado, cada vez nos movemos menos y nos conformamos más, en los sesenta había otra actitud ante la vida, había una necesidad de libertad que imperaba en todo el mundo. Los medios de comunicación e intermedia hacen que el individuo se retraiga más en sí mismo y posiblemente la vuelta al mundo sensorial, al movimiento, al impulso y a la reacción sea el trabajo a realizar en el campo del arte de acción sin obviar, por supuesto, lo racional como motor inevitable de pensamiento y reflexión. Nosotros trabajamos con improvisación, es un espectáculo teatral que se basa principalmente en la participación y reacción del público de manera individual y conjunta: pueden insultar, gritar, cantar, etc. Son en su gran mayoría gente joven y de alguna manera saben que tienen ese derecho, ya que indirectamente ellos guían la escena. No hablo de la improvisación como solución, evidentemente no podría ser una performance dados sus rasgos teatrales, pero si quizás, rescataría la energía que se pone en juego por parte del público y su implicación.

### 2.2.3 COMPARACIÓN

*¿Son el teatro y el performance artes enemigas? (Índice Web: 27)*

Plantea Antonio Prieto en su ensayo *Escenas Liminales* publicado por la revista cultura El Ángel, del periódico la reforma el 14 de octubre del año 2001. La respuesta no es tan sencilla como parece, pero si afirmaremos el rechazo que sienten muchos performistas hacia el teatro y viceversa. Numerosos son los puntos en común que les hacen formar parte de un mismo lenguaje, pero otros tantos o más son los factores que, me atrevería a decir, les confrontan. No obstante determinados creadores han traspasado algunas de estas fronteras disciplinarias, han abandonado su obra al limbo de las designaciones y han erigido híbridos entre ambas disciplinas. No quisiera decantarme hacia uno u otro lenguaje en particular, ni hacer una mezcla basándome en ambos, pero si exponer sus discrepancias y coincidencias para dar a entender mi preocupación y las necesidades comunes que creo imprescindibles para poder, a través de mi estudio, elaborar un futuro procedimiento docente de arte de acción basado en métodos teatrales para estudiantes de bellas artes, sin romper con la “tradicción” del arte de la performance.

Es necesario recordar que el arte de acción proviene de diversas vertientes, tanto de la música, punto de partida de Fluxus, de la poesía, requisito indispensable en el cabaret Voltaire, de la plástica, disciplina inseparable de Gutai, del teatro, etc. que desde finales del siglo XIX se ponen en acción buscando una nueva forma de expresión que se revelará contra toda tradición aristotélica. A partir Artaud, la puesta en escena del futurismo, surrealismo o dadaísmo se empezó a trabajar como una nueva corriente dirigida y realizada por el cuerpo del artista, apoyada por profesionales de todas las artes rompió con toda costumbre escénica, siendo también desencadenante de que partir de los años sesenta naciera una nueva corriente donde era más importante la provocación que la obra ejercía sobre el espectador que el valor estético de la misma.

El artista es el instrumento de su propia obra al igual que el actor utiliza su cuerpo como utensilio de trabajo, con esto quiero decir que ninguno puede separarse físicamente de su arte, por lo que el cuerpo de ambos procederá como soporte principal.

### 2.2.3.1 Representación

Exponemos como introducción el término que explica el performista Bartolomé Ferrando en *La performance. Su creación. Elementos*, artículo del año 2003.

*Representar significa copiar alguna cosa; reproducir algo anteriormente conocido quizá por unos pocos, o tal vez colectivamente, y volverlo a mostrar evocando el acontecimiento anterior; rememorándolo. Toda representación contiene y conlleva un condicionamiento producido por la realidad evocada.*

(Cita de Bartolomé Ferrando, índice Web: 28)

Las acciones no pretenden deslumbrar o impresionar con historias o trucos, en la performance no existe el ilusionismo, si algo sucede, sucede de verdad. Las escenas no pretenden copiar la realidad, crean una realidad propia y rechazan cualquier posibilidad de imitación. El universo paralelo en el que te sumerge el teatro poco tiene que ver con el arte de acción, ya que los personajes teatrales corresponden a una forma de ser y a un estado muy concreto de ánimo según la escena que se represente. Los actores tienen que reaccionar según el desarrollo de la historia para conseguir el objetivo final, mientras que en el arte de acción no es indispensable, o es menos exigente, un estado de ánimo concreto ya que puede variar dependiendo del estado del accionista. En la acción se trabaja con experiencias reales y autobiográficas, conceptos y visiones subconscientes, intereses culturales o del mundo que rodea al propio artista, es decir, trabaja desde sus experiencias y búsquedas personales.

**En la performance o en el happening el artista no es un actor que encarna personajes, no representa, sino que se presenta comprometiéndose con él mismo, se arriesga y se expone ante el mundo tal y como es.**

Hay que tener en cuenta ciertos factores que afectan a la cotidianeidad y verdad de la acción, a la realidad del artista que la personifica, y es que por lo general cuando un individuo se postra ante un público deja de reaccionar como normalmente lo haría en la intimidad, incluso las acciones más simples resultan complicadas ante decenas de ojos y la máscara del personaje representado en la vida social aparece embriagando al accionista prometiéndole aparentemente seguridad. Para ofrecerse con el cuerpo personal y por lo tanto reconocible hay que ser muy valiente y trabajar duro para no caer en el miedo, ofrecer la seguridad, la verdad y la convicción que el arte se merece.

El accionista es un elemento de la obra como lo puede ser cualquiera de los objetos o entes localizados en escena, utiliza su cuerpo y voz según sus posibilidades, exigencias o intereses personales y por lo general su expresión es neutra. El performista tiene que aceptar el cuerpo como materia y no como vanidad.

*Me interesa el cuerpo como elemento neutro, matérico, que establece relación con otros materiales en el espacio de la performance. Me alejo en lo posible del comportamiento y la actitud del actor teatral.*

(El duende, cita de Bartolomé Ferrando, 2000, nº88: 12)

En ambas representaciones que vemos a continuación, ya sea acción o teatro el cuerpo de la mujer se expone como motivo principal, una se representa a ella misma, otra a Electra.



40. Ofelia Guimain  
interpretando a Electra , México 1960.

39. Marta Vives realizando una acción en la revista Viva Voz,  
Barcelona 1993.



### 2.2.3.2 Tempo

Dado el movimiento que supone una obra de acción o la quietud que se desarrolla durante un determinado espacio temporal no debemos olvidar el tiempo como materia vital de la pieza. Si la acción carece de tiempo sería estática e imposible y lo mismo sucede con el espacio, por lo que su conjunción de ambos es inevitable y al mismo tiempo decisiva.

El tiempo en el que se desarrolla una performance es real tanto para el artista como para el espectador, ya que su construcción no da saltos temporales ni espaciales como podría suceder en el teatro; es el tiempo exacto en el que se observa y realiza la obra. La pieza siempre valorará el tiempo presente y en ciertos casos utilizará elementos del pasado o se proyectará hacia un futuro, pero no será un pasado imaginario creado para el desarrollo de una historia, ni un futuro desencadenante al que se llegue a través de cambios de tiempo ficticios. No existen épocas, ni horas disparejas, ni lugares más allá del espacio donde se desarrolla la acción.

**El tiempo de durabilidad de las acciones no está estipulado como ya comentamos en el segundo punto de la Tesis, puede abarcar desde un minuto hasta toda una vida e incluso se pueden dar repeticiones, pero en cambio, el tiempo en una obra teatral está previamente establecido, por lo menos cuando se exhibe en salas especializadas donde dependiendo de si es una pieza corta o larga, la duración rondará entre una o dos horas, en cambio si se sobrepasa un poco se tendrá que confeccionar un descanso intermedio.**

El tiempo es tan extenso como el accionista o el espectador lo lea, no me refiero al tiempo del reloj, que determina sea cual sea la duración exacta del suceso, sino a algo más subjetivo, mental, impulsivo y sensorial. Es el tiempo con el que se juega la escena, el tiempo que se apoya en la respiración, el cronómetro del ritmo. Una escena, dada su lentitud de movimientos o densa concentración, se percibirá de diferente manera que una escena de durabilidad equivalente donde la acción sea más rítmica y donde quizás, las actividades predominen en el espacio o haya distintos círculos de atención.

En la vida sucede exactamente lo mismo, el individuo percibe diferentes tempos según su subjetiva percepción del momento. En el teatro también esto sucede de manera muy estudiada, quizás para animar la escena y acelerar los acontecimientos o bien para producir tensiones e intrigas. Tanto la comedia, como el drama, como la tragedia tienen tempos peculiares que sugieren al espectador el tipo de obra a la que se enfrenta.

En el arte de acción esta estructura no es necesaria y no está tan estipulada, pero es preciso, para mi entender, ser consciente de cómo transcurre el tiempo para una mejor escucha de la obra, un mejor desarrollo del concepto y una mejora en la total libertad de ritmo.

### 2.2.3.3 Estructura

En el teatro tradicional toda estructura de cualquier obra desemboca en un final concreto y todo lo que pasa incondicionalmente va dándonos pistas o motivos para el desencadenamiento de un posible desenlace; desde la presentación de los personajes, sus preocupaciones, sus problemas entre sí o con elementos externos, etc. hasta una posible solución o conclusión, que ofreciendo un coherente desarrollo, provocará la reflexión o sorpresa del público.

**El montaje teatral debe implicar un proceso emocional y racional coherente. El arte de acción, en muchos casos, carece de estructura “coherente” tal y como se reconoce en el sentido tradicional. Las obras no tienen un principio y un final claro, pueden funcionar como una peonza giratoria o como un puzzle colocado al azar, su atención puede dirigirse hacia uno o diferentes puntos, pueden incluir declamaciones repentinas o danzas inconexas; el caso es que es libre a la hora de exponer una idea o un concepto y precisamente en eso se fundará el trabajo. No necesariamente es dirigida la acción hacia un objetivo concreto, ni estará obligada a tener una intención, independientemente se ordenará según se crea conveniente para su o no comprensión.**

Esto no quiere decir que no exista una partitura previa de la obra, ya que normalmente las acciones son planeadas meticulosamente desde antes de su realización. No será necesario un ensayo pero si la preparación previa de elementos o necesidades técnicas a utilizar.

### 2.2.3.4 Espacio Escénico

En su ensayo *Utopía y performance*, escrito para el seminario El abrigo y la utopía, del Instituto de Estudios Artísticos en París, año 2006, Esther Ferrer nos habla así del teatro y del espacio escénico:

*El teatro crea universos de luz y sombras, situaciones irreales que distraen la atención del espectador y lo manipulan en el mejor y peor sentido de la palabra. Por otra parte, los actores actúan para un público que en realidad no ven, pues están sumergidos en la oscuridad, sólo el escenario está iluminado. En consecuencia, el público se ve automáticamente condicionado a la pasividad, diré incluso a la no-existencia, la no-presencia. (Cita de Ester Ferrer, índice Web, 2)*

La iluminación es precisa teatralmente hablando, porque como expone la artista, traslada al espectador a un imaginario consciente. Un escenario sin luces ni focos que sugieran estados de ánimo, temperaturas, espacios temporales o lugares casi peca de carencia escenográfica. **El espacio escénico del arte de acción no necesita ni una estructura “pecera” (escenario alzado y público enfrentado) típica de los teatros, ni una iluminación que fomente la distancia con el espectador. El accionista es igual de importante que el público y no tiene la necesidad de apartarle y obviarle. No requiere de elementos claves de escena como un sofá que sugiera que están en un salón o de ventanas que idealicen un exterior, todo es mucho más real ya que el arte de acción no esconde ni simula el lugar de realización.**

En la acción de Pancho López vemos la misma escena comedor que en la representación de *Hermanas*, la diferencia está en el espacio donde se exponen las acciones:



41. Pancho López realizando la acción *Picnic Formal*, que realiza en diferentes ciudades del mundo.



42. *Hermanas* una comedia de Caro López representada en el Teatro Principal de Alicante, 2009.

Hay que destacar que no todos los teatros poseen estas características, ni todas las compañías buscan una escenografía clásica, existen salas alternativas que están estructuradas de manera que el público se involucre físicamente en la acción, incluso está demostrado que la calidad de actuación mejora en escenarios como los de los conocidos teatros romanos, en los que el público se alzaba alrededor de los actores haciendo de los personajes y de la historia algo más cercano y real. Por no hablar del teatro de calle, que al igual que los accionistas busca el lugar apropiado y la colocación idónea para su “representación” siempre falta de iluminación directa, es decir que es la propia luz de la calle la que alumbra, por lo que, tanto el actor como el espectador se haya en las mismas condiciones lumínicas y escenográficas.

La diferencia es que el performista no tiene la necesidad de reunir gente a su alrededor para que le observe, aunque siempre tiene en cuenta el contexto implicado y a quien va dirigida la acción, además de no estar protegido por la distancia física o material que ya no sólo tienen los teatros comunes, sino las salas de conciertos o los estadios de football. Trabaja desde algo mucho más cercano que no idealiza ni hace intocable al artista situándolo en iguales condiciones que al observador, por lo que su espacio de realización puede ser absolutamente cualquier lugar.

Lo que es cierto es que el espacio escénico, sea cual sea, crea sus propios límites a través del juego de relaciones, movimientos de representación y circunstancias encontradas, y que la acción o actuación se organiza y ensaya dependiendo del espacio cedido o encontrado.

### 2.2.3.5 Texto

Tal y como expone Jean Jaques Lebel en *What's happening, man? conversaciones con Bernard Blisténe* refiriéndose a lo lejado que está el texto del arte de acción:

*Estamos muy lejos del teatro de texto y de la ópera lírica, pero, por lo que se refiere el esfuerzo colectivo, bastante cerca del Free Jazz.*

(MCBA, cita de Jean-Jacques Lebel, 2007: 39)

**En el teatro habitualmente existe un texto; una partitura escrita previamente a la realización de la puesta en escena. Este texto, escrito por un dramaturgo especializado, se define en diálogos marcados para los diferentes personajes, que siendo de mayor o menor calidad aportarán información a la historia. En el arte de acción también existe un guión previo que realizará el artista señalando de forma extensa o esquemática las actividades, materiales y pasos a dar para la realización de la performance, aunque puede existir la posibilidad de variación recurriendo a la improvisación. El contenido de la acción puede ser de frases estudiadas, sonidos, esbozos de palabras, etc. pero muy raramente seguirá un argumento, un diálogo estructurado o una narración tradicional.**

Es verdad que las performances derivadas de la danza serán dirigidas a través de pasos de baile estudiados, las performances derivadas de la música serán establecidas por partituras de acción, a pesar de que no trabajen con melodías tradicionales o con instrumentos acostumbrados, incluso hay artistas cuyo trabajo principal es el texto hablado derivado de la poesía, o simplemente del sonido de su voz, y en muchos de los casos la palabra se reduce a instrucciones o a declaraciones esquemáticas habladas o escritas en papeles, muros o pancartas.

Artaud en su manifiesto de “El Teatro de la Crueldad” deniega la palabra como discurso y reclama un lenguaje activo y anárquico que supere los límites habituales de las emociones y las palabras. Afirma que el diálogo escrito pertenece específicamente al libro y no a la escena, ya que fijados los términos para siempre se detiene y paraliza el pensamiento.

*Conviene ante todo acabar con el sometimiento del teatro al texto.*

(MCBA, cita de Antonin Artaud, 2007: 31)

En ciertas ocasiones esta exigencia es común en el arte de acción, pero ante todo se diferencia del teatro debido a que éste se somete a un esquema obligado de construcción y a la distribución de papeles según un orden jerárquico de tareas, mientras que la acción se basa más en una construcción colectiva y de participación y en la posibilidad de azar e improvisación, tanto de acción como de texto.

### 2.2.3.6 Objetos

En el arte de acción no se puede distinguir entre decoración, vestuario o accesorios como en el teatro, ya que todo forma parte de un todo, de una misma composición global, no sólo se tergiversa su disposición sino también su utilización. Todo objeto o material es válido, no importa si ha sido previamente utilizado, sea desechable o esté roto o desagarrado, puede ser

comida, cemento, líquidos, juguetes, periódicos etc. Puede utilizarse ya sea por su inservilidad, color, tacto, manera de derramarse, suciedad, luminosidad, doble significado, etc.

**Por lo general la comprensión de una performance, si no estamos acostumbrados a ese tipo de lenguaje, es mucho más compleja que la de cualquier representación teatral, donde todo objeto o su gran mayoría está de algún modo expuesto y explicado. Esto se debe a que de alguna manera el arte de acción obliga a ir más allá de la simple representación, la capacidad de imaginación debe de estar más atenta para buscar entre los signos que se brindan. Cada vez más el teatro se decanta hacia este lado de la interpretación, olvidando decorados descriptivos u objetos reales con cualidades comunes que paralicen la imaginación del espectador.**

43. Acción de Carlos Llavata,  
Espacio Off Limits, 2009



### 2.2.3.7 Espectador

El teatro sólo existe gracias al espectador, a pesar de que éste pueda ser neutral y distante, mientras que en el arte de acción el protagonismo y la relación que se establece con el artista es mayor que en cualquiera de las artes tradicionales.

Pueden darse distintos niveles de interactuación: desde la actitud pasiva teatral, hasta que el espectador se convierta en un completo participante activo, y su presencia y acción ayuden al desarrollo de la obra formando parte de ésta. Esta interactuación podría convertirse en un ritual activo como sucede en las ceremonias religiosas o bailes populares, o simplemente aportar una idea o una evolución.

Gracias a la intervención que se produce en ciertas ocasiones por parte del espectador, la performance puede modificarse. La reacción del público produce la ruptura de los esquemas previstos con anterioridad, pero siempre, sea cual sea la modificación, será enriquecedora para la acción, ya que el suceso pasará a formar parte del trabajo creador, y el simple hecho de que el espectador tenga posibilidad de participar aumentará su percepción.

Se debe producir la comunicación, una comunicación no necesariamente lingüística, podríamos definirla quizás como emocional; una especie de empatía que no busca la identificación, que moviliza la imaginación y desemboca en la reflexión. La relación que el performista establece con el público es una relación directa no protegida por un intermediario, es una correspondencia de tú a tú, donde no interfiere el personaje encarnado por el actor.

**El espectador de performances, a diferencia que en el teatro, tiene la posibilidad sin faltar al respeto de abandonar la acción para volver o no, no está obligado a permanecer sentado durante toda la representación, es libre de guiarse por sus impulsos. La actitud con la que se va a ver una muestra de arte de acción no es la misma con la que se va al teatro. El accionismo tiene otras formas, otros métodos y otros propósitos y como espectador se debe estar abierto a ese heterogéneo lenguaje y liberarse de todas las convenciones establecidas. No sólo debe conocer los símbolos para reconocer lo que se está representando, sino que además debe involucrarse y participar espontáneamente a través de su propia experiencia para ayudar al nacimiento de una obra compartida y colectiva.**

### 2.2.3.8 Dirección

El arte de acción no requiere de un director que guíe el espectáculo como sucede en el teatro, en todo caso será el propio artista de acción quien abarque ese rol. El teatro establece una división de categorías: actores principales, secundarios, iluminación, sonido, vestuario, escenografía, dirección y ayudante de dirección, mientras que en el arte de acción los roles no están jerarquizados y se trabaja de forma más intuitiva. Existen artistas que colaboran entre sí y elaboran proyectos colectivamente, cada uno ejerce la labor que cree conveniente para el desarrollo de la acción, y en el caso de un solo autor él mismo se encargará de todo, aunque posiblemente a menor escala. El performista no buscará espectáculos altisonantes y se basará en la sencillez del concepto.

**Teatralmente, el director se aísla en la mayoría de los casos del autor, trabaja basándose en un guión o en una idea previamente meditada por el dramaturgo que será interpretada a su gusto, en cambio en la performance el escritor es la misma persona que el director, por lo que cualquiera de los dos roles será descartado para unirse en un mismo creador, y poder de este modo trabajar ambas ideas de manera conjunta. El artista de acción debe de ser un inventor y cuanto más roles abarque y materias conozca y domine mucho mejor.**

*...muchas veces digo a los estudiantes que para hacer acciones, la especialización casi es perjudicial, cuando más errante en su mente, cuando menos difícil es una u otra disciplina, mejor que mejor. (Ferrer, 2005: 26)*

### 2.2.3.9 Vida

Ambos leguajes son representaciones en vivo y en directo que dependen para la construcción de una obra de arte del cuerpo activo y enérgico del intérprete; son actos irrepetibles y únicos que varían en cada presentación donde cualquier gesto o mirada en falso será perfectamente captada por el espectador, ya que la concentración y la atención crean una especie de efecto lupa en la mirada que hace que todo se exagere y nada se esconda a los ojos del observador.

Fundamentalmente, y basándonos en el hecho de que una obra de acción supone la representación en tiempo real del aquí y ahora, deducimos que indica una estrofa de vida y realidad. Invita al espectador a dejarse llevar y ser partícipe como sujeto individual del momento vivido, no procurando recrear otro espacio, época u hora del día. Por otro lado el teatro muestra versiones de diferentes existencias en diferentes épocas, lugares o situaciones, e induce al espectador a pensamientos y sentimientos reales que parten de seres desconocidos.

En la imágenes mostradas podemos ver a dos parejas: una recreando una época y un lugar lejano, la otra haciendo una acción que recrea el momento presente:



44. Compañía Teatro de Cámara Chejov.  
*La novia y otros relatos*, 2008.



45. Acción de Nieves Correa con Bartolomé Ferrando, 2008.

El teatro tradicional hace alarde de su artificio y se decanta por la eficacia, no por la veracidad, de alguna manera el espectáculo está tenazmente controlado y no puede escapar de lo establecido ya que arruinaría la función. Por muy real que sea el grito de un espectador del fondo de las gradas, habrá que simular no haberlo oído y continuar con el personaje y los requisitos de la obra. **Si el actor por un segundo, aunque sea minúsculo, sale de su papel, se reconocerá como actor-persona no como héroe, será más verdadero pero, aunque a través su piel respiren sentimientos reales, perderá la vida de su personaje y la función decaerá, en cambio el interprete de la performance siempre aportará verdad individual, ya que será siempre él mismo, su percepción y experiencias los que habrán dado vida a la obra.**

### 2.2.3.10 Escucha

Para introducir la escucha exponemos este texto de Jerz Grotowski haciendo alusión al happening como muestra Bernard Blistene en sus conversaciones con Jean Jaques Lebel:

*Obras caóticas y abortadas, rebosantes de una supuesta crueldad que no asustaría a un niño cuando vemos todos esos happenings que tan sólo revelan falta de oficio, balbuceos y gusto por las soluciones fáciles, unos espectáculos que sólo son violentos en la superficie.* (MCBA, cita de Grotowski, 2007: 39-40)

El autor critica el Happening de manera exagerada acusándolo de falta de técnica, pero ¿de que clase de técnica? Cada artista posee unas cualidades necesarias para su obra y las fomenta según le sea posible y quiera expresar, el accionista es libre y multidisciplinario y muchas de las veces la técnica o el oficio coarta su libertad e improvisación. Es verdad que ambos lenguajes, el del teatro y el del arte de acción, poseen calidades distintas y persiguen distintos objetivos, pero en vez de distanciarse y criticarse podrían aprender mucho el uno de otro, aprovechar esas coincidencias para hacerse más fuertes y ampliar íntegramente sus potenciales.

*El hombre, el fenómeno más activo de la vida, es indiscutiblemente uno de los elementos más eficaces de la creación teatral dinámica.*

*El uso de sus gestos, sus palabras, sus pensamientos, está justificado funcionalmente. Su intelecto, su dialéctica, su facultad de adaptación, le permiten utilizar plenamente sus capacidades. Por el hecho determinar sus dones corporales e intelectuales, puede servir para concentrar la acción.*

(IVAM, 1991:352-353)

La concentración, la disponibilidad, la presencia, la percepción y la actitud de apertura para un mejor manejo de la improvisación se efectúa con mayor destreza gracias a una escucha ejercitada mediante ejercicios, preguntas y práctica, y si estos y otros elementos están trabajados y dispuestos la realidad que suscita la performance será mucho más intensa, menos torpe, más vivida y más aprovechada. Cualquier elemento, ya sea sensorial, mental o emocional, interno o externo, será un pie a la impulsividad no racional, por lo que sin cavilar surgirán ideas disponibles para dar paso a la creatividad y espontaneidad y poder obviar por un momento el guión. Si no existe este trabajo tan necesario en el arte dramático posiblemente estos apoyos tan importantes se perderán y la creación no se tomará tan en serio. Estos elementos de práctica y aprendizaje no sólo serán válidos en escena sino también se utilizarán para una mayor comunicación y escucha en la vida real, por lo que la labor creadora será mucho más intuitiva, completa, ordenada y seductora ya no sólo para un público, sino también para el propio artista. El arte partirá de la vida, de la escucha de nosotros mismos y de nuestro alrededor. Cualquier cosa se potenciará para sacarle el máximo jugo y despertar los sentidos y las emociones, implicando a partir de esto la pregunta y la reflexión.

#### 2.2.4 HÍBRIDO

*...queremos resucitar una idea del espectáculo total, donde el teatro recobre del cine, del music-hall, del circo y de la vida misma lo que siempre fue suyo. Pues esta separación entre el teatro analítico y el mundo plástico nos parece una estupidez. Es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia... Así pues, por una parte, el caudal y la extensión de un espectáculo dirigido al organismo entero; por otra, una movilización intensiva de objetos, gestos, signos, utilizados en un nuevo sentido. (Artaud, 1978: 97-98)*

A partir de la década de 1920 las artes plásticas y el teatro comenzaron a compartir un modo de expresión en común, olvidaron la necesidad textual del teatro clásico y ocuparon los artistas plásticos al espacio escénico. No buscaban el trabajar de una manera explícitamente teatral; ni con su misma visión, ni con la misma utilización del espacio, sino que era un modo mucho más factible de llegar a un público creativo deseoso de estallar a través de sus impulsos. Las salas de los museos estaban vacíos, poca gente acudía a ver las obras, mientras que los teatros y el cabaret se llenaban cada noche. A partir de este momento ciertas salas teatrales se convirtieron en salas de experimentación independientes de las estrategias de mercado e instituciones, el arte se liberó de las disciplinas formalistas despreocupándose de la especificidad.

Los propios artistas, desde principios del siglo XX, son los que han renovado y revolucionado el teatro, han introducido en escena la intervención de los signos y han depuesto la imitación. A partir de los años sesenta el espacio teatral desapareció (en el contexto del arte de acción) y se renovó ese mismo espíritu de liberación, de la expresión del cuerpo y de la presencia del propio artista; se construyó un *yo* a partir de un *mí* y apareció el concepto.

**Existen numerosos artistas de acción que de alguna manera han involucrado o investigado sobre el teatro en su obra, o que formándose en el ámbito teatral se han implicado en el mundo de la performance. Dependiendo de los accionistas, se respetarán más o menos los procedimientos teatrales o se acercarán más al purismo de la performance:**

Merce Cunningham, John Cage y Rauschenberg basaron ciertas de sus acciones en la investigación propuesta por Artaud de ir más allá del texto en la escena y de trabajar con sonidos acompasados que acompañaban acciones físicas no explicativas unas de otras. Su propuesta consistía en investigar la desconexión descompuesta entre el sonido y el movimiento en el espacio.



46. Merce Cunningham. *Root of the Unfocused*, 1944.

Juan José Gurrola y el mimo chileno Alejandro Jodorowsky se formaron en varias compañías teatrales, encontrando en el medio teatral un lugar de búsqueda y experimentación, pero más adelante se sublevaron contra su estructura y sus formas establecidas. Su actividad escénica se alió desde este momento con el teatro del absurdo, el happening, el situacionismo y el circo. Jodorowsky se convertiría en una gran influencia para los artistas plásticos mexicanos de la generación de los años 50 que luchaban contra la política cultural de su país.

En 1963 Robert Filliou y Joachim Pfeufer inauguraron el “Poïpoïdrome”, un centro internacional de creación permanente donde el teatro y el juego ocupaban un lugar esencial, dos años más tarde George Brecht formó parte del equipo.

Luciano Fabro afirma que su obra tiene que ver con la experiencia teatral debido a que el problema del cuerpo y las sensaciones que éste experimenta es un elemento constitutivo de todo su trabajo.

Dan Graham se vincula al análisis de ciertos componentes teatrales, pretendiendo acabar con el concepto que supone la desaparición del teatro como consecuencia de la aparición del modelo cinematográfico, por lo que trata en su obra aspectos como la escena, el espacio, el actor y el espectador. El concepto de “teatro del mundo”, surgido del teatro clásico y desarrollado por Aldo Rossi, es para Dan Graham un modo de poner en activo las relaciones que van desde la arquitectura como espectáculo hasta el espectáculo de la arquitectura.

Michael Fried en su ensayo *Art and Objecthood* reflexiona sobre las ambigüedades que existen categóricamente entre el arte de representación, las artes plásticas, la danza y la interpretación, describiendo lo teatral como la preocupación por el tiempo o, más precisamente, por la duración de la experiencia.

En 1974 Judith Malina, antigua alumna de Erwin Piscator, y Julian Beck, artista newyorkino, formaron el Living Theater. El trabajo físico que conllevaba lo asimilaron como un entrenamiento de investigación, afirmando que sin él nunca hubieran descubierto cosas limitándose únicamente a pensar. Este modo de teatro trasgresor rompió con las barreras, infranqueables hasta entonces, entre representación y realidad. El Living Theater estableció puentes hacia otro modo de pensamiento siendo una gran influencia para el arte de acción y viceversa.



47. Judith Malina y Julian Beck.

La obra de James Coleman afecta necesariamente a la idea de presencia, y en proyectos tales como *Guiarre* (1985) o *Rüdiger Schöttle, Theatergarten Bestiarium* (1986), pretende evocar de un modo escénico la memoria de las diversas formas de teatro.

Robert Whitman considera sus performances fundamentalmente teatrales, al igual que Jan Fabre, mientras que Al Hansen busca en sus obras la esencia de algo ausente en la puesta en escena tradicional proponiendo una forma de teatro en la cual:

*...uno junta partes a la manera en que se hace un collage.*  
(Goldberg, cita de Al Hansen, 1996: 128)



48. Robert Whitman y Pilobolus accionando en Israel.

Bruce Nauman destaca especial interés por las formas de escritura teatral. Trabaja sobre la palabra y el lenguaje utilizando los resortes dramáticos, trágicos o cómicos del teatro, éstos le permiten un estudio sobre la desmitificación del hombre, ensalzando lo íntimo y lo espectacular a través de las luchas emocionales e intensas del individuo contra la nada, la disolución y la enajenación.

Daniel Buren en sus proyectos utiliza códigos teatrales para indicar al espectador el lugar que le corresponde como tal, desvelando que el modo de mostrar la idea es inseparable de la propia obra.

A mediados de los años 80 surge el grupo La Rendija, sus integrantes renuncian a la interpretación de textos de dramaturgos teatrales para explorar los procesos más íntimos y personales a través de la puesta en escena. Raquel Araujo, una de sus fundadoras define al grupo como teatral, pero añade que poco a poco se ha ido acercando cada vez más la performance, realizando acciones unipersonales desde 1997. Por otro lado, también hablaremos de Katia Tirado, que se forma teatralmente pero rechaza el sometimiento a la jerarquía teatral, como reproduce Antonio Prieto en su texto *Escenas liminales*, que presentamos anteriormente::

*La disciplina me parece importante, pero la jerarquía puede ser peligrosísima, a veces humilla, pasa por encima del individuo, lo coarta en lugar de estimularlo.*  
(Íncide Web: 27)

En Hungría las artes escénicas contribuyeron como desarrollo del arte de acción, por ejemplo, Kasovskij creó una forma de arte diferente partiendo de la mezcla del teatro con las otras artes, también, a principios de los años 80, András Böröcz y Lázló Revés admitieron las reformas en su obra como un “espectáculo teatral monumental”.

En Québec la función del cuerpo privado alcanzó el extremo con grupos como Arbo Cyber Theatre o Recto Verso hallados en el límite entre el teatro y la performance.

En Eslovaquia desde 1967 y hasta 1989 existieron los espectáculos del teatro Disk, estos espectáculos se preparaban y dirigían como si fueran obras de arte de acción. La performance daba la forma y estructura de la pieza, pero estaba dirigida como si se tratara de arte dramático, muchos de los críticos se centraron más en la crítica de la actuación que en el mensaje que se intentaba transmitir, no entendiendo que para el artista de acción la actuación podía carecer de importancia. También fue muy relevante en Eslovaquia el teatro de los medios múltiples, The Theater of Mixed Media.

En Tailandia en 1986-1987 se organizó un acontecimiento basado en la mezcla de disciplinas artísticas llamado Wethi-Samai o Contemp-tre, cuyo concepto principal era lograr la unión de pintores, bailarines, poetas, gente de teatro, escultores, músicos y escritores para hacer un trabajo conjunto de varios días de duración, el resultado fue una muestra en un espacio del centro dedicado al teatro. Este evento fue acotado por muchas personas como el punto de partida del arte de acción tailandés.

En Portugal, activo desde 1991, destaca el grupo Ohlo coordinado por Jaó García Miguel que realiza espectáculos de arte de acción y de teatro. Este conjunto ha servido como escuela de formación para muchos actores, bailarines, performistas y artistas plásticos.

En Latinoamérica destaca la agrupación de Antonio Araujo Teatro da Vértigem que trabaja en cárceles y hospitales fusionando circo, cabaret, performance y drama.



49. Teatro da Vértigem, *BR-3*, dirigido por Antonio Araujo, Sau Paulo 2006.

En nuestro país se dieron a conocer dos compañías basadas en este híbrido de disciplinas que han destacado principalmente en el panorama internacional: La compañía de Pina Bausch y la Fura dels Baus.

Estos son algunos modelos de híbrido teatral y performático, pero existen multitud de artistas y compañías que han trabajado o trabajan desde hace tiempo a partir de este procedimiento artístico de investigación.

**En las páginas anteriores hemos podido observar la cantidad de diferencias que existen entre el teatro y la performance, pero también hemos descubierto muchas similitudes, ya no sólo en la puesta en escena, sino en la base del entrenamiento, y es esto lo que queremos rescatar con nuestro estudio. No pretendemos encontrar en el teatro la teatralidad o la farsa, ni siquiera sus normas o estructuras, tratamos de entender como funcionan los modos teatrales cuando ya no son propiamente teatro, es decir, como se desempeña y que conceptos aborda el trabajo preparatorio. Buscaremos la esencia del trabajo del actor para aplicarlo al trabajo del performista y que éste rescate lo que sea más interesante para su proyecto personal. No se trata de quitarle valor al arte de acción, ni de perder sus formas, se trata de estudiarlas y relacionarlas con métodos teatrales para rescatar lo primordial y con ello crear una estructura de trabajo a realizar con futuros artistas implicados en el campo de la acción.**

Jean Jacques Lebel lo explica de este modo en la entrevista que le realizó Pierre Restany en los Encuentros de Valencia 2004:

*¿Qué es lo que distingue el arte de acción del teatro? ¿Por qué este deseo de salir de las formas de expresión ya existentes? Lo cierto es que precisamente no salimos de ellas, solo las renovamos, las volvemos a practicar de forma distinta.*

(IVAMI, cita de Jean-Jacques Lebel, 2004: 99)

**Es verdad que el actor y el artista de acción poseen roles muy diferentes, pero a pesar de eso, el actor para crear un personaje se tiene que conocer como persona al igual que el performista, y para eso requiere de un entrenamiento; sería conveniente que supiera escuchar lo que le rodea, manejar el tiempo y el espacio, saber trabajar con los objetos y ser consciente del espectador, para eso requiere de una preparación que no tiene en absoluto que ver con la jerarquía teatral. Esta es la base que perseguimos, este aprendizaje es el que nos gustaría considerar para la formación del artista de acción, por este motivo, y para ser más concisos damos pie al siguiente punto:**

**En el próximo apartado se expondrán tres ejemplos de cada disciplina para poder, más adelante, relacionar sus pensamientos y dar respuestas a nuestra búsqueda siguiendo los parámetros de analogía estudiados.**





TEÓRICOS TEATRALES  
ESCOGIDOS



## 2.3 TEÓRICOS TEATRALES ESCOGIDOS

Para profundizar más en las prácticas teatrales y a partir del capítulo de Arte de Acción, donde seleccionamos denuncia, cotidianidad y ritual como factores muy importantes dentro del contexto de arte de acción, hemos escogido tres autores teatrales que de algún modo implicarán estas perspectivas en sus teorías.

Ya que las corrientes de arte de acción son tan diferentes entre si, nos inclinamos por introducir diferencias también dentro del ámbito teatral. Nuestra relación anterior únicamente era con Stanislavski por lo que buscamos autores contrarios a esta propuesta para enriquecer las fuentes y sus derivados. Uno de nuestros intereses primordiales de la elección era que fueran teóricos teatrales innovadores y pioneros en la búsqueda de un lenguaje teatral no basado en los clichés del teatro antiguo, al igual que lo fue el arte de acción dentro del ámbito de las bellas artes, pero teníamos ciertas dudas al respecto, por lo que para seleccionarlos hablamos con diferentes profesores de la RESAD (Real Escuela de Arte Dramático) y a pesar de las diferentes opiniones optamos por estudiar a los que menciono a continuación: por su relación con la cotidianidad tomamos como ejemplo a la interpretación basada en la verdad de Stanislavski, por su relación con el ritual y vuelta a los orígenes a Grotowski, no sin antes estudiar a Artaud, y, comprendiendo antes a Piscator, a Brecht por su teatro político dirigido al pueblo.

Creemos que los tres autores, tan diferentes y contrarios entre sí, explican admirablemente el desarrollo y creación de un nuevo tipo de teatro, cuya práctica pudo ser, y en algún caso lo fue, enriquecedora para el arte de acción y viceversa.

Los conceptos que hemos desarrollado de cada uno los hemos establecido mediante el seguimiento de sus pensamientos para el desarrollo de la práctica teatral.

### 2.3.1 EL MÉTODO STANISLAVSKI



50. Vasili Kachalov and Olga Knipper as Hamlet and Gertrudis, 1911.

## **El llamado Sistema Stanislavski dio un giro al teatro a principios de este siglo elevando al actor a la categoría del artista creador.**

Konstantin Stanislavski nació en 1863 en Rusia durante el arduo periodo del Imperio Zarista. Stanislavski provenía de la burguesía moscovita que, desde la segunda mitad del siglo pasado, venía tomando una parte cada vez mayor en la vida social y cultural del país, pero en aquellos años Rusia era tierra de feudalismo y tenía un gran retraso cultural respecto a los países centrales de Europa occidental. Apenas existía la clase media debido a que el zar concentraba todos los poderes, por lo que la población que destacaba era de clase baja, en su mayoría campesinos y obreros industriales.

Justo antes del nacimiento de nuestro autor fue abolido el régimen de servidumbre, y dado que los actores eran siervos que amenizaban el ocio de la nobleza, (campesinos instruidos en el arte del teatro), se representaban únicamente obras de entretenimiento, en su mayoría francesas. Dada la nueva situación social, era de urgente necesidad que se creara un teatro más conectado con la realidad del país: la burguesía buscaba libertades políticas, los obreros mejoras económicas y los campesinos el reparto de tierras. Dramaturgos como Chejov, O'Neil o Ibsen, contemporáneos de Stanislavski, trabajaron en sus obras a partir de la una visión real y no idealizada de la vida y nuestro autor, teórico, director y pedagogo, encontró la técnica para poner en práctica esta nueva propuesta escénica a través del trabajo del actor en contacto con la verdad.

Stanislavski, al final de su vida y consolidada experiencia, escribió el método de actuación que estudiaremos a continuación:

**Stanislavski reaccionó contra el estilo de actuación grandilocuente, que conducía al cliché y a una actuación mecánica e impersonal basada en un estereotipo repetitivo y vacío de emociones que imperaba en su época, y dirigió su investigación hacia una actuación sincera y orgánica basada en la verdad escénica y mucho más cercana a las actitudes cotidianas ante el mundo. Denominó la artificialidad como un disturbio para la naturaleza interna, elevando al actor a la categoría de creador y proponiendo un modelo de actor honesto consigo mismo y con su arte. Defendiendo la no “representación” de pasiones y prototipos, si no la vivencia dentro de éstos.**

*Un papel compuesto sobre la verdad se afianzará, mientras que el construido con estereotipos debe necesariamente fracasar.* (Stanislavski, 1992:41)

Stanislavski no busca la manifestación exterior de los sentimientos, sino su origen, la lógica de su nacimiento y desarrollo. El actor debe existir de verdad en el escenario, no debe representar, sino vivir, sentir, pensar y comportarse sinceramente dentro de la ficción del teatro. Debe ofrecer al público las emociones internas reales de cada personaje, de cada carácter, debe ser convincente física, mental y emocionalmente, por lo que debe poseer una sensibilidad fuera de lo común y una inteligencia extraordinaria para la comprensión del alma humana.

Stanislavski busca crear lo orgánicamente natural, infundir vida humana a lo inerte.

El arte de la acción debe absorber al espectador por completo y hacerle entender y sentir lo que va sucediendo en el escenario, de esa manera, el espectador se nutrirá interiormente y parte de esas sensaciones quedaran grabadas en su memoria.

Se trata de una búsqueda intensiva hacia la muestra de la soledad en público, un realismo

psicológico que parte de recuerdos plasmados en nuestra memoria emotiva y sensorial: el alma como material de interpretación. El teatro no es sólo observar la vida, es vivirla y tener la habilidad para transformar las experiencias en imágenes escénicas que comprendan y con las que se identifiquen los espectadores.

El arte de la interpretación para el actor significa ser coherente, correcto y lógico. Es imprescindible pensar, esforzarse y sentir, para poder dotar al personaje de verdadera vida física y espiritual. Se trata de traer a la vida a un nuevo ser, como lo definiría Stanislavski:

*Es un acto natural, semejante a nacimiento de un ser humano.*

(Stanislavski 1992: 371)

El actor debe dejarse arrastrar por la obra, cuando la intuición trabaja, el actor tiene que saber cómo no interponerse. Debe sentir lo que está representando cada vez que lo represente, debe vivir el personaje en cada momento olvidando sus sentimientos, ya que estos surgirán por sí solos, contra su voluntad. Se debe lograr tanto la libertad interior como la relajación física, ya que toda acción en el teatro debe tener una justificación interna, ser lógica, coherente y posible en una realidad cargada de energía, poder, voluntad, emoción y pensamiento. Para esto se debe tener un aparato vocal y físico dócil y sumamente preparado.

*El pintor toma su tela, sus pinceles y sus colores. De la misma manera, el actor se vuelve hacia su instrumento creador espiritual físico. La mente, la voluntad y los sentimientos se combinan para movilizar todos sus “elementos” internos.*

(Stanislavski 1992: 311).

**Los conceptos que exponemos a continuación son términos que hemos seleccionado gracias a un estudio previo de los libros del autor: *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* y *La preparación del actor*, considerándolos interesantes como un futuro punto de conexión y búsqueda, tanto para la preparación del actor como para la preparación el artista de acción, utilizándolos, dadas sus cualidades, como esquema para una futura línea comparativa:**

### 2.3.1.1 Claves para el trabajo actoral

Como resumen del trabajo que, según expone Stanislavski, se debe realizar para tener una buena formación actoral presentamos estas ideas claves a tener en cuenta antes de salir a escena, sin olvidar que para poder llevar a cabo este trabajo, lo más importante es la voluntad y el esfuerzo basado en una fuerte disciplina diaria y en el compromiso:

- Una escena debe basarse en este esquema: NECESIDAD-ACCIÓN-OPOSICIÓN
- Conciencia corporal. Cuerpo libre, abierto y móvil.
- El artista tiene posibilidades infinitas de creación, no puede haber ni un solo momento en el que no se haga preguntas.
- Planos de conciencia sensorial, emocional y mental. Corazón, pensamiento y expresividad.
- ¿Para qué entramos a escena?
- ¿Para qué hago lo que hago?
- ¿Qué me hace imaginar lo que veo?
- ¿Qué necesito del otro? Siempre se debe tratar de una necesidad de “vida o muerte”.
- ¿Qué me une al otro, qué me separa?

- ¿Qué quiero y qué se me opone?
- Como actor, persona y personaje debe responderse: Soy, siento y necesito. Veo y me produce.
- Deben estar siempre presentes en el actor: la relajación, la impulsividad, la vulnerabilidad y la confianza.
- Debe haber escucha y vivir siempre el momento.
- No actuar la emoción. Resolver, no sentir.
- No buscar, no analizar: encontrar.
- No hacer de más.
- Orden, concreción, presencia y acción.
- Debe existir la complicidad entre los actores.
- Para actuar siempre hay que partir del conflicto interno, manteniéndolo y valorando todos los detalles.
- Debemos dejar la imaginación al servicio de la escena para que no se quede en pura fantasía.
- Hay que crear realidades físicas de la situación previa de la escena. Realidades sensoriales opuestas.
- Mejor sugerir que mostrar para estimular la imaginación del público.

**En las siguientes líneas concretaremos los conceptos estudiados de manera más exhaustiva y detenida:**

### **2.3.1.2 El “si” condicional**

El “como si” o “si mágico” (condicional), actúa como palanca para trasladarnos del mundo real al mundo de la imaginación y de la creación, procede como estimulante para nuestra actividad creadora interior, nos hace soñar, imaginar y como consecuencia actuar según sus circunstancias planteadas, despertando una actividad interior y verdadera a través de medios naturales. No funciona como afirmación, tan solo plantea un problema que cuestiona una solución, activando y estimulando de un modo totalmente orgánico y natural al actor, para que busque con su mente y cuerpo una respuesta. El “si” no habla de un hecho real, habla de lo que puede ser “si” ocurriera. Las circunstancias del “si” influyen en los sentimientos y actitudes del actor y funcionará como un estímulo interior que provocará el impulso hacia la acción.

*Los “si” ya no son simples, sino mágicos; provocan de un modo instantáneo e instintivo la acción misma. (Stanislavski 1994: 89)*

Cuando el sentimiento del actor, su pensamiento e imaginación estén mudos, debe recordar el “si”, como medio de técnica conciente que nos llevará a la facultad creadora inconsciente. El “si” no obliga al actor a nada, simplemente le estimula a confiar en una figurada situación.

El si condicional ayuda a que el actor comprenda más claramente la acción que ha elegido y las consecuencias que conlleva el no llevar a cabo su acción. Refuerza el sentido del juego para atraer la acción hacia una experiencia personal, es como un recordatorio de lo que la acción significa para el actor en términos personales, un estímulo para vivir del todo la escena. No se trata de llevar su vida personal al escenario, si no el de llevar su propia verdad

a las necesidades específicas de la otra.

Este “si” sería el punto de partida mientras que las circunstancias dadas, que veremos a continuación, serían el desarrollo. Las dos son completamente necesarias, el si da el impulso a la imaginación adormecida. Siempre comienza la creación, mientras que las circunstancias dadas forman las bases del mismo y la desarrollan. Ambos ayudan a crear un estímulo interior.

### 2.3.1.3 Circunstancias dadas

Para interpretar un papel, es imprescindible tener en cuenta e imaginar las circunstancias dadas que la obra o acción plantea y ofrecer nuestra propia concepción.

Cuando se imagina el pasado y el futuro de los personajes, cuando se estudia el modo y la época donde viven, se comprende lo importante que es analizar las circunstancias que el autor ha ofrecido o las que se imaginan gracias a la información dada.

Las circunstancias dadas son todo aquello que tiene relación con el estudio de la obra. Son sumamente importantes para comprender la época como punto de lugar y de acción, el ambiente o situación en la que vive el personaje. Éstas son la fábula de la obra, los hechos y acontecimientos; las condiciones de vida de los personajes que el actor debe tener en cuenta para formarse una idea clara y comenzar a ensayar la función.

Las circunstancias dadas son al igual que el “si” un invento de la imaginación: suposiciones.

*Primero tendrá que imaginar por cuenta propia las circunstancias dadas ofrecidas por la obra y la propia concepción artística. Todo este material proporcionará un plan general para la vida del personaje que van a representar, y las circunstancias que lo rodean. Es necesario que crean verdaderamente en las posibilidades de tal vida y se acostumbren tanto que se sientan unidos a ella. Si consiguen esto, encontrarán que las emociones sinceras o los sentimientos que parezcan verdaderos se desarrollarán en ustedes espontáneamente...Olviden los sentimientos, pues son en gran manera de origen subconsciente, y no están sujetos a mandato directo. Dirijan toda la atención a las circunstancias dadas que están siempre a nuestro alcance. (Stanislavski 1992: 66-67)*

Si se pone todo el esmero en las circunstancias dadas y se trata de vivirlas sinceramente, los sentimientos que parecen verdaderos surgirán por sí mismos.

El futuro de la acción no existe sin un pasado y para averiguar las circunstancias previas del personaje, el actor también debe incluir un poco de sus circunstancias vividas, de sus recuerdos. Para partir de una base real y sólida, debe buscar la inspiración en su mundo, la implicación que supone. Por lo que es importante buscar y diferenciar entre la situación de esa época y como sería la misma situación en el momento actual.

El presente es imposible que exista sin pasado y sin futuro. No es que el futuro lo conozcamos, pero tener intuiciones y deseos al respecto es absolutamente necesario para la construcción de un papel, si en la vida pasa eso, en el teatro es igual de importante.

Si el actor siente, reflexiona desde el pasado y fantasea con él, nunca saldrá a escena desde el vacío, sino que tendrá acontecimientos establecidos en su cuerpo que habrá alimentado anteriormente con su imaginación y preparación. Las cualidades se habrán establecido en su personaje como experiencias ya vividas.

#### 2.3.1.4 Imaginación

Si el actor no imagina en escena el lugar en el que está, es que no está en ningún lugar. Si el actor imagina que está en un bosque al atardecer, el público lo verá y sentirá la temperatura de la noche al caer el sol.

Para el método de Stanislavski desarrollar la imaginación es fundamental y si no es así, el actor deberá de dejar el teatro o acabará trabajando con directores que compensarán la falta de imaginación del actor con la suya propia y el actor estará para siempre sometido a la desaparición de su labor creadora.

El escritor sólo menciona lo más importante, que no es suficiente para crear por completo al personaje, en cambio, la imaginación y la intuición hacen vivo el trabajo actoral dándonos pistas sobre lo que no nos dijeron el autor o el director.

*¿Cómo puede encender fuego sin fósforos? La que necesita arder es su imaginación.*  
(Stanislavski 1992: 57)

Cada objeto en escena debe ser particular, nos debe producir sensaciones.

Los objetos no existen superficialmente, están en ese lugar por algo y debemos investigar el sentimiento que nos despiertan para poner en marcha la imaginación.

Toda persona puede ver cosas que no existen ante sus ojos u oír cosas que en ese momento no parecen producir sonido, el mundo sensorial puede partir del imaginario y a pesar de todo cuando nos sucede parece que los efectos vienen desde fuera de nosotros.

Toda invención que imagine el actor para una representación debe ser plenamente elaborada y construida históricamente. Siempre tienen que estar latentes preguntas tales como: dónde, cuándo, porqué y cómo, que nos ayudarán a describir la situación de forma completamente definida dentro de una existencia ficticia. Para imaginar, el tema debe estar bien fundado y definido, que no quiere decir buscado desde la razón y conciencia plena, ya que a veces, desde esa perspectiva refleja un estado falso de la existencia y el actor debe entregarse en cuerpo y alma a su papel desde la verdad, sintiendo la acción tanto física como intelectualmente.

Si el actor hace cualquier cosa mecánicamente y sin fundamento, sin saber quién es, de dónde viene, qué quiere, a dónde va y qué hará allí cuando llegue es que no está utilizando su imaginación, su actuación será mecánica y falta de interés.

La pregunta “¿por qué razón?” sugiere el impulso a la acción. Cualquier cosa puede tener un significado activo y servir para un fin. No se debe forzar la imaginación, se debe estimular con pensamientos dinámicos y lógicos, si la lógica no existe, la imaginación se apaga. El actor no se puede conformar con contestar, debe pensar y averiguar. Cuanto más lo recuerde, más hondamente se grabará en su memoria, y vivirá en él más profundamente. No se debe pensar en términos generales o aproximados, se debe hacer con todos los detalles requeridos. Así, los pensamientos habituales, nos recordarán las vivencias y a su vez, nos producirán íntimos anhelos de actuar.

La imaginación se genera subconscientemente al ejecutar acciones dirigidas hacia la búsqueda de un deseo.

### 2.3.1.5 Concentración

Cuando estamos en escena se debe alejar al público de nuestras mentes, pero el magnetismo que nos proporciona, se convierte en algo más importante que lo que sucede en los escenarios. Para eso necesitamos la concentración.

Debemos aprender nuevamente a hacer las cosas normales de la vida diaria, como andar, hablar o sentir en público, ya que al subirnos a actuar perdemos todas esas facultades; nos debemos corregir nosotros mismos, aprenderlo de nuevo para no forzar los actos simples. Es esencial reeducarnos para mirar y ver en el escenario, para escuchar y oír.

Stanislavski describe la soledad del público que se separa del escenario como un círculo de atención. A medida que la línea imaginaria del círculo aumenta, la atención aumenta. Esta superficie debe ir creciendo hasta abarcar el límite, tan pronto como comience a vacilar debe retroceder rápidamente a un círculo menor capaz de ser abarcado por la atención visual.

Para que el actor se olvide del público, debe centrarse en algo concreto del escenario, debe tener un punto de atención que no se halle en la sala. Cuanta más curiosidad tengamos por ese objeto, más concentrará nuestra atención, convirtiéndose como requisito indispensable para aprender a mirar y a ver nuevamente las cosas en escena. Es preciso ser sensible a la influencia que sobre nosotros despierte cada elemento. Se debe observar y analizar desde la actividad y la relajación, nunca dejando de hacer nada, ni un solo momento.

Todos los objetos en escena deben abarcar nuestros cinco sentidos, todos los materiales que rodean el espectáculo exigen una cuidada atención, pero refiriéndonos a los objetos imaginarios, necesitan mucha más atención, concentración y entrenamiento.

Normalmente la gente sin preparación no sabe como leer la expresión de la mirada, del rostro o el tono de la voz de los que hablan con ellos. Si están interesados en la conversación, si están tristes o melancólicos e incluso si realmente les están escuchando, muchos oyen si escuchar o sin comprender y no somos conscientes. Si todo el mundo tuviera esta preparación, obligatoria para el teatro de Stanislavski, la vida sería mucho más rica y más pura.

El actor debe ser observador constante, no sólo en escena sino también en la vida real. Revivir recuerdos de la primera infancia, analizar minuciosamente los espacios, objetos y sensaciones haciéndose preguntas sensoriales. Ésta es la única manera de desarrollar un fuerte, agudo y sólido poder de atención interior y exterior, para lograrlo es necesario un trabajo prolongado y sistemático. Se debe desarrollar la concentración a través de la memoria, recordar días enteros con todo detalle, emociones, pensamientos... para cuando se trabaje sin estos elementos poder recrearlos con la imaginación.

### 2.3.1.6 Acción

El actor debe analizar la obra desde la acción, esta debe ser lógica, coherente, real y tener su justificación interior.

*El drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a la escena es el encargado de realizar.*

(Stanislavski 1994: 81)

Para ser más concretos en la exposición presentamos un pequeño esquema de sus ideas.

Una acción debe:

- Poder hacerse físicamente.  
Algo que se pueda llevar a cabo sin mucha dificultad y en cualquier momento.
- Ser divertida. Debe ser una acción seductora y que tenga fuerza para el actor, cuanto más atractivo sea el lenguaje de expresión, más vida traerá al escenario y provocará al actor más satisfacción para encenderse y movilizarse.
- Ser comprobada con la otra persona. Con mirar al compañero de escena se debe saber lo cercano que se está de completar la acción. Esto ayudará a la concentración en lo que está pasando, quitándote importancia a ti mismo.
- No presuponer un estado emocional ni físico. No se puede inducir un estado físico ni emocional de una manera artificial porque no se tiene control sobre ellos. Cualquier acción que requiera ponerse en un cierto estado antes o durante la escena llevará a actuar una mentira. Debemos buscar verbos que expresan acción de la voluntad, que nos lleven a un propósito, no que expresen sentimientos ya que el emoción surgirá por sí sola.  
En escena no puede haber nada encaminado a despertar un sentimiento, si es así, será artificio y manipulación, los sentimientos son el resultado de acciones y consecuencias.  
Debe haber una entrega total por parte del actor, si no las acciones resultarán vacías y falsas y se actuará “en general” en busca de un resultado, mientras que el resultado no se debe buscar, ha de producirse por sí mismo.
- Ser Específica. Si una acción es general, todo lo que se haga en el escenario será general. Debemos actuar con un propósito preciso, si no la acción dejará de ser específica y al poseer una forma pobre, externa y convencional, no tendrá interés alguno.  
El arte para Stanislavski se construye a base de orden y armonía, mientras que lo “general”, lo que no es específico es desconcierto y caos. Para estudiar un papel se debe hacer de la forma más lógica posible, ya que dentro del caos, todas las tareas quedan inconclusas.
- No ser manipulada ni una manipulación. Cuando se manipula una acción, tendemos a poner un muro delante, y cerramos la libertad formando una idea premeditada de actuación y no tratando con la verdad que nos da el otro personaje.
- Tener un “tope”. El tope es lo específico que se busca en la acción.  
Debemos ser capaces de averiguar si hemos terminado de ejecutar la acción simplemente con el hecho de mirar a la otra persona. Dependiendo de la escena, puede ser que nunca se logre realizar la acción, pero siempre debe tener un fin específico hacia dónde trabajarla.
- Estar en la línea de la intención. Una vez que haya determinado exactamente cuál es la intención, la acción que se elija, debe ser fiel a esta.  
Todo lo que suceda en el teatro debe de tener un propósito, cualquier cosa debe dirigirse hacia un fin específico, aunque sea sentarse en un banco, el fin no puede ser el ser observado por un público, hay que buscar para tener el derecho de estar en escena.

### 2.3.1.7 Relajación

En la frase que exponemos a continuación Stanislavski explica de manera muy creativa la situación del cuerpo en escena mientras es observado por un público:

*En el escenario, la vida se muestra de tamaño reducido, como las lentes de la cámara. La gente mira hacia él con catalejos, de la misma manera que observan una miniatura con lentes de aumento. Por consiguiente, ni el más ligero pormenor escapa a su observación. Si los brazos del actor son torpes, su alma será tan rígida como estos.*  
(Stanislavski 1992: 134)

Debemos desembarazar nuestro cuerpo de toda contracción muscular. La tensión muscular interfiere en la experiencia emotiva interior y solamente relajando los músculos podremos dedicarnos plenamente a trabajar con los cinco sentidos. Sin relajación no podremos encontrar la vida espiritual del papel que representemos y los músculos no estarán en condiciones apropiadas para realizar sin esfuerzo superfluo cualquier tipo de movimientos. Cuanta mayor relajación haya, más abiertos estaremos ante cualquier cosa que nos suceda.

Si no se puede evitar es preferible que la tensión emerja, pero el control de nuestro cuerpo debe reaccionar rápido y hacer que desvanezca.

Este hábito se debe desarrollar a diario constante y sistemáticamente.

El organismo requiere un poder de atención bien ejercitado para poder distinguir entre las diferentes sensaciones físicas. Debe ser capaz de una rápida adaptación en cualquier situación, sabiendo que músculo debe contraerse y cual no y siempre partiendo de los centros de gravedad que sostiene nuestra figura.

*Nuestras acciones deben ser claras como las notas de instrumento, cuanto más delicado es el sentimiento, más claridad, precisión y calidad plástica requiere su expresión física.* (Stanislavski 1992: 133)

Jamás debe haber en escena una postura que no esté fundamentada, hay que huir del convencionalismo, y si alguna vez se utiliza alguna postura convencional debe de tener una clara intención.

### 2.3.1.8 Pensamiento interior

Los pensamientos que pronunciamos en voz alta son sólo una parte de todo lo que meditamos durante el día. Entonces, cuanto más comprimida sea la frase y de mayor contenido sean los pensamientos expresados más fuerza tendrá lo que queremos decir, por lo que es necesario un proceso interno de pensamiento.

Las palabras tienen una influencia muy poderosa si las decimos desde el corazón, si creemos en ellas. Aunque sólo las pensemos actúan sobre nosotros de manera impresionante. Para que tales pensamientos impronunciados aparezcan, es preciso que el actor se introduzca profundamente en el mundo interno del personaje. Debe saber pensar tal y cómo piensa el carácter creado por él. Se necesita penetrar profundamente en el curso de sus pensamientos,

que éstos se vuelvan cercanos y queridos, así, con el tiempo surgirán por sí mismos y sin buscarlos durante la representación de la pieza. El intérprete se debe meter en el papel que representa, no como si se tratara de literatura, si no como si fuera un ser humano, un ser vivo que comparte sus mismos deseos psicofísicos. Al estar en escena, como en la vida real, además de las palabras escritas por el autor que debe representar en voz alta, deben surgirle pensamientos y reflexiones constantes sobre la situación que su personaje está viviendo. De esta manera, el actor conseguirá tener una presencia orgánica dentro de las circunstancias de la obra. Se ha de tener un lenguaje mínimo mucho más elocuente que las palabras. Si cuando se trabaja un papel se fantasea con monólogos internos, los momentos de silencio en escena estarán llenos de gran contenido teatral.

### 2.3.1.9 Objetivos y división de partes

El texto hay que desmenuzarlo para su comprensión, se debe dividir en pequeños trocitos y buscar los obstáculos que como personajes debemos de pasar, no forzando nunca el resultado. El objetivo final es lo que prevalece en la obra, por eso cuando se descubre hay que perseguirlo y entregarse totalmente a él. Es la esencia de la obra, sin el cual no podría existir.

Hay que buscar las unidades más importantes que dividen la obra, cuya trayectoria correcta hacia un final sea la misma. Al empezar a actuar lo primero que hay que preguntarse es ¿qué es lo que estamos haciendo? Y pensar sólo en la acción que se va a realizar y en el propósito del momento.

*Una estatua quebrada, o una tela truncada, nunca constituyen una obra de arte, por más bella que sean sus partes. Sólo en la preparación del papel se utilizan las pequeñas unidades, que durante su verdadera creación, se fusionan en grandes unidades. Cuantas menos y más grandes sean las divisiones, menos trabajo tendrán, y le será más fácil manejar el papel completo.*

(Stanislavski 1992: 142)

El objetivo debe indicarse siempre con un verbo. El verbo del deseo que nos ayuda a ser poderosos: deseo poder. El verbo “ser” es estático y necesita un verbo activo que induzca al movimiento y a la persecución.

Los objetivos internos son los que dirigen al actor y le evitan actuar en falso. El actor debe aprender a reconocer la calidad para evitar lo inútil y elegir objetivos esencialmente correctos. Éstos son las bases, que numera Stanislavski y sobre las que debe ceñirse:

- Los objetivos internos deben estar de este lado de las candilejas, dirigidos a los otros actores, no hacia los espectadores.
- Deben ser personales y, no obstante, análogos a los del personaje están representando.
- Deben ser creadores y artísticos, pues su función será la de realizar el fin más importante de nuestro arte: crear la vida de un alma humana y expresarla en forma artística.
- Serán reales, vivos y humanos; no muertos, convencionales o teatrales.

- Serán verdaderos, de modo que ustedes mismos, los actores que con ustedes representen y el público, puedan creer en ellos.
- Deberán tener la cualidad de atraer y emocionar al actor.
  
- Deberán ser netos y típicos del papel que están representando. No tolerarán vaguedades.
- Deben ser nítidamente tejidos dentro de la estructura del papel que les toca representar.
- Deberán tener valor y contenido, para corresponder a la esencia íntima del papel. No deben ser superficiales o huecos.
- Serán activos, siempre irán hacia delante y no se estancarán.

### 2.3.1.10 Verdad

La verdad en escena es todo aquello que podemos crear con sinceridad, sea en nosotros mismos como en lo que representen nuestros compañeros. Todo lo que sucede en el escenario debe ser creíble y convincente tanto para los intérpretes como para el público. Debe inspirar verdad y crear en el espectador una posibilidad de emociones similares a las que experimenta el actor en el escenario. Cada momento debe estar impregnado de ese sentimiento. No debemos crear un papel sin más, hay que dotarle de alma humana. En el escenario se trata de una verdad inexistente, pero que podría existir.

*No sólo se trata de inventar mentiras, sino de vivirlas para sentir su realidad.*  
(Stanislavski 1992: 179)

*Busquen la falsedad sólo en la medida en que los ayude encontrar la verdad.*  
(Stanislavski 1992: 163)

No interesa la realidad del objeto material que nos rodea, solo la realidad del espíritu interno, hacer una actividad sin objetos nos inducirá a pensar en más pormenores y conseguir un mejor efecto. Se debe absorber lo esencial y dejar a un lado lo superfluo. Es importante volver a insistir en la verdad relacionada con la búsqueda de sentimiento, si no nos dedicamos a buscar el sentir, nuestras acciones perderán significado. En la vida real muchos de los grandes momentos de emoción son señalados por algunos movimientos comunes, pequeños y naturales. Un pequeño acto físico puede tener un gran significado interior que busca salida en la acción exterior.

Si a cualquier actor se le dice por ejemplo que su papel está repleto de tragedia y de profunda pasión comenzará a exagerar sus sentimientos, pero si en cambio se le da pequeños detalles que resolver, se preocupará de éstos sin pensar en ello, llegando a un resultado intuitivo y natural.

Lo que debemos usar en escena es la verdad transformada en equivalente poético mediante la imaginación creadora. Es mucho más fácil mentir cuando se está en el escenario que actuar con la verdad, para eso necesitamos una gran dosis de atención y concentración. Hay que evitar lo que vaya contra la lógica y el sentido común.

### 2.3.1.11 Lógica y continuidad

La lógica y continuidad son necesarias en todos los momentos de la creación de una acción, en el proceso del pensamiento, de los deseos, imágenes..., son necesarias para crear las ficciones de la imaginación, los objetivos y la línea continua de acción. Si las acciones no tienen finalidad no son lógicas, y no se puede creer en ellas.

En la vida real, las personas actuamos de un modo lógico y coherente en, eso es lo que hemos hecho desde que nacimos. Éste es un hábito mecánico adquirido a través de muchos años, por lo que llegamos a la lógica inconscientemente. Estamos habituados a responder por instinto, dejando a un lado la reflexión; sin esta lógica y coherencia apropiada no podríamos realizar muchos actos necesarios para la supervivencia. Pero en la escena, la vida se crea, no por la necesidad auténtica, sino por la que ha forjado la fantasía a los propios fines del personaje.

Al no creer fielmente en lo que se representa, las aspiraciones escénicas pierden por completo el dominio de los hábitos humanos, la lógica y coherencia de las acciones, creándose en escena un trabajo específicamente “teatral” que nada tiene que ver con la vida real. Se deben observar los detalles de la vida corriente.

Es necesario sentir la línea lógica y continua de la acción y realizarla en el orden correcto durante varias veces para que permanezca en la memoria y en el cuerpo, de esta manera se sentirá la verdad de las acciones y se creará en lo que se está haciendo, llegando a un punto en el que se actuará inconscientemente al igual que en la vida real.

Conocemos, definimos y fijamos la lógica de nuestro cuerpo con simples acciones físicas. Si éstas son auténticas y persiguen un fin, si están justificadas interiormente por la sinceridad, entre cuerpo y alma se crea un vínculo irrompible.

Se necesita tiempo y trabajo para entender al personaje y adueñarse de sus pensamientos y sentimientos, se debe ensayar durante horas para que nuestro cuerpo se habitúe. Si el personaje se enamora, el actor debe de pasar el mismo proceso como en la vida real, y aunque no salga en escena debe de recrear la primera vez que la vio y de este modo podrá vivir su primer beso de manera natural.

Las grandes experiencias, explica Stanislavski se forman con numerosos episodios y momentos aislados. Todos estos momentos hay que analizarlos y estudiarlos para conocerlos y comprenderlos perfectamente realizando cada uno de ellos por separado para no caer en la rutina ni en el cliché o estereotipo.

### 2.3.1.12 Línea de actuación

Para alcanzar el fondo de la obra hay que estudiarla minuciosamente, siguiendo los mismos pasos que el autor al escribirla. Únicamente cuando se llega a un profundo entendimiento del papel y de la realización del objetivo fundamental, surge gradualmente una línea continua y comienza la creación.

*En cada arte tenemos una línea inquebrantable, cuando la línea surge como una totalidad, la labor creadora ha comenzando.* (Stanislavski 1992: 303)

Si en escena la línea interior se quiebra, el actor deja de entender lo que se dice o hace, por lo que pierde los deseos y la emoción. La vida del actor y del papel se detendría, ya que ésta se sostiene sobre la línea inquebrantable.

*Al mirar hacia adelante, se nota cierto movimiento, y donde hay movimiento, siempre empieza una línea. Si se une esta línea con lo que le ha sucedido hasta ahora, creará una línea completa e interrumpida que, brotando del pasado, atraviesa el presente, se proyecta hacia el futuro, desde el momento en que despierta por la mañana hasta que cierra los ojos por la noche. (Stanislavski 1992: 306)*

En la realidad la vida está creada por una línea, pero en el escenario el autor sólo nos ofrece unos minutos de la vida total de sus personajes omitiendo mucho de lo que sucede en el escenario. Ésta nos las ofrece en fragmentos, por lo que es la imaginación del actor la que la tiene que crear y asemejarla con la verdad.

Es importante crear una línea sólida que se mantenga en todo momento y que no se pierda al actuar frente a un público, pero también es importante no adherirse a un solo objeto durante todo un acto o una obra, ya que la vida de una persona, al igual que la de un personaje, consiste en un cambio sin fin de objetos y círculos de atención reales o ficticios. Si no fuese así, la representación carecería de sentido y el actor sería víctima de una línea fija estando espiritualmente desequilibrado.

### **2.3.1.13 El superobjetivo**

La línea interior de energía que guía a los actores desde el comienzo hasta el fin de la obra la denomina Stanislavki continuidad o acción continua. Esta línea continua envuelve todas las unidades y objetivos de la obra común y los dirigen hacia el *superobjetivo*, que es de donde nació la obra de escritor y hacia donde debe dirigirse la creación del artista.

El *superobjetivo* es el tema central de la obra (la línea de acción y las circunstancias dadas nos ayudarán a llegar hasta él), en cualquier obra de calidad y bien construida surgirá el superobjetivo y la acción central por naturaleza propia.

Si el *superobjetivo* es deficiente, el artista tendrá que preocuparse de ahondarlo y agudizarlo, debe encontrar la esencia próxima a su propio espíritu, imaginación, ideas y sensibilidad.

La acción que éste encierra, depende de la orientación y el enfoque de la obra. De aquí surge la necesidad de investigar la biografía de autor, su época y contexto. Es el corazón de la obra, donde van todas las acciones y personajes, es el fin que analiza todas las fuerzas y elementos de la actitud del actor como personaje. Todo lo que ocurre en escena como toda unidad de acción tiene que estar unida a él y debe estar firmemente fijado en la mente del actor durante toda la representación.

Cualquier cosa o detalle, aunque sea muy insignificante que no se una al superobjetivo sobraré y no sólo eso, si no que perjudicará la labor creadora.

*Defended antes que nada el superobjetivo y la línea de acción continua; proceded cautelosamente con las tendencias traídas por la fuerza y con otros fines ajenos a la obra. (Stanislavski 2003: 330)*

### 2.3.1.14 Caracterización

La caracterización es una parte fundamental de la vida psicológica del personaje y no sólo superficial sino que nos indica la personalidad del individuo, ya que una cosa está enteramente ligada a la otra. El mundo interior de una persona crea su aspecto exterior en la vida real.

Se necesita saber todo del personaje que debemos encarnar en el escenario, todos sus gestos, modales, cual es su tono de voz, su sonrisa, su forma de andar, su forma de escuchar...no nos debemos conformar con detalles superficiales, ya que nos limitarán la creación completa del personaje, lo empequeñecerá, debemos investigar cómo es su forma de comunicarse con el resto del mundo, cómo piensa y reacciona ante lo que le rodea... y partiendo de ahí surgirá el movimiento y la disposición escénica.

El actor debe desarrollar su habilidad de observar y vivir, debe fomentar su creatividad haciendo propios rasgos característicos de personas que se ha encontrado en la vida real, y de esa manera, partiendo de la información que nos ha brindado el autor y ayudándose de su imaginación creará la individualización de un personaje.

Cuanto más profundamente conozca el actor el mundo de la obra, cuanto más meticulosamente la analice, más cercano estará su improvisación de lo que el autor transmite. La palabra se convertirá en un potente propulsor para el proceso de la construcción del personaje de la obra.

### 2.3.1.15 Conflicto

En la vida real estamos siempre en conflicto. Si lo trasladamos al teatro, en todas las escenas unos personajes defienden una cosa y otros la contraria. Como consecuencia siempre se produce un choque, una lucha a partir de realidades emocionales opuestas.

Una obra de calidad siempre está compuesta por fuerzas inversas, unos personajes buscan conseguir algo mientras los otros se oponen, si no existiera esa acción contraria y todo se ordenara por sí solo, los intérpretes y los papeles representados no tendrían objetivo alguno, todo sería pasividad, y la obra no tendría actividad representativa, convirtiéndose en monótona e insípida.

Los impedimentos que se oponen a los intereses de los personajes producen más acción, por lo tanto más actividad, que es la base del arte del método Stanislavski.

### 2.3.1.16 Comuni3n

*Existe un lazo orgánico entre cuerpo y espíritu, y ese lazo es tan grande que todo lo puede, salvo devolver la vida a los muertos. (Stanislavski 1992: 263)*

Con comuni3n nos referimos a la conexi3n al proceso de comunicaci3n, el lazo que se establece entre los actores o con el p3blico. De este modo lo diferencia Stanislavski:

- Directa: con el compa3ero, consigo mismo; con su cuerpo, mente y coraz3n o con un objeto en escena

- O indirecta: con el p3blico. Podría definirse como un proceso de irradiaci3n que se envía y se recibe,

un lazo de uni3n que se consolida a través de los sentidos y que en estado de gran emoci3n se vuelve mucho más definido y visible. Sería como un trozo de hierro atraído por un imán.

Es necesaria una gran fuerza y capacidad de atención, ya que si la comunicación entre las personas resulta importante en la vida real, en el escenario lo es diez veces más.

Si los comediantes quieren mantener la atención, deben hacer grandes esfuerzos para mantener el intercambio de sentimientos, pensamientos y acciones con sus compañeros, por lo que el material que utilicen, debe ser lo suficientemente interesante para que no se pierda la curiosidad del espectador y éste participe de lo que sucede en escena. Si no existe la comunión con un objeto o sujeto, la atención estará deambulando y jamás llegará al público.

Para comunicarnos hay que buscar el alma de la persona con la que lo hacemos, para acercarnos más profundamente a su mundo interior. Normalmente tratamos de alcanzar la comunicación desde una parte muy superficial y no nos ocupamos de buscar en las raíces internas de sus ojos.

*Que tortura actuar frente a un actor que le mira uno y, sin embargo, ve a algún otro, que se ajusta constantemente a la otra persona y no a uno. Tales actores están separados de las mismas personas con las que debieran estar en íntima relación. No puede entender las palabras, entonaciones o cualquier otra cosa del que les está hablando. Sus ojos están velados mientras lo miran. (Stanislavski 1992: 244)*

Es muy importante que en los ojos del actor se refleje su alma, que no sea una mirada perdida que no exprese más que nada. Los ojos son el reflejo del alma y ante una mirada vacía, un alma hueca.

Si un actor escucha, lo debe hacer con toda su intención, si huele, debe hacerlo con toda su capacidad olfativa, si mira, debe emplear a fondo sus ojos... Pero siempre sin tensión muscular superflua, sin ninguna pérdida de energía.

### **2.3.1.17 Sucesos**

El actor debe dividir la obra en varios episodios y comparar cada situación con ejemplos tomados de su propia vida para poder encontrar la sinceridad y la verdad. Desde lo principal corresponde comprender lo particular.

Se debe comprender el pensamiento del autor, sus ideas y estímulos y colocarse en el centro de los sucesos y condicionantes impuestos por el escritor. Como artistas debemos existir en una vida inventada.

Para crear la ficción es necesario partir de la base que nos proporciona estas preguntas: qué, dónde, cuándo, porqué y cómo, que poco a poco despertarán la fantasía de una nueva existencia.

*Así como la levadura provoca la fermentación, la percepción de la vida del personaje excita en el espíritu del artista un caldeamiento interno, una ebullición imprescindible para el proceso creativo. Sólo en tal estado creativo puede el artista hablar de una aproximación a la obra y al papel.*

(Stanislavski 1996: 39)

Para crear la acción física simple y encarnarla en el escenario, es preciso un durísimo trabajo y un minucioso análisis para la creación, obligando al actor a utilizar todas las funciones posibles de su fantasía e imaginación. ¿Qué hubiéramos hecho si nos hubiese ocurrido tal cosa?, ahí es donde asimilamos las causas que nos obligan a actuar. Desde la actuación reflexiva encontramos el camino hacia el sentimiento, hacia el inconsciente y de ahí a la

acción que es estimulada por el desarrollo interno que incita las pasiones y, en consecuencia, descubre los actos del personaje estudiado. Estos hechos activos constituirían los cimientos sobre los que construye el actor.

La acción no puede existir sin los motivos que causan su aparición. No es posible preguntarse ¿qué hago? sin imaginar la pregunta paralela ¿por qué lo hago? Cada acción tiene forzosamente un estímulo que la origina, un suceso que la hace ser como es.

**El método de Stanislavski no consiste en una serie de reglas a seguir, sino en un entrenamiento de preparación física, mental y emocional basado en la experiencia. Si este entrenamiento se reduce a la persona misma que lo realiza, es decir, si no busca un personaje al que encarnar o el seguimiento de una historia ya escrita, ¿podría aplicarse a la preparación del artista de acción? Posiblemente muchos conceptos no se relacionen con la performance, posiblemente muchos sí, pero para hallar una respuesta clara no nos basta con una sola lectura o con suposiciones aventuradas, necesitaremos comparar buscando más allá de lo obvio o de la intuición. Mientras tanto, damos paso al siguiente autor: Bertolt Brecht.**

### 2.3.2 EL TEATRO ÉPICO DE BRECHT



51. Gisela May ensayando *Madre Coraje* en el Berliner Ensemble en 1949.

## **El Teatro épico entendió la actuación como el modo de llegar a las masas y hacerlas reaccionar frente a las injusticias sociales de su época.**

Bertolt Brecht nació en Alemania en 1898, por lo que su vida desde pequeño se marcó por la guerra, cuando tan solo tenía dieciséis años comenzó la Primera Guerra Mundial y con diecinueve fue llamado a filas para ejercer como soldado sanitario. A partir de ese momento sus ya intuidas ideas socialistas revolucionarias empezaron a aflorar y a verse reflejadas en su obra gracias a los escritos de Hegel y Marx que había estudiado hacía años. En 1933, cuando Adolf Hitler tomó el poder y comenzó el nazismo, todas sus obras fueron quemadas y tuvo que huir del país. Sin olvidarse de la situación política y social de su tierra y obsesionado con la idea de cambiar el pensamiento social del pueblo hacia el entendimiento y la reacción, vivió en diferentes países durante años hasta que volvió a su país natal en 1948 para poner en práctica las teorías que estudiaremos a continuación:

**El Teatro Épico es una forma teatral que se interesa principalmente por el comportamiento social de los seres humanos. Un teatro abierto a todas las capas populares, que no se reduce, como el teatro de la época, a un círculo exclusivo de intelectuales iniciados. Brecht compara su teatro con otras formas dramáticas, acusando a la mayoría de elegir el sentimiento y la identificación antes que el razonamiento. Pretende conseguir la reflexión del espectador despertando su pensamiento crítico, cuya búsqueda tendrá siempre un fin didáctico. Para hacer un estudio sobre este autor, debemos tener siempre en cuenta que no existe, a pesar de todo, oposición entre la razón y el sentimiento, únicamente el actor y el espectador no han de dejarse dominar por este último. Su investigación persigue un método de representación teatral opuesto a la identificación del público con el personaje representado, de este modo el espectador podrá pensar y sacar sus propias conclusiones respecto al concepto que le ofrece la obra. El teatro épico no está interesado en mostrar la desgracia del hombre, esa ya la conocemos, está interesado en mostrar la causa de esa desgracia.**

Principalmente su sistema se basa en la contraposición a la definición de Aristóteles como Dramática:

*La purificación se produce por un singular acto psíquico, la identificación del espectador con las personas actuantes, que son imitadas por los actores. Definimos una dramática como aristotélica cuando provoca esa identificación, independientemente de que emplee las reglas establecidas para ello por Aristóteles, o prescindiera de ellas. El singular acto psicológico de la identificación se realiza de manera muy diferente a través de los siglos. (Brecht, 2004: 19)*

De alguna manera Brecht busca un teatro basado en la colectividad, donde no exista el protagonismo de los individuos sino el protagonismo de la sociedad, y rechaza la actitud del actor egocéntrico cuyo proceso actoral tiene como única meta lucirse ante su público para mostrar la fuerza de sus emociones o la elegancia de su presencia.

El individuo se debe dar a la multitud, al grupo, ya que la reacción particular no ejercerá ninguna influencia ante los procesos decisivos de la época. La actuación es un proceso colectivo, el interés del espectador ha de estar sintonizado con las leyes activas sociales, el individuo debe ser descubierto como parte de la masa colectiva. El teatro épico posee un carácter liberador y promovedor de cambio y la única forma de comprender y reaccionar es conjuntamente.

**Al igual que hicimos con el Método Stanislavski, seleccionaremos una serie de conceptos extraídos de los escritos recopilados de Bertolt Brecht en el libro: *Escritos sobre teatro*, que servirán como guión para la futura comparación de textos con los artistas de acción seleccionados:**

### **2.3.2.1 Identificación**

Para Bertolt Brecht el rechazo a la identificación es primordial ya que opina que el espectador o el actor cuando se identifica excesivamente con el personaje pierde su capacidad crítica hacia la actitud de éste ante la vida y su comportamiento al respecto.

Cuando vemos un personaje que sufre, sufrimos con él, cuando ríe reímos con él pero olvidamos preguntarnos ¿qué hubiera pasado en diferentes circunstancias? En definitiva, olvidamos pensar dejándonos llevar por los acontecimientos y sentimientos que abarcan a los personajes representados.

El actor ha de actuar la mayor parte del tiempo como lector, no como recitador, memorizando las primeras impresiones. No debe aceptar las situaciones como dadas sin pensar en que podía haber sido de otra manera. Esta alternativa se debe mostrar en escena, representará una opción dejando ver las otras variantes posibles, ya que el actor hace, pero debe dejar al descubierto también lo que no hace. Se debe evidenciar lo que deja de hacer y de esta manera tener una opinión coherente al respecto. Cualquier frase y gesto significará una decisión.

Este término técnico es denominado por Brecht como fijación del *no-sino*.

Una representación que prescinda de la identificación permitirá reconocer los intereses de las masas cuyo aspecto emocional estará en consonancia con su aspecto crítico.

### **2.3.2.2 Efecto Distanciador**

El efecto distanciador es lo contrario a la identificación ya que consiste brindar al espectador una actitud analítica y crítica frente a la representación. Un objeto corriente, los procesos y personas de la vida cotidiana a los que no prestamos apenas atención, pasan a ser especiales y empezamos a interesarnos por ellos, a hacernos preguntas al respecto gracias al distanciamiento.

*Distanciar una acción o un personaje significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad. (Brecht, 2004: 83)*

Brecht afirma que el personaje elegido ha de hacerse más extraño que cualquier persona de la calle, cualquier objeto, personaje o suceso corriente debe ser mirado desde el punto de vista del arte.

El actor ya no tiene que representarse a sí mismo como diversos personajes, sino representar la realidad que le rodea, ser el mismo en todo momento para poder tener libertad de opinión hacia los papeles que representa.

El actor imitará a otro sujeto, pero siempre sin olvidarse de sí mismo, recordará al espectador las diversas facetas de los sujetos y acontecimientos, empleará este medio como lo haría cualquier persona sin cualidades de actor a la hora de mostrar un comportamiento.

Por ejemplo cuando un alumno ve a su profesor acusado por la justicia, lo está viendo desde un punto de vista muy diferente al habitual, el profesor cambia de contexto y aparece el efecto distanciador.

En el Teatro de Brecht el espectador no debe jamás identificarse completamente con el héroe protagonista, debe tener libertad para juzgar primero las causas y luego los remedios, el teatro debe de ser crítico y didáctico y para esto necesita la distanciamiento.

### 2.3.2.3 Intención didáctica

Una de las cualidades principales de el Teatro Épico es su intención educativa, con esto me refiero a la necesidad de pensamiento y aprendizaje del espectador.

El teatro debe transmitir deseo y conocimiento, debe transmitir a su público el deseo de actuar en relación a sus opiniones, nunca llevarle a un juicio parcial, no debe hacer de la palabra un arma de identificación, simplemente utilizarla como se utiliza al hablar. Ha de conducir inmediatamente la cuestión a la solución, por lo que la claridad y la simplicidad para un mayor comprensión es fundamental.

A pesar de la opinión de la mayoría de críticos y dramaturgos de que el razonamiento acaba con la sensibilidad, Brecht opina lo contrario y afirma que la pieza más racional, una pieza didáctica, es la que produce los efectos más emocionales y que para eso es necesario un lenguaje preciso, por lo tanto una mejora del pensamiento y la no preocupación del sentimiento en escena.

Los escritos deben de ser prácticos, no una mera forma de divagación, deben enseñar de forma entretenida y divertir de manera didáctica, es mejor prescindir de lo poético antes que dejar que sea inútil.

*Si he declarado el escribir obras de teatro y poner en escena obras de teatro como aspectos de filosofar, sin preocuparme de lo que otros puedan entender por ello, habré ahora de definir este filosofar a mi manera, pues en nuestro tiempo y desde hace ya mucho filosofar significa algo muy determinado que no me interesa en absoluto.*  
(Brecht, 2004: 32)

### 2.3.2.4 Teatro político

El teatro épico tiene su principal fundamento en el teatro político, con esto me refiero a que se interesa principalmente por el comportamiento de los seres humanos entre sí desde el punto de vista histórico y social. Las escenas que abarcan este teatro suceden en momentos en que los individuos están sometidos a las leyes sociales.

*..., un único salón del mitin, un único campo de batalla, una única imponente manifestación.* (Piscator, Definición del teatro político, 2001: 116)

En un mundo de vida acelerada, (como define Brecht a su época), la falta de interés es habitual en el público, por lo que hay que contrarrestarla con nuevos efectos. El teatro ha de concentrar al espectador distraído, abstraerle de su vida cargada y agotadora producida por el trabajo diario y las fricciones sociales y conseguir cautivarle.

El pueblo vive en un sistema de explotación que acaba con su pensamiento crítico y su libertad. Esta forma de dramaturgia no pretende únicamente despertar la moralidad contra estos abusos, sino despertarles, hacerles darse cuenta de su situación y buscar medios para acabar con las injusticias. Los sucesos de la acción tienen que poderse entender desde la propia experiencia del público.

Brecht opina del teatro “burgués” que es una puesta en escena soez, que sólo trata el naturalismo del pudiente y que está creado únicamente para ese tipo de público, este teatro trabaja un mundo de sentimientos envejecido y subjetivo que sólo satisface las necesidades del individuo, mientras que el teatro épico consiste en una función de interés para el mundo, un teatro por y para una nueva era.

El teatro épico requiere un cambio en la vida social, un cuestionamiento de ésta con el fin de resolverla, la reacción del pueblo desencadenada por la concienciación.

Es importante no tratar temas banales y cotidianos, ya que cualquier catástrofe tiene la misma índole. No puede haber tanta diferencia entre los temas que interesan en el teatro y los que interesan en la vida en general pues es necesario para el teatro de Brecht que las formas tratadas no se alejen o desunen de las funciones sociales, hay que conocer la verdad de las grandes penalidades, sacar conclusiones y actuar contra ellas .

### **2.3.2.5 Datos**

Para un teatro político es necesaria la recopilación de datos, estadísticas, el estudio de las fuentes a trabajar, documentos relacionados, críticas etc. Todo esto puede valer como informe para mostrar en sociedad, y el teatro es el lugar perfecto para poner esos testimonios al alcance de todos.

Los acontecimientos representados en la escena, aunque sean hechos históricos deben aparecer relacionados con la realidad contemporánea para que su significado no sólo refleje la realidad actual, sino que tenga carácter transformador.

Brecht afirma que en los argumentos de la literatura y del teatro son poco frecuentes o únicamente aparecen como trasfondo decorativo, temas tan importantes como la guerra, el dinero, el petróleo, el salario etc.

Y esto no bastaría, el tema primordial está ahí y no en las banalidades individuales, esto es lo que no afecta a todos.

La historia para nuestro autor es la historia de lucha de clases por lo que contemos siempre debe de ser socialmente relevante. Para aprender esto nos remontamos a nuestra infancia, nos educamos imitando teatralmente, lúdicamente, no aprendemos mediante argumentos. Toda esa información que poseemos la llevamos a escena de modo que todo el mundo la comprenda y aprenda pensando. El arte teatral trae consigo efectos políticos, morales y estéticos si éstos son malos transmitirá eso al espectador y al contrario.

### 2.3.2.6 Personajes

Los personajes deben construirse desde el exterior, desde el mundo que les rodea; desde un punto de vista social.

Sus rasgos tienen orígenes y consecuencias sociales y se deben construir a partir de aquí. Solamente si se construyen con estos rasgos podrá hacerse un tratamiento subjetivo del personaje mostrando su entorno a través de él.

Cuanto menos acontecimientos ocurran en la pieza, más clara y limpia será, por lo tanto más sencilla, más comprensible y de mejor calidad. Para que un personaje no carezca de interés, desde el punto de vista de Brecht, debe ser muy concreto y único, tiene que actuar de manera diferente al resto de la gente dentro de determinados límites sociológicos.

*Para el teatro historicista las cosas son completamente diferentes. Se lanza de pleno sobre lo peculiar, lo especial, lo que exige un análisis de un asunto tan cotidiano. ¿Cómo, la familia despierta su custodia a uno de sus miembros para que en adelante se gane el sustento en solitario, sin ayuda? ¿Es capaz de ellos y miembro? ¿Lo que ha aprendido como tal le servirá para ganarse el sustento? ¿Es que las familias ya no pueden retener a sus hijos? ¿Se han vuelto éstos una carga? ¿Sucede lo mismo en todas las familias? ¿Fue siempre así? ¿Es éste el curso de la vida, imposible de alterar? Cuando asunto está maduro cae del árbol. ¿Tiene validez esa frase en este caso?*

(Brecht, 2004: 147)

Toda pregunta implica pensamiento, todo hombre que actúe diferente implica una pregunta y por lo tanto una reflexión.

El personaje se debe ir creando poco a poco para que al final el espectador analice su desarrollo, ¿qué le ha ido sucediendo a lo largo de la historia para que evolucione de esa manera? ¿cuáles son los acontecimientos que le han ido cambiando? etc. El oyente debe disfrutar el rol del que aprende descubriendo.

Hay que mostrar como hemos llegado a la situación vivida en el momento, como el hoy nació del ayer. Cuando se representen personajes del pasado, también hay que mostrar que tales personas y comportamientos son hoy apenas posibles y así poder hacer una relación clara y hacer comprender que el tiempo evoluciona y las cosas pueden cambiar.

### 2.3.2.7 El trabajo del actor

Lo principal que debe tener claro un actor es que ensayar significa probar, todo el proceso es un proceso de investigación y análisis.

Durante la representación y los ensayos debe entregarse con esfuerzo hacia la acción para no perder el rumbo.

*En la ejecución de su papel el actor debe seguir el ejemplo de los técnicos bienhumorados, por ejemplo de los mecánicos exactos tratan bien su máquina, meten las marchas silenciosamente, manejando con elegancia el cambio, sin por eso dejar de masticar chicle, etc. (Brecht, 2004: 269)*

Para trabajar en el Teatro Épico de Brecht no basta con recrear un personaje, el actor debe mostrar la convivencia social de los hombres, si no es así, la estructura intelectual de la escena quedará destruida y no valdrá más que para la recreación del propio actor al encarnar un personaje. No se trata de ser el personaje en sí, sino de estudiar su actividad.

Para que el Teatro Épico funcione la obligación del actor es escuchar atentamente, encontrar lo interesante y memorizar los momentos en los que se ha sorprendido y en los que ha objetado para incitar al público a hacer lo mismo. Debe buscar los rasgos que se contradicen entre sí para un mayor impacto, como diría Brecht, la sorpresa surge cuando la solución lógica es sorprendente.

Si el comportamiento del personaje es comprensible y normal, la escena dejará de asombrar, y ese asombro es esencial para el auditorio. Se tiene que buscar una manera de interpretación que llame la atención de lo corriente y cause sorpresa ante lo habitual y acostumbrado. Cuando todo es obvio se renuncia sencillamente a comprender.

Una de las maneras de representación para lograr la distanciamiento es que los actores hablen como si no pudieran creer lo que dicen, deben sacar de contexto situaciones y personajes y para esto Brecht propone cuatro estrategias:

- Utilizar el texto como si lo dijera una tercera persona.
- Trasponerlo al pasado. Permite al actor mirar hacia atrás sobre la frase y el oyente que sabe menos se enfrentará con mayor extrañeza.
- Decir al mismo tiempo todas las indicaciones y comentarios del texto pudiendo dirigirse directamente al público. El espectador ha de tener ocasión (al igual que el actor) al titubeo y la réplica pertinentes.
- Interrumpir la escena, es primordial para no llegar más allá con el sentimiento, poder meditar lo que se acaba de ver y para que queden bien identificadas unas piezas de otras.

En lugar de pretender hacer creer que el actor improvisa, tiene que actuar con verdad y por lo tanto podría citar el texto que le corresponda. No necesita hacer olvidar que el texto no está aprendido de memoria. Durante los ensayos debe inventarse y decir en voz alta acotaciones y comentarios hacia lo que dice y hace.

Por ejemplo si en secreto, el actor piensa antes de decir su frase “y entonces dijo el hortelano (dependiendo del rol que represente)” consigue distanciarse y da la sensación que la frase pronunciada la dijo claramente otro hombre no el mismo actor.

### 2.3.2.8 El espectador

Brecht habla de que el espectador ya no ve a los personajes en escena como individuos que no pueden escapar a su destino, ahora ve el porqué son de una manera u otra debido a las diversas circunstancias que le han acontecido. No sólo se representa lo que son sino lo que podrían ser. La cita que exponemos a continuación explica muy bien, desde nuestro punto de vista la perspectiva del autor hacia el papel del espectador:

*El teatro ya no intenta emborracharle, atiborrarle de ilusiones, hacerle olvidar el mundo o reconciliarle con su destino. El teatro ahora le presenta mundo para que se apodere de él. (Brecht, 2004: 85)*

Gracias a este método y material cognoscitivo brindado, el oyente se sentirá libre hacia su destino y tendrá fuerzas para poder hacer lo que desee. El objetivo no es una reacción inmediata, sino un proceso de análisis duradero y de experiencia que abarca los principios sociales profundos.

### **2.3.2.9 Relación con el público**

El público sufre una transformación constante dada la rápida evolución económica y social de nuestro tiempo, el teatro debe incitarle y facilitarle nuevos conocimientos, comportamientos y pensamientos.

El actor no se dirige a todo el público por igual, su actuación se convierte en un diálogo sobre la situación social, depende de la clase de público que acuda puede ser cordial o discrepante, sobre todo en estos teatros donde el público se separaba según su clase social o ideología.

El actor debe tener una relación completamente libre y directa con su público, debe comunicar y presentar ya que esta actitud debe subyacer a todo.

### **2.3.2.10 Un espectador crítico**

El Teatro Épico reacciona frente al pensamiento oprimido para instruirlo. Toda representación deberá añadir algo al conocimiento de los espectadores, éstos deberán estar capacitados para dominar sus propias vidas y que no sea la vida la que los domine a ellos.

Los seres humanos son testigos de una emoción profunda, la propia emoción es tan fuerte que nos resulta extremadamente difícil una observación atenta; se tiene que lograr que el espectador siga siendo capaz de observar. Cuando el espectador está muy implicado desde el punto de vista nervioso por las emociones “impuestas” en la obra, tiene menos capacidad de aprendizaje y no es capaz de discernir las suyas propias.

Brecht nos pone el ejemplo del Rey Lear de Shakespeare, cuando éste desata su furia contra sus hijas arrastra al espectador con él. El espectador sólo puede sentir rabia y no asombro, intranquilidad o cualquier otra emoción. Comparte esta emoción de un modo irracional en lugar de discutirla y para poder evitarlo habría que analizar la furia desde la justificación o acompañarla de pronósticos sobre las posibles consecuencias.

El actor, al no identificarse con el personaje que representa puede elegir frente a él un determinado punto de vista, invitando al espectador a una propia crítica o reflexión. Permitiendo al público sentirse creador, tener dominio de la técnica. Ya no sólo hacia los asuntos representados, sino hacia la misma representación.

La actitud del público respecto al tema presentado no debe de ser exclusivamente racional, científica, neutra o matemática, si no que es fundamental poseer una actitud artística, fructífera y placentera.

Cada espectador tendrá un propósito unido al argumento, tendrá presente su situación a la hora de interpretar lo que nos cuentan, así que debe ser un espectador de alguna manera unido a ese propósito.

El espectador debe de tener los pies en la tierra y todos sus sentidos despiertos, por lo que teatro no debe evadirle de su mundo real o hipnotizarle. El oyente debe conocer lo que le rodea y su verdad para reaccionar ante ésta, un mundo mágico le convertirá en un soñador y no estará capacitado para la acción porque al no conocer las causas ni las consecuencias de los hechos históricos, se resignará y lo aceptará sin más.

Por ejemplo, si vemos que desahucian a nuestro vecino nos compadeceremos de él reconociendo el acto como algo cotidiano, corriente, o si sucede una desgracia como sería una enfermedad, pero si se tienen conocimientos políticos se abstraerá la situación y sabremos que se puede evitar viendo el hecho históricamente.

### **2.3.2.11 Teatro de aficionados**

La gente inexperta que actúa en un teatro para aficionados no tiene presión por sumergir al público en un estado de hipnosis y eso es algo muy positivo, ya que la mayoría de los actores profesionales han sido educados para ello. Los actores aficionados tienen un frescor y una virginidad interior que les proporciona un carácter intuitivo fundamental para la actuación.

Los pequeños teatros de obreros a pesar del poco material que poseen, buscan la verdad desde la sencillez y esa es la auténtica manera de hacerlo, muestran su talento natural y se esfuerzan mucho por superarse. El único problema podría ser que no tienen tanta energía sobrante como un actor profesional y les falta seguridad en sí mismos.

### **2.3.2.12 Escenografía**

El espacio se debe adecuar exactamente a lo que va a suceder en él y una buena construcción escénica, como explica Brecht, debe tener los siguientes elementos, que en los siguientes puntos se expondrán con mayor claridad:

- Características sociales
- Características históricas
- Efectos de distanciamiento
- Efectos estéticos
- Efectos poéticos
- Innovaciones técnicas
- Efectos tradicionales
- Destrucción de la ilusión
- Valores narrativos

### **2.3.2.13 El escenario y el espectador**

El escenógrafo debe mostrar el mundo en el que tenemos que vivir, sus imágenes debe estar construidas para personas críticas, y si éstas no lo son, su trabajo es volverlas críticas.

Se debe evitar ante todo crear un espacio determinado que introduzca al espectador en una atmósfera envolvente como podría ser una habitación al atardecer, una calle en otoño etc. El espectador debe tener una concepción realista del mundo debe saber donde está: en un teatro. La escena y la sala pasarían a ser lo mismo.

El escenario debe sugerir, no ser demasiado obvio para que el espectador despierte su capacidad de concreción e imaginación. Los objetos y sujetos móviles en el espacio recrean nuestro mundo inestable, inconstante y lleno de contradicciones, para que el espectador con todos los elementos brindados pueda ser capaz de estructurar un montaje en su cabeza. En el teatro se debe enseñar una actitud analítica y atenta frente a los acontecimientos y servir capacidad para ordenar los grupos indefinidos de personas según el sentido de los hechos.

#### **2.3.2.14 El escenógrafo y el actor**

La escenografía al igual que los actores debe de hacerse franca, sincera, dura y sobria. Tanto el actor como el constructor escénico debe reflexionar antes que emocionarse. Si el escenario es de una asombrosa calidad, exigirá una interpretación de la misma índole, y pasará lo mismo en caso contrario. De no ser así, bajará enormemente la calidad de la función. Aunque en caso de elegir, sería preferible que la interpretación fuera más reflexiva que escoger una escenografía de mayor calidad.

Las personas, los objetos y la luz son los constructores del escenario, sin ello, el espacio no existiría.

No se puede construir una escenografía si no conocemos antes los movimientos de los actores por el espacio, el actor es un “objeto” móvil en escena, por lo tanto el principal elemento de decoración.

El decorado se debe empezar a construir según las necesidades de los actores durante los ensayos, deben desarrollarse al unísono para influirse y ayudarse mutuamente, por lo que la idea principal debe de ser lo más general y moldeable posible.

El buen escenógrafo puede ser capaz de alterar el sentido del texto y de hacer posibles nuevos gestos, debe siempre avanzar lentamente y experimentando.

El escenario, al igual que todos los elementos ha de llamar la atención sobre la necesidad de pensar, debe contarnos cosas, no podemos dejar sólo ese rol al actor. Todo es primordial en el teatro de Brecht, todos los componentes tienen el mismo fin.

#### **2.3.2.15 El escenario simplificado y real**

Se debe seleccionar únicamente lo básico, los materiales han de ser efectivos por sí mismos, todo lo que esté en escena tiene que tener un porqué y una utilidad.

*..., el exceso de objetos no es más que una falta de espacio.*  
(Brecht, 2004: 202)

Los símbolos, según Brecht, lo dan todo hecho, ya tienen su significado aplicado y no hay posibilidad de divagación o discurso. No se debe ser tan elemental y directo, el escenógrafo debe abstraer los elementos ya que la abstracción es un arte que atrae al pensamiento.

*... pregunta constante: ¿es esto ya una fábrica? (Brecht 2004: 217)*

Como ya comentamos anteriormente, la ilusión de trasladar al espectador a un mundo o un lugar que en realidad no existe es acercarle a la identificación. De lo que trata el Teatro Épico es de todo lo contrario así que la escenografía también pasa a estar a su disposición; si se muestra abiertamente toda la maquinaria, el aparato luminotécnico, se evitará la ilusión no deseada.

Cuando los espectadores se encuentran con los focos que iluminan a los actores desaparece toda la ilusión de estar en una escena real y no ensayada. Igual pasaría con todos los elementos que forman parte de la escenografía y que deberían ocultarse, ya sean instrumentos musicales, cables, cuerdas etc.

Cuando el teatro había perdido todo su interés debido a la difusión del cine, ya que éste representaba más claramente y de una manera más excitante la realidad de la época Edwin Piscator cambió el mundo de la escenografía en el teatro.

Innovó para el desarrollo de las escenas apoyo cinematográfico, proyecciones de fotografías de diversos acontecimientos, recortes de periódicos, proclamas etc. Así como películas didácticas e informativas sobre la guerra, personajes históricos, revoluciones etc. para un mejor entendimiento de lo sucesos y acontecidos necesarios en la escena.

*Estas imágenes debía producir en una masa proletaria una sacudida más fuerte que cien artículos.* (Brecht, 2004: 113)

El Teatro Épico concibe el teatro como un taller de montaje: escenarios desplazables y giratorios, grúas, ascensores, motores, almacenes etc. Con un simple movimiento de palanca podía moverse toda la escena dando posibilidad al espectador de ver la pieza más plásticamente y desde todos los puntos de vista.

Su pretensión era hacer útiles en escena elementos no propios del teatro, deseaba sustituir la escena decorativa por la escena constructiva.

### **2.3.2.16 El escenario estético**

La distribución sobre el escenario de grupos de personas, de luces, colores, música etc. son elementos que tienen que ver con el gusto del director y del escenógrafo. De manera evidente no es lo más importante en una pieza, pero si es lo más evidente, por lo tanto debemos cuidar hasta el más mínimo detalle. La estética la debemos tener presente constantemente.

Para representar un lugar desagradable, no es necesario afeardar el escenario. El elemento lúdico debe estar en todo momento, aunque un decorado represente la pobreza extrema o una situación desoladora de peligro debe tener un aire de vivacidad o incluso de alegría.

### **2.3.2.17 Definición de arte**

Debemos hacer buen arte, ya que éste fomentará nuestra sensibilidad artística, mientras que el mal arte no la dejará intacta, sino que la deteriorará y acabará con ella.

El arte teatral habitualmente es definido como identificación; es la sugestión que el espectador establece con el artista a través de los personajes y hechos que se producen en el teatro,

enaltece al público, lo cautiva, lo conmueve etc. Normalmente se considera arte aquello que eleva y libera, si no lo hace no puede ser considerado como arte y Brecht en oposición a estos argumentos reacciona con su técnica.

*El arte alcanza sus objetivos también con imágenes del mundo insuficiente, falaces o anticuadas. Gracias a la sugestión artística, que sabe ejercer, condena una ilusión de verdad a las afirmaciones más absurdas sobre las relaciones humanas. Sus representaciones son tanto más incontrolables cuanto más potente es el arte. En lugar de la lógica pone el ímpetu, en lugar de los argumentos surge la retórica. Sin duda, la estética exige una cierta verosimilitud de todos los acontecimientos, ya que sin ella los efectos deseados no se producen o parece en debilitados. Pero se trata de una verosimilitud puramente estética, de una así llamada lógica artística.*

(Brecht, 2004: 79-80)

Si la escena fuera real y si el personaje fuera real no existiría el arte y por lo tanto no existiría el efecto que éste produce. La realidad debe ser transformada por el arte, para que se reconozca y se sepa que puede cambiar. El arte verdadero debe adecuarse a cada situación, no necesita huir de la realidad, debe actuar a su favor.

El Teatro Épico crítico, innovador y productivo es un nuevo campo para las artes, una nueva experiencia tan placentera como lo podría ser cualquier tipo de arte. El arte no es individual y no tiene nada que ver con las emociones .

El arte en el Teatro Épico se construye desde abajo, desde la sencillez, de una manera artesanal, buscando gestos sencillos que parten de la comprensión del comportamiento social, no del comportamiento individual. El arte no es un acto de embriaguez y glorificación donde las personas sobrias y corrientes se quedan fuera. Únicamente los actores actúan con tensión desde demasiado alto por miedo a que el comercio teatral acabe con ellos si no logran conseguirlo.

### **2.3.2.18 El artista**

El artista ya no debe trabajar para él mismo, para su vida interior, ahora el artista se debe de comprometer con la sociedad, crear imágenes que brinden información al respecto, debe hacer entender el mundo como algo cambiante sobre lo que conviene investigar, debe participar a disposición de una nueva técnica que esté al alcance de todos los artistas para ofrecer y recibir nuevas experiencias.

Normalmente los artistas no piensan en cambiar el método establecido ya que piensan que éste cambia según las ideas que ellos crean libremente. Pero esto no es así; el mecanismo de la escena, el mecanismo que se mueve en el mundo del arte cumple su función sin tener en cuenta al artista, únicamente absorbe lo que necesita para cumplir con la cantidad de material preciso y necesario para sus intereses, acabando con la absoluta libertad del creador.

El artista debe ser crítico sólo ante sus ojos, no tiene otra salida que hacer lo que le apasione.

### 2.3.2.19 Medios artísticos

Para introducir la crítica en el mundo del arte hay que hacerlo de una manera emprendedora, activa y siempre positiva. La crítica negativa es necesario formarla desde el positivismo, el arte debe ayudar a mejorar la vida de los hombres.

El arte tiene además que tomar decisiones. Podemos hacer de él un potente instrumento para ponerse a favor del pueblo y colocar el destino en sus manos.

*Puede entregar a los hombres a los estados hipnóticos, a las ilusiones y a los milagros, y puede entregar a esos hombres el mundo. Puede aumentar la ignorancia y puede aumentar el conocimiento. Puede apelar a los poderes que demuestran su fuerza destruyendo, y a los poderes que demuestran su fuerza ayudando. (Brecht, 2.004: 260)*

*El naturalismo, con su afán de “ hacer científico el arte “, que le concedió influencia social, paralizó sin duda fuerzas artísticas esenciales, especialmente la fantasía, el espíritu lúdico y la verdadera poesía. Los elementos didácticos perjudicaron visiblemente los elementos artísticos. (Brecht, 2004: 74)*

De esta manera el entretenimiento y la didáctica entran en conflicto al dividirse de manera rotunda. En realidad no tiene nada que ver una cosa con la otra, de hecho, el arte es ambas cosas, el arte del que habla el autor se basa en la mezcla de estos dos principios fundamentales.

### 2.3.2.20 Nuevas ideas

La evolución que debe de haber en el teatro es inevitable en correspondencia a la completa transformación que se ha producido en la sociedad de nuestro tiempo.

Las nuevas ideas se deben reforzar, han de crear una estructura ideológica para la transformación del modo de vida de la época actual. El arte debe mostrar una imagen practicable del mundo, y así incidirá profundamente en la evolución social de este mundo, despertará al hombre que piensa y que siente el mundo real en el que vive.

El sentimiento o dolor de una persona representan su grandeza, pero el hecho de convertirlo en algo que haga avanzar la sociedad es una labor artística.

*La manera cómo se provoca en Broadway o en Hollywood determinadas tensiones y emociones puede que sea muy artística, pero sólo sirve para combatir el insoportable aburrimiento que provoca en cualquier público la repetición constante de la mentira y la estupidez. (Brecht, 2004: 224)*

### 2.3.2.21 Música

Uno de los elementos fundamentales, junto a la acción y los decorados, para el teatro de Brecht es la utilización del sonido y de la música, que crea con la colaboración de compositores como Kurt Weill, Dessau o Hanns Eisler

La música empezó rompiendo con la habitual forma de representar en el teatro, los espectáculos adquirieron un carácter más artístico. Con la música, la densidad de los dramas se suaviza entregando cierta variedad a las diversas escenas.

La melodía expresa los diferentes estados anímicos, por lo que la acción ya no es indispensable, ésta puede transmitir desde un semblante o movimiento neutro un sentimiento concreto.

El sonido puede anticipar los sentimientos del espectador produciendo una música de suspense para indicarnos que algo peligroso va a suceder, o bien una música dramática o alegre para reproducir bellos paisajes o lugares desoladores.

Lo interesante es producir con la música el distanciamiento, y por lo tanto el pensamiento, ayudándonos de lo anteriormente comentado.

El teatro épico propone que los actores actúen en contra del ambiente creado por la música. La música puede actuar con total independencia de la acción. Por ejemplo: una melodía dramática que sugiere un solitario y temible paisaje mientras dos novios se besan apasionadamente o una alegre melodía que nos recuerda a un precioso bosque alegre repleto de pájaros mientras una mujer muere en su cama a causa de la lepra.

Cuanto menos se utilice la música, con más calidad se apreciará. No se debe abusar de la música, ya que se producirá una desvalorización de ésta, dejará de impactar y pasará a ser un elemento sin importancia. La melodía no sólo nos ayudará a introducirnos en la escena, también generará el ritmo de ésta e influirá de diferente manera en el público para que acepte ciertas longitudes de narración.

### 2.3.2.22 Gesto

El teatro épico es por definición un teatro gestual. Su material es el gesto y la tarea consiste en valorar y utilizar este material adecuadamente.

No debemos ceñirnos únicamente al texto, eso significa que aunque tengamos que distanciarnos de los personajes no podemos renunciar a nuestra formación como actores.

No sólo es necesaria la dicción y el intelecto, también es primordial el cuerpo.

En el proceso de trabajo se trata de crear imágenes teatrales a partir de improvisaciones de grupo, en las que los rasgos iniciales son de carácter gestual. De esas acciones iniciales van apareciendo los textos verbales.

No se trabaja con pantomima y mímica; no son gestos ilustrativos y expresivos, sino un conjunto de gestos socialmente relevantes. Cuando estilizamos un gesto le estamos dando un significado, acabamos con su naturaleza existente.

En una sola actividad se pueden mezclar toda clase de contradicciones y pensamientos.

Por ejemplo en “Los fusiles de la señora Carrar” de Bertolt Brecht, la protagonista hace pan justo en la vigilia del fusilamiento de su hijo y en ese gesto concreto hace el último pan y protesta contra esta y otras actividades sociales, la acción que realiza se emplea como reloj mientras suceden los terribles acontecimientos.

El actor debe saber transmitir el gesto a todo su cuerpo y para eso es condición indispensable que tenga un dominio completo de éste, que sus movimientos sean claros y seguros.

Pero no ha de tener sólo una buena formación atlética, también debe trabajar a fondo su sensibilidad sensorial y emocional.

**A modo de conclusión expondremos que el teatro épico de Brecht se basa ante todo en el razonamiento y en la colectividad; es la búsqueda, a través de la disciplina teatral, de una nueva forma de vida, donde las personas sean capaces de entender y de tomar sus propias decisiones, por eso en su teatro no se cautiva con los personajes; se analiza, se razona, se examina el conflicto y el hombre crea su propio destino.**

**El arte de acción no tiene necesidad de argumentar, no tiene razón para ser narrativo, no existe conflicto y carece de escenario teatral, pero en el arte de acción, al igual que en el teatro de Brecht, el espectador reflexiona, el artista no encarna otra personalidad, se trabaja desde el momento presente y no existe la mímica. Estos son algunos ejemplos comparativos, pero al ser demasiado abiertos y esbozados para la investigación, recurriremos, en el siguiente punto a analizar y concretar diferentes corrientes de arte de acción. Por el momento, damos paso al siguiente y último autor teatral: Jerzy Grotowski.**

### 2.3.3 EL LABORATORIO TEATRAL DE GROTOWSKI



52. Rena Mirecka y Ryszard Cieslak. *El Príncipe Constante* de Jerzy Grotowski, 1966

**Grotowski transformó el teatro en un lugar sagrado y convirtió al actor en el punto de encuentro con lo más primario del espectador.**

Jerzy Grotowski nació en Polonia en 1933, doce años antes de que acabara la Segunda Guerra Mundial. En 1939 el ejército soviético se apoderó de los territorios polacos del este y debido a este incidente Polonia perdió su independencia. Casi finalizar la guerra, las fuerzas nazis fueron expulsadas por el ejército de la Unión Soviética y se formó un gobierno provisional de coalición procomunista que tomó el control del país, fue una época difícil de bloqueo social y depresión económica. Tras la muerte de Stalin Polonia disfrutó de un período de relativa estabilidad, hasta mediados de 1960 cuando aumentaron las dificultades políticas y capitales. En 1969, Grotowski escribió sus teorías sobre la formación del actor y el papel que debía tener el teatro, experiencias que ya había desarrollado en su “Teatro Laboratorio” y que exponemos a continuación:

**Para Grotowski el teatro sólo tiene un sentido y es salir de la visión estereotipada y convencional que existe en la sociedad actual, ofreciendo la posibilidad de experimentar y hacer que nos descubramos a nosotros mismos tal y como somos en realidad a través del rito sagrado.**

**Lo principal es la eliminación de todo lo superfluo, de todo lo que no es fundamental para que una pieza se desarrolle. El teatro de Grotowski se basa simplemente en la relación actor y espectador, siendo el actor y su cuerpo los únicos elementos en el arte de la actuación.**

**Este tipo de teatro sólo podrán constituirlo personas dedicadas al autosacrificio, olvidándose de su propio yo y dedicando su obra a la espiritualidad más suprema. El teatro para Grotowski es una forma de vida, un camino para descubrirla.**

*En términos religiosos, la representación es (su) vía de expiación personal; en términos artísticos, es una situación llevada al límite mediante la voz y el cuerpo; en términos psicológicos, significa el logro de la auto realización; en términos dramáticos es una catarsis tanto para el auditorio como para el actor. (Grotowski, México 1970: 193)*

El actor debe dejar de lado el mundo cotidiano de la máscara y reencontrarse a sí mismo, debe mostrar sus deseos y secretos; lo más profundo de su ser. De esa forma, el público será invitado a poder descubrir su ser más real y auténtico.

El actor estudia con todo su cuerpo de una manera sensorial, a través de los ojos, de las orejas, las manos o el corazón. Es la ventaja que tiene respecto al músico o el pintor, ya que abarca todos los campos en su formación para explorarse a sí mismo y lo que le rodea.

**Al igual que hicimos con Stanislavski y Brecht, introducimos a continuación una serie de conceptos escogidos de los libros de Grotowski: *Hacia un teatro pobre* y *Teatro laboratorio*, que consideramos adecuados para la exposición de su método de trabajo, encabezamientos que servirán de base para la segunda parte de nuestro estudio:**

### 2.3.3.1 Teatro sagrado

La crisis social contemporánea es la misma que la que afecta al teatro. El componente sagrado y ritual es uno de los elementos esenciales que está desapareciendo, es el resultado de la decadencia ineludible de la religión.

Cuando el teatro formaba parte del rito tribal, liberaba la energía espiritual de los actores y asistentes brindándoles una nueva verdad personal, llegando mediante el sentimiento de lo sagrado a la purificación y a la catarsis.

El sistema de valores y juicios se ha apoderado del ser humano, de su cuerpo y respiración, y para Grotowski sólo hay una manera de acabar con toda esta hipocresía: la transgresión en el teatro.

El teatro debe aferrarse a lo perdido, debe violar los estereotipos impuestos en la sociedad. En nuestra vida diaria hay una completa confusión entre instinto e intelecto, mente y emoción; hay algo que impide que unamos nuestro cuerpo con nuestro espíritu, y cuando lo intentamos descartando la artificialidad, nos adentramos en un caos de gritos y convulsiones que no podemos controlar porque no estamos acostumbrados.

A base de prueba, riesgo y entrenamiento, nuestra naturaleza va entendiendo y respetando el orden originario de nuestro ser, ya que normalmente reaccionamos sólo con la mitad de nuestras posibilidades. Cuando este acto es total empezamos a existir.

En el teatro sagrado el actor se transforma y libera mediante sus impulsos interiores ante el espectador, se compromete totalmente con todo su cuerpo, su mente y su individualidad. Se ha de encontrar no una serenidad basada en la tranquilidad hierática, sino un lugar donde nuestras contradicciones interiores puedan manifestarse y utilizarse como fuente de creación.

Si realmente el actor llega a tocar las capas más íntimas de su yo interior y logra despojarse de todo lo exteriormente impuesto, en el momento de mostrarse se romperá y desaparecerá la máscara que le escondía.

Grotowski busca que el teatro se libere del resto de las artes, busca precisar la esencia del teatro, aquello que no pueda ser imitado por el resto de categorías de representación y de espectáculo, quiere el teatro en su estado más puro: un teatro sagrado.

### 4.3.2 Teatro pobre

*El teatro tiene que reconocer sus propias limitaciones. No puede ser más rico que el cine, dejemos que sea pobre. Si no puede ser tan atractivo como la televisión, dejemos que sea ascético. Si no puede ser una atracción técnica, renunciemos a toda la técnica exterior.” (Grotowski, Mexico 1970: 36)*

El objetivo fundamental del llamado Teatro Pobre es la sustitución de la riqueza moral por la riqueza material.

No importa el nivel de vida del espectador, su rango social o intelectual; es un teatro dedicado a las personas que se buscan a sí mismas, que quieren entender la verdad y la esencia de sus almas.

### 4.3.3 Actor santo

Grotowski afirma que la esencia del teatro es el actor creador; el modelo y su creación sintetizados en un mismo cuerpo.

Gracias a la formación de su cuerpo y voz, el actor se puede metamorfosear en tipos y caracteres dispares entre sí, buscando su propio lenguaje de sonido y de gesto. Esto es lo mágico del teatro ya que no necesita nada más que entrenamiento y voluntad. El material o la carencia de éste ya no será un impedimento.

Grotowski compara al actor con la fuerza de los cuadros de El Greco y el halo que envuelve a sus personajes. Defiende la iluminación que el actor puede crear a su alrededor gracias a su conciencia y técnica mental

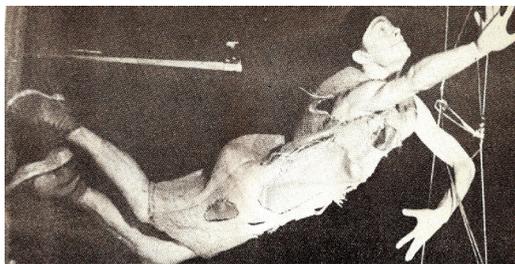
El teatro sería un lugar de provocación donde mostrar todo aquello que la cultura popular y la vida cotidiana le impiden mostrar, un espacio donde el actor propone un desafío para sí mismo e indirectamente para el espectador. El teatro es un encuentro para tomar y dar, un lugar donde siempre se repite el mismo proceso, pero donde el actor nunca debe de hacer lo mismo.

*Debe aprender a utilizar su papel como si fuera el bisturí de un cirujano, para disecarse. No es una cuestión de retratarse bajo ciertas circunstancias dadas, o de "vivir" una parte; tampoco presupone ese tipo de actuación, de distanciamiento que el teatro épico ha preconizado y que se basa en un cálculo frío. Lo importante es utilizar el papel como un trampolín, como un instrumento mediante el cual estudiar lo que está escondido detrás de nuestra máscara cotidiana -el meollo más íntimo de nuestra personalidad-, a fin de sacrificarlo, de exponerlo. (Grotowski, Mexico 1970: 31)*

El ofrecimiento del actor y su sometimiento a cambio de la liberación se puede convertir en una especie de santidad. Si ofrece su cuerpo abiertamente sólo por dinero se acercará a la prostitución.

El actor puede actuar para ser amado por su público, es decir, para sí mismo, cuyo resultado sería narcisismo, o puede actuar directamente para su persona interior, lo cual sería hipócrita porque al observar o analizar lo que hace, dejaría de vivirlo. Las emociones no las podemos examinar ni controlar y acabaríamos simplemente imitándolas. Grotowski propone actuar hacia algo invisible, una fuerza superior que carece de nombre y de explicación.

La búsqueda del actor debe dirigirse hacia el exterior, pero no para el exterior. No se trata de exhibirse, sino de liberarse.



53. Ryszard Cieslak. *Acrópolis* de Jerzy Grotowski

#### **2.3.3.4 Sacrificio y entrega**

El teatro es una muestra, una entrega a la que ofrecerse completamente desde la humildad y la más íntima confianza.

El actor debe deshacerse de la máscara para mostrar su autenticidad; sus más personales y escondidas experiencias. Debe actuar con todo su ser, no debe ilustrar sino efectuar un “acto del alma”, un acto solemne y de revelación sincera donde el instinto y el conocimiento se unifiquen. No se trata de efectuar ejercicios de habilidad, sino de ejercicios de entrega. Es un acto de confesión en escena, para que ésta alcance su plenitud. Si el actor libera a su cuerpo de toda resistencia, lo ofrece y lo da, se acercará de alguna manera a la santidad.

El actor ha de ser capaz de construir su propio lenguaje gestual y sonoro mediante el sonido y el movimiento, debe dejar escapar sus impulsos abandonándose sin reflexión como si de un sueño sacro se tratara.

Todo el teatro significa la maduración interior del actor, madurez que se expresa con la entrega de sí mismo. El actor tiene que pasar por una forma de hipnosis durante la representación que surge de una especie de “transluminación”. Podríamos decir que debe actuar en un estado de concentración tal que llegue a una fase de trance, pudiéndose conseguir con un mínimo de buena voluntad. Si transcendemos de nosotros mismos, dice Grotowski, nos hacemos mejores.

No debe tener miedo de ir más allá de los límites que normalmente son aceptables, ya que su valentía obtendrá paz mental y armonía interior convirtiéndose en una persona mucho más sana psicológica y corporalmente.

Hay que efectuar un trabajo con criterio, disciplina y precisión. No importa el tiempo y el cansancio que suponga el trabajo a realizar, pero es necesario vencer a la resistencia de la inteligencia y empezar a actuar.

#### **2.3.3.5 Cuerpo**

El cuerpo debe ser el centro de todas las reacciones y el trabajo actoral tiene que partir de éste, por lo que tiene que entrenarlo a diario para que esté siempre dispuesto a trabajar, obedezca y no ofrezca resistencia a sus impulsos interiores.

Nuestro cuerpo debe reaccionar por entero a cualquier estímulo, es decir, si tocamos un trozo de hielo con el pie o una sartén ardiendo con la punta de los dedos, no basta con expresar la sensación sólo desde la extremidad, sino que se debería traspasar aunque sea sutilmente a todo el organismo, todo el cuerpo debe revelar esa sensación.

El actor ha de aprender a reaccionar evitando los gestos preparados. Su organismo debe ser plástico, moldeable y por lo tanto flexible y fuerte para reencarnar el “yo” real de cada personaje e indagar en lo que se esconde debajo de su “máscara”. No debe estar nunca totalmente relajado porque parecería un “harapo mojado”. Ha de buscar los centros o puntos de concentración que sirvan como fuente de energía para las diferentes formas de actuación. Por ejemplo el plexo solar, las zonas lumbares o el abdomen son puntos extremadamente sensitivos.

Las conductas comunes esconden la verdad. Cuando nos sucede algo fuera de lo común, como en un momento de peligro mortal o de suprema alegría nuestro comportamiento deja de ser el acostumbrado, es un instante donde no podemos analizar lo que sentimos, simplemente nos dejamos llevar por el impulso del cuerpo.

*“Un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos rítmicamente articulados, empieza a bailar. Un signo, no es un gesto común, es un elemento esencial de expresión para nosotros.” (Grotowski, Mexico 1970: 12)*

En el teatro pobre no existen las máscaras, el actor debe crearlas con sus músculos faciales, de tal modo que cada personaje tenga un gesto fijo característico durante toda la representación, mientras el resto del cuerpo se mueva según las circunstancias. Se puede utilizar maquillaje, pero conseguirlo sin necesidad de éste es mucho más rico, y a la hora de utilizarlo la expresión será enormemente más impactante. Si se consigue esto, ningún truco técnico tendrá barreras.

### 2.3.3.6 Voz

Para comenzar lo principal es “hacer nada”, partir de el silencio total externo e interno. La nada actuará como estímulo para guiar la naturaleza del hombre a la verdad y a partir de ahí surgirán los sonidos y movimientos originarios.

Antes de cada representación el actor permanecerá 30 min. en silencio para desquitarse de los problemas y distracciones de la vida diaria

La falta más común es el sobreesfuerzo que se hace con la voz, porque se ha olvidado hablar con el cuerpo.

El actor ha de tener su aparato bucal y respiratorio más desarrollado que cualquier persona común para poder manejarlo a su gusto. Debe controlar el ritmo y la intensidad de su voz, saber como dirigir el aire para conducir el sonido a una u otra parte de su cuerpo.

El uso del resonador es ilimitado, dependiendo de las acciones físicas se pueden utilizar diversos tipos de respiración, no limitarse sólo a la respiración abdominal para no encontrar resistencia en el cuerpo, debe adquirir la habilidad de poder abrir su laringe. Aunque esto es primordial, no es suficiente saber como utilizarlo, el cuerpo debe poder manejar todo esto de manera inconsciente y debe ser de tal rapidez que no deje cabida al pensamiento ya que podría restarle espontaneidad. La voz de un actor preparado no puede oponer resistencia.

El ejercicio más básico del que habla Grotowski se trata de hablar con las distintas partes de su propio cuerpo, por ejemplo, visualizando la boca en el pecho o en la coronilla, las variante de tonos y matices obtenidos serán infinitos.

Los cambios en la postura de la mano, los movimientos de la columna vertebral, los impulsos etc. también pueden cambiar la resonancia.

*Sr. Techo, ¿Puede usted oirme?...¿No?...Pero ¿porqué no quiere oírme?*  
(Grotowski, Mexico 1970: 189)

El actor que habla debe escuchar si obtiene respuesta o no, nunca su propia voz. Si se hace esto se bloqueará la laringe y el proceso de resonancia. Trabajar con objetos concretos, hablándoles, actuando, escuchándoles, discutiendo es muy rico para la labor actoral y su

entrenamiento, fomenta la imaginación, la entonación, la escucha y la percepción. Al igual que las acciones, no hay que controlar las palabras de los diálogos que se mantengan y mucho menos ilustrarlas, ya que se utilizan como pretextos, si se hace, no serán auténticas.

#### 4.3.7 Verdad

*Para mí, entonces, moralidad es expresar en mi trabajo toda la verdad. Es difícil pero no imposible. Y esto es lo que distingue al arte verdaderamente grande.*

(Grotowski, Barcelona, 1970: 35)

Uno de los principales lemas del Laboratorio es evitar la banalidad, las mentiras bonitas. Quizás podamos creer que al espectador le gustan las verdades superficiales y fáciles, pero el teatro sagrado no está para complacer y halagar al espectador, está para decir la verdad.

Hay muchos momentos durante las representaciones donde el actor y el espectador no entienden lo que sienten, lo perciben, y lo saben, pero no pueden definirlo. Si pasa esto es porque es un impulso verdadero que no tiene que ver con la mente, es un impulso real. El actor no debe fijarse en la riqueza de sus emociones ni en intentar transmitir algo con éstas, ya que se estará mintiendo a él mismo y a los demás. Se estimulará artificialmente para conseguirlas y acabará imitándolas.

Se debe buscar la verdad real y no la denominación popular de la verdad, hay que buscarla desde las experiencias más íntimas y específicas, hay que aspirar siempre a la autenticidad desde la más pura realidad por muy rudo y falto de tacto que parezca a veces.

#### 2.3.3.8 Eliminación

No se trata de añadir cosas, sino de suprimir todo lo que no sea necesario, todo lo que resulte un obstáculo para la creación.

Compara el trabajo del actor con el trabajo del escultor de piedra; las partes del bloque que no sirvan deben de ser eliminadas hasta encontrar la estructura esencial. Hay que preguntarse lo que es realmente imprescindible y excluir el resto. Todo lo que obstaculice la búsqueda hacia el “yo” interno debe desaparecer.

Nuestro cuerpo esta lleno de malos hábitos y de contradicciones entre el gesto y la voz, la voz y la palabra, la palabra y el pensamiento, la voluntad y la acción, etc. Por lo que no es necesario aprender cosas nuevas, sino eliminar las malas costumbres adquiridas.

Todo ruido mental que impida la concentración debe evitarse, para llegar a lo más íntimo se ha de conseguir el silencio interior.

### 2.3.3.9 Escucha

Es imprescindible escuchar para reaccionar. No se trata de pensar como actuar dependiendo de la propuesta y entonación; se trata de responder.

Todos los días saludamos y puede ser que la entonación y la acción las percibamos idénticas cada vez, aunque existe algo muy sutil en el contacto que varía y que es imposible analizar racionalmente. El actor debe percibir esta mínima variación para estar en armonía con los demás y definir la relación que se establece en el momento.

Se puede mantener el mismo sentido en la interpretación y renovar el contacto cada día.

No es suficiente mirar, hay que ver.

### 2.3.3.10 Arte

*El arte es una evolución, un estado de madurez, una evolución que nos permite emerger de la oscuridad a la luz.* (Grotowski, Mexico 1970: 215)

Para Grotowski el arte es un proceso para hacer transparente lo oscuro de cada individuo, el arte acaba con el vacío del hombre y le ayuda encontrar su verdad a través de la expresión de sus motivos más íntimos y personales.

Para crear es necesario correr riesgos y no temer a lo que vaya a pasar; no tener miedo al fracaso. Es primordial confiar en lo que nos rodea y sobre todo en nosotros mismos.

La pobreza de este tipo de teatro que acaba con todo lo que no es esencial ayuda a demostrar la riqueza de la naturaleza misma del arte.

El teatro normalmente se nutre de las novedades artísticas, crea espectáculos con todo tipo de mezclas entre artes plásticas, música, literatura, visuales etc. Perdiendo su entidad teatral y dedicando el esfuerzo hacia algo no primordial ni necesario.

No es una mezcla de los diversos modos artísticos, no es una síntesis de las artes, sino que se reduce a la más simplificada y básica materia: el actor.

Eso no quiere decir que el actor deba dejar de estudiar filosofía, pintura o poesía para tener una cultura más amplia y necesaria para su formación.

Hay que dedicarse con absoluta energía al arte, no para enseñar, sino para aprender con el resto de personas todo lo que la vida y las experiencias tienen que brindarnos, para acabar con las mentiras y liberarnos de las limitaciones que nos impiden avanzar, para realizarnos.

### 2.3.3.11 Técnica

*En los momentos culminantes de su papel, todo lo que es técnica se encuentra iluminado desde dentro, con una luz imponderable en sentido literal. El actor puede levitar en un momento dado...* (Grotowski, México, cita de Josef Velerá 1970: 72)

Trabajar con una técnica determinada es básico para el trabajo constante del actor. Se basa en modelar el cuerpo, la voz y el alma, eliminando todo aquello que le bloquea para que logre

el punto exacto de concentración. El actor no puede actuar espontáneamente sin tener detrás un trabajo que le guíe.

Existe una técnica basada en la memoria corporal que mencionamos anteriormente, es válida para todo tipo de trabajos y se basa en la asociación del cuerpo con las reacciones físicas ya vividas. Hay que trabajar muy concreta y particularmente a la hora de recordarlas.

Se debe partir de las experiencias propias de cada uno, trabajar con lo íntimo para que afecte a la propia existencia. Por ejemplo, si queremos representar la muerte habría que partir de una experiencia propia, ya que no se tienen conocimientos reales sobre el tránsito hacia la otra vida.

Para Grotowski lo principal, como hemos visto en los puntos anteriores, es primero trabajar el cuerpo y luego la voz. Por eso los ejercicios deben pensarse con el organismo. Nada debe obstaculizar el movimiento, por lo que se debe trabajar con un mínimo de ropa y con un calzado que no impida sentir el contacto de los pies con el apoyo del suelo.

Para el trabajo de la voz es fundamental tener la habilidad de manejar las frases como una unidad armónica, emocional y lógica que debe sostenerse con una sola onda melódica y respiratoria.

No existe una técnica inalterable ya que no existen reglas fijas ni estereotipos y se variará el modo según las necesidades del grupo o individuales.



54. Ryszard Cieslak. *Acrópolis, El descenso a la salvación.*

### 2.3.3.12 Docencia y Método

La educación en este tipo de teatro significa enseñar al actor a crear a partir de su imaginación y asociaciones personales: contacto-observación-estímulo-impulso-reacción, es este el proceso que debe apoderarse del actor.

Se deberá crear un ambiente de confianza donde los artistas se sientan a gusto para poder ser absolutamente sinceros, donde el actor sienta que puede hacer de todo y nada de lo que haga producirá un mínimo atisbo de burla sino que será compartido.

Cuando el actor termina de estar cómodo y de comprender el funcionamiento, comienza a revelarse como actor.

La labor del docente se basa en descubrir todas las posibilidades que tiene el actor , por lo tanto es un trabajo de observación y deseo de ayudar. La sucesión de detalles y preguntas nos darán pistas al respecto. No es posible aprender o enseñar con métodos preestablecidos y para eso es necesario estudiar a la persona y no empezar el proceso demasiado pronto. Siempre hay que tener en cuenta que al corregir una falta, aunque no se debe uno obsesionar con la falta misma, sino que debe buscar el origen para llegar a la solución.

Para empezar a trabajar con un actor hay que plantearse cuestiones tales como si su respiración funciona con normalidad, si tiene suficiente aire para hablar y cantar etc. Si todo es correcto se trabajará con lo que ya hay, pero quizás tenga dificultades debidas a problemas corporales o psíquicos, entonces habría que investigar al respecto y hallar una solución. ¿Qué obstáculos lo bloquean o paralizan?, ¿cuáles son sus resistencias? y ¿cómo eliminarlas?.

Para encontrar la solución no existen las fórmulas, se debe investigar personalmente porque cada individuo es diferente. Los ejercicios de preparación son idénticos para todos, pero cada actor los realizará de la manera que le proporcionen sus rasgos personales: diferentes formas de moverse, de modular la voz, etc.

Las dispares formas de pensar y actuar son necesarias para la existencia de grandes artistas. Grotowski observa el camino del actor sin instrucciones, trabaja mediante el sonido, el silencio y el gesto, dirigiendo a los actores sin necesidad de explicaciones psicológicas o intelectuales. El director debe ser estricto con sus actores, pero siempre con tacto, como lo podría ser un padre o un hermano mayor.

La espontaneidad en el trabajo produce nuevos caminos, y el aprendizaje se sitúa en la evolución del proceso si se van siguiendo las necesidades de los actores y de la obra. Si no se piensa en el resultado, el resultado se produce.

Se debe anotar siempre, aunque sea parcialmente, el desarrollo del trabajo, ya que la memoria puede acabar con matices importantes.

### **2.3.3.13 Espontaneidad y disciplina**

*... la espontaneidad y la disciplina, esta conjunción de opuestos que hace nacer el acto total. (Grotowski, Mexico 1970: 87)*

Por lo tanto estos conceptos serían los aspectos básicos del actor.

Si el método se domina la espontaneidad y la inspiración surgen en el momento necesario y no tienen que forzarse, si está bien preparado será lo suficientemente rápido para integrar cualquier error que le pueda surgir durante la escena representada, gracias a la capacidad de reflejos e improvisación podrá darse el trabajo actoral completo.

Si el actor carece de disciplina, orden y armonía, condiciones esenciales, y se deja llevar por el caos, no podrá cometer su labor creadora y no podrá ser admitido en el Laboratorio Teatral de Grotowski bajo ningún pretexto.

Un trabajo hecho a medias no es en absoluto válido. Si investigamos en nosotros mismos para acabar con la máscara y lo hacemos a medias no llegaremos jamás a la verdad, en cambio si lo hacemos a fondo nos la podremos poner y quitar con total conciencia sabiendo para que sirve y lo que oculta.

*El teatro es un acto engendrado por reacciones humanas e impulsos... un acto espiritual y biológico.” (Grotowski, Mexico 1970: 51-52)*

Hay que depurar los impulsos de todo lo que pueda ser convención o hábito y para eso debemos estar en todo momento disponibles.

### 2.3.3.14 Cotidianidad

Todos los signos que se utilicen en las representaciones están relacionados con nuestra experiencia, con nuestra realidad, con la recopilación de sonidos, actitudes e imágenes con las que nos hemos encontrado a lo largo de nuestra vida y gracias a las cuales nos hemos creado tal y como somos.

Para ahondar en nuestro pensamiento y encontrar la lógica de nuestro comportamiento tenemos que recurrir a nuestras experiencias, observarnos y observar el mundo que nos rodea analizando nuestro conducta frente a las diversas situaciones.

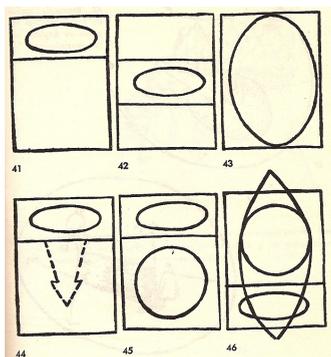
### 2.3.3.15 Desaparición de la cuarta pared

Es necesario destruir “la cuarta pared”, con esto me refiero a la separación que existe entre el público y los actores. El escenario y las gradas deben de ser lo mismo para que auditorio y actor compartan el éxtasis de la escena, de este modo la representación se recibirá de manera mucho más grande y poderosa.

*Dejemos que las escenas más drásticas sucedan frente al espectador, para que esté al alcance del actor, para que puedan sentir su respiración y oler su sudor.*  
(Grotowski, Mexico 1970: 36)

El espectador estará involucrado visualmente, es decir, actor y auditorio compartirán el mismo espacio, por lo tanto compartirán la misma iluminación, llegando a formar ambos parte del mismo espectáculo.

El actor no debe ignorar la presencia del público, ya que si lo hace estaría engañándose a sí mismo, pero tampoco éste puede ser su foco esencial, ya que descuidaría la orientación del espectáculo.



55. Soluciones espaciales del Laboratorio Teatral. Situación entre actores y público.

### 2.3.3.16 Escenografía

El escenógrafo es un creativo y al igual que los actores tiene que huir del estereotipo.

La escenografía transforma el espectáculo en una imagen pictórica con vida.

Grotowski busca en el espacio la máxima sobriedad. Elimina todos los elementos puramente decorativos, los efectos de luz, la música y el maquillaje. Acaba con todo lo superfluo permaneciendo lo indispensable. Los actores pueden crear con su cuerpo y objetos simples otros elementos más complejos, con lo más ordinario pueden crear mundos maravillosos como hacen los niños. El mar se puede crear con el suelo y una silla puede llegar a ser una balsa. La voz sirve para crear la música, desierta o acompañada de objetos golpeados.

El valor de los objetos reside en sus múltiples usos, debiendo permanecer en escena desde el comienzo de la función.

Este teatro, al no depender de utilería escénica, se puede realizar en cualquier sitio sin más necesidad que la presencia del actor y del público, únicamente el acto deja de existir cuando se pierde la comunicación entre ambos, lo demás es suplementario y prescindible.

La maquinaria escénica que permite la movilidad y el dinamismo en el escenario, que crea cambios y nuevas perspectivas a los ojos del espectador, resulta absurdo en el teatro Grotowskiano.

### 2.3.3.17 El espectador

El Laboratorio Teatral requiere un auditorio que tenga una verdadera necesidad espiritual, un espectador que desee ponerse en contacto con su energía interior y descargarla a través del teatro llegando a la catarsis. No interesan todos los espectadores, si no un tipo determinado de ellos.

*Necesitamos un espectador que no se quede en un elemental estado de integración sí-  
quica, en una pequeña estabilización espiritual, que no pertenezca al grupo de los que  
saben exactamente lo que es bueno y lo que es malo y que no dudan nunca.*

(Grotowski, Barcelona, 1970: 59-60)

El espectáculo debe mostrar al público el lado desconocido de las cosas para que se descubran a ellos mismos, es un proceso muy difícil pero mucho más gratificante.

Para esto, se requiere una representación mínima e íntima, por lo que Grotowski no suele aceptar más de treinta espectadores, piensa que los problemas a los que se enfrentan son tan grandes que si hay un número muy amplio de gente podría desaparecer la comprensión del delicado trabajo

El teatro es algo que muere al acabar, no sobrevive como el cine o las artes plásticas, por lo tanto la única fuente de satisfacción es la reacción del público. En este teatro no se aplaude, al finalizar, el auditorio concede el silencio.

Grotowski describe ese silencio como algo muy especial, de tal fascinación que es necesario un nivel psíquico fuerte para soportar tal presión. Este silencio produce indignación y repugnancia al mismo tiempo haciendo que el espectador se dirija hacia el teatro y no hacia sí mismo.

### 2.3.3.18 Lazos entre actor y espectador

El teatro es un acto de dar y tomar y por lo tanto entre el actor y el público existe una especie de cooperación como la que se da entre un sacerdote y un fiel.

Cada espectador es diferente y el actor ha de confrontarlo consigo mismo, con su experiencia y sus pensamientos y brindarle respuestas. Para que esto suceda y el espectador pueda tener un estímulo hacia la búsqueda de sí mismo, ambos tienen que tener cosas en común, por eso, el teatro debe enfrentar los temas o preocupaciones colectivas: los complejos, los signos del inconsciente, los mitos que no son sino herencias recibidas con la sangre, el clima o la religión.

Si el espectador acepta la invitación del actor y se une a él, el estado que alcanzará será de gran armonía, en cambio el espectador que no quiere darse y es fijo en conservar su máscara, abandonará la función mucho más desequilibrado y perdido.

Normalmente la invitación que se le dirige al público para hacer lo mismo genera indignación, debido a la lucha constante por ocultar la verdad, no sólo hacia los demás, sino hacia nosotros mismos, mientras que en esta clase de espectáculo se incita a lo contrario.

**Para Grotowski el teatro es de la misma índole que la pintura, la escultura, la poesía o la música, y por lo tanto ha de llegar del mismo modo a la percepción psíquica, sensorial y emocional del espectador. El trabajo en el Laboratorio teatral es ante todo el cuerpo y espacio y existe una búsqueda muy clara más allá de la propia historia que se represente, lo mismo pasa con el arte de acción a pesar de sus múltiples diferencias. No quisiéramos sacar conclusiones todavía y mucho menos sin haber estudiado en profundidad a los artistas de acción, por lo que, antes de tomar cualquier decisión, introducimos tres corrientes específicas de arte de acción: Zaj, Fluxus y Accionismo vienés, a comparar en el siguiente punto con los autores teatrales estudiados.**

Los autores teatrales y las corrientes de acción analizadas, es cierto, son muy diferentes entre sí, pero todos tienen algo en común: en su época se caracterizaron por ser una nueva forma de creación y de análisis del arte, todos abrieron nuevos caminos para expresar diferentes lenguajes, nuevas maneras de descubrir el papel del creador en el mundo y nuevos modos de mostrar el arte en relación con el orden social establecido. Cada corriente sucedió hace al menos cincuenta años, en un lugar diferente con unas condiciones políticas desiguales, pero a mi parecer la historia se repite una y otra vez, en uno y otro lugar, y aún en nuestros días, es importante reflexionar sobre estas formas de trabajo para poder aplicar y mejorar estos conocimientos en la sociedad actual, rescatar lo básico e imprescindible para volver a ponerlo en marcha y romper su estructura en el caso de que fuera necesario, sería algo así como el primer paso para el aprendizaje del arte de acción, al igual que para aprender a pintar hay que dominar el dibujo, el tono y el color, para el aprendizaje del arte de acción consideraremos adecuado dominar las aproximaciones prácticas de entrenamiento de estos autores tan destacados.

Hoy en día se siguen realizando cursos basados en la técnica de entrenamiento de los autores teatrales presentados, y las corrientes de acción escogidas siguen siendo un punto principal de referencia para los artistas de hoy en día. ¿Porqué olvidarnos de estas formas de expresión que tienen tanto fundamento en el arte actual, porqué no intentar recuperar sus conceptos básicos para enseñar esta, aún novedosa, forma de expresión? Por este motivo en el siguiente, y más importante, apartado de la investigación compararemos textos de los autores estudiados para conocer los paralelismos y equivalencias que puedan existir en sus procedimientos de trabajo, seleccionando, al mismo tiempo, los más interesantes para poner en marcha en un futuro procedimiento docente de arte de acción a desarrollar en el último bloque de la Tesis.





**CORRIENTES DE ARTE  
DE ACCIÓN ESCOGIDAS**



## **2.4 CORRIENTES DE ARTE DE ACCIÓN ESCOGIDAS**

Elijo estas particulares corrientes de arte acción destacándolas con el mismo criterio con el que selecciono las teatrales: implicación social, cotidianidad y ritual. Pensé que sería conveniente situarme en los comienzos de esta disciplina para no alejarme mucho, temporalmente hablando, de los escritos de los teóricos teatrales estudiados, y para más diversidad, me decanté por movimientos que se gestaron en diferentes partes del mundo. En relación con un arte de implicación social con el público he escogido a Fluxus, en concordancia con la cotidianeidad a Zaj, y al Accionismo Vienés por su importante factor ritual.

## 2.4.1 ZAJ

**Zaj es el primer movimiento de arte de acción que se gestó en España a pesar de la situación social y política que el Estado español vivía en el momento.**

Zaj comienza sus andaduras en plena época de dictadura franquista, donde la falta de conexión de España con la evolución cultural y la política internacional estaba en una situación de completo aislamiento. Franco permitía únicamente la renovación del arte moderno de forma controlada al servicio de su causa y por lo tanto el desarrollo de las actividades artísticas y culturales, por lo que suponía un enorme riesgo salirse de los parámetros establecidos y de los idearios permitidos. Los artistas Zaj, a pesar de todo y con sumo cuidado, fueron pioneros en España del nuevo lenguaje conceptual que se empezaba a gestar en el resto del mundo.

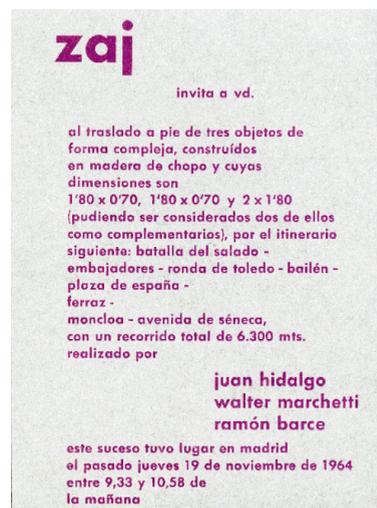
### 2.4.1.1 Formación

Juan Hidalgo y Walter Marchetti se conocieron estudiando juntos composición musical en Milán bajo la dirección de Bruno Maderna. Fue en 1958 cuando la perspectiva de sus vidas cambió al participar en el festival de Darmstadt con sus obras *Caurga* y *Spazii*. Allí conocieron al compositor John Cage, que se hallaba en Italia debido a la gira que organizaba el ballet de Merce Cunningham.

Seis años después, en Madrid, en julio de 1964, Juan Hidalgo y Walter Marchetti crearon Zaj.

Su presentación y primera acción fue el 19 de noviembre de ese mismo año. Esta acción consistió en enviar por correo un cartón en el que se invitaba a sus receptores a asistir al traslado de tres objetos construidos en madera de chopo desde la calle Batalla del Salado hasta la Avenida de Séneca. Esta “invitación” constituyó el inicio del movimiento denominado “arte postal”. Los listones de madera fueron utilizados para construir una “jaula esquemática” para la obra “4.33” de John Cage, con la que Zaj se presentó por primera vez en un acto público. Su “Concierto de teatro musical” se celebró dos días después en el colegio mayor Menéndez Pelayo.

56. Invitación para la primera acción Zaj.



En diciembre de 1967, Esther Ferrer, procedente de las artes plásticas, se unió al grupo, adquiriendo éste una nueva dimensión: el trabajo específico con el cuerpo del artista. Han existido diversos nombres pertenecientes al grupo Zaj pero Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer fueron los que lo consolidaron como tal.

#### 2.4.1.2 Integrantes

Apenas existe información sobre el grupo y sus artistas involucrados, pero si se sabe que son muchos los que han compartido parte de su carrera con Zaj; poetas, músicos, pintores, artistas gráficos, actores o escultores han intervenido de forma esporádica. Poco a poco se fueron incorporando autores de diversas especialidades, como podrían ser: Ramón Barce, Tomás Marco, De Vicente, José Cortés, Martín Chirino, José Luis Castillejo, etc., siendo el trabajo de cada uno totalmente independiente del resto.

Tal como lo definió Marchetti:

*Zaj es como un bar en el que la gente entra, sale, está, se tomó una copa y deja la propina.* (Muñoz, 96: 34)



57. Tomás marco, *Wedding*, 1966. Intervenciones de Tomás Marco, José Cortes, Walter Marchetti, Juan Hidalgo y Manuel Cortés.

#### 2.4.1.3 Influencias

Su principal influyente fue el compositor conceptual norteamericano John Cage, con el que tuvieron una estrecha relación que se inspiraba en la liberación de la creatividad, no pudiendo separar al grupo de un punto de referencia dadaísta duchampiano. Zaj, al igual que el nombre de dada, surge de una casualidad y fomenta, al igual que Marcel Duchamp o Cage, una nueva visión de lo cotidiano.

La filosofía Zen también fue uno de los grandes influyentes en Zaj, su poética del vacío era denominadora de los silencios que se creaban en su música y de la soberana sencillez de sus obras.

En su acción *Música líquida*, Walter Marchetti derramó el contenido de una bebida alcohólica en un vaso colocado en el centro de una mesa, de tal modo que el líquido acabó desbordándose hasta llegar al suelo. Cuando la botella estuvo vacía, el artista se retiró. Toda la acción había transcurrido en el más absoluto silencio.

Nancy William en su libro sobre budismo Zen cita una anécdota que acerca esta acción al taoísmo: un hombre fue a visitar a un maestro Zen para que le iniciara en su filosofía, el maestro preparó te y llenó la taza de su visitante hasta que se desbordó. El invitado aviso al maestro de que su taza estaba llena y éste contestó: “Como esta taza, estás lleno de tus propias teorías y opiniones. ¿Cómo podré hacerte comprender el Zen, si no empiezas al menos por vaciar tu taza?”

Se trataba de un constante diálogo entre el mutismo, la acción y el discurso.

*El silencio no toma cuerpo más que en la acción. El discurso brota del silencio de la acción y vuelve a él...La verdad del Tao no va destinada a ser solamente pensada y dicha, por encima de todo, conviene cumplirla y actuarla.*

(Charles, cita de Zaj, 1983: 12-13)

#### 2.4.1.4 Definición

*¿Qué es Zaj? Zaj es Zaj porque zaj no es zaj.*

(Rodríguez Fominaya, Autodefinición Zaj, 96: 26)

Es muy difícil explicar correctamente lo que es Zaj, ya que carece de una descripción precisa. Podría definirse como la primera vanguardia de acción española, incompresible a veces, risible otras, crítica, profunda, metafísica o simplemente recordatoria y sencilla. Abarca una gran cantidad de estilos y debido a su gran variedad de componentes no se puede encasillar, es simplemente la acción y trasgresión de una España encerrada en la dictadura; una manera de expresar y conectar con las nuevas formas artísticas que se planteaban en el resto del mundo, no por ello dejando de ser original y por lo tanto, más conocida internacionalmente que en su propio país.

*Zaj es aquello que no queréis saber pero que sabéis, aquello que queréis hacer pero que no hacéis, aquello que no queréis saber pero que sabéis, aquello que no queréis comprender pero que comprendéis, aquello que no queréis decir pero que decís, aquello que no queréis pensar pero que pensáis, aquello que no queréis gozar pero que gozáis, aquello que no queréis temer pero que teméis, aquello que queréis imaginar pero que no imagináis... (Álvarez Reyes, cita de Juan Hidalgo, 96:11)*

Zaj es la búsqueda de lo auténtico que se aleja del artificio y del amaneramiento, su trabajo es poner al espectador delante de lo obvio para que lo perciba; tanto de objetos como de situaciones. Rescata la poética de la vida y estimula la percepción, no deteniéndose en rodeos ni metáforas. Es limpio, claro y exacto.

Zaj es una unión libre de libres creaciones individuales, una alternativa situada entre la música, el teatro y la experiencia de las artes plásticas.

# Z i ü e a ë o u j

58. Manifiesto zaj.

#### 2.4.1.5 Arte

*Zaj es la n6mina del arte porque no propone nada, porque no consuela de angustias ni de soledades, ni de amargura, porque Zaj no inventa para6isos artificiales, porque no nos instala en un futuro maravilloso, porque Zaj no recurre a los laberintos que elabran, porque Zaj no es un "alka-setzer" para el esp6ritu. (Alvarez Reyes, 96:11)*

Para Zaj, el ser artista no tiene que ver con las aptitudes del creador, ya que seg6n su percepci6n, todo el mundo las tiene y todo el mundo puede serlo, tiene m6s que ver con las actitudes que se tienen frente a la vida. Hay que aceptar la vida tal y como es: la vida como arte y el arte como vida. Cualquier cosa puede ser arte, de cualquier manera, en manos de cualquier persona y en cualquier lugar.

Para Zaj el azar debe sustituir a la tradici6n del arte y de la composici6n. El artista debe estar m6s dotado de percepci6n y de libertad que de t6cnica y de este modo poder desarrollar mucho m6s lo que el arte le ha ense6ado hasta ahora. La casualidad y la improvisaci6n deben estar siempre presentes. Tan s6lo, aunque sea tarea delicada, habr6 de liberarse de la educaci6n impuesta para el control de las sensaciones.

#### 2.4.1.6 Aspectos Expresivos

Sus principales puntos de atenci6n se encuentran en la musicalizaci6n del cuerpo, en el gesto y en el comportamiento, siendo factor fundamental tratar la vida con cuidado y con respeto.

La m6sica contaba como un nuevo lenguaje y se inclu6a como parte de un comportamiento art6stico contempor6neo que hasta entonces no exist6a. Desde el comienzo los compositores Zaj estuvieron interesados en las aportaciones musicales de Satie, Cage, o Duchamp, manejando la m6sica como si se tratase de pintura, algo completamente nuevo desde los materiales tradicionales. Utilizaron el silencio como liberaci6n del sonido y la mezcla de m6sica y silencio como asistente del cuerpo y acompa6ante de lo cotidiano, no importaba que fueran acciones influyentes para la creaci6n de un sonido o generadoras de 6l.

Para poder hacernos una idea m6s clara, hablar6 de su primera pieza "4' 33'". Es una performance silenciosa que enfatiza el cuerpo del artista dentro del espacio esc6nico; el cuerpo asume el rol del objeto y por lo tanto no act6a como podr6a hacerlo un actor, sino que cobra la misma importancia que el resto de los elementos cotidianos, utilizando sus posibilidades f6sicas m6s que un lenguaje textual.

Una de las caracter6sticas principales de Zaj es la versatilidad y el no permanecer siempre de la misma manera y en el mismo lugar.

Para Zaj no tiene importancia ni el qu6, ni el c6mo, ni el porqu6, lo importante es el instante presente en el que la vida se condensa de pronto, prevaleciendo la espontaneidad, el azar y la composici6n. Sus acciones est6n dotadas de un aire de impersonalidad sobrio que involucra al artista con la acci6n, con el p6blico y en definitiva, con el cosmos.

#### 2.4.1.7 Objetivos

Zaj es un experimento; trabaja al margen del reconocimiento p6blico y de todo tipo de comercialidad, busca la actividad estrictamente art6stica como algo puramente espiritual.

*En aquella época hacía falta muy poco para provocar y al parecer Zaj provocaba. Zaj no se enfrentó nunca al mercado del arte. Llevó siempre una vida marginal.*

(Gutiérrez Serna, cita de Esther Ferrer, 1997:149)

En las acciones de Zaj el absurdo con el que convivimos está constantemente presente. Podríamos decir que se trata de un desafío personal unido a la posibilidad de escandalizar, por lo que habitualmente ironizan y sacan de contexto las situaciones más patéticas. Zaj aparta los convencionalismos para representar la vida cotidiana, representa un mundo cargado de ideas, gestos, metáforas y silencios, un camino diferente dotado de gran coherencia conceptual.

*La importancia de Zaj está en la radicalización y vigorosidad de su acción, que es representada en público sin fisuras, y con la coherencia y actualidad que siempre han tenido sus planteamientos. Todas sus acciones han conmocionado al público, rompiendo convencionalismos y desesperando a los críticos.*

(Hidalgo y Gabiño de Franchy, 1987: S.p.)

Zaj se presenta ante el espectador descubriéndole diferentes posibles maneras de ver, mirar, sentir, reaccionar, rechazar o aceptar sus propuestas. La intervención del espectador nunca será superflua ya que todo acontecimiento exterior a la acción enriquecerá cualquier tipo de propuesta. Zaj no discurre ni cuenta nada, simplemente hace y con ello hace al público partícipe introduciéndole dentro de la obra. Su objetivo ante el público es despertar su agudeza mental, su participación activa y su réplica.



59. *El caballero de la mano en el pecho*, 1967.

Eugenio de Vicente, intervenciones de Juan Hidalgo y Esther Ferrer.

El propósito primordial de Zaj es hacer de intermediario entre la vida y el arte, rescatar la belleza de lo supuestamente vulgar y trabajar el aquí y ahora con franqueza y concreción.

No existen en Zaj actitudes testimoniales, teorías, discursos, etc., es tan sólo un juego de muestra, reflexión y en muchos de los casos de sátira e hilarante metáfora que no hace otra cosa que desautomatizar la percepción y ofrecerle nuevos puntos de vista a quien lo ve.

#### 2.4.1.8 Dificultades

Las dificultades para desarrollar una identidad artística, fuera de la galería o de la espectacularidad, no dejaban más posibilidad que la autogestión. Las acciones eran económicamente realizables gracias a sus características de ligereza y flexibilidad pudiéndose realizar tanto en la calle como en edificios abandonados.

No existe ningún balance crítico al respecto ya que Zaj apenas aparece en la historia del arte contemporáneo español. No es que no se hable o no se tengan noticias de su existencia, sino que más bien se le suele considerar como algo extemporáneo, como una excéntrica manifestación de nuestra última vanguardia que, a pesar de actuar en un momento social adverso a su práctica artística, su desarrollo colectivo y de colaboración siguió con fuerza hacia delante.

#### 2.4.1.9 Trayectoria

Hay que tener en cuenta las circunstancias históricas españolas que acaecían en el nacimiento de Zaj, el aislamiento del país y la oscuridad artístico-cultural situaban el arte en un lugar de continuo descubrimiento y búsqueda. La falta de libertad provocaba en los artistas la urgencia inevitable de viajar y recopilar información sobre las nuevas formas de expresión que no llegaban al país. El pueblo español se hallaba en una parada temporal respecto a la cultura y el arte y Zaj ejerció de descubridor de nuevas de ideas, ideas quizás demasiado progresistas o poco corrientes para la fácil comprensión de gran parte de la crítica. En los años sesenta fue una de las pocas vanguardias en nuestro país, un modo de expresión que rompió con los cánones establecidos y liberó las mentes de mucho de los asistentes a sus acciones.

*Bombas que abrieron voces en el pensamiento y en la imaginación y que aún hoy, quince años después, siguen siendo la única referencia avanzada de que disponemos.*

(Hidalgo y Gabiño de Franchy, cita de Javier Maderuelo, 1987: S.p.)

Toda su trayectoria ha estado marcada por la polémica, la incompreensión, el olvido, aunque finalmente llegó el reconocimiento. Se ha paseado por el panorama artístico español provocando casi siempre la repulsa radical del público y de la crítica periodística debido a sus acciones absurdas y provocadoras, mientras que en el resto de Europa existía gran interés hacia estos proyectos, que dieron lugar a giras en ciudades como París, Londres, Frankfurt, Colonia, Lisboa, Estados Unidos o Dusseldorf.



60. Walter Marchetti, *Alzar los brazos* 1965. Interviene Juan Hidalgo.

Podríamos hablar de Zaj como “el gran desconocido”, ya que, a pesar de la importancia que asume en el mundo del arte de vanguardia española como aportación definitiva del último tramo del siglo XX, no existen apenas imágenes y documentos.

Desde que se inician sus actividades en los años sesenta hasta la actualidad han ido apareciendo y desapareciendo de la escena artística española. Desde finales de la década de 1970 se decantaron hacia la producción plástica objetual y su obra empezó a ser asimilada, expuesta y adquirida por galerías de arte y museos de forma muy minoritaria. Su auténtica recuperación se inició a finales de los años 80, cuando se superó la fase de entusiasmo pictórico y se volvió la vista hacia los aspectos más conceptuales de la práctica artística.

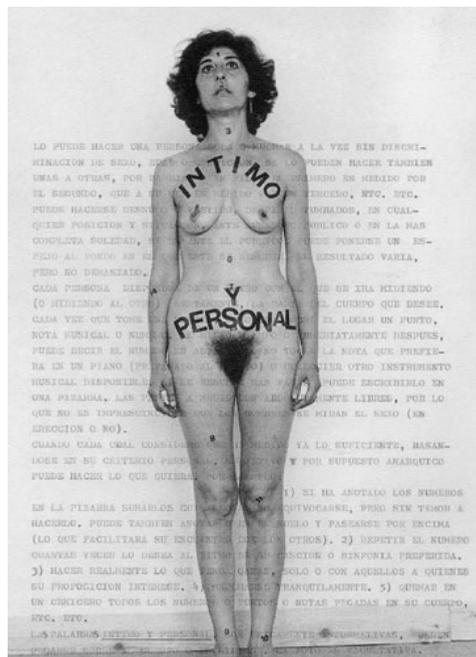
#### 2.4.1.10 Última época

A pesar de que Marchetti se establece en Milán y Esther Ferrer en París, los artistas de Zaj continúan trabajando en sus creaciones individuales hasta la actualidad.

*Sus miembros siguen comprometidos con la realidad y con vivas posibilidades creativas...La vanguardia sigue viva y despierta amores y odios.*

(Eizaguirre, 96: 22)

El Museo de arte Reina Sofía expone en 1996 la poca información y los escasos trabajos que quedan del grupo para hacerlos llegar a un público joven que no tenía referencias. Ese mismo año Zaj se disuelve como tal.



61. Esther Ferrer, *Intimo y personal*, 1975.

#### 2.4.1.11 Definiciones de la crítica

*Porque Zaj es lo inclasificable, lo escurridizo, lo inaprensible.*  
(Rubio Nombler, 96: 34)

*Zaj no es nada, ni acaso unas cuantas zarandajas soberanamente bobas han sido una constante en su historia.* (Ruiz, 94: 33)

*Una trayectoria excéntrica de creadores situados en un terreno fronterizo en el que confluyen la palabra, el sonido, el gesto y la imagen. La mirada se entretiene en su propia curiosidad, se toma el tiempo necesario para paladear las horas y las fechas. La constelación en la que se sitúan estas ocurrencias es ancestral y, sin embargo, radicalmente moderna: es la que va desde el haiku hasta la constelación azarosa de John Cage. Atraviesan la realidad endurecida para mostrar, en un súbito centelleo, la realidad de todo lo pretendidamente grave, ingresarán en el instante en él la exclamación o la sonrisa.* (Castro Flórez, 96: 31)

*Zaj es la ruina del arte.* (Quiñonero, 14-3-96: 4)

*Zaj es un “arte directo” pero manifiestamente reservado y con un elegante (aunque disimulado) sabor moral. Es un simple y premorfológico “desautomatizar la perfección”: el espectador se percibe de que pueda percibir... Es, muchas veces, un ponernos ante el manso fluir del acontecer, un vacío cuya “instantaneidad” pronto se llena de sugerencias, indicios, yuxtaposiciones, asociaciones, paralelismos, chispas (también de humor) y de ese halo enigmático que recorre los objetos y acciones descontextualizados y puestos ahí, con una estudiada naturalidad “cool”.*

(Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cita de Llorenc Barber, 1996: 38)

Leyendo la diversidad de críticas hacia el grupo de creadores, nos percatamos de que incluso las más desfavorecedoras aportan leyenda e interés hacia este tipo de arte. Zaj produce repulsión, desconcierto, aprobación y halagos, pero no se topan con la indiferencia.

**El grupo Zaj fue una puerta abierta para la evolución del arte español y sus integrantes valientes pioneros sin complejos, es por eso y por su relación con lo cotidiano, su imaginación y su interés de mostrar que en la vida existen elementos que tienen mucha fuerza y que por lo general no nos paramos a disfrutar o no les damos importancia, que compararemos textos de sus integrantes: Walter Marchetti, Juan Hidalgo y Esther Ferrer con textos del ya estudiado Konstantin Stanislavski, con la intención de descubrir que se conceptos a trabajar se podrían rescatar de su método para ayudar al entrenamiento y preparación de un posible artista de acción.**

## 2.4.2 FLUXUS

**Fluxus se formó en Estados Unidos en los años sesenta y se repartió por todo el mundo en poco menos de un año. Es uno de los movimientos más importantes de arte de acción y posiblemente el movimiento con más artistas integrantes hasta nuestros días.**

George Maciunas, creador de Fluxus, nació en Lituania, pero cuando era niño emigró a Estados Unidos. La Segunda Guerra Mundial ayudó a la economía del país norteamericano, convirtiéndolo en un foco principal para los asuntos mundiales. Fue el primer país en crear y utilizar armas nucleares contra otros estados. En 1958 comenzó la Guerra contra Vietnam donde se cometieron tremendas violaciones y abusos de los derechos humanos, gracias a los medios de comunicación hubo muchas denuncias en pos de la paz, la libertad y la vida; la revolución cultural comenzaba a surgir. Fluxus fue una expresión ambulante de juego, estímulo y libertad a la que se unieron muy diversos creadores de diferentes nacionalidades, todos con una misma apuesta en común: El lenguaje Fluxus y su nueva concepción del arte y de la vida.

### 2.4.2.1 Formación

El principal organizador del movimiento Fluxus fue el lituano George Maciunas. En el verano de 1961, después de realizar un curso con Richard Maxfield y conocer a La Monte Young, inauguró en Nueva York la galería A.G. Gallery, donde se organizaron una serie de conciertos, también llamados conferencias-demostraciones, que incluían cine, música y literatura; material de vanguardia que provenía en su gran mayoría de artistas que habían participado en las clases impartidas por John Cage en la New School for Social Research. En los programas de las actividades de la galería apareció por primera vez la palabra Fluxus como el nombre de una futura revista que se publicaría con el dinero recaudado en la entrada, a pesar de que jamás ningún número se llegó a editar. Debido a circunstancias financieras Maciunas tuvo que cerrar la galería y trasladarse a Alemania, allí contó con la ayuda de Cage para vincular definitivamente el término Fluxus y vinculó a artistas de Europa, Estados Unidos y Japón que trabajaban de manera paralela o conjunta entorno a las mismas ideas de expresión.

Se podría decir que oficialmente Fluxus salió a la luz a principios de 1962 en el festival de arte de acción que Maciunas organizó en Wiesbaden como presentación del trabajo de estos nuevos creadores. El festival se llamó, con motivo de la revista Fluxus “Internationale Festspiele Neuester Musik” y fue la prensa, refiriéndose a los artistas como gente Fluxus, quien definió el nombre del grupo.



62. George Maciunas, Fluxus Internationale Festspiele  
Neueter Musik, Wiesbaden 1962.

#### 2.4.2.2 Integrantes

Los artistas Fluxus procedían de todas las disciplinas, ya fuera la música, la plástica, la poesía, la fotografía, el video, etc. Y no sólo de mundos relacionados con el arte, sino también de disciplinas ajenas a éste, como por ejemplo Filliou que era economista.

Fluxus se destacó por acoger a todo el que quisiera participar, olvidando las fronteras, género, raza o procedencia. Invitaba a intervenir en sus festivales a artistas de diversos países, convirtiendo el arte de acción en una expresión internacional, por lo que dar una lista completa con todos los autores resultaba casi imposible dada su numerosidad.

El grupo original compuesto por los nueve artistas participantes en el Wiesbaden fue el siguiente: Dick Higgins, Arthur Kopcke, Nam June Paik, Benjamín Patterson, Kart Eric Welin, Emmet Williams, Jackson Mac Low, La Monte Young y Ben Vautier.

A partir de este festival muchos artistas que trabajaban con principios parecidos entraron en contacto con Fluxus involucrándose activamente, como podría ser el caso de Giuseppe Chiari, Milan Knížák, Henning Christiansen, Robert Filliou, Bengt af Klintberg, Daniel Spoerri, Willem de Ridder, Takako Saito, Philip Corner Jean Dupuy, Tomas Schmit, Robert Watts, Geoff Hendricks, Larry Miller, Yoghi Wada o Ken Friedman.

De innovadora obra e igual importancia podríamos recordar a Allan Kaprow, Wolf Vostell, George Brecht, Jim Dine, Joseph Beuys, Bazon Brock, Claes Oldenburg, Red Grooms, Al Hansen, Roy Lichtenstein, Marta Minujin, Carol Schneeman, Yoko Ono, Robert Rauschenberg y Robert Whitman.

Cada artista trabajó de manera diferente utilizando su genuino lenguaje personal, no se trataba de un ismo que abarcara un pensamiento común como las vanguardias anteriores, sino que desarrollaba desiguales maneras de trabajar que aportarían la variedad necesaria para un trabajo completo, original y auténtico.

### 2.4.2.3 Influencias

*Fluxuskunstvergnügen ist die Verschmelzung von Spike Jones, Vaudeville, Gag, Kinderspiel und Duchamp... für alle erhältlich und Schliesslich auch von allen produziert.*  
(Museum Widesbaden, cita de Maciunas, 1982: 159)

*El arte Fluxus es una divertida fusión entre Spike Jones, vaudeville, gag, juegos infantiles y Duchamp ... para todos disponible y, por último, también producido por todos.*

Normalmente se considera a Duchamp o a John Cage como antecesores de Fluxus y así lo describía Ben Vautier:

*Der Vater von Fluxus ist Cage, sein Grossvater sind Duchamp und Satie.*

(Museum Widesbaden, 1982: 306)

*El padre de Fluxus es Cage, sus abuelos son Duchamp y Satie.*

Pero quizás, mencionar a personas tan concretas no es debidamente apropiado, sino que se debería hablar de ideas, por lo que su filosofía se aproximaría más a la Bauhaus o a grupos artísticos revolucionarios rusos como el LEF. Su energía y su fuerza derivan del surrealismo y el dadaísmo, incluso podríamos hablar de su trabajo con el azar, pero su relación con estos ismos, como diría Robert Fillou en una declaración en 1962, es más una cuestión de apariencias que de estructura profunda.

### 2.4.2.4 Definición

El inglés flux deriva del latín fluxus, que luego fue fluix o flux para significar flujo o abundancia, pudiéndose entender como constante movimiento de perpetuos cambios.

*Fluxus is not:*

*a movement*

*a moment in history,*

*an organisation.*

*Fluxus is:*

*an idea,*

*a kind of work,*

*a tendency,*

*a way of life.*

(Museum Widesbaden,

cita de Dick Higgins, 1982: 79)

*Fluxus no es:*

*un movimiento*

*un momento en la historia*

*una organización*

*Fluxus es:*

*una idea,*

*un tipo de trabajo,*

*una tendencia,*

*una forma de vida.*

Como comentamos anteriormente, Fluxus no es un movimiento vanguardista, artístico o histórico, es un conjunto de actividades a lo largo de un determinado periodo, un experimento, un comportamiento que trabaja desde lo efímero para la unión del arte y la vida. No se ata a ninguna corriente, mezcla los conocimientos y se basa en la acentuación de algunas condiciones, valores y prácticas sociales del mundo, trasladando lo personal a lo político y lo provincial a lo universal.

Se podría definir como un lugar de encuentro informal y sin normas donde se reúnen artistas de distintas características; un círculo de amigos que utiliza un lenguaje común de expresión sin condiciones ideológicas o artísticas definidas.

Son muchos los artistas y teóricos que han definido a Fluxus pero en definitiva y a pesar de las elucubraciones al respecto, como diría Robert Watts:

*Lo más importante de Fluxus es que nadie sabe lo que es.*

(Museo Vostell Malpartida, 2001: 40)



63. *Fluxus at The Kitchen*. 1979, performance de George Maciunas. Interpretada después de su muerte por varios componentes de Fluxus.

#### 2.4.2.5 Arte

Para Fluxus el arte no es algo descriptible que se pueda determinar, no es algo rígido que haya que tomarse con solemne seriedad, no es algo sagrado que se muestre en un lugar concreto como un museo o una galería: el arte es algo libre y moldeable con lo que experimentar y probar, evadiéndolo y reaccionando ante las normas que encarnan este término. El arte Fluxus se rebela ante la división de creador y espectador y lo acerca a la vida de manera rotunda.

*La lluvia es antiarte, el murmullo de una multitud es antiarte, el vuelo de una mariposa es antiarte o los movimientos de los microbios son antiarte. Son tan hermosos y dignos de ser conocidos como el propio arte.*

(Museo Vostell Malpartida, cita Maciunas, 2001: 41)

Su búsqueda consiste en aproximar al individuo el mundo que le rodea, de manera que lo comprenda mejor y le preste más atención; rescata la poesía que la vida esconde y la experimenta como si de arte se tratara, de esta manera transforma el arte en “no-arte”, como lo definiría Kaprow (Kaprow, 2007: 23), descartando como necesaria la figura del artista y el producto como tal.

Maciunas, en la entrevista en video realizada por Larry Miller en 1978, describía a Fluxus como un arte menor, ya que consideraba como arte de alta categoría el que conlleva un negocio y se encuentra en los museos. El arte Fluxus sólo lo compraban los especialistas en el tema, ya que los artistas de esta “corriente” no eran artistas comerciales y asumían en común el sentimiento de que el arte y sus límites es más amplio que lo convencionalmente determinado.

*Empezamos como una pandilla de bromistas.*

(Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cita de Maciunas, 2002: 108)

Los componentes de Fluxus no eran “artistas”, eran creadores sin nombre ni beneficio con ganas de mostrar su trabajo y salvar al mundo de un arte muerto, artificial e ilusionista, sin poner en duda que todo hombre puede ser un artista en sí. Su arte se acercaba más a las artes populares, como la feria o el circo, que a la ópera o el teatro grandilocuente.

#### **2.4.2.6 Aspectos Expresivos**

Los fundamentales aspectos expresivos de Fluxus son provocados, no por la virtuosidad de la técnica, sino por un grandioso espíritu de aventura y experimentación. Cada autor Fluxus poseía su manera de expresión, un lenguaje subjetivo y diferente, fundamentado por técnicas sociológicas y psicológicas, con el que trabajar y con el que mostrar sus ideas sin ningún tipo de limitación. No obstante, Dick Higgins hacia 1982/1983, describió una lista con los aspectos en común que caracterizarían el lenguaje de Fluxus. Sugirió nueve factores y Ken Friedman sugirió otros dos más, cuanto más se acercaran las acciones a estas particularidades, más típicamente Fluxus serían:

##### **- Internacionalismo**

El carácter internacional de los artistas de Fluxus era fundamental para la labor creadora, la mezcla de culturas y formas de pensar hacían más rico el concepto. Cualquier nacionalidad poseía el mismo valor, así como la ruptura de las fronteras, tanto físicas como de expresión. La aportación de lo nómada ofrecía movimiento y despertaba la libertad del creador despojándolo de ataduras externas. El internacionalismo compartía la idea de que todos vivían en un único mundo y que los estados políticos no correspondían con los límites de la naturaleza y la cultura. Se trataba de la imposición de la democracia en el arte.

##### **- Experimentalismo**

El experimentalismo fue la esencia de Fluxus. La posibilidad de transformación constante, de investigación y de cambio aproximaron el arte a la ciencia. No sólo el trabajo con la novedad, sino también la reinención y evaluación de los resultados a través del azar fueron muy utilizados por los artistas.

Las acciones Fluxus experimentaban con lo físico, al mismo tiempo que con la mente y la lingüística, no se basaban únicamente en imágenes, investigaban sobre lo privado y lo social, la soledad y el colectivo, la sencillez y la complejidad. Trabajaron con aspectos que hasta el momento resultaban imposibles de distinguir como arte, no sólo estaban involucrados artistas como tal, sino también gente capaz de actuar en distintos sectores.

##### **- Intermedia**

El término intermedia nos remite a la abolición de fronteras, tanto en el arte en relación con la vida como en el propio arte, es decir, la creación a través de la mezcolanza de todas las formas y materias artísticas. Por ejemplo podría existir una obra que esté compuesta de un 20% de pintura, otro tanto de danza, un 40% de textura y el resto que fuera música. Fue la investigación y experimentación de las reacciones de los elementos unidos para la creación de la obra de arte contemporánea.



64. Nam June Paik, *TV Cello*, 1971, interpreta Charlotte Moormanhttp.

#### - **Minimalismo o concentración**

Minimalismo para Higgins significaba el uso de una mínima cantidad de material, así como el mínimo gesto para la realización de la obra. Esto brindaría una mayor fuerza a la acción y la dotaría de la ausencia necesaria para remarcar lo primordial.

Para la simplificación y por lo tanto condensación del movimiento y acción era necesaria una profunda concentración.

*Un sonido producido al golpear un piano con martillo aporrearlo por debajo es más concreto y material, puesto que indica de un modo más claro la dureza del martillo, la condición huecas de la caja del piano y la resonancia en las cuerdas.*

(Museo Vostell Malpartida, cita de Maciunas, 2001: 41)

#### - **Un intento de resolver la dicotomía arte/vida**

Fluxus nació de la vida urbana, su esencia se encontraba en los transeúntes; personas coloquiales cuya intención primordial era vivir. Fluxus reinventaría su vida como arte. Cualquier gesto, acto, imagen por mediocre que pareciera podría suponer una obra.

Su rechazo a los centros de arte y a la propiedad privada le acercaría al pueblo y a su lenguaje.

#### - **Implicación**

El artista Fluxus debía implicarse de manera determinante en su creación de acuerdo a lo que comportara su obra. Exigía compromiso y perspectiva, partiendo de la idea de que todo el mundo puede hacerlo siempre que trabaje para obtenerlo.

#### - **Juego o gags** (efectos cómicos).

La comicidad y el carácter lúdico eran aspectos fundamentales que formaron parte de Fluxus desde su creación. El humor, absurdo e inconformista, era una manera de acercarse a la gente y de transmitir el concepto de arte con la libre experimentación del juego, tan común en los niños como en los científicos invitando al público a reírse con ellos. El humor, normalmente imprevisible e ilusoriamente caótico, vacío de conformismo

y pretensiones, hacía que el artista y el espectador dejaran de lado a la razón y que simplemente existieran.

*Los chistes apelan a nuestras expectativas lineales. Todo en estructura es lineal y ni siquiera puede tener los chistes simultáneo; no los coges. Así dentro de la estructura de un chiste es lineal y monomórfica y yo creo que por eso, nuestras obras conceptuales tienden a ser de esa manera; son como los gags.*

(Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cita de Maciunas, 2002: 107)

#### - **Efímero**

La momentaneidad y lo efímero eran imprescindibles, la producción tenía fecha de caducidad. Por ese motivo las acciones eran una característica principal de este tipo de expresión, al igual que las obras que se iban elaborando como proceso, fragmento a fragmento e iban evolucionando a lo largo de los años.

#### - **Especificidad**

Fluxus aplicó el término ambigüedad para referirse a la necesidad de una obra a ser específica en su significado y diferente en comparación con otras obras. Este significado sería totalmente consciente y no se filtraría otros en su desarrollo y partes, es decir, no debería existir ningún tipo de ambigüedad.

#### - **Presencia del tiempo**

Le proporcionaban mucha importancia al tiempo, basándose, no el tiempo como lo entendemos en nuestra cultura, sino en el tiempo como concepto budista o de filosofía griega. El tiempo abarca la evolución de la obra, no sólo su realización, sino su preparación. Muchas de ellas se realizan por fragmentos durante décadas, días o semanas.

#### - **Musicalidad**

La musicalidad era el rasgo esencial de la presencia del tiempo, mostraba el manejo de éste y lo que reinaba durante su estancia: su modelación y lenguaje. La acción se desarrollaba durante un período concreto y todos los instantes incluido en éste eran tan importantes como el enunciado o la conclusión, por lo que se debían cuidar de la misma manera.

Eran piezas musicales que no dependían ni necesitaban la música tal y como la conocemos, estaban compuestas por sonidos encontrados en elementos no específicamente musicales o acciones carentes de sonido, donde la música se creaba con el tempo de la obra, el movimiento o el resto de los sentidos. Se llamaban conciertos Fluxus ya que dependían de una partitura prefijada de antemano para el desarrollo de la acción.

Cuando Nam June Paik leyó por primera vez estos conceptos, se decidió a añadir uno nuevo: Antielitismo. Refiriéndose con elitismo a todo sistema que beneficiaba a una clase cuya superioridad se basa en la riqueza o poder heredados.

Las acciones Fluxus fueron actos solitarios o colectivos, donde participa en muchos de los casos íntegramente el espectador, siendo parte indispensable y protagonista de la acción. Por ejemplo en “Conversation Piece”, 1962, Yoko Ono indicaba al intérprete:

*Venda cualquier parte de tu cuerpo. Si la gente te pregunta, inventa una historia y cuéntasela. Si la gente no te pregunta, atrae su atención y cuéntaselo. Si la gente lo olvida, reacuérdaselo y sigue contándoselo. No hables nada más.*

(Fundación Antoni Tapies, 1994: 217)

La gente Fluxus evitaba las instituciones convencionales tras la búsqueda del acceso directo al público e incorporaban símbolos visuales muy precisos que se mostraban de manera simultánea, por lo que no era necesaria una narrativa lineal. La mayoría de las acciones fluxus se basaban en sencillos ejercicios de investigación,

*Es la clase de acto silencioso que podría ejercer un niño reflexivo, utilizándolo para estudiar como operan las cosas.*

(Fundación Antoni Tapies, cita de Kristine Stiles, 1994: 210)

El accionista hacía recapacitar a los individuos en relación a su cuerpo y a la interacción que se produce en contacto con los elementos que le rodean, produciendo así significativos sociales.

Se trataba de conductas completamente anticonvencionales que hacían reflexionar sobre la posibilidad de otro punto de vista con el que mirar y valorar el mundo. Fluxus añadió el azar al arte de acción de los años sesenta, es decir estaba abierto y preparado para cualquier cosa impredecible al igual que la vida real, donde el azar está implícito siempre.

#### 2.4.2.7 Objetivos

El arte influye en la política y la política en la cultura, se crea un nuevo arte para promover una nueva política confluyendo en una nueva cultura.

Los conciertos Fluxus empezaron a servir al público y a influir en él como medio educativo para que pudiera relacionar mediante estímulos la acción humana y lo que le rodea en forma de arte, sacarlo del contexto de la intelectualidad, del ego del artista y de la comercialización, convirtiéndolo en algo contrario al arte objeto. Por otra parte, su objetivo residía en, mediante provocaciones, hacer pensar y percibir al espectador, concienciarlo respecto a la política que se vivía en aquel momento y generar un efecto revolucionario que acusara la facultad espiritual del hombre.

*Yo reivindicó un arte que sea político-erótico-místico, que haga algo más que aparcar el culo en un museo... un arte que se involucre con la mierda cotidiana y aún así prevalezca. Reivindicó un arte que imite lo humano, que sea cómico si hace falta, o violento... reivindico el arte de la conversación entre la acera y el bastón metálico de un ciego. (Oldenburg, 1969: 97)*

Las performance Fluxus planteaban preguntas al foro ejemplificando la vida cotidiana para que el espectador tomará conciencia de su realidad, valorara lo cotidiano y comprendiera las situaciones y objetos concretos sin intencionalidad, es decir, abierto a toda significación posible. Era la búsqueda del paradigma pregunta-respuesta, de la reflexión de lo “simple y banal”; la relación del pensamiento con la acción como forma de comportamiento y el análisis de la condición del ser. Fluxus aporta información sobre la forma en que se clasifica y juzga la acción humana y rescata la identidad propia de cada individuo y su imaginación para su uso e intercambio.

*Si el hombre pudiera experimentar el mundo, el mundo concreto que le rodea (desde las ideas matemáticas a la materia física) del mismo modo que experimenta el arte, no habría necesidad de arte, artistas y similares elementos “no productivos.”*

(Fundación Antoni Tapies, cita de Maciunas, 1994: 195)

Es el encuentro de la libertad humana en su relación e interacción con el mundo privado y social, el cuerpo se representaba ya no sólo como sujeto, sino como objeto. El objeto u objetos serán motivadores de la conducta en la acción fluxus, ya que éstos tendrán la misma importancia que los individuos, mientras que la conducta ofrecerá a los objetos la presencia en el acto. Los objetos en las performances plantean preguntas sobre su uso en la sociedad, su status, su uso cultural, nuestra actitud en relación con éstos y su estructura dentro de las construcciones políticas e ideológicas.

El ataque a las convenciones y la ruptura de las inhibiciones en público prevalecía como objetivo fluxus.



65. Wolf Vostell, *Nie wieder; Never; Jamais*, 1964.

#### 2.4.2.8 Dificultades

La única dificultad que encuentro no pienso que fuera perjudicial para Fluxus o sus idearios, sino para las galerías, que encontraban en este tipo de arte una amenaza ya que no se podía comercializar debido a los materiales económicos y desechables de los que estaban compuestas las obras. Esa era la principal razón por la que en su inicio fue ignorado hasta que algunos de sus componentes empezaron a tener cierta fama.

#### 2.4.2.9 Trayectoria

Al acabar la Segunda Guerra Mundial, Alemania cayó en un grado de desolación y caos absoluto en todos los aspectos y una de las corrientes donde el arte resurgió con más fuerza fue el happening. Maciunas llevó el Fluxus a Europa y en gran parte liberó al arte del convencionalismo, haciendo eco en todos los aspectos más innovadores de la creación.

Maciunas, en colaboración con Ben Patterson, organizó en Alemania el concierto “Neo-dada in der Musik”, primer concierto Fluxus en Europa. Entre los asistentes se encontraba un galerista de Dusseldorf Jean-Pierre Wilhen, quien sugirió que contactaran con el director del museo de Wiesbaden para plantear un festival. Ese mismo septiembre se organizó en el Städtisches Museum de Wiesbaden el Festum Fluxforum donde se realizaron cuatro conciertos cada fin de semana durante cuatro fines de semana consecutivos. Allí presentaron destacados proyectos Paik y Vostell, este último sorprendió con su “Dé-collage” basado en la destrucción, donde el artista mostraba el aspecto negativo de las cosas para que el espectador

encontrara la cara positiva del acontecimiento y acabara con el arte cerebral. Seguidamente, en noviembre, se organizó un festival en Copenhague, en París en diciembre, en Dusseldorf en febrero, en Ámsterdam en junio al igual que en la Haya y en Niza en verano.

Entre 1962 y principios de 1970, Maciunas fue el editor y organizador de festivales de Fluxus, pero era evidente que se requería de la ayuda de otros para poder avanzar. Maciunas volvió a Nueva York, y a partir de mediados de los 60 empezó a compartir el liderazgo. Fluxus empezó a adoptar nuevas formas evolucionando hacia un campo de proyectos más sociales y activistas, de objetivos, en muchos de los casos, relacionados con la política. El propósito primordial era difundir el Fluxismo, por lo que se nombraron co-directores en distintos países. Ben-Vautier trabajaba desde Niza, Milán Knížák dirigía Fluxus este y Ken Friedman Fluxus oeste, cuyo trabajo consistió en la teoría del movimiento, desarrollo y continuación, también identificándose sus escritos como acciones en sí mismos. En los años 70 ya tenía un lugar en Inglaterra y surgieron nuevos creadores en Estados Unidos y Europa, de esta manera permaneció en activo y en proceso de experimentación y renovación durante treinta años, a pesar de que en numerosas ocasiones se verificó su final.

#### 2.4.2.10 Última Época

Maciunas murió en la primavera de 1978, tras su muerte Fluxus sobrevivió durante algún tiempo, pero debido a la falta de coordinación que impartía la figura de su creador, sus componentes se fueron dispersando. Los trabajos evolucionaron pero cada artista siguió su propio camino individual. A pesar de las circunstancias y de la diseminación de los artistas, las actitudes, ideas y principios de Fluxus siguen en activo.

*Todavía estamos aquí, seguimos haciendo lo que queremos hacer, y todavía aparecemos juntos de vez en cuando bajo la rúbrica de Fluxus.*

(Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, escrito de Ken Friedman, 2002: 76)

La mayor parte del tiempo la actividad de Fluxus pasó desapercibida y cuando se reparó en ella no se le dio demasiada importancia. Trabajaron con ideas tan sencillas que eran fáciles de obviar, pero esa sencillez era la condensación del pensamiento y por lo tanto su fuerza y su profundidad era mayores, por eso Fluxus no se ha perdido y ha sobrevivido a la historia.



66. Colectivo. Ejemplos de Fluxus 1 y Flux. Yearbox 2.

En noviembre de 2008, realicé el Taller que Ben Patterson impartió en la Universidad Complutense de Madrid donde señaló que para George Maciunas Fluxus significaba sobre todo libertad, pero contrariamente todo arte Fluxus debía de pasar a través de su crítica, impidiendo a los artistas trabajar individualmente. Autores como Dick Higgins, Vostell o Beuys fueron descomulgados por ese motivo y sólo a la muerte de Maciunas revivió la libertad en Fluxus.

**Varios de los grandes artistas de acción de todos los tiempos han sido integrantes de esta interesante corriente y encontramos a algunos de ellos fundamentales para la búsqueda de paralelismos entre el arte de acción y el teatro. Muchos de los conciertos Fluxus fueron creados para despertar al público, para estimularle el pensamiento, así como el teatro de Brecht, que pretendía sacar al espectador de la simple admiración de obras bellas para que se dedicase a algo mucho más útil e interesante como la percepción social y política de lo que ocurría a su alrededor. Es por esto que hemos seleccionado textos de los artistas: Robert Filliou, Allan Kaprow y Wolf Vostell para compararlos con los pensamientos del teórico y dramaturgo Bertolt Brecht.**

### 2.4.3 ACCIONISMO VIENÉS

**El accionismo vienés es una de las expresiones artísticas más violentas y visualmente transgresoras hasta nuestros días.**

Hacia más de diez años que había acabado la Segunda Guerra Mundial pero los restos del fascismo aún reinaban en Viena durante la década de los sesenta debido al alineamiento con el gobierno nacional socialista, cuya independencia no llegó hasta 1955. Las actividades artísticas estaban paralizadas junto con los daños políticos, materiales, mentales y espirituales que confluían en una profunda crisis de la identidad del país. Los artistas, al igual que la sociedad, se hallaban marcados por los desastres de la Guerra que señalaron su infancia y juventud. Algo debía estallar para romper el silencio y el miedo de los austriacos, y fue el accionismo vienés el que destrozó las barreras de lo establecido bajo el lema de liberación.

#### 2.4.3.1 Formación

Este grupo de artistas comenzó en el campo de la pintura, rompiendo su formalismo a través del “tachismo”, que defendía la creación a partir de la destrucción como modo de expresión. Este lenguaje desembocó en una especie de action-painting al estilo del expresionismo abstracto americano y culminó con la acción, dándose a conocer a partir de ese momento como Accionismo vienés.

La primera acción fue el 28 de julio de 1963 sobre las 18:30h en una pequeña calle del centro de la ciudad de Viena donde el artista Otto Muehl tenía su estudio. En la puerta había un espejo con las palabras escritas “órgano de sangre” que Muehl hizo añicos dejando libre acceso al sótano donde trabajaba. Allí se encontraban más trozos de espejo, alambre y hierros. Recubierta con un lienzo en blanco se hallaba una fosa y delante de ella colgaba del techo un cordero degollado, varias vísceras de animales se habían repartido en cubos. Herman Nitsch comenzó tumbado en un camastro cubierto con una tela blanca, se levantó y comenzó a esparcir las entrañas sobre el lienzo, las despedazó y cortó en trocitos, seguidamente masticó una flor blanca que escupió al resto de la composición. Más adelante con un trozo de muro envistió contra el cordero y la sangre y carne del animal salpicaron la tela que cubría la pared. Los espectadores espantados decidieron abandonar el lugar y un momento más tarde la policía desalojó la vía.



67. Otto Muehl y Herman Nitsch,  
*Fest des psycho-physischen*, 1963.

### 2.4.3.2 Integrantes

Este grupo de artistas, a diferencia de los revisados anteriormente, estaba compuesto por cuatro creadores plásticos: Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler y Günter Brus y por dos escritores: Gerhard Rühm Y Oswald Wiener, todos ellos de procedencia austriaca.

### 2.4.3.3 Influencias

Los autores que influyeron en los accionistas vieneses procedían de todas las disciplinas artísticas, tanto teatrales como plásticas, poéticas o filosóficas, dado el gran referente, variedad y reconocimiento de varios de sus antecesores vieneses. Podríamos mencionar a Gustav Klimt, Egon Schiele, Alfred Kubin, Richard Gerst o Herbert Boeckl por sus dibujos de anatomías consumidas o a Wols por sus naturalezas muertas y animales desveladores de la belleza existente más allá del cuerpo. También se podría citar a Kokoschka o a dramaturgos como Hans Henny Jahnn. La intensidad trágica de sus acciones recuerdan claramente a la crítica pictórica del expresionismo vienés de principios de siglo.

Cada accionista se decantó por una personalidad diferente, por ejemplo, las acciones de Nitsch partirían del pensamiento poético de George Trakl y las de Muehl de la psicoanalítica inconsciente de Sigmund Freud o Wilhelm Reich, mientras que Schwarzkogler incorporó en su trabajo ciertos conceptos de filosofía oriental.

El Accionismo vienés estuvo fuertemente influido por el humor negro y sórdido de Samuel Beckett, lo grotesco de Alfred Jarry y la especulación sobre el Teatro de la crueldad de Antonin Artaud, quien en su texto Para acabar con el juicio de dios de 1947 afirma que

*El hombre está enfermo porque está mal construido.*  
(Centro Andaluz de arte contemporáneo, 2008: 10)

Un claro ejemplo para estos artistas fue el Wiener Gruppe, compuesto por personalidades como: Oswald Wiener, Gerhard Rühm, H.C. Artmann, Friedrich Achleitner, Honrad Bayer o Meter Weibel. Estos artistas desarrollaban acciones en clubes y cafés desde 1952, aunque su verdadera función preformativa comenzó en 1957 interpretando el arte y la literatura como reivindicación política a lo que se vivía por aquel entonces en el país. Más adelante los accionistas vieneses colaborarían con ellos en algunas de sus acciones.

### 2.4.3.4 Definición

Denominaré Accionismo vienés a la expresión transgresora detonante del arte austriaco de posguerra, llevada a cabo en Viena desde 1965 a 1970. Un grupo de artistas cuyo principal interés era la preocupación por la pérdida de lo instintivo en el ser humano. Fueron creadores experimentales que trabajaron a través de su cuerpo exponiéndolo al ritual, a la destrucción y al sacrificio para alcanzar su propia liberación. Así lo escribe Hermann Nitsch en su *Manifiesto del Teatro O.M* en 1962:

*Yo soy una expresión de toda culpabilidad y lujuria en el mundo.*  
*Quiero conocerme a mí mismo en la alegría de la resurrección.*  
(Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cita de Hermann Nitsch, 2008: 419)

68. Günter Brus, *Transfusión*, 1965.



#### 2.4.3.5 Arte

Para los accionistas vieneses el arte no debe tener carencia de significado, sino que a través del gesto y de la acción se debe producir la comunicación. La voluntad de estos creadores es que el arte ejerza contra el poder siendo poder a su vez, ya que para ellos el arte no existe sin violencia. El arte dejará de ser contemplativo; será reflexión y conocimiento.

Las acciones de estos creadores no se conciben solamente como una forma artística sino como una actitud existencial, una forma de volver a las condiciones más primarias del ser; el arte actuaría como vehículo para alcanzar el éxtasis de la plenitud y la autoliberación.

Rechazan, al igual que el resto de performistas estudiados, el arte fabricado por los medios de comunicación. Para ellos el arte debe desempeñarse como terapia, debe ser la salvación revolucionaria que regrese la humanidad a sus orígenes, será la liberación de las represiones sexuales y agresivas que la religión y la cultura nos han negado desde siglos atrás, debiendo salvar al mundo y desplegándose como una puerta para explorar lo prohibido y lo socialmente repudiado.

El arte como experiencia para todos los sentidos, el acto total como búsqueda de la verdad que sin libertad no puede surgir como arte.

#### 2.4.3.6 Aspectos expresivos

La principal expresión del accionista vienés es su propio cuerpo sometido a situaciones límites como fin terapéutico para conseguir la liberación. Busca a través del ritual deshacerse de todo lo banal que encierra su yo interior y rescata la conciencia del dolor, el terror, el exceso y la belleza en su estado más puro. La violencia del gesto, la evacuación de la orina, del vómito, de las heces o del semen acercan al hombre a su interior alejándolo de un cuerpo estético y superficial.

*Allí donde huele a excremento huele a ser. El hombre podía haberse abstenido de cagar, mantener cerrado el bolsillo anal, pero eligió cagar como eligió vivir en lugar de consentirse vivir muerto. (Artaud, 2002:10)*

Transforman el contorno de su cuerpo envolviéndolo y comprimiéndolo, utilizan productos clínicos, eléctricos y quirúrgicos sin piedad ni moderación para traspasar los límites de resistencia y poder palpar la libertad de tolerar lo inaguantable. La fuerza de la mente sobre el cuerpo debe impedir brotar la emoción y toda la acción estará bajo control.

Las herramientas o elementos con los que interactúan en sus acciones son cuchillas, clavos, alambre de espino, etc. Éstos objetos perforan y extraen del cuerpo lo escondido; el dolor y lo prohibido, que oculto permanece en nosotros a pesar de ser parte primordial de nuestro ser. El cuerpo blando y frágil que externamente desaparece como naturaleza y se convierte en elemento social hasta que vuelve a florecer con la herida, el maltrato y la humillación, como expone Nitsch en el capítulo once *Equilibrio* de su manifiesto:

*Un estado en el que el dolor y el placer extremo se mezclan íntimamente, donde los estados de muerte y vida parece manifestarse simultáneamente nosotros y no se les distingue ninguna diferencia.* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cita de Hermann Nitsch, 2008: 423)

Y de modo más tortuoso escribía Artaud en su libro:

*El hombre eligió la carne y no la tierra de los huesos. Como sólo había tierra y maraña de huesos tuvo que conquistar su alimento, no encontró mierda o mejor dicho deseó la mierda y con ese fin sacrificó la sangre. Para conservar la mierda, es decir, la carne, allí donde no había más que sangre y desperdicios de huesos, allí donde tenía poco que ganar y mucho que perder: la vida.*

*El hombre entonces se ensimismó y huyó. Lo tragaron los gusanos.*

*No consistió en una violación. Fue dócil el lascivo banquete.* (Artaud, 2002:11)

El cuerpo llega a sus últimas consecuencias rompiendo la división entre arte y vida. Las acciones se cargan de erotismo ya que los artistas vieneses no separan jamás el placer del dolor. Para ellos ambas sensaciones forman parte de una misma vivencia; el erotismo es la intensidad emocional donde se fusionan la sexualidad y la muerte arrojándose al existencialismo.

No sólo es estética visual, aunque en muchos de los casos se muestren las acciones mediante fotografías, también se persigue un arte sensorial donde el gusto, el olfato y el tacto cobren vital importancia.



69. Otto Mühl. *Fúnebre*, 1966.

### 2.4.3.7 Objetivos

La obra del accionista vienés se ciñe a un rigor conceptual muy agudo, la energía regeneradora de su trabajo pone de manifiesto la fuerza de una revolución hacia los modos de conciencia de la sociedad; abre un camino hacia lo decapitado por la religión y la cultura con el paso de los siglos.

*Die suche nach einer gesellschaftlichen organisation, ohne polizei, justiz und strafanstalten, ergibt sich aus meiner entwicklung als künstler.* (Muehl, 2004: 24)  
*La búsqueda de una organización social, sin policía, sin justicia y sin instituciones penales, se deriva de mi evolución como artista.*

Utilizan su organismo para conseguir la expresión más pura: la libertad atrapada en un cuerpo repleto de prejuicios y tabúes tanto religiosos como sexuales o escatológicos. Lo prohibido es llevado al límite como provocación hacia un pueblo adormecido que debía reaccionar ante la represión de un estado que había acabado con sus intuiciones. La liberación como medio para recuperar su más íntimo ser y sus sentidos más primarios. Los accionistas sitúan delante de los ojos del público lo que nadie quiere ver, oír, sentir o pensar, lo que se olvida por temor y vergüenza.

Con su cuerpo retratan la degradación a la que se someten los instintos intentando alcanzar la santidad y purificación a través de la perversión de la carne. Buscan en la destrucción la mejor manera de alcanzar la plenitud del estado animal original. Con el acto de sacrificio: quemar, aniquilar o cortar buscan la liberación del cuerpo de cualquier resistencia que entorpezca sus estados psíquicos. Cuando el cuerpo se libere del dolor y reaccione por completo a cualquier estímulo querrá decir que los impulsos se han rescatado y las barreras que entorpecen la libertad habrán desaparecido.

Los objetivos de los accionistas se resumen muy bien en este verso de Yeats:

*Estoy buscando la cara que tenía / antes de que fuera creado el mundo*  
(Soláns, 2000: 42)

Se trata del encuentro con la verdad que se antepone a la máscara fabricada durante siglos y que acarreamos diariamente, es el regreso a la creación, por lo que es inevitable traspasar los límites establecidos en todos los sentidos: en la pintura, en el soporte, en el cuerpo, en el dolor, en el sexo, en la razón, en la mente, en el arte, en la historia, etc. El tránsito a lo extremo será necesario para volver a crear.

Su fin último es liberar las fronteras entre el cuerpo y la psique. El dolor es la expresión del poco aguante al que está condenado el cuerpo y se expresa como reivindicación de la humillación a la que se somete la humanidad. El cuerpo como catástrofe e impedimento es sometido a un riguroso análisis crítico, se descompone y moldea hasta hacerlo irreconocible, mientras que el espíritu y la muerte actúan como salvadores de la “inservible coraza.”

El Accionismo nos traslada al mundo de la guerra, a la terrible historia de la humanidad que ellos mismos vivieron en su juventud y niñez. A través de sus obras nos remontan a la desesperación y a la tortura de aquella masacre inhumana que destruyó la expresión, tanto de las intuiciones como de las emociones.



70. Rudolf Schwarzkogler, 3. Aktion.

Las acciones de estos autores no son didácticas ni educativas, se dirigen directamente a despertar la conciencia del espectador gritándole desgarradamente. Éste, al introducirse en la acción, se encuentra frente a frente con su verdadera existencia y su ser, su privacidad y su identidad desaparecen y todos íntegramente pasan a formar parte de lo mismo.

#### 2.4.3.8 Dificultades

Los accionistas tuvieron grandes problemas con lo que respecta a las autoridades, fueron encarcelados y multados e incluso tuvieron que huir del país. De cualquier modo lucharon contra la sociedad y la política que reinaba en el momento, por lo que la acción de la policía y el escándalo que provocaron en los mass-media, les dio a conocer y certificó aún más la falta de libertad y de expresión que en Austria se vivía.

*Als ich jedoch durch kunst zum zweiten mal geboren wurde, hatten ganz andere leute das längst bemerkt. sie bemerkten nämlich, dass da einer zutiefst beleidigte. Das waren polizisten, beamten, richter, politiker in Österreich, die sich für mich als polizeifall zu interessieren begannen. (Mühl, 2005: 108)*

*Cuando nací por segunda vez, a través del arte, gente muy diferente a mí se había dado cuenta de ello desde hacía mucho tiempo; es que notaron una ofensa demasiado profunda, lo encontraron demasiado ofensivo. Fueron policías, funcionarios, jueces, políticos de Austria los que se empezaron a interesar en mí como si fuera un caso policial.*

#### 2.4.3.9 Trayectoria

La trayectoria de estos artistas se podría diferenciar en dos fases: la primera, sería desde la acción realizada por Muehl y Nitsch “Die Blutorgel” (Órgano de sangre) hasta su constitución como grupo en 1965. Se dieron a conocer por primera vez como colectivo en el folleto escrito por Günter Brus “Le Marais” (La marisma) con motivo de la exposición realizada ese mismo año en la galería Junge Generation.

La segunda fase comenzaría con el lanzamiento que Gustav Maetzer proporcionó al escenario internacional en el DIAS (Destruction in Art Symposium) celebrado en Londres en septiembre de 1966. A partir de esta fecha sus acciones empezaron a ser más violentas y revolucionarias, abandonaron el sentido simbólico y se convirtieron en artistas que involucraban el cuerpo de manera directa.

Durante su desarrollo realizaron numerosas acciones tanto en espacios públicos como privados: estudios, talleres o viviendas, no debido exclusivamente a su carácter trasgresor, sino a la búsqueda de la situación del cuerpo en el espacio.

A partir de 1964 la fotografía y el video entraron en escena, realizándose muchas de las acciones únicamente en presencia de camarógrafos y fotógrafos que formaban parte de su círculo de amistades: Kart Kren, Franz Kaltenböck o Ludwig Hoffenreich. De hecho, Schwarzkloger no realizó nunca acciones frente a un público, tenía como única finalidad el reproducirlas como fotografías y mostrarlas a través de esa íntima plasticidad de representación. Las acciones en determinados casos resultaban demasiado violentas para ser realizadas delante de espectadores y los actos públicos resultaban caros, por lo que la fotoacción frente a eso, resultaba la mejor opción, a pesar de la pérdida de dramatismo y de contenido temporal en las acciones.

En 1967 Muehl y Wiener crearon el manifiesto ZOCK (Zeaolus organisation of candied knights), crítica al burgués austriaco medio de “cerebro enano”. Se realizaron Zock-ejercicios en la Nacht St. Stephan Gallery, la única galería en Viena que exponía arte internacional socialmente comprometido. Su punto culminante fue en el Zock Festival que concluyó con la intervención de la policía.

Brus expresa claramente su opinión en esta frase en 1965:

*El austriaco tiene el material para masturbarse en su tradición cultural.*

(Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2008: 13)

En el año 1968 se realizó la acción que más consecuencias políticas tuvo sobre los artistas debido a la intervención de los medios de comunicación y la fiscalía del estado.

Las revueltas estudiantiles y el momento más revolucionario de la década, les hizo reaccionar con un “nosotros” y dejar atrás el “yo” de sus acciones anteriores hacia una transformación utópica de la sociedad. En la universidad de Viena se llevó a cabo el festival de “Arte y revolución”, donde Günter Brus defecó sobre la bandera de Austria mientras se masturbaba desnudo y cantaba el himno de la república. Causó tal indignación que le cayeron seis meses de prisión de los que se libró huyendo a Berlín, el resto de los artistas que habían intervenido fueron arrestados por alteración del orden público. Nitsch, Muehl y Wiener fueron condenados a catorce días de arresto, aunque esto no fue suficiente para sofocar la provocación de los accionistas.

Estos artistas fueron perseguidos y juzgados debido a su obra crítica que calificaba al estado y a la sociedad como motor de represión de los individuos.

Este tipo de intervenciones sobre el cuerpo como soporte se extendieron hacia otros artistas, países y ámbitos diferentes, como sería por ejemplo el caso de Stuart Brisley, Gina Pane, Abramovic, Chris Burden o Stelarc.



71. Otto Muehl, *Materialaktion Nr. 27: St Ana*, 1966.

#### 2.4.3.10 Última etapa

El Accionismo vienés, cuya vida apenas es un conciso e intenso grito de guerra, se dio por terminado a finales de los años sesenta debido al suicidio de Schwarzkogler, su muerte fue interpretada como la culminación total de su obra: la absoluta curación, la rotura total entre lo visible y lo invisible. Brus y de Muehl se retiraron de la escena artística. Estas es una de las frases con las que Mühl expresaba su retirada:

*Evidentemente, ya no me divierte producir arte. Tampoco quiero más acciones. Creo que es estúpido hacer acciones para la gente (...) quiero convertirme en mago.*  
(Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cita de Otto Muehl, 2008: 18)

Ya en 1970 Muehl transformó su vida creando una comuna distanciada de la sociedad que se basaba en la sexualidad libre y en formas alternativas de pedagogía. La comuna creció a lo largo de veinte años creció hasta tener casi trescientos miembros. En menor número pero conservando su filosofía de vida, la comuna de Muehl continúa existiendo hoy en día en el Algarbe, un pequeño pueblo a sur de Portugal.

Brus creó en 1970 su última acción *Prueba de resistencia* un trabajo persistente de imágenes pictóricas y literatura creadas en extensas series.

Nitsch publicó en 1969 su ensayo *Manifiesto del Teatro Orgiástico y de Misterio*, donde se encuentran sus escritos teóricos, manifiestos y guiones teatrales redactados durante años. Desde 1975 realizó acciones de una duración de largos días en un castillo barroco que adquirió en Prinzenndorf en 1964, donde el sacrificio, la sexualidad y el éxtasis se convirtieron en los protagonistas. Sólo en 1998 hizo realidad sus teorías en un ritual organizado de seis días y seis noches donde pudo poner en práctica su trabajo de años de investigación.

El Accionismo vienés no fracasó, sino que este “fracaso” iba implícito en sus acciones como modo de obtención de la liberación existencial.

**El Accionismo fue un movimiento particularmente interesante por su percepción del cuerpo y su búsqueda de la santidad, la vuelta a lo instintivo y a los orígenes. Grotowski con su teatro, no de igual manera, pero siguiendo los mismos ideales, preparaba al actor para reencontrarse con su esencia a través del sacrificio y la entrega. Ambos aspectos, hemos considerado, serán muy interesantes de comparar para conservar ciertas facetas del entrenamiento del autor teatral y aplicarlos a la formación del artista de acción. Los textos de los accionistas a comparar con los escritos de Jerzy Grotowski serán de: Günter Brus, Otto Muehl y Hermann Nitsch.**



### 3. COMPARACIÓN Y ANÁLISIS DE DISCURSOS DE LOS ARTISTAS ESTUDIADOS



ANÁLISIS DE DISCURSOS DE ARTISTAS  
ZAJ, FLUXUS Y ACCIONISTAS  
VIENESES A PARTIR DE TEXTOS DE  
STALINSLAVSKI, BRECHT Y GROTOWSKI



### **3.1 ANÁLISIS DE DISCURSOS DE LOS GRUPOS DE ZAJ, FLUXUS Y ACCIONISMO VIENÉS A PARTIR DE TEXTOS DE STANISLAVSKI, BRECHT Y GROTOWSKI.**

En este punto hemos seleccionado los textos de los autores teatrales que hemos considerado adecuados para su comparación con textos de los artistas elegidos pertenecientes a los diferentes grupos de acción estudiados. La comparación entre un pensamiento teatral determinado y la corriente de acción elegida se corresponderá a estructuras de reflexión que, consideramos, se complementan en cierto modo.

Los autores a comparar, como presentamos en los apartados anteriores, serán: STANISLAVSKI con ZAJ, BRECHT con FLUXUS y GROTOWSKI con ACCIONISMO VIENÉS.

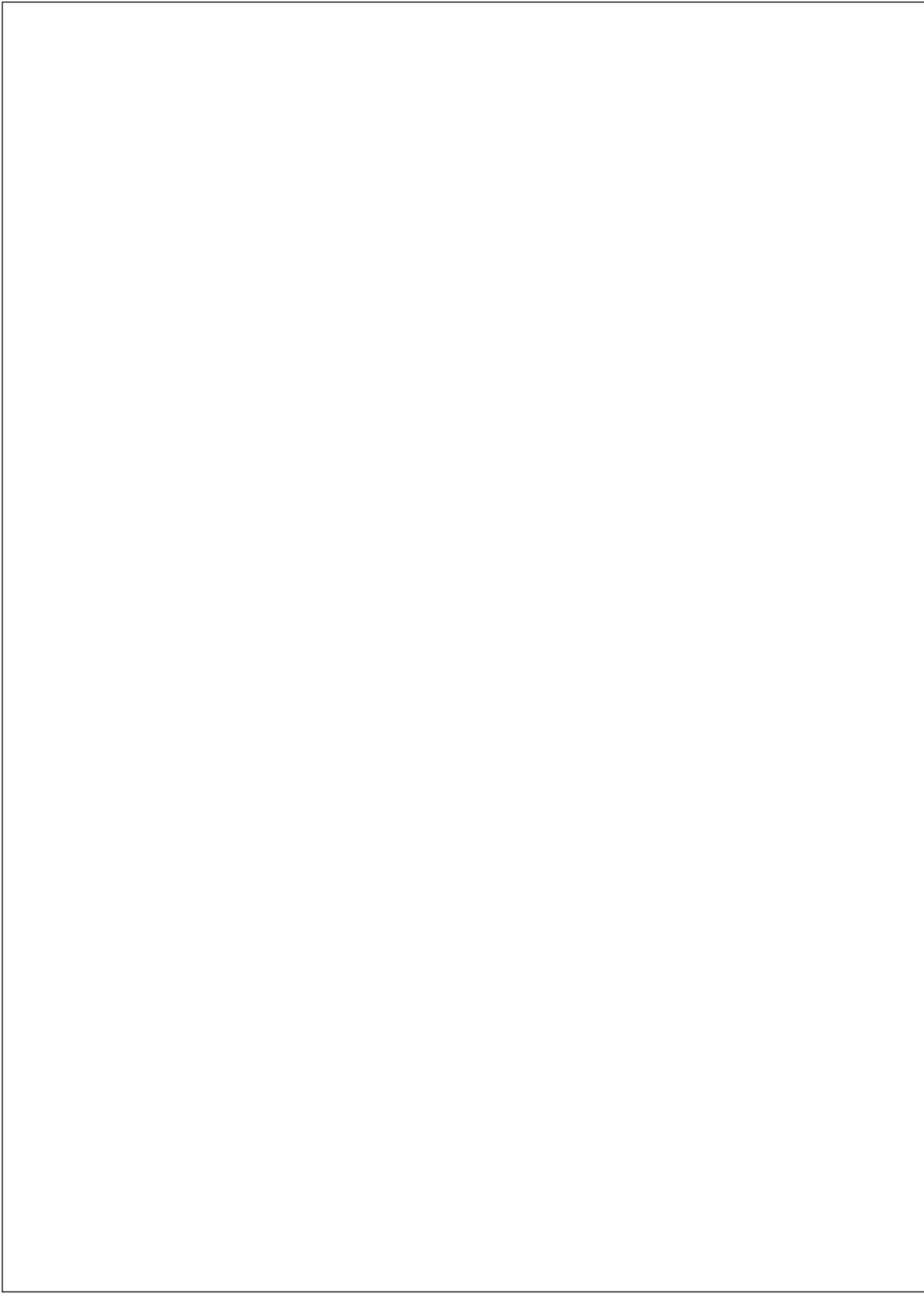
La elección de exclusivamente tres autores de cada corriente de arte de acción, se debe a una mayor concreción y profundización de sus idearios personales para la futura elaboración del posible método docente basado los conceptos coincidentes.

En relación al grupo Zaj: estudio a Juan Hidalgo y a Walter Marchetti, ya que fueron los iniciadores y creadores de Zaj y a Esther Ferrer por ser la tercera integrante más influyente y constante.

En relación a Fluxus: por su implicación social y documentación reivindicativa escrita destaco, entre todos los artistas de esta corriente, a Wolf Vostell, Robert Filliou, y Allan Kaprow.

En relación al Accionismo Vienés; este movimiento se constituyó únicamente por cuatro artistas, pero aún así selecciono exclusivamente a tres de ellos; Günter Brus, Otto Mühl, y Hermann Nitsch, descartando a Rudolf Schwarzkogler por la escasez de textos propios escritos debido a su muerte temprana.

Respecto a la forma de abordar los textos, consideramos que, colocar los discursos de los artistas de acción enfrentados a los de los autores teatrales, resultará más fácil para encontrar las similitudes y los paralelismos entre ambas disciplinas. Los escritos están analizados en el orden que establecimos anteriormente, siguiendo como parámetros los conceptos que pusimos de manifiesto al abordar el estudio de los diferentes métodos teatrales, aún así, a partir de la lectura, la búsqueda y la reflexión, hemos añadido, como conclusión y análisis en cada apartado, nuevas concepciones que serán posibles conceptos a poner en práctica en un futuro procedimiento docente.



Respecto a la forma de abordar los textos, consideramos que, colocar los discursos de los artistas de acción enfrentados a los de los autores teatrales, resultará más fácil para encontrar las similitudes y los paralelismos entre ambas disciplinas.

Los escritos están analizados en el orden que establecimos anteriormente, siguiendo como parámetros los conceptos que pusimos de manifiesto al abordar el estudio de los diferentes métodos teatrales, aún así, a partir de la lectura, la búsqueda y la reflexión, hemos añadido, como conclusión y análisis, nuevas concepciones a desarrollar en el siguiente apartado, que jugarán el papel de posibles conceptos a poner en práctica en un futuro procedimiento docente.

### 3.1.1 TEXTOS DE KONSTANTIN STANISLAVSKI EN COMPARACIÓN CON TEXTOS DE ESTHER FERRER, WALTER MARCHETTI Y JUAN HIDALGO.

#### STANISLAVSKI

“El actor, como el soldado, debe someterse a una **disciplina** de hierro.”

(Stanislavski, 1992: 9)

**DISCIPLINA.** Uno de los requisitos fundamentales que Zaj y Stanislavski demandan es la disciplina que surge del trabajo constante; de la práctica. Sin ésta el trabajo del creador pierde la posibilidad de crecimiento y evolución y se convierte únicamente en algo casual sin estabilidad. La idea y el interés de creación podrán ser un buen arranque, pero no permitirán el avance ni el desarrollo de la obra.

“El pintor toma su tela, sus pinceles y sus colores. De la misma manera, el actor se vuelve hacia su instrumento creador espiritual físico. La **mente**, la **voluntad** y los **sentimientos** se combinan para movilizar todos sus “elementos” internos.”

(Stanislavski, 1992: 311).

**ENTREGA Y CONFIANZA.** Tanto el arte de acción de Zaj como el teatro de Stanislavski necesitan de la personalidad del artista, de la “exposición” de sus ser más interno, es decir; existe la necesidad de mostrar la verdad del creador, ya no sólo se trata de exponer su cuerpo, herramienta de trabajo imprescindible, sino de rendir su mente y su alma a la obra de arte.

#### **El sí condicional**

El SI CONDICIONAL de Stanislavski parece ser que no aporta nada al mundo de la acción ya que no existe un tiempo que no sea el presente en la performance. El si condicional es importante a la hora de crear suposiciones o situaciones posibles en un futuro y así recrearlas ficticiamente en un presente.

#### **Circunstancias dadas**

Los SUCESOS y las CIRCUNSTANCIAS DADAS según Stanislavski son las ofrecidas por el dramaturgo en una pieza concreta, por lo tanto, implican el proceso de investigación que tiene que realizar el actor para encontrar la verdad del personaje y de los acontecimientos que le rodean. Es cierto que estas doctrinas no son necesarias para el artista de acción ya que trabaja desde su individualidad personal, pero los ejercicios propuestos por Stanislavski para conocer las razones de los personajes en la pieza teatral son fundamentales para un mejor desarrollo del trabajo, para que el artista conozca e investigue las circunstancias que rodean a su proyecto y a él mismo:

## ZAJ

“La performance no se enseña, es práctica, y de esta práctica surge la **disciplina** y la teoría que cada uno desplegará de acuerdo con sus deseos y personalidad”.

(Cita de Esther Ferrer, índice Web: 17)

“Tal vez, lo que nos empuje a precipitarnos hacia un espectáculo más cercano, es el hecho de cumplir un acto simbólico de autoexposición o un último gesto de **rendición incondicionada.**” (Marchetti ,Walter: (sin fechar))

## STANISLAVSKI

### Circunstancias dadas

“Busco mis impulsos internos, extraigo la información que necesito de mi **experiencia vital** como ser humano, que tengo a mi alcance. En estos momentos me entrego a mis recuerdos y a mi propia naturaleza...No se trata de las acciones físicas mismas, sino de las que tienen una base interior, las que hemos creado y en las que creemos sinceramente.” (Stanislavski, 1979: 187)

“Traten de **vivir recuerdos** de la primera infancia. O bien hagan un esfuerzo por analizar minuciosamente las casas, las habitaciones o los lugares donde te haya tocado estar, así como los objetos individuales vinculados a esos lugares...Esa es la única manera de desarrollar un fuerte, agudo, sólido poder de atención interior y exterior. Para lograrlo se requiere un trabajo prolongado y sistemático. La labor diaria a conciencia significa que deben ser tesoneros, decididos y pacientes.” (Stanislavski, 1992: 110)

“Exactamente como su memoria visual puede reconstruir la imagen interior de algún objeto olvidado, lugar o persona, su memoria emotiva puede hacer **revivir sentimientos** que antes ha experimentado. Quizás parezcan imposibles de revivir, cuando de pronto una sugestión, un pensamiento, un objeto familiar, les devuelve con renovado rigor. A veces las emociones son más intensas que nunca, a veces más débiles, y en ocasiones el mismo sentimiento de la primera vez puede revivir, aunque con un aspecto diferente.” (Stanislavski, 1992: 203)

- **Experiencia de vida.** La experiencia de vida, y por lo tanto los recuerdos, son necesarios para nuestro desarrollo como personas y como artistas. Nos hemos formado a través del pasado, pasado que alguna vez fue presente, es lo que hemos conocido y por lo tanto una herramienta personal para evocar y utilizar, de este modo se desarrollará de manera mucho más aguda un profundo poder de atención tanto interno como externo. Los recuerdos se reaniman tan sólo a través de un objeto, una visión, una sensación o una palabra y se renuevan según el estado de ánimo. Las experiencias propias de cada individuo son el individuo en sí, son las que le han hecho tal cual es y las que le proporcionan los intereses personales y necesidades de expresión.

“Enseñarles a mirar, a **escuchar**, a oír lo bello. Tales hábitos elevan y despiertan en sus mentes sentimientos que dejarán ondas huellas en sus recuerdos emotivos.” (Stanislavski, 1992: 115)

## ZAJ

“Hay que romper, cueste lo que cueste, el círculo reducido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruídos” dice Russolo en su “Manifiesto” de 1913, con el propósito sin duda de conducir al lector a comprender y admirar los ruidos tal y como nos los ofrece **la naturaleza y la vida**.

Años más tarde, Cage nos descubre que si aceptamos dejar de un lado todo lo que se define como música toda la vida se convertirá en música.

Sin estas dos ideas, seguramente mis músicas ZAJ no hubieran existido nunca, porque: quizás nunca hubieran dedicado un minuto escucha de los ruidos de este mundo.” (Diputación Foral de Guipúzcoa, cita de Esther Ferrer, 1999: s.p)

“Sus experiencias artísticas son su propia vida, **sus vivencias**, viajes, reflexiones, deseos, decepciones, son la propia realidad. Son los objetos que le rodean “Hay que practicar el arte como la vida; y la vida como el arte.””

(Centre Cultural Fundació Caixa de pension, cita de Juan Hidalgo, 1989: 251)

“El **conocimiento** está en cada hombre, en cada lugar, en ti, en mí, en los músicos, está en cada objeto y en cada cosa, en el tiempo y en el espacio.” (Marchetti, 2004:20)

“Creo que de Cage he aprendido sobre todo a **escuchar**, me ha enriquecido el universo sonoro de una forma inimaginable y esto ha tenido mucha influencia en dos niveles, en el personal y en el artístico.” (Ferrer, 2005: 27)

## STANISLAVSKI

### Circunstancias dadas

El universo cambia cada día, puede parecer lo mismo, pero una sutil variación en una voz que se escucha habitualmente y que siempre dice lo mismo cambiará el significado de sus palabras y nos contará algo diferente sobre su estado de ánimo o percepción del momento. Lo mismo pasará con el receptor que, dependiendo de la percepción de los sutiles matices, interpretará la realidad de diferente manera según se encuentre en ese momento.

- **Escucha.** ¿Qué hay a nuestro alrededor?, ¿qué detalles nos llaman la atención?, ¿qué nos pasa en relación a esto?. La escucha y la respuesta interior es la cualidad de aprender a mirar la realidad desde un personal e íntimo punto de vista, aprovechar y jugar al máximo los recursos que nos rodean dejando a un lado lo convencional y despertando, a través de los sentidos, los diferentes puntos de vista, realidades y calidades de vida. Se trata de aprender a percibir, de aprender a escuchar conociéndose a uno mismo a través del mundo.

“Tendrá que acercarse principalmente a sus propias impresiones, sentimientos y experiencias. Deberá también obtener material de la vida que lo rodea verdadera e imaginaria, de reminiscencias, libros, arte, ciencia, conocimientos de todas clases, de viajes, de museos y, sobre todo, de la relación con otros seres humanos... Tendrá que saber no sólo lo que ocurre en las grandes ciudades, sino también en las provincias, pueblos lejanos, fábricas, y en los grandes centros culturales del mundo. Deberá **estudiar la vida** y la psicología de la gente que le rodea, de cualquier clase social, tanto en su país como en el extranjero.” (Stanislavski, 1992: 231-232)

“Es difícil que encuentre en su memoria el material necesario, por lo cual tendrá que recurrir a libros, cuadros, fotografías y otras fuentes que proporcionan los **conocimientos** o reproducen las impresiones de otras personas... todos estos datos importantes hacen que el trabajo sea más lógico y no tenga falta de fundamento.”

(Stanislavski, 2002 (b): 108)

- **Conocimiento.** En determinadas ocasiones, obedeciendo a lo que se quiera contar, (en el caso del teatro es fundamental, ya que el actor se tiene que remitir a otros personajes con vidas diferentes a la suya, otros lugares u otras épocas) es necesario estudiar más allá de nuestros conocimientos y experiencia. Para lograr un trabajo más exhaustivo de búsqueda social y personal es irremediable en muchos casos la investigación, que fomentará la ampliación de intereses, y en el caso de elegir un interés determinado desenvolverá una comprensión más profunda de la obra y de lo que le rodea. Estas experiencias de estudio que podemos encontrar en libros, fotografías, escritos, etc. también nos recuerdan lo que somos, lo que hemos sido y lo que seremos a nivel

“Yo no inventé la expresión: la violación como arma de combate, la **leí** en los periódicos en relación con la guerra de la ex- Yugoslavia le emplee en la serie de Juguetes educativos.” (Ferrer, 1995: 38)

## STANISLAVSKI

### Circunstancias dadas

colectivo, ofrecen pensamiento y reflexión y amplían nuestros intereses, ya que la identidad y nuestro desarrollo como seres humanos forman parte de la historia y de la construcción del mundo.

- **Investigación.** Para crear una acción basada en algún acontecimiento social relevante es vital documentarse al respecto y obtener la máxima información posible y así comprender y valorar el porqué de los hechos, de esta manera alcanzará fundamento y llegará de forma más directa al espectador remontándole a ciertos sucesos concretos.

“Antes de tratar de transmitir algo a otra persona, debe **preparar el material.**”

(Stanislavski, 1992: 258)

“Si no hubiese sido por mis largos ensayos en casa que me habían creado **hábitos metódicos**, me hubiese interrumpido en las primeras palabras.” (Stanislavski, 1992: 14)

- **Preparación.** Evidentemente para realizar un acto teatral se requiere de muchos ensayos previos a la representación, mientras que en el arte de acción no es imprescindible, aunque no deja de ser interesante la prueba en casa de diferentes ritmos de ejecución o la organización concreta de los diferentes materiales a utilizar, para que en el momento de realización los elementos técnicos no sean un inconveniente sino todo lo contrario. En el teatro es necesario un guión, en la acción es más que suficiente una partitura.

### Imaginación

Partiendo de la base de Stanislavski de que el actor es un creador, y dando por descontado que el accionista también lo es, el desarrollo de la IMAGINACIÓN y la habilidad para utilizarla es factor primordial para ambos, ya que sin imaginación la creación es mera e impersonal repetición. Si el actor no la utiliza se convertirá en una marioneta para el director, pero en la performance tanto “actor” como “director” son la misma persona y por lo tanto la imaginación es completamente prioritaria.

La imaginación nos ayuda a deshacernos de la inercia, de prejuicios y de ideas fijas que esconden lo sincero y sencillo de la realidad:

“¿Cómo puede encender fuego sin fósforos? “Lo que necesita arder es su **imaginación**”.”

(Stanislavski, 1992, 57)

## ZAJ

“Quien media entre el silencio del rumor de lo cotidiano, entre el rechazo en postura formal y la serena afirmación de un **orden previo**, material y concreto.”

(Hidalgo, 1997: 294)

“**Ensayo** mucho en mi estudio, cambio cosas y el ritmo del tiempo varía mucho. Siempre es distinto, y lo analizó previamente para organizar la acción.” (Hidalgo, 1988: 15)

“Es el arte más democrático que existe, no necesitas tener una especialidad, pero lo que se hace falta es tener la **voluntad** de hacerlo, el **deseo**, y a partir de ahí inventas, te lo inventas todo.” (Ferrer, 2005: 26)

“VER. Lo que se ve quiere ser visto” (Hidalgo, 1982; 57)

## STANISLAVSKI

### Imaginación

“Lo que le permitirá remontar el vuelo son precisamente la **imaginación**, el sentimiento y el pensamiento.” (Stanislavski, 1992: 192)

- **Deseo.** Sin deseo o voluntad es imposible la creación, en cambio si el deseo es poderoso la labor creadora habrá llegado a dar el paso más importante, ya que la imaginación estará preparada y dispuesta para la invención; para el comienzo de la búsqueda.

“Necesitamos una **imaginación activa**, no pasiva.” (Stanislavski, 1992: 102)

“Si el actor toma de lo que se le muestra sólo el lado externo, formal, es porque falta la **imaginación**, y por consiguiente no puede haber arte.” (Stanislavski, 2002 (b): 101)

- **Atrevimiento.** El riesgo y el atrevimiento son fundamentales para el artista, sin ellos se quedará estancado y no aprovechará por entero sus posibilidades, no alcanzará la plenitud en su obra. La imaginación deberá ser activa no pasiva, no se trata sólo de imaginar, sino de poner en práctica las ocurrencias y esto es lo que nos hará remontar el vuelo.

“Poseemos la facultad de ver cosas que allí no existen, haciendo un **dibujo mental** de ellas. El mismo proceso ocurre si enfocamos los sonidos. Oímos ruidos imaginarios con el oído interior, y, sin embargo, sentimos que la causa de los sonidos, la mayoría de los casos, está fuera de nosotros.” (Stanislavski, 1992, 81)

- **Despertar sensorial.** Como seres humanos tenemos la capacidad de crear cosas no tangibles en ese momento, es decir, podemos ver objetos, acariciar texturas, oler olores u oír sonidos que no están, que no existen en ese preciso instante. Son sensaciones vividas anteriormente que pueden ser evocadas a través de los sentidos. Esta práctica, recreada por los actores para ver y hacer ver al espectador cosas que no existen en escena, es un ejercicio fundamental y muy interesante para despertar la habilidad de los sentidos cada vez más apagados en la sociedad en la que vivimos, y a través de ellos la percepción y la imaginación. El accionista debe de ser un observador constante, debe desarrollar la destreza de observar no sólo en la acción sino en todos los aspectos de su vida. El artista de acción no recrea objetos inexistentes, pero si es interesante que los conozca con la misma profundidad que un actor formado por el método Stanislavski, desarrollando esta habilidad de percepción podrá sacarles el máximo partido

“**Soñar** un sueño despierto mientras duermo y soñar que sueño un sueño soñado.”  
(Hidalgo, cita de Walter Marchetti, 1987: s.p)

“**BELLEZA**. Hay que ser muy atrevidos/ sin **atrevimiento**/ no hay belleza.”  
(Hidalgo, 1991: s.p)

“Para llegar a nuestro propio mundo hay que **romper** la costra, acumulada con el tiempo, de prejuicios distanciadore, asociaciones, ideas fijas, pesos muertos, e inercias, que nos alejan de la realidad abierta.” (Marchetti, 2004: 64)

“La música es el sistema de la **memoria**, cada sonido no es más que un recuerdo.”  
(Hidalgo, cita de Walter Marchetti, 1987: s.p)

“Silencio ensordecedor: Durante largo tiempo, indeterminado o a determinar, permanecer en silencio **pensando activamente** en todo tipo de sonidos e/o imágenes, colores, situaciones, seres, objetos, cosas.” (Hidalgo, 1982: 27)

## STANISLAVSKI

### Imaginación

“Las **preguntas** (quién, cuándo, dónde, porqué, qué, cómo) que nos planteamos para despertar nuestra fantasía nos ayudan a crear una imagen cada vez más definida de la vida que sólo existe en la ilusión.” (Stanislavski, 2002 (b): 118)

“Debe ser capaz de contestar a todas las **preguntas** (dónde, cuándo, porqué y cómo) que se hace a sí mismo cuando impulsen sus facultades inventivas a producir una descripción más definida de una existencia ficticia.” (Stanislavski, 1992: 89)

- **Cuestionamientos.** Muchas veces nuestra imaginación está estancada y es porque sólo nos remontamos a lo básico, no probamos a buscar más allá de lo evidente. Ambos autores están de acuerdo en que un componente básico para despertarla es la formulación de preguntas, ya que a partir de las respuestas se abrirán campos de percepción y de duda. El pensamiento se estimulará dando lugar a más cuestionamientos y estos, por lo tanto, harán que nos involucremos a través de la observación de los pequeños y grandes detalles, tanto de nuestra intimidad emocional, física o mental, como del exterior. \*(Quizás en este punto el *si condicional* podría funcionar como motor para algunos de los ejercicios basados en preguntas y las reacciones)

“La observación intensa de un **objeto** despierta, naturalmente, el deseo de hacer algo con él.” (Stanislavski, 1992: 95)

- **Trabajo con objetos.** La observación plena de un objeto incita a realizar algo con él, despierta el imaginario de las ideas y el imaginario sensorial, se asocia con otros elementos atañendo diversas connotaciones y nuevas utilidades. El trabajo con los objetos funciona como estimulante de la mente y como potenciador del impulso. Cuanto más práctica reflexiva exista con los objetos, mayor será la estimulación y más posibilidades tendrán de utilizarse como material de trabajo.

“¿**Qué** sonidos sale de una mano al aplaudir? Una niña cruza la calle ¿es la hermana mayor o la menor?”

(Centre Cultural Fundación Caixa de Pension, cita de Juan Hidalgo, 1989: 275)

“VANDALIA. El diván de la oreja. Sin decirse nunca lo que se va a hacer. ¿**Qué** hacer? ¿**Cómo** hacer?. ¡Riesgo! Extremen seguridad. Incertidumbres constantes. Hasta ¿deslumbrar? No sabe lo que sucede, galanteo de lo inédito. Si todo funciona algo no funciona. Dar calor, frío, viento, luz, olores. Lo que se chupa queda humectado y succionado. ¿En el mismo lugar? Irrepetible. Pulverización del tiempo. Will you nummber the cassettes?... y siempre solos. Descomponer y no componer. Queremos poesía. Posiciones diversas, límites terribles. Devoradores. Un segundo de gracia una situación plural. La seguridad aburre, coexiste lo disímil. Con los propios tics, interferencias. Armas de fuego, bombas y petardos. Motos, lloros y alborotos. Orejas y ojos.” (Hidalgo, 1997: 138)

“Los **objetos** actúan como ideas, como objetos conceptuales que pueden tener estructuras invisibles en ellos contenidos, connotaciones morales o transcendentales.”

(Centre Cultural Fundación Caixa de pension, cita de Juan Hidalgo 1989: s.p)

“Parte de la desmitificación del **objeto** artístico reinvirtiéndolo a su funcionalidad, a su papel instrumental, es un ejercicio sin precedentes de hacer de él un útil al servicio de la práctica artística que se define con la “presencia” con la acción espacio-temporal. La presencia es otra forma de **objeto**.” (Ferrer, 1998: s.p)

## STANISLAVSKI

### Concentración

La **CONCENTRACIÓN** es fundamental para captar la atención y para hacer las cosas sin distracciones, ayuda a la profundización en las acciones y en los pensamientos. Sin la concentración, una performance se convertirá en banal ya que dispersará el punto de atención del accionista de lo que está haciendo, se perderá la sutilidad y todo pasará por encima:

“La soledad del público: está solo porque le separa de nosotros el pequeño **círculo de atención**. A medida que círculo aumenta, debe ensancharse la superficie de la atención. Esta superficie, no obstante, puede continuar creciendo sólo hasta el punto de que pueden retenerla toda, dentro de los límites de la atención, encerrarla por una línea imaginaria. Tan pronto como su límite comience a vacilar, debe retroceder rápidamente un círculo menor capaz de ser abarcado por la atención visual.”

(Stanislavski, 1992: 105)

- **Círculo de atención**. Fundamentales para la creación de una performance son el espectador y el accionista, son diferentes individualidades aunque ambos forman parte de la misma acción ya que inconscientemente se establece una relación entre ambos. Las dos partes forman un círculo de atención, una especie de fuerza que concentra los dos entes en una misma posición aunque los roles tengan características diferentes. Este círculo dependiendo de muchos factores puede estar más o menos presente, ser más o menos grande, por lo que para crear la concentración general será importante que el accionista tenga conciencia de la energía que proyecta y brinda el espectador. Por ese motivo en el arte de acción es tan importante el desarrollo del trabajo en un lugar donde el público forme parte, directa o indirectamente, de la escena y que comparta el espacio con el accionista, ya sea un lugar público o una sala sin gradas donde la iluminación sea homogénea para todos los presentes.

“Los objetos de atención interior se esparcen por toda la esfera de actividad de los **cinco sentidos**. Las cosas materiales que en el escenario nos rodean exigen esmerada atención, pero los objetos imaginarios demandan un poder de concentración más disciplinado todavía.” (Stanislavski, 1992: 109)

“El actor debe ser un **observador constante**, no sólo en la escena, sino también en la vida real.” (Stanislavski, 1992: 113)

“El actor tiene que saber salvar y reunir en su hucha creativa los resultados de las observaciones sobre diversas personas con las que él se encontraron la vida real. El actor debe desarrollar por sí mismo la **habilidad de observar**.” (Stanislavski, 1992: 126)

“En la performance, las dos presencias que decía antes, son igualmente activas y necesarias, presencias individualizadas que juntas crean la performance, pues el público, haga lo que haga, lo quiera o no, está dentro de la performance, forma parte de la misma, está **integrado** en ella.” (Cita de Esther Ferrer, índice Web: 2)

“En la performance está primero la presencia del performer como individuo, “viveur” empleando un término de la Internacional Situacionista, y después la presencia de diferentes otros individuos con los que se establece la **relación** y que, para entendernos, llamaremos público.” (Cita de Esther Ferrer, índice Web: 2)

“Experimentar la vacuidad de la música mediante la posibilidad de llegar casi a **tocarla**, o a **verla**, en lugar de escucharla.”

(Centro Atlántico de Arte Moderno, cita de Walter Marchetti, 2004: 16)

“Los **sonidos resbalan** por entre mis manos”.

(Hidalgo, cita de Walter Marchetti, 1987: s.p)

“METRO. En el metro **sentirlo todo.**” (Hidalgo, 1991: s.p)

“¿Mantienes alta la guardia? Alta o baja la guardia, hay siempre que estar, plácidamente, en guardia.” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cita de Juan Hidalgo, 1996: s.p)

“MÚSICA GENITAL. Haciendo el coito, **óigalo todo.**” (Hidalgo, 1991: s.p)

“**Observación** de moscas en la ventana de 8 de la mañana a 7 de la tarde, también pájaros.” (Marchetti, 2004: S.p)

## STANISLAVSKI

### Concentración

“El **ambiente** que nos rodea en una gran influencia sobre nuestros sentimientos.”  
(Stanislavski, 1992: 271)

- **Implicación de los sentidos.** En el teatro se trabaja en muchos casos con objetos, lugares o sensaciones imaginarias, la concentración del actor visualizando esos elementos implica la visión del espectador para crearlos sensorialmente al mismo tiempo. En el arte de acción esto no sucede así, ya que el material con el que se trabaja no es ficticio, aunque si es importante la implicación de los sentidos en la vida diaria y en la materia utilizada, ya sean sonidos, objetos, etc. Es una tarea muy interesante el hacer que los elementos empleados despierten el imaginario sensorial tanto del artista como del espectador, ver la música, tocar con la vista, etc. y eso sólo se puede conseguir a través de la atmósfera que produce la concentración.

“El actor debe tener **presencia** de ánimo.” (Stanislavski, 1992: 100)

- **Presencia.** Tanto el actor como el artista de acción deben tener presencia durante la realización de la obra. Describir exactamente que es la presencia o a lo que me refiero cuando describo este término es complicado, pero lo intentaré: la presencia no implica solamente el aspecto o el lugar que se ocupa en el espacio, es algo mucho más poderoso que tiene que ver con la disposición y con el ánimo, no sólo físico sino también mental y emocional, podríamos decir que es la posición de un cuerpo abierto y dispuesto enérgicamente y en todos los sentidos, no importando su condición y envoltura, sólo la calidad corporal que se forma desde su interior.

La presencia de un cuerpo atrae las miradas y lo mismo pasa con los objetos si están colocados estratégicamente para potenciar todo su ser.

### Acción

La ACCIÓN es motor principal, es lo que implica la actividad y por lo tanto el movimiento, el tiempo y el espacio, sin acción, ya sea externa o interna, no hay vida. Es importante acompañarla con un verbo activo para saber la dirección exacta a seguir sin que prevalezca la persecución de la emoción, ese verbo siempre debe ir acompañado de un querer, ya que queriendo se puede transformar y hacer todo, mientras que sin deseo la acción no podrá efectuarse:

## ZAJ

“A lo mejor un día estás un poco despistado y **ves, oyes** o lees algo que ya conocías antes, qué te había dado un cierto estado de ánimo; tú ése día estás despistado y vuelves a leerlo o a verlo y te da otro estado de ánimo diferente; luego te das cuenta y dices “hombre, pero si esto yo ya lo conocía”.” (Hidalgo, 1994: S.p)

“La performance es el arte del tiempo, del espacio y de la **presencia**”. (Ferrer, 1995:41)

“El secreto de su éxito le viene de que está siempre desnudo, cuando eso mismo, **dispuesto**.” (Centre Cultural Fundación Caixa de Pension, cita de Juan Hidalgo, 1989: 97)

## STANISLAVSKI

### **Acción**

“El drama en la escena es la **acción** que se está realizando ante nuestros ojos, y que el actor que sale a la escena es el encargado de realizar.” (Stanislavski, 1994: 81)

“En la escena se necesita la **acción**. Hay que respetarla con un objetivo y una aspiración.” (Stanislavski, 2002 (b): 116)

“En escena siempre hay que hacer algo; la **acción**, la actividad: he ahí el cimiento del arte dramático, el arte de el actor.” (Stanislavski, 1994: 80)

“El objetivo debe integrarse siempre con un **verbo**.” (Stanislavski, 1992: 151)

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarle un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio mientras otro le observa, y eso es todo lo que necesito para realizar un **acto** teatral.” (Vostell, cita de Esther Ferrer, 2001: 59)

“El público “no tiene estructura técnica suficiente para **hacer** algo interesante”. Al espectador sólo le queda el placer de recibirlo tal y cómo está ocurriendo.”

(Centre Cultural Fundación Caixa de pension, cita de Juan Hidalgo, 1989: 285)

“EL RECORRIDO JAPONÉS

**hacer**, hacer

o

hacer

con cualquier objeto (1)

o

cosa (2)

un recorrido cualquiera

de duración indeterminada

o

a determinar para cada ejecución

delante de un público

si así se desea

oculto

o

abiertamente

(1) un solo objeto

(2) una sola cosa” (Hidalgo, 1997: 42)

“**Miré** al persa

di la mano al persa

**cogí** los brazos del persa

ceñí el talle del persa con mis manos

**abracé** persa

besé al persa

**acosté** al persa

desnude, desnude al persa

amé al persa.

Yo vuelvo siempre a empezar.” (Hidalgo, 1982: 24)

“Sea un tanque, una cuchara, un martillo una coliflor, se sirve de ello como la vida misma, por razones de necesidad, de utilidades; para hacer, “**la palabra hacer subrayada**”.” (Ferrer, 1993: 38)

## STANISLAVSKI

### Acción

“En el escenario es indispensable **actuar**, sea externa o internamente.”  
(Stanislavski, 1992: 50)

“Cuando se les exija experimentar una tragedia, no piensen en absoluto en las emociones. Piense tan sólo en lo que deben **hacer**.” (Stanislavski, 1992: 185)

“En el escenario no puede haber, en ninguna circunstancia, **acción** alguna encaminada a despertar un sentimiento por el sólo hecho de hacerlo. El ignorar esta regla sólo conduce a la más odiosa artificialidad. Cuando elijan alguna parte de la acción dejen a un lado el sentimiento y el contenido espiritual... Tales sentimientos son el resultado de algo que se ha desarrollado antes. Pensaran en ello tan intensamente como sea posible. En cuanto al resultado habrá de producirse por sí mismo.” (Stanislavski, 1992: 54)

“Cuando el actor no necesita, como hombre, lo que está haciendo; cuando en el personaje y en la actuación no hay una entrega total, las **acciones** resultan vacías, no vividas, y nada pueden transmitir en esencia. Cuando el actor sufre, ama, siente celos o pide perdón por el solo hecho de manifestar esos sentimientos, porque así está escrito en el libreto, y no porque eso es lo que vive en su alma, no le queda más salida plena que la “interpretación en general”.” (Stanislavski, 1994: 94)

**Emoción.** Tanto el actor como el accionista se debe entregar por completo a la acción que realice, no buscando, en ningún caso, la emoción.

## ZAJ

“El silencio no toma cuerpo más que en la **acción**. El discurso brota del silencio de la acción y vuelve a él... la verdad del TAO no va destinada a ser solamente pensada y dicha - por encima de todo conviene cumplirla y actuarla.” (Hidalgo, 1987: 13)

“**Hago** caer mi orina  
me sueño con los dedos y hago caer mis mocos  
hago caer mis excrementos  
hago un caer mi cuerpo sobre la arena de una playa del departamento de Argel  
hago caer de mi frente y mis axilas algunas gotas de sudor  
me provocho el lagrimeo y hago caer unas lágrimas  
toso y hago caer un esputo  
hago caer mi saliva  
hago caer mi semen  
hago caer mi monotonía  
¿y mi intención de hacer caer?” (Hidalgo, 1991: s.p)

“Zaj es teatro porque lo que propone son **acciones** desarrolladas sobre un escenario ante un público. Los actos más sencillos y banales de nuestra cotidianeidad alcanzan así valor representativo, y por lo tanto crean un espacio para la reflexión.”  
(Hidalgo, 2004: 74)

“Mis mismas orejas presienten ninguna emoción ante los sonidos, parecen contentas de estar solo presentes”. (Hidalgo, cita de Walter Marchetti, 1987: s.p)

“La performance no se enseña, se practica. La performance es una cuestión de deseo y de **arriesgarse** con las consecuencias.” (Cita de Esther Ferrer, índice Web: 18)

“SOLEDAZ. Si no estás **dispuesto** a todo, no te acerques.” (Hidalgo, 1991: s.p)

“Gran **fe**, gran duda, gran **perseverancia**.”

(Centre Cultural Fundación Caixa de Pension, cita de Juan Hidalgo, 1989: 276)

## STANISLAVSKI

### Acción

“El objetivo escénico debe definirse ineludiblemente con un **verbo**... cada objetivo debe ser inevitablemente **activo**... antes de nombrar el verbo, colocar delante del sustantivo transformando la palabra “quiero “. “ **quiero hacer**... ¿qué?”

(Ósipovna, cita de Stanislavski, 1996: 178)

“Tomen por ejemplo la palabra poder. Antepongan a esta la palabra **deseo** y tienen deseo poder. Pero es demasiado general... en consecuencia, dicen: “deseo hacer así y así, para tener poder”. De esta manera: “¿qué debo hacer para tener poder?”... el verbo “ser” es estático y no contiene el germen activo necesario para un objetivo... el objetivo tiene que tener el poder de atraer y conmover en el acto... en la elección del objetivo, es necesario utilizar un verbo en lugar de un sustantivo.” (Stanislavski, 1992: 152-153)

“Energía, poder, **voluntad**, emoción y pensamiento.” (Stanislavski, 1992: 311)

- **Disposición**. Para involucrarse en una acción hay que arriesgar, creer, desear hacerlo y estar dispuesto. Hay que entregarse plenamente a la propuesta para que la acción se produzca con naturalidad, las dudas son naturales y humanas por lo que no se tienen que descartar, simplemente se deben aceptar e incluso disfrutar para que también formen parte del proyecto.

“No tiene que pensar en términos “generales”, o “aproximados”, o “de algún modo”, porque no son propios del arte; debe hacerlo con **todos los detalles** requeridos para cualquier empresa importante.” (Stanislavski, 2002 (b): 107)

“Ustedes absorban **lo esencial** dejando a un lado lo superfluo, y así hallarán una forma hermosa y una expresión apropiada para el teatro.” (Stanislavski, 1992: 195)

“¿Necesitamos tanto esfuerzo para mirar simplemente una cosa? ¡Menos, menos! ¡Mucho menos esfuerzo!” (Stanislavski, 1992: 98)

## ZAJ

“Preguntan José Luís Gallero y José María Parreño: “si quisiéramos ir a la luna ¿cuál sería la primera cosa que tendríamos que hacer?” contestación: **Querer.**”  
(Hidalgo, 1991: s.p)

“La única lealtad que debemos, se la debemos a nuestros **sueños.**”  
(Hidalgo, cita de Walter Marchetti. 1987: s.p)

“El lenguaje del arte es la emoción pura “indefinible” pero **capaz** de transformarlo todo.” (Cita de Esther Ferrer, índice Web: 18)

“¡Cuánta distancia entre una ocurrencia débil, que se quiere razonar como profunda, y un **proyecto meditado**, incisivo, arriesgado!”  
(Museo nacional de Arte Centro Reina Sofía, cita de Zaj, 1996:37)

“Nosotros somos más bien minimalistas, más conceptuales, **hacemos muy poco.**”  
(Carceller, cita de Esther Ferrer, 23-10-94:66)

## STANISLAVSKI

### Acción

“El arte ama el orden y la armonía, y en lo **“general”** reinan el caos y el desorden... Lo general es superficial y frívolo. Aplicad, pues, al papel la lógica y la coherencia, y así desaparecerán esas características negativas. En lo general se empiezan muchas cosas y no se termina ninguna. Evitad las tareas inconclusas.” (Stanislavski, 1994: 95)

“Es difícil hacer algo sin fundamento. En tales casos uno no actúa de un modo real, sino **“en general”**.” (Stanislavski, 1992: 183)

“Se debe absorber **lo esencial** y dejar a un lado lo superfluo. Los verdaderos artistas se expresan de forma simple y comprensible.” (Stanislavski, 1992: 193)

- **Síntesis.** No se debe realizar una acción en general, ya que lo general y la simple aproximación llevan al caos. Un proyecto debe ser estudiado, concretado y ordenado; debe perseguir lo básico, lo importante y lo claro para eliminar lo superfluo y la información de más que no aporta nada interesante. Es muy difícil razonar algo débil mediante la profundidad de una propuesta, la idea base debe ser clara, directa y comprensible.

### Relajación

La RELAJACIÓN es fundamental, ya que la rigidez impide la acción, la apertura y la entrega, se contraen los músculos y no puede salir la expresión con naturalidad, por lo que considero, al igual que los autores, fundamental tener el cuerpo y la mente relajados:

“En la vida ordinaria ustedes caminan, se sientan, hablan y miran, en el escenario se pierden todas esas facultades. Sienten la proximidad del público y cada uno se pregunta: **“¿porque me miran?”**. Es menester, pues, enseñarles nuevamente como hacer todas esas cosas en **público**.” (Stanislavski, 1992: 97)

## ZAJ

Esther Ferrer entiende la performance como “un arte crudo, anclado en lo real y que **no** permite muchas **elucubraciones** estilísticas.”

(Diputación Foral de Guipúzcoa, cita de Esther Ferrer, 1999: 21)

“El concierto Zaj es un espectáculo inminentemente visual, con una exposición de montajes cambiantes. Se utiliza el elemento sorpresa y el humor. Nadie debe intentar explicar o interpretar nada. En realidad, todo es muy **simple** y lo puede entender desde un niño hasta un adulto. Es la teatralización de la vida cotidiana.” (Hidalgo, 2004: 70)

“Sólo te diré que en mi trabajo la acción que más me interesa es aquella en la que he tocado ese punto donde todo discurso está de más. Mi propósito es que la **idea** sea neta, **clara** y basta. En realidad, cuando trabajo mis acciones pasó mucho tiempo eliminando cosas para conseguir la mayor claridad posible.” (Ferrer, 2.005: 26)

“Se empieza en el momento en que sea necesario desprenderse de algo.”

(Marchetti, 1968: s.p)

“-Cuando hace sus cosas ¿piensa en ellas como cosas públicas o privadas?

-Aunque las hago en **privado** parece que las hago en público.” (Hidalgo, 1991: s.p)

## STANISLAVSKI

### Relajación

“Nuestro método consiste en el desarrollar una especie de control algo así como un observador. Este debe mirar con todos los medios para que no se localice en ningún lugar del cuerpo una cantidad adicional de contracción muscular. Este método de observación por uno mismo y **eliminación de la tensión** innecesaria, se perfecciona hasta que se convierta en un ámbito mecánico subconsciente. Y tampoco esto será suficiente. Debe ser un ámbito normal y una necesidad natural, no sólo en las partes más serenas del papel, sino especialmente en los momentos de mayor nerviosismo y esfuerzo físico.” (Stanislavski, 1992: 122)

- **Naturalidad.** Stanislavski habla de cómo cambia un cuerpo en presencia de los observadores, normalmente si no se está acostumbrado a estar delante de un público el que acciona tiende a tensarse perdiendo toda claridad, una acción cotidiana se convierte en algo “teatral”, pierde su sencillez y se agarrota. Es importante tener conciencia del cuerpo en estas circunstancias para poder jugar con franqueza y poder estar cómodos al realizar una acción. Juan Hidalgo en su acción Contra-acciones hace tomar conciencia al público de su cuerpo contraído en público.

### Pensamiento interior

Con PENSAMIENTO INTERIOR se refiere Stanislavski al monólogo que hace el actor interiormente para llegar a la coherencia y la verdad de la frase del personaje que le corresponde. El artista de acción debe elaborar algo parecido para la búsqueda de la expresión exacta de su trabajo. El pensamiento es muy amplio y desemboca en una extensa gama de ideas que se conectan e intercalan entre sí, pero que para una mejor puesta en práctica y entendimiento del concepto se deben reducir y dirigir eligiendo únicamente las necesarias. El actor busca y recurre a todo para estimular sus sentimientos, el performista acciona y punto, no busca que el resultado final goce de una emoción profunda y concreta:

“Sabemos que los pensamientos pronunciados en voz alta son sólo una parte de los pensamientos que surgen en el inconsciente humano. Muchos de ellos no se pronuncian, y cuanto más **comprimida** sea la frase producida por grandes pensamientos, más saturada estará, mayor será su fuerza.” (Stanislavski, 1996: 105)

- **Exactitud de palabras.** A pesar del que normalmente el pensamiento se satura de ideas y de mensajes, se debe intentar sacar al exterior sólo lo básico y necesario para expresar lo que queremos contar, es el resumen de ese pensamiento con el mínimo de palabras posibles, ya que cuanto más concreta sea la frase mucho mayor será la fuerza de su significado.

## ZAJ

“CONTRA-ACCIONES: un hombre o varios o una mujer o varias o cualquier número de ambos, realizará delante de un público, cualquier tipo de **contracciones** musculares, durante el tiempo que le apetezca.” (Hidalgo, 1991: s.p)

“Lo fundamental y la forma que le doy, su exteriorización, se corresponden con **precisión**. Cuando se consigue ese punto exacto sobre las palabras, da lo mismo lo que el observador diga. Generalmente son obras en las que no utiliza ningún material, sólo mi cuerpo, mi voz, mi movimiento... son las que prefiero: expresar lo máximo con lo menos posible. Para mí es lo más difícil, pero también lo más interesante y como los elementos suelen ser muy pocos, la idea debe ser realmente buena, y eso no me ocurre todos los días. Es quizás la razón por la que no soy muy productiva.” (Ferrer, 2005: 29)

## STANISLAVSKI

### **Pensamiento interior**

“Una vez que se ha entregado a su papel, ha de fantasear por sí mismo decenas de **monólogos internos**, y entonces todos los momentos de su papel en los que calla estarán repletos de profundo contenido.” (Stanislavski, 1996: 110)

“Toda persona que en realidad es un artista, desea **crear en su interior** una vida más onda e interesante que la que le rodea en realidad.” (Stanislavski, 1992: 58)

- **El sonido del silencio.** El pensamiento interior puede llegar a tener más fuerza que cualquiera de las palabras pronunciadas. El silencio toma parte en la acción, el pensamiento se anuncia en los ojos, en el rostro, e incluso en la postura. El silencio absoluto también es la manera de escucharnos a nosotros mismos, a nuestra mente, a nuestros sentidos, a nuestro organismo y a nuestra emoción. Hay que buscar en el interior de cada uno para crear un universo personal todavía más rico, escucharnos para conocernos y atender al mundo según nuestras necesidades.

### **Objetivos y división de partes**

Para Stanislavski tanto la **DIVISIÓN DE PARTES** como la **LÍNEA DE ACTUACIÓN**, la **LÓGICA** y la **CONTINUIDAD** tienen como objetivo el **SUPEROBJETIVO**, es decir, el final de la historia, la confluencia de todos los acontecimientos que han ido ocurriendo durante la presentación. La evolución de los personajes y del guión tendrá un final preestablecido decidido por el dramaturgo y todo se dirigirá hacia él. En las performances no existe un propósito final claro; es una obra abierta y vulnerable que puede derivar en otra cosa sin premeditación, debido a la reacción del público o a factores azarosos.

## ZAJ

Tao Te King: “El que habla, no sabe /el que sabe, **no habla,**”

(Centre Cultural Fundación Caixa de Pension, cita de Juan Hidalgo, 1989: 277)

“Como opuesto al silencio nos enfrentamos al ruido, y entre el ruido o los ruidos no hay ninguno más potente que ese silencio cultural que buscamos afanosamente muchas veces en el transcurso de nuestras vidas.

Sabemos que ese silencio equivale a menos ruido, es decir, a mucho más blanco que negro o a mucho más negro que blanco, y que definitivamente dentro del ruido más absoluto está presente siempre el **silencio**. No hay blanco sin negro, ni negro sin blanco, y es por eso que el murmullo del fluir de nuestra circulación sanguínea y el sutil silbido de nuestro sistema nervioso los llevamos con nosotros desde nuestra concepción hasta la muerte. Muerte que también suena.” (Cage, cita de Juan Hidalgo, 2005: 280)

“Un lugar cualquiera, cualquier momento del día, cualquier frase dicha, leída o escrita: pensamientos, sueños, deseos, acontecimientos ideales o desconocidos, convocados y disueltos en un instante, según las necesidades poéticas individuales.”

(Marchetti, (sin fechar))

## STANISLAVSKI

### Objetivos y división de partes

Tampoco existe una línea “coherente” de acción que se dirija hacia una dirección concreta, ya que las acciones pueden estar desordenadas sin una línea conductora de sentimiento o actividad que lleve a una evolución correspondiente o un final concreto. El arte de acción no tiene la obligación de ser, puede decidir, pero no forzosamente es necesaria la intención; el arte de acción sencillamente es:

“Se deben buscar las unidades importantes de la obra que delimitan la línea correcta a seguir para no perdernos de camino hacia el **objetivo final**. Al representar, lo primero que debemos preguntarnos es ¿qué es lo que estamos haciendo? De manera que no pensemos en el resultado, solamente en la acción que debemos realizar para lograrlo. Traten evitar esforzarse por el resultado. Actúen con fidelidad, plenitud e integridad de propósito.” (Stanislavski, 1992: 144)

“Una estatua quebrada, o una tela truncada, nunca constituyen una obra de arte, por más bella que sean sus partes. Sólo en la preparación del papel se utilizan las pequeñas unidades, que durante su verdadera creación, se fusionan en **grandes unidades**.” (Stanislavski, 1992: 142)

“En cada arte tenemos una línea inquebrantable, cuando la línea surge como una **totalidad**, la labor creadora ha comenzando.” (Stanislavski, 1992: 303)

“Quiebre una hermosa estatua, y los pequeños **fragmentos** de mármol perderán su efecto cautivador.” (Stanislavski, 1992: 328)

“Todas las líneas menores son dirigidas hacia el **mismo fin**, y se funden en una corriente principal.” (Stanislavski, 1992: 329)

“Es suficiente sentir la línea lógica de la acción escénica, realizarla varias veces en su orden correcto, para que esta acción enseguida se revitalice en la memoria, en nuestros músculos. Entonces sentirán la verdad de sus acciones, y la verdad despertará la fe en lo auténtico de lo que se está haciendo. Cuando el actor llega a conseguir esto, habituándose a la lógica y **coherencia** de su acción, cuando la naturaleza orgánica lo reconoce y lo acepta, esa acción correcta se incorpora a la vida del personaje y se realiza lo mismo que la vida real. Subconscientemente.” (Stanislavski, 1979: 183 )

“Pienso en la **coherencia** de la obra que estoy pensando, en su dinámica interior.”  
(Cita de Esther Ferrer, índice Web: 24)

“Cada serie se prolonga en el tiempo y no se sabe cuándo aparecerá la siguiente obra. Se puede también pensar que cada serie es una obra única inacabada, ya que nunca está cerrada. Se puede también prolongar la serie como un elemento más. Dicho de otro modo, La série des séries es un fragmento de fragmentos, ya que cada serie se agranda de tanto en tanto con un nuevo elemento, pero siempre será un **fragmento de mi trabajo.**” (Collado, cita de Esther Ferrer, 1995: 36)

“Se puede también pensar que cada serie es una **obra única** inacabada, ya que nunca está cerrada.” (Ferrer, 1995: 36)

“Pienso en la **coherencia** de la obra que estoy pensando, en su dinámica interior.”  
(Cita de Esther Ferrer, índice Web: 24)

## STANISLAVSKI

### Objetivos y división de partes

“Al mirar hacia adelante, se nota cierto movimiento, y donde hay movimiento, siempre empieza una línea. Si se une esta línea con lo que le ha sucedido hasta ahora, creará una **línea completa e interrumpida** que, brotando del pasado, atraviesa el presente, se proyecta hacia el futuro, desde el momento en que despierta por la mañana hasta que cierra los ojos por la noche.” (Stanislavski, 1992: 306)

- **Trabajo global.** La línea conductora del artista la identificamos con la línea conductora de su trabajo; el hilo conductor de indagación personal que une todos los proyectos realizados y por realizar. Todos los trabajos formarán parte de la misma obra del creador, ya que aunque varíe, estará ligada al conjunto y aportará conocimientos a cada pieza aplicables en proyectos futuros. La obra debe ser viva y cambiante pero inconscientemente pertenecerá un mismo camino de investigación.

### Verdad

En las formas de teatro propuestas por este autor el actor debe crear una realidad paralela en escena; lograr el estado necesario para hacer creer al público, e incluso sentirse el mismo en absoluta intimidad, es decir, debe salir del pensamiento real de su estancia en un teatro para incorporarse a otras realidades. En la acción esto no es así, se trabaja a partir de la VERDAD, no se ignora la presencia del lugar en el que se está, sino que se fomenta y utiliza, la realidad es la realidad y no trata de inventar una nueva por muy real que pueda llegarse a sentir:

“Busquen la falsedad sólo en la medida en que los ayude encontrar la **verdad.**” (Stanislavski, 1992: 163)

“No sólo se trata de inventar mentiras, sino de vivirlas para sentir su **realidad.**” (Stanislavski, 1992: 179)

“La acción interior debe preceder a la **exterior.**” (Stanislavski, 1992: 75)

## ZAJ

“El artista es como la cenicienta; en este sentido, todavía no se le reconoce, al artista se encuentra como extraño: ese señor que está como “mariposeando”, haciendo experiencias, abriendo ventanas, cuando el fondo hay una **línea conductora** siempre.”

(Hidalgo, 1994: s.p)

“ARQUITECTURA POÉTICA: Fue el espacio. El punto. Los puntos. La línea y las líneas. Los ángulos rectos, obtusos, angulados, complementarios y suplementarios. La curva. Las curvas. El largo y ancho. La circunferencia. El volumen. Las formas. El plano y los planos. La luz y las sombras. Lo simple y complejo. De aquí, de allá, de arriba y de abajo. La esfera, las bolas, la copa y copón. Desde dentro y lo de fuera. El peso. La ciencia. El ojo. La vista. La mano. La fuerza. El sexo, la imagen, la fantasía y el color. La estructura y el arte. Lo él, lo la, lo lo, La poética y ¡PUM!”

(Hidalgo, 1997: 147)

“Me gusta lo artificial por ser **natural**.” (Hidalgo, 1982: 5)

“El arte es magia liberada de la mentira de ser **verdad**.” (Marchetti, 2004: s.p)

“Se siente como real, pero contrariamente no lo es.” (Marchetti, 2004: s.p)

“La realidad, es la música, no es la realidad de la realidad.” (Marchetti, 2004: s.p)

“La máxima producción artística la representa, ahora, la realidad misma.”

(Hidalgo, cita de Walter Marchetti. 1987: s.p)

“Ejercicio máximo de desnudez: lo íntimo hecho **exterior**, casi a modo de catarsis.”

(Hidalgo, 26-1-96:37)

## STANISLAVSKI

### Verdad

- **Verdad.** Es cierto que en el arte de acción se expresan realidades personales, pudiéndose incluso experimentar con una realidad inconsciente, pero siempre son trasladadas a un momento presente, al aquí y ahora. La labor de conocimiento interior de la verdad personal de cada uno es la misma para el actor y el artista de acción, el actor desnuda sus intimidades lo mismo que el performista, teniendo en cuenta que el primero lo hace a través de un personaje.

“Un papel compuesto sobre la **verdad** se afianzará, mientras que el construido con estereotipos debe necesariamente fracasar.” (Stanislavski, 1992:41)

“¡Pónganse más cómodos! Deben tener la sensación de hallarse más a sus anchas que en sus respectivos hogares, ya que no estamos tratando con la realidad, sino con la **“soledad en público”**.” (Stanislavski, 1992: 341)

“Por estar en el escenario, me encontraba en **exhibición** y, sin embargo, una sensación íntima exigía soledad.” (Stanislavski, 1992: 46)

- **Arte y vida.** Stanislavski propone llevar a escena realidades sencillas y cotidianas pero tratadas a través de personajes ficticios, en cambio el arte de acción propone trabajar con la realidad misma a través de personas reales e introducir el arte como forma de vida sin la necesidad de llevarlo a escena, si esta se trabajara en escena será para sacarla del contexto habitual, por ejemplo, como propone Hidalgo, beber leche es habitual, pero no para él y por eso le resulta interesante hacerlo como una acción.

“Necesitamos ejercicios vinculados con las cosas **sencillas** que nos rodean en la realidad.” (Stanislavski, 1992: 76)

“Si le dijéramos a un actor que su papel está lleno de acción psicológica, de fondos trágicos, comenzará de inmediato a contorsionarse, a exagerar su pasión, “a hacerse pedazos”, a ahondar en su alma y violentar sus sentimientos. Pero, si en cambio le dan a resolver algún **sencillo** problema físico y lo rodean de interés y condiciones afectivas, comenzará por ejecutarlo sin alarmarse o sin pensar siquiera profundamente si lo que están haciendo acabará en psicología, tragedia o drama. Acercándonos de esta manera a la emoción, evitamos toda violencia, y el resultado es natural, intuitivo y completo.” (Stanislavski, 1992: 182)

“La máxima producción artística la representa, ahora, la **realidad** misma.”

(Hidalgo, cita de Walter Marchetti. 1987: s.p)

“A mí, la leche, por ejemplo, no me gusta, nunca la bebo en casa. Pero en esta acción no estoy tomando la leche en casa ni estoy desayunando, estoy tomándome la leche en **otro contexto**. Yo simplemente se qué tengo delante de mí una mesa, medio litro de leche en una jarra o en un vaso. Y se qué todo lo que tengo que hacer trasladar ese medio litro de leche de la jarra al recipiente que llevo dentro de mí, valientemente un vaso. Eso es todo lo que tengo que hacer. Aunque ésta leche llena mi estómago y parezca una situación más o menos normal, no tiene nada que ver con el éxodo de que yo me bebí un vaso de leche en mi casa.”

(Centre Cultural Fundación Caixa de Pensi3n, cita de Juan Hidalgo, 1989: 281)

“Hay dos cosas, ambas muy personales: hacer de la vida un arte o hacer arte con la vida. En ambos casos, para mí, se tiene que descontextualizar lo **simplemente cotidiano** de lo que llamamos genéricamente “vida”. Sin esta intenci3n o nueva visi3n de las acciones y de los objetos o cosas que necesariamente usamos, no resulta que hagamos de nuestra vida un arte o que hagamos arte con nuestra vida. Levantarse por la ma1ana y acostarse por la noche como arte impone una reflexi3n que desautomatica el derecho de levantarse y acostarse. Bebes de un vaso de leche realizando por ejemplo, una acci3n largamente cotidiana, en una galería de arte, en un escenario con cualquier otro lugar “ad hoc”, implica que la mesa, la silla, el vaso, la botella de leche y el sabor de la misma no corresponden al uso de que ellos hacemos en el ámbito de lo estricta fisiológicamente diario, ni a la perentoria necesidad de satisfacer cualquier instinto primario.” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cita de Juan Hidalgo, 1996: s.p)

## STANISLAVSKI

### Verdad

- **Sencillez.** Los ejercicios a realizar para la búsqueda de la verdad deben estar relacionados con cosas sencillas, con la intención de conseguir un resultado no estereotipado, sino natural e intuitivo, se debe huir de la exageración; de la búsqueda de algo emocionalmente intenso o de las de elucubraciones estilísticas de elementos grandilocuentes cuya único resultado sea la vanidad.

### Caracterización

Cuando hablamos de CARACTERIZACIÓN nos referimos a la introducción del actor en un personaje, implicando, no sólo su aspecto físico, sino también su personalidad interior, por lo que se tiene que conocer muy bien a sí mismo para saber como instalarse en otra personalidad. Es otro carácter pero parte de la individualidad personal de cada artista. El performista puede buscar y jugar pero nunca dejando de ser él personalmente:

“La caracterización física del personaje es resultado de un contenido interior. Sólo en este caso, partiendo de la irreplicable individualidad de cada persona, encontrará el actor la originalidad en la encarnación física de su personaje.” (Stanislavski, 1996: 129)

- **Objetualización.** El performista también utiliza su cuerpo como otro objeto más de la acción, por lo tanto sigue siendo él como individuo, pero despersonalizado en ciertas ocasiones. El artista es el ejecutante de la performance, el creativo y el instrumento.

### Conflicto

En el punto de CONFLICTO destaca:

“En toda obra, además de la acción principal, hallamos su **impedimento opuesto**. Lo consideramos afortunado, porque el resultado inevitable es más acción. Necesitamos esa posición de propósito, y todos los problemas a resolver que en ella se originan. Porque suscita la actividad, que es la base de nuestro arte.” (Stanislavski, 1992: 331)

“Al mismo tiempo **trágico y cómico**, ingenuo y diabólico... Una caracterización hasta tal punto que ni un solo movimiento... ni una sola entonación parecían planeados de antemano.” (Ósipovna, cita de Stanislavski, 1996: 129)

**ZAJ**

“Yo soy cualquier cosa.” (Castro Flórez, cita de Juan Hidalgo, 1996:31)

“**DUDA .DUDA CONSTANTE.**” (Hidalgo, 1991: s.p)

“Destrucción = construcción / construcción = destrucción” (Hidalgo, 1991: s.p)

“Existe un perfecto equilibrio entre la **gran afirmación** y la **gran negación.**”  
(Hidalgo, 1991:s.p)

“Los artistas somos ambas cosas, somos **apolíneos** pero somos **dionisiacos.**”  
(Hidalgo,1994:58)

“**BLANCO Y NEGRO.**Que todo sea blanco y negro, que una parte sea del todo blanca y otra negra, que haya blanco y que haya negro y que haya blanco y negro.”  
(Hidalgo, 1997: 152)

## STANISLAVSKI

- **Diferentes perspectivas.** No quiero decir con esto que se necesite un impedimento opuesto como en el teatro que impide o dificulta conseguir el objetivo final, sino que el conflicto yo lo comparo con lo interesante que supone la duda, la vacilación, el no saber a donde dirigir los pasos, la dualidad y el relativismo como parte muy humana e interesante de la personalidad.

### Comunión

La COMUNIÓN de la que habla Stanislavski es la relación directa que se establece con las otras personas, con los objetos y con nosotros mismos, desde el cuerpo, la mente y el corazón, es decir, la escucha que se desencadena al estar presente ante algo o alguien:

“Existe un **lazo** orgánico entre cuerpo y espíritu, y ese lazo es tan grande que todo lo puede, salvo devolver la vida a los muertos.” (Stanislavski, 1992, 263)

“Que tortura actuar frente a un actor que le mira a uno y, sin embargo, ve a algún otro, que se ajusta constantemente a la otra persona y no a uno. Tales actores están separados de las mismas personas con las que debieran estar en íntima relación. No pueden entender las palabras, entonaciones o cualquier otra cosa de la que les están hablando. Sus **ojos** están velados mientras lo miran.” (Stanislavski 1992, 244)

“La mirada vacía es el espejo del alma vacía. Es importante que los **ojos** del actor, su mirada, reflejen el hondo contenido interno de su **alma**.” (Stanislavski, 1992: 236)

“Para mí, el **público** involuntariamente se transforma en testigo, toma parte también de mi trabajo creador.” (Stanislavski, 1992: 190)

“Las personas comunes no tienen ni idea de cómo **observar** la expresión del rostro, la mirada o el tono de voz, a fin de comprender el estado de ánimo de aquellos con quienes hablan. Ni logran captar las complejas verdades de la vida, ni escuchan de modo que comprendan lo que oyen. Si pudieran hacerlo, la vida sería para ellos mejor y más fácil y la tarea creadora inconmensurablemente más rica, más pura y más honda.” (Stanislavski, 1992, 114)

## ZAJ

“Creo que hay cosas que no puedo transmitir a través de un lenguaje de comunicación corriente, y que se transmiten a través de una mirada, el toque de una mano, como un espacio de silencio -es verdad, yo lo veo así- en este silencio el arte puede **comunicar** cosas. Una mano, un gesto, a través de un silencio... creo que la mayor parte de las cosas importantes se transmiten así.” (Ferrer, 1994: 95)”

“No olviden las orejas quienes tengan los **ojos** en primer plano.”  
(Centre Cultural Fundació Caixa de Pensions, cita de Juan Hidalgo, 1989: 285)

“Preparados a **mirar** a alguien de frente durante algún tiempo, y ya está. Esto le provoca, le irrita o inquieta, y se producen verdaderos destellos.” (Ferrer, 2005: 27)  
“Nadie habla y hacia dónde se dirija la **mirada** se encuentra la misma expresión preocupada, absorta, similar a la que notas en las caras de la gente escuchando música.”  
(Hidalgo, cita de Walter Marchetti. 1987: s.p)

“En la performance, al menos en las mías, no pido nada al **público** y menos aún su participación por la pura y simple razón de que participarán automáticamente, lo quiera o no cuando en un lugar determinado, a una hora dada, en una performance, los roles empiezan a confundirse. Es como una trampa. El espectador es tan performer como yo, incluso si decide marcharse, si llega a “interrumpir” la performance e incluso sin querer serlo. Forma parte del espectáculo, está en el interior.” (Ferrer, 1995: 40)

“**MIRATE Y VERÁS**. Das a cada cual un espejo.” (Hidalgo, 1991: s.p)

“**MADRIGAL DE OTOÑO**

¡OH!

Exclamación de placer o dolor, maravilla, desprecio, duda, sospecha, compasión, miedo.” (Marchetti, 2004: 95)

## STANISLAVSKI

### Comunión

“No piense en él, sino en **usted mismo**. Si se siente interesado, el público lo seguirá.”  
(Ósipovna, cita de Stanislavski, 1996: 176)

“Los objetivos internos deben estar de este lado de las candilejas, dirigidos a los otros actores, no hacia los espectadores.” (Stanislavski, 1992: 153)

“Es harto típico en los actores que, en presencia de los personajes que las obras le dan para comunicarse con ellos, buscan fuera algún otro objeto para su atención, del otro lado de las candilejas, y proceden a adaptarse a ese otro objeto. Su **comunicación** exterior puede parecer que se establece con las personas del escenario, pero sus verdaderas adaptaciones son hechas para los espectadores.” (Stanislavski, 1992: 277)

“El público desea, sobre todo, **creer** en cuanto suceda en el escenario.” (Stanislavski, 1992: 163)

“Sin absorber de otros, o sin dar a otros, no puede haber relación del escenario. Tras **recibir** algo de un objeto, aunque sea por breves instantes, constituye un momento de relación espiritual.” (Stanislavski, 1992: 236)

“Aún estando en silencio, había entre nosotros **encuentros** de sentimientos.”  
(Stanislavski, 1992: 242)

- **Comunión**. Para transmitir algo no es necesario recurrir a la palabra, en muchas ocasiones es más interesante y cede mucha más información sobre ese encuentro de sentimientos una simple mirada, es importante trabajar la mirada y la escucha, aprender a ser conciente de la energía que nos proporcionan los demás y lo que nos rodea y ser conscientes de como nos afecta personalmente. Para eso es necesario también olvidarse del criterio de quien le observa, sólo se debe confiar en uno mismo y dejarse llevar.

### Sucesos

En el apartado de SUCESOS no encontramos analogías con los artistas de acción, ya que en el teatro los sucesos son dados por el dramaturgo y en la acción la figura de éste no existe.

## ZAJ

“Sinceramente, yo lo único que pretendía y pretendo, es hacer mi trabajo de la forma en que yo lo entiendo y lo más **libremente** que puedo, pero pienso también que los otros puede reaccionar ante él con la misma libertad y, por supuesto, interpretándolo cómo les parezca y reaccionando en consecuencia.” (Ferrer, 2005: 27).

“Esto no significa que la performance -al menos tal y como yo la entiendo- pretenda y busque la participación del público, al menos yo nunca la he buscado. Simplemente hay dos **presencias**: la del performer y la de los otros, dos presencias individualizadas y como tales, cada cual tiene la libertad de actuar como le parezca mejor.”

(Cita de Esther Ferrer, índice Web: 30)

“En realidad aunque emplee el término público, no me gusta denominarlo así, pues en los años 60, en la época en que comenzó lo que hoy llamamos performances, que entonces no se llamaba así, se pretendía, precisamente, cambiar la situación estática teatral, en la que el público queda relegado a ser un elemento completamente pasivo, que normalmente se traga lo que le echen.”

(Museo Vostell Malpartida, cita de Esther Ferrer, 2001: s.p)

“¿Poesía de acción?

**Ver**

**Oír**

**Oler**

**Gustar**

**Tocar.**” (Hidalgo, 1991: s.p)



Los paralelismos de los textos estudiados los hemos reducido a una serie de conceptos que se han explicado al mismo tiempo que asimilábamos las comparaciones, para, de este modo, reconocer la procedencia del resultado escogido. No existe crítica al respecto, sino todo lo contrario, hemos considerado válido cualquier punto de vista de los autores analizados y hemos rescatado exclusivamente lo que consideramos más coetáneo e interesante de ambos. Nuestro punto de vista se ha enfocado en las elecciones de los nombres de los conceptos, basándonos siempre en las frases que les preceden. Algunos coinciden con los conceptos ya presentados por Stanislavski, otros se han tenido que adaptar para implicar también al arte de acción. He aquí los resultados entre los autores Stanislavski y Zaj que, a pesar de sus grandes diferencias, están de acuerdo en que para realizar un buen trabajo es necesaria la toma de conciencia y práctica de:

- **Disciplina.** Pág. 190
- **Entrega y confianza.** Pág. 190
- **Experiencia de vida.** Pág. 192
- **Escucha.** Pág. 194
- **Conocimiento.** Pág. 194
- **Investigación.** Pág. 196
- **Preparación.** Pág. 196
- **Imaginación.** Pág. 196
- **Deseo.** Pág. 198
- **Atrevimiento.** Pág. 198
- **Despertar sensorial.** Pág. 198
- **Cuestionamientos.** Pág. 200
- **Trabajo con objetos.** Pág. 200
- **Concentración.** Pág. 202
- **Círculo de atención.** Pág. 202
- **Implicación de los sentidos.** Pág. 204
- **Presencia.** Pág. 204
- **Acción.** Pág. 204
- **Emoción.** Pág. 208
- **Disposición.** Pág. 210
- **Síntesis.** Pág. 212
- **Relajación.** Pág. 212
- **Naturalidad.** Pág. 214
- **Exactitud de las palabras.** Pág. 214
- **El sonido del silencio.** Pág. 216
- **Trabajo global.** Pág. 220
- **Verdad.** Pág. 220
- **Arte y vida.** Pág. 222
- **Sencillez.** Pág. 224
- **Objetualización.** Pág. 224
- **Diferentes perspectivas.** Pág. 224

No todos los actores dominan estos campos, ni todos los accionistas se ocupan de estos motivos, pero entendemos interesante que todos los estudiantes los conozcan y los experimenten para tener la posibilidad de elegir y decantarse por lo que más les interese y les ayude como artistas, personas y profesionales.

### 3.1.2 TEXTOS DE BERTOLT BRECHT EN COMPARACIÓN CON TEXTOS DE ROBERT FILLIOU, ALLAN KAPROW Y WOLF VOSTELL

#### BRECHT

##### **Identificación**

Ninguno de los autores busca la IDENTIFICACIÓN con el personaje, ya que ambos trabajan desde ellos mismos no encubriendo al espectador su verdadera personalidad ni su estado en escena. Tampoco intentan que el espectador se identifique, sino que tenga criterio de elección.

##### **Efecto distanciador**

El EFECTO DISTANCIADOR pretende alejar al espectador de un único punto de vista de percepción, elemento muy útil tanto para Brecht como para los artistas Fluxus analizados:

“De este modo todas las frases y gestos significan decisiones, el personaje queda bajo control y es puesto a prueba. El término técnico para este procedimiento se llama: fijación de **no-sino**.” (Brecht, 2004: 133-134)

“El **no-sino**. En todos los puntos esenciales el actor, además de lo que hace, ha de descubrir, nombrar y hacer perceptible algo que no hace... ha de interpretarlo de manera que se capte lo que hay detrás del no.” (Brecht, 2004: 281-282)

## FLUXUS

“Son las cosas que no conocéis las que cambiarán vuestra vida” (Vostell, 2000: 91)

“La fenomenología de las acciones y acontecimientos que nos rodean (lo que Kaprow en Nueva York llama happening) nos fuerza a retomar una posición... en la cual la **contradicción** consiste en que nosotros encontramos un objeto (un automóvil por ejemplo) muy agradable y útil... pero tres segundos después nos hace tener la experiencia contraria, de su carácter inutilizable y desagradable que como una reacción en cadena, se extiende también a otras acciones.

Yo veo en consecuencia en el coche, no solamente un bello medio de transporte, sino que junto al coche que pasa, yo veo también el accidente que le acompaña... Este elemento es una parte esencial de mis de/coll/ages-happenings. Esto no son más que las condiciones para que el hombre pueda entonces hacerse una idea justa de lo que representa el coche. Esto se opone a la BELLA pintura que no contiene NUNCA esta toma de conciencia, pero que al contrario, no muestra al consumidor más que los aspectos embellecedores y engañosos del coche. Desde que el espectador entra en contacto con el acontecimiento, tiene conocimiento de un conocimiento nuevo que le ENSEÑA que lo que él había pensado hasta entonces y lo que el había fijado así en su memoria era falso... e **incompleto**. ¿Por qué falso? El cuadro de flores, la abstracción mal comprendida o el tachismo decorativo son cosas que no transmiten nada... a la inversa de la pintura informal... que consciente o inconscientemente ha trabajado con y dentro del vacío y es aquí dónde se sitúa mi contribución artística.”

(Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cita de Wolf Vostell, 2002: 279)

## BRECHT

### Efecto distanciador

“Al salir al escenario, en todos los momentos importantes, añadirá, expresará y dejará traslucir, además de lo que hace, algo que ya no hace; es decir, actuará de manera que veamos con máxima claridad la **alternativa**, que en su interpretación permita intuir las otras posibilidades representando sólo una de las variantes posibles. Por ejemplo dice: “Esto me lo pagarás” y no dice: “Te lo perdono”. Odia a sus hijos y allí no pone que los ame. Va hacia adelante por el lado izquierdo y no hacia atrás por el lado derecho. Lo que no hace ha de estar contenido y sintetizado en lo que hace.”

(Brecht, 2004: 133.134)

“Para que un hombre vea a su madre como la mujer de otro hombre se necesita un **efecto distanciador**, que surge, por ejemplo, cuando tiene que enfrentarse a un padrastro. Cuando uno ve a su profesor acusado por la justicia surge un efecto distanciador; sacarlo de un contexto en el que el profesor es grande, éste se ve inmerso en un contexto en el que aparece pequeño.” (Brecht, 2004: 150)

“El **efecto distanciador** consiste en que el objeto que ha de ser explicado, sobre el que ha de fijarse la atención, pase de ser un objeto corriente, conocido, directamente comprensible, a ser un objeto especial, sorprendente, inesperado. Lo que se entiende por sí mismo se vuelve incomprensible, pero sólo para, a partir de ahí, ser tanto más comprensible.” (Brecht, 2004: 148-149)

## FLUXUS

“Parfois je me vois grand

**Parfois..... je me vois**

parfois je me vois riche

parfois..... je me vois

parfois je me vois beau

parfois..... je me vois

.....

.....

.....

Fin du poème :

parfois je me vois dans la glace

parfois dans la glace je ne me vois.” (Filliou, 1984 : S.p)

“A veces me veo grande

a veces ..... me veo

a veces me veo rico

a veces ..... me veo

a veces me veo bello

a veces ..... me veo

.....

.....

Fin del poema:

A veces me veo en el espejo, a veces en el espejo no me veo.”

“Nothing is **good or bad** but combining makes is so.” (Filliou, 1985: 93)

“Nada es bueno o malo pero la combinación lo hace así.”

“In my case I try to set the symbols universal, simple, and basic. However, the language, the médium itself, of a Happening, is of such an unusual nature to most people, that they have not got time to see how commonplace the symbolism is, where in **another context they probably would.**” (Kaprow, 1965: 50-51)

“En mi caso intento establecer el símbolo universal, simple y básico. Sin embargo, el idioma, el medio en sí mismo de un Happening, es de una naturaleza tan insólita a la mayoría de la gente, que no han tenido el tiempo para ver el simbolismo como un lugar en común, cuando probablemente en otro contexto lo verían.”

“I must say that the ordinary often strikes me as a **spectacular**, so I don't at all giving up that rather romantic point of view I've always had.” (Kaprow, 1967: 8)

“Debo decir que lo ordinario a menudo se me hace espectacular, así que para nada abandono ese punto de vista romántico que siempre he tenido.”

## BRECHT

### Efecto distanciador

“Ya no tiene que representarse a si mismo como rey, sabio, enterrador, etc., sino representar a reyes, sabios, enterradores, es decir, a **estudiar la realidad** que les rodea.” (Brecht, 2004: 143)

**- Diferentes perspectivas.** Dependiendo de ciertos factores el punto de vista variará. Un objeto corriente puede llegar a ser maravilloso y lo cotidiano volverse espectacular, se trata de mirar con otros ojos lo habitual e indagar en el inconsciente para sacarle el máximo partido posible. La alternativa debe estar presente, alguien o algo puede ser de una manera concreta, pero en determinadas ocasiones y sacándolo de contexto, se ve desde otros puntos de vista que incluso pueden llegar a ser contradictorios, para esto es necesario deshacerse del concepto de admiración y observar la realidad que nos rodea, a partir de la actitud de no comprensión se puede hacer un análisis más exhaustivo.

“La finalidad de esta técnica del efecto distanciamiento consistía en procurar al espectador una **actitud analítica y crítica** frente al proceso representado.”

(Brecht, 2004: 131)

“No es yo, es otro. Frente a ese otro soy bastante **libre de opinar**, y es lo que pretendo.”

(Brecht, 2004: 156)

## FLUXUS

“Anybody might make suggestions about what kind of things might be **investigated or looked** at and I think it might be in a spirit of fun at times, but many problems may be solved by the way. One principle I have developed I to get rid of the idea of admiration, which is implied in or whole society- the idea of authority and admiration and received prizes is implied.” (Filliou, 1970: 116)

“Cualquier persona podría hacer sugerencias sobre que clase de cosas podrían ser investigadas u observadas y pienso que podrían estar de vez en cuando en el espíritu de la diversión, muchos problemas podrían ser solucionados. He desarrollado un principio para deshacerme de la idea de admiración, que está implicada por completo en la sociedad - está implicada la idea de autoridad y admiración y el recibimiento de premios.”

“No acostumbro a explicar estrictamente el sentido de mis obras, pero charlando doy pistas e ideas para que ellos puedan desarrollar las suyas propias.”

(Inédito, cita de Wolf Vostell, 1979: 18)

Stephanie Rosenthal: “Do you want to have a wider public?”

Kaprow: No... the public want to be entertained”

S.R: Should we give the public what it wants?

Kaprow: The public doesn't have to get what it wants. That the added vawe of art...”

S.R: Do you want the public to understand?

K: No.” (Kaprow, 2008: 58)

“S.R: ¿Quiere usted tener un público más amplio?

K: No... el público quiere ser entretenido.

S.R: ¿Debemos dar al público lo que quiere?

K: El público no tiene que conseguir lo que quiere. Ese añadido punto de vista del arte... “

S.R: ¿Usted quiere que el público entienda?

K: No.”

“I am for freedom.” (Filliou, 1970: 209)

“Estoy para la libertad.”

## BRECHT

### Efecto distanciador

“Los procesos y personas de la vida cotidiana, del entorno inmediato, son para nosotros algo natural por acostumbrado. Su **distanciamiento** sirve para que nos llame la atención. La técnica de sentirse intrigado por sucesos corrientes, “naturales”, nunca puestos en duda, ha sido cuidadosamente creada por la ciencia, y no hay razón alguna para que el arte no aproveche esta actitud tan infinitamente útil.” (Brecht, 2004: 138)

“El actor no tiene que hacer nada más que lo que hace otra gente cuando describe algo con la intención de dominarlo. Se trata simplemente de un método para concentrar el interés en lo que se quiere describir para hacerlo más interesante. Los científicos lo emplean desde hace mucho tiempo cuando observan determinados fenómenos y los someten a análisis. Para comprender el **fenómeno** hacen como si no lo comprendieran; para descubrir leyes contraponen los fenómenos a las ideas establecidas; de este modo destacan lo llamativo y especial del fenómeno estudiado. Ciertas evidencias se vuelven así menos evidentes, pero sólo para ser de verdad evidentes.” (Brecht, 2004: 57)

**- No pensar en el resultado.** No se le debe dar al espectador resultados preconcebidos, ni siquiera debe pensar en ellos el artista durante la creación, para que así pueda sacar sus propias conclusiones y propiciar su actitud crítica y libertad de opinión sobre lo que está percibiendo. Cuando exponemos la teoría de Kaprow y dice que no quiere que el público entienda su acción, deducimos que es para que éste busque sus propias conclusiones, aunque lo recibido no sea fiel a la finalidad propuesta por el autor, si el espectador no comprende desde la facilidad se verá obligado a pensar.

“Hay que sacar hacia fuera todo lo emocional, es decir, hay que convertirlo en **gesto**.” (Brecht, 2004: 136)

## FLUXUS

“The surrealists were interested in chance as an unlocking of the unconscious. John Cage has channelled it into an imitation of reality. I think there is more interest now Cage’s point of view than in the Surrealists, because the everyday world is full of **surprises**. You don’t have to dig into your psyche anymore.” (Kaprow, 1965: 9)

“Los surrealistas estaban interesados en la probabilidad como apertura del inconsciente. John Cage lo ha canalizado en una imitación de la realidad. Pienso que existe más interés ahora hacia el punto de vista de Cage que hacia el surrealismo, porque el mundo diario esta lleno de sorpresas. No tienes que cavar más en tu inconsciente.”

“Estoy interesado en los **fenómenos**. Yo enseño fenómenos, yo soy fenomenólogo”  
(Vostell, 2000: 91)

“Satisfaction 1976 - diálogo de teléfono, pareja de participantes:

praise me

o

look at me

o

confort me

o

feed me

o

kiss me

o

bathe me

**showing how.”** (Kaprow, 2008: 50)

“Satisfacción 1976:

elógieme

o

mírame

o

consuélame

o

aliméntame

o

bésame

o

báñame

mostrando como.”

## BRECHT

### Efecto distanciador

“El teatro épico no combate las **emociones**, sino que las analiza y no se limita a crearlas. El teatro al uso es culpable de separar la razón y el sentimiento al eliminar prácticamente la razón. Al menor intento de introducir algo de razón en la práctica del teatro sus defensores gritan que se pretende erradicar los sentimientos.”

(Brecht, 2004: 58)

- **Emoción.** Lo emocional no hay que buscarlo, decirlo o exponerlo sin más, hay que sacarlo hacia fuera convirtiéndolo en gesto, en acción. Se trata de utilizar en ciertas ocasiones la actividad como un armazón donde colgar los sentimientos, no dejando de lado el razonamiento. El arte, como opinan ambos autores, es el desmontaje de las maneras de sentir y de hacer.

### Intención didáctica

En el punto de INTENCIÓN DIDÁCTICA destaca:

“Para interpretar el triunfo y contagiar con esta emoción a los espectadores el actor ha de iniciar una **acción**. Esa acción puede que no sea más que un armazón del que puede colgar sus sentimientos, un trampolín hacia la pasión. Sin embargo esa acción existe. Muestra la convivencia social de los hombres. Y para mostrarla se necesita más de lo que hay dentro de un actor, más de lo que le es innato. Aquí entra en juego lo que se puede aprender.” (Brecht, 2004: 265)

A pesar de las opiniones y contextos tan diferentes de los autores, ambas corrientes son partidarias de la acción como elemento fuerte y fundamental para transmitir y llegar a provocar la reacción.

“El actor no ha de pretender, pues, transmitir únicamente ese conocimiento parcial en forma de una borrachera, sino conducir inmediatamente la cuestión a su solución: ¿En qué medida los seres humanos son diferentes desde un punto de vista completamente práctico?” (Brecht, 2004: 273)

“...ha de transmitir un deseo o un conocimiento, es decir, algo impulsador, pondría de relieve sencillamente el sentido de las palabras si más sentimiento que el que surge al hablar.” (Brecht, 2004: 285)

## FLUXUS

“The image was that which presents and intellectual and **emotional** complex in a instand of time.” (Kaprow, 1999: 60)

“La imagen era aquella que presentaba un conjunto intelectual y emocional en un instante de tiempo.”

“The work of art as a situation, an **action**, an environment or an event”

(Kaprow, 2008: 15)

“La obra de arte como una situación, una acción, un environment o un acontecimiento.”

## BRECHT

### **Intención didáctica**

“El actor no ha de pretender, pues, **transmitir** únicamente ese conocimiento parcial en forma de una borrachera, sino conducir inmediatamente la cuestión a su solución: ¿En qué medida los seres humanos son diferentes desde un punto de vista completamente práctico?” (Brecht, 2004: 273)

“...ha de **transmitir** un deseo o un conocimiento, es decir, algo impulsador, pondría de relieve sencillamente el sentido de las palabras sin más sentimiento que el que surge al hablar.” (Brecht, 2004: 285)

- **Cuestionamientos.** Las cuestiones se plantean para una solución interna del receptor o bien del propio artista, es decir, la pregunta es un motivo de arranque, un impulso, un deseo planteado y resuelto internamente, que desemboca en la acción y en soluciones previamente no meditadas y por lo tanto sorprendentes.

“Y si lo práctico tuviera un algo prosaico deberíamos **contemplar** lo prosaico con nuevos ojos y prescindir de lo poético antes que eximirle de ser útil.”  
(Brecht, 2004: 33)

- **Observación.** El arte de acción expuesto en este apartado y el teatro de Brecht se presentan como formas didácticas, no me refiero exclusivamente a que su acción sea instruir o educar, sino que es un modo de enseñar a descubrir al mundo, a ser conscientes de lo que existe alrededor visto desde perspectivas jamás tanteadas. El arte de acción trata de interesarse por lo común, contempla con nuevos ojos lo que parece mediocre y lo transforma en algo útil y sugestivo.

## FLUXUS

“During the performance of which performers ask one other, then each member of the audience

**What** are you doing?

What are you thinking?

And, whatever the answer, add:

**Do** something else

**Think** something else.” (Filliou, 1985: 11)

Durante la performance el performer pregunta a cada miembro de la audiencia

¿Qué estás haciendo?

¿Qué estás pensando?

Y cualquiera que fuera la respuesta añade:

Haz algo más

Piensa algo más”

“Antes el arte era algo que hacía el artista y se exponía y no se podía tocar o discutir; ahora el artista inaugura el proceso estético y éste se prolonga en la persona participante. Hay que aprender a vivir, no se vive sólo porque se ha nacido. La vida hay que aprenderla, eso es también un proceso, para eso hay que **aprender a “ver”**. Habría que enseñar a ver igual que se enseña a leer o a escribir.”

(Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cita de Wolf Vostell, 2002: 293)

“What I was really most interested in was something very hieratic in normal, everyday, uninflected life. Whatever it is- stepping off the curb, buying an ice-cream cone, or flying a kite- under certain circumstances, focused upon with a certain care, can become very **rich and moving**. That is ritual, but it isn't sermon.” (Kaprow, 1999: 76)

“En lo que realmente estaba más interesado era en algo muy común en la vida normal, algo inflexible de todos los días. En cualquier caso, es –salir de un curva, comprar un cono de helado, o el vuelo una cometa- bajo ciertas circunstancias, enfocadas con un cierto cuidado puede ser algo muy rico y conmovedor. Eso es el ritual, pero no es un sermón.”

## BRECHT

### Intención didáctica

“La evolución tendía a la fusión de las dos funciones: **didáctica y entretenimiento.**”  
(Brecht, 2004: 76)

“Ha de realizar todo, especialmente lo horrible, con placer y mostrar ese placer. El que no enseña de manera **entretendida** y entretiene de manera **didáctica** no debe dedicarse al teatro.” (Brecht, 2004: 283)

- **Enseñar jugando.** Es muy importante trabajar desde el juego y desde el placer, la didáctica debe ir ligada al entretenimiento y al disfrute. Enseñar jugando es divertir implicando la educación y educar de manera entretendida.

### Teatro político

En el punto de TEATRO POLÍTICO destaca:

“El teatro épico se interesa principalmente por el comportamiento de los seres humanos entre sí, allá donde es significativo (típico) desde el punto de vista histórico y social. Trabaja las escenas en las que los hombres se comportan de manera que aparecen visibles las leyes sociales que le rigen.” (Brecht, 2004: 231-232)

“...; el gesto social y es el gesto relevante para la sociedad, el gesto que permite sacar conclusiones sobre la situación social.” (Brecht, 2004: 242)

## FLUXUS

“I’m quite sure that what I do is a moral tool of shorts. Most human activity is (or can be). But if I said I was trying to make people “aware,” it would sound coercive and more didactic than it really is. Moreover, the question of what people are to become aware of would arise, and simple answer to that would be misleading and truistic.

**I play** games; if I called them sermons then nobody would play. Not even I. The game is the moral; the moral of the game is to beg the question.” (Kaprow, 1965: 10)

“Estoy bastante seguro de que lo que hago es un instrumento moral de pantalones cortos. La mayor parte de la actividad humana es (o puede ser). Pero si dije que yo estaba tratando de hacer a la gente “consciente”, parecería coactivo y más didáctico de lo que realmente es. También la pregunta de la que debe ser conciente para la gente surgirá, y una respuesta simple sería confusa y trivial.

Yo juego juegos; si los llamara sermones entonces nadie jugaría. Ni tan siquiera yo. El juego es la moralidad; la moralidad del juego debe suplicar la pregunta.”

“Si todos fuésemos artistas, todos seríamos libres, **libres para jugar** como juegan los niños, en lugar de “producir” como los horribles trabajadores.” (Filliou, 2003: 34)

“Happenings are moral activity, if only by implication. Moral intelligence, in contrast to moralism or sermonizing, is what comes alive in a field of pressing alternatives. Moral certainty tends at best to be pious, sentimental; at worst pietistic. The happenings in their various modes resemble the best efforts of contemporary inquiry into identity and meaning, for they take their stand in the midst of a modern information deluge. In such a plethora of possible choices, they may be among the most responsible acts of our time.” (Kaprow, 1965: 19)

“Los Happenings son actividad moral, sólo por implicación. La inteligencia moral, en contraste con el moralismo o el sermón, es lo que lo que hace surgir un campo de grandes alternativas. En su mejor expresión la certeza moral tiende a ser devota, sentimental; en su peor, piadosa. Los happenings en sus varias formas, parecen ser en su mejor esfuerzo un cuestionamiento contemporáneo acerca de la identidad y el significado, ya que ellos se afirman en medio de un diluvio moderno de información. En esta abundancia de posibles opciones, ellos podrían estar entre los actos más responsables de nuestro tiempo.”

## BRECHT

### Teatro político

“El objetivo de nuestras investigaciones no era simplemente despertar escrúpulos morales contra determinados abusos”... “, el objetivo de nuestras investigaciones era encontrar los medios capaces de **eliminar** dichos abusos insoportables.”

(Brecht, 2004: 53)

“... la representación de la catástrofe es de la misma índole que la representación de la **vida cotidiana**.” (Brecht, 2004: 91-92)

“Hoy, cuando el individuo, “ libre “ se ha convertido en un obstáculo para el desarrollo de las fuerzas productivas, la técnica de la identificación del arte ha perdido su razón de ser. El individuo ha de ceder función a los **grandes colectivos**, algo está sucediendo ante nuestros ojos entre grandes luchas. Los procesos decisivos de nuestra época ya no se comprenden desde el punto de vista del individuo, ya no pueden ser influenciados por él.” (Brecht, 2004: 24)

## FLUXUS

“En la mujer pretendo yo mostrar la destrucción del mundo; al propio tiempo, es el **grito** de las mujeres contra esa cementación, contra esa destrucción, ese ultraje, o sea la mujer como centro en el cual se ve la situación del mundo, es decir, como el mundo se comporta consigo mismo.” (Rosselló, cita de Wolf Vostell, 1993: 41)

“A suggestion

With the intention:

- To achieve the reconciliation of the nations by one **effective action** only.
- To give an example which other continent might follow one day.
- To honour the victims of twentieth century's worldwars in a truthfull way.
- To make the future generations aware of the absurd and murderous obscenity of all nationalism.
- To carry out the final fraternization of the towns and villages of Europe.
- To change the pompous and revengeful style of history-writing in to a new, generous expression of our destiny.” (Filliou, 1985: 50)

“Una sugerencia

Con la intención:

- Alcanzar la reconciliación de las naciones solamente a través de una acción eficaz.
- Dar un ejemplo que otro continente podría seguir en algún momento.
- Honrar honestamente a las víctimas de las guerras mundiales del vigésimo siglo.
- Hacer a las futuras generaciones conscientes de la absurda y cruel obscenidad del nacionalismo.
- Realizar la fraternización final de las ciudades y los pueblos de Europa.
- Cambiar el estilo pomposo y vengativo de los textos de historia en una expresión nueva y generosa de nuestro destino.”

“The happening is an artistic event of all-at-onceness in which there is no story line. It nearly resembles the newspaper and also the ordinary **human enviroment.**”

(Kaprow, 2008: 79)

“El Happening es un acontecimiento artístico de todo-a la vez en el cual no existe un argumento. Se parece al periódico y también al entorno habitual humano.”

“La creación permanente es una **obra colectiva**. No puede ser perfecta a nivel de sus componentes, sino únicamente como un todo, desde el momento en que un número creciente de personas la pone en práctica.” (Filliou, 2003: 9)

## BRECHT

### Teatro político

“Además de un determinado nivel técnico, exige un poderoso movimiento en la vida social, que tenga un interés para la **libre discusión de las cuestiones de la vida** con el fin de resolverlas y que defienda este interés contra todas las tendencias opuestas.” (Brecht, 2004: 54)

“Existe un enorme desequilibrio entre los temas que interesan en el teatro y los que interesan en general.” (Brecht, 2004: 55)

“El teatro épico se interesa principalmente por el **comportamiento de los seres humanos** entre sí, allá donde es significativo (típico) desde el punto de vista histórico y social. Trabaja las escenas en las que los hombres se comportan de manera que aparecen visibles las leyes sociales que le rigen.” (Brecht, 2004: 231-232)

“...tiene que superar todas las gigantescas dificultades que también tienen que superar las fuerzas vitales en la política, la filosofía, la ciencia y el arte.” (Brecht, 2004: 54)

“En este empeño dedicado a liquidar formas vacías y leyendas inanes es importante que las formas no sean, ni por un momento, separadas de las **funciones sociales**, reconocidas, rechazadas o desconectadas de ellas.” (Brecht, 2004: 101)

“La atención, el interés causal del espectador ha de estar sintonizado con las leyes activas en los movimientos de las masas de individuos. El espectador ha de ver esas masas detrás del individuo, ha de contemplar a los individuos como partículas de la masa en una **reacción**, una manera de actuar, un proceso de la masa.” (Brecht, 2004: 61)

## FLUXUS

“Para entender mi obra hay que transponerse a mi infancia, llena de angustias y persecuciones durante la Segunda Guerra Mundial. Desde entonces he comprendido que toda extensión artística debe de estar del lado de los marginados y ser el grito de ellos. El grito de la liberación en el arte, no es sólo romper fronteras estéticas, no, también es **crear nuevas formas de comportamiento y de vivir**. El arte conceptual dé-coll/agista-fluxista nos libra de nosotros mismos y no, como antes, de los otros.” (Vostell, 1986: S.p)

“Mi arte, ya sea escultura, cuadro, ambiente, música, es una forma de llegar a la máxima libertad de expresión, a la máxima **conciencia de libertad**. Además de única, debe ser un grito contra la injusticia.” (Monroy, cita de Wolf Vostell, 1986:93)

“Como meta humana y como idea, el Arte se está muriendo- no sólo porque opere dentro de las condiciones que han dejado de ser fértiles. Está muriendo por haber preservado sus convenciones, originando así una creciente fatiga hacia ellas, indiferente a lo que yo sospecho se ha convertido en el más importante, aunque también más inconsciente, tema de las bellas artes: la fuga ritual de la Cultura. Por lo menos el **no-arte** es interesante como proceso en su **transición hacia el arte**.” (Kaprow, 2007: 23)

“Me he quedado con un arte de grito. Grito contra la injusticia que hacen los hombres entre ellos.” (Rosselló, cita de Wolf Vostell, 1993: S.p)

Arte para “**comprender como funciona nuestro espíritu**.” (Filliou, 2003: 14)

“Now, or yesterday, I would propose as a working definition of human genius the ability to live with oneself and others in harmony and peace.” (Filliou, 1985: 38)

“Ahora o ayer, yo propondría como definición en proceso del genio humano la capacidad de vivir con uno mismo y con otros en **paz y armonía**.”

“Vivir, amar, jugar, pertenecen al campo del genio; en cambio, la institución del Estado, la policía, las fábricas y la familia no son fruto de nuestros talentos.” (Filliou, 2003: 20)

“La totalidad del arte no tendría sentido alguno si no se constituyese una regla de conducta vital: que los hombres aprendan a tolerarse entre sí. Es inadmisibles que las obras de arte sean consideradas sagradas e intocables y los derechos humanos no. Exijo que se considere la paz como la mayor obra de arte y asimismo los **derechos humanos** como obra de arte y, naturalmente, que se pongan en acción... hacer lo posible para que los derechos humanos tengan la consideración y el trato que tiene la obra en el museo.” (Vostell, 2000: 89)

“je crois que notre manière de vivre comporte un **potentiel révolutionnaire**.”

(Tilman, cita de Robert Filliou, 2006: 60)

“Creo que nuestra manera de vivir contiene un potencial revolucionario.”

## BRECHT

### Teatro político

- **Nuevas perspectivas sociales.** La trama social y la relación del individuo con lo colectivo son fundamentales para el pensamiento y la puesta en práctica de la obra de los autores tratados; el arte como comprensión del funcionamiento del espíritu humano y su relación con el resto. Éstos no buscan sólo contar una anécdota ni eliminar las injusticias directamente, sino que buscan la reacción de la gente al escuchar su señalamiento ofreciendo soluciones basadas en la acción de una nueva forma de vida y por lo tanto, de una nueva perspectiva de comportamiento. Ambos lenguajes comparan las acciones con la vida misma, tanto la vida cotidiana como las catástrofes son de la misma condición, ambas implican un potencial revolucionario. Son obras revolucionarias contra la injusticia que imploran la libertad de expresión, el arte en contacto con la realidad, la realidad misma como arte y la paz como obra maestra.

### Datos

En el punto de DATOS destaca:

“Si se revisan los argumentos de las artes narrativas y representativas, los grandes temas como la guerra, el dinero, el petróleo, los ferrocarriles, el parlamento, el trabajo asalariado o el suelo son relativamente poco frecuentes, aparecen generalmente como trasfondo decorativo o motivo de **reflexiones.**” (Brecht, 2004: 99)

“El significado social de determinadas materias y su clarificación, la utilización de datos, la organización de estudios previos (estudios de fuentes), de documentos, de métodos científicos, la reutilización de innovaciones técnicas, propuestas para los términos técnicos, crítica de la crítica, todo esto puede ser el tema de un **informe** dirigido a la sociedad.” (Brecht, 2004: 90)

“Cuando **estudiéis** vuestro papel hallad primero el título de este carácter histórico. Pero no olvidéis que la historia es una historia de lucha de clases, y que por lo tanto los títulos han de ser socialmente relevantes.” (Brecht, 2004: 292)

“El obrero tal y tal es condenado por su patrono a la muerte por hambre”, ésta no ha de tener menos importancia que tiene una escena sobre “Napoleón es vencido Walterloo”. Tan imborrables tienen que ser los gestos de las personas reunidas en esa escena, tan **cuidadosamente elegido** el fondo.” (Brecht, 2004: 292)

## FLUXUS

“Es mejor **recordar la historia** a través de una obra de arte que no hacerlo.”  
(Vostell, 2000: 52)

“Sigo **leyendo** muchísimo: literatura, filosofía, historia, psicología, antropología etc.”  
(Filliou, 2003: 28)

“El hombre necesita toda la historia del arte desde hace quince mil años, desde la pintura rupestre en Altamira y la historia del arte fue siempre el mejor partido político.”  
(Vostell, 2000: 85)

“**Where** do we stand?

**How** do we see our social responsibility?” (Kaprow, 2008: 81)

“¿Dónde nos situamos?

¿Cómo vemos nuestra responsabilidad social?”

“**Comparar** al mismo nivel cultural las obras de la vanguardia artística con los rituales y comportamientos del trabajo del pueblo.”

(Museo Vostell Malpartida, cya de Wolf Vostell, 2001: 15)

## BRECHT

### Datos

“Los eligen de modo que su **conocimiento** permita el tratamiento del personaje. Es decir, desde el exterior, desde el punto de vista del mundo circundante, desde las personas del entorno, desde el punto de vista de la sociedad.” (Brecht, 2004: 279)

“Los rasgos tienen **orígenes** sociales y consecuencias sociales. Sólo si se construyen con estos rasgos los personajes serán de tal modo que sea posible su tratamiento y que, visto subjetivamente desde el personaje, pueda mostrarse un tratamiento del entorno a través de él.” (Brecht, 2004: 279)

- **Conocimiento.** Una asombrosa forma de recordar la historia es a través de la obra de arte, normalmente los temas sociales no se tienen en cuenta al realizarla, pero es necesario recordarlos para saber como hemos llegado hasta aquí y poder avanzar utilizando los temas primordiales del desarrollo de la humanidad. El artista, indiferentemente si es actor o accionista, debe interesarse e informarse de los diferentes temas: psicología, literatura, etc. conocer la historia para enriquecer su trabajo y sus propuestas. Para Brecht es tan importante un golpe de estado como el caso de un obrero explotado, lo pequeño se hace grande, quiere saber donde se sitúan las personas socialmente, analizar sus vivencias más cercanas, saber cómo es la gente y cómo es su modo de vida, porqué actúan de determinada manera y cuál es su responsabilidad social.

## FLUXUS

“**Have you noticed** how the political leaders of the world get along well together? **Look** the fantastic meal and parties they give to another when they meet. Read in their various Memoirs the jokes they exchange, mostly cynical ones all that (so do established artist and critics, for that matter. So do established everyone). It’s because, I suggest, they are all conservative, whatever the system they preside upon. Let’s not even speak of the kind of outlook that makes a man wish to be at the top- ruthlessness, asslicking, double-dealing, deviousness, etc...” (Filliou, 1970: 1)

“¿Ha notado usted cómo los líderes políticos del mundo se llevan bien? Mira las fantásticas comidas y las fiestas que se dan los unos a los otros cuando se juntan. Lee en las variadas memorias las bromas que se intercambian, mayormente cónicas una vez que todo esto sucede (también los artistas establecidos y críticos, en ese caso. Por lo tanto cualquier persona establecida). Es porque, sugiero, todos ellos son conservadores, independientemente del sistema que presidan. Por no hablar de la clase de perspectiva que hace a un hombre desear estar en la cima - la crueldad, el peloteo, la hipocresía, la falsedad, etc....”

“Hace veinte años en la posguerra empecé a sentirme un poquito artista, a hacer mis primeras obras que yo podía considerar como mías. Me daba cuenta del siglo XX, de la absurdidad y de las cosas heterogénicas, del tiempo que había vivido, del tiempo que iba a vivir. Allí empieza la dialéctica con mi propia historia y con mi alrededor.” (Rosselló, cita de Wolf Vostell, 1993: S.p)

“Only **memory** can carry it into the future.” (Kaprow, 2008: 8)

“Sólo la memoria puede llevarlo al futuro.”

## BRECHT

### Personajes

Es cierto que el actor de Brecht no se transforma en PERSONAJES, siempre deja ver a la persona que lo representa para no coaccionar al público, aunque igualmente trabaja desde el punto de vista de las diferentes personalidades, mientras que el performista Fluxus no representa personajes, sólo trabaja desde sí mismo.

### El trabajo del actor

En el punto de EL TRABAJO DEL ACTOR destaca:

“Los jóvenes que se dedican al teatro generalmente sólo tienen el deseo de desfogarse de una manera especial, **ante los ojos del público**, y demostrar la fuerza de sus sentimientos o la elegancia de su presencia, en una palabra, son una especie de público pasado a la acción, que no se contenta con la simple identificación con los destinos ajenos desde el patio de butacas y quiere algo más plástico.” (El teatro épico busca lo contrario.)

(Brecht, 2004: 129)

## FLUXUS

“Je **possède** une maison  
Ma maison me possède  
Je possède un métier  
Mon métier me possède  
Je possède une idée  
Mon idée me possède  
Je possède un chat noir  
Mon chat noir me possède

.....  
.....

Fin du poème :

On est possédé par ce qu'on possède.”

(Filliou, 1984 : S.p)

“Poseo una casa  
Mi casa me posee  
Poseo un oficio  
Mi oficio me posee  
Poseo una idea  
Mi idea me posee  
Poseo a un gato negro  
Mi gato negro me posee .....

.....

Fin del poema:

Somos poseídos por aquello que poseemos.”

“Since I know very few actors, I did not go to them except when Julia Beck recommended a few, who immediately turned out to be useless to me because they wanted to act. They wanted to have **stellar roles**, they wanted to speak for the most part, and I utilized little verbiage in my work. And all the things which I suggested were quite contrary to their background. Even with the best intentions, they were very self-conscious and awkward. But my other friends, who were unaccustomed to acting, were quite capable because they sensed the origins of what they were doing in painting and felt that they were almost acting out planes, spaces and images in an art form they knew.” (Kaprow, 1965: 48)

“Ya que conozco a muy pocos actores, no me acerqué a ellos excepto cuando Julia Beck me recomendó unos cuantos, quienes inmediatamente me resultaron inservibles ya que quisieron actuar. Quisieron tener papeles estelares, quisieron hablar la mayor parte del tiempo, y yo utilizo poca verborrea en mi trabajo. Todo lo que sugería era contrario a su experiencia. Incluso con las mejores intenciones estaban muy autoconscientes e incómodos. Pero mis otros amigos, que estaban des acostumbrados a la actuación, fueron bastante capaces porque sintieron los orígenes de lo que hacían en la pintura y sintieron que estaban casi actuando espacios e imágenes en una forma de arte que ellos conocían.”

## BRECHT

### El trabajo del actor

- **Ego.** El trabajo del creador por el que apuestan los artistas Fluxus y Brecht no tiene que ver en absoluto con el ego. El estar continuamente juzgando y juzgándose a sí mismo acaba con las posibilidades creativas; la comparación y la admiración de sí mismo establece un estado autoconsciente que busca el aplauso y se aleja de la verdad y de la sencillez natural, por lo que el trabajo que se consigue, a pesar de poder ser grandilocuente, tiene el riesgo de caer en la banalidad, al no aceptarse y no dejarse poseer por las cualidades personales de cada cual.

### El espectador

Tanto el teatro como el arte de acción es para ser comprendido por todo tipo de ESPECTADORES, debe ser asequible a todo el mundo, no sólo dirigido a eruditos y teóricos de la materia. Ambas disciplinas parten de la base de que la gente humilde no tiene porque ser ignorante y que todo el mundo está totalmente capacitada para su entendimiento. El trabajo artístico va dirigido a la conciencia del espectador:

“... el teatro no debe suponerse que se trata de un arte para un pequeño círculo de sabios, todos ellos iniciados. Sabemos que eso no es así: el teatro también es comprendido por las amplias **capas populares**. ¡Y sin embargo puede darse tanto por supuesto!”

(Brecht, 2004: 300-301)

“... el espectador ya no ve representados a los hombres sobre el escenario como seres totalmente inmutables, incapaces de ser influidos, entregados irremisiblemente a su destino. Ve que este hombre es de esta y de la otra manera porque las circunstancias son de ésta y de la otra manera... Pero no sólo aparece representado como es, sino también de otra manera, **como podría ser.**”

(Brecht, 2004: 84)

## FLUXUS

Filliou entiende el acto creativo en el sentido “para dar una idea de creatividad a mí me gustaría hacerlo asequible a **cualquier persona.**” (Filliou, 2003: 24)

“La **gente sencilla** no implica que sea ignorante.”

(Museo Vostell Malpartida, cya de Wolf Vostell, 2001: 16)

Todo el tiempo Filliou planea un proyecto “to be integrated in the **crowd.**”

(Filliou, 1985: S.p)

“para que sea integrado en el pueblo (para las masas).”

“What I saying to **everybody** was you are your own territory you don't have to appeal to higher authority to make up your mind about anything.” (Filliou, 1985: 122)

“Lo que le digo a todo el mundo es que tú eres tu propio territorio, no tienes que reclamar a la más alta autoridad para crear tu propio pensamiento sobre nada.”

“Estimula con el arte a **hacer** algo y a **pensar** en algo y no sea estimulado por la oficina de recaudaciones.” (Vostell 1974: 11)

## BRECHT

### El espectador

“... la libertad de la sociedad para cambiar al individuo y **devolverle productivo**. Porque ¿de qué vale que desaparezcan las cadenas si el desencadenado no sabe cómo producir, y en ello le va toda la felicidad?” (Brecht, 2004: 122)

“..., quizá viva estas experiencias en el teatro con las mismas emociones que fuera del teatro, pero al mismo tiempo recibe aquí un material, variado y prometedor, para cuyo examen necesitará paciencia. Así su posterior acción descansará sobre la base de una **experiencia sentida y pensada**, y por lo tanto será eficaz. El objetivo no es, pues, despertar una reacción excesivamente fuerte del espectador, ni actuar demasiado deprisa; más bien al crear una reacción duradera, múltiple, saturada de experiencia, que abarque las causas sociales profundas.” (Brecht, 2004: 173)

- **El pensamiento del espectador.** El trabajo del espectador es ser libre y accionar contra lo que le perjudica, es completamente autónomo para crearse una opinión sobre lo que está viendo y reaccionar como crea conveniente, el trabajo del artista es estimularlo desarrollando su energía artística. El proceso de análisis de lo percibido no será inmediato, sino que requerirá cierto tiempo de recapitación, por lo que la experiencia de pensamiento será mucho más eficaz, no sólo será conciente de cómo es, sino de cómo podría ser.

## FLUXUS

“Premier poème en provedance du satellite  
La bataille continue juliana dort  
Tout arrive et  
Tout arrive en même temps la contessee nést plus inaccessible  
Quelque chose qui pourrit et quelque chose qui pousse

.....  
.....  
.....

Find du poème :

**Mens** dents pouressent nous  
**Poussons de l'avant**” (Filliou, 1984 : S.p)

“Primer poema en provedance del satélite  
La batalla continúa, juliana duerme  
Todo llega y  
Todo llega al mismo tiempo el contessee deja de ser inaccesible  
Algo que se pudre y algo que crezca .....

.....  
.....

Fin del poema:

Las mentes de los dientes se nos pudren. Hagamos presion para que se laven.”

“Muchos artistas dan el placer con la pintura, dan decoración, dan formalismo pero yo quiero dedicar mi vida a **imágenes que hacen pensar**, que aclaran la vida o que son la memoria de la vida.” (Rosselló, cita de Wolf Vostell, 1993: S.p)

Entrevista Marzo 1992. Berlín. “Todo hombre que pueda pensar, puede pasar.”  
(Vostell, 2000: 84)

## BRECHT

### Relación con el público

En el punto de RELACIÓN CON EL PÚBLICO destaca:

“La rápida evolución económica y social de nuestro tiempo transforma acelerada y profundamente al espectador, exige de él y le facilita constantemente **nuevas maneras de pensar, de sentir y de comportarse**” (Brecht, 2004: 223)

“La gente cree que cuanto más arte haya en los actores, menos arte se necesitará en los **espectadores.**” (Brecht, 2004: 263)

“La **relación** del actor con su público debería ser la más libre y la más directa. El actor simplemente tiene que comunicar y presentar algo al público, y a partir de eso la actitud del que comunica y presenta debería subyacer a todo... Su persona queda así a salvo como una persona corriente, diferente a otras, con sus propios rasgos, una persona que por eso es igual a todas las demás que la están mirando.” (Brecht, 2004: 140)

- **Vínculo con el espectador.** El artista y el espectador se intercambian sensaciones mutuamente, es un proceso de reciprocidad libre y directa. De la misma manera que el espectador aprende, el artista también lo hace simultáneamente gracias a lo que éste le proporciona. Curiosamente en el teatro de Brecht el actor tiene la libertad, al igual que en el arte de acción, de dirigirse directamente al público.

### Un espectador crítico

En el punto de UN ESPECTADOR CRÍTICO destaca:

“No debería ser transportado, o secuestrado, de su mundo al mundo del arte; por el contrario, debería ser introducido en su mundo real, con todos los **sentidos despiertos.**” (Brecht, 2004: 83)

- **Despertar sensorial.** El espectador no debe ser secuestrado por el mundo inventado y maravilloso del arte, éste debe ver su mundo real a través de los cinco sentidos. No escapa de su realidad, ve lo que le rodea, la valora y disfruta haciéndole frente.

## FLUXUS

“En el arte no existe ninguna obligación; es una oferta. Yo no quiero nada para mí; me interesa **desarrollar la energía artística del pueblo**; para ello, no soy más que un medio.” (Calduch, cita de Wolf Vostell, 1981:19)

“El **comportamiento artístico humano** como música, como producción acústica, eso es Fluxus para mí.” (Museo Vostell Malpartida, cya de Wolf Vostell, 2001: 42)

“Se trata de la **liberación**, se trata de la desfetichización de los modos de comportamiento.” (Vostell 1974: 2)

“No haga el happening sólo para el **público**, yo mismo aprendo de un modo similar en él.” (Vostell 1974: 3)

“La creación de obras de arte es un proceso de **intercambio mutuo**.” (Filliou, 2003: 39)

“...la idea de que la obra es una **“conversación”** entre personas que ya no son “artistas” ni “público”, sino miembros de una comunidad.” (Kaprow, 2007: 124)

“Was mich am meisten an meinen Happenings interessiert, ist, einen **Dialog** mit dem Publikum herzustellen. Die Beteiligung des Publikums.” (Vostell, 1974: S.p)

“Lo que más me interesa de mis Happenings (acontecimientos, sucesos, incidentes) es establecer diálogo con el público. La participación del público.”

“Social reconstruction through sensory awakening.” (Kaprow, 1999: 54)

“La reconstrucción social a través de la **concienciación sensorial**.”

“El arte abstracto era una forma de huir de la Segunda Guerra Mundial; de ignorar con abstracción el caos y los desastres de la guerra... Para mí era importante no huir de las **cosas que he visto**.” (Rosselló, cita de Wolf Vostell, 1993: S.p)

## BRECHT

### Un espectador crítico

“El asistente casual al acto, el transeúnte y el vecino, raras veces reconoce el carácter histórico de ese desahucio, para él es un hecho cotidiano, corriente, suficientemente justificado, una desgracia para esas personas, como lo sería una enfermedad... Sin embargo, el que piensa políticamente abstrae, **ve la naturaleza social** de esta desgracia, sabe que es evitable. Y es que ve el hecho históricamente.” (Brecht, 2004: 220)

“El escenario empezó a narrar” “... los actores evitaban la transformación completa, manteniendo la distancia hacia la figura por ellos representada, incluso exigiendo claramente su crítica.

Ya no se permitía al espectador entregarse sin crítica (y prácticamente sin consecuencias) a unas vivencias por la simple identificación con los personajes dramáticos. La manera de presentarlos sometía a los temas y a los sucesos a un proceso de **distanciación**; la distanciación necesaria para que algo pueda comprenderse. Cuando todo es “obvio” se renuncia sencillamente a comprender.” (Brecht, 2004: 45)

“Como no se identifica con la persona que representa, el actor puede elegir frente a ella un determinado **punto de vista**, puede revelar su opinión sobre ella e invitar al espectador, que tampoco ha sido invitado a identificarse, a la crítica de la persona representada.” (Brecht, 2004: 136)

“¿Qué es para nosotros la opinión de un actor si no puede contrastarla con otra? ¿Que nos importa que Lear maldiga a su hija si no cabe la **posibilidad** de que no la maldiga?. Queremos ver la maldición no sólo en su fundamento sino también en su falta de su fundamento.” (Brecht, 2004: 158)

“Ha de procurar que los titubeos y réplicas iniciales no desaparezcan por completo en el curso de los ensayos del resultado final, cuando se ha conseguido una determinada respuesta. Lo singular de cada frase o acción ha de percibirse aún en la versión definitiva. También el espectador ha de tener ocasión para ese **titubeo** y esa **réplica**.” (Brecht, 2004: 294)

- **No obviedad.** El artista creador tiene la obligación de no ser obvio con el espectador, no debe darle todo hecho, si hace esto será como si no confiara en la capacidad del público para comprender. Si es un lenguaje demasiado directo u obvio que expone una respuesta ya determinada, la audiencia no se esforzará por pensar y no dará importancia ni a él mismo, ni al acontecimiento que sucede ante él. Lo únicamente estético y lo obvio intuitivamente se renuncia a comprender, si no se exige nada al espectador éste se desinteresa, en cambio si al espectador se le anima a pensar, éste se involucrará mucho más en la acción y en su propia vida.

## FLUXUS

Entrevista Marzo 1992. Berlín. “Dado que los hombres no pueden amarse lo suficiente, física o espiritualmente, se insultan o empiezan guerras o riñen. El arte sólo puede **señalar este estado**, pero no lo puede eliminar.” (Vostell, 2000: 85)

“Proceeded on the assumption that at present any avant-garde art is primarily a philosophical quest and **finding of truths**, rather than purely an aesthetic activity.” (Kaprow, 2008: 22)

“Procediendo en la suposición que actualmente cualquier arte de vanguardia es primordialmente un invitado filosófico y encuentros de verdades, en lugar de una actividad meramente estética.”

“Me considero un **animador de pensamiento**.” (Filliou, 2003: 88)

“El saber mínimo necesario para un artista es la capacidad de ver **las dos caras de cada cuestión**. Creo, que nuestros maestros tibetanos, valoran, en todas sus tradiciones, esta función del arte.” (Filliou, 2003: 113)

“I like the idea of letting others execute a scenario according to their own directorship.” (Kaprow, 1965: 52)

“Me gusta la idea de dejar a otros ejecutar una situación según su propio cargo de director.”

## BRECHT

### Un espectador crítico

“Esta **actitud crítica** del espectador (respecto al tema y no de la representación como tal) no ha de ser una actitud puramente racional, matemática, neutral y científica. Tiene que ser una actitud artística, productiva, placentera.” (Brecht, 2004: 56)

“Tienen que renunciar a su monopolio de dirigir sin réplica y sin crítica al espectador, y plantear representaciones de la convivencia social de los hombres que permitan al espectador una **actitud crítica**, incluso de desacuerdo, tanto hacia los procesos representados como hacia la misma representación.” (Brecht, 2004: 24)

“Pues en el teatro ha enseñarse una manera determinada de ver las cosas, una **actitud frente a los acontecimientos** analítica, atenta, y una capacidad para ordenar los grupos imprecisos de personas según el sentido de los hechos.” (Brecht, 2004: 200)

“Lo esencial del teatro épico es quizás que no apela tanto al sentimiento como a la razón del espectador. Éste no ha de emocionarse sino **reflexionar**.” (Brecht, 2004: 63)

## FLUXUS

“Especially since I wanted **people involved** rather than as spectator, I had to find a practical way to do this. So I thought of the simples situations, the simples images- the ones having the least complicated mechanics or implications on the surface.”

(Kaprow, 1965: 49)

“Especialmente yo deseaba gente que se involucrara no sólo como simple espectador, tuve que encontrar una manera práctica de hacerlo. Entonces pensé en las situaciones simples, las imágenes simples – las que tuviesen superficialmente la mecánica o implicación menos complicada.”

“Para eliminar la contaminación y deterioro exteriores del medio ambiente, no puedo aportar mucho. Pero puedo contribuir a eliminar, o ayudar a eliminar, la **contaminación intelectual** del medio ambiente, que es claramente la mayor contaminación medioambiental real y concreta.” (Vostell, 2000: 85)

“Performativity must be understood not as a singular or deliberate “act”, but, rather, the reiterative and citational practice by **which discourse the effects** that it names.”

(Kaprow, 1999: 32)

“La performance debe ser entendida, no como un “acto” singular o deliberado, sino, más bien como una práctica reiterativa y situacional en la cual se discuten los efectos que se nombran.”

“Acción mental es happening es ser.” (Vostell, 1978: 15)

“Recuerda que hay otra cara del arte, el auténtico arte contemporáneo no es sólo valor estético sino que **mueve voluntades** y las levanta. Un arte que agudiza la mente del hombre y que ésta se pronuncie lúcida y activa, perfectamente independiente, libérrima y al margen del poder establecido.” (Rosselló, cita de Wolf Vostell, 1993: S.p)

“En el siglo XX la cuestión no es tanto **qué** uno vive, sino **cómo** vive. Y esta cuestión ha de ser planteada de nuevo una y otra vez a través del arte y la cultura. Sólo entonces se puede avanzar hacia otras formas de conciencia, que ya no se ciñen ilustrativamente al tema.” (Vostell, 2000: 84)

“El artista es el filósofo actual. En vez de escribir, el artista muestra su filosofía a través de su obra. El arte conceptual ocupa la mente más que el arte tradicional... conceptual es una forma nueva de belleza que obliga a **tomar conciencia**, ya sea a favor o en contra.” (Inédito, cita de Wolf Vostell, 1988: S.p)

## BRECHT

### Un espectador crítico

- **Espectador crítico.** Es fundamental saber ver las dos o más caras de la cuestión para aprender a ser críticos al respecto; respetar y valorar los acontecimientos vividos a pesar de estar en desacuerdo con lo que se haya visto. Si se implica al espectador desde un punto de vista emocional y este aspecto no está muy bien trabajado, su aprendizaje será menor ya que se dejará llevar por la emoción y dejará a un lado el pensamiento enturbiando su conciencia. El espectador deberá escoger sus emociones, pero este arte apela más a agudizar la mente que a sentir o la estética.

“En La expresión de las emociones en los hombres y los animales Darwin se queja de que el estudio de la expresión es difícil, pues “cuando somos testigos de una emoción profunda, nuestra propia emoción es tan fuerte que olvidamos, o nos resulta casi imposible ejercitar, una **observación atenta.**” Aquí ha intervenir el artista y crear situaciones de más profunda emoción”, de tal modo que el “testigo”, o sea, el espectador; siga siendo capaz de observar.” (Brecht, 2004: 144)

“Cuanto más implicado estaba el público desde un punto de vista nervioso menos capaz era de aprender.” (Brecht, 2004: 75)

“Desde el punto de vista del espectador habría que contar, en lugar de con un espectador casual, con un espectador que tiene un propósito, que está unido al argumento o que une al argumento. Así un revolucionario escuchará las palabras de la mujer cuyo marido va a tomar parte en la revolución con otros oídos que uno que no tiene nada que ver con la revolución. Tendrá presente en todo momento la situación general, de modo que las palabras de la mujer formarán parte de otras muchas que se digan al mismo tiempo, en un sitio y en otro, y tendrá también presente el curso completo de los acontecimientos, de modo que las palabras de la mujer adquirirán una localización temporal, un ahora-precisamente. Oír a esa misma mujer, mientras habla, hablar de otra manera, digamos, unas semanas más tarde, y oír hablar a otros en ese momento de **manera diferente.**

Desde el punto de vista del todo habría interpretar la escena como si la mujer hubiera vivido hasta el final toda la época y dijera ahora, desde el recuerdo, desde su conocimiento del desenlace, lo que le pareció importante de ese momento (por qué ahora es importante lo que resultó ser importante).” (Brecht, 2004: 161-162)

## FLUXUS

“Mi concepto del arte es la aclaración de la **conciencia.**” (Vostell, 2000: 9)

“He comprendido que los elementos que constituyen la vida no existen en absoluto, sino que todos son estadios intermedios de la desintegración. La VIDA es dé-coll/age.”  
(Rubio Nombrot, cita de Wolf Vostell, 2008: S.p)

“Lo que me interesa es la información del público por el de/coll/age , que pone en cuestión las absurdidades insoportables al separar los acontecimientos cotidiano de su entorno, creando así nuevos comportamientos que por la **reflexión** y los choques (cuyos efectos se hacen sentir a destiempo), hacen **reaccionar** al público. Lo que quiere decir: hace todo para abolir el accidente. Esto sería una reflexión positiva. El entonar la canción “caminar es el gozo del molinero”, durante mi happening de Wuppertal (que había tenido lugar en siete sitios diferentes de la ciudad) no es más que el signo de la falta de imaginación del público.

Yo considero que la toma de conciencia transmitida por el de/coll/age es una contribución constructiva para todos.”

(Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cita de Wolf Vostell, 2002: 279)

## BRECHT

### Un espectador crítico

“Aún cuando a cada acción de un hombre añadamos el pensamiento otra acción como posible y la representación lo tenga en cuenta, la acción actual, la que escogemos puede ser tomada tan en serio que nos emocionemos trágicamente... las obras de los antiguos, y de los contemporáneos que les siguen, no se le permiten al espectador **escoger sus emociones.**” (Brecht, 2004: 93)

- **Sacar las cosas de contexto.** Para rescatar la atención del espectador y fomentar su actividad de pensamiento basta en ciertas ocasiones con sacar las cosas de su entorno acostumbrado, podría ser una frase, un objeto o una acción, ya que se rompiendo su forma directa con lo habitual, pierden o ganan diferente sentido y producen la variación de la atención y por lo tanto la reacción.

### Teatro de aficionados

Son “ Los pequeños **teatros de los obreros** tienen la posibilidad de superar la sencillez que lastra su arte debido a la escasez superando la escasez, pero los teatros ricos y burgueses no tienen la posibilidad de alcanzar esa sencillez que nace de la búsqueda de la verdad.” (Brecht, 2004: 311)

Afirman Bertolt Brecht y los artistas Fluxus refiriéndose al **TEATRO DE AFICIONADOS** que el pueblo está completamente capacitado para dedicarse al arte, incluso parece ser que la escasez de medios hace desarrollar mucho más sus capacidades creativas. No es necesario rodearse de mucha grandeza material, incluso muchas a veces tanta tecnología y medios ricos velan la verdadera calidad de creación:

## FLUXUS

“Concerns humans feelings, that is, each participant’s persona feelings... it is a framework of objective moves designed to tap **subjective states**, states which are, however, unknow at the beginning...

These moves are intentionally clinical... but the content of the moves are basic to our existence: our Heart beat and our breath. Withot them we die, and each of us has learned to subtly monitor teces internal rhythms as signs of how we feel...”

(Kaprow, 2008: 36-37)

“Concierne sentimientos humanos, es decir, cada sentimientos personal del participante es una estructura de movimientos objetivos diseñados para dar un toque a los estados subjetivos, estados que son, de cualquier modo, desconocidos al principio ... Estos movimientos son intencionadamente clínicos... pero el contenido de los movimientos es básico para nuestra existencia: nuestras palpitaciones y nuestro aliento. Sin ellos morimos y cada uno de nosotros ha aprendido a supervisar sutilmente estos ritmos internos como símbolo de como sentimos...”

“Finalmente el arte debía de **volver al pueblo**, al que pertenece.” (Filliou, 2003: 13)

“Deprived... of imaginary ideals. (the artist) must work towards and art, which (he) see functioning neider for church nor state nor individual, but in a subtle social complex whose terms (he) is only beginning to understand.” (Kaprow, 1999: 37)

“Pobre... de ideales imaginarios. (El artista) debe trabajar hacia un arte, que no lo vea funcionando ni para la iglesia, ni el estado, ni el individuo, sino en un sutil complejo social cuyos términos (él) sólo está empezando a entender.”

## BRECHT

### Escenografía

Con ESCENOGRAFÍA me refiero al espacio y a los elementos que lo constituyen, puede no haber nada o haberlo todo, cualquier lugar o material puede ser válido y podría hallarse en el espacio desde un principio o no:

“El constructor escénico ha de reconstruir, pues, sus **imágenes para ojos críticos**, y si los ojos no son críticos, él ha de volverlos críticos. Pues ha recordar siempre lo importante que es mostrar a los demás el mundo en el que tienen que vivir.”  
(Brecht, 2004: 189)

“Una impresión de parquedad también se debe a que la construcción escénica no ilusionista se contenta con sugerir características, trabaja con **abstracciones**, dejando a cargo del espectador el trabajo de concretar. Se opone a la canalización y a la atrofia de la fantasía. La construcción del escenario a base de elementos móviles corresponde a una nueva manera de contemplar nuestro entorno: lo vemos como algo cambiante y cambiante, es decir, lleno de contradicciones en su inestable unidad. El espectador ha de ser capaz de intercambio en su cabeza los elementos, o sea, ha de ser capaz de hacer un montaje” (Brecht, 2004: 202)

“El constructor escénico ha de saber **pensar**, si pretende hacer arte. En determinados momentos es más difícil pensar, es decir, encontrar soluciones a las dificultades, que en otros en los que, como las cosas no se confunden, se piensa con tal facilidad que el pensar no se nota. En esos momentos en los que una parte de la humanidad confunde las cosas el despliegue del pensar es a menudo de utilidad. Entonces el escenario ha de llamar la atención sobre la necesidad del pensar.” (Brecht, 2004: 218)

- **Escenario y pensamiento.** El escenario de la acción o del teatro tiene que ayudar a volver crítica la percepción del espectador, ayudar a brotar su imaginación despertándole la intuición y el pensamiento, para esto se pueden utilizar elementos que muestren el mundo cotidiano o bien que evoquen metáforas, símbolos, épocas, significados, mitos, etc. La escenografía ya no será decorativa, sino que buscará contar mucho más por lo que significa que por el propio embellecimiento de la escena.

## FLUXUS

“En el cartel me daba cuenta, no se refleja la problemática del siglo XX, entonces yo quería saltar a la fotografía para tener **imágenes muy fuertes** que memorizan la sociedad. El cartel es pequeña filosofía en confrontación con revistas, periódicos y todo eso.” (Rosselló, cita de Wolf Vostell, 1993: S.p)

“Hormigón, plomo, tinta de imprenta, electricidad, petróleo, motores de vehículos, tubos catódicos, sin necesidad de hacer que produzcan extrañamientos, son ya, por la propia fuerza expresiva de los materiales, emblemáticos; son materiales que expresan este final de siglo XX. Sería necio si trabajara con pinturas, mientras que muchos materiales lo dicen todo por sí mismos.” (Vostell, 2000: 85)

“The essential revitalization is one which awakens in many individual their **capacity** to make **metaphors** to see relationships that were either hidden or not there before” (Kaprow, 1999: 54)

“La revitalización esencial es aquella que despierta en muchos individuos su capacidad para hacer metáforas, para ver relaciones que estaban ocultas o que antes no estaban allí.”

“Todo espectador o todo lector debe poder fijar si dispone de la capacidad para poder descifrar textos, que, cuando el lenguaje del arte dice “cubrir de cemento una mesa” (cubrir con cemento es un acto de rebelión) es mucho más humano y más abierto y trascendental que una amenaza fija de pagar en tal y tal fecha tantos y tantos impuestos; de otro modo se va al diablo.” (Vostell 1974: 11)

“Para mí la conciencia de la obra es parte de la estética. El **pensamiento** es lo que cuenta.” (Inédito, Vostell, 1979: S.p)

## BRECHT

### El escenario y el espectador

No hemos encontrado textos coincidentes sobre la relación entre ESCENARIO Y ESPECTADOR. El escenario donde se desarrollan las acciones de Fluxus suele compartirse con el público, por lo que desaparece el escenario como tal. En el happening el “espectador” se convierte en partícipe activo desvaneciéndose el rol de público, y por lo tanto desapareciendo el rol del escenario teatral transformándose únicamente en espacio donde acontecen los hechos.

“Aquí viene a cuento la literaturización del escenario. Frases, fotografías y símbolos rodean a los personajes que actúan.” (Brecht, 2004: 218)

### El escenario simplificado y real

No existe relación directa por parte de Fluxus con el ESCENARIO SIMPLIFICADO Y REAL de Bertolt Brecht.

### El escenario estético

La ESTÉTICA es completamente subjetiva y más en estos dispares autores que cada uno tiene su modo de hacer, pero de todos modos mostraremos algunos textos que consideramos interesantes en relación con el tema a tratar:

“El efecto del teatro sobre la **formación del gusto** no es lo más importante, pero si quizás lo más evidente. ¿Cómo se expresa uno elegantemente? ¿Cómo se agrupa uno estéticamente? ¿Qué es estético? ¿Cómo es un comportamiento desenvuelto? ¿Qué es astucia admirable? Desde el escenario se influye en cien detalles sobre el gusto, se mejora o se empeora.” (Brecht, 2004: 307)

“Nuestro principio es hacer útiles a la escena aquellas **técnicas que no son propias del teatro**: sustituir la escenografía decorativa por la escena constructiva.” (Brecht, 2004: 205)

## FLUXUS

“Not only will these bold creators show us, as if for the first time, the word we have always had about us but ignored, but they will disclose entirely unheard of happenings and events, found in garbage cans, police files, hotel lobbies; seen in store windows and the streets; and sensed in dreams and horrible accident.” (Kaprow, 1999: 50)

“No sólo nos enseñarán estos valientes creadores como si fuese por primera vez, la palabra nosotros siempre ha tenido algo sobre nosotros aunque ignorado, pero ellos lo revelarán completamente sin conocimiento previo en los happenings y eventos, encontrados en latas de basura, archivos de policía, recepciones de hoteles; vistos en escaparates y calles; y percibidos en sueños y horribles accidente.”

“I just was looking for a language, a **neutral language**. And the more impersonal it was, I thought, the legs people would see it as a document. Ho ho ho, was I wrong.” (Kaprow, 1999: 57)

“Yo solamente buscaba un lenguaje, un lenguaje neutro. Y cuanto más impersonal era, pensé, cuanto menos, la gente lo vería como un documento. Ja, ja, ja, que equivocado estaba.”

“**Objects of every sort are materials for the new art**, paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old stock, a dog, movies, a thousand other things that will be discovered by the present generation of artist.” (Kaprow, 1999: 50)

“Los objetos de todas clases son materiales para el nuevo arte, pintura, sillas, comida, luces de neón, humo, agua, viejas cosas almacenadas, un perro, películas, un millar de otras cosas que serán descubiertas por la presente generación de artistas.”

## BRECHT

### Definición de arte

En el punto de DEFINICIÓN DE ARTE destaca:

“El arte verdadero y absoluto, debe mostrarse adecuado a cada situación y basarse en ella... que el arte no necesita retroceder despavorido ante la **realidad** me lo demostró, a partir de aquellos días, la “Acción”.” (Piscator, 2001: 49)

- **Arte para cada situación.** El arte se adecua a cada situación, puede suceder en cualquier lugar o en cualquier momento, se relaciona con la manifestación de la vida y los comportamientos humanos, el arte se debe divulgar, no es para un individuo en concreto, no es una emoción individual sino que va dirigido a todo tipo de gente como modo de expresión común.

“El arte consigue el privilegio de poder construir su propio **mundo**, que no tiene que coincidir con el otro, gracias a un curioso fenómeno: gracias a la identificación que por medio de la sugestión el espectador establece con el artista y, a través de él, con los personajes y los hechos del escenario.” (Brecht, 2004: 80)

“Los seres humanos van al teatro para ser arrebatados, fascinados, impresionados, elevados, espantados, conmovidos, cautivados, liderados, distraídos, salvados, animados, sacados de su propio tiempo, provistos de ilusiones. Todo esto es tan obvio que se suele definir al **arte** como aquellos que libera, arrebatada, eleva, etc..  
Se considera que no es arte si no lo hace.” (Brecht, 2004: 83)

## FLUXUS

“**Vida** es arte. Arte es vida.” (Vostell, 1986: S.p)

“Mi contribución a fluxus se puede entender como una extensión del concepto de **vida**.

Transformar la manifestación de la vida y los comportamientos humanos aparentemente indignos del arte en arte: esta es la tesis central de la poética de fluxus.”

(Museo Vostell Malpartida, cita de Wolf Vostell, 2001: 45)

“Un happening es una combinación (assemblage) de acciones (events) realizadas o percibidas en tiempos y espacios diferentes. Sus entornos (enviroments) materiales se pueden construir, usar tal y como son o alterar ligeramente, pueden, al igual que las acciones, ser inventados o construir lugares comunes. Un happening a diferencia de una obra de teatro, puede tener lugar en un supermercado, conduciendo en una carretera, bajo un montón de trapos o en la cocina de unos amigos; de una sola vez o de modo secuencial. Si es de modo secuencial, el tiempo puede llegar a abarcar más de un año. El happening se realiza de acuerdo con un plan, pero sin ensayos, públicos ni repeticiones. Es arte pero parece más cercano a la **vida**.” (Kaprow, 1992: 1)

“Je ne m'intéresse pass uniquement d'ans l'art, je m'intéresse á la société dont l'art n'est qu'un aspect. Je m'intéresse au **monde** en tant que tout, un tout dont la société nést qu'une partie. Je m'intéressere á l'univers dont le monde n'est qu'un fragment. Je m'intéresse en premier lieu á la création permanente dont l'univers n'est qu'un produit.” (Tilman, cita de Robert Filliou, 2006: 110)

“Yo no me intereso únicamente por el arte, yo me intereso por la sociedad cuyo arte es sólo un aspecto. Me interesa el mundo tanto como todo, todo en cuya sociedad no hay más que una parte. Yo me intereso por el universo donde el mundo no es mas que un fragmento. Me intereso en primero lugar por la creación permanente cuyo universo es sólo un producto.”

“Tales programas abiertamente moralistas parecen ingenuos a la luz de los cambios, mayores y más efectivos, de los valores que trae consigo las nuevas presiones políticas, militares, económicas, tecnológicas, educativas y propagandísticas que operan hoy en día. Las **artes**, al menos hasta el momento, han constituido pobres ejemplos, excepto posiblemente para los artistas y minúsculos públicos. Sólo este tipo de intereses creados han concedido alguna importancia a las artes.” (Kaprow, 2007: 18)

## BRECHT

### Definición de arte

“¿Y qué pasa con las grandes emociones individuales? ¿Con la matizada psique de la personalidad individual? ¿Con la vida interior rica? ¿Qué pasa con esa vida interior rica que para algunos intelectuales es el mezquino sustituto de una vida externa rica? La respuesta es: el **arte** nada tiene que ver con todo esto, mientras sea sólo un sustituto.”  
(Brecht, 2004: 311)

“El primer análisis muestra ya que el **arte** para cumplir su misión, que es despertar determinadas emociones y proporcionar determinadas vivencias, no tiene que dar necesariamente imágenes congruentes del mundo y representaciones exactas de sucesos entre los hombres.” (Brecht, 2004: 79)

“La ilusión del teatro ha de ser parcial, de modo que siempre pueda ser reconocida como ilusión. A pesar de toda su plenitud, la realidad ha de estar transformada por el **arte**, para que se reconozca y se trate como algo que puede ser cambiado.”  
(Brecht, 2004: 31)

- **Arte y vida.** El arte no busca representar la perfección ni dar una imagen adecuada ni idealizada del universo, busca trasladar el propio arte al mundo cotidiano no pretendiendo lograr una imitación, sino una prolongación de éste para hacerlo más interesante. Esta realidad se tiene que tergiversar un poco por el arte para que llame la atención y pueda ser reconocida.

### El artista

En el punto de EL ARTISTA destaca:

“En tiempos como estos el artista no tiene otra salida que hacer lo que le guste; con la esperanza de ser **él mismo** el espectador ideal.” (Brecht, 2004: 224)

- **No halagar al espectador.** El artista debe tener criterio único para su obra sin pensar en lo que le pueda gustar a su público.

“El **artista** ya no se siente obligado al crear “su propio mundo”... “el artista se siente ahora comprometido a entender el mundo como mutable y desconocido, y a proporcionar imágenes que den más información de él que su persona.”  
(Brecht, 2004: 89)

- **Experiencia de vida.** El artista no crea su propio mundo, sino que su labor es entenderlo y descubrirlo.

## FLUXUS

“Trabaja para la construcción de “una forma de sociedad cuyo fin declarado sea hacer de todo hombre un **artista**.” (Filliou, 2003: 6)

“Mi idea destructiva en el **arte** es un espejo, no es mi vida privada.”  
(Roselló, cita de Wolf Vostell, 1993: S.p)

“El **arte** es lo que vuelve la vida más interesante que el arte.” (Filliou, 2003: 17)

“Lo que tenemos entonces es un tipo de **arte** que tiende a salirse de los límites, tiende a fundir nuestro mundo consigo mismo.” (Kaprow, 1992: 9)

“El **arte** es la función de la VIDA más FICCIÓN y la ficción tiende a cero.” “Me interesa especialmente ese tipo de ficción, es decir, el unto mínimo entre el arte y la vida, entre la vida y el arte.” (Filliou, 2003: 9)

“Duchamp incorporó el objeto al **arte**. Yo he incorporado la vida al arte.”  
(Museo Vostell Malpartida, cita de Wolf Vostell, 2001: 44)

“El Arte está donde **tú** estas.” (Soláns, cita de Robert Filliou, 2000:7)

“What is it that the **artist** brings to society? What good? He brings a way of life, an art of living.” (Filliou, 1970: 69)

“¿Qué es lo que el artista proporciona a la sociedad? ¿Qué bueno? Trae una forma de vida, el arte de la vida.”

## BRECHT

### Medios artísticos

En el punto de MEDIOS ARTÍSTICOS destaca:

“Para introducir la actitud crítica en el arte hay que mostrar su indudable elemento negativo en un **aspecto positivo**: esta crítica del mundo es activa, emprendedora, positiva... “si en el lenguaje corriente llamamos artes a las operaciones que mejoran la vida de los hombres, ¿porqué el arte habrá de alejarse de éstas artes?”

(Brecht, 2004: 153)

“ También el arte tiene que decidirse en este tiempo de **decisiones**. Puede convertirse en el instrumento de unos pocos que actúan como los dioses del destino para la mayoría y exigen una fe que ha de ser, sobre todo, ciega, o puede ponerse del lado de la mayoría y colocar el destino de esta en sus manos.” (Brecht, 2004: 260)

“Hay que ir a la gente del pueblo, porque su cultura, basada en sus tradiciones y en sus costumbres ancestrales, es, si cabe, superior a la otra.”

(Calduch, cita de Wolf Vostell, 1981:19)

**- Positivismo.** El arte abre las fronteras del pensamiento, le corresponde ser siempre un arte libre y positivo. La crítica siempre debe resultar emprendedora, activa y positiva, se debe dejar en manos de la gente confiando en la mayoría.

### Nuevas ideas

En el punto de NUEVAS IDEAS destaca:

“La razón por la que una persona siente dolor y el carácter de su dolor revelan su grandeza. Elevar el dolor a un nivel superior, convertirlo en algo que haga **avanzar la sociedad**, constituye una tarea artística.” (Brecht, 2004: 242)

## FLUXUS

“O aprendemos a vivir, o nos volvemos locos de remate, o no tardamos en acudir a otra Guerra Mundial. Estamos en manos de políticos y los políticos no pueden hacer las cosas por si solos, a favor de unos esquemas y programas en los que la mixtificación y la falsedad se patentizan tras las buenas palabras. La creatividad, función del arte, es siempre **fuerza positiva**. La creatividad verdadera no admite falsificaciones, la política sí; me siento obligado a ser un hombre con todas las consecuencias: luchar por los derechos, por las libertades... Con el arte se puede coadyuvar a la gran empresa humana, abrir las fronteras del pensamiento.” (Vostell, 1978: S.p)

“Art as freedom

Art as providing a potential revolutionary set of values

Art as leisure.” (Filliou, 1970: 22)

“El arte como la libertad

El arte como suministro de un juego potencial revolucionario de valores

El arte como ocio.”

“I have to **take a risk**. I have to trust the public.” (Kaprow, 2008: 58)

“Tengo que tomar un riesgo. Tengo que confiar en el público.”

“Los modelos seguidos por el arte experimental de esta generación no han sido tanto las pautas heredadas de los precedentes artísticos como las **formas sociales contemporáneas**, particularmente cómo y qué comunicamos, cómo nos afecta tal proceso, y cómo nos conecta con los procesos naturales más allá de lo social.”

(Kaprow, 2007: 71)

## BRECHT

### Nuevas ideas

“La transformación del teatro no ha de deberse, naturalmente a un capricho artístico, ha de corresponder simplemente a la total **transformación espiritual de nuestro tiempo.**” (Brecht, 2004: 62-63)

“Y sería un error no considerar las nuevas ideas como ideas, como fenómenos espirituales, y pretender reforzar, por ejemplo, el teatro como un baluarte del espíritu frente a ellas. El teatro, la literatura, el arte han de crear, por el contrario, la “superestructura ideológica” para las transformaciones reales y efectivas en el **modo de vivir de nuestro tiempo.**” (Brecht, 2004: 63)

“Está claro que se habría ganado mucho si el teatro, o el arte en general, fuera capaz de proporcionar una **imagen practicable del mundo.** El arte que fuera capaz de ello podría incidir profundamente en la evolución social, no despertaría impulsos más o menos vagos sino que entregaría al hombre, que siente y piensa, el mundo, el mundo del hombre, para su praxis.” (Brecht, 2004: 79)

“No se trataba únicamente de hacer un teatro “fuerte”, “cercano a la vida”, “convinciente”, sino más bien de proporcionar imágenes de la realidad que hicieran “dominable” la **realidad reflejada.**” (Brecht, 2004: 258)

“... no significa que ese mundo de la ilusión no pueda recordar el **mundo real**, al contrario, debe recordarlo, debe incluir la mayor cantidad posible de rasgos “reales” porque hay que ocultar cuidadosamente que es sólo una ilusión.”  
(Brecht, 2004: 129-130)

“El teatro moderno únicamente prescinde de un mundo de sentimientos ramplón, envejecido, subjetivo, ya de que el camino a las **emociones nuevas**, múltiples, productivas socialmente, de una nueva era.” (Brecht, 2004: 226)

## FLUXUS

“Arte significa en el fondo luchar siempre por la existencia del arte, ya que la vida no es que sea perfecta por sí misma, sino que la vida hay que aprenderla. Y un arte plástico puede ser material para **aprender a vivir.**” (Vostell, 2000: 85)

“Yo lo que quiero es sensibilizar a la gente, que se de cuenta de la **época en la que vive**; quiero visualizar la tragedia del siglo XX” (Monroy, cita de Wolf Vostell, 1986: 93)

Utiliza elementos “que representan en su propia existencia el **proceso de la vida.**”  
(Museo Vostell Malpartida, cita de Wolf Vostell, 2001:16)

“Como artista debo testimoniar **lo que veo.**” (Monroy, cita de Wolf Vostell, 1986: 93)

“Context is the real subject and meaning carrier of modern culture...The major issues of today: the new and rich range of consciousness of our internal experience and our bodies, new awareness of the range of ways we communicate with each other and with the **word around us.**” (Kaprow, 2008: 81)

“El contexto es el verdadero sujeto y el significado del portador de la cuestión de la cultura moderna...La gran parte de los problemas de hoy: la nueva y rica gama de percepciones de nuestras experiencias internas y nuestros cuerpos, una nueva concienciación de las diferentes formas de comunicación entre nosotros mismos y con el mundo de nuestro alrededor.”

“Art can be confused with life; it forces attention upon the aim of its ambiguities to “reveal” experience.” (Kaprow, 1965: 13)

“El arte puede ser confundido con la vida, esto fuerza la atención sobre el objetivo de su ambigüedad para “revelar” la experiencia.”

“Don’t touch!

No spitting! No smoking!

No thinking!

No living!

Our projects-ur enviroments are meant to **free** man.

Only the realization of utopias will make man happy and release him from his frustations!

## BRECHT

### Nuevas ideas

“El teatro moderno no ha dejado de ser juzgado por la medida en que satisface las costumbres del público, sino por la medida en que las cambia... “No si despierta el interés del espectador por la compra de entradas, es decir por el teatro, sino si despierta su **interés por el mundo.**” (Brecht, 2004: 226)

“La técnica de sentirse **intrigado por sucesos corrientes**, “naturales”, nunca puestos en duda, ha sido cuidadosamente creada por la ciencia, y no hay razón alguna para qué el arte no aproveche esta actitud tan infinitamente útil.” (Brecht, 2004: 138)

“Se buscaba una manera de interpretar que volviera llamativo **lo corriente**, asombroso lo acostumbrado.” (Brecht, 2004: 167)

## FLUXUS

Use your imagination!  
Join in... Share the power!  
Share property!" (Vostell, 1969: S.p)

¡No tocar!

¡No escupir!

¡No fumar!

¡No pensar!

¡No vivir!

Nuestros proyectos son propuestos para la liberación del hombre.

¡Sólo la realización de utopías hará al hombre feliz y lo liberará de sus frustraciones!

¡Usa tu imaginación! ¡Participa!... ¡Comparte el poder!

¡Comparte propiedades!"

“Lo que las obras han hecho siempre, es decir, exterioriza una manera de **ver el mundo**: expresa nuestra época cultural desde el interior, es un espejo que propone atrapar la conciencia de nuestros reyes.” (Filliou, 2003: 28)

“Mi arte es un trabajo esclarecedor si está sostenido por un punto de vista moral, es decir, si se excluyen las formas criminales de la vida, las formas corrompidas de la vida y los modos de comportamiento, que no corresponden a la verdad, si bajo las nuevas **formas de vida** se compendia todo lo que se puede enriquecer a los hombres, todo lo que pueda ayudar a que la existencia humana alcance lo positivo, es decir, lo complejo, la riqueza espiritual.” (Vostell 1974: 1)

“It was called Communication, because the whole series of programs was dedicated to mid-twentieth-century communication. I thought that I could set up an event that would be spread around the chapel which could communicate the absurdity of the usual straightforward verbal **explication of reality**.” (Kaprow, 1999: 71)

“Lo llamaron Comunicación, porque la serie entera de los programas fue dedicado a la comunicación “mediados del vigésimo siglo “. Pensé que yo podría establecer un acontecimiento que sería extendido alrededor de la capilla que podría comunicar lo absurdo de la explicación habitual franca verbal de realidad.”

“Andar con el coche cambia la vida, no cuando está aparcado, sino cuando vas en él, ese es el happening popular del siglo XX en el mundo occidental, esto es el teatro popular... es la suma de **la vida cotidiana**, por eso no hace falta teatro popular porque la gente lo practica. Ir en coche, ver la tele, viajar en avión son rituales de la segunda mitad del siglo XX que quizás no se van a repetir en el siglo XXI.”

(Rosselló, cita de Wolf Vostell, 1993: S.p)

## BRECHT

### Nuevas ideas

- **Arte cambiante con la sociedad.** Es una tarea artística, explican los autores expuestos, trabajar con el cómo nos afectan las cosas, pero no desde un lado individualista de autocompasión emocional, sino desde un trabajo personal para hacer avanzar la sociedad y así sensibilizar a la gente respecto al mundo en el que vive. El arte se mueve con la sociedad y debe transformarse a medida que el mundo avance para que las personas tengan conciencia de la época en la que viven y eduquen su forma de existencia desde el contexto. El arte no debe satisfacer las costumbres del público, sino cambiarlas.

### Música

En el punto de MÚSICA destaca:

“Cuando por ejemplo se quiere y puede utilizar **la música** para expresar procesos anímicos en las personas, ya no se necesita toda esa acción dedicada a expresar los citados procesos anímicos... se puede mostrar al hombre solo, yendo y viniendo, mientras la música se encarga de representar su curva emocional. Cuando menos mímica produzca el actor más fuerte será, probablemente, el efecto... El músico puede hacer dos cosas. Puede anticipar en su música de acompañamiento los sentimientos del espectador, acumular la tensión, describir la maldad de la acción, etc. Pero también puede expresar en su música la belleza del paisaje del lago, la indiferencia de la naturaleza, lo cotidiano del acto en cuanto que sólo se trata de una excursión. Si elige esta posibilidad, haciendo parecen tanto más terrible y antinatural el crimen, confiere a la música una función mucho más independiente.” (Brecht, 2004: 252-253)

- **Música.** La música es apoyo de expresión, de creación de imágenes, funciona como estimuladora de impresiones y se puede jugar e incluso contradecir con la imagen para lograr un cambio de estado.

## FLUXUS

“Construid una **realidad sonora** y visual a partir de la destrucción, para lograr así un cambio de estado.” (Museo Vostell Malpartida, cita de Wolf Vostell, 2001: 119)

## BRECHT

### Gesto

En el punto de GESTO destaca:

“..., desde el punto de vista de la estética, el gesto del actor es especialmente importante. Para el arte se trata de cultivar el **gesto**. (Naturalmente se trata de un conjunto de gestos socialmente relevante, no de un conjunto de gestos ilustrativos y expresivos.) El principio mímico es sustituido por el principio gestual.” (Brecht, 2004: 232)

“En la selección no se ha de perder la naturalidad de los gestos y de los tonos. No se trata de una estilización. En la estilización el gesto y el tono “significan “ algo “ (miedo, arrogancia, compasión...). El gesto que se consigue a través de la estilización rompe el fluir de las reacciones y acciones de los personajes en una secuencia de símbolos rígidos, surge una escritura con signos completamente abstractos y la representación del comportamiento humano se vuelve esquemática e inconcreta. Cuando la Weigel muestra en el gesto de hacer pan en Los fusiles de la señora Carrar, es el hacer pan de la señora en la vigilia del fusilamiento de su hijo, es decir, es algo completamente concreto, absolutamente insoportable. En él se unen muchas cosas: la actividad de hacer el último pan, la protesta contra otras actividades, como por ejemplo sería el combate, y al mismo tiempo hacer el pan es el reloj para el curso de los acontecimientos: su transformación emplea el tiempo necesario para hacer un pan.” (Brecht, 2004: 165-163)

- **No mímica.** Brecht con gesto se refiere a la expresión física que se realiza en una actividad, en el caso de Fluxus podría ser un simple movimiento sin dirección concreta de realización. Los gestos no tratan de fingir emociones o significados, no se trata de mímica ni de representación, son movimientos naturales que indican algo por sí mismos no tratando de recrear algo inexistente.

## FLUXUS

“In the art, we are struck by a general loosening of forms which in the past were relatively closed, strict, and objective, to one which are more personal, free, random, and open, often suggesting in their seemingly casual formats an endless changefulness and boundlessness. In music, it has less to do with the use of what was once considered noise; in painting and sculpture, to material that belongs to industry and the wastebasket; in dance, to movements which are not “graceful” but which come from **human actions** nevertheless. There is taking place a gradual widening of the scope of the imagination, and creative people are encompassing in their work what has never before been considered art.” Proyecto en múltiple dimension.” (Kaprow, 1999: 1).

“En el arte, somos golpeados por una pérdida general de las formas, que en el pasado fueron relativamente cerradas, estrictas, y objetivas, a unas que son más personales, libres, arbitrarias, y abiertas, a menudo sugiriendo, en su aparente formato casual, un sin fin de cambios y sin limitaciones. La música, tiene menos que ver con lo que alguna vez fue considerado ruido; La pintura y la escultura, con el material que pertenece a la industria y a los cubos de basura; el baile, con los movimientos no “grandiosos”, pero sin embargo provienen de acciones humanas. Allí ocurre un ensanchamiento gradual del alcance de la imaginación, y la gente creativa se concentra en su trabajo, lo que nunca había antes sido considerado arte. “ Proyecto en dimensión múltiple”.”



Para comparar los textos de Brecht y Fluxus hemos seguido los mismos parámetros que con Stanislavski y Zaj. He aquí los resultados, conceptos para trabajar y de los que ser conscientes en el ámbito de un posible entrenamiento de arte de acción:

- **Efecto distanciador.** Pág. 232
- **Diferentes perspectivas.** Pág. 236
- **No pensar en el resultado.** Pág. 238
- **Emoción.** Pág. 240
- **Cuestionamientos.** Pág. 242
- **Observación.** Pág. 242
- **Juego.** Pág. 244
- **Nuevas perspectivas sociales.** Pág. 250
- **Conocimiento.** Pág. 252
- **No Ego.** Pág. 256
- **El pensamiento del espectador.** Pág. 258
- **Vínculo con el espectador.** Pág. 260
- **Despertar sensorial.** Pág. 260
- **No obviedad.** Pág. 262
- **Espectador crítico.** Pág. 266
- **Sacar las cosas de contexto.** Pág. 268
- **Escenario y pensamiento.** Pág. 270
- **Arte para cada situación.** Pág. 274
- **Arte y vida.** Pág. 276
- **No halagar al espectador.** Pág. 276
- **Experiencia de vida.** Pág. 276
- **Positivismo.** Pág. 278
- **Arte cambiante en la sociedad.** Pág. 284
- **Música.** Pág. 284
- **Mímica.** Pág. 286

### 3.1.3 TEXTOS DE JERZY GROTOWSKI EN COMPARACIÓN CON TEXTOS DE OTTO MÜHL, HERMAN NITSH Y GÜNTER BRUS

#### GROTOWSKI

##### Teatro Sagrado

Grotowski con el TEATRO SAGRADO alude al teatro que antiguamente formaba parte de la religión, del sacrificio y del rito; un ritual que liberaba la energía colectiva de los participantes a través de la catarsis. Tanto Grotowski como los accionistas buscan un lenguaje de expresión dirigido a la liberación de los instintos más primarios y naturales del hombre, podríamos decir que sería la toma de contacto con nuestros problemas vistos a través de los orígenes y estos, contemplados desde una perspectiva contemporánea:

“...: no se trata de encontrar cierta serenidad primordial, como la serenidad que tiene un embrión en el vientre de su madre, sino de encontrar el camino donde nuestras contradicciones interiores puedan **exteriorizarse** y a través de ello **trascenderse**, para que podamos utilizarlas como un motor de creación.” (Grotowski, México, 1970: 230)

## ACCIONISMO VIENÉS

“La técnica analítica de la abstracción hace explotar zonas ignoradas por el sujeto, conduciendo a las profundidades de nuestra realidad y nuestros instintos, que son normalmente desconocidos para nosotros. Las áreas suprimidas son **descubiertas y vividas**. Nuestra conciencia se arrastra y presiona hacia las verdaderas raíces de nuestra energía, los momentos más sensibles de comprensión del placer y del gozo se abren a la conciencia. (...) el drama, traído a su esencia, es comparable a la Terapia-Catarsis-Psicoanálisis excepto en el proceso analítico, en este caso. el proceso dramático está abierto a una utilización estética.” (Soláns, cita de Günter Brus, 2000: 75)

“La fiesta del teatro es un drama de **resurrección**.” (Nitsch, 1993: 20)

“La VOLUPTUOSIDAD del exceso, la percepción orgiástica excesiva, nos lleva hacia un estado en el que el dolor y el placer extremo está íntimamente ligados, el estado de la muerte y la vida parece revelarse a la vez dentro de nosotros, entre muerte y vida no se ve ninguna diferencia. La muerte y la vida actúan como dos estados separados sólo en la vida cotidiana, a causa de los modos de percepción humanos. El exceso de la vivencia mística del ser, la experiencia del exceso fundamental se acerca a la verdad del ser infinito. El nacimiento, la procreación, la muerte, la muerte en la cruz y la resurrección se viven simultáneamente. Dentro de nosotros está el miedo y la voluptuosidad del asesino y las angustias de la muerte de la víctima. Nosotros somos asesinos y asesinados en el dolor bienaventurado y rabioso del intenso recuerdo de la existencia, nos identificamos con las fuerzas transformadoras del ser que, al mismo tiempo provoca sin cesar construcción y destrucción y, nuevamente construcción. Caemos en el abismo de las tinieblas y en el abismo de la luz. Al mismo tiempo atravesamos padeciendo los mundos de la muerte, de la crueldad, y pasamos a una velocidad vertiginosa por mundos de experiencia de felicidad de la luz, inconmensurablemente claras, de una blancura radiante y deslumbrante. A la carne cruda, sangrante y húmeda, descuartizada por el exceso dionisiaco, se opone el gusto de fruta por la mañana de la **resurrección**. El doble abismo de la luz y las tinieblas del SER.” (Nitsch, 1993: 20-21)

## GROTOWSKI

### Teatro Sagrado

“Si la situación es brutal, si nos despojamos y tocamos las capas más extraordinariamente íntimas, exponiéndolas, la máscara vital se quiebra y desaparece.”

(Grotowski, México, 1970: 18)

- **Sacar hacia fuera material inconsciente.** El material inconsciente se debe hacer visible a través del cuerpo y de la voz. Todo nuestro inconsciente personal escondido durante siglos por la sociedad, la religión y las costumbres, deberán buscar un lugar para expresarse y descubrirse a la conciencia revelándose como el verdadero yo.

“... jugamos un doble juego de **intelecto e instinto**, pensamiento y emoción; pretendemos dividirnos artificialmente en cuerpo y alma. Cuando tratamos de liberarnos de esto empezamos a gritar y patear, damos saltos convulsos al ritmo de la música. En nuestra búsqueda de liberación alcanzamos el caos biológico. Sufrimos horriblemente por una pérdida de la totalidad, disolviéndonos, desparramando los elementos que nos constituyen.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 39)

“...nosotros le exigimos al actor que se transforme ante el espectador mediante sus impulsos interiores y su cuerpo; por eso cuando postulamos que la magia del teatro consiste en esa **transformación** tal y como se produce ante nosotros, volvemos a plantear la cuestión.” (Grotowski, México 1970: 80)

## ACCIONISMO VIENÉS

“La acción total es un proceso directo (arte directo), no la reproducción de un proceso, el encuentro directo del inconsciente y la realidad (material).” (Brus, 2005: 166)

“Die psychische gestaltung geschah nun als therapie.

Die kunstgestaltung bekam neue aufgaben.

Kunst entwickelte sich zur therapienmethode wie in der materialaktion habe ich das material herangeführt und herausgeholt.

Es waren sehr schwierige aktionen mit psychischen material. Psychisches material ist unsichtbar und sollte durch trance, sugestionen zum ausdruck gebracht werden.

Das psychische material, das **unbewusste**, wurde hervorgeholt, eine form sollte gefunden werden, um es stichbar zu machen durch ausdruck des körpers, der zum tanz führte, ausdruck der stimme, angefangen mit schreien, dann weiterentwickelt mit worten, rede, gesang.” (Mühl, 2005: 104)

“La creación psicológica se creó tan sólo como terapia.

La creación del arte notificó nuevas tareas.

El arte evolucionó hacia un modo terapéutico, igual que yo he conducido y extraído así la materia.

Fueron acciones muy difíciles de llevar a cabo con material psicológico. El material psicológico es invisible y ha de ser plasmado a través del trance y sugestionen.

El material psicológico, el inconsciente, se puso en relieve; se debía encontrar una fórmula para hacerlo visible a través de la expresión corporal, que condujera a la danza, expresión de la voz, comenzando con gritos y, a continuación, se desarrollara con palabras, diálogo y cantos.”

“Durch **selbstdartellung** wird der selbstdarsteller zum künstler. Die selbstdartellung eines einzelnen geschieht vor der gruppe. Durch die trance verstärkt der selbstdarstellungsleiter die selbsterstellungsaktion.

Der aktionistische selbstdarsteller kann sich aller kunstmedien bedienen.”

(Mühl, 2005: 104)

“A través de la auto-creación, se convierte el accionista en artista. La auto-creación de un único acontecimiento ante el grupo. El objeto conductor intensifica a través del trance la acción del accionista. El artista accionista puede proveerse de todos los medios artísticos (de los cuales precise).”

“Yo soy la expresión de la creación total. Me he disuelto a mí mismo en ella e identificado con ella. Toda agonía y lascivia, mezclada en un estado de intoxicación, me penetrará a mí y por lo tanto a vosotros.” (Soláns, cita de Hermann Nitsch, 2000: 116)

## GROTOWSKI

### Teatro Sagrado

- **Trabajo conjunto:** cuerpo e interior. Nuestro cuerpo y nuestro interior son una totalidad, es casi imposible separarlos por lo que se deben trabajar siempre como un conjunto. Cuando Grotowski habla de transformación se refiere en cierto modo al personaje, pero también al encuentro con lo más interno de uno mismo.

“Sólo deseo llamar la atención sobre una característica especial de estas sesiones teatrales que combinan la fascinación y la negación excesiva, la aceptación y el rechazo: el **ataque a lo sagrado** (representaciones colectivas), la profanación y el culto.” (Grotowski, México, 1970: 37-38)

“No pienso que la crisis del teatro pueda separarse de otros procesos de crisis de la cultura contemporánea. Uno de sus elementos esenciales, a saber, la desaparición de lo sagrado y de su función ritual en el teatro, es un resultado de la decadencia obvia y probablemente inevitable de la **religión.**” (Grotowski, México, 1970: 44)

“La **“trasgresión”**, me parece a mi la única posibilidad de que el mito funcione en el teatro.” (Grotowski, México 1970: 83)

“El teatro debe violar los estereotipos de nuestra visión del mundo, los sentimientos convencionales, los esquemas de juicio; debe **violarlos brutalmente**, en cuanto estos estereotipos estén modelados en el organismo humano (en el cuerpo, en la respiración, en las reacciones interiores), debe violar por lo tanto ciertas especies de tabúes; es a través de esta trasgresión que el teatro nos permite- con un shock, con un sacudimiento que hace caer las máscaras- darnos desnudos a algo tan extremadamente difícil de definir.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 19)

## ACCIONISMO VIENÉS

“Si se le quitara al concepto ese deje religioso, diría que mis acciones son un “ritual”. La ruptura de tabúes se convirtió para mí en un auténtico medio para experimentar con el estilo. **Ofender a la religión** me resultaba divertido. Puse a mi cuerpo, a mi Yo en situaciones tan extremas que ciertos comportamientos sociales no podían por menos de parecerme profundamente ridículos.” (Brus, 2005: 163)

“Restaurar una conciencia de nuestros símbolos religiosos más profundos. Por medio de este teatro, la consagración intelectual del arte se hará manifiesta. Por primera vez en la historia, un FESTIVAL construido y ritual se hará realidad con la ayuda de los principios de la psicología profunda y de masas. Él ser crea para sí mismo una celebración de **purificación y abreacción.**”

(Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cita de Hermann Nitsch, 2008: 420)

“El teatro necesita un **desfogue sado-masoquista**. El desfogue y la crueldad se revelan como la esencia del teatro de los tiempos.” (Nitsch, 1996: 42)

“Estoy en contra de las reglas sociales que ya no concuerdan con ninguna clase de realidad.” (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cita de Otto Mühl, 2008: 409)

“Cuando todavía creía en el sentido, la estabilidad y el orden de la sociedad humana, pensé que mi obra podría ofrecer una especie de salida, a través de la cual todo lo suprimido e inhibido podría ser reaccionado y eliminando. Acepté las huellas humanas y el psicoanálisis de Freud, él me enseñó a mirar el abismo del éxtasis y la **agresión.**” (Soláns, cita de Hermann Nitsch, 2000: 16)

“Culture is probably a product of all kind of sicknesses, declared healthy by guardians of long term positions for the apathetic masses of preserving the human species.” (Brus, 1993: 264)

“La cultura es probablemente un producto de toda clase de enfermedades, declaradas sanas por los dirigentes de las masas apáticas que conservan la especie humana.”

“Wir brauchen nicht den Staat. Wir benötigen ihn nicht mehr, sobald wir aufgehört haben, unglückliche mensche zu produzieren, denn wie wilhe reich sagt: „die familie ist die brutstätte aller geisteskrankheiten.

Wir verbeugen uns vor nietzsche, indem wir den zukünftigen menschen produzieren, der nichts anderes ist als der normale mensch, , der fähig ist sich selbst zu verwalten, der mündig gewordene mensch, der keinen past, der keine polizei, der keine justiz, keinen richter und der vor allem keiner politiker braucht und keine regierung benötigt.” (Muehl, 2004: 21)

## GROTOWSKI

### Teatro Sagrado

“Esta operación es sincera y **brutal.**” (Grotowski, Barcelona, 1970: 21)

“...: el teatro pobre y la representación como un acto de **transgresión.**”  
(Grotowski, México 1970: 13)

- **Trasgresión.** Ambos autores coinciden en que la trasgresión para acabar con los estereotipos, esquemas de juicio y reglas sociales es necesaria para el desarrollo de este lenguaje, y de este modo poder llegar contundentemente hasta el interior de quien lo acciona y presencia.

“Un intento, por lo tanto, de **encarnarse en un mito** sabiendo que esta encarnación no puede ser total, una toma de conciencia de la relatividad de nuestros problemas, vistos en relación a nuestros “orígenes”, y la reacciones de estos “orígenes” vistos desde una perspectiva contemporánea.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 21)

“Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro: **liberaba la energía espiritual** de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien trascendiéndolo. El espectador recogía una nueva percepción de su verdad personal en la verdad el mito y mediante el terror y el sentimiento de lo sagrado llegaba a la catarsis.” (Grotowski, México 1.970: 17)

## ACCIONISMO VIENÉS

“No necesitamos el estado. Ya no nos hará falta tan pronto hayamos dejado de producir individuos infelices, pues como afirma el Imperio de la Voluntad: “La familia es el foco de toda enfermedad mental”.

Nos arrodillamos ante Nietzsche produciendo la humanidad del futuro, que no es otra cosa que el hombre corriente; que es capaz de administrarse a sí mismo; que ha alcanzado la mayoría de edad; que no necesita pasado, ni policía, ni justicia, ni ningún juez; y que, por encima de todo, ni necesita a los políticos, ni precisa del gobierno”.

“El teatro necesita **crueledad** (alusión a Artaud), unos efectos dramáticos fuertes que golpeen al espectador en la profundidad de su organización psicológica, que le choquen y le encaren con la vitalidad que le supera y que sólo es definible metafísicamente.” (Nitch, 1996: 44)

“I want to put under people’s noses the disgusting, horrible thing that I feel within me (because, unfortunately, I am a human being) and in others. I like things human because there is something hopelessly **bestial** about them.” (Mühl, 2005: 237)

“Quiero poner bajo narices de la gente la cosa asquerosa, horrible que siento dentro de mí y en otros (porque, lamentablemente, soy un ser humano) . Me gustan las cosas humanas porque hay algo desesperanzadamente bestial sobre ellas.”

“Die Kunst, welche in Kult, Mithos und Religion ihren Ursprung hatte, findet zu sich **selbst heraus eine kultisch religiöse Funktion**, sie wird selbst Kult, findet zum Kult zurück.” (Padiglione d’art Contemporanea, cita de Hermann Nitch, 1986: 25)

“El arte cuyo origen se encontraba en el culto, el mito y la religión descubrió para sí una función culto-religiosa, ésta se convertiría en culto por sí sola; encontraría el camino de vuelta al culto.”

“Acepto el júbilo absoluto de la existencia, cuya condición es la experiencia de la cruz. A través de la total experiencia y el gozo de la vida **hacia la plenitud** puede ser alcanzado el festival de la resurrección.” (Soláns, cita de Hermann Nitsch, 2000: 116)

“El *Teatro de la orgía y el misterio* expone los principios de su acción como un teatro festival colectivo articulado ritualmente a entonar los principios del sacrificio, la orgía, la abstracción, la intoxicación y el impulso de matar: “una filosofía de intoxicación, de éxtasis, de encantamientos muestra como resultado que el secreto de la intensidad vital es la excitación frenética, la orgía, que representa una constelación de la existencia donde el placer, el dolor, la muerte y la recreación están próximas y penetradas.” (Soláns, cita de Hermann Nitsch, 2000: 77)

## GROTOWSKI

### Teatro Sagrado

“Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien trascendiéndolo. El espectador recogía una nueva percepción de su verdad personal en la verdad el mito y mediante el terror y el sentimiento de lo sagrado llegaba a la catarsis.” (Grotowski, México 1.970: 17)

- **Reaccionar con todas nuestras capacidades.** Es muy importante reaccionar con todas nuestras capacidades, ya que normalmente reaccionamos sólo con la mitad de ellas desechando nuestros potenciales y posibilidades de creación, de conocimiento y de expresión.

### Teatro Pobre

En el punto de TEATRO POBRE destaca:

“Este teatro es para una élite que no está determinada por el ambiente social o por la situación financiera del espectador, ni siquiera por su educación. Un trabajador que no ha tenido ni siquiera educación secundaria puede pasar por este proceso creativo de autobúsqueda, mientras que un profesor universitario puede estar muerto, formando permanentemente, moldeado dentro de la terrible rigidez de un cadáver.”

(Grotowski, México 1970: 35)

- **Cualquiera puede ser artista.** Cualquier persona, se dedique a lo que se dedique, no importando su ámbito social o su educación, podrá pasar por este proceso de autobúsqueda. Todo el mundo es creativo, todo el mundo puede ser artista y valerse por sí mismo, resultando indiferentes los recursos, habilidades o condiciones que les rodeen.

## ACCIONISMO VIENÉS

“With my work I want to tell the history to the entire universe, of **the life force as a manifestation**, of the history of man and thus also the history of the development of the human psyche, of human consciousness. A retrospective view of man as given factor must realize that his roots are deeply buried in the overall course of nature, in the formation and decay of the universe. The myths are the rise from the collective subconscious determines the history and the progression of human development, they determine the orientation of human desire towards existence.”

(Museumszentrum Mistelbach, cita de Hermann Nitsch, 2007: 56)

“Con mi trabajo quiero contar la historia al universo entero, de la fuerza de vida como una manifestación, de la historia del hombre y así también la historia del desarrollo de la psique humana, de la concienciación humana. Una visión retrospectiva del hombre que da a entender que sus raíces están profundamente enterradas en el curso total de naturaleza, en la formación y el decaimiento del universo. Los mitos surgen del subconsciente colectivo que determina la historia y la progresión del desarrollo humano, determinan la orientación del deseo humano hacia la existencia.”

“**Jeder ist potent, jeder ist kreativ.** Und wer heute Künstler ist, und das glaub ich auch bei dir, der wehrt sich irgendwie.” (Hochschule für Angewandte, cita de Otto Mühl, 1998: 32)

“Cualquiera es potente, cualquiera es creativo. Y quien hoy es artista, y también creo que tú puedas serlo, sabe valerse por sí mismo”.

## GROTOWSKI

### Actor santo

El ACTOR SANTO, actor del teatro de Grotowski, es un creador al igual que el artista de acción, con la diferencia de que el primero utiliza el papel del personaje para abandonar su máscara cotidiana, mientras que el accionista no necesita ningún personaje, sino que se convierte en un cuerpo con ciertas características que se quiebran para liberar lo escondido en su interior.

El artista es el constructor de su propio cuerpo, el modelador de su voz; el creador de la materia y al mismo tiempo la propia materia. El artista es el propósito del trabajo y por lo tanto también es el resultado:

“El actor, al menos en parte, **es creador, modelo y creación** sintetizados en una sola persona.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 41)

“También se ha verificado el fenómeno de que el actor, de manera similar a los cuadros de El Greco (gracias a su técnica mental), puede **“iluminarse”**, convertirse en fuente de una “luz espiritual”. ” (Grotowski, Barcelona, 1970: 18)

“Vemos el teatro, especialmente en su aspecto carnal y palpable, como un lugar de provocación, como un desafío que el actor se propone asimismo e, indirectamente a otra gente.” (Grotowski, México, 1970: 215)

## ACCIONISMO VIENÉS

“My body is the aim. My body is the event. My body is the result.” (Brus, 1993: 259)

“Mi cuerpo es el objetivo. Mi cuerpo es el acontecimiento. Mi cuerpo es el resultado.”

“Die psychoanalyse ist das 2-personen-theaterstück.

Hinter einem paravent sitzt der liebe gott, er hört alles, ist fast unsichtbar, davor auf einer couch liegt ein ungerformter haufen aus lehm, eine kaputte figur.

Die gottheit hinter dem paravent formt nach seinem bilde den neuen menschen: adam.

Der aktionist uberbricht dieses traurige theater, befreit den patient von gott hinter den paravent, macht ihn zum **selbtdarsteller**.

Wir brauchen kein gott.

Wir werden gott ersetzen durch den übermenschen!“ (Muehl, 2004: 21)

“El psicoanálisis es una obra de dos actores.

Detrás de un biombo, está Dios sentado; lo oye todo, es casi invisible. Delante, sobre un diván, yace un cúmulo de arcilla por formar, una figura rota.

La divinidad detrás del biombo forma a su imagen y semejanza la nueva especie los nuevos humanos: Adan.

El accionista impide tan triste teatro, libera al paciente de Dios detrás del biombo, y lo convierte en su auto-creador, en accionista.

No necesitamos a ningún dios.

¡Sustituiremos a Dios por un superhombre!”

“Der selbtdarstellungsleiter gibt dem selbtdarsteller den mut, aus sich herauszugehen, sich von ängsten zu **befreien**, sich ausdrücken und zur gestaltung zu gelangen. Er lehrt ihn die kunst der selbtdartellung” (Mühl, 2005: 104)

“El objeto conductor de la acción impulsa al accionista a salirse de sí mismo, a liberarse de sus temores, a expresarse, y a tener suficiente para crearse. Le enseña el arte de auto-crearse.”

No dice “yo sufro, me duele, yo siento” sino “ yo quiero, yo impongo, yo actúo”, “yo ataco, yo lucho, yo resisto, yo escandalizo” (Soláns, cita de Günter Brus, 2000: 97)

## GROTOWSKI

### Actor santo

“Debe aprender a utilizar su papel como si fuera el bisturí de un cirujano, para disecarse. No es una cuestión de retratarse bajo ciertas circunstancias dadas, o de “vivir” una parte; tampoco presupone ese tipo de actuación, de distanciamiento que el teatro épico ha preconizado y que se basa en un cálculo frío. Lo importante es utilizar el papel como un trampolín, como un instrumento mediante el cual estudiar lo que está escondido detrás de nuestra **máscara cotidiana** -el meollo más íntimo de nuestra personalidad-, a fin de sacrificarlo, de exponerlo.” (Grotowski, México, 1970: 31)

- **Liberación.** El objeto conductor del accionista vienés y del actor que trabaja con Grotowski es liberarse de sus miedos, expresarse sin temor desde la acción, la lucha y la resistencia, nunca desde la emoción, para así lograr el encuentro y la iluminación de su verdadero ser. Estos artistas trabajan con la confianza, intentan crecer por encima de ellos mismos sin necesidad de encontrar a un ser superior, su maduración consistirá en ponerse al desnudo revelando su propia intimidad.

### Sacrificio y entrega

El COMPROMISO y la ENTREGA son fundamentales para la creación. El compromiso es trabajo y riesgo, por lo tanto, cuanto más compromiso haya mejor será el resultado obtenido. La entrega deberá estar a disposición de todo su ser: del cuerpo, de la mente y del alma. El artista obtendrá la liberación, la paz mental y la armonía gracias al sacrificio que le proporcionarán el compromiso y la entrega hacia la búsqueda de sus raíces más íntimas:

El acto total es el acto de mostrarse desnudo, de arrancar la máscara de la vida cotidiana, de exteriorizarse. **No a fin de “exhibirse”**, porque eso sería, como su nombre lo indica, exhibicionismo. Es un acto solemne y profundo de revelación. El actor debe prepararse para ser absolutamente sincero. Es como un paso hacia lo más alto del organismo del actor en el que la conciencia y los instintos estarán unidos.”

(Grotowski, México, 1970: 179)

## ACCIONISMO VIENÉS

“The deeper the flesh of my body sinks, the better my chances are not being caught by the sonar of **morality**.” (Brus, 1993: 225)

“Cuanto más profundamente la carne de mi cuerpo se ahoga, mejores son mis posibilidades de no ser atrapado por el sónar de la moralidad.”

“Se trata de una nueva forma de existencia y de autoadoración que causa y condiciona la exaltación de todas las fuerzas vitales, de todos los registros de la existencia. Lo último puede elevarse hasta la mística del ser (la embriaguez del ser). ¡La pasión encuentra la disolución en la fiesta! A través de la FIESTA quiero darle a la vida su forma más concentrada (La orgía celebrada: la satisfacción sublimada de los instintos). Todo ser viviente debe ser llamado a concentrar todas las fuerzas del GOCE de los registros de la existencia. La trama dramática del teatro O.M. es sacramento del **desarrollo positivo** de todos los instintos vitales.” (Sarmiento, cita de Hermann Nitsch, 1999: 12)

“The human foundations the art of revolution.”

(Wien und Museum Ludwig, cita de Günter Brus, 1989: 244)

“Los patrones humanos, el arte de la revolución.”

## GROTOWSKI

### Sacrificio y entrega

“Si el actor efectúa públicamente una provocación a los otros hombres en la medida que se provoca asimismo, si por un exceso, una profanación, un sacrilegio inadmisibles, el actor se busca a sí mismo desbordando a su personaje de todos los días, permite entonces al espectador hacer otro tanto. Si no hace **ninguna exhibición de su cuerpo**, sino que lo quema, lo aniquila, lo libera de toda resistencia, en realidad no vende su organismo sino que lo ofrenda. De algún modo repite el gesto de la redención, acercándose con ello a la santidad.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 54)

- **Ego.** Para la creación, tanto dramática como artística, el ego no es nada más que un acto de exhibición que entorpece el encuentro con la sinceridad, ya que el creador correrá el riesgo de estancarse en una banalidad externa condicionando la verdadera unión y liberación de la conciencia y el instinto, necesidades tan perseguidas por Grotowski y por los accionistas. Un artista veraz no alcanzará la soberbia del hombre reconocido en sociedad alardeando de sus realizaciones, el artista sincero vivirá en la sencillez como un ser humano más, no sintiéndose en absoluto superior al resto.

“...: haced siempre lo que más íntimamente afecte a **vuestra propia experiencia.**” (Grotowski, Barcelona, 1970: 35)

“El teatro sólo tiene un sentido: empujarnos a **trascender nuestra visión estereotipada**, nuestros sentimientos convencionales, nuestros hábitos, nuestros baremos standards de juicio -no por el mero hecho de destruir todo esto, sino principalmente para que podamos experimentar lo real y, tras prescindir de nuestras cotidianas huidas, nuestros cotidianos fingimientos, en un estado del total desvalimiento, quitarnos los velos, darnos, descubrimos a nosotros mismos. Por este camino -a través del shock, a través del temblor que facilita nuestra liberación de máscaras y amaneramientos-.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 40-41)

“El actor que en este proceso especial de disciplina, **autosacrificio**, autopenetración y moldeado no tiene miedo de ir más allá de los límites normalmente aceptables, obtiene una especie de armonía interior y una paz mental. Se convierte en una persona mucho más sana de mente y de cuerpo y su forma de vida es más normal que la de cualquier actor de teatro rico.” (Grotowski, México, 1970: 40)

## ACCIONISMO VIENÉS

“Approximately ninety-eight per cent of my body was beaten physically and spirituality into shape. I made up the remaining two per cent by beating myself. Now it laughs one hundred per cent.” (Brus, 1993: 259)

“Aproximadamente el noventa y ocho por ciento de mi cuerpo fue golpeado para enderezarlo física y espiritualmente. Arreglé el dos por ciento restante golpeándome. Ahora se ríe el cien por cien.”

“**Das persönliche, subjektive Produzieren** deckte sich mit der religiösen Gestaltungsforderung.”

(Padiglione d’art Contemporanea, cita de Hermann Nitsch, 1986: 24)

“La producción personal y subjetiva coincide con la necesidad absoluta de creación.”

“I thought to have said: Everything is what man is. Man ought to be able to **present himself with an open arse** in place of his face.” (Brus, 1993: 262)

“Yo debería haber dicho: Todo es lo que el hombre es. El hombre debería ser capaz de representarse a sí mismo con un culo abierto en el lugar de cara.”

“In utopia, people who love each other  
Walk freely naked  
by communicating thoughts.  
They need no higher being,  
For they have reached the ultimate stage,  
**Rising above themselves.**” (Brus, 1993: 240)

“En la utopía,  
la gente que se aman unos a otros  
pasean libremente desnudos  
comunicando pensamientos.  
Ellos no necesitan un ser superior,  
Ya que han alcanzado la etapa máxima,  
Creciendo por encima de ellos mismos.”

## GROTOWSKI

### Sacrificio y entrega

“Si se empieza algo se debe uno comprometer totalmente. Se debe uno **entregar ciento por ciento**, con todo el cuerpo, con la mente entera y todas las asociaciones posibles e individuales y más íntimas.” (Grotowski, México, 1970: 172)

“El actor debe desenmascararse, debe despojarse de lo que es más personal debe **hacerlo con autenticidad**. Es una especie de exceso para el espectador. Pero ustedes no deben luchar por esto, actúen solamente con todo su ser. Revelen en el momento culminante de su actuación sus más personales y escondidas experiencias. En estos momentos utilicen signos solamente, pero justifiquenlos, con eso basta.”

(Grotowski, México, 1970: 196)

## ACCIONISMO VIENÉS

“Kunst ist das, was man liebsten tut.” (Muehl, 2004: 60)

“EL arte es aquello que se quiere hacer por encima de todo.”

M.L.B- Wie wuerdest Du Deine Ethik definieren?

V.W- In allen Gesellschaften heute gibt es Angst und Schrecken gegenueber allen Ereignissen. Als Mitglied der Gesellschaften empfinde ich natuerlich auch Todesangst gegenueber Unfaellen und Gewalt. Aber ich habe es geschafft, mich zu retten von diesem Alptraum durch meine Arbeit. Meine Arbeit erlaubt mir, immer wieder das Leben nue zu lernen, neue freie Formen des Seins ohne Angst. Ich nehme mein Schicksal in meine Hand und lege es nicht in die Hand eines Anderen abhaengt, wo jeder vom Anderen abhaengt, wo jeder sich auf den Anderen verlaesst. Die “krise der westliehen Kultur” ruehrt meines Erachtens deher, dass keiner fuer sich selbst Verantwortung uebernehmen will, sondern die organisierte und garantierte Verantwortung fuer sich sucht. **Es gibt nur mehr Freiheit und mehr Kreativitaet durch mehr Verantwortung.** Das trifft auf die oekonomischen sowie auch auf die ideellen saohverhalte zu. Resumeé: Mit sich selbst anfangen.” (Vostell, 1974: S.p) (A pesar de que este texto es de uno de los autores Fluxus he creido conveniente introducirlo aquí debido a su correspondencia con el texto de Grotowski.)

MLB ¿Tú cómo definirías tu ética?

V.W “Hoy en día, en todas las sociedades hay temor y terror por doquier. Como miembro de las sociedades, naturalmente también percibo el miedo a la muerte frente a los accidentes y la violencia. Pero he conseguido salvarme de esta pesadilla a través de mi trabajo. Mi trabajo me permite cada dos por tres aprender la vida de una nueva forma, formas nuevas y libres del ser, y sin miedo. Cojo mi destino con mis dos manos y no dejo que dependa de las manos de otros, donde todos dependen de otros, donde todos se fían de otros. En mi opinión, la “crisis de la cultura occidental” mueve a la gente a no tomar ni media responsabilidad sobre ellos mismos, sino a buscarse una responsabilidad organizada y garantizada. Más responsabilidad sólo trae más libertad y más creatividad. Esto se puede aplicar tanto a lo económico como a un contexto idílico. En resumen: Hay que empezar con uno mismo.”

“I must get right out of my stinking rotten skin- like a snake. It is so difficult to skin one self, but I must be done.” (Brus, 1993: 221)

“Debo salir de mi piel apestosa putrefacta -como una serpiente. Es muy difícil **despellejarse a uno mismo**, pero se debe ser hacer.”

## GROTOWSKI

### Sacrificio y entrega

“Aquí todo se centra y se concentra en la **maduración interior** del actor, maduración que se expresa a través de la máxima tensión: el desnudarse totalmente, el poner al desnudo la propia intimidad, todo sin el mínimo rastro de egocentrismo y auto-satisfacción. Al contrario, el actor, interpretando, debe hacer entrega total de sí mismo. Es por lo tanto, una técnica de “la hipnosis” y de la integración de todas las fuerzas psíquicas y corpóreas del actor que emergen de los bajos fondos de la intimidad y del instinto, y surgen de una especie de “transluminación.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 12)

“Si no se manifiestan fluidamente y no aparecen como signos de erupción sino de obra maestra, entonces son realmente creadores: nos revelan y purifican mientras trascendemos de nosotros mismos. Y entonces puede decirse que **nos hacemos mejores.**” (Grotowski, México, 1970: 41)

## ACCIONISMO VIENÉS

“Una humanidad regenerada podrá reconocerse a través de su profundo drama interior. Ésta es una nueva forma de la existencia y la adoración de sí mismo, un forma que provoca y necesita un **entusiasmo por todas las experiencias de la vida**, toda aprensión de la existencia, que puede elevarse al misticismo (intoxicación) del ser.”

(Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cita de Hermann Nitsch, 2008: 419)

“The existence sacral painting

Aspires the consequent

Sacralizing of art

And with it an intense

Existence spiritualization through which

Man becomes the pure priest of

Being will not be as before the

Most unappetizing beast amongst the animals

In art lies a mythical

Promise of intellectually born

Myth the cultivating of psychological

Intoxication, the scientific

Enjoyment of meditative states to the full

The ritualizing of the entire

Course of life is the spiritualize

Sacrament-like transposition

Of carnal desires in the

Futility of the primordial game

The mysticism of being the drunkenness of being

The salvation through the exultation rite of the

Festival of life art will be

Sacrament-like manifestation of

Existence

The O-M. Theatre”

(Museum Ludwig,

cita de Hermann Nitsch, 1989: 103)

“La existencia de la pintura sagrada

aspira a la consecuente

sacralización del arte

y con esto una intensa

Existencia espiritual por la que

El hombre se hace un sacerdote íntegro

Del ser y no llegará a ser como antes,

la más inapetente bestia

entre los animales.

En el arte se encuentra

la promesa del nacimiento de un mito intelectual

la cultivación de la intoxicación

psicológica,

el disfrute científico al máximo de

estados meditativos.

La ritualización de todo el curso de la

vida es el sacramento espiritualizado

como transposiciones del deseo

carnal en el inútil juego primario. El

misticismo de la borrachera del ser.

El arte será la salvación a través del

ritual eufórico del festival de la vida.

Sacramento como manifestación de la

existencia.

El O-M. Teatro.”

“My theater was to have a therapeutic effect.” (Nitsch. 1999: 27)

“Mi teatro deberá tener un efecto terapéutico.”

“La creación (todo lo que es y tiene un devenir) exige, por medio de lo vivo, que se perciba ella misma. El curso del universo, el todo, se crea por medio de lo vivo, que se perciba ella misma. El curso del universo, el todo se crea por medio de lo vivo, por medio de todos los seres vivos, de los órganos **con el fin de conocerse a sí mismos.**”

(Nitsch, 1996: 13)

## GROTOWSKI

### Sacrificio y entrega

“El actor que trata de llegar a un estado y autopenetración, el **actor que se revela** a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de sus ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso. Debe ser capaz también de expresar mediante el sonido y el movimiento, aquéllos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma de poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera que un gran poeta crea su lenguaje de palabras.”

(Grotowski, México, 1970: 29)

- **Superación.** El arte es empleado como terapia, como procedimiento de progreso y de crecimiento como seres humanos. Es la manera de conocernos a nosotros mismos y de tocar lo más interno de nuestro ser para obtener la capacidad de rehacernos, y poder ser más íntegros y mejores. El acto de presentación ante un público será el modo de integrar al resto de la audiencia en el proceso de liberación, siempre se hará desde la autenticidad y la sencillez, nunca para impresionar como “artista” al espectador.

“De otra forma, el exceso se convertirá en impudicia y no en ofrenda. Esto significa que el actor debe actuar en estado de trance. El **trance**, es decir, el poder de concentrarse de una manera teatral tal y como yo lo comprendo, puede ser adquirido poniendo un poco de buena voluntad.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 57)

- **Concentración.** La concentración es básica para la realización de proyectos, para no evadirse y centrarse únicamente en lo que se está realizando en ese preciso instante. Los autores expuestos hablan de un estado de delirio o trance, por muy disparatado que parezca en un principio, es un estado que surge a partir de la absoluta creencia en lo que se está haciendo. La concentración es un acto que nace de la fe y de la voluntad.

“Nos ha proporcionado usted una serie de detalles técnicos. ¿Pero cuál es la filosofía de su arte?” Franz Marijnen

“Una filosofía viene siempre después de una técnica. Dígame ¿camina hacia su casa con sus piernas o con sus ideas? Hay muchos actores que durante las representaciones desean entrar en **discusiones** científicas acerca del arte, etc., estos actores tratan esconder mediante esas discusiones su falta de compromiso y su incapacidad para realizar el máximo esfuerzo. Si usted se entrega totalmente durante una representación, no trata de discutir. En la discusión se esconde uno detrás de una máscara falsa.”

(Grotowski, México, 1970: 169)

## ACCIONISMO VIENÉS

“The artist and dramatist, the **artist engaged** in the overall work of art wants to identify, see, smell, taste, and most important, touch the inner flesh.” (Nitsch, 1999: 35)

“El artista y el dramaturgo, el artista comprometido con todo su trabajo en la obra de arte total, quiere identificar, ver, oler, probar, y lo más importante, tocar la carne interna.”

“El arte surge en estado de **delirio**. Todo el resto es conservación de monumentos.”  
(Brus, 2005: 226)

“An idea consists in the art of **not depending** on ideas for a beginning.”  
(Brus, 1993: 250)

“Una idea consiste en el arte de no depender de ideas para empezar.”

## GROTOWSKI

### Sacrificio y entrega

- **No discusión.** En absoluto es conveniente la discusión, ésta es una excusa para no afrontar la falta de compromiso y evadirse del máximo esfuerzo. La discusión es la forma de esconderse detrás de la máscara, por lo tanto de esconderse de sí mismo. El discurso y la disputa únicamente llevan a la idea, mientras que el arte va mucho más allá del pensamiento.

### Cuerpo

El CUERPO del artista es objeto suficiente para realizar una acción o una pieza teatral, puede acompañarse de diversos elementos, pero también puede trabajar en solitario sin necesidad de ningún componente externo que le escolte. Cualquier persona puede utilizar su cuerpo al completo como instrumento de creación, éste deberá cuidarse a diario para que esté siempre dispuesto a trabajar:

“Es algo que surge no sólo de la **memoria**, sino del cuerpo, es una vuelta a la memoria precisa que no debe analizarse intelectualmente. Las memorias son siempre reacciones físicas. Es nuestra **piel** la que nos ha olvidado, nuestros ojos los que han olvidado. Lo que oímos puede todavía resonar dentro de nosotros. Es realizar un acto concreto, no un movimiento como acariciar en general, sino, por ejemplo como acariciar un gato. No un gato abstracto, sino un gato que hayamos visto, con el que tengamos contacto, un gato que tenga un nombre específico, Napoleón, si ustedes quieren. Y es este gato particular el que se caricia. Éstas son las asociaciones.

Tienen que lograr que las asociaciones se vuelvan concretas y relacionarlas con el recuerdo. Si tienen confianza en que deben hacer esto, entonces no habrá que analizar completamente el recuerdo que han surgido, hay que realizarlo concretamente y basta.”

(Grotowski, México, 1970: 185-186)

- **Memoria corporal.** La memoria va asociada al cuerpo, el movimiento a los recuerdos. Cuando recordamos una acción o un sentimiento no es necesario recordarlo sólo con los ojos o la cabeza, se puede evocar a través de una textura, pero no una textura en general, sino una muy concreta, por ejemplo: el terciopelo del abrigo de que llevaba mi abuela el día de mi décimo cumpleaños. No es cuestión de analizar el recuerdo, sólo de realizarlo concretamente. El pensamiento se dejará guiar a través de la piel.

## ACCIONISMO VIENÉS

“**Thought** is a superfluous skeleton that has grown an animal **skin**.” (Brus, 1993: 264)  
“El pensamiento es un esqueleto superfluo que ha cultivado una piel de animal.”

## GROTOWSKI

### Cuerpo

”... era un acto de maestría para el actor cambiar del tipo, de carácter, de silueta (mientras el público contempla) de una manera pobre, **usando sólo su cuerpo** y su oficio. La composición de expresión facial fija, utilizando los músculos del actor y sus propios impulsos, logra el efecto de una transubstanciación terriblemente teatral, mientras que el maquillaje del artista es sólo un artificio.” (Grotowski, México 1970: 15)

“El actor es un hombre que trabaja en público con su cuerpo, ofreciéndolo públicamente; si este **cuerpo** no demuestra lo que es, algo que cualquier persona normal puede hacer, entonces es un **instrumento** obediente capaz de representar un acto espiritual.” (Grotowski, México, 1970: 27)

“... el trabajo es esencialmente no verbal. Verbalizar significa complicar y hasta destruir los ejercicios que son simples y claros cuando se indican mediante un gesto y cuando son ejecutadas por la mente y por el **cuerpo como un todo.**” (Grotowski, México, 1970: 5-6)

“... el prescindir de las máscaras, la revelación de la verdadera esencia: una **totalidad de reacciones físicas y mentales.**” (Grotowski, Barcelona, 1970: 39)

“Mi principio fundamental: no pensar nunca en el instrumento vocal mismo, no pensar en las palabras, sino reaccionar, **reaccionar con el cuerpo.**” (Grotowski, México, 1970: 150)

## ACCIONISMO VIENÉS

“When **the body itself becomes an object**, I carry out an action with myself, with my body, but with some distance. For example, I may do something with my head, my mouth, my eyes, or my eyebrows.” (Mühl, Frankfurt 2005: 240)

“Cuando el cuerpo en sí mismo llega a ser un objeto, realizo una acción conmigo mismo, con mi cuerpo, pero con cierta distancia. Por ejemplo, puedo hacer algo con mi cabeza, mi boca, mis ojos, o mis cejas.”

“El hombre no aparece como hombre, como persona, como entidad sexual, sino más bien como un **cuerpo con ciertas propiedades**.” (Soláns, cita de Otto Mühl, 2000: 115)

“El actor actúa y se torna el mismo material: tartamudear, balbucir, mascullar, gemir, resollar, gritar, chillar, reír, escupir, morder, arrastrarse, cubrirse de material.”

(Brus, 2005: 166)

“The aktionismus durchbricht die grenze zwischen den medien und collagiert material und menschliche körper.

Im theater wird **sprache und bewegung des menschlichen körpers** collagiert.”

(Mühl, 2005: 106)

“El Accionismo traspasa la barrera entre los medios y el material de collage y el cuerpo humano. En el teatro, se funde en collage el lenguaje con el movimiento del cuerpo humano.”

“Se pretende sacar el esqueleto del mullido cuerpo del drama, preparar un **extracto con el alma del cuerpo**.” (Brus, 2005: 182)

“In fact, my body is merely a code word with which nothingness gains access to the pestilence of words.

**My body is a passwords for indescribable things.**” (Brus, 1993: 269)

“De hecho, mi cuerpo es simplemente una palabra en clave, con el cual, la nada gana el acceso a la pestilencia de las palabras. Mi cuerpo es la contraseña para cosas indescriptibles.”

“Hold your head high, for we must

Think.

Man is a body

And has none of it

to disclose.

Hold your head low,

for we must submerge.” (Brus, 1993: 269)

“Sostén la cabeza alta, ya que debemos pensar.

El hombre es un cuerpo

y no tiene nada de esto

para revelar.

Sostén la cabeza abajo,

ya que debemos sumergirnos.”

## GROTOWSKI

### Cuerpo

“El cuerpo debe ser un **centro de reacciones**. Hay que tratar de aprender a reaccionar ante todo con el cuerpo, hasta las conversaciones cotidianas. Poco a poco llegaremos a prohibir toda formalidad física en nuestra conducta: estar con los brazos cruzados impide nuestras reacciones.” (Grotowski, México, 1970: 149)

“Las formas de la simple conducta “natural” oscurecen la verdad; componemos un papel como un sistema de signos que demuestran lo que enmascara la visión común: la dialéctica de la conducta humana. En un momento de choque psíquico, de terror, de peligro mortal o de gozo enorme, un hombre no se comporta “naturalmente”. Un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos rítmicamente articulados, empieza a bailar. Un signo, no es un gesto común, es un elemento esencial de expresión para nosotros.” (Grotowski, México, 1970: 12)

“..., es mejor **no pensar sino actuar**, tomar riesgos. Cuando les pido que no piensen quiero decir que no piensen con la cabeza. Por supuesto deben pensar con el cuerpo, lógicamente, con precisión y responsabilidad... Si crece espontáneamente y orgánicamente con los impulsos vitales, finalmente dominados, siempre será bello, mucho más bello que cualquier cosa calculada con anterioridad.”

(Grotowski, México, 1970: 173)

- **Liberación del cuerpo.** La conducta social del cuerpo atrofia los instintos naturales de expresión, es necesaria su liberación y apertura para poder articular los sentimientos tal cual son y no reprimirse en actitudes morales “dignas” que implican pensamiento y palabra y que acaban obstruyendo los músculos y atrofiando las articulaciones. Es cierto que vivimos en sociedad y ciertas normas se deben cumplir para vivir en armonía con el resto, pero también es necesario un espacio, quizás privado, de redención donde descubrirse, experimentar y reaccionar con el cuerpo a través de ciertos estímulos. Para que algo sea bello debe guiarse por lo impulsos corporales, impulsos precisos y responsables que aparecerán sin esfuerzo con la práctica, se debe pensar con el cuerpo no con la mente, así los actos improvisados serán mucho más increíbles que los calculado con anterioridad.

## ACCIONISMO VIENÉS

“Es entstanden nur aktionen ohne materialen.

Nicht nur der menschliche körper war jetzt **mittelpunkt der gestaltung**, sondern der **mensch selbst.**” (Mühl, 2005: 104)

“Sólo se plantean acciones sin materiales. No sólo el cuerpo humano ahora era el centro de la creación, sino también del hombre en sí mismo.”

“It has always seemed so strange to me that we don’t paint with two hands. I am already so imprisoned by technique that I cannot paint with my hair, belly or behind. But what is there to stop my second hand. We must live in painting.

Everywhere painting.” (Brus, 1993: 221)

“Siempre me ha parecido muy extraño que no pintáramos con las dos manos. Estoy tan encarcelado por la técnica que no puedo pintar con mi pelo, con mi vientre o con mi trasero. Pero que razones hay para paralizar mi segunda mano. Deberíamos vivir en la pintura.

Pintando en todos lados.”

“Notas para la acción: tiene que ver con varias situaciones dramáticas. (...) la acción es corta, comprimida. El cuerpo de la persona que actúa es sometido a una dura prueba. (...) el acto de partida son actos simples como leer, caminar, tumbarse, etc. El acto es agresivo contra sí mismo y contra los objetos que le rodean, y como resultado de ellos las reacciones apropiadas comienzan: autoinjurias, sonidos de estertor de la garganta, estrangulaciones, palizas, conducta espástica, y así sucesivamente.”

(Soláns, cita de Günter Brus, 2000: 29)

“When the brain ceases to function, it becomes human.” (Brus, 1993: 264)

“Cuando el cerebro deja de funcionar, se hace humano.”

## GROTOWSKI

### Cuerpo

“En ellos se incluye todo: el movimiento, la plasticidad del cuerpo, la gesticulación, la construcción de máscaras mediante la musculatura facial y, de hecho, cada aspecto del **cuerpo del actor será estudiado.**” (Grotowski, México, 1970: 31)

“Por eso debemos cuidar diariamente de **nuestros cuerpos** para que estemos siempre dispuestos a trabajar.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 44-45)

“Cualquier cosa que tenga un sentido poco usual o mágico estimula la imaginación tanto del actor como del productor. Creo que debe desarrollarse una anatomía especial del actor; por ejemplo, encontrar los diversos **centros de concentración del cuerpo** para lograr diferentes formas de actuación, buscando aquellas áreas corporales que en el actor sirven a menudo de fuentes de energía. La región lumbar, el abdomen y el área que rodea el plexo solar funcionan constantemente como fuente de energía.” (Grotowski, México, 1970: 32-33)

- **Análisis del cuerpo y del movimiento.** El punto de partida del trabajo estará basado en actos sencillos que se practican a diario, como andar, tumbarse, etc., cuando esto se realice con naturalidad los ejercicios se irán complicando. El movimiento se analizará para tomar conciencia de cada uno de los músculos, deshaciéndonos de lo que no es imprescindible y comprendiendo cada articulación y su función. Si conocemos nuestro cuerpo podremos manejarlo adecuadamente sin riesgo a fracturarlo o magullarlo, dejándonos llevar por el dolor. Es importante encontrar los puntos de concentración donde se puntualiza la energía, como por ejemplo, el plexo solar, el abdomen, la región lumbar, etc., y así obtener presencia corporal y mayor implicación de reacción con todo el cuerpo, tanto interna como externamente

## ACCIONISMO VIENÉS

“Direkte kunst kennt nur den körper und macht **alles, was mit dem körper zu leisten ist.**” (Muehl, 2004: 60)

“El arte directo sólo conoce el cuerpo, y hace todo lo que se puede hacer con el cuerpo.”

“For 6 years I have experimented with the **human body** and materials (material action). I have experimented with every part of the human body.” (Green, Otto Mühl, 1999: 112)

“Durante 6 años he experimentado con materiales (materia la acción) y con el cuerpo humano. He experimentado con cada parte del cuerpo humano.”

“I. Psychic Naturalism

Registration of a **mental stimulation**. The body driven by this stimulation moves about in the material.”

(Green, Otto Mühl, 1999: 81)

“I. Naturalismo Psíquico

Registro de un estímulo mental. El cuerpo conducido por este estímulo se mueve a través del material.”

“The artist changes the body world, but does not break its back.” (Brus, 1993: 275)

“El artista cambia el mundo del cuerpo, pero no rompe su espalda.”

## GROTOWSKI

### Voz

La VOZ, junto con el cuerpo, es material imprescindible de actuación teatral, para el performista es un gran instrumento que puede utilizar, trabajar y aprovechar al máximo de sus posibilidades, ya que es un componente que reside dentro de él. Si el artista sabe utilizar la voz, sabrá las posibilidades que le aporta a su creación y podrá decidir si prescindir de ella o utilizarla, siempre que sea interesante, como elemento personal de expresión para su trabajo:

“El actor que investiga muy de cerca las posibilidades de su propio organismo descubre que el uso del **resonador** es prácticamente ilimitado... no basta usar la respiración abdominal en el escenario; las fases variadas de sus acciones físicas exigen distintos tipos de respiración si quiere evitar dificultades y no encontrar resistencia en su cuerpo. Descubre que la dicción que aprendió en la escuela de drama provoca muy a menudo que la laringe se cierre. Debe adquirir la habilidad de abrir la **laringe** conscientemente y de asegurarse desde el exterior que ésta esté encerrada o abierta.”

(Grotowski, México, 1970: 30)

“... se utilizan todas las formas de **expresión vocal**, empezando con el balbuceo confuso del infante hasta la rectificación o la retórica más sofisticada.”

(Grotowski, México, 1970: 64)

“La falta más elemental, y la que exige la corrección más urgente, es el esfuerzo exagerado que se hace con la **voz** porque uno ha olvidado hablar con el cuerpo.”

(Grotowski, México, 1970: 150)

- **Voz.** El uso del resonador es ilimitado en el ser humano, se trata de aprender a utilizarlo para eludir la resistencia y potenciarlo según todas sus posibilidades. Cualquier ruido puede llegar a ser interesante si surge de manera natural sin ser forzado durante la búsqueda de las diferentes calidades, si se violenta la voz el cuerpo se olvida. Cualquier forma es interesante para la expresión vocal siempre que esté bien trabajada para no dañar ni las cuerdas vocales ni la garganta: desde un gruñido, una palabra o un monólogo complicado.

## ACCIONISMO VIENÉS

“La destrucción de objetos para crear determinados ruidos. Las acciones se determinan por la calidad del sonido pretendido. Las **cuerdas vocales** también pueden ser objeto de una acción de ruido (acción con la boca y las cuerdas vocales). A alguien con muchas cosquillas se le provoca durante diez minutos. Las acciones de ruido son la forma contemporánea de la música instrumental.”

(Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cita de Otto Mühl, 2008: 411)

“Las acciones totales son acción pura. Las acciones totales son el fin del teatro literario y musical (monstruosidades de nuestra civilización). Hablar y cantar sólo siguen existiendo en las acciones totales como balbucear, hacer gárgaras, silbar, resollar, gritar y rugir.” (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cita de Otto Mühl, 2008: 411)

“In fact, my body is merely a code word with which nothingness gains access to the pestilence of words.

My body is a passwords for indescribable things.” (Brus, 1993: 269)

“De hecho, mi cuerpo es simplemente una palabra en clave, con la cual, la nada gana el acceso a la pestilencia de las palabras.

Mi cuerpo es la contraseña para cosas indescriptibles.”

“Cuando la boca se queda sin nada que decir el ombligo se inventa cuentos.”

(Brus, 2001: 104)

## GROTOWSKI

### Verdad

Se debe trabajar siempre desde la VERDAD en ambas disciplinas, desde experiencias reales y desde la autenticidad personal de cada uno, nunca desde la concepción social de la verdad, ya que ésta no tiene que ver con el arte. No se trata de reconstruir una verdad, sino de crearla directamente. En ciertas ocasiones es muy complicado y la única forma de vencer a la mente y sus condicionamientos es estar completamente exhaustos para relegar la resistencia:

“Para mí, entonces, moralidad es **expresar en mi trabajo toda la verdad**. Es difícil pero no imposible. Y esto es lo que distingue al arte verdaderamente grande.”

(Grotowski, Barcelona, 1970: 35)

“Buscad siempre la verdad real y no la concepción popular de la verdad. Emplead vuestras **experiencias reales, concretas e íntimas**. Esto significa que muchas veces daréis la impresión de falta de tacto. Aspirad siempre a la autenticidad.”

(Grotowski, Barcelona, 1970: 34)

“Muchas veces deberéis estar totalmente exhaustos para **vencer la resistencia** de la inteligencia y empezar a actuar, con verdad.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 36)

“... cuando os concentréis en el elemento personal como una especie de tesoro, si os fijáis en la riqueza de vuestras emociones, el resultado será una especie de narcisismo. Si queréis conseguir emociones a toda costa, si queréis tener una rica “psique”, o lo que es lo mismo, si estimuláis artificialmente el proceso interno, sólo conseguiréis imitar emociones. Y mentiréis a los demás y **os mentiréis a vosotros mismos**.”

(Grotowski, Barcelona, 1970: 30)

- **Emoción**. Las emociones no se buscan ni en este tipo de teatro ni en el Accionismo Vienés, si se buscaran no partirían de la realidad, serían una imitación y se estarían mintiendo a ellos mismos y al observador. Éstas deben surgir de los procesos internos inconscientes, se percibirán y se sentirán, aunque sean verbalmente indescriptibles. En el caso de los accionistas, la mente actúa sobre la emoción impidiendo mostrar un atisbo de dolor o sufrimiento, toda acción estará bajo control impidiendo cualquier reacción instintiva de protección y defensa.

## ACCIONISMO VIENÉS

“Material **actions** does not seek to reconstruct **reality**, it represents it directly.”

(Nicht, cita de Otto Mühl, 1999: 55)

“Las acciones materiales no procuran reconstruir la realidad, éstas la representan directamente.”

“El teatro no conoce ni escenario, ni teatro de imitación, ni actores, ni comediantes. El mismo participante en la fiesta es el protagonista del drama, su **capacidad de vivencia** es la trama, corresponde a la trama, a la acción del drama.” (Nitsch, 1996: 22)

“Kunst hat mit dem sozialen Verhalten genausoviel zu tun wie mit der Kybernetik. Sie ist das Rückgrat vielleicht zwischen Kalt- und warm front.” (Brus, 1989: S.p)

“El arte tiene tanto que ver con el comportamiento social como con la cibernética. Es quizás la columna vertebral entre el frente frío y el cálido.”

“El cuerpo de quien actúa es sometido a una **dura prueba**: surgen espasmos musculares, respiración entrecortada, sudor en las axilas y otras partes y trastornos de la visión con los ojos enrojecidos...” (Brus, 2005: 182)

“Lo importante no es lo que eres, sino **lo que resistes**.” (Universidad de León, cita de Günter Brus, 2001: 44)

“A direct occurrence (direct art), not the repetition of an occurrence, a direct encounter between unconscious elements and reality (material).”

(Green, cita de Günter Brus, 1999: 41)

“Un suceso directo (arte directo), no la repetición de un suceso, un encuentro directo entre elementos inconscientes y la realidad (material).”

“The only valid question today is whether **truth** is harboured in exaggerations or in understatements. Not in mediocrity at any rate.” (Brus, 1993: 251)

“Hoy, la única pregunta válida es si la verdad está creada a partir de exageraciones o atenuaciones. No en la mediocridad a cualquier precio.”

## GROTOWSKI

### Verdad

“Se suelen ver, en la representación, cosas que no entendemos pero que percibimos y sentimos. En otras palabras, sé qué es lo que siento. No puedo definirlo pero sé lo que es. No tiene nada que ver con la mente; afecta otras asociaciones, otras partes del cuerpo. Pero si percibo significa que hubo un signo, un **impulso verdadero**.”

(Grotowski, México, 1970: 193)

“Hay que evitar la banalidad. Es decir, evitar la ilustración de las palabras... Si pretenden crear una obra de arte, deben **evitar las mentiras hermosas**... El espectador se alegra quizás, porque le gustan las verdades banales, pero no estamos allí para complacer o halagar al espectador, estamos para decir la verdad.” (Grotowski, México, 1970: 195)

- **No halagar al espectador.** En ciertas ocasiones el espectador busca lo fácil; espectáculos con los que no se siente comprometido, quizás, busca pasar un buen rato y entretenerse viendo cosas bonitas, pero este tipo de arte va mucho más allá, ya que incita a la búsqueda y baraja la duda. No es una muestra que halague al espectador, es una muestra que le cuenta la verdad, le guste o no.

### Eliminación

En el punto de ELIMINACIÓN destaca:

“... :en lugar de añadir, **suprimir**.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 53)

“... no es una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos.”

(Grotowski, México 1970: 11)

“Aceptamos así un concepto del arte del actor más próximo a la escultura que a la pintura. La pintura consiste en el añadir colores, mientras que el escultor **elimina** cuanto oculta o disimula la forma, ya dispuesta, por así decirlo, en el interior del bloque, donde nosotros queremos no instalarla sino encontrarla.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 59)

“Más bien sustraemos, tratando de destilar los signos **eliminando** de ellos los elementos de conducta “natural” que oscurecen el impulso puro. Otra técnica que ilumina la estructura escondida de los signos es la contradicción (entre el gesto y la voz, la voz y la palabra, la palabra y el pensamiento, la voluntad y la acción, etc.), aquí también seguimos la vía negativa.” (Grotowski, México 1970: 12)

## ACCIONISMO VIENÉS

“Es el encuentro directo del **subconsciente** con la realidad material.”  
(Soláns, cita de Günter Brus, 2000:75 )

“There are not tragic images, only image less torment of causalities of life.”  
(Brus, 1993: 283)

“No hay imágenes trágicas, sólo imágenes menos tormentosas de las causalidades de la vida.”

“Total actions is the unprejudiced examination of all **the materials that make a reality.**” (Green, cita de Günter Brus, 1999: 41)

“Las acciones totales son el examen sin prejuicios de todos los materiales que hacen una realidad.”

“Sólo cuando esta basura sea **eliminada** será posible existir como hombre libre.”  
(Soláns, cita de Otto Mühl, 2000:14)

“Soy, por lo tanto trato de crearme.” (Brus, 1993: 248)

“I constantly strive for animals **simplicity**, thought I always get stranded in human diversity.” (Brus, 1993: 263)

“Constantemente procuro la simplicidad animal, considerando que siempre me quedo atrapado en la diversidad humana.”

“My appearances on stage were aimed at a wildness of the self, **purified** of all harmful substances.” (Brus, 1993: 276)

“Mis apariciones en escena fueron dirigidas a la locura del ser, purificadas de todas las sustancias dañinas.”

## GROTOWSKI

### Eliminación

- **Sintetizar.** Para un trabajo preciso y directo es más importante suprimir lo innecesario y quedarse exclusivamente con lo básico, que ir añadiendo materia nueva. Es mucho más complicado desquitarse de lo que ya está, pero es responsabilidad del artista saber que es lo fundamentalmente necesario y trabajar en relación a eso, y de esta manera alcanzar la liberación y recuperar la simplicidad animal librándose de las ataduras. El creador debe siempre concretar.

“¿Porqué nos dedicamos con tanta energía a nuestro arte? No para enseñar a los demás, sino para **aprender** con ellos lo que nuestra existencia, nuestro organismo y nuestra experiencia personal y única tiene que ofrecernos; para aprender a derribar las barreras que nos rodean y para liberarnos de lo que nos ata, para desterrar las mentiras que nos construimos diariamente para nuestro consumo y para el de los demás; para destruir las limitaciones causadas por nuestra ignorancia y falta de valor; en suma, para llenar el vacío dentro de nosotros, para realizarnos.” (Grotowski, México, 1970: 214)

- **Aprendizaje común.** Estos ejemplos de expresión no basan sus procedimientos en la enseñanza, sino en un aprendizaje común basado en la eliminación de lo superfluo, cuyo motivo es encontrar lo elemental en el proceso de realización de cada ejecutante y observador, no sólo como artista, sino también como individuo.

### Escucha

La ESCUCHA es el proceso de atender lo que sucede a nuestro alrededor, no es suficiente con oír y ver, se debe aprender a mirar mediante preguntas que desencadenen una reacción refleja instintiva. Grotowski afirma que no hay que pensar con la cabeza, por lo que el cuestionamiento no sería interesante, mientras que los accionistas defienden que incluso esa respuesta se puede contestar en caso de necesidad con una serie de preguntas:

“El problema no es escuchar y preguntarse lo que significa la entonación, sino **escuchar** y **responder**.” (Grotowski, México, 1970: 187)

“Podéis perfectamente mantener el mismo sentido en la interpretación y **renovar el contacto cada día**.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 17)

## ACCIONISMO VIENÉS

“En mi caso, no es finalidad didáctica concreta. Con mi arte no quiero educar, sino al contrario, **concienciar** de la complejidad de la existencia (...), a mí no me interesa educar a la gente en el sentido didáctico moralista de la cultura germana.”

(Soláns, cita de Hermann Nitsch, 2000: 84)

“En el paisaje de Wein Viertel, el teatro O.M. se convierte en el paraje de la comprensión viva de nuestra realidad dinámicamente inmortal, donde se experimentan nuestras auténticas posibilidades de la vivencia y de la inmortalidad.” (Nitsch, 1996:14)

“**Questions** should not necessarily be followed by answers. In emergencies, these questions can answers with more questions.” (Brus, 1993: 251)

“Las preguntas no necesariamente deben ser respondidas al instante. En caso de urgencia, estas preguntas pueden responderse con más preguntas.”

“El teatro es una fiesta de todos los sentidos y, así mismo, una fiesta de la combinación de **impresiones sensoriales**.” (Nitsch, 1996: 16)

## GROTOWSKI

### Escucha

“La acción y la entonación son idénticas pero el **contacto** es tan sutil que es imposible analizarlo racionalmente. El contacto transforma todas las relaciones y aquí radica el secreto de la armonía entre los hombres.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 27)

“...el actor debe empezar por no hacer nada. Silencio, silencio total: incluyendo sus pensamientos. El silencio interno actúa como estímulo. Si hay absoluto silencio y durante unos minutos el actor no hacen nada en absoluto, este **silencio interno** empieza y dirige su naturaleza entera hacia sus propias fuentes.” (Grotowski, México, 1970: 209)

“El silencio **debe oírse.**” (Grotowski, México, 1970: 171)

- **Despertar sensorial.** El contacto sutil requiere de la escucha. La escucha se trasmuta en un contacto sensorial, que por muy leve que sea e incluso parta del silencio más absoluto no pudiéndose analizar racionalmente, informa sobre el estado personal de cada uno y de todo lo que le rodea, esto es lo que hace que cada día la percepción del mundo varíe.

### Arte

En el punto de ARTE destaca:

“El arte no es un estado de ánimo, ni una condición humana; es **maduración, evolución**, un proceso que nos hace emerger de la oscuridad y que nos hace alcanzar la luz, que nos acerca a la iluminación.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 19)

## ACCIONISMO VIENÉS

“Los **cinco sentidos** aprehenden la vida” (Nitsch, 1996: 16)

“Una rata es un ratón engrandecido. Un poema es un **silencio engrandecido.**”  
(Brus, 2001: 34)

“(…) el éxtasis del exceso dionisiaco **necesita el sonido**, quiere el ruido.”  
(Nitsch, 1996: 22)

“En la entusiasmada embriaguez de la existencia nos identificamos con el cosmos entero, con la totalidad de todo lo existente. Nosotros somos el nexa casual de aquel flujo infinito de la **transformación** del mundo, que tiene efectos constructivos y destructivos que, en el espacio de la eternidad, hace surgir, desaparecer y resurgir, sin cesar, el mundo.” (Nitsch, 1996: 14)

“Crisis in evolution: crisis in art.” (Brus, 1993: 252).

“Crisis en la evolución: crisis en el arte. “

“Der Kunst verdanke ich es, dass ich die Behandlung durch die burgenländische Justiz cool hinwegstecken und die Gefangenschaft als **Bereicherung** ertragen konnte.”  
(Muehl, 2004: 22).

“Gracias al arte, pude soportar sin agobio el trato de la justicia de los Burgenland (Estados federales de Austria), y pude asumir mi estancia en prisión como un enriquecimiento.”

## GROTOWSKI

### Arte

“La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, nos reveló no sólo el meollo de ese arte sino la **riqueza escondida en la naturaleza** misma de la forma artística. ¿Por qué nos interesa el arte? para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente. En ésta lucha con la verdad íntima de cada uno... Es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es el reflejo del hálito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta trasgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible definir que contiene a la vez a Eros y a Carites.” (Grotowski, México, 1970:16)

- **Arte y vida.** Para los artistas analizados el arte es un proceso de evolución, un enriquecimiento personal en busca de la verdad que ayuda a superar lo amargo de la vida para una mejora de ésta en todos los aspectos. El arte es el modo de apreciar las cosas, de enriquecerse con lo existente de nuestro entorno más próximo, llenar el vacío que parte del desconocimiento de la verdad íntima de la realidad del hombre y de su entorno.

“Impide ver en el teatro una **síntesis de las diversas disciplinas**, literatura, pintura, arquitectura, música, arte del actor (bajo la dirección del director). Ver el teatro como una síntesis de las artes, lleva a confirmar que actualmente reina sobre el escenario esto que con mucho gusto llamaría “rico”; pero lo confirma en cuanto a sus debilidades.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 16)

“...durante ese tiempo no sólo debe adquirir una gran cantidad de experiencia en actuación, sino continuar además sus **estudios en los campos de la literatura, la pintura, la filosofía, etc.** en el nivel necesario a su profesión y no a fin de poder brillar en una sociedad esnob.” (Grotowski, México, 1970: 46)

## ACCIONISMO VIENÉS

“El teatro O.M. ha de mostrar todo **aquello que pasa en el mundo**, desde la muerte, pasando por la sexualidad, hasta la mística, ha de explorar la realidad del hombre.” (Nitsch, 1996: 42)

“Acción total: **combina todas las formas artísticas**. Ruido, movimiento, espacio, objetos, material, luz, olores, son el medio de la acción total.” (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cita de Otto Mühl, 2008: 411)

“Der Aktionist verwandelt das Leben selbst zur Kunst.  
Jeder Mensch ist sozusagen der Künstler seiner selbst.  
Er ist nicht nur Maler, Bildhauer, Dichter, Musiker, Schauspieler, Tänzer.  
Der Aktionist ist **kreativ auf allen Gebieten**.  
Er ist Selbstgestalter.  
Der Lebensweg ist das Kunstwerk.  
Er macht sich selbst zum Bilde.” (Muehl, 2004: 21)

“El accionista transforma la vida misma en arte. / Toda persona es, por así decirlo, artista de sí mismo./No sólo es pintor, escultor, poeta, músico, actor, bailarín. / El accionista es creativo en todos los campos. / Es auto-creador. / El transcurso de su vida es la obra de arte. / Él es su propia obra.”

## GROTOWSKI

### Arte

**- Interrelación de las artes.** Grotowski opina que su arte no debe ser la síntesis de todas las artes, ya que desaparecería el teatro puro, busca la simplicidad absoluta pero desde el cuerpo del actor santo sin incluir ningún otro material, mientras que los accionistas mezclan las diversas disciplinas, todo tipo de materiales, espacios, objetos, luz, olores, etc. El accionista es a la vez poeta, músico, pintor y bailarín. En cambio, ambos están de acuerdo en que es importante tener conocimientos y experiencia en otras ramas de creación para así enriquecerse artística y personalmente.

### Técnica

En el arte de acción la TÉCNICA no existe, es decir, cada artista ejerce la suya propia adecuándola a sus circunstancias y necesidades, no hay reglas fijas, no hay normas ni bases preestablecidas; cada cual es libre en la creación de su trabajo. Grotowski con técnica se refiere a entrenamiento, a tener el cuerpo y la mente bien preparados para actuar: eliminar todo aquello que bloquea al actor para que pueda utilizar sus cualidades en el momento, del modo y en la circunstancia que se necesite. Éstos ejercicios varían dependiendo de las necesidades de cada actor, aunque si es cierto, que todos se preparan para actuar en un campo homogéneo muy particular, por lo tanto parten de las mismas bases en su entrenamiento.

### Docencia

En el punto de DOCENCIA destaca:

“Significa que no siempre yo estoy en condiciones de **dominar intelectualmente** mis propias realizaciones.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 15)

“El problema esencial es dar al actor la posibilidad de trabajar “con seguridad”. El trabajo del actor se encuentra siempre en peligro, continuamente controlado y observado. Es necesario crear una atmósfera, un sistema de trabajo que el actor **sienta que puede hacer todo** y que nada de cuanto haga será objeto de mofa: todo será comprendido, aunque no sea aceptado. Y con mucha frecuencia, cuando el actor comprende esto es cuando se revela como tal actor.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 76)

## ACCIONISMO VIENÉS

“Artistic work, in general, **is not affected by an idea**. It constitutes a vegetative development process spanning a long period of time characterized, in many aspects, by development occurring in fits.” (Nitsch, 1999: 25)

“El trabajo artístico, en general, no está afectado por una idea. Esto constituye un proceso de desarrollo vegetativo expandido a lo largo de un período de tiempo caracterizado, en muchos aspectos, por el impulso que ocasiona un arrebató.”

“La **timidez muere** cual aurora ridiculizada.” (Brus, 2001: 84)

## GROTOWSKI

### Docencia

- **Seguridad.** La confianza y la seguridad a la hora de realizar un trabajo son esenciales, el artista debe sentir que puede hacerlo todo, y más en el campo de las artes dramáticas y de acción, porque se haya ante espectadores y la posibilidad de sentirse juzgado es mucho mayor y más directa. El ambiente que se debe crear en los talleres debe ser de absoluta concentración para que el creador se acostumbre a sentirse cómodo, respetado y comprendido, haciendo lo que necesita como persona y creador.

### Disciplina

En el punto de ESPONTANEIDAD Y DISCIPLINA destaca:

“**Espontaneidad** y **disciplina** son los aspectos básicos del trabajo de un actor y requieren un equilibrio metódico.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 45)

- **Disciplina.** Dos de los aspectos básicos del arte son la espontaneidad y la disciplina, que deben complementarse para no perder el impulso ni el control de lo que se está haciendo, obteniendo de esta manera lo mejor de ambos conceptos.

- **Espontaneidad.** El dominio mental de las acciones o de la interpretación en muchas ocasiones conlleva una dificultad innecesaria, ya que hay cosas que no se pueden expresar a través del intelecto. La espontaneidad y el impulso dan pasos agigantados y de gran vitalidad sobre el proceso creativo, resultando sorprendentes y originales, mientras que una idea preestablecida puede estancarse y perder su vivacidad primaria.

### Cotidianidad

En el punto de COTIDIANIDAD destaca:

“Si queremos ahondar realmente en la lógica de nuestro comportamiento y de nuestro pensamiento, y llegar a sus zonas escondidas, a su motor secreto, todo el sistema de signos construido por la representación debe dirigirse en una llamada a nuestra experiencia de hoy, a la **realidad que nos sorprende y conforma**, a esa lengua informada por el gesto, por el murmullo, por la entonación observada en la calle, en el trabajo, en observación.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 69-70)

## ACCIONISMO VIENÉS

“Hay siempre una tensión entre **emoción dramática** y **estructura rigurosa**.”  
(Soláns, cita de Hermann Nitsch, 2000: 95)

“El rito condensado y concentrado, practicado y presentado por el teatro o.m. debe extenderse por la **totalidad de la vida** y convertirse en una guía sistemática para el misticismo. El hombre se vuelve más firmemente arraigado en su existencia por medio de un reconocimiento consciente y analítico de su propio ser. Sus sentimientos están impregnados de un significado primordial.”  
(Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cita de Hermann Nitsch, 2008: 420)

## GROTOWSKI

### Cotidianidad

“Cuando descubrimos que la realidad teatral es instantánea y no una ilustración de la vida, sino algo **ligado a la vida** sólo por analogía.” (Grotowski, México, 1970: 80)

“El teatro no es un escape, un refugio. Es una forma de vida, un camino para **descubrir la vida.**” (Grotowski, México, 1970: 6)

- **Cotidianidad.** La acción y el teatro están ligados a la vida, por lo que a través de ellos la vida se convierte en un acontecimiento. Estos lenguajes tratan de contar la historia de universo, de la creación del ser humano y de su conciencia. La relación que tienen con la realidad presente es tan importante que expresa lo cotidiano mediante el proceso de evolución y búsqueda hacia una mejora de la vida. No es una ilustración o una recreación de un momento concreto, es la realidad instantánea, es el momento el que se presenta la acción.

## ACCIONISMO VIENÉS

“El arte se ha vuelto automático , se ha transformado en la **contemplación pura de la realidad**, liberada de los horizontes más estrechos de la conciencia implicada en la producción tradicional de obras de arte. La creatividad se ha convertido en el activo modelar del medio, y en una aproximación mística a la existencia animada.” (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cita de Hermann Nitsch, 2008: 421)

“Direkt art ist gestaltung des lebensglücks.” (Muehl, 2004: 32)

“El arte directo es plasmar la felicidad de la vida.”

“La vida misma se convierte en acontecimiento por medio del teatro.”

(Nitsch, 1996: 22)

“With my work I want to tell the history to the entire universe, of **the life force** as a manifestation, of the history of man and thus also the history of the development of the human psyche, of human consciousness. A retrospective view of man as given factor must realize that his roots are deeply buried in the overall course of nature, in the formation and decay of the universe. The myths are the rise from the collective subconscious determines the history and the progression of human development, they determine the orientation of human desire towards existence.”

(Museumszentrum Mistelbach, cita de Hermann Nitsch, 2007: 56)

“Con mi trabajo quiero contar la historia al universo entero, de la fuerza de vida como una manifestación, de la historia del hombre y así también la historia del desarrollo de la psique humana, de la concienciación humana. Una visión retrospectiva del hombre que da a entender que sus raíces están profundamente enterradas en el curso total de naturaleza, en la formación y el decaimiento del universo. Los mitos surgen del subconsciente colectivo que determina la historia y la progresión del desarrollo humano, determinan la orientación del deseo humano hacia la existencia.”

“La acción material es un método para **extender la realidad** y expandir la dimensión de la experiencia.” (Soláns, cita de Otto Mühl, 2000: 115)

“Arte: “filosofía de la existencia”.”

(Diputación Provincial de Valencia, cita de Günter Brus, 1996: 32)

“Direkte kunst ist die gestaltung der **lebenpraxis** des menschen.” (Muehl, 2004: 24)

“El arte directo es lo que constituye la práctica de la vida humana.”

## GROTOWSKI

### Cotidianeidad

- **Observación.** Para entender nuestro pensamiento y comportamiento se debe advertir la realidad que nos conforma, observar la conducta de la gente, su entonación, gestos, miradas, etc. dependiendo del lugar o de la persona que tengan delante, de si están solos o rodeados de grandes multitudes, y así poner en práctica algo completamente liberado de la conciencia social para hacer percatarse al resto y a nosotros mismos de la realidad moderadora que nos rodea. Es la manera de descubrir la vida y mostrar entusiasmo por todas las experiencias de existencia mediante un proceso analítico del ser.

### Desaparición de la cuarta pared

Respecto a la DESAPARICIÓN DE LA CUARTA PARED no he encontrado frases explicativas que expresen algo relacionado con el tema por parte de los accionistas, pero el arte de acción, al igual que el teatro de Grotowski, deshecha la idea de un espectáculo o presentación de un trabajo situado en un habitáculo que separe artista y espectador, tal y como se representa en el teatro clásico. En ambas expresiones las dos partes tienden a mezclarse en cierto modo, situándose en un mismo espacio, a una misma altura y con una misma iluminación, no importando el tamaño ni la riqueza del lugar.

### Escenografía

“Se crean mundos con los **objetos más ordinarios** como en el juego de los niños y en los juegos improvisados.” (Grotowski, México, 1970: 63)

“ ... , hemos comprobado que el actor puede **crear nuevos objetos** a partir de objetos simples y evidentes que se encuentran a mano; el gesto y la actitud del actor transformado el suelo en mar, la mesa en concesionarios, un pedazo del hierro en un antagonista casi animado, etc..” (Grotowski, Barcelona, 1970: 18)

## ACCIONISMO VIENÉS

“Los materiales serán utilizados en su estado natural (...). **Cualquier material** será utilizado para crear arte: todos los muebles de una habitación, estufas, mesas, camas, trozos de ropa, paja; todo será usado y mezclaron atropelladamente.”

(Soláns, cita de Otto Mühl, 2000: 31)

“Todo puede convertirse en material: personas, animales, plantas, alimentos, espacio, movimiento, ruido, olor, luz, fuego, frío, calor, viento, polvo, vapor, gas, acontecimiento, deporte, todos los géneros artísticos y todos los productos del arte. Todas las **posibilidades del material** se exprimen sin miramientos. Gracias a las enormes posibilidades que el material le ofrece, el actor se adentra en un delirio concentrado de la acción, se halla de pronto en una realidad sin límites, realiza acciones que le hacen parecer loco, reclama la libertad de cometer cualquier locura, lo que no debería carecer de importancia para locos sensatos,” (Brus, 2005: 166)

“Materialactions seems like a psychosis, produced by the mingling of human bodies, objects and material. Everything is planned. Everything can be used and worked as material.” (Green, cita de Otto Mühl, 1999: 91)

“Las acciones materiales parecen una psicosis, producida por la mezcla de cuerpos humanos, objetos y materiales. Todo está planificado. Todo puede ser usado y trabajado como material.”

## GROTOWSKI

### Escenografía

“El creador no debe encontrar en el **material** con el que opera una dificultad.”  
(Grotowski, Barcelona, 1970: 45)

- **Materiales.** El material utilizado no puede ser un estorbo o una dificultad, debe ser todo lo contrario, cualquier objeto o materia, pobre o rico, viejo o nuevo, es válido para el proceso creativo, incluso transformándolo y sacándolo de su contexto habitual, tal y como hacen los niños cuando juegan, producirá una mayor recreación y será un aliciente para el avance del proceso.

La sobriedad de Grotowski descarta la integración de mecanismos técnicos en escena, al igual que equipos de sonido, iluminación, etc. Grotowski defiende que con tantos elementos foráneos se romperá la comunión directa y viva entre el actor y el espectador. El arte de acción en muchas ocasiones, y sobretodo en el siglo XXI, se rige por las nuevas tecnologías y saca de ellas el máximo provecho.

### El espectador

El trabajo de los accionistas y del actor de Grotowski consiste en expresar su intimidad más profunda y sus más personales y escondidas experiencias, debe desenmascarar su verdad para sí mismo y al mismo tiempo que el ESPECTADOR también sienta la necesidad de hacerlo sin distinguir el pudor o el miedo. El acto invita a detenerse y a poner una mirada más atenta y más profunda del mundo:

“ ..., **liberaba la energía de los espectadores** encarnando el mito profanándolo o, mejor aún superándolo: el espectador podía de tal manera descubrir su verdad personal en la verdad del mito, llegando a la catarsis a través del terror y del sentido de lo sagrado.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 20)

“Traten siempre de **mostrar el lado desconocido** de las cosas al espectador.”  
(Grotowski, México, 1970: 196)

## ACCIONISMO VIENÉS

“Es un proceso dinámico y espacial en el que los diversos **materiales** y elementos de la realidad son unidos, intercambiados, puestos patas arriba, deformados y destruidos. La modificación da lugar al proceso.” (Brus, 2005: 166)

“Todos **los espectadores viven el desfogue** de manera directa. Se palpa el exceso fundamental de manera inmediata, sin ningún código místico. Todos los espectadores bajan hacia el subconsciente y resucitarán de él sin ayuda.” (Nitsch, 1996: 47)

“Deseo **liberar a la humanidad** de sus instintos animales.”

(Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cita de Hermann Nitsch, 2008: 419)

“Por medio de la catástrofe del drama se vive el inicio expresivo de la creación, la causa de todos los males, de todo nacimiento, el inicio doloroso queda conjurado. Se vive el eterno inicio, el flujo eterno de la creación que se destruye a la vez que se reproduce.” (Nitsch, 1996: 20)

“Somos de la opinión de que todo este Estado y sus habitantes son monosicóticos, solamente tienen un fallo, no saben. Queremos hacer a esos vagos **conscientes de ello.**” (Soláns, cita de Otto Mühl, 2000: 58)

## GROTOWSKI

### El espectador

“La actuación es un arte particularmente ingrato, se muere con el actor. Nada le sobrevive si no las reseñas periodísticas que generalmente no le hacen ninguna justicia sus, ya sea buena o mala; por tanto la única fuente satisfacción que se obtiene es la reacción del auditorio. En el teatro pobre no significa flores ni aplausos interminables, sino un silencio especial en el que existe tanta fascinación y al mismo tiempo tanta indignación y hasta repugnancia que el espectador no dirige a sí mismo sino al teatro: es difícil encontrar un nivel psíquico que le permita a uno soportar tal presión.” (Grotowski, México, 1970: 38-39)

“El espectador que aprovecha la invitación del actor y que, seguidamente, y un poco siguiendo la parte, se libra a la misma actividad, **sale en estado de la más grande armonía**. El espectador que, a cualquier precio, lucha por esconder sus mentiras, abandona el espectáculo bastante más desequilibrado.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 64)

- **Liberación del espectador.** El trabajo debe repercutir en el espectador, mostrarle lo que es y de donde proviene, ofrecerle conocimiento y despertar sensorial. El espectador se tiene que liberar al igual que el accionista, sentirse espontáneo y desinhibido para alcanzar la liberación y revelar lo reprimido. Sus obras consisten en poner frente a frente al artista y al espectador con su verdadero yo.

- **Reacción del público.** No buscan el aplauso del público ni tampoco su participación física, en todo caso un silencio especial de asimilación de lo vivido, a no ser por ejemplo en el “Teatro de la Orgía y el Misterio” de Hermann Nitsch, donde la participación activa del público será fundamental para el desarrollo de la acción.

### Lazos entre actor y espectador

En el punto de LAZOS ENTRE ACTOR Y ESPECTADOR destaca:

“El espectador entiende, consciente e inconscientemente, que tal acto es una **invitación** que se le dirige para hacer lo mismo, con lo que a menudo se engendra la oposición o la indignación, porque en nuestros esfuerzos diarios tratamos de ocultar nuestra verdad íntima, no sólo ante los ojos del mundo sino ante nosotros mismos. Tratamos de huir de nuestra verdad en tanto que aquí se nos invita a detenernos y a dirigir una mirada más profunda.” (Grotowski, México, 1970: 31-32)

## ACCIONISMO VIENÉS

“Deben emitirse impulsos como los del shock que primero irritarán a los espectadores pero luego se transformarán en la agradable solución de un conflicto. La tan a menudo exigida participación del público la descarto de antemano.” (Brus, 2005: 182)

“Con mi teatro, quería y quiero **mostrar la verdad de una belleza del mundo** y la creación que llega hasta lo trágico, que conoce la agresión, la muerte y la crueldad tan bien como el crecimiento, el nacimiento y el amor.” (Nitsch, 1996: 39)

“La embriaguez salvaje de las pulsiones, que presionan por estallar, se abate sobre nosotros. El actor, el participante en la fiesta y el espectador **experimentan una desinhibición, una liberación, una infinitud**. Una vez ha obtenido el permiso para matar, por un instante brevísimo, es una fiera exenta de responsabilidad y puede gozar de la sed de matar.” (Nitsch, 1996: 42)

## GROTOWSKI

### **Lazos entre actor y espectador**

“Entre actor y público existe aquí una **relación** similar a la que se da entre sacerdote y fiel.” (Grotowski, México, 1970: 67)

“El teatro es un encuentro. La partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: “dar y tomar”. Hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta. En estos encuentros humanos, hasta en cierta medida íntimos, existe siempre un elemento de “**dar y tomar**”. Por eso repite, pero siempre hic et nunc: es decir que nunca se repite.” (Grotowski, México, 1970: 181)

- **Vínculo con los espectadores.** Es el vínculo que se crea entre el artista y la audiencia, el contacto humano ente ambos basados en el dar y recibir. Este contacto variará continuamente dependiendo del momento, del creador, de los asistentes, de sus estados de ánimo y de su recepción y ofrecimiento , ya que se trata de confrontar a la gente consigo misma, con sus experiencias y con su pensamiento.

## ACCIONISMO VIENÉS

“Si participa el público se convierte o en material o en **cómplice**. Para evitar la irrupción de los instintos, la acción se parecerá a una clase de gimnasia.” (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cita de Hermann Nitsch, 2008: 410)

“Theatre needs cruelty, needs strong dramatic effects that shake the very depths of the audience’s psycho-physical organization, shock it and confront it with a vibrancy that transcends it and that can only be defined in metaphysical terms. The Dionysian life surge manifests itself! Theatre needs sadomasochistic abreaction. Throughout the ages, abreaction and cruelty have shown themselves to be the essence of theatre. The “catastrophe” of drama opens up the view of the “chaotic, boundless” sides of our drives, our existence. Chaos has overtaken all consciousness, all censorship, all order; it has become visible in its terrible beauty, it is beautiful, like a natural phenomenon, a gigantic catastrophe that is terrible, dreadful, destructive, but overwhelmingly beautiful in its immensurability. The wild frenzy of our drives, clamouring to be let out, submerges us; **the actor, player, guest, feels liberated, free, uninhibited**, he thinks that he has the right to kill; he is, for the briefest of moments, a beast of prey that has been released of all the responsibility.”

(Museumszentrum Mistelbach, cita de Hermann Nitsch, 2007: 49)

“El teatro necesita crueldad, necesita de los fuertes efectos dramáticos que sacudan lo más profundo de la organización psico-física de la audiencia, que la sobresalten y la enfrentan con una vibración que la trascienda, y esto sólo puede ser definido en términos metafísicos. ¡La vida Dionisíaca levanta manifestaciones sí misma! El teatro necesita abreacción sadomasoquista. A través de las épocas, abreaction y la crueldad se ha mostrado como la esencia del teatro. “La catástrofe” del drama abre los puntos de vista hacia el lado más “caótico, ilimitado” de nuestros impulsos, nuestra existencia. El caos ha acaparado toda la concienciación, todo lo sensorial, todo orden; esto se ha hecho visible en su terrible belleza, es hermoso, como un fenómeno natural, una catástrofe gigantesca que es terrible, horrible, destructiva, pero abrumadoramente hermosa en su inmensidad. El frenesí salvaje de nuestros impulsos, clamando para ser absueltos, nos sumerge; el actor, el accionista, el espectador, se sienten liberados, libres, desinhibidos, él piensa que tiene el derecho a matar; él es, por un breve momento, una bestia de presa que ha sido liberado de toda la responsabilidad.”

## GROTOWSKI

### Lazos entre actor y espectador

“Ahora bien, para que el espectador pueda, ante el actor, encontrar un estímulo en la **búsqueda de sí mismo**, es necesario que haya cierto campo común, algo que ya exista en los dos, de forma que puedan injuriar con el gesto o arrodillarse concertadamente. Por eso el teatro debe afrontar lo que podríamos llamar los complejos colectivos, los signos del inconsciente colectivo, los mitos que no son una creación del espíritu, sino herencias recibidas con la sangre, el clima, la religión, etc.”

(Grotowski, Barcelona, 1970: 61)

- **Complicidad del público.** En el caso de que el público participe activa o pasivamente se convertirá en cómplice, si forma parte física de ella también se convertirá en materia propia de la acción

### Texto

En el punto de TEXTO destaca:

“Las palabras son **siempre pretextos**. Nunca debemos ilustrar palabras. Lo mismo pasa con las acciones.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 33)

“...**no es en la literatura donde se encuentra la parte creadora del teatro.**”  
(Grotowski, Barcelona, 1970: 53)

- **Interpretación de las palabras.** Para los actores de Grotowski el texto es una excusa para trascenderse a sí mismos y buscar la verdad de sus acciones, mientras que los accionistas vieneses no utilizan ningún texto escrito por un dramaturgo, aunque si comparten con el teórico teatral que las palabras se compran y se venden, se interpretan según quién, cómo y en qué momento se digan, por lo que nunca será el mismo texto.

## ACCIONISMO VIENÉS

“La creación (todo lo que es y tiene un devenir) exige, por medio de lo vivo, que se perciba ella misma. El curso del universo, el todo se crea por medio de lo vivo, por medio de todos los seres vivos, de los órganos con **el fin de conocerse a sí mismos.**”  
(Nitsch, 1996: 13)

“La acción transcurre en su mayor parte fuera del lenguaje o de algo que se le parezca (en todo caso, fuera del uso común del lenguaje). Las descripciones, las explicaciones, las teorías y esas cosas son un **material inútil y ridículo.**” (Brus, 2005 : 182)

“El lenguaje ha perdido su camino. Todavía puedes encontrarlo en el gruñir, el silbar, el gritar y el tragar -el lenguaje era piedra de toque del arte- y entonces el arte de lenguaje murieron juntos y también todo lo demás, incluso casi la acción de un loco.

**De la expresión a la palabra impresa y de ahí a la muerte.”**

(Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cita de Günter Brus, 2008: 11)

## GROTOWSKI

### Texto

“Los actores y yo nos enfrentamos al texto, **no es posible expresar lo objetivo en el texto** y, de hecho, sólo aquellos textos realmente malos nos dan una sola posibilidad de interpretación. Las obras maestras representan una especie de rompecabezas para nosotros. Tomemos a Hamlet: sí, numerosísimos libros han sido dedicados a este personaje. Cada profesor nos dirá que ha descubierto un Hamlet objetivo. Nos sugieren Hamlet revolucionarios, Hamlet rebeldes o impotentes, o Hamlet alienados etc., pero no existe un Hamlet objetivo. La obra es demasiado grande para eso que, la fuerza de las grandes obras consiste realmente en su efecto catalítico: abren puertas para nosotros, ponen en marcha la maquinaria de nuestra autovigilancia. Mi encuentro con el texto se parece a mi encuentro con el actor y al suyo conmigo. Para ambos, para el director y para el actor, el texto es una especie de escalpelo que nos permite abrirnos a nosotros mismos, trascendernos, encontrar lo que está escondido dentro de nosotros y realizar el acto de encuentro con los temas; en otras palabras, trascender nuestra soledad. En el teatro, si usted quiere, el texto tiene la misma función que el mito tuvo para el poeta de los tiempos antiguos. El autor de Prometeo encontró en el mito de Prometeo tanto un acto de desafío como un surgimiento, quizá, aún, la fuente de su propia creación. Pero su Prometeo fue el producto de su experiencia personal. Es lo que se puede decir acerca de eso, el resto no tiene importancia. Repito, se puede actuar el texto en su totalidad, se puede cambiar su estructura total o hacer una especie de collage. Se puede, por otra parte, hacen adaptaciones o interpolaciones. En ningún caso se trata de creación teatral sino de literatura.” (Grotowski, México, 1970: 51-52)

“Las palabras son siempre pretextos. Nunca debemos ilustrar palabras. Lo mismo pasa con las acciones.” (Grotowski, Barcelona, 1970: 33)

“...no es en la literatura donde se encuentra la parte creadora del teatro”.  
(Grotowski, Barcelona, 1970: 53)

- **No ilustración.** No se deben ilustrar las palabras ni las acciones ya que son lo suficientemente poderosas por sí mismas y existiría el problema de caer en la redundancia y la sobreexplicación.

## ACCIONISMO VIENÉS

“Images are like illusory lemurs.

They spit fire and

Turn into whores.” (Brus, 1993 : 235)

“Las imágenes se parecen a lemurs ilusorios.

Ellas escupen fuego y

se convierten en putas.”

“La acción transcurre en su mayor parte fuera del lenguaje o de algo que se le parezca (en todo caso, fuera del uso común del lenguaje). Las descripciones, las explicaciones, las teorías y esas cosas son un material inútil y ridículo.” (Brus, 2005 : 182)

“El lenguaje ha perdido su camino. Todavía puedes encontrarlo en el gruñir, el silbar, el gritar y el tragar- el lenguaje era piedra de toque del arte-y entonces el arte de lenguaje murieron juntos y también todo lo demás, incluso casi la acción de un loco. De la expresión a la palabra impresa y ahí a muerte.”

(Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, cita de Günter Brus, 2008: 11)



Por último, exponemos los conceptos elegidos provenientes de las comparaciones entre Grotowski y los autores escogidos del Accionismo vienés:

- **Sacar hacia fuera el material inconsciente.** Pág. 292
- **Trabajo conjunto.** Pág. 294
- **Transgresión.** Pág. 296
- **Reaccionar con todas nuestras capacidades.** Pág. 298
- **Cualquiera puede ser artista.** Pág. 298
- **Liberación.** Pág. 302
- **Sacrificio y entrega.** Pág. 302
- **Ego.** Pág. 304
- **Superación.** Pág. 310
- **Concentración.** Pág. 310
- **No discusión.** Pág. 312
- **Memoria corporal.** Pág. 312
- **Liberación del cuerpo.** Pág. 316
- **Análisis del cuerpo y del movimiento.** Pág. 318
- **Voz.** Pág. 320
- **Emoción.** Pág. 322
- **No halagar al espectador.** Pág. 324
- **Síntesis.** Pág. 326
- **Aprendizaje común.** Pág. 326
- **Escucha.** Pág. 326
- **Despertar sensorial.** Pág. 328
- **Arte y vida.** Pág. 330
- **Interrelación de las artes.** Pág. 332
- **Seguridad.** Pág. 334
- **Espontaneidad.** Pág. 334
- **Disciplina.** Pág. 334
- **Cotidianidad.** Pág. 336
- **Observación.** Pág. 338
- **Materiales.** Pág. 340
- **Liberación del espectador.** Pág. 342
- **Reacción del público.** Pág. 342
- **Vínculo con el espectador.** Pág. 344
- **Complicidad del público.** Pág. 346
- **Interpretación de las palabras.** Pág. 346
- **No ilustración.** Pág. 348

A continuación daremos paso a una reestructuración de los conceptos para su mejor entendimiento a la hora de aplicarlos al posible procedimiento docente de arte de acción. No conformándonos con una simple exposición de las citas y sus equivalencias, confrontaremos los términos de los seis autores para valorar sus coincidencias, y por lo tanto su orden de importancia.



ASPECTOS DESTACADOS  
PARA SU APLICACIÓN



### **3.2 ASPECTOS DESTACADOS PARA SU APLICACIÓN**

En este apartado lo hemos dividido en dos partes:

- En la primera exponemos dos tablas; una, donde se muestran los conceptos provenientes de las comparaciones de los textos para poder visualizar las diferencias entre todos los autores, y la otra, donde se seleccionan únicamente los conceptos en los que coinciden al menos cuatro de los seis autores, a las que, por supuesto, se les dará más importancia a la hora de trabajar el posible procedimiento docente.
- En la segunda parte, se expondrán los conceptos clasificándolos según sus conotaciones y orden de importancia para su aplicación en la estructura del posible procedimiento docente.

### 3.2.1 TABLAS DE CONCLUSIONES

Conceptos provenientes de las comparaciones de los textos:

<b>Stanislavski-Zaj</b>	<b>Brecht-Fluxus</b>	<b>Grotowski-Accionismo Vienés</b>
Investigación	Enseñar jugando	Sacar hacia fuera material inconsciente
Preparación	No pensar en el resultado	Trabajo conjunto: cuerpo e interior
Emoción	Emoción	Emoción
Escucha	Despertar sensorial y escucha	Escucha
Conocimiento	Conocimiento	Cualquiera puede ser artista
Disciplina	Diferentes perspectivas	Disciplina
Entrega y confianza	Nuevas perspectivas sociales	Sacrificio y entrega
Despertar sensorial	Espectador crítico	Despertar sensorial
Deseo	Ego	Ego
Concentración	El pensamiento del espectador	Concentración
Imaginación	Vínculo con el espectador	No discusión
Cuestionamientos	Cuestionamientos	Memoria corporal
Trabajo con objetos	No obviedad	Liberación del cuerpo
Atrevimiento	Observación	Observación
Círculo de atención	Sacar las cosas de contexto	Análisis del cuerpo y del movimiento
Implicación de los sentidos	Materiales	Superación
Presencia	Arte para cada situación	Liberación
Arte y vida	Arte y vida	Arte y vida
Disposición	No halagar al espectador	No halagar al espectador
Experiencia de vida	Experiencia de vida	Aprendizaje común
Síntesis	Positivismo	Síntesis

Relajación	Arte cambiante con la sociedad	Reaccionar con todas nuestras capacidades
Naturalidad	Música	Trasgresión
Exactitud de las palabras	La palabra	Interrelación de las artes
El sonido del silencio	No mímica	Seguridad
Trabajo global		Espontaneidad
Verdad		Verdad
Acción		Cotidianeidad
Sencillez		Voz
Objetualización		Cuarta pared
Diferentes perspectivas		Materiales
Comunión		Liberación del espectador
		Reacción del público
		Vínculo con el espectador
		Complicidad del público
		No ilustración
		Interpretación de las palabras

Conceptos coincidentes de los diferentes artistas teatrales y de acción:

**Stanislavski-Zaj**

**Brecht-Fluxus**

**Grotowski-Accionismo  
Vienés**

Disciplina		Disciplina
Entrega y confianza		Sacrificio y entrega
Experiencia de vida	Experiencia de vida	Experiencia de vida
Escucha	Escucha	Escucha
Conocimiento	Conocimiento	
Despertar sensorial	Despertar sensorial	Despertar sensorial
Cuestionamientos	Cuestionamientos	
	Ego	Ego
	Emoción	Emoción
	Observación	Observación
	No halagar al espectador	No halagar al espectador
Concentración		Concentración
Arte y vida	Arte y vida	Arte y vida
Verdad		Verdad
Síntesis		Síntesis
Diferentes perspectivas	Diferentes perspectivas	

### 3.2.2 ASPECTOS DESTACADOS PARA SU APLICACIÓN

Los resultados consecuentes de la comparación de los discursos de los autores, desde mi percepción, han dado muy interesantes resultados para un posible procedimiento docente de arte de acción: 69 conceptos clave a tener en cuenta y en los que basarnos a la hora de impartir un curso de estas características.

En este punto se recopilarán los términos y se diferenciarán por bloques de trabajo para conocer la importancia que éstos podrían tener en el ámbito de la educación artística. Explicaremos la cualidad particular de cada uno de ellos para su futura aplicación docente, y ya que mi posición laboral se sitúa en estos momentos en el ámbito universitario, impartiendo clases en el departamento de Bellas Artes, en el siguiente y último apartado del estudio, nos aventuraremos a elaborar un programa para un posible procedimiento educativo dedicado a estudiantes matriculados en el grado de Bellas Artes, que se basará en los conceptos que estudiaremos a continuación. De momento analizaremos cada uno de ellos teniendo en cuenta su futura aplicación.

Consideramos que para trabajar en un posible procedimiento docente de arte de acción existen cuatro conceptos fundamentales a los que debemos dar prioridad: escucha, despertar sensorial, arte y vida, y emoción, dado que, tanto los tres autores teatrales como los tres grupos de accionistas, coinciden en ellos como elementos básicos de trabajo. Éstos son los más destacados:

- **Escucha.** Es muy complicado trabajar en equipo o en solitario o frente a un público o si él sin tener capacidad de escucha, ya que ésta proporciona la percepción y estimula la reacción ante lo que sucede durante el desarrollo de la pieza. Es muy importante saber improvisar frente a determinadas circunstancias, ya que a veces se producen ciertos matices inesperados, o sencillamente, el accionista pretende jugar a partir de esa configuración Sin la escucha de lo que ocurre alrededor es prácticamente imposible realizar algo coherente y verdadero (que se relacione con la realidad sensible del momento), ya que el artista se dejará llevar por su ego y a lo que habita dentro y fuera de él no le dará la más mínima importancia.

- **Despertar sensorial.** El trabajo con la escucha está íntimamente ligado al trabajo sensorial, conviene estar muy atento a todo lo que nos rodea y para eso es necesario mantener los sentidos despiertos. Hay ciertos sentidos como el olfato o el oído que, debido a su no uso o saturación, están prácticamente olvidados o se utilizan sólo para cosas muy concretas, como escuchar música, etc. Para despertarlos es necesario un entrenamiento intensivo, ya que entendemos como necesidad del artista descubrir y trabajar con el mundo que habita para la búsqueda de un lenguaje personal propio. Durante el curso sería conveniente realizar prácticas implicando al alumno sensorialmente, por lo que añadimos el concepto de **implicación de los sentidos**, y debido a que través de nuestra relación con los sentidos construimos nuestra **experiencia de vida**, nuestras fantasías o nuestro universo conceptual, este concepto nos ofrecerá alicientes y herramientas para la ideación y realización de las futuras acciones.

Como diría Stanislavski:

*El súper objetivo, sin las vivencias subjetivas del creador, es árido, sin vida.*  
(Stanislavski 2003: 322)

- **Arte y vida.** También, muy asociado a la escucha y al despertar sensorial, tenemos el arte en relación con la vida; con esto nos referimos a la posibilidad de rescatar del mundo cotidiano, como explicamos en el concepto anterior, todo lo que consideremos interesante para el arte, o bien rescatar ciertos aspectos artísticos en la vida cotidiana para salirnos de la realidad acostumbrada e investigar nuevos caminos y formas de ver relacionándonos con nuestro entorno. Para que el alumno se acostumbre a esta tarea sería muy interesante que llevara siempre consigo un cuaderno de hojas en blanco a modo de diario, donde pueda escribir, dibujar, pegar, exponer ideas o librar todo lo que se le ocurra, lo que le llame la atención o le parezca interesante del día a día, saliéndose de los modos habituales de percepción y desarrollando una metodología de trabajo minuciosa y evolutiva. Dentro de este punto incluiremos la **observación** y la **cotidianidad**, refiriéndonos al análisis de las experiencias, comportamientos, etc. y la **experiencia de vida**, ya que cada artista recurrirá a menudo a sus propias experiencias para la creación de su obra.

- **Emoción.** Aunque parezca que no tiene la más mínima importancia, ya que apenas se le da valor en las escuelas o universidades, el trabajo con la emoción es fundamental, no intentando, ni mucho menos, perseguirla ni regodearse en ella, sino todo lo contrario. Es necesario conocerla para reaccionar, para que nos provoque hacia una acción resolutive. Durante mi experiencia como tutora de los alumnos de Bellas Artes en la Universidad Nebrija de Madrid, me he percatado de la necesidad que tienen los estudiantes de expresar cosas, de contar sus vivencias, experiencias y preocupaciones, pero hay un tabú tan grande al respecto, y más siendo su profesora y no nadie familiar cercano, que les cuesta muchísimo expresar. Estos chicos son artistas o futuros artistas y su labor es principalmente ésta. No me refiero a que cuenten sus sentimientos a modo de terapia, pero si deben conocerlos para reaccionar a los que les provoca o dejarlos saber estar, pero en ningún caso huir de ellos. Para eso es fundamental crear en el aula un lugar de confianza, pero no para darle a los sentimientos más importancia de la que tienen, ni para hacer un mundo de una emoción. ¿Qué te produce?, ¿qué necesitas?, ¡reacciona!

En segundo lugar, pero también de gran importancia, son los conceptos que les siguen, dada la coincidencia en cuatro de los seis autores comparados. Para no exponer estos conceptos de manera desordenada, los uniremos a los restantes ubicándolos en grupos hacia una mejor y más clara estructura del trabajo a la hora de su aplicación en el posible procedimiento docente, dando por supuesto que cualquier persona, sean cuales sean sus características sociales, físicas o intelectuales, podría participar en las clases de Arte de Acción, recordaremos y aplicaremos como idea principal el concepto estudiado a partir de los textos de Grotowski y del Accionismo Vienés, que **cualquiera puede ser artista**:

#### PRINCIPIOS DOCENTES

En este punto hemos seleccionado un concepto clave resultante de cada una de las comparaciones de los autores confrontados que hemos considerado necesarios para impartir la asignatura de Arte de Acción y que el docente deberá tener en cuenta a la hora de poner en práctica las clases:

- **Enseñar jugando.** Es importante que el docente enseñe a partir del juego y del placer, la didáctica tendrá que ir de la mano del disfrute ya que, opino, la única manera de retener los conceptos es de manera divertida y relajada para que se queden grabados en el cuerpo y en la memoria del estudiante. Si el alumno aprende obligado desde la pereza y la desgana, todos los esfuerzos habrán sido en vano.

- **Aprendizaje común.** Durante el curso el aprendizaje no será sólo por parte del estudiante, el profesor aprenderá del mismo modo que enseña, ambos buscarán lo más elemental y puro del proceso a desarrollar para conseguir los objetivos perseguidos.

- **Trabajo global.** Un solo trabajo del estudiante no estará aislado del resto de trabajos que realizará durante su trayectoria, ni tampoco de los trabajos que realice en el resto de asignaturas. Todos los ejercicios formarán un conjunto representativo, y se evaluarán dependiendo del desarrollo que se haya hecho durante el curso, no a partir de un examen final que, por determinadas circunstancias, pueda salir mejor o peor de lo esperado.

#### REQUISITOS PARA EL ENTRENAMIENTO, PREPARACIÓN ANÍMICA

Para realizar un trabajo auténtico y efectivo consideramos necesarios ciertos aspectos a trabajar que el alumno tendrá que tener constantemente en cuenta, ya que, ante todo, están relacionados con la actitud de éste ante su obra. Cinco de los conceptos se tendrán más en mente debido a que han sido defendidos por cuatro de los seis autores: concentración, disciplina, entrega y confianza, verdad y ego. Todos tendrán su preparación al comienzo de la clase para que el estudiante comprenda su importancia y los practique y afiance para futuros proyectos. Los conceptos que se trabajarán para la obtención de una buena preparación anímica ayudarán a tener una mejor actitud y disponibilidad ante los ejercicios que se trabajarán en clase y ante el resto del grupo. El alumno tendrá una mejor opinión sobre sí mismo y sobre sus cualidades personales, impresión fundamental a hora de realizar su trabajo personal. Esta preparación hará que el estudiante se enfrente a sus miedos perdiendo la aprensión hacia lo irracional y la locura, y le ayudará a librarse de las barreras y los prejuicios que le impidan avanzar.

- **Concentración.** Al comienzo de la clase es fundamental realizar algunos ejercicios dirigidos a la concentración y a la atención para poder trabajar desde el ser y el estar en el momento presente. Si el alumno no está con esta disposición será muy difícil que aproveche la enseñanza y que no distraiga al resto de compañeros. La concentración dirigida a lo que se está realizando provoca que la acción se realice con limpieza, exactitud, coherencia y lógica, lo que significa que el artista y el espectador, en el caso de que lo haya, entenderán lo que ocurre sin sumergirse en el caos. Es importante saber que, para la labor creador, incluso la búsqueda de ese caos requerirá de la concentración.

- **Presencia.** La presencia está íntimamente ligada a la concentración, no es fácil describirla con palabras pero a medida que el alumno vaya trabajando será más conciente de ella, tanto en ellos mismos como en sus compañeros. La presencia es una actitud física, es decir, se aprecia en la energía que desprende el cuerpo (un cuerpo, meramente como tal, no tiene porque tenerla y ésta tampoco implica una gran habilidad física), esa energía viene dada gracias a la disposición y apertura sensorial, emocional y mental de cada individuo.

- **Disciplina.** Consideramos conveniente crear en el alumno ciertos hábitos de disciplina para que no se disperse en sus actividades, estando siempre dispuesto y activo a crear con lógica, responsabilidad y compromiso, por lo que en este punto también comprenderemos el término **disposición**. La disciplina evocará al trabajo y cuanto más se trabaje, más latente estará la disciplina, de otro modo existirá el riesgo de caer en la desidia esperando un momento repentino de inspiración que muy pocas veces llegará.

*Si nous voulons êtres libres –tous libres, tous autant que nous sommes, pas seulement certains d’entre nous- nous devons non seulement tolérer mais accueillir le manque de discipline, la paresse, la spontanéité la fantasia et l’improvisation.*

*(Diputación Foral de Guipúzcoa, cita de Robert Filliou, 1999: 110)*

*Si queremos ser libres - todos libres, tantos como somos, ni siquiera algunos de nosotros debemos no sólo tolerar sino acoger la falta de disciplina, la pereza, la espontaneidad, la fantasía y la improvisación.*

Filliou, por el contrario, piensa que incluso la falta de disciplina puede ser una ventaja, ya que el artista será completamente libre para crear, pero no debemos olvidar que este posible procedimiento es para formar profesionales en el campo de las Bellas Artes, que no sólo trabajarán en su propia obra, sino que también tendrán que enfrentarse al mundo laboral, el cual les exigirá, sin pretextos, que sean disciplinados con sus tareas.

- **Verdad.** Al hablar de verdad, como comentamos en capítulos anteriores, nos remontamos a la realidad de la acción, es decir, que el accionista no encarnará un personaje, ni un sentimiento ficticio, época o lugar, si no que será consecuente con el espacio, con sus impresiones y con sus emociones en el momento presente del acontecimiento.

- **Deseo.** El deseo será el impulsor de cualquier actividad creativa. Las ganas de hacer serán las que nos ayuden a trabajar con firmeza desde la satisfacción. Sino hay deseo de hacer, no hay motivación, las cosas saldrán insulsas y eso se notará tanto en el proceso como en el resultado. Es labor del profesor y de la metodología que establezca para su trabajo como docente producir esa motivación en los alumnos.

- **Atrevimiento.** Atreverse es el segundo paso después del deseo, ya que el deseo en sí no implica la acción. Atreverse a hacer algo es fundamental para la realización de cualquier cosa, si no hay atrevimiento no hay labor, y por lo tanto no existirá la prueba, y sin ésta no podrá haber evolución, porque únicamente haremos lo que ya sabemos hacer sin implicar riesgo alguno.

- **Entrega y confianza.** Depende de la confianza que se cree en el grupo y de la confianza que el alumno tenga en sí mismo, que el trabajo sea más comunicativo, legítimo y fructífero. Es fundamental que se establezca en el aula de creación, y desde el primer día, un espacio de humildad y confidencialidad para que surja la autenticidad y la entrega del alumno en su trabajo, de esta manera se podrá alcanzar la totalidad de la que nos habla Grotowski:

*Uno debe ofrecerse totalmente, con la más profunda intimidad, con confianza, como cuando uno se entrega al amor... entregarse totalmente, humildemente, sin defensa. (Grotowski, México, 1970: 32)*

Se trata de dialogar oral y físicamente, de conocernos olvidando el miedo a hacerlo mal y de este modo podernos sentir libres para intentarlo. Como aconsejaría Stanislavski:

*Traten de evitar esforzarse por el resultado. Actúan con fidelidad, plenitud e integridad de propósito. (Stanislavski 1992: 144)*

- **Acción.** Cualquier entrenamiento involucrará inevitablemente la acción aunque sea una acción interna (con interna no me refiero a emocional, aunque inesperadamente pueda llegar a aparecer la emoción). Si no existe la acción directa, aunque sea perceptiva o mental, no podrá realizarse ningún ejercicio, el estudiante se paralizará por completo, ya sea por el caos de muchos pensamientos sin dirección concreta, por pereza o por miedo a fracasar o a hacer el ridículo.

¿Hacia donde se dirige tu búsqueda? Adelante, acciona para conseguir lo que quieres.

- **Reaccionar con todas nuestras capacidades.** La base de todos los ejercicios que se realicen durante el curso será descubrir y desarrollar las capacidades que el alumno posee para desenvolver un productivo y máximo rendimiento, pudiéndolas utilizar en su obra, vida y profesión. Es verdad que es prácticamente imposible saber cuales son todas ellas, pero se le darán al estudiante pautas para que, a lo largo de su experiencia, las pueda ir el mismo descubriendo y desarrollando, ya que, como expone Grotowski, por lo general las personas no utilizamos ni la mitad de todas nuestras capacidades, e incluso las atrofiamos con el tiempo y las olvidamos:

*..., cuando este acto efectuado en el teatro es total, entonces, aunque el teatro no nos proteja de los poderes oscuros, por lo menos nos permite responder totalmente, es decir, empezar a existir, porque en general reaccionamos sólo con la mitad de nuestra capacidad. (Grotowski, México, 1970: 86)*

- **Superación.** El afán de superación es una actitud que, entendemos, debe de estar presente en el estudiante, ya que es lo que incita al aprendizaje y a querer descubrir todas las posibilidades personales de cada uno y a profundizar al respecto; es lo que nos ayudará a ser mejores. Sino hay intento de superación no nos sorprenderemos nunca.

*La esencia del teatro es el actor, sus acciones y lo que puede lograr.*

(Grotowski, México, 1970: 139)

- **No ego.** Quizás no exista un trabajo determinado en el aula para potenciar la humildad y acabar con el ego y la vanidad, ya que esto tiene que ser un trabajo personal de cada individuo, pero entiendo necesario para el trabajo creativo que esté presente en todos los ejercicios. El trabajo a realizar por el alumno no tendrá como fundamento el lucirse ante sus compañeros o deleitarse consigo mismo y sus capacidades, convendría que el estudiante se comprometiera con su labor de búsqueda y aprendizaje desde la actitud del que quiere aprender y está allí para eso. Para completar este concepto exponemos dos frases de Robert Filliou que he considerado muy lúcidas y acertadas para su explicación:

*Au fond, ce qu'on partage, ce qu'on a en commun, c'est l'ignorance. Il me semble que de savoir qu'on ne sait pas, c'est cela le plus important.*

(Tilman, cita de Robert Filliou, 2006 :13)

*En el fondo, lo que se comparte, lo que se tiene en común, es la ignorancia. Me hace pensar que en el saber que no se sabe, ahí está lo más importante.*

*Puedo crear porque sé cómo hacerlo.*

*Es decir, sé lo incapaz que soy.*

*El arte como comunicación es el contacto entre la incapacidad en uno y la incapacidad de los demás.*

*El arte como creación es fácil, así como ser Dios es fácil. Dios es un incapaz perfecto.*

*Dado que el mundo de la creación es el mundo de los incapaces, pertenece a toda persona creativa, mejor dicho, a cualquiera que reivindique su talento natural: la incapacidad.*

(Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cita de Robert Filliou, 2002: 153)

- **Positivismo.** No considero necesarios ejercicios determinados para trabajar el positivismo, pero si entiendo que tiene que ser el modo desde el que enfrentarse al curso, ya que la negación y la queja impedirán el avance y el desarrollo personal y grupal. El sí, pensamos, debe estar siempre por delante para que se puedan realizar avances en el aprendizaje, mientras que la negación impedirá cualquier entrada de información en el estudiante.

- **No discusión.** Con este concepto trataremos de reforzar el diálogo y la reflexión prescindiendo de la discusión en todos los aspectos. Cuando se discute se pierde demasiado tiempo, el alumno debe saber aceptar las críticas y aprender a dialogar con el profesor y con sus compañeros, porque de otro modo no meditará sobre los diferentes puntos de vista y no aceptará las diferentes versiones de las cosas. Cuando se corrige al alumno, es labor de éste dejar entrar las opiniones del profesor y saber que siempre será una crítica productiva para que aprenda, de acuerdo con esta reseña de Grotowski:

*Cuando se hace una corrección se debe buscar siempre el origen de la falta y no concentrarse demasiado en la falta misma.*

(Grotowski, cita de Franz Marjnen sobre el trabajo del autor, México, 1970: 162)

- **No pensar en el resultado.** Al igual que otros conceptos, éste no se trabajará desde ejercicios concretos, pero será necesario saber que la búsqueda del resultado impedirá el desarrollo de un proceso natural, abierto y comunicativo, es muy importante que el estudiante ponga todas sus fuerzas en el proceso, ya que la evolución debe apoderarse de él. Como diría Grotowski:

*Si no se piensa en el resultado, el resultado se produce.*  
(Grotowski, México, 1970: 202)

Si ya conocemos cual va a ser el resultado no tiene interés el desarrollo, después de éste es cuando la obra se termina, mientras tanto se cultiva el aprendizaje para que el resultado nos sorprenda. Un poco más radical es Filliou cuando explica que la creación surge por el azar y por lo tanto también el resultado:

*El secreto de la creación permanente es no desear nada, no decidir nada, no elegir nada.* (MACBA, cita de Robert Filliou: 29)

- **Imaginación.** Es interesante que la imaginación esté siempre presente y, por lo tanto, todos los ejercicios del curso tratarán de despertar la creatividad que acoge cada alumno desde su interés particular. No es cuestión de entender o de buscar sentido a las imágenes, sino de olvidar nuestros contextos habituales y dejarnos llevar por lo que aparezca, no importando su absurdez o incoherencia. En muchas ocasiones es necesario transitar los terrenos del delirio para poder alcanzar el camino más personal y por lo tanto imaginativo, como diría Walter Marchetti:

*La variedad no consiste solamente en la diversidad de las cosas.*  
(Marchetti, (sin fechar):S.p)

Consiste sobretodo en la diversidad de perspectivas y para descubrirlas no nos quedará otra opción que recurrir a la imaginación.

## PREPARACIÓN DE CONTACTO CON EL MOMENTO PRESENTE

En el posible procedimiento docente sería beneficioso que el alumno realizará, guiado por el profesor, un tipo de ejercicios destinados a olvidar lo que trae de la calle para concentrarse únicamente en lo que se va a trabajar en clase. Sobre todo, los ejercicios que impliquen la relajación y la liberación serán muy productivos si se realizan al principio de la clase, ya que ayudarán a que el alumno desaloje de su mente todo lo innecesario para conectarse consigo mismo y con lo que le rodea en el momento presente; este tipo de ejercicios le dejarán en un estado de completa disponibilidad para el trabajo, ayudando a que se olvide del miedo a no ser entendido o juzgado.

- **Relajación.** Es fundamental que el estudiante se sienta cómodo en clase; en el espacio dedicado a la materia y con sus compañeros, para eso debe estar relajado, sin tensiones que le impidan moverse y reaccionar con naturalidad. Si el alumno está relajado, siempre activamente relajado, no sólo lo notará de manera física, también su mente se abrirá y estará más receptiva y más lúcida. Pudiera ser que la tensión forme parte de su acción y la utilice para tal, pero es importante que sea siempre desde la conciencia para que ésta no se vuelva contra el creador y le impida realizar la labor que pretende. Frente a un público desconocido la relajación es mucho más complicada y más si el artista tiene que estar alerta de todo lo que sucede, los nervios son inevitables y producen mucha energía, pero la tensión impedirá la fluidez y agarrotará la acción, haciendo que el público lo perciba y se incomode ante esta situación, por eso es necesario entrenar el cuerpo y la mente a diario. Tal y como explicaría Stanislavski:

*Si los brazos torpes son aceptables en la vida diaria, en el escenario son simplemente intolerantes, pues darán al cuerpo una rigidez del palo y lo harán parecer un maniquí. Como consecuencia surge la impresión de que el alma del actor está rígida como sus brazos. (Stanislavski 1992: 134)*

Insisto en que esta tensión podría ser una parte fundamental y personal de una acción o de un performista concreto.

**- Liberación de todo lo que interrumpe el proceso creativo, sacar hacia fuera material inconsciente.** Como explicamos con el concepto de relajación, es fundamental dejar todo lo que viene de la calle en la puerta de entrada para poder trabajar sin trabas que interrumpan el proceso creativo. No bastará en muchos casos con los ejercicios de relajación, necesitaremos ir más allá indagando en nuestro inconsciente para rescatar percepciones, recuerdos o sensaciones desconocidas u olvidadas, éstas serán un apoyo fundamental para la creación, una manera de estudiar pensamientos y emociones en las que no habíamos reparado y que, a pesar de ello, forman parte de nosotros mismos, haciendo del trabajo un proyecto más personal que romperá el modo de pensamiento habitual de cada estudiante, lo que implica que todo lo que aparezca como error podrá ser utilizado y aceptado como parte del proceso.

#### ENTRENAMIENTO CORPORAL

Nuestro cuerpo expresa incluso más que nuestra voz, inconscientemente revela su pensamiento a través de cualquiera de sus músculos, respiramos con todo el cuerpo, cantamos con todo el cuerpo, besamos con todo el cuerpo, etc. por lo que cuanto más liberado esté, más fluido será su lenguaje. Tenemos miles de articulaciones y movimientos que desconocemos y estos ejercicios nos ayudarán a jugar con todas nuestras condiciones. Reconoceremos nuestro cuerpo abriendo, a través de éste, un territorio más amplio de investigación artística y matices expresivos: movimiento, intensidad, gravedad, discurso, límite, equilibrio, quietud, composición, fuerza física, tensión, repetición, postura, soporte, etc.

Entendemos necesario, dada la importancia del cuerpo en el trabajo del artista de acción, dedicar todos los días un tiempo para ejercitar y tomar conciencia de éste, también sería interesante recomendar ejercicios para realizar diariamente fuera del horario lectivo.

Es importante no comenzar con ejercicios violentos o difíciles, ya que poco a poco el estudiante se irá acostumbrando e irá redescubriendo su cuerpo.

**- Trabajar el cuerpo.** Este punto se refiere al trabajo con el cuerpo que consideramos necesario que realice el estudiante, el futuro accionista aprenderá a conocer su cuerpo y sus posibilidades para tener opción a utilizarlo como se le antoje, sabiendo de las posibilidades que le brinda su organismo como herramienta de creación, ¿cuáles son las resistencias y los bloqueos en su cuerpo?, ¿qué es lo que le paraliza? En el teatro de Grotowski existen unas pautas muy exhaustivas del trabajo del actor para con su cuerpo y quizás alguna se pueda tomar como referencia para el entrenamiento de la materia de Arte de Acción, teniendo en cuenta que posiblemente la mayoría de los artistas de acción no necesiten tanto de lo que el autor teatral propone, la invitación no deja de ser interesante:

*Y como el material del que dispone el actor es su propio cuerpo, debe entrenarlo para que obedezca, para que sea elástico, para que responda pasivamente a los impulsos psíquicos como sino existieran en el momento de la creación, con lo que se quiere decir*

*que no ofrece resistencia. La espontaneidad y la disciplina son los aspectos básicos del trabajo del actor y exigen una clave metódica.* (Grotowski, México, 1970: 220)

- **Análisis del cuerpo y del movimiento.** En este punto se realizarán ejercicios que nos hagan entender la estructura del cuerpo, cómo es su movimiento natural y qué hacemos normalmente de más o con sobreesfuerzo en las acciones cotidianas. Se tratará de hacer consciente al alumno de cada una de sus articulaciones, proporciones, posturas habituales, etc. incitándole a trabajar desde una perspectiva corporal desconocida o apenas inusitada y desde un tiempo de realización desconocido.

- **Liberación del cuerpo.** El cuerpo recibirá un estímulo, cualquiera que sea, entonces aparecerá el impulso y gracias al entrenamiento de liberación del estudiante, surgirá la reacción sin pasar primero por un grado muy alto de pensamiento.

*Nuestro cuerpo debe adaptarse a cada movimiento, aún el más leve, todo debe seguir su propio camino. Ningún ejercicio estereotipado ha de imponerse. Si tomamos un trozo de hielo del piso, todo nuestro cuerpo debe reaccionar a este movimiento y hacia lo frío. No sólo con la punta de los dedos, no sólo la mano entera, sino todo el cuerpo debe revelar la frialdad de este pequeño trozo de hielo.* (Grotowski, México, 1970: 160)

Las emociones pueden ser ricas si fluyen, pero dolorosas e inquietantes si están bloqueadas, estos ejercicios también ayudarán al alumno a que sea consciente de su estado emocional para poder liberarlo a través de la reacción con el cuerpo. El cuerpo se moverá según sus necesidades, podrán existir ciertas acciones o actividades estipuladas, pero el cuerpo logrará tener la posibilidad de variar la manera de hacer dependiendo de su estado interior no dejándose guiar exclusivamente por la mente, porque de este modo, la naturalidad habrá desaparecido. He aquí un ejemplo que expone Grotowski sobre el lenguaje corporal y su expresión:

*¿En qué consistirá el diálogo entre mi pie derecho y mi pie izquierdo? Es estúpido. No se obtendrán resultados porque se ha pensado con la mente y no con el pie que posee su propio lenguaje.* (Grotowski, México, 1970: 191)

Es como si nos preguntan que de color luce el cielo hoy y respondemos azul automáticamente, la mente se adelantará a los sentidos porque buscará una respuesta urgente, y quizás esto no sea lo importante, sino la observación y los matices que nos lleguen a través de la mirada y de las sensaciones que posiblemente, no necesiten ser explicados con palabras.

- **Trabajo conjunto: cuerpo e interior.** Serán ejercicios dedicados a trabajar la conciencia interior expresándola a través del cuerpo. Es decir, se buscarán otras posibilidades de lenguaje diferentes a las que estamos acostumbrados y se fomentará la escucha corporal a través del contacto físico con el resto de compañeros.

- **Memoria corporal.** Expondremos dos modos de trabajar la memoria corporal, uno será directamente relacionado con el término, el trabajo con la retentiva del alumno al recordar movimientos concretos, casi como una estructura coreográfica, que les servirá, para, a la hora de hacer una acción, enlazar las acciones o movimientos sin perderse en el esquema, y a la hora de construirla tener la capacidad para hacer una partitura “coherente” con sus pretensiones. Y la segunda será un ejercicio de entrenamiento de observación y recapitulación para potenciar la capacidad sensorial y de análisis

- **Naturalidad.** Es la investigación de los movimientos cotidianos, el descubrimiento de la manera particular que tenemos de hacer las cosas: comer, andar, sentarse, etc.

Seremos conscientes de que la fuerza de gravedad es tan grande como nuestro peso. Si no hago esfuerzo al levantar los brazos, estos se caerán, lo mismo pasa con la cabeza o con la lengua que permanecerá fuera de mi boca. Nuestros cuerpos están educados para encontrar la forma más económica de andar, de sentir, etc., en definitiva, de moverse.

- **No mímica.** Únicamente, para no entrar en un lenguaje explícitamente teatral, no ocuparemos ejercicios relacionados con la mímica: creación de objetos y espacios inexistentes. Si algo se utiliza estará físicamente presente.

## ENTRENAMIENTO DE VOZ Y SONIDO

Es fundamental una buena preparación vocal, ya que en nuestra garganta se esconden muchas de las tensiones y miedos que nos impiden expresarnos. Sería conveniente tener herramientas para liberar la voz y de este modo hacer que el cuerpo y la mente estén también más disponibles. La voz es una herramienta muy potente de comunicación que tiene muchas posibilidades al igual que las palabras, cuya interpretación es muy diferente según se pronuncie. Este trabajo nos pondrá en contacto con el sonido que brota de nuestro organismo y nos sugestionará para buscar toda la riqueza del lenguaje habitual y de sus significados. Al igual que el sonido que proviene de nuestro cuerpo, el artista de acción tendrá la posibilidad de conocer los factores musicales o sonoros provenientes de otras fuentes, ya sean físicas, analógicas o digitales y de saber utilizar la ausencia del sonido: el silencio.

- **Voz.** Serán ejercicios que ocupen las cualidades personales de la voz: el tono, el ritmo, los matices, la intención y la intensidad, una labor donde la proyección del sonido tomará un papel fundamental. También sería interesante que, gracias al entrenamiento vocal, el estudiante aplicado disfrutara de la capacidad de expresarse con su voz sin controlarla de manera consciente. En esta ocasión también Grotowski nos ofrece ciertas pistas para poder trabajar estas cualidades y calidades:

*De añadidura, este aparato respiratorio y vocal debe estar en condiciones de ofrecer los reflejos sonoros con tal rapidez que el pensamiento, que podría quitarle espontaneidad, no tenga tiempo de intervenir. Y, aún más: el actor debe descifrar todos los problemas de su propio organismo que le resulten accesibles. Debe saber como dirigir el aire para conducir el sonido hacia tal o cual parte de su cuerpo, en las que producirán sonoridades que parecen amplificadas. (Grotowski, Barcelona, 1970: 55)*

El control del funcionamiento de los órganos respiratorios será fundamental para el trabajo con la voz, ya que si no el alumno se podría dañar las cuerdas vocales haciendo un sobreesfuerzo descontrolado con la garganta.

Moviendo el cuerpo o proyectando la voz desde diferentes lugares cambiarán los matices del sonido, no es lo mismo proyectar la voz poniendo la percepción en la cabeza, que en el pecho o en el estómago. Gracias a ejercicios de este tipo el alumno aprenderá a tener la posibilidad de variar la calidad y pulsación de su voz alejándose de la pronunciación monótona, a no ser que su obra y sus intereses en concreto lo requieran así.

*Las distintas posturas de la mano pueden cambiar la resonancia de los movimientos de la columna vertebral. (Grotowski, Barcelona, 1970: 28)*

- **Palabra.** ¿Cómo de importantes son las palabras? Son la base de la expresión en nuestra sociedad, por lo que es imprescindible manejar su dicción si deseamos que los oyentes nos entiendan con claridad. Pero ¿qué pasa si las inventamos, las diseccionamos, las sacamos de su contexto habitual o las redundamos? Para eso consideramos importante investigar sobre la **interpretación de las palabras** o su **exactitud** a la hora de expresarnos. Entiendo que tan importante es para el accionista el control del volumen de su voz para que se le escuche, si necesita ser escuchado, como la pronunciación, si necesita ser entendido, como la capacidad de imaginación, transformación y juego con el texto o con las palabras. Todos los autores estudiados, cada uno desde su punto de vista, le dan suma importancia o entienden de mucho interés el trabajo con las palabras, aquí exponemos algunos ejemplos que se podrían exponer y trabajar en clase:

*Only a small fraction of the words we used are precise in meaning; and only a smaller proportion of these contain meaning in which we are vitally interested. When words alone are no true index of thought, and when sense and nonsense today rapidly become allusive and layered with implication rather than description, the used of words as tools to precisely delimit sense and nonsense may be a worthless endeavour. LSD and LBJ invoke different meaning clusters, but both partake of a need for code; and code performs the same condensing function as symbol in poetry.* (Kaprow, 1967: 13)

*Sólo una pequeña fracción de las palabras que usamos son precisas en su significado; y sólo una pequeña proporción de éstas contiene el significado en el cual estamos sumamente interesados. Cuando únicamente las palabras no son ningún índice verdadero del pensamiento, y cuando el sentido y sinsentido hoy rápidamente se convierten en alusiones y se cubren con implicaciones más que con descripciones, el uso de las palabras como herramienta para, precisamente delimitar el sentido y el sinsentido, puede ser un esfuerzo en vano. LSD y LBJ invocan significados diferentes, pero ambos toman parte de la necesidad del código; y el código realiza la misma función de condensación que el símbolo en la poesía.*

*Las palabras constituyen, hoy por hoy, la acústica del cerebro, y las manos la visualización del cerebro.*

(Salas del Museo Español de Arte Contemporáneo, cita de Wolf Vostell, 1978: S.p)

*Cuando el actor muestra el placer que le proporciona pronunciar palabras, o cuando las ordena en una forma especialmente cómoda, siguiendo un ritmo propio, también surge la distancia.* (Brecht, 2004: 172)

*La habilidad para manejar las frases es importante y necesaria en la actuación. La frase es una unidad integral, emocional y lógica que debe sostenerse por una sola onda melódica y respiratoria.* (Grotowski, México, 1970: 137)

- **No ilustración.** Con la no ilustración queremos hacer entender la no sobre explicación, es decir, si se utiliza el verbo fregar no creemos muy conveniente marcar ese gesto con las manos, ya que su propio nombre nos habrá hecho de por sí imaginar la acción. Quizás para la realización de una acción concreta podría ser un recurso interesante, pero el accionista deberá ser conciente de la sobre información que está produciendo y utilizarla, en todo caso, para ese provecho.

- **El sonido del silencio.** Pensamos que el silencio es igual de importante que el sonido; la elección del silencio en el momento adecuado y su precisa utilización. Hay que tener en cuenta que en los momentos propicios un silencio puede expresar mucho más que cualquier sonido o palabra. Grotowski opina que el silencio mental, acompañado del silencio exterior es fundamental para una buena preparación antes de salir a escena, ya que el estudiante podrá focalizar su mente para lo que esté a punto de acontecer, dejando a un lado el ruido exterior que le interrumpe para su concentración.

*Sin el silencio exterior no podrán alcanzar el silencio interior, el silencio de la mente.  
Cuando intenten revelar su tesoro, sus fuentes, deberán trabajar en silencio.*  
(Grotowski, México, 1970: 198)

- **Música.** Consideramos interesante para la formación del artista de acción dedicar unas horas de trabajo a la música y a las posibilidades que tiene durante y antes del acontecimiento, ya no sólo como parte de la acción, que puede llegar a ser muy interesante si se utiliza “adecuadamente” (escribo entre comillas esta palabra ya que el término adecuado tiene muchas variaciones y opiniones objetivas, refiriéndome en este caso a que la música funcione en relación a lo que se quiera contar, transmitir, expresar, o sencillamente hacer), también como parte del entrenamiento, como sugestión o herramienta de búsqueda y concentración.

#### A TENER EN CUENTA EN EL ESPACIO DEL ACONTECIMIENTO

Uno de los factores básicos a tener en cuenta a la hora de realizar una acción, aparte de todo lo visto anteriormente, será el espacio donde ésta se desarrollará: el manejo del lugar y su aprovechamiento dependiendo de las necesidades creativas del estudiante. El elemento tempo es también un factor importante debido a que ayudará a fijar y a organizar la composición espacial de la pieza.

- **Cuarta pared-Espacio.** La cuarta pared hace referencia al espacio, al movimiento y a la situación de la materia (incluyendo al accionista) en relación con la posición de la audiencia; es lo que une todas las cosas. El lugar representa las dimensiones prácticas, psicológicas, sociales, culturales, políticas, históricas, etc. por lo que trabajaremos sobre todo a partir de este conocimiento realizando ejercicios relacionados con la conciencia espacial, la utilización del cuerpo, el territorio personal, la luz y la materia. En el arte de acción no existe un lugar fijo donde se sitúa el espectador, como ya estudiamos en el apartado Performance versus teatro, por eso pensamos que es fundamental que el alumno practique las diferentes perspectivas, para así poder elegir la adecuada situación de su público (en el caso de que sea un público “estático”, es decir, que se acomode especialmente en ese lugar para disfrutarla) durante el desarrollo del acontecimiento. Lo mismo sucederá con la posición del cuerpo del artista y los materiales que le acompañen en el espacio, que se tendrán que probar y jugar mucho durante las clases y los ensayos con motivo de encontrar el resultado más sugestivo y apropiado para cada intención.

- **Trabajo con objetos.** El objeto es un material imprescindible para el performista, el objeto será su lenguaje y su escenografía y será elegido a conciencia según las necesidades de la acción. Por este motivo consideramos muy significativo que el estudiante de arte de acción tenga la posibilidad de trabajar con diferentes objetos, descubriéndolos como nunca antes lo había hecho y reconociéndolos nuevamente. Los ejercicios consistirán en encontrarles cualidades diferentes a su utilidad original e investigarlos desde otros sentidos sensoriales o emocionales para averiguar que sugestivas connotaciones tienen y que les transmiten al

utilizarlos. Un objeto en escena puede llegar a tener la misma importancia que el propio accionista, e incluso el cuerpo del accionista puede llegar a posicionarse como objeto en alguna de sus acciones, eso es lo que hemos nombrado **objetualización**:

*El hombre no aparece como hombre, como persona, como entidad sexual, sino más bien como cuerpo con ciertas propiedades.* (Soláns, cita de Otto Mühl, 2000: 14)

Añadimos, para completar este concepto, estas palabras de Juan Hidalgo donde explica el papel de los objetos y su responsabilidad en las acciones de Zaj:

*Basadas en el amor a las alusiones, en las vulgares acciones cotidianas y en el énfasis de los modos de acción no lógicos, el propósito de nuestras obras estriba en la atmósfera creada de los objetos exhibidos.* (Hidalgo, 1982: 5)

- **Materiales. Escenario y reflexión.** Con material nos referimos a cualquier tipo de materia utilizada dejando a un lado los objetos como tal, aunque en el arte de acción como explica Gunter Brus todo material puede ser utilizado:

*Anything may constitute the material<. People, animals, plants, food, space, movement, noises, smell, light, fire, coldness, warmth, wind, dust, steam, gas, events, sport, all art forms and all art products.* (Green, cita de Günter Brus, 1999: 41)

*Cualquier cosa puede constituir el material: Gente, animales, plantas, alimento, espacio, movimiento, ruidos, olor, luz, fuego, frialdad, calor, viento, polvo, vapor, gas, acontecimientos, deporte, todas formas de arte y todos productos de arte.*

Por lo que la asignatura propuesta servirá como espacio para que el alumno experimente con toda clase de materiales que encuentre apetecibles y que le ofrezca el profesor como herramienta de creación. Indagará sobre sus distintas formas y posibilidades: textura, solidez, maleabilidad, etc. y dado que las acciones no se construyen sólo con ideas, trabajará la materia que las acompañe, incluyendo las personas involucradas y la utilización de la luz. El estudiante tomará conciencia de todos los materiales y cada uno de ellos afectará al pensamiento y percepción del espectador, al igual que cualquier objeto, vestimenta, etc. por lo que deberán ser escogidos con mucho cuidado y aprensión.

- **Tempo.** Añadiremos ejercicios en relación con el tempo, factor principal a la hora de realizar una acción en vivo. El tiempo no es igual que la duración, existen cientos de ritmos y de estructuras temporales. Con el concepto de tempo nos referimos al grado de rapidez o lentitud con el que se manifiesta el movimiento, no siendo iguales los tempos que parten de los diferentes sentidos o acciones, cada cual tiene su tiempo personal, su ritmo interior anímico, que posiblemente sea diferente al que reciben los demás en un mismo momento temporal de reloj.

#### DATOS A TENER EN CUENTA A LA HORA DE REALIZAR UNA ACCIÓN

Fundamentalmente, y sin olvidar al resto, cuatro de los aspectos que se exponen a continuación: conocimiento e investigación, cuestionamientos, diferentes perspectivas y síntesis, términos coincidentes entre seis de los ocho autores, son de mayor importancia para tener en cuenta a la hora de realizar una acción, ya que es necesario su comprensión y su utilización para el momento, no sólo de puesta en práctica, si no de elaboración e idealización de la obra.

- **Estructura previa, pensamiento y partitura.** Cada vez que se realice una acción, por muy básica que sea, se debería tener, al menos, una estructura mental de realización para no desembocar en la confusión. La Estructura previa será un ejercicio básico que se mostrará al docente cada vez que se elabore un proyecto estudiado y meditado con un tiempo largo de preparación, a esto se le llamará partitura. En cada cuaderno de trabajo individual del alumno se incluirá este desarrollo conceptual y material como proceso para la evolución y puesta en práctica de la acción, siendo evaluado como parte del proceso del mismo modo que la muestra final.

- **Preparación.** Respecto al concepto de estructura previa es importante, cuando se prepara la acción, probar todos los materiales que se vayan a utilizar para que, a la hora de realizarla, el artista no se encuentre con inconvenientes o sorpresas desagradables.

- **Conocimiento e Investigación.** Si se trabaja sobre un tema concreto, cuanto más sepamos sobre él y más nos documentemos, más opciones tendremos y de mejor calidad será el proyecto a presentar. Pienso que la actitud que tiene Vostell ante la vida es la necesaria para cumplir el proceso creativo:

*Permanentemente deseo saber y conocer.*

(Museo Vostell Malpartida, cita de Wolf Vostell, 2001:16)

- **Cuestionamientos.** El arte de acción y la experimentación dentro de espacio lectivo descubrirá al alumno nuevos cuestionamientos, ya que los ejercicios, al no ejecutarse automáticamente, desarrollarán el pensamiento a través de la experiencia y la pregunta.

En vez de buscar reacciones positivas o negativas, las respuestas a preguntas como por ejemplo: ¿te gusta?, poseen un significado que va más allá de su opinión personal en ese mismo momento. Podemos aprender algo sobre nosotros mismos si planteamos preguntas más informativas como: ¿qué significado le ves?, ¿le añadirías algo, por qué?, ¿qué es lo que te cuenta de mí? Las respuestas correspondientes se deberán entender como proceso de trabajo y no convendrán ser juzgadas.

- **No obviedad.** Lo obvio e incuestionable impedirá cualquier proceso imaginativo y de reflexión, y por este motivo se intentará evitar la obviedad a la hora de realizar cualquier ejercicio o acción. Aunque en ciertas ocasiones, es verdad que, para llegar a cierto tipos de propuestas más abstractas, es necesario hacer un recorrido por lo normalizado para ser conscientes de las limitaciones que tenemos y desde ahí poder hacerles frente.

- **Diferentes perspectivas.** Para huir de lo superficial y de lo banal es necesario reflexionar e investigar las diferentes opciones y perspectivas, para de este modo, poder establecer nuestras propias opiniones y valoraciones, ya que, normalmente, estamos acostumbrados a rechazar o a juzgar las cosas antes de conocerlas en profundidad. De acuerdo con la opinión de Bertolt Brecht:

*...; no debe aceptar ninguna situación como dada, como algo “que no puede ser de otra manera”.... (Brecht, 2004: 133-134)*

- **Sencillez, Síntesis.** Una de las tareas más complicadas en el arte es acabar con lo innecesario para quedarse exclusivamente con lo imprescindible; deshacerse de lo que no aporta nada al proyecto y rescatar únicamente lo más interesante. Por lo que durante el curso, sería sugestivo que se trabajaran diferentes ejercicios para la búsqueda y reconocimiento de lo fundamental

descartando lo innecesario. Trasladando esta frase a la disciplina del arte de acción podemos hacernos una idea de lo que se pretende:

*...eliminar y no añadir. Esto es, uno debe preguntarse qué es lo que se hace indispensable en el teatro. (Grotowski, México, 1970: 26)*

## EN RELACIÓN CON EL ESPECTADOR

La labor en relación con el espectador será en base a la realización de las acciones que se expondrán durante el proceso del curso. Se trabajará desde la experiencia de estar frente a los otros y del recibimiento de lo que el oyente nos proporcione, nunca desde la manipulación y el control ejercido sobre éste, ya que la audiencia responderá en ese caso a la desigualdad que se le brinda. Los alumnos serán accionistas pero también actuarán como espectadores activos observando el trabajo de sus compañeros, por lo que tendrán la posibilidad de vivir las acciones desde el otro punto de vista siendo críticos al respecto con su trabajo y con el de los demás, de este modo, podrán intercambiar opiniones sobre lo que se quería mostrar y lo que ha interpretado o percibido el compañero. Lo más importante a tener en cuenta, debido a la coincidencia entre cuatro de los seis autores, será el vínculo que se llega a crear entre el artista y el espectador: vínculo con el espectador, y el tener cuidado a la hora de buscar su aprobación: no halagar al espectador.

- **Vínculo con el espectador.** La experiencia y la práctica a la hora de realizar acciones frente a un público abrirán la comunicación (**comunió**n) entre el artista y la audiencia, logrando que ambos sean partícipes de la misma creación. Gran parte de esta necesidad se desarrollará a partir de ejercicios cuyo detonante sea la observación, la escucha y la confianza con la que accionar frente a éste para mantenerle despierto y enérgico. El accionista dará y recibirá del público, ya que cuando hay espectadores es muy importante no pasarlos por alto y percibir lo que ocurre entre ambos factores, el artista, como exponemos en los conceptos estudiados, encontrará, a través de la escucha, la complicidad del público, si así la requiere, y entre ambos se creará un círculo de atención, como lo denomina Stanislavski, que se podría definir como el halo de energía que ocupa el espacio donde ambos se sitúan, y que se sostiene por la concentración que ambos depositan en un mismo acontecimiento.

- **El pensamiento del espectador.** Se trabajará desde la percepción del alumno crítico con su propio trabajo y el de sus compañeros. Los estudiantes ejercerán la labor de espectadores frente a las muestras de sus compañeros, expresándose al respecto y opinando, siempre sin ánimo de ofender y desde el cariño, sobre lo que han experimentado y percibido a través de la pieza que han visto. De este modo aprenderán a escuchar, a interiorizar, a opinar y a expresarse con coherencia y concisión poniéndose en la piel del posible público que será testigo de su proyecto y haciendo de él un **espectador crítico** y pensante lejos del maniquí que mira la televisión sin hacerse preguntas.

Grotowski y el Accionismo vienen defendiendo la **liberación del espectador**, para que éste, junto al creador, se libere de sus miedos y de sus impulsos más reprimidos, mientras que en el procedimiento docente que proponemos, consideramos conveniente dedicar sencillamente un apartado a la **reacción del público** sea cual fuere, sin entrar en pretensiones para las que el alumno posiblemente no esté capacitado todavía.

- **No halagar al espectador.** En el posible procedimiento docente se intentará trabajar en clase con la misma actitud que comentamos al hablar del no ego. No se ocuparán ejercicios concretos, pero siempre estará presente el concepto de accionar en pos de la experiencia

y el aprendizaje, y nunca para ser aplaudido por el resto. En el ejemplo que exponemos a continuación Grotowski explica este problema en los actores de teatro, aplicable y motivo de reflexión para el futuro artista de acción:

*Pero existe un problema: el actor tienen dos posibilidades: 1) actúa para el público-lo que es completamente natural si tomamos en cuenta la función del teatro- cae en una especie de flirteo que significa que sólo actúa para sí, por la satisfacción de ser amado, aceptando, afirmado, y el resultado es el narcisismo, o 2) trabaja para sí directamente. Quiero decir que observa sus emociones, busca la riqueza de sus estados psíquicos y este es el camino más seguro para llegar a la hipocresía y a la histeria. ¿Por qué la hipocresía? Porque todos los estados físicos que se observan no se viven, puesto que una emoción observada ya no es una emoción. Y existe siempre la presión que pugna por liberar las grandes emociones que tenemos dentro; pero las emociones no dependen de nuestra voluntad. Empezamos a imitar emociones dentro de nosotros mismos y eso es hipocresía; luego, el actor busca algo concreto dentro de sí y lo más fácil es que la histeria sobrevenga. (Grotowski, México, 1970: 203)*

El artista no creemos que deba hacer su obra para el espectador o para deleitarse el mismo con su talento, quizás el espectador la aplauda pero esto no querrá decir que la pieza haya calado en él, será sencillamente una obra más. Pero el arte es mucho más que esto y estamos de acuerdo con los autores estudiados en que la búsqueda del artista debe basarse en la necesidad, es decir, el artista creará desde sí mismo hacia el exterior no para el exterior, el público ni su ego debe ser su punto de orientación. Es un trabajo difícil a tratar con los alumnos pero es importante para que confíen en sus posibilidades como creadores.

## IDEAS

Con ideas nos referimos a otras sugerencias de trabajo más concretas, no sólo de entrenamiento, a través de las cuales el estudiante podrá desarrollar su capacidad creativa a partir de un tema base que se acompañará de información teórica, con la intención de realizar ejercicios prácticos relacionados.

**- Sacar las cosas de contexto.** Consideramos sumamente atractivos y educativos los ejercicios relacionados con sacar las cosas de contexto, ya pueden ser situaciones, objetos, o reflexiones. Por ejemplo, se mostrarán y propondrán ejercicios a realizar donde el alumno pueda recurrir a su capacidad imaginativa a la hora de utilizar un objeto para otra cosa completamente diferente de cómo se utiliza normalmente, también serían interesantes ejercicios consistentes en realizar una actividad típica de un lugar concreto en otro destinado para otra cosa. Se trata de romper los límites del pensamiento cotidiano y llevarlos a otro extremo, para producir la sorpresa y la desorientación suscitando la pregunta y la reflexión.

También otro aspecto muy interesante sobre el que trabajar es la apreciación o percepción de los diferentes objetos dependiendo de la persona que los utilice; así lo explica Kaprow en este ejemplo:

*Cada objeto tiene diferente significado para la gente, por ejemplo un vaso de cristal antiguo, para el historiador es tecnología de la civilización antigua, para un pintor es un objeto de naturaleza muerta, para un gourmet es un recipiente en el que degustar. Contexto en lugar de categoría. Flujo en lugar de obra de arte. (Kaprow, 2007: 30)*

- **Trasgresión.** Sería muy provechosa, para dar pie a la reflexión del estudiante, la muestra en clase de algunas de las performances y de los artistas más transgresores de la historia, con motivo de realizar un debate respecto a estas cuestiones: ¿porqué estas acciones son transgresoras o lo fueron en su época?, ¿qué pasaría si se realizarán en otro momento histórico?, ¿qué posibilidades habría para transgredir en nuestro tiempo y en nuestro país?, ¿cómo podríamos hacerlo?, ¿porqué?, ¿para qué?, etc. También sería muy interesante barajar la posibilidad de probar alguna de las acciones pensadas por los alumnos.

- **Arte cambiante con la sociedad. Arte para cada situación.** El arte varía cuando se contempla desde perspectivas históricas diferentes, las acciones, aunque sean las mismas, no tendrán la misma importancia en los diferentes lugares del mundo, ya que en muchos de los casos se hallarán dentro de un concepto y una necesidad política historiográfica concreta. Aunque también es cierto, que muchas de las acciones podrían ser aplicables a las diferentes situaciones si se modifican dependiendo del lugar o época en la que se presenten, pero no sólo será a través del artista, que será el encargado de realizar estos cambios, sino también a través del espectador, que reaccionará, dependiendo de los factores mencionados, de modo completamente distinto.

En nuestro caso, el posible procedimiento docente está basado en autores de distintas épocas y lugares, por lo que parecería extraño mezclar sus teorías, pero tendremos en cuenta, que a pesar de los años, hoy en día, siguen siendo prácticas presentes en decenas de países de Europa y de América, ideas que, considero, necesitan ser rescatadas en el tiempo debido a la importancia y coherencia de sus contemporáneos razonamientos, adaptables a posibles y **nuevas perspectivas sociales.**

-**Interrelación de las artes.** En la acción todo cabe, y que mejor manera de vivir la experiencia y ejercer la búsqueda, que probando las distintas disciplinas y su mezcolanza sin miedo a abandonar un lenguaje específico y determinado. El espacio de la clase estará abierto a cualquier tentativa de mezcla. Cada cual aportará su especialización y el profesor ofrecerá diferentes herramientas para experimentar.

**Debemos tener en cuenta que estos conceptos son únicamente posibles herramientas para los futuros artistas; recursos que podrán o no utilizar en su carrera creativa, pero que gracias a este entrenamiento experimental tendrán la posibilidad de conocer, eligiendo el que más les interese para trabajar de acuerdo con sus intereses. No obstante, he de decir, desde mi experiencia como estudiante de artes escénicas, que la mayoría de los ejercicios que abarcan estos conceptos, conceptos que he trabajado en el ámbito teatral, me han servido, no sólo para mi desarrollo como artista plástica, si no para desenvolverme con más seguridad, confianza y endereza en el mundo cotidiano y profesional.**

**Habiendo profundizado en los conceptos estudiados y conociendo sus cualidades como elementos a tener en cuenta en los ámbitos de la enseñanza universitaria, considero interesante aplicarlos a un posible procedimiento docente para fortalecer sus condiciones y su aplicación, por lo que damos paso al siguiente punto, propuesto como posibilidad para poder impartir la asignatura de Arte de Acción en el Grado de Bellas Artes.**



## 4. APLICACIÓN PARA UN POSIBLE PROCEDIMIENTO DOCENTE



APLICACIÓN PARA UN POSIBLE  
PROCEDIMIENTO DOCENTE DE  
ARTE DE ACCIÓN PARA  
ALUMNOS DE BELLAS ARTES



#### 4. APLICACIÓN PARA UN POSIBLE DOCENTE DE ARTE DE ACCIÓN PARA ALUMNOS DE BELLAS ARTES

A continuación desarrollamos un método de trabajo para impartir clases de Arte de Acción a alumnos de Bellas Artes basándonos en las comparaciones de los textos de los autores estudiados. Nos centramos en la universidad y específicamente en el grado de Bellas Artes ya que es en el ámbito universitario donde presentaremos nuestro estudio y en el que trabajo actualmente como docente, aunque de todos modos esta asignatura podría ser adaptable a cualquier tipo de taller o curso de estructura y temporalidad variable, al igual que podría variar la edad y el perfil del estudiante.

Con los apartados que exponemos a continuación pretendemos organizar los términos resultantes, (aunque no aparezcan explícitamente convendrán estar presentes en la práctica), aplicándolos a un posible procedimiento de Arte de Acción basándome en el conocimiento que me permite mi experiencia como docente desde hace cinco años en una escuela privada y tres en la universidad. El procedimiento expuesto todavía no se ha puesto en marcha, pero esperamos, sirva de inspiración y ayuda para los futuros docentes del arte de acción.

La asignatura a presentar obtendrá el título de “Arte de Acción” y será una **asignatura cuatrimestral optativa de 6 créditos** aplicada a la nueva ley de Bolonia para el grado de Bellas Artes, ya que consideramos importante que el estudiante que se forma como artista tenga la posibilidad de conocer y experimentar este medio a través de los conceptos estudiados, para desarrollar, desde las diferentes perspectivas, su labor como creador.

Al ser una asignatura optativa se ofertará a todos los alumnos de tercer y cuarto curso, ya que les servirá de apoyo **para desarrollar sus futuros proyectos artísticos y para enfrentarse tanto a la vida diaria como profesional.**

El perfil del alumno al que irá dirigida esta asignatura no tiene unas formas concretas, sencillamente tendrá que tener la energía, el interés y las ganas para implicarse al máximo desde una actitud positiva.

Para comenzar la propuesta y exposición del posible procedimiento docente lo hemos dividido en estos apartados, considerándolos fundamentales para su entendimiento y futura aplicación:

-**Objetivos** que pretendemos deberán alcanzar los estudiantes durante el desarrollo del curso.

-**Contenidos** de los que nos serviremos para alcanzar dichos objetivos. En este punto escribiremos los conceptos resultantes del apartado anterior con su posible y justificada aplicación.

-**Temario** a desarrollar durante el curso.

-**Metodología** que aplicaremos para una buena evolución de las clases.

-**Sistema de evaluación** donde se calificará el rendimiento de los alumnos y la calidad de los trabajos realizados.

-**Análisis y definición de Competencias.** No basaremos en el libro blanco de la ANECA.

-**Posible tabla de trabajo** que realizaremos basándonos en las exigencias requeridas para su equiparación a créditos ECTS

## 4.1 OBJETIVOS

Los objetivos son la base del aprendizaje, son lo que permanecerá en los alumnos al finalizar el curso, por lo que implican de forma inevitable el entendimiento de los contenidos que se van a trabajar, la metodología que se va a poner en práctica o el proceso de evaluación. Los objetivos que presentamos están por completo ligados a los conceptos resultantes de las comparaciones de discursos del segundo bloque de la Tesis.

### Objetivos generales:

El objetivo primordial de este curso es mostrar el amplio abanico de posibilidades dentro del medio de la performance. Acercar el concepto y la práctica del arte de acción al alumno de Bellas Artes a través de ejemplos que se han desarrollado en la historia y de ejercicios prácticos que sensibilizaran al estudiante para la realización de un trabajo personal y grupal dentro y fuera del espacio lectivo. Siempre procurando que la actitud del alumno sea crítica y abierta a todo lo que se proponga.

### Objetivos específicos:

Ofrecer al alumno:

- Los **conocimientos básicos** que le permitan conocer y profundizar en el campo del arte de acción.
- Herramientas** conceptuales y físicas para poder realizar y defender su obra.

Conseguir que el alumnado llegue a:

- Entender** y saber utilizar los conceptos y herramientas trabajadas.
- Comprometerse, interesarse y estimularse** con la materia impartida y sus posibilidades.
- Realizar una **obra creativa, coherente y sólida**.
- Trabajar desde el **compromiso, la sinceridad, el placer, la libertad y el criterio**.
- Descubrir su **particularidad individual** como artista deshaciéndose de sus inhibiciones.
- Despertar o afianzar su **capacidad de comunicación, observación, pensamiento y reflexión**, descubriendo otra manera de entender el mundo.
- Activar su **mirada crítica** para que pueda valorar y tener una opinión personal sobre los trabajos presentados y los propios.
- Desarrollar su **imaginación y expresividad** tomando conciencia de su cuerpo, de la materia, del espacio y del tiempo.
- Ahondar en sus **vivencias, pensamientos y sentimientos** conscientes e inconscientes.
- Aprender a **cooperar** y a trabajar en equipo.
- Profundizar en su **estudio personal** para poder desarrollar y continuar su proceso de investigación.
- Superar el miedo** al ridículo, a lo desconocido, a la diferencia y a la singularidad.
- Estar capacitado para **exponer su trabajo** frente a un público.

Los objetivos planteados son muy interesantes para enfrentarse al mundo cotidiano, profesional y creativo. Con esto me refiero a que la enseñanza y práctica de esta disciplina, ya no sólo es interesante para la realización de un proyecto artístico relacionado con la performance, sino que la parte práctica también es interesante para desenvolvernos en un mundo más abierto a la percepción y a la imaginación.

## 4.2 CONTENIDOS

Entendemos los contenidos como el medio del que disponemos para que el alumno alcance los objetivos propuestos, que en este caso, gracias al estudio realizado anteriormente, estarán en relación directa con los conceptos resultantes estudiados en el apartado 3.2.2.

Hemos dividido la asignatura en cinco bloques de contenido que enumeramos y describimos a continuación, pero es importante recordar y tener en cuenta los requisitos que se describieron en el capítulo anterior sobre preparación anímica. Considero que estos conceptos deberían estar siempre presentes para inculcárselos al alumno en las actividades a realizar:

**EL CUERPO. Bloque temático I**, destinado a que el alumnado conozca qué es el arte de acción y la importancia del cuerpo en este campo, destacando artistas cuyo cuerpo es la base fundamental de sus acciones. El alumno experimentará y descubrirá su cuerpo como herramienta de trabajo.

**Tema 1-** ¿Qué es el Arte de Acción?

**Tema 2-** El cuerpo y sus posibilidades

**Tema 3-** Análisis del cuerpo y del movimiento

**Tema 4-** Trabajo sensorial

**Tema 5-** Expresión

**Tema 6-** El cuerpo emocional

**LA VOZ Y EL SONIDO. Bloque temático II**, pretende mostrar al alumnado lo relacionado con la voz y el sonido en el ámbito de la acción, así como que el estudiante, al igual que con el cuerpo, investigue sobre sus recursos e intereses en este campo para adecuarlos a un trabajo futuro.

**Tema 7 -** La voz y sus posibilidades

**Tema 8 -** La palabra

**Tema 9 -** El silencio

**Tema 10-** A través de la materia encontrada, a través de la materia buscada y a partir de las nuevas tecnologías

**LA MATERIA Y EL OBJETO. Bloque temático III**, pretende mostrar al alumnado las posibilidades que pueden llegar a tener los objetos y la materia en las acciones, y sobre todo pretende que el alumno las descubra por sí mismo.

**Tema 11-** El objeto

**Tema 12-** Descontextualización

**Tema 13-** La materia

**EL ESPACIO. Bloque temático IV**, pretende mostrar al alumnado las posibilidades que tienen los diferentes espacios, para que el estudiante descubra y experimente sobre las diferentes posibilidades espaciales y sus movimientos a la hora de realizar una acción.

**Tema 14-** Los diferentes espacios y sus posibilidades

**Tema 15-** La transformación de espacios- Estructura, distribución, etc.

**Tema 16-** Aplicación de las nuevas tecnologías

**Tema 17-** La colocación del accionista y de los objetos a utilizar

**Tema 18-** El tempo y el ritmo en la acción

**Tema 19-** La situación del espectador

REALIZAR UNA ACCIÓN. **Bloque temático V**, este bloque estará dedicado a la preparación de escenas para la muestra de fin de curso. Los alumnos aprenderán a investigar en relación con lo que quieran contar, teniendo la posibilidad de diseñar e idear acciones para realizarlas frente a un público.

**Tema 20**- Defender una idea- Conocimiento e investigación, cuestionamientos, las diferentes perspectivas y opciones, sintetizar, etc.

**Tema 21**- Estructura previa, pensamiento y partitura

PRESENTACIÓN DE PROYECTOS. **Bloque VI**, este bloque estará destinado al trabajo en grupo , al repaso de la asignatura y a la reflexión sobre el desarrollo del curso. Se analizará, debatirá y ayudará al alumno con su trabajo para la muestra final.

## 4.3 METODOLOGÍA

La metodología es el modo que tenemos de lograr que los estudiantes interioricen lo estudiado, si no existe una metodología clara o no es la adecuada el trabajo realizado durante el curso no servirá y el sistema de aprendizaje habrá fallado.

Evidentemente la metodología que expondremos a continuación será abierta y flexible en cada curso a las necesidades y peculiaridades de cada grupo. Dividiremos la exposición en los siguientes apartados: planificación y desarrollo de las clases, temporalización, estrategias y principios de actuación, tutorías y recursos materiales.

### 4.3.1 Planificación y desarrollo de las clases

Es necesaria una buena planificación de la materia para exponer como va a ser y en que orden se va a desarrollar la asignatura desde el primer momento, y con ello lograr conseguir los objetivos propuestos. El primer día se les entregará y explicará a los alumnos los objetivos a conseguir, los bloques temáticos, la metodología y el proceso de evaluación. A partir de la información recibida se hará un coloquio con los alumnos sobre sus opiniones al respecto, intereses y expectativas, de esa manera el plan inicial podrá variar teniendo en cuenta la opinión de los alumnos, no descuidando en ningún caso el temario a seguir, aunque se podría dar más información sobre los temas que el alumno demande para el desarrollo de su trabajo.

Se exige la **máxima puntualidad** dentro de las posibilidades personales de cada alumno.

El primer día, como ya comenté anteriormente, lo principal será **conocer los intereses de cada alumno**, ¿porqué están en el curso?, ¿qué conocimientos tienen sobre el arte de acción?, ¿qué esperan de esta materia?, etc. Eso dará pie al pedagogo para hacerse una idea de cómo es cada uno, de conocer sus nombres y de que también se conozcan entre ellos para que se cree un lugar de confianza y riesgo. El espacio del aula se irá investigando y construyendo poco a poco entre todos.

A medida que el curso avance y se vayan realizando los diferentes ejercicios **se irán explicando los conceptos trabajados** con ejemplos y citas de los autores, para, de este modo, estimular al alumnado y darle más tiempo a profundizar en los temas tratados haciendo más hincapié en el calentamiento, la experimentación y la puesta en práctica.

Cada alumno deberá llevar consigo una libreta en blanco, llamémosla **Diario de Acción**, que corresponderá únicamente a esta asignatura y que completará a lo largo del curso con los ejercicios que se le manden, bocetos, anotaciones y dibujos en el orden que quiera y de la manera que quiera. Incluirá todo lo que encuentre de interés, desde experiencias cotidianas, ideas, vivencias, sensaciones, frustraciones, etc., que utilizará como apoyo a la hora de construir una acción. Este cuaderno le será entregado al docente al finalizar el curso y su propósito principal será su utilización como motor de inspiración. Las ideas, ya sean buenas, malas, regulares o brillantes generarán nuevas ideas.

La planificación diaria de la asignatura será la siguiente: preparación, realización, reflexión colectiva y teoría.

### **3 horas por semana, una sesión.**

Antes de empezar la clase el alumno tendrá que quitarse la ropa de calle y ponerse ropa cómoda para trabajar, podrá cambiarse en la misma aula o en algún baño cercano. Es importante el cambio de vestuario para poder entrar en un ambiente de concentración diferente al habitual.

El principio de la clase siempre consistirá, a no ser que haya un acontecimiento fuera de lo normal, en quitarse lo que traen de fuera, es decir las ideas y tensiones que no ayuden al desarrollo de la clase. Puede ser a través de la meditación, la relajación activa o el masaje por parejas o individual.

El resto de la clase se dedicará a:

**-Teoría:** ejemplos y evolución del arte de acción:

¿Qué es el arte de acción y cuales son sus influencias? Se estudiará su evolución, autores, movimientos y tendencias relacionados con los conceptos a ver en clase, aplicados a lo que el artista quiere conseguir. Se visualizará su obra o leerá parte de su trabajo teórico, analizando lo estudiado para la experimentación y la respuesta crítica del alumno, ya que en algunos de los casos la acción o el autor mostrado servirán como trampolín para el ejercicio que se realizará a lo largo de las tres horas de clase.

**- Preparación:**

Serán ejercicios de calentamiento y entrenamiento que se basarán en ejercicios específicos, poniendo más hincapié en una u otra forma de preparación dependiendo del temario que se imparta en cada sesión. Este entrenamiento permitirá al alumno profundizar, tranquilizar o despertar esa parte determinada de sí mismo para poderla trasladar a una acción concreta.

**- Realización:**

Se basará en la puesta en práctica de acciones experimentales que variarán a lo largo del curso, llámense también ejercicios, pudiendo ser grupales o individuales, improvisadas o preparadas, más largas o más cortas, dependiendo de la evolución y las necesidades del momento y siempre en relación con el seguimiento del temario.

Se realizarán:

-Acciones cortas o simultáneas en clase a modo de ejercicios.

-Una intervención, como muestra parcial, en el aula de trabajo.

-Una intervención colectiva, como muestra final, en un lugar de la ciudad.

-Una intervención, como muestra final con público, en un espacio dentro o en las inmediaciones de la universidad.

Estas tres últimas acciones requerirán de una elaborada línea de investigación y pensamiento.

Los requisitos técnicos a la hora de hacer una acción meditada de antemano deberán solucionarse en casa o probar en clase en el caso de muestra ante un público ajeno al ambiente del aula, para que en el momento de la muestra no acontezcan imprevistos desagradables que imposibiliten el trabajo a realizar, como puede ser el funcionamiento de un foco, la falta de un material, etc.

**- Reflexión colectiva:**

Será el espacio de reflexión, valoración, debate y opinión acerca de lo visto y lo vivido, un área donde no se aceptará la evaluación ni el juicio y siempre se hablará desde el cariño y la generosidad.

Primero tendrá la palabra el protagonista de la acción y más adelante la tomará resto de compañeros que hicieron la labor de espectadores: ¿qué les hizo sentir la propuesta?, ¿qué pensaron?, ¿cuál es el paso para el siguiente trabajo y dónde desea darlo? , si se tratara de

un trabajo que por lo general es rechazado o difícil de entender, ¿cómo se siente respecto a esto? La deliberación acerca del trabajo será igual de importante que la propia acción, si los alumnos están motivados y tienen buena disposición la mayoría de las respuestas saldrán de ellos mismos, la creatividad surgirá también del intercambio de sugerencias.

Esta parte del temario concederá al artista relación directa con el espectador y tendrá la oportunidad de sentir en confianza la reacción de éste ante su obra, ya que no sólo actuará como observador sino que también, aportará su pensamiento y percepción al respecto.

(A tener en cuenta en este punto los requisitos que se escribieron en el apartado 3.2.2 sobre En relación con el espectador)

Al final del curso se abrirá un coloquio donde cada alumno expondrá su progreso y opinión sobre cómo siente que han cambiado, o no, sus impresiones desde el principio del curso hasta ahora.

### 4.3.2 Temporalización

La asignatura de Arte de Acción abarcará un cuatrimestre y la temporalización del temario será flexible dependiendo de lo que vaya necesitando la clase en cada momento y del ritmo de aprendizaje del alumnado, muchos de los conceptos se involucrarán en una sola actividad y no todos tendrán el mismo tiempo de dedicación a lo largo del curso, aunque si procuraremos establecer unos parámetros temporales como guía para una mejor comprensión y alcance de los objetivos propuestos.

La asignatura será propuesta para el primer cuatrimestre del curso, pero adaptable desde los mismos parámetros al segundo cuatrimestre, 14 sesiones, que se corresponden con 14 semanas, de tres horas cada una:

El curso de organizará de la siguiente manera:

**-Mes de Octubre:** Bloque I- Destinado a la presentación de la asignatura y al trabajo de investigación corporal.

**-Mes de Noviembre:** Bloque II- Destinado al trabajo de investigación vocal y auditiva. Examen (muestra) parcial.

**-Mes de Diciembre:** Bloque III- Destinado al trabajo con los distintos materiales y objetos

**-Mes de Enero:** Bloque IV- Destinado al trabajo con el espacio y el tiempo.

Bloque V- Destinado al aprendizaje de realización previa de una acción.

**-Mes de Febrero:** Bloque VI- Destinado a la preparación de la muestra final.

Examen (muestra) final.

### 4.3.3 Estrategias y principios de actuación

Expongo a continuación ciertos procedimientos que considero interesantes a tener en cuenta a la hora de impartir la asignatura propuesta “Arte de acción”.

-Para seleccionar las actividades y ejercicios más adecuados, será conveniente **conocer el nivel de conocimientos e intereses artísticos** del grupo, para esto, habrá que hacer una gran labor de observación y escucha, manteniendo un contacto abierto con cada uno de los estudiantes y con el conjunto en general.

-Ante todo explicaré que, en la medida de lo posible, es fundamental ofrecer al alumno una **enseñanza personalizada y de seguimiento**, ya que cada estudiante tendrá diferentes cualidades y una manera distinta de enfocar su trabajo creativo. El diálogo convendrá estar

siempre presente y por lo tanto, el docente habrá de saber valorar y dirigir el trabajo según las necesidades personales del alumno para ayudarlo a desarrollarse y a descubrir sus aptitudes como creador.

El intercambio entre profesor, alumno y compañero será constante y estarán siempre presentes la reflexión y la reunión para el desarrollo de la capacidad crítica del estudiante. Se promoverá la crítica constructiva, no sólo del propio trabajo, sino también del trabajo de los compañeros y del trabajo de los artistas que se muestren durante las lecciones.

-Durante el desarrollo de las clases **costrará un papel especial la parte práctica**, sirviendo la teoría únicamente como soporte de ésta, ya que el interés fundamental de la asignatura reside en la experimentación y la prueba. Para que los miembros del grupo se familiaricen con esta materia es mucho mejor que tengan un contacto directo, la entenderán y serán mucho más concientes desde situaciones activas en vez de meramente teóricas. La palabra únicamente como ejemplo no alcanza su sentido hasta que el alumno la pone en práctica sintiendo la importancia del término: la sensación que le provoca, las preguntas que le suscita y por lo tanto su razón de ser. El alumno razonará y opinará a partir de su propia experiencia y de la de sus compañeros. No sólo deberá atender a los conocimientos cognitivos, sino también y simultáneamente, deberá atender a los conocimientos motrices, corporales, afectivos y creativos. El lenguaje nos acerca a las similitudes mientras que los sentidos marcan el detalle y el distintivo, por ejemplo la palabra mesa, designa a todas ellas y somos ciegos a sus diferencias; cada rosa es diferente, igual que el ser humano, y tiene unas características peculiares que nos harán reaccionar con matices muy distintos si la observamos como una rosa desconocida. Esta práctica intentará devolver el placer de mirar, logrando que se despierten otras comprensiones, percibiendo común lo extraño y extraño lo común.

-La metodología de esta materia, como comentamos anteriormente, será ante todo individualizada, es decir, que cada alumno será tratado desde sus intereses personales a través del proceso grupal de entrenamiento. **El ambiente planteado será el de un laboratorio** donde el profesor hará el papel de mediador. El docente creará el espacio entre lo que el alumno quiere hacer y lo que el resto recibe adaptándose al grupo y a sus necesidades. El proceso de aprendizaje resultará siempre flexible para suscitar la evolución y el proceso de formación individual y de conjunto. El docente observará las reacciones y resolverá los cuestionamientos incitando siempre a la autonomía artística, a la autosuperación y al desarrollo de las capacidades de cada alumno, alejándolo del bloqueo y haciéndole ver donde se encuentra la siguiente fase.

*Todo buen pintor pinta lo que es.*

(J.Langer, cita de Jackson Pollock, 2006: 176)

Y por lo tanto el accionista expresa lo que es, no siendo labor del docente criticar sus intereses y particularidades, aunque sí le ayudará a mejorar su expresión y a avanzar como artista original.

-Considero fundamental trabajar esta asignatura favoreciendo la autonomía personal del alumno para que, en un futuro, pueda tomar decisiones por sí mismo y de este modo realizar una obra de interés y coherente para enfrentarse, desde una posición madura e independiente, a su futura vida artística y profesional. Es labor del profesor **enseñar al artista a ser libre y autónomo**, no aleccionarle una técnica que ya conoce y que funciona. El arte de acción no se basa en la obtención de un resultado impoluto de reglas fijadas de antemano, consiste en la

construcción; es pura transformación donde no existe teoría, ni práctica fija, incluso me atrevería a decir que la “mala técnica” puede convertirse en un estilo expresivo en manos de ciertos artistas.

-El trabajo en clase se basará en la **escucha** y en la **comunicación**, con esto me refiero al respeto que debe existir entre todos los asistentes, tanto entre alumno-profesor como entre alumno-alumno. Se escucharán todos los puntos de vista y se harán sugerencias para una mejora del funcionamiento de la clase.

-El aula será un lugar de concentración, un espacio donde la atención debe estar presente, será ante todo un **terreno confidente**, es decir, que nada de lo que se vea en clase se juzgará y saldrá de ésta sin el consentimiento del implicado. Es necesario crear intimidad durante los ejercicios prácticos para poder sacar lo más intrínseco y puro de cada estudiante, siempre que éste quiera y esté dispuesto a ofrecerlo. Nadie estará obligado a hacer nada que no desee.

-Se procurará que el **aprendizaje del alumnado** no sea mecánico, sino más **intuitivo** y **reflexivo** para que lo pueda aplicar a cualquier situación de su vida artística, personal y profesional. Para esto, será necesario en muchas ocasiones, modificar los esquemas de conocimiento previos y explicar la utilidad para un futuro de cada uno de los ejercicios y temas. El tipo de enseñanza habitual se sustenta en la repetición exacta de las cosas hasta que no se tenga que pensar más en ellas, es decir, son así y no hay discusión al respecto, lo que implica estudiar o hacer de modo automático, mientras que yo entiendo como elemento interesante y fundamental de la acción el cambio: intentar hacer “lo mismo” de manera diferente y no temer a la equivocación, motivarse por la experiencia, enseñar posibilidades y borrar las inhibiciones.

*La diversión no empieza hasta que cometes tu primer error.*

(J. Langer, 2006: 109)

Lo “negativo” se convertirá en positivo bajo la aceptación, es decir, si aparece algo que no estaba previamente meditado será interesante rescatarlo, improvisar al respecto y aprovecharlo, no debe convertirse en un motivo de acusación y culpa. Los cambios, tanto psicológicos como fisiológicos, a veces son necesarios y siempre ayudan al aprendizaje evolutivo, ayudan a renovar la energía y a hacerla más generosa. Si nos reducimos a trabajar y a pensar desde el ámbito que dominamos no existirá el crecimiento y nuestros límites se irán acomodando a lo que ya sabemos desterrando la evolución.

Los juicios de valor actúan mecánicamente en nuestro cerebro y la búsqueda de la perfección nos bloquea al pensar en la imperfección. Este curso pretende señalar que los objetos y los hechos son móviles y por lo tanto los juicios se adaptarán dependiendo de las circunstancias.

Lo “no normal” a veces es lo más interesante.

*El placer de criticar nos priva del placer de que nos emocionen algunas cosas excelentes. (J.Langer, cita de Jean de La Bruyère, 2006: 109)*

No pretendo en este curso únicamente contar, explicar o mostrar, esta metodología se fundamenta en involucrar al alumno en la materia, hacerle partícipe y desde ahí responsabilizarle con su labor como artista.

-Será a través del **juego** el modo que considero más adecuada para trabajar, y denomino juego a la actividad que se realiza desde la libertad, la experimentación y el placer. Si se sufre jugando el juego se rompe y no es interesante para quien lo practica ni para el espectador, eso no quiere decir que se tenga que jugar a partir de una felicidad extrema, ya que este factor no se encuentra siempre en nuestro estado de ánimo, pero sí promueve la autoestima e incita a la búsqueda desde la satisfacción. El juego no busca una recompensación externa, rompe con lo cotidiano, aviva el sentido del humor y despierta grandes niveles de energía trasladándonos a un lugar no habitual donde las dimensiones temporales, espaciales y personales cobran aspectos generalmente desconocidos. El juego es un lenguaje de unión universal, es muy saludable y estimulante ya que favorece el pensamiento creativo, ilusiona al estudiante y le ayuda a experimentar sin temor descubriéndose a sí mismo e indagando en su entorno desde una apertura comunicativa. Desde la actitud del juego uno puede abarcar todo lo que se proponga.

-Se le proporcionará al alumno **material necesario de investigación**, ya sea el préstamo de libros o los datos para conseguirlos, videos, artículos, entrevistas, directorios de páginas Web relacionadas, noticias sobre exposiciones, muestras y festivales interesantes, charlas y conferencias que se impartan, etc.

#### **4.3.4 Tutorías:**

Dos horas a la semana, aparte del horario lectivo, tendrá lugar un espacio para las tutorías, donde el alumno, con ayuda del profesor, podrá desarrollar más profundamente sus proyectos informándole del desarrollo y evolución de estos. En este horario el alumno podrá recibir también información bibliográfica complementaria, solicitar consejo o requerir aclaraciones. De este horario serán informados los estudiantes desde el primer día del curso, así como del lugar donde se realizarán.

#### **4.3.5 Recursos materiales:**

Para esta asignatura son necesarios una serie de recursos materiales con los que trabajar:

-Ropa y calzado cómodo en clase. Para realizar los ejercicios prácticos.

-Aula amplia. Porque trabajaremos con el cuerpo y con el espacio.

-Sillas dependiendo del número de alumnos. Plegables a ser posibles para que no ocupen demasiado espacio cuando no son utilizadas.

-Esterillas o alfombra grande. Para realizar estiramientos y utilizar el suelo sin pasar frío.

-Equipo de música. Para los ejercicios donde se necesiten recursos sonoros.

-Cámara digital MINI DV. Para ejercicios de grabación de performance y para que los alumnos tengan el material visual de las muestras finales.

-Trípode. Para la sujeción de la cámara y obtener la mayor calidad posible.

-Ordenador. Para exponer la teoría.

-Proyector de video. Para exponer la teoría.

-Materiales impresos. Para ofrecer a los alumnos fuentes documentales, como artículos, entrevistas, capítulos de libros, etc.

-Dos focos de luz de diferentes intensidades. Para hacer ejercicios de luz, recurso muy interesante en el arte de acción.

-Dependiendo del ejercicio práctico quizás se requiera de materiales con los que trabajar, como puede ser arcilla, plástico, u objetos básicos idénticos para repartir entre los alumnos.

Sería interesante también la visita de artistas profesionales en el mundo de la performance que cuenten su experiencia en este ámbito o nos hablen de su papel como creadores, ya que supondrá un gran enriquecimiento tanto para el alumnado como para el profesor.

**El logro de los objetivos dependerá, en su mayor parte, de la metodología a realizar durante el curso, por eso hay que tener muy en cuenta la forma de trabajar y ser conscientes de que los alumnos son adultos de tercero y de cuarto grado, por lo que están muy cerca de acabar sus estudios y enfrentarse al mundo artístico profesional.**

#### 4.4 EVALUACIÓN DEL RENDIMIENTO DE LOS ALUMNOS

La evaluación de esta asignatura será continua y por lo tanto tendrá en cuenta la labor completa realizada por el alumno durante el desarrollo del curso académico. La evaluación, ya no es sólo importante para pasar la asignatura o para poner un número a una actitud, es importante como proceso de evolución y reflexión y por lo tanto, como propone Mercedes Sánchez en sus procedimientos pedagógicos, será necesaria tanto para el alumno como para el profesor, con motivo de una mejora en la enseñanza y en el aprendizaje. Sin olvidar que es el profesor el que califica (pone la nota exigida por el sistema educativo) y valora, desde su posición de docente y siempre desde una conciencia ética, la calidad del trabajo que ha realizado el alumno durante el curso académico. Sin embargo, el sistema de evaluación lo identificaría más con la evolución, teniendo, a mi parecer, que ir siempre ligada a ésta. Como expondría Álvarez Méndez:

*La evaluación no es un apéndice de la enseñanza, sino una parte integral del proceso de enseñanza-aprendizaje, cuya función no es sólo comprobar lo que ya se ha hecho (algo inevitable), sino diagnosticar, corregir, comprobar y prevenir necesidades.*  
(Álvarez Méndez 1987)

Por lo que cada estudiante deberá ser conciente de su propio proceso con el fin de mejorar, al igual que el profesor, cuyo aprendizaje y entusiasmo no debería concluir nunca.

A pesar de todo, la evaluación no pienso que deba ser algo improvisado, sino que el profesor, en relación con el trabajo de los alumnos, deberá tener unos parámetros sobre los que regirse. En este caso los parámetros que veremos a continuación son los seleccionados para el proyecto docente de la asignatura de “Arte de acción”, y dado que el número de alumnos estimado será alrededor de veinte, se podrá mantener un seguimiento personalizado y de contacto con el alumno, y advertir si éste ha conseguido alcanzar los objetivos propuestos al principio de la asignatura:

Un 20% de la nota será destinado a:

- El grado de asistencia y participación activa en clase.
- El interés, la actitud, el compromiso y el esfuerzo para un mejor conocimiento y análisis de la asignatura.
- Las habilidades de autoevaluación y autovaloración.
- La capacidad crítica a la hora de comentar el trabajo propio y el de los compañeros.
- La franqueza, sensibilidad y escucha frente a las opiniones de los otros.

El 50% se basará en:

- La evolución, originalidad y calidad conceptual de la puesta en práctica de los trabajos presentados.
- La comprensión y dominio de los conceptos estudiados.

De este 50%:

- Un 20% se destinará a la muestra, como examen parcial a mediados del cuatrimestre, de una acción personal en el aula, donde se trabajarán los conceptos estudiados hasta el momento.
- Un 10% se destinará a la muestra final grupal, de un mínimo de tres estudiantes y un máximo de diez, que se realizará en un espacio público de la ciudad. Los alumnos implicados elegirán la hora y el día de la muestra.

-Un 20% se destinará a la muestra, como examen de final de curso, de una acción individual con público en el espacio seleccionado por el estudiante, dentro o en las inmediaciones de la universidad.

Y el 30% restante se dedicará a:

-La valoración del Diario de Acción realizado durante la evolución del curso, que se presentará al final del cuatrimestre. Se tomará en cuenta la calidad de la presentación, la calidad y la cantidad de las tareas, dedicados a los temas trabajados en clase, que ha ido mandando el profesor a lo largo del curso, y la calidad de las aportaciones, análisis e investigaciones del alumno gracias a su desarrollo evolutivo y motivación.

**Lejos de la calificación final, considero imprescindible que el alumno se autoevalúe expresando lo que considere acerca de su proceso y evolución, así como antes de empezar el curso y a mitad de éste, preguntar a los estudiantes cuales son las expectativas con la materia, con el sistema de evaluación presentado y con el docente, requisitos que sería interesante tener en cuenta durante todo el cuatrimestre.**

## 4.5 ANÁLISIS DE LAS COMPETENCIAS

En este apartado me centraré exclusivamente en el análisis de competencias del Libro Blanco de la ANECA en relación con los contenidos propios de mi asignatura, valorándolas para seleccionar y concretar las competencias específicas de “Arte de Acción” en relación con los objetivos propuestos.

### 4.5.1 Competencias transversales

A continuación se exponen las competencias trasversales comunes a todo alumno universitario que se encuentran divididas en **competencias instrumentales, personales y sistémicas**:

#### Competencias transversales comunes

<b>Competencias instrumentales</b>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Capacidad de análisis y síntesis</li><li>2. Capacidad de organización y planificación</li><li>3. Comunicación oral y escrita en la lengua materna</li><li>4. Conocimientos de informática relativos al ámbito de estudio</li><li>5. Capacidad de gestión de la información</li><li>6. Resolución de problemas</li><li>7. Toma de decisiones</li></ol>
<b>Competencias personales</b>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Trabajo en equipo</li><li>2. Trabajo en un equipo de carácter interdisciplinar</li><li>3. Trabajo en un contexto internacional</li><li>4. Habilidades en las relaciones interpersonales</li><li>5. Reconocimiento a la diversidad y la multiculturalidad</li><li>6. Razonamiento crítico</li><li>7. Compromiso ético</li></ol>
<b>Competencias sistémicas</b>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Aprendizaje autónomo</li><li>2. Adaptación a nuevas situaciones</li><li>3. Creatividad</li><li>4. Liderazgo</li><li>5. Conocimiento de otras culturas y costumbres</li><li>6. Iniciativa y espíritu emprendedor</li><li>7. Motivación por la calidad</li></ol>
<b>Otras</b>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Personalidad creadora</li><li>2. Autoconfianza</li></ol>

#### 4.5.1 Competencias específicas

Suponen competencias comunes a todos los estudiantes del grado de Bellas Artes, considerándose las más adecuadas para alcanzar la finalidad última de la titulación. Se dividen en **Comprensión crítica**, **Conocimientos**, **Capacidades** y **Habilidades**.

##### Competencias específicas

<b>Comprensión crítica</b>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Comprensión crítica de la historia, teoría y discurso actual del arte</li><li>2. Comprensión crítica de la evolución de los valores estéticos, históricos, materiales, económicos y conceptuales</li><li>3. Comprensión crítica de la responsabilidad de desarrollar el propio campo artístico</li><li>4. Comprensión crítica de la dimensión preformativa y de incidencia social del arte.</li></ol>
----------------------------	--

<b>Habilidades</b>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Habilidades para la creación artística y capacidad de construir obras de arte</li><li>2. Habilidad para establecer sistemas de producción</li><li>3. Habilidad para realizar, organizar y gestionar proyectos artísticos innovadores</li><li>4. Habilidad para comunicar y difundir proyectos artísticos</li><li>5. Habilidad para realizar proyectos artísticos con repercusión social y mediática</li><li>6. Habilidad para realizar e integrar proyectos artísticos en contextos más amplios</li><li>7. Habilidad para una presentación adecuada de los proyectos artísticos</li><li>8. Habilidades interpersonales, conciencia de las capacidades y de los recursos Propios</li></ol>
--------------------	--

<p><b>Conocimientos</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li><b>1.</b> Conocimiento de la teoría y del discurso actual del arte, así como el pensamiento actual de los artistas a través de sus obras y textos</li> <li><b>2.</b> Conocimiento del vocabulario, códigos, y de los conceptos inherentes al ámbito artístico</li> <li><b>3.</b> Conocimiento del vocabulario y de los conceptos inherentes a cada técnica artística particular</li> <li><b>4.</b> Conocimiento de las diferentes funciones que el arte ha adquirido a través del desarrollo histórico</li> <li><b>5.</b> Conocimiento de métodos de producción y técnicas artísticas.</li> <li><b>6.</b> Conocimiento de instituciones y organismos culturales españoles e internacionales y de su funcionamiento (red museística, exposiciones, bienales, etc.)</li> <li><b>7.</b> Conocimiento de las normas de actuación derivadas de los derechos de autor y propiedad</li> <li><b>8.</b> Conocimiento de los materiales y de sus procesos derivados de creación y/o producción</li> <li><b>9.</b> Conocimiento básico de la metodología de investigación de las fuentes, el análisis, la interpretación y síntesis</li> <li><b>10.</b> Conocimiento de los instrumentos y métodos de experimentación en arte</li> <li><b>11.</b> Conocimiento de los métodos artísticos susceptibles de ser aplicados a proyectos socio-culturales</li> <li><b>12.</b> Conocimiento de las características de los espacios y medios de exposición, almacenaje y transporte de las obras de arte</li> <li><b>13.</b> Conocimiento de los diferentes agentes artísticos y su funcionamiento</li> <li><b>14.</b> Conocimiento básicos de economía y marketing</li> </ol>
-----------------------------	--

<p><b>Capacidades</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Capacidad para identificar y entender los problemas del arte.</li> <li>2. Capacidad de interpretar creativa e imaginativamente problemas artísticos</li> <li>3. Capacidad de comprender y valorar discursos artísticos en relación con la propia obra</li> <li>4. Capacidad de producir y relacionar ideas</li> <li>5. Capacidad de comunicación</li> <li>6. Capacidad para exponer oralmente y por escrito con claridad problemas artísticos complejos, proyectos,...</li> <li>7. Capacidad de (auto)reflexión analítica y (auto)crítica</li> <li>8. Capacidad de curiosidad y de sorpresa más allá de la percepción práctica</li> <li>9. Capacidad de trabajar autónomamente</li> <li>10. Capacidad de trabajar en equipo</li> <li>11. Capacidad de iniciativa propia y de automotivación</li> <li>12. Capacidad de perseverancia</li> <li>13. Capacidad para generar y gestionar la producción artística</li> <li>14. Capacidad de aplicar profesionalmente tecnologías específicas</li> <li>15. Capacidad de colaboración con otras disciplinas</li> <li>16. Capacidad de colaboración con otras profesiones y especialmente con los profesionales de otros campos</li> <li>17. Capacidad para activar un contexto cultural y/o de modificar un contexto público o privado</li> <li>18. Capacidad de documentar la producción artística</li> <li>19. Capacidad de identificar los problemas artísticos y/o socio-culturales así como los condicionantes que hacen posible discursos artísticos determinados</li> <li>20. Capacidad heurística y de especulación para la realización de nuevos proyectos y estrategias de acción artísticos</li> <li>21. Capacidad de determinar el sistema de presentación adecuados para las cualidades artísticas específicas de una obra de arte</li> <li>22. Capacidad de autoempleo y de generación de empleo</li> <li>23. Capacidad para realizar proyectos de investigación artísticos</li> </ol>
---------------------------	--

#### 4.5.1 Competencias propias de la asignatura

En relación con los objetivos didácticos para la asignatura de Arte de Acción, he elaborado estas competencias específicas a partir de las competencias exigidas de la ANECA, que se adaptan a la misma.

En relación a las competencias transversales, la asignatura de “Arte de Acción” comparte las siguientes:

#### Competencias propias de la asignatura

	<b>Competencias instrumentales</b>	<b>Competencias personales</b>	<b>Competencias sistémicas</b>	<b>Otras</b>
<b>Competencias transversales comunes</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Capacidad de análisis y síntesis</li> <li>2. Capacidad de organización y planificación</li> <li>3. Resolución de problemas</li> <li>4. Toma de decisiones</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Trabajo en equipo</li> <li>2. Habilidades en las relaciones interpersonales</li> <li>3. Razonamiento crítico</li> <li>4. Compromiso ético</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aprendizaje autónomo</li> <li>2. Adaptación a nuevas situaciones</li> <li>3. Creatividad</li> <li>4. Motivación por la calidad</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Personalidad creadora</li> <li>2. Autoconfianza</li> </ol>

	<b>Comprensión crítica</b>	<b>Conocimientos</b>	<b>Capacidades</b>	<b>Habilidades</b>
<b>Competencias específicas</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Comprensión crítica de la historia, teoría y discurso actual del arte</li> <li>2. Comprensión crítica de la responsabilidad de desarrollar el propio campo artístico</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Conocimiento de la teoría y del discurso actual del arte, así como el pensamiento actual de los artistas a través de sus obras y textos</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Capacidad de interpretar creativa e imaginativamente problemas artísticos</li> <li>2. Capacidad de comprender y valorar discursos artísticos en relación con la propia obra</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Habilidades para la creación artística y capacidad de construir obras de arte</li> <li>2. Habilidad para realizar, organizar y gestionar proyectos artísticos innovadores</li> </ol>

	<b>Comprensión crítica</b>	<b>Conocimientos</b>	<b>Capacidades</b>	<b>Habilidades</b>
<b>Competencias específicas</b>		<p><b>2.</b> Conocimiento del vocabulario, códigos, y de los conceptos inherentes a cada técnica artística en particular</p> <p><b>3.</b> Conocimiento de métodos de producción y técnicas artísticas</p> <p><b>4.</b> Conocimiento básico de la metodología de investigación de las fuentes, el análisis, la interpretación y síntesis</p> <p><b>5.</b> Conocimiento de los instrumentos y métodos de experimentación en arte</p>	<p><b>3.</b> Capacidad de producir y relacionar ideas</p> <p><b>4.</b> Capacidad de comunicación</p> <p><b>5.</b> Capacidad para exponer oralmente y por escrito con claridad problemas artísticos complejos, proyectos,...</p> <p><b>6.</b> Capacidad de (auto)reflexión analítica y (auto)crítica</p> <p><b>7.</b> Capacidad de curiosidad y de sorpresa más allá de la percepción práctica</p> <p><b>8.</b> Capacidad de trabajar autónomamente</p> <p><b>9.</b> Capacidad de trabajar en equipo</p> <p><b>10.</b> Capacidad de iniciativa propia y de automotivación</p> <p><b>11.</b> Capacidad de perseverancia</p> <p><b>12.</b> Capacidad de colaboración con otras disciplinas</p> <p><b>13.</b> Capacidad heurística y de especulación para la realización de nuevos</p> <p><b>14.</b> Capacidad para realizar proyectos de investigación artísticos</p>	<p><b>3.</b> Habilidad para comunicar y difundir proyectos artísticos</p> <p><b>4.</b> Habilidad para una presentación adecuada de los proyectos artísticos</p> <p><b>5.</b> Habilidades interpersonales, conciencia de las capacidades y de los recursos propios</p>

#### 4.6 TABLA DE TRABAJO DE LA ASIGNATURA

En este apartado pretendemos organizar la materia a impartir, basándonos en las exigencias requeridas para su equiparación a créditos ECTS. Hemos dividido la tabla en sesiones, bloques, temas, horas presenciales y horas de trabajo fuera de clase, para su mejor entendimiento. La estructura a seguir está tomada como ejemplo de los programas realizados para los nuevos grados de la Universidad Nebrija de Madrid.

A continuación exponemos el cuadro con los detalles de la asignatura:

Grado de BELLAS ARTES  
Asignatura: ARTE DE ACCIÓN  
CUATRIMESTRAL  
Créditos ECTS: 6.0

Sesión Por semana	Bloques de contenido	Temas	Sesiones de Teoría, Práctica y Evaluación continua	Horas Presenciales	Estudio individual y trabajos prácticos del alumno	Horas/ Semana Estudio y Trabajo
1ª	<b>Bloque 1</b>	<b>Tema 1 Tema 2</b>	2h. Sesión Teórica. 1h. Sesión práctica -¿Qué es el Arte de Acción? -El cuerpo y sus posibilidades	3h	Mapa del cuerpo personal de cada estudiante. Detalles	4h
2ª	<b>Bloque 1</b>	<b>Tema 3</b>	3h. Sesión práctica -Análisis del cuerpo del movimiento	3h	Lecturas y visualización de acciones	8h
3ª	<b>Bloque 1</b>	<b>Tema 4</b>	1h. Sesión Teórica 2h. Sesión práctica -Trabajo sensorial	3h	Ejercicios de observación sensorial diarios	8h

Sesión Por semana	Bloques de contenido	Temas	Sesiones de Teoría, Práctica y Evaluación continua	Horas Presenciales	Estudio individual y trabajos prácticos del alumno	Horas/ Semana Estudio y Trabajo
3 <sup>a</sup>	<b>Bloque 1</b>	<b>Tema 4</b>	1h. Sesión teórica 2h. Sesión práctica -Trabajo sensorial	3h	Ejercicios de observación sensorial diarios	8h
4 <sup>a</sup>	<b>Bloque 1</b>	<b>Tema 5 Tema 6</b>	3h. Sesión práctica -Expresión -El cuerpo emocional	3h	Trabajo sobre los recuerdos y sensaciones	4h
5 <sup>a</sup>	<b>Bloque 2</b>	<b>Tema 7 Tema 8</b>	1h. Sesión teórica 2h. Sesión práctica -La voz y sus posibilidades -La palabra	3h	Trabajo con la palabra. La síntesis y el azar	4h
6 <sup>a</sup>	<b>Bloque 2</b>	<b>Tema 9 Tema 10</b>	1h. Sesión teórica 2h. Sesión práctica -El silencio -El sonido	3h	Trabajo de reflexión sobre los sonidos cotidianos. Lectura e investigación	4h
7 <sup>a</sup>			<b>EXAMEN PARCIAL</b> Muestra individual en clase de una acción realizada por cada uno de los alumnos. Max 10 min. por persona	3h	Preparación de una acción a presentar en clase basada en los conceptos estudiados	

Sesión Por semana	Bloques de contenido	Temas	Sesiones de Teoría, Práctica y Evaluación continua	Horas Presenciales	Estudio individual y trabajos prácticos del alumno	Horas/ Semana Estudio y Trabajo
8 <sup>a</sup>	<b>Bloque 3</b>	<b>Tema 11</b> <b>Tema 12</b>	1h. Sesión teórica 2h. Sesión práctica -El objeto -Descontextualización	3h	Trabajo e investigación con los objetos encontrados	8h
9 <sup>a</sup>	<b>Bloque 3</b>	<b>Tema 13</b> <b>Tema 14</b>	3h. Sesión práctica -La materia -Los diferentes espacios y sus posibilidades	3h	Análisis sobre los diferentes materiales y sus cualidades	8h
10 <sup>a</sup>	<b>Bloque 4</b>	<b>Tema 15</b> <b>Tema 16</b>	1h. Sesión teórica 2h. Sesión práctica -La transformación de espacios: estructura, distribución, luz, etc. -Aplicación de las nuevas tecnologías	3h	Reflexión sobre los distintos espacios, bocetos de dibujo	4h
11 <sup>a</sup>	<b>Bloque 4</b>	<b>Tema 17</b> <b>Tema 18</b> <b>Tema 19</b>	1 hora. Sesión teórica 2 horas. Sesión práctica -La colocación del accionista y de los objetos a utilizar -El tempo y el ritmo en la acción -La colocación del espectador	3h	Visita a galerías de arte	4h

Sesión Por semana	Bloques de contenido	Temas	Sesiones de Teoría, Práctica y Evaluación continua	Horas Presenciales	Estudio individual y trabajos prácticos del alumno	Horas/ Semana Estudio y Trabajo
12 <sup>a</sup>	Bloque 5	Tema 29 Tema 21	1h. Sesión teórica 2h Sesión práctica -Defender una idea -Estructura previa, pensamiento y partitura	3h	Bocetos e investigación sobre la acción y el concepto	10h
13 <sup>a</sup>	Bloque 6		1h. Sesión teórica. 2h. Sesión práctica -Reflexión sobre el desarrollo del curso y análisis de los trabajos en grupo -Ejercicios de grupo y de confianza -Preparación de las acciones de grupo	3h	Preparación y realización de la muestra final grupal	10h
14 <sup>a</sup>	Bloque 6		2h. Sesión teórica 1h. Sesión práctica -Análisis y exposición de los proyectos de fin de curso. -Entrega de los diarios de Acción	3h	Preparación de la muestra final	10h

Sesión Por semana	Bloques de contenido	Temas	Sesiones de Teoría, Práctica y Evaluación continua	Horas Presenciales	Estudio individual y trabajos prácticos del alumno	Horas/ Semana Estudio y Trabajo
			<b>EXAMEN FINAL</b> Festival de Acción: muestra individual de una acción realizada por cada uno de los alumnos con público. Mex 20 min. cada una	3h		
			Tutorías	5h		
				50 +	100 = 150 horas	

	ECTS	Horas	Sesiones
<b>Clases de Teoría</b>	0,5	12	8
<b>Clases de Taller</b>	1,3	33	22
<b>Trabajo de la asignatura</b>	2	50	
<b>Tutorías</b>	0,2	5	
<b>Estudio individual</b>	2	50	
<b>TOTAL</b>	<b>6</b>	<b>150</b>	<b>30</b>

<b>Horas presenciales</b>	<b>50</b>
<b>Horas de estudio</b>	<b>100</b>
<b>Total de horas</b>	<b>150</b>

Las sesiones prácticas tendrán también una carga teórica de explicación de los ejercicios realizados o a realizar y de reflexión por parte del alumnado.



## 5. CONCLUSIONES



## 5.1 CONSIDERACIONES FINALES

La estructura de investigación, está planteada para concebir y organizar de manera entendible el proceso de desarrollo del trabajo, con la intención de que cualquier persona que no esté relacionada directamente con ambas disciplinas pueda comprender su razón de ser y la importancia de su contribución en la educación. En la parte teórico-histórica del primer punto he querido explicar el arte de acción y sus diferencias con el teatro y los autores presentados, mientras que la segunda parte, la parte comparativa, debido a que son textos cortos comparados, requiere de más tiempo y reflexión. Aún así, en el apartado 3.2 Aspectos destacados para su aplicación nos percatamos del interés de las comparaciones, ya no tanto hacia una práctica de entrenamiento concreta, sino hacia las actitudes necesarias a la hora de estar y afrontar una clase, en relación con los compañeros y con la escena, y hacia el conocimiento de uno mismo y de sus particularidades. En lo que respecta al método docente, el último bloque, podría considerarse casi como un anexo a modo de conclusión de la segunda parte, ya que, con forma de programa universitario, implica los conceptos resultantes para el posible procedimiento docente de Arte de Acción, preparado y expuesto con todos los detalles para su futura aplicación.

El comienzo de mi tesis afirmaba que el arte de acción y la formación teatral tenían muchas cosas en común, y mi empeño, desde un principio, se basó en descubrir esta intuición tomando como referencia el discurso, para no caer en el análisis subjetivo de imágenes de acciones, en su gran mayoría desaparecidas debido a su intención efímera, y de entrenamiento teatral, privadas y de muy difícil acceso. Entendí muy complicado para el oyente poder relacionar una grabación de video sin experimentar los ejercicios, y para mí, como investigadora, explicarlo con palabras, por lo que escogí el discurso como herramienta de comparación. Este modo de investigación ha tenido sus pros y sus contras; ha sido muy interesante debido a la cantidad de textos encontrados que se complementaban con mi búsqueda, muy satisfactorio por la cantidad de similitudes encontradas a pesar de las diferencias existentes entre los autores, y, en cierto modo, ha podido resultar un poco complejo para el lector debido a que muchos

de los textos no se correspondían fielmente con el discurso a comparar, aunque asumieran la misma intención y ciertos paralelismos. Pondré algún ejemplo de los más complicados de relacionar: el texto de Brecht “Cuando estudiéis vuestro papel hallad primero el título de ese carácter histórico. Pero no olvidéis que la historia es una historia de lucha de clases, y que por lo tanto los títulos han de ser socialmente relevantes.” (Pág. 250) es comparado con el texto de Allan Kaprow “¿Dónde nos situamos? ¿Dónde está nuestra responsabilidad social?” (Pág. 251) Ambos escritos provienen de épocas y lugares distintos, e incluso sus personalidades y búsquedas no tienen que ver entre sí, pero el mensaje, considero, tiene las mismas características; Brecht habla del personaje y de sus circunstancias históricas que debería de estudiar el actor para hacer reflexionar a un público, mientras que Kaprow hace una pregunta directa a cualquier individuo en relación con su persona y la sociedad en la que vive; ambos discursos son un canto al despertar del individuo, al conocimiento sobre su estatus y su papel en la sociedad y en el mundo. Otro caso podría ser el texto de Stanislavski: “Enseñarles a mirar, a escuchar, a oír lo bello. Tales hábitos elevan y despiertan en sus mentes sentimientos que dejarán ondas huellas en sus recuerdos emotivos” (Pág.192), que se relaciona con el de Esther Ferrer: “Creo que de Cage he aprendido sobretodo a escuchar, me ha enriquecido el universo sonoro de una forma inimaginable y esto ha tenido mucha influencia en dos niveles, en el personal y el artístico.” (Pág.193). Al igual que en el ejemplo anterior, los autores pertenecen a mundos y a épocas completamente diferentes y su noción de la belleza es muy distinta, pero ambos coinciden en la necesidad de escuchar la vida y lo que nos rodea, no considerando yo tan importante si la escucha va dirigida al proceso de encarnación del personaje o a un proyecto creativo concreto, ya que será, ante todo, para el enriquecimiento artístico de las personas. Podría poner varios ejemplos al respecto, pero todos se interpretarían desde un punto de vista abierto a cualquier semejanza o aproximación, que estaría fundamentado por la búsqueda de sugestivos conceptos coincidentes para aplicar a un posible procedimiento docente de arte de acción.

Respecto a los resultados de las comparaciones, subrayo el concepto de **Emoción**, ya que para todos los autores estudiados este concepto debe pasar a segundo plano, es decir, ninguno basa su trabajo en el intento de conseguir un estado anímico concreto, aunque sí, todos hacen mucho hincapié en el cuidado de no caer en esta búsqueda innecesaria, lo que explica que estamos acostumbrados a intentar sentir más de la cuenta cuando estamos en escena, ya que hemos aprendido que así estaremos más expuestos y seremos mejores actores. En lo que respecta al arte de acción, como el artista está frente a un público, se cree que se necesita hacer algo emocionante y expresivo, pero en este lenguaje las emociones son reales y no buscan el dramatismo, como explicaría Yoshi Oida en su libro *Un actor a la deriva*. La neutralidad para este autor puede ser mucho más expresiva si la atención del creador se sitúa de manera única en la acción, en lo que tiene que hacer por muy pequeño que sea. Es muy interesante que mediante la comparación este tema se exprese tan claramente porque, según mi experiencia en cursos de arte de acción, en especial los dirigidos a personas que han tenido poco contacto con la materia, por lo general los alumnos recaen en la actuación teatral y por consiguiente en el cliché emocional que deducen de su experiencia.

En cuanto a los conceptos de **Despertar sensorial**, **Escucha** y **Arte en relación con la vida**, también representados por los seis autores estudiados, han supuesto una gran afirmación a mis teorías, basadas en la necesidad de un trabajo diario y de relación con lo que nos rodea, para potenciar nuestras capacidades personales a favor de la creación artística, cualidades muy fortalecidas en el Estudio para el actor Juan Carlos Corazza, escuela donde estudié arte dramático.

Sorprendentes, y en absoluto esperados, son los términos relacionados con los principios docentes: **Enseñar jugando, Aprendizaje global y Trabajo común**, conceptos que hablan directamente de la labor del profesor, del proceso evolutivo del alumnado, y de la metodología de trabajo a realizar en clase. Estas nociones aportarán información fundamental al profesorado sobre su trabajo directo en el aula y sobre su relación con el alumno, pudiendo ser consideradas como la base primordial, independientemente de que el docente utilice otros conocimientos como complemento.

Imprevistos son también la mayoría de los conceptos que actuarán como requisitos para el entrenamiento y que se relacionan con la actitud del alumno respecto a su formación y desarrollo como creador: **Concentración, Presencia, Disciplina, Verdad, Deseo, Atrevimiento, Entrega y confianza, Acción, Reaccionar con todas nuestras capacidades, Superación, No ego, Positivismo, No discusión, No pensar en el resultado, e Imaginación**. Estos términos no están directamente relacionados con ejercicios de entrenamiento, aunque existen infinidad de prácticas para trabajar estas cualidades. A lo que me refiero es a, ya no tanto la necesidad de involucrarlos como temas concretos pertenecientes al programa docente, sino a tenerlos en cuenta en todo momento como parámetros para ayudar y trabajar con el alumnado, descubriéndole lo mejor de sí mismo para aplicarlo a su experiencia en el campo del arte de acción. Estoy de acuerdo con la necesidad de todos estos conceptos y lo que implican, pero no debemos olvidar que en el arte de acción tiene una estructura abierta y estos conceptos si se trabajan de manera consciente como idea fundamental de una creación, también podrían funcionar como obra, pondré un ejemplo: Si un alumno es muy rebelde y desconfiado y discute habitualmente, quizás le interese transformar o utilizar el término de no discusión (recuerdo que el término discusión, en este contexto de estudio, se refiere a la no escucha, y por lo tanto no diálogo) para hacer una acción relacionada con la discusión o que sea una discusión en sí, aplicándola como experimentación e indagación sobre este término y sus características, consecuencias, inconvenientes, aplicaciones, etc. La mayoría de los alumnos no tendrán conciencia de todas estas cualidades, por lo que entiendo trabajo del profesor dárseles a conocer explicando el porqué de su importancia y necesidad.

En lo que respecta a los conceptos que forman la preparación de contacto con el momento presente, la **Relajación y Liberación de nuestro interior**, los considero fundamentales para la enseñanza y la disposición que tendrá el alumno para el aprendizaje. Estuve realizando durante el verano del año 2008 prácticas en una escuela de Perú, en la comunidad de Cachiccata, donde les hacíamos a los niños relajaciones guiadas al comienzo de la clase. Los resultados fueron muy buenos, ya que estaban más atentos y activos durante la lección y llegaban pronto para no perderse esa parte para tan ellos importante, si un día no había, siempre nos lo recordaban, e incluso en ocasiones se unía la gente que trabajaba en el campo. Con esto quiero expresar mi sorpresa en relación a que sólo dos de los seis autores dan importancia a estos conceptos, mientras que yo, desde mi perspectiva como docente y sobre todo como alumna, creo muy necesario este trabajo diario de conciencia del cuerpo y liberación para una mejor escucha y concentración, y más si se trata de un trabajo activo y corporal.

Me ha motivado especialmente el apartado de **Relación con el espectador**, ya que he lo podido dirigir hacia una labor basada en la búsqueda del razonamiento del alumno respecto a su propio trabajo y el de sus compañeros, con la decisión de crear un espacio para el diálogo y la comunicación, donde cualquier opinión o sugerencia tenga validez y llegue a ser escuchada. Esta idea siempre la había tenido presente pero los textos de los autores estudiados me han hecho afianzarla y consolidarla todavía más.

No me había planteado anteriormente la posibilidad de que surgieran conceptos coincidentes que se dirigieran directamente a la idea previa de **Realización de una acción**, pero es muy interesante el resultado, ya que da pistas al docente para concienciar y explicar al alumno la importancia de una estructura precedente a la acción, de este modo el estudiante tendrá más claro el orden, la síntesis y la precisión a la hora de proponer y efectuar un proyecto.

El resto de apartados: **Entrenamiento corporal, Entrenamiento de voz y sonido, Trabajo con el espacio y con los objetos** son los responsables de los contenidos específicos a tratar como bloques temáticos de la asignatura. Muy interesantes como estructura de los elementos que aprenderá a utilizar el artista de acción para conocer y experimentar sus posibilidades, coincidentes también con el entrenamiento necesario para la formación del actor, aplicados, eso sí a otra forma diferente de expresión. He elegido estos conceptos o herramientas como temas principales, debido a la constante importancia que han tenido en el estudio realizado, ya que, desde el primer capítulo 2.1 Arte de acción, han estado presentes como elementos fundamentales, así como la cotidianidad, la implicación social con el público o el ritual, contenidos principales en los autores estudiados, que se podrán ir trabajando con ejemplos a partir de estos factores y dependiendo de las inquietudes de los estudiantes.

He de decir que no he incluido ejercicios en relación a esta parte de los conceptos estudiados para no extenderme en ese aspecto, que pienso, se deberá trabajar en futuras líneas de investigación a partir de la prueba y puesta en práctica de la materia.

A modo de resumen diré que, tanto el entrenamiento actoral como la preparación para el estudiante de arte de acción que exponemos en la Tesis, promueven el intercambio inmediato y el aprendizaje a través de la comunicación con la ayuda del cuerpo; el contacto del creador consigo mismo, con sus experiencias, con sus compañeros y con el público, que reaccionará delante del artista y de su trabajo, inspirándole al ser parte fundamental de su labor creadora. El cuerpo es el eje de nuestra naturaleza y ambos lenguajes coinciden en la necesidad de su conciencia para que esté activo y pueda enfrentarse directamente con el mundo. Ambas disciplinas se basan en la experimentación directa; son libertad, energía, e impulso; prácticas que hacen permisible el error, descalifican el término de fallo y lo transforman en prueba, convirtiéndolo, de este modo, en parte fundamental para el desarrollo del alumnado, y por lo tanto, en estructura vital de progreso. El valor del arte de acción y del teatro no se encuentra en el resultado de la pieza artística, sino en el momento presente de su ejecución, por lo que, indiscutiblemente, lo inesperado del tiempo activo, físico y psicológico está presente, cobrando el factor sorpresa un aspecto fundamental. Este factor despierta la curiosidad y facilita la capacidad de confianza, aceptación y reacción ante las circunstancias vivenciales con las que se encuentre el creador, para lo que es necesario salir del esquema mental rígido, estar con la mente alerta y ser sensibles al contexto y a los cambios sutiles ofreciendo una interpretación subjetiva. El ser y estar concientes del momento presente es una facultad que hemos ido perdiendo a lo largo de los años, y la educación, por lo general, no favorece esta necesidad, si no que nos identifica con las normas, modelos, exigencias y comportamientos sociales haciendo que nos desliguemos de nosotros mismos y de nuestras necesidades.

*El live art ha sido creado para sorprender, echar a un lado las tradiciones de representación, para poner en primer plano lo experimental, para abrir las diferentes clases de compromiso con el significado y para activar a las audiencias.*

(Torrens, cita de Alan Read, 2008: 179)

Gracias a estas prácticas y entrenamientos surgirá la búsqueda y reafirmación de la identidad a través de la atención interna en relación con lo que sucede o existe exteriormente; el impulso de la mirada y la escucha cobrarán vida a través de un discurso de acción personal. El desarrollo del conocimiento de esta materia ampliará las fronteras entre las diversas disciplinas artísticas y facilitará la posibilidad de conexión y mezcla. No es un medio tradicional en el ámbito académico, ya que se basa en una estructura sin límites cuyo cometido docente es establecer un lugar para la reflexión, la memoria y el alma. A raíz de su discurso, la realidad que nos rodea cobrará un aspecto creativo y consciente del momento presente, funcionando como alternativa para encontrar la coherencia continuada de la experiencia.

El último párrafo podría parecer parte de la introducción de la Tesis, ya que hace hincapié sobre todo en la necesidad de la práctica y en su descripción, pero entiendo necesario exponer este discurso en las consideraciones finales, ya que, gracias a las comparaciones de los textos, esta teoría se ha afianzado y descubierto en ciertos aspectos, demostrando el interés que suscita tanto en el ámbito teatral como en el arte de acción.

Como conclusión explicaré que el estudio realizado a partir de los procedimientos de enseñanza teatrales ha sido muy conveniente, ya que se han dado más equivalencias de las que intuía, todas ellas, considero, válidas e interesantes para tomar en cuenta en una posible actividad educativa. Estos conceptos resolverán la estructura básica de trabajo para que el alumnado esté preparado a la hora de realizar una obra de acción, sin olvidar que no se trata de un estudio dramático, ni de la educación del alumno para desenvolverse en el campo de la actuación, sino para que pueda desarrollar un trabajo artístico más afín a las Bellas Artes, rescatando, pero siempre diferenciando, estos disímiles lenguajes.

La investigación que he desarrollado durante los últimos años, ha fomentado mis intereses educacionales y me ha enseñado, no sólo como teórica o docente, sino también como artista y persona, una nueva manera de mirar y de tratar el mundo. Ha hecho que el interés con el que comencé en un principio se haya ido amplificando a medida que avanzaba mi estudio; se ha convertido en una gran fuente de inspiración y motivación, acrecentando mis ganas de enseñar y de aprender al mismo tiempo. A medida que se desarrolla mi experiencia como docente en el ámbito de las Bellas Artes, más convencida estoy, no sólo de lo importante de la base del aprendizaje del Arte de Acción, sino también de lo necesario que es impartir esta asignatura en este grado en particular, brindando a los alumnos, que tengan las inquietudes y la iniciativa, un espacio de aprendizaje, experimentación y reflexión conjunta.

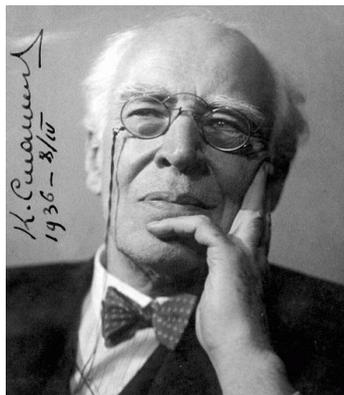


## 6. BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES ESTUDIADOS



## 11. BIOGRAFÍA DE LOS AUTORES ESTUDIADOS

### Konstantín Stanislavski:



72. Konstantin Stanislavski,

Konstantín Serguéievich Alexéiev nació en 1863 en Moscú. A los 18 años optó por utilizar el seudónimo de Konstantín Stanislavski.

Desde pequeño comenzó su relación con las artes dramáticas debido a que su familia era aficionada al teatro y a la ópera. Su primera compañía la formó con sus nueve hermanos y amigos llamándola *Círculo Alekséyev*, a partir de ese momento pasó por diferentes agrupaciones y escuelas hasta que fue nombrado director de la Sociedad de Arte y Literatura de Moscú.

En 1897 formó junto a Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, director de la Escuela Teatral en la Sociedad Filarmónica de Moscú, el *Teatro del Arte de Moscú*.

En 1898 estrenaron *La Gaviota* de Chejov que les lanzó directamente al éxito, continuando su trayectoria con la representación de dramaturgos de la talla de Shakespeare, Ibsen, Gorki, Chéjov, Turgénev, Tolstói, Moliere, etc. En algunas de estas obras Stanislavski también, a parte de dirigir, interpretó varios de los personajes.

Paralelamente y hasta sus últimos días realizó un gran trabajo como pedagogo creando su propio método de trabajo.

En 1917 fue nombrado miembro de la Academia de Ciencias de San Petersburgo y en 1936 Artista del Pueblo.

Publicó en vida *El trabajo del actor sobre sí mismo* y *Mi vida en el arte*, además de dejar numerosas notas y apuntes que fueron publicados a posteriori, y que hoy en día son material básico para el trabajo del actor.

Murió en Moscú en el año 1938.

## Bertolt Brecht:



73. Bertolt Brecht.

Eugen Berthold Friedrich Brecht nació en Augsburg, Alemania, en 1898.

En 1917 comenzó a estudiar medicina en Munich pero al año fue reclutado, en el marco de la Primera Guerra Mundial, soldado sanitario en un hospital militar en Augsburg.

A partir de 1920 empezó a frecuentar Berlín y en 1924 ya estaba trabajando como escritor teatral en el Deutsches Theater de Max Reinhardt colaborando con artistas como Elisabeth Hauptmann, Erwin Piscator, Kurt Weill, Hans Eisler y Slatan Dudow.

A los 29 años publicó su primera colección de poemas y en 1928 obtuvo el mayor éxito conocido en la república de Weimar con *Ópera de cuatro cuartos*.

En 1933 todos sus libros fueron quemados por los nacionalsocialistas y debido a sus relaciones con el Partido Comunista Alemán tuvo que huir a Dinamarca.

En 1935 viajó a Moscú, Nueva York y París, donde intervino en el Congreso de Escritores Antifascistas suscitando una fuerte polémica.

Hasta 1947 vivió en Suecia, Finlandia y Estados Unidos, periodo en el que escribió algunas de sus mayores obras.

En 1948 volvió a Alemania para dedicarse exclusivamente al teatro, creando en 1949 el conocido *Berliner Ensemble*, donde puso en práctica todas sus teorías. Sus creaciones fueron quizás las más notables del mundo teatral desde los primeros tiempos del Teatro de Arte de Moscú.

Murió en 1956 en Berlín a causa de un ataque al corazón.

## Jerzy Grotowski:



74. Jerzy Grotowski 1997.

Jerzy Grotowski nació en Rzeszow, Polonia, en 1933.

Cursó sus estudios en el Instituto del Teatro de Moscú y en la Escuela Superior de Teatro de Cracovia, donde inició su carrera como director y teórico teatral desde 1953.

En 1959 abandonó la carrera oficial para inaugurar en Opole su *Teatro Laboratorio 13 Rzedow*, que trasladó en 1965 a su país natal renombrándole únicamente Teatro Laboratorio.

En 1968 escribió *Hacia un teatro pobre*, obra donde exponía todas las experiencias teatrales que ya estaba trabajando en su taller y que tanto han influido en la escena teatral contemporánea europea. En 1976 el Teatro Laboratorio desapareció como tal y Grotowski continuó con su tipo de enseñanza experimental alrededor de todo el mundo.

En 1982 se exilió a París donde trabajó durante tres años y en 1985 se instaló definitivamente en Italia.

Falleció en 1999 en su casa de Pontedera, en la Toscana italiana.

## Juan Hidalgo:



75. Juan Hidalgo. Gafas gay. 2000.

Juan Hidalgo nació en Gran Canaria, España, en 1927.

Inició su carrera artística en el campo de la música estudiando piano y composición.

Sus primeras composiciones vanguardistas aparecieron en 1957 bajo la influencia de los encuentros con David Tudor y John Cage, al que conoció en 1958. A partir de ese momento, las piezas que realizaba empezaron a tener, inevitablemente, un componente abierto y experimental que hacía desaparecer los límites creativos; su música empezó a tener un valor plástico y visual.

Entre 1962 y 1964 estudió en el Instituto para el Medio y Extremo Oriente de Milán y de Roma, época que influiría mucho en su futura obra, impregnada de componentes orientales y de filosofía Zen.

En 1964, junto a Walter Marchetti y Ramón Barce, crea el grupo Zaj.

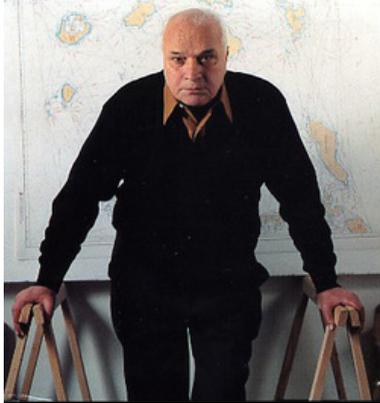
Su trabajo interdisciplinar se empezó a presentar en diversos espacios y festivales internacionales de arte de acción y comenzó a trabajar sus proyectos desde diferentes perspectivas como podía ser la instalación, la performance, la fotografía, los “objetos poéticos”, la publicación de libros, etc.

En 1987 recibió el Premio Canarias de Interpretación de las Bellas Artes.

Y en 1989 la Medalla de Oro al Mérito de la Bellas Artes concedida por el Ministerio de Cultura.

Actualmente Hidalgo continua desarrollando su trabajo artístico y su obra sigue formando parte de importantes exposiciones.

## Walter Marchetti:



76. Walter Marchetti

Walter Marchetti nació en Canosa di Puglia, Italia, en 1931.

Marchetti conoció a Juan Hidalgo en Milán gracias al curso de composición que realizaron con Bruno Maderna.

En 1956 ambos artistas formaron un Laboratorio de Música de Vanguardia Experimental que duraría cuarenta años.

En 1958, a raíz de conocer a John Cage, comenzó la búsqueda hacia un lenguaje que le abriría las fronteras entre las diferentes disciplinas y le alejaría de un lenguaje exclusivamente sonoro.

En 1964, junto a Juan Hidalgo y Ramón Barce, formó el grupo Zaj.

La obra de Marchetti, basada principalmente en la ironía, se ha consolidado con una fuerte base teórico-filosófica que forma parte de su trabajo, donde aporta su opinión sobre el mundo, la vida y los objetos que nos rodean. Estas ideas, a menudo, se transformarán en partituras para futuras acciones.

Trabajó como profesor de Eventología en la Facultad de Artes Avanzadas de la Universidad de Hogar. Hasta hace poco Marchetti se ha mantenido completamente activo para la creación y exposición de su obra, participando con actividades musicales en acontecimientos de innumerables lugares del mundo. Actualmente se encuentra muy enfermo.

## Esther Ferrer:



77. Esther Ferrer. "Autoportrait dans le temps"

Esther Ferrer nació en San Sebastián, España, en 1937.

Se licenció en Ciencias Sociales y Periodismo, y a lo largo de los años sesenta desarrolló diversas actividades en la Asociación Artística de Guipúzcoa, creando en 1963, junto con el pintor José Antonio Sistiaga, el primer Taller de Libre Expresión, desencadenante de otras actividades como una Escuela experimental del Elorrio, Vizcaya.

En 1967 empezó a formar parte de Zaj, destacando con sus acciones basadas en la preocupación por el tiempo, el espacio y la presencia del ser humano.

A mediados de los años 70, retomó su actividad plástica con fotografías tratadas, instalaciones, cuadros basados en la serie de números primos, objetos, etc.

En 1999 representó a España en la Bienal de Venecia.

En el año 2008 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas por su reconocimiento como artista internacional y labor pedagógica sobre las jóvenes generaciones de creadores.

A lo largo de su carrera como performista ha participado en numerosos festivales en todo el mundo y su trabajo se ha expuesto en los Museos más importantes de nuestro país, Dinamarca o Francia. .

También destaca su labor pedagógica con numerosos talleres en Universidades y escuelas de arte, no sólo en España, sino también en países como Francia, Canadá, Suiza, e Italia.

Actualmente sigue trabajando y desarrollando su labor artística en París, Francia.

## Wolf Vostell:



78. Wolf Vostell

Wolf Vostell nació en 1932 en Leverkusen, Alemania.

Huyendo de la Segunda Guerra Mundial se trasladó con su familia a Checoslovaquia donde permaneció hasta que se finalizó la guerra. Sus primeros años en Alemania marcaron profundamente su trabajo, allí sucedieron, como él los denominaba, sus primeros happenings.

Estudió fotolitografía y diferentes técnicas gráficas en Colonia entre 1950 y 1953, complementando su aprendizaje con técnicas tipográficas y pintura.

En 1954 se inscribió en la Escuela de Bellas Artes de París durante un solo curso, donde descubrió y elaboró el concepto de de-collage, asentándolo como destrucción a partir de una reseña de un periódico francés.

A partir de 1958 empezó a ser conocido por sus happenings con los que proponía ante todo la intervención del público.

En 1959 comenzó sus primeros trabajos electrónicos manipulando televisores y objetos audiovisuales.

En 1962 conoció a Maciunas y consolidó el grupo Fluxus en Europa.

A partir de 1969 empezó a trabajar con *esculturas acciones*, acciones que daban lugar a numerosas técnicas con las que trabajar plásticamente hacia la creación cuadros, cuadros-objeto, etc.

En 1974 conoció, gracias a su mujer, extremeña de nacimiento, el pueblo de Malpartida, donde construyó en 1976 el Museo Vostell Malpartida, que desde 1994 está gestionado por la junta de Extremadura.

En los años 80 y hasta su fallecimiento en 1998, realizó óleos de gran formato y dibujos a los que aplicaría hormigón como material pictórico.

## Robert Filliou:



79. Robert Filliou, 1963

Rober Filliou nació en Francia, en 1926.

En 1944 se incorporó a la Resistencia contra la ocupación, gracias a esta experiencia y a un inmediato contacto con el budismo consolidó la base de sus convicciones pacifistas, pensamiento fundamental en su obra.

A partir de 1951, a raíz de su experiencia como economista en la Naciones Unidas, se acrecentó su interés por el estudio de los sistemas de organización, pensamiento y saber en todas las disciplinas.

En 1962 creó su propia galería, *Galerie légitime*, que participaría en algunas manifestaciones Fluxus.

En 1963 inauguró, con la ayuda de Joachim Pfeufer, el *Poïpoïdrome*, un centro de creación permanente basado en sus idearios de juego, de humor y de participación que hoy en día, a pesar de su ausencia, continúa funcionando.

En 1965 junto con George Brecht abrió *La cédille qui sourit*, centro de creación permanente, pero que cerró al cabo de tres años.

Ese mismo año Filliou se fue a vivir a Alemania y su producción empezó a desarrollarse más favorablemente

Su trabajo abarca tanto el campo de la acción, como el de la poesía o el video, y se sostiene en la labor de la construcción de una sociedad donde no exista una división jerárquica, sino una organización colectiva, participativa, y de intercambio, donde cualquier hombre pueda- ser artista en pos de una energía justa y subversiva.

En 1970 sintió la necesidad de compartir sus experiencias ejerciendo como docente, pero no fue hasta 1980 en la Escuela de Bellas Artes de Hamburgo donde empezó a desarrollar esa labor.

Al poco tiempo Filliou se traslado junto a su mujer a un seminario budista.

Murió en 1987 a la edad de 61 años.

## Allan Kaprow:



80. Allan Kaprow

Allan Kaprow nació en 1927 en Atlantic City, Nueva Jersey.

En 1947 ingresó en la Escuela de pintura de Hans Hofmann donde empezó a interesarse por el expresionismo abstracto. También estudió historia del arte con Meyer Schapiro.

A partir de 1952 empezó a trabajar con collages utilizando todo tipo de papeles, fotografías, comida, telas, etc. Estos materiales a medida que avanzaba el tiempo empezaron a adquirir un rol más importante hasta desencadenar en los *ensamblages* (que se realizaban para espacios muy determinados), lo que desembocó en un mayor interés por el espectador del aquí y ahora.

De 1956 a 1958 estudió composición musical con John Cage en la New School for Social Research en Manhattan.

Ya en 1957 sus investigaciones declinaron en trabajos que exigían la participación de la audiencia. La experimentación a través de los diferentes materiales, el espacio, el tiempo y presencia física condujo al desarrollo de sus happenings, llegando a ser conocido como el artista que creó y bautizó estas acciones como tal.

Su trabajo, principalmente, partía de lo cotidiano, de la idea de que el arte no podía desligarse de la vida y eso implicaba al espectador a formar parte de su obra.

Allan Kaprow fue profesor en la Universidad de California en Berkeley y en la de San Diego, en la que fue nombrado profesor emérito.

No sólo su obra artística es conocida y expuesta en gran variedad de espacios, también sus ensayos, aún contemporáneos, han hecho una contribución muy valiosa en el campo y la conciencia del arte, actuando de gran inspiración para los jóvenes creadores de nuestra época.

Allan Kaprow murió en el año 2006 con 79 años de edad.

## Günter Brus:



81. Günter Brus.

Günter Brus nació en 1938 en Ardning, Estiria.

En 1953 comenzó a estudiar diseño gráfico en la Escuela de Artes Aplicadas de Graz. En 1956 se trasladó a Viena para estudiar Bellas Artes, pero al poco tiempo viajó a Menorca donde empezó a tener sus primeros intentos de liberación del canon clásico establecido.

En 1960 conoció a Otto Mühl y llegó a la conclusión de que la muestra del acto de pintar tenía mucha más importancia que la muestra del resultado.

En 1962 volvió a Viena donde radicalizó su modo de expresión. Ese mismo año conoció personalmente a Nitsch.

En 1964 comenzó a realizar sus primeras acciones dentro y fuera de su país, además de un gran trabajo dibujístico íntimamente relacionado con sus intereses de disección y automutilación.

En 1968 Brus fue detenido y condenado a seis meses de cárcel por degradación de los símbolos del estado. En 1969 huyó a Berlín después del rechazo de su apelación, donde no dejó de desarrollar sus acciones.

En 1970 realizó su última acción y publicó su primer libro, *El duende*, como transición de sus acciones a los *poemas-cuadro* que realizaría posteriormente. Su trabajo se fue convirtiendo poco a poco en más literario que pictórico, convergiendo en textos e ilustraciones de los mismos.

En 1980 participó en la Bienal de Venecia.

En el 2004 recibió el premio Oscar Kokoschka por su importante e innovadora trayectoria como artista.

## Otto Mühl:



82. Otto Mühl

Otto Mühl nació en 1925 en Grodnau, Burgenland.

En 1948 terminó sus estudios en Filología Alemana e Historia en la Universidad de Viena. Anteriormente había dedicado su tiempo libre a pintar, había estado en el ejército, había sido encarcelado, se había fugado y había trabajado como mozo de campo y cuadra.

En 1952 se matriculó en la escuela de Bellas Artes y finalizada su carrera trabajó como terapeuta artístico para niños discapacitados hasta 1963.

En 1960 conoció a Brus, y su obra, gracias a este encuentro, dio un giro radical. Comenzó a trabajar hacia la destrucción extática y la negación del cuadro.

En 1962 conoció a Nitsch y fue colaborador en su primera acción, realizada en el apartamento de Mühl.

En 1964 ejecutó su primera acción ante un público, que continuó con una gran serie de acciones marcadas por el desarrollo de un lenguaje objetivo más teatral. Su obra, fotografías y videos de sus acciones, se empezó a mover y a exhibir en diversos centros de arte.

En 1967 creó el *Manifiesto Zock* y formó el *Direkt Art Group*, compuesto de jóvenes participantes que colaboraban en sus acciones.

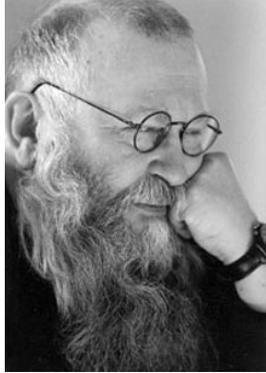
En 1968 sus obras dieron un giro radical hacia la sexualidad y la perversión, por lo que fue perseguido en varias ocasiones por la policía. A partir de 1969 sólo se dedicó a acciones fílmicas que viajaron por todo Europa.

En 1970 comenzó su vida en comuna interesándose por una nueva forma social de coexistencia, y en 1972 su obra llegó a la cumbre con la creación de la comuna *Acción Analítica* que perduró hasta 1990 con cientos de integrantes.

En 1991 se le condenó a siete años de cárcel por abusos sexuales a menores.

Desde 1998 vive en Portugal, mientras su obra, escritos e ideales, continúan viajando por el mundo entero.

## Hermann Nitsch:



83. Hermann Nitsch.

Hermann Nitsch nació en Viena en 1938.

En 1953 ingresó en la Escuela de Arte Gráfico para aprender a pintar como los grandes pintores barrocos y renacentistas representando crucifixiones y motivos eclesiásticos.

En 1957 abandonó la pintura y se dedicó plenamente a la escritura dramática y a la poesía. Comenzó a estudiar mitología, psicoanálisis, y antropología con motivo de su proyecto el *Teatro de la Orgía y el Misterio*.

En 1960 descubrió el expresionismo abstracto y el tachismo y retomó la pintura como apoyo a su proyecto teatral. Ese mismo año empezó a ser partícipe de varias exposiciones, conoció a Schwarzkogler y realizó su primera acción, a la que le siguieron muchas más los años sucesivos.

En 1963 organizó el *Festival del Naturalismo Psico-físico* donde se le condenó, junto a Mühl, a catorce días de cárcel.

En 1966, después de muchas acciones se le sancionó con cinco días de prisión por representar una *obra teatral* en una galería y más de seis meses de cárcel por ofender con la acción sentimientos religiosos.

En 1967 se trasladó a Munich. Ese mismo año realizó una gira por Estados Unidos donde su obra fue aclamada por los miembros del movimiento Fluxus.

En 1969 publicó el *Teatro de la Orgía y el Misterio*, y en 1971 adquirió el castillo de Prinzenorf para poder poner su obra en práctica.

En 1998, finalmente, se llevó a cabo el trabajo de su vida en seis días de duración. El resultado fue aclamado por la prensa artística de lengua alemana.

En el año 2004 fue invitado por la Real Escuela de Arte dramático de Viena y su acción número 122 recibió el Premio Nacional de Austria.

Actualmente es profesor de arte en Viena y en Frankfurt y sus libros son publicados por las principales editoriales austriacas.





## 7. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

## 12. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Alba Soto. El Lenguaje de los Elefantes. HfbK, Hamburgo, 2004.
2. Yoko Ono. Cut Piece. Yomaichi Concert, Kyoto, 1964.
3. André Breton, con pancarta de Francis Picabia, Festival Dada, Sala Gaveau, París, 1920.
4. La muerte de Tarelkin. Espectáculo de Meyerhold, Moscú 1922.
5. Hugo Ball. Cabaret Voltaire, 1916.
6. Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballet/ Triadic ballet/ Le Ballet triadique, 1916-1932.
7. Yves Klein. Antropometrías del periodo azul, 1960.
8. John Cage. (al fondo está Merce Cunningham). Variaciones V, 1965.
9. Kazuo Shiraga. Challenging Mud, 1955.
10. Michel Journiac. Messe pour un corps, 1969.
11. Alison Knowles, Nam June Paik, George Maciunas y Ben Patterson. Fluxus, Internationale Festspiele Neuester Musik, 1962.
12. Chris Burden. Pieza de disparo, Vence, California, 1971.
13. Rebeca Horn. Cornucopia, Seance for Two Breasts, 1970. Fotógrafo Achim Thode.
14. Marina Abramovic y Ulay. Imponderabilia, 1977.
15. COUM Transmissions. Prostitution, 1976.
16. Robert Wilson. La escena final de Einstein en la playa, 1976.
17. Pina Bausch. Viktor, mayo de 1986, fotógrafo: Jochen Viehoff.
18. General idea. Playing doctors, 1993.
19. Gina Pane. Actino Psyché, 1974.
20. Stelarc. Múltiple hands, Roppingi Studio, Yokyo 1982.
21. Klaus Rinke. Sólo Para socorristas, 1976.
22. Robert Withman. Plano color ciruela, Filmoteca del cineasta, Nueva York, 1962-1963.
23. Ursonate (fragmento), de Kurt Schwitters.

24. Dan Graham. Time Delay Room, 1974.
25. Quantor Helios. Representando Works for percussion de John Cage.
26. Eleanor Antin. The King, 1972.
27. Jim Dine. El obrero sonriente, Judson Gallery, New York, 1960.
28. Monty Cantsin. Regalo gratis/regalo ideal, Le Lieu, Centre en Art Actuel, Québec, Abril 1991.
29. Lygia Clark. Mask-Abyss. 1968.
30. Jerzy Beres. Romantic Manifestation, encuentros en Cracovia, Rynek Krakow, 1981.
31. Jackson Pollock pintando en su estudio. New York, 1949.
32. Chris Burden. Prelude to 220 or 110, 1971.
33. Ana Mendieta. Muerte de un pollo, 1972.
34. Andre Stitt. Flowers (for the rebel who failed), AcciónMad, 2006.
35. Compañía teatral Vallisoleta Rayuela, 2009.
36. Julie Andrée T. Step by step #133, AcciónMad, 2006.
37. Vito Acconci. Materia do olhar, 1970.
38. Kantor dirigiendo un happening.
39. Marta Vives. Acción en la revista Viva Voz, Barcelona, 1993.
40. Ofelia Guimain interpretando a Electra , México 1960.
41. Pancho López, Picnic formal.
42. Hermanas de Caro López, Teatro Principal de Alicante.
43. Carlos Llavata. Off Limits, 2009.
44. Compañía Teatro de Cámara de Chejov. La novia y otros relatos, 2008.
45. Nieves Correa con Bartolomé Ferrando. Live Actino, Festival Internacional de Performance, 2008.
46. Merce Cunningham. Root of the Unfocused, 1944.
47. Judith Malina y Julian Beck.

48. Robert Whitman y Pilobolus. Israel.
49. Teatro de ls Vértigem. BR-3, dirigido por Antonio Araujo, Sao Paulo, 2006.
50. Vasili Kachalov y Olga Knipper como Hamlet y Gertrudis.  
Producción de Konstantin Stanislavski, 1911.
51. Gisela May ensayando Madre Coraje. Berliner Ensemble, obra dirigida,  
producida y escrita por Bertolt Brecht, 1949.
52. Rena Mirecka y Ryszard Cieslak. El Príncipe Constante de Jerzy Grotowski,  
adaptación de Calderón de la Barca, 1966.
53. Ryszard Cieslak. Acrópolis de Jerzy Grotowski, Teatro Laboratorio.
54. Ryszard Cieslak. Acrópolis, el descenso a la salvación: el crematorio,  
Jerzy Grotowski, Teatro Laboratorio
55. Soluciones espaciales del Laboratorio Teatral. Situación entre actores y público.
56. Invitación para la primera acción Zaj.
57. Tomás Marco. Intervenciones de Tomás Marco, José Cortes, Walter Marchetti,  
Juan Hidalgo y Manuel Cortés. Wedding, 1966.
58. Manifiesto zaj.
59. Eugenio de Vicente. Intervenciones de Juan Hidalgo y Esther Ferrer.  
El caballero de la mano en el pecho, 1967.
60. Walter Marchetti. Interviene Juan Hidalgo. Alzar los brazos, 1965.
61. Esther Ferrer. Intimo y personal, 1975.
62. George Maciunas. Fluxus Internacionale Festspiele Neuester Musik,  
Wiesbaden, 1962.
63. George Maciunas. Fluxus at The Kitchen,  
Interpretada después de su muerte por varios componentes de Fluxus, 1979.
64. Nam June Paik con Charlotte Moorman. TV Cello, 1971.
65. Wolf Vostell. Nie wieder, Never, Jamais, 1964.
66. Ejemplos de Fluxus 1 y Flux. Yearbox 2. Colectivo, Fotografía de Brad Iverson.
67. Otto Muehl y Herman Nitsch. Fest des psychophysischen Naturalismus,  
Taller de Mühl, 1963.
68. Günter Brus. Transfusión, Aktion con Anna Brus, sótano de la calle Perinet. 1965.

69. Otto Muehl. Fúnebre, sótano de la calle Perinet, 1966.
70. Rudolf Schwarzkogler. 3. Aktion, apartamento de Cibulka, 1965.
71. Otto Muehl. Materialaktion Nr. 27: St Ana, sótano de la calle Perinet, 1966. (Pág. 276)
72. Konstantin Stanislavski.
73. Bertolt Brecht.
74. Jerzy Grotowski, 1997
75. Juan Hidalgo. Gafas gay de la serie Las tres gafas, 2000.
76. Walter Marchetti.
77. Esther Ferrer. Autoportrait dans le temps.
78. Wolf Vostell. Ph: Copyright © Galerie Vostell
79. Robert Filliou. Art's Birthday is an annual event first proposed, 1963.
80. Allan Kaprow. Photograph courtesy Hauser & Wirth Zürich, London
81. Günther Brus. Fotografiado por Gerhard Roth.
82. Otto Mühl. Fotografiado por Frank Becker
83. Hermann Nitsch. Courtesy by Galerie Gerersdorfer, Wien.

## PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

### LIBROS

- Aznar Almanzón, Sagrario. *El arte de acción*. Editorial Nerea, San Sebastián, 2000: 2,12,22,27,33.
- Goldberg, Roselee, *Performance art*. Ediciones destino, Barcelona, 1996: 3,4,7,8,16.
- IVAM *Documentos*; *Arte acción 1958-1998*. Edición a cargo de Richard Martel, Valencia 2004: 23,28,30.
- Grotowski, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*. Editores Siglo veintiuno, México, 1970: 53,54,55.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*. Madrid, 2002: 65,66.
- Centro Andaluz de Arte Contemporáneo: *Accionismo vienés, Günther Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*. Conserjería de cultura de Andalucía, Andalucía, 2008: 67,68,69,70,71.

## PÁGINAS WEB

5. [www.jahsonic.com/hugoball.jpg](http://www.jahsonic.com/hugoball.jpg)
6. [http://img1.visualizeus.com/thumbs/09/01/05/bauhaus,dance,costumes-0246bfece7bc1eedbf32d7769a2c688f\\_h.jpg](http://img1.visualizeus.com/thumbs/09/01/05/bauhaus,dance,costumes-0246bfece7bc1eedbf32d7769a2c688f_h.jpg)
9. [www.ashiya-web.or.jp/museum/10us/103education/nyumon\\_us/nyumon\\_us.html](http://www.ashiya-web.or.jp/museum/10us/103education/nyumon_us/nyumon_us.html)
10. [www.zalea.org/ancien/ungi/programme/horprogs/photomessejournal.html](http://www.zalea.org/ancien/ungi/programme/horprogs/photomessejournal.html)
11. [http://libresenred.blogspot.com/2006\\_07\\_01\\_archive.html](http://libresenred.blogspot.com/2006_07_01_archive.html)
13. [www.medienkunstnetz.de/works/cornucopia/](http://www.medienkunstnetz.de/works/cornucopia/)
14. [www.roalonso.net/fotos/arte\\_cont/abramovic.jpg](http://www.roalonso.net/fotos/arte_cont/abramovic.jpg)
15. [www.ica.org.uk/the%20ica%20archive+15592.twl](http://www.ica.org.uk/the%20ica%20archive+15592.twl)
17. <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/viktor.html>
18. <http://printaustralia.blogspot.com/2005/10/general-idea-editions.html>
19. [www.flickr.com/photos/44144521@n00/](http://www.flickr.com/photos/44144521@n00/)
20. [www.demiaux.com/a&t/stelarc.htm](http://www.demiaux.com/a&t/stelarc.htm)
21. [www.mnav.gub.uy/fotoarte.htm](http://www.mnav.gub.uy/fotoarte.htm)
24. [www.medienkunstnetz.de/works/time-delay-room/](http://www.medienkunstnetz.de/works/time-delay-room/)
25. <http://elsitiodeltopo.com.ar/cage.htm>
26. [www.njcu.edu/dept/art/galleries/archive/2006\\_09.asp](http://www.njcu.edu/dept/art/galleries/archive/2006_09.asp)
29. [www.alamut.com/past/0008.html](http://www.alamut.com/past/0008.html)
31. [www.librodearena.com/maldicionquesalva/post/2008/01/02/liebe-cuadro-pollock](http://www.librodearena.com/maldicionquesalva/post/2008/01/02/liebe-cuadro-pollock)
32. [www.medienkunstnetz.de/artist/burden/biography/](http://www.medienkunstnetz.de/artist/burden/biography/)
34. [www.accionmad.org/2006/a\\_stitt/imagenes/006\\_peq.jpg](http://www.accionmad.org/2006/a_stitt/imagenes/006_peq.jpg)
35. <http://estaticos.20minutos.es/img/2007/03/30/577784.jpg>
36. [www.accionmad.org/2006/j\\_andree/imagenes/025\\_peq.jpg](http://www.accionmad.org/2006/j_andree/imagenes/025_peq.jpg)
37. <http://img530.imageshack.us/img530/9955/vitoacconcirunoff1970op3.jpg>
38. [www.cracow-life.com/media/pics/tadeusz-kantor-krakow.jpg](http://www.cracow-life.com/media/pics/tadeusz-kantor-krakow.jpg)
39. [http://www.igac.org/container/deltmmachina/index.php/Marta\\_Vives](http://www.igac.org/container/deltmmachina/index.php/Marta_Vives)
40. [www.juansoriano.net/biografia/fotos/fotografias/ofeliaguilmainelectra1960.jpg](http://www.juansoriano.net/biografia/fotos/fotografias/ofeliaguilmainelectra1960.jpg)
41. [www.iacat.com/revista/recreate/recreate02/gcorona01\\_archivos/image011.jpg](http://www.iacat.com/revista/recreate/recreate02/gcorona01_archivos/image011.jpg)
42. [www.teatroprincipalicante.com/imgs/noticias/herm.jpg](http://www.teatroprincipalicante.com/imgs/noticias/herm.jpg)
43. [www.facebook.com/home.php#/photo.php?pid=1797444&id=532330928](http://www.facebook.com/home.php#/photo.php?pid=1797444&id=532330928)
44. [www.esmadrid.com/backend/sanisidro/2008/xx/img\\_alta/chejov\\_dscf0004](http://www.esmadrid.com/backend/sanisidro/2008/xx/img_alta/chejov_dscf0004)
45. [http://liveaction.se/media/bild/gross/nieves\\_correa/nieves-correa.jpg](http://liveaction.se/media/bild/gross/nieves_correa/nieves-correa.jpg)
46. [www.afterimagegallery.com/morganmerce.jpg](http://www.afterimagegallery.com/morganmerce.jpg)
47. [http://art-o.net/2008/wp-content/uploads/2009/04/living\\_theatre.jpg](http://art-o.net/2008/wp-content/uploads/2009/04/living_theatre.jpg)
48. [www.tinyways.com/media/img/pilobolus/pstrip38.jpg](http://www.tinyways.com/media/img/pilobolus/pstrip38.jpg)
49. [www.teatrodavigem.com.br/site/index2.php](http://www.teatrodavigem.com.br/site/index2.php)
50. [www.shmoop.com/media/pictures/literature/sha0002/l\\_sha0002\\_hamlet\\_174.jpg](http://www.shmoop.com/media/pictures/literature/sha0002/l_sha0002_hamlet_174.jpg)
51. [http://es.wikipedia.org/wiki/madre\\_coraje\\_y\\_sus\\_hijos](http://es.wikipedia.org/wiki/madre_coraje_y_sus_hijos)
52. [www.artsalive.ca/en/thf/histoire/metteursenscena.html](http://www.artsalive.ca/en/thf/histoire/metteursenscena.html)
56. [www.uclm.es/artesonoro/zaj/invit.htm](http://www.uclm.es/artesonoro/zaj/invit.htm)
57. [www.uclm.es/artesonoro/zaj/concert66.htm](http://www.uclm.es/artesonoro/zaj/concert66.htm)
58. [www.uclm.es/artesonoro/zaj/index.htm](http://www.uclm.es/artesonoro/zaj/index.htm)
59. [www.uclm.es/artesonoro/zaj/gira.htm](http://www.uclm.es/artesonoro/zaj/gira.htm)
60. [www.uclm.es/artesonoro/zaj/multipla.html](http://www.uclm.es/artesonoro/zaj/multipla.html)
61. [www.macba.es/controller.php?p\\_action=show\\_page&pagina\\_id=33&inst\\_id=24245](http://www.macba.es/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=24245)
62. [www.uclm.es/artesonoro/brecht/html/incidental.html](http://www.uclm.es/artesonoro/brecht/html/incidental.html)
63. <http://vagabundia.blogspot.com/2007/12/el-amor-brujo.html>
64. [www.klaxxx.com/post/2006/09/11/soiree-dhommage-a-nam-june-paik-a-beaubourg](http://www.klaxxx.com/post/2006/09/11/soiree-dhommage-a-nam-june-paik-a-beaubourg)

72. <http://www.hunter.cuny.edu/classics/russian/drama/stanislavsky.jpg>
73. <http://server3.foros.net/viewtopic.php?t=1491&mforum=forucantabria>
74. [www.21slo.edu.pl/index.php?action=pageview&id=10&lang=pl](http://www.21slo.edu.pl/index.php?action=pageview&id=10&lang=pl)
75. [www.caac.es/img/coleccion/hid\\_bpq.jpg](http://www.caac.es/img/coleccion/hid_bpq.jpg)
76. <http://userserve-ak.last.fm/serve/252/495030.jpg>
77. [http://farm1.static.flickr.com/146/374494281\\_b9357ed266.jpg](http://farm1.static.flickr.com/146/374494281_b9357ed266.jpg)
78. [www.mycontemporary.com/resources/artist/wolf\\_vostell/x-large/wolf\\_vostell.jpg](http://www.mycontemporary.com/resources/artist/wolf_vostell/x-large/wolf_vostell.jpg)
79. <http://wiki.provisionslibrary.org/blog/wp-content/uploads/2008/01/filliou4.jpg>
80. [http://ucsdnews.ucsd.edu/thisweek/2006/may/images/kaprow\\_1.jpg](http://ucsdnews.ucsd.edu/thisweek/2006/may/images/kaprow_1.jpg)
81. [www.museum-joanneum.at/cms/dokumente/11027420\\_25728491/7e50a60f/brus.jpg](http://www.museum-joanneum.at/cms/dokumente/11027420_25728491/7e50a60f/brus.jpg)
82. [www.musenblaetter.de/artikel.php?aid=1703](http://www.musenblaetter.de/artikel.php?aid=1703)
83. [www.artfacts.net/artispics/2169.jpg](http://www.artfacts.net/artispics/2169.jpg)



## 8. BIBLIOGRAFÍA

### 13. BIBLIOGRAFÍA

#### LIBROS:

ÁLVAREZ Méndez, Juan Manuel: *Didáctica, currículo y evaluación: ensayos sobre cuestiones didácticas*. Ediciones Alamex, D.L, Barcelona, 1987.

ARNHEIN, Rudolf: *Consideraciones sobre la educación artística*. Editorial Paidós, Barcelona, 1993.

ARNAL, Justo, Del Rincón, Delio y Latorre, Antonio: *Investigación educativa, Fundamentos y metodología*. Ediciones Labor, Barcelona, 1992.

ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*. Ediciones Edhasa, Barcelona, 1978.

AZNAR, Almanzón Sagrario: *El arte de acción*. Editorial Nerea, San Sebastián, 2000.

BERNARD, Michael: *El cuerpo*. Ediciones Paidós. Barcelona 1985.

BOAL, Augusto: *Juegos para actores y no actores*. Editorial Alba, Barcelona, 2002.

BRECHT, Bertol: *El compromiso en literatura y arte*. Ediciones Península, Barcelona, 1973.

BRECHT, Bertol: *Escritos sobre teatro*. Editorial Alba, Barcelona, 2004.

BROOK, Peter: *El espacio vacío*. Ediciones Península, Barcelona, 2001.

BRUNO, Giordano, *The imaginarium composition*. Fayard, 1995

BRUS, Günter: *Günter Brus, Veda abierta a los exterminados*. Universidad de León, serie Plástica y Palabra. León, 2001.

CAGE, John: *Silencio / John Cage*. Ediciones Árdora, Madrid, 2005.

CORTÉS, José Miguel G.: *La creación artística como cuestionamiento*. Instituto Valenciano de la Juventud, Valencia, 1990.

ESTUDIO INTERNACIONAL DEL ACTORr Juan Carlos Corazza: *Apéndice, para el capítulo sobre la acción*. (Selección de textos de Stanislavski), Madrid, 2002 (a).

ESTUDIO INTERNACIONAL DEL ACTOR Juan Carlos Corazza: *El superobjetivo, la acción central*. (Selección de textos de Stanislavski), Madrid, 2003.

ESTUDIO INTERNACIONAL DEL ACTOR Juan Carlos Corazza: *Imaginación*. (Selección de textos de Stanislavski), Madrid, 2002 (b).

ESTUDIO INTERNACIONAL DEL ACTOR Juan Carlos Corazza: *Material pedagógico*. Editorial anónima, Madrid, 1999.

FERRER, Esther: *España en la XLVIII Bienal de Venecia*. Ministerio de Asuntos Exteriores, 1999.

FEULLILLIE, Nicolas: *Fluxus dixit. Une anthologie /textes réunis et presentes*. Le prese du réel, Dijon, 2002.

FILLIOU, Robert: *Longs poemes courts a terminer chez soi*. Editions Lebeer Hossmann, Bruxelles, Hamburg, 1984.

FILLIOU, Robert: *Teaching and learning as performance art*. Edition Kasper Köning, Köln-New York, 1970.

FRIED, Michael: *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. A. Machado libros, Madrid, 2004.

GOFFMAN, Erving: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1981.

GOFFMAN, Erving: *Relaciones en público*. Editorial Alianza, Madrid, 1979.

GOLDBERG, Roselee: *Performance art*, Ediciones destino, Barcelona, 1996.

GREEN, Malcom: *Brus, Muhel, Nitsch, Schwarzkogler, writing of the Viena Accionist*. Edited and translated by Malcom Green in collaboration whit the artist. Atlas Archive seven documents of the avant-garde. Atlas press. London 1999.

GROTOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*. Editores Siglo veintiuno, México, 1970.

GROTOWSKI, Jerzy: *Teatro laboratorio*. Tusquets Editor, Barcelona, 1970.

HIDALGO, Juan: *De Juan Hidalgo (1961-1991) PRE-TEXTOS*. Arte gráficas Soler, Valencia, 1991.

HIDALGO, Juan: *De Juan Hidalgo 2 (1971-1981)*. Edita Baobab, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

HIDALGO, Juan: *Libro-objeto Zaj*. Consejería de cultura y deportes del gobierno de Canaria. Santa Cruz de Tenerife, 1961.

HIDALGO, Juan: *Zaj*. Consejería de cultura y deportes, Gobierno de Canarias. Madrid, 1987.

HOSCHULE FÜR ANGEWANTE: *Kunst Gespräche mit Beuys. Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof*. Viena, 1998.

ILLA Morell, Joan (Jim): *Happening de happenings y todo es happening. El primer libro de happening publicado en España*. Colección Granollers happening, Barcelona, 1997.

INSTITUTO VALENCIANO DE LA JUVENTUD: *La creación artística como cuestionamiento*. Editado por José Miguel G.Cortés, Valencia, 1990.

IRMELINE, Lebeer: *L'art? C'est une meilleure idée!: Entretiens 1972-1984*. Éditions Jacqueline Chambon. Nîmes, Francia, 1997.

IVAM Documentos: *Arte acción 1 1958-1978*, Edición Richard Martel, Valencia 2004.

IVAM Documentos: *Arte acción 2 1978-1998*. Edición Richard Martel, Valencia 2004.

JIMÉNEZ, Sergio: *El evangelio de Stanislavski*. Primer Acto, cuadernos de investigación teatral nº 246, Madrid, 1992.

J. LANGER, Ellen: *Creatividad consciente, de cómo reinventarse mediante la práctica del arte*. Editorial Paidós. Barcelona, 2006.

KAPROW, Allan: *Art is life*. Published by the Getty Research Institute. Edited by Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk and Stephanie Rosenthal, Los Ángeles, 2008.

KAPROW, Allan: *Essays on the blurring of art and life*. Edit by Jeff Kelley, London, 1997.

KAPROW, Allan and Watts, Robert: *Experiments in the everyday. Events, objects, documents*. Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery. Columbia University in the City of New York, 1999.

KAPROW, Allan: *Happening- Allan Kaprow*. Antona S.A, Tarancon, Cuenca, 1992.

KAPROW, Allan: *Happenings an illustrated anthology*. Gratin and edited by Michael Kirby. New York/ E.P. Dutton f co, Inc, 1965.

KAPROW Allan: *18 Happening in six parts*. Publicado por Steidl Hauser and Wirth, Alemania, 2008.

KAPROW Allan: *La educación del des-artista*. Árdora Exprés Editores, Madrid, 2007.

LANGE, Marie-Luise: *Preformativität erfahren*. Schibri-Verlag. Berlin, 2006.

LIBRO BLANCO DE LA ANECA.

MARCHETTI, Walter: *Arpocrate seduto sul loto- Zaj*. Copyright. Artes gráficas Luis Pérez. Madrid, 1968.

MARCHETTI, Walter: *Walter Marchetti. 3 obras recientes, homenaje a Cervantes*. Publicación Galería de arte A+A, Madrid, (sin fechar).

MORENO Ramos, Jesús y Paredes Ortiz, Jesús: *Hacer, sentir, pensar. Reflexiones y actividades para mejorar la educación en los centros educativos*. Editorial Ñaque. Guadalajara, 2005.

MÜHL, Otto: *Mühl, Otto / La scène/ des Profondeurs*. Bookstoming, Paris, 2005.

MUSEO NACIONAL Centro de Arte Reina Sofía: *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*. Madrid, 2002.

ÓSIPOVNA, María: *El último Stanislavski*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1996.

OLDEMBURG, Claes: *Store days*. Frederick A. Prager. Nueva York, 1969.

PISCATOR, Erwin: *El teatro político y otros materiales*. Editorial Hiru, Navarra, 2001.

RAMOS, M<sup>a</sup> Elena. *La comunicación en la artes nuevas*. Editorial Caracas, 1981.

SCHILLIG, Jürgen: *Vostell/ Jürgen Schilling*. Gráficas Cambra, Onteniente, 1993.

SOLÁNS, Piedad: *Accionismo vienés*. Editorial Nerea, Guipúzcoa, 2000.

SONTAG, Susan: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Ediciones Debolsillo al cuidado de Aurelio Major, Barcelona, 2007.

STANISLAVSKI, Konstantin: *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1979.

STANISLAVSKI, Konstantin: *La preparación del actor*. Ediciones J.García Verdugo, Madrid, 1992.

STANISLAVSKI, Konstantin: *Mi vida en el arte*. Ediciones J.García Verdugo, Madrid, 1997.

TILMAN, Pierre: *Robert Filliou, natonalité poète*. Le presses du réel, Dijon, 2006.

TORRENS, Valentín: *Pedagogía de la performance*. Edición de Valentín Torrens. Beca Ramón Acín 2007, Diputación Provincial de Huesca, 2008.

VIRILIO, Paul: *El arte de motor, aceleración y realidad virtual*. Editorial Manantial, Buenos Aires, 1996.

VOSTELL, Wolf: *Fantastic architecture / Wolf Vostell, Dick Higgins*. Something Else Press, New York, 1969.

## **CATÁLOGOS:**

ABAD, Centro Atlántico de Arte Moderno San Antonio: *En torno a la performance*. Radio de acción en Canarias 19644-2000, del 30 Enero al 18 de Marzo, Canarias, 2001.

BRUS, Günter: *Günter Brus: Der Ausblick, Zeichnungen 1985-1986*. Galerie Heike Curtze, Wien/Dusseldorf, 1986.

BRUS, Günter: *Günter Brus. Limite du visible*. Galeries Contemporaines, Centre Georges Pompidou, del 12 de octubre al dos de enero, París, 1993.

BRUS, Günter: *Günter Brus. Quietud nerviosa en el horizonte*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, del 12 de octubre al 15 de enero, Barcelona, 2005.

BRUS, Günter: *Günter Brus/ Vor dem akzentfreien Schweigen, Zeichnungen 1987-1988*. Galerie Heike Curtze, Wien/Dusseldorf, 1989.

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO: *Accionismo vienés, Günter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*. Conserjería de cultura de Andalucía, Andalucía, 2008

CENTRE CULTURAL FUNDACIÓN CAIXA DE PENSIÓN: *IX Saló de los 16*. Del 1 de junio al 9 de julio, Barcelona, 1989.

CÍRCULO DE BELLAS ARTES: *Arte de acción*. Festival de otoño, Madrid, 1996.

CHARLES, Daniel: *Zaj: Tao y Posmodernidad, Fuera de formato*. Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983.

DIPUTACIÓN FORAL DE GUIPÚZCOA: *El espacio, el tiempo de mirada del sonido*. Del 29 de julio al 25 de septiembre, Donosti, San Sebastián, 1999.

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALENCIA: *Brus/ Gordillo/ Sus/ Ese oscuro interior*. Ediciones Alfons el Magnánim, Institución Valenciana de Estudios e investigación. Sala Parpalló, de diciembre a febrero, Valencia, 1996.

FERRER, Esther: *De la acción al objeto y viceversa*. Diputación Foral de Guipúzcoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donosti, de diciembre a febrero, San Sebastián, 1997.

FERRER, Esther: *Denboraren arratoan, al ritmo del tiempo*. Diputación foral de Guipúzcoa, Donosita, 2005.

FILLIOU, Robert: *Filliou, Genio sin talento*. MACBA, Museo de arte contemporáneo de Barcelona, del 11 de abril al 29 de junio, Barcelona, 2003.

FILLIOU, Robert: *The Eternal Network Presents*. Sprengel-Museum, Hannover, de julio a septiembre, 1984. Musée d'art Moderne de la Ville, Paris-ARC2, de octubre a noviembre, 1984. Kunsthalle, de enero a febrero, Bern, 1985.

FUNDACIÓN ANTONI TAPIES: *En l'esperit de Fluxus*. Publicado por la Fundación Antoni Tàpies en colaboración con el Walker Art Center con motivo de la expo En l'esperit de Fluxus, Barcelona, 1994.

FUNDACIÓN LA CAIXA: *La visión Austriaca. Tres generaciones de artistas*. Del 7 de febrero al 2 de abril, Madrid, 1995.

HIDALGO, Juan: *De Juan Hidalgo 2 (1957-1997)*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria, del 6 de mayo al 15 de junio, 1997. Sala de exposiciones "la Récova" del 12 de septiembre al dos de noviembre, Santa Cruz de Tenerife, 1997.

HIDALGO, Juan: *En el medio del volcán*. Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, del 27 de febrero al 6 de mayo, México, 2004.

IVAM, Centro Julio González: Moholy-Nagy. *Teatro, teatro total del futuro*. Centro Julio González, Valencia 1991.

KAPROW, Allan: *Allan Kaprow*. An exhibition sponsored by the Art Alliance of the Pasadena Art Museum. California, 1967.

KAPROW, Allan: *Confort zones*. SA. Impreso en Cedesa. Galería Vandrés, 11 y 12 de junio, Madrid, 1975

MACBA: *Un teatro sin teatro*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, del 25 de mayo al 11 de septiembre, Barcelona, 2007.

MARCHETTI, Walter: *Música visible*. Centro Atlántico de Arte Moderno, del 27 de abril al 6 de junio, Las palmas de gran Canaria, 2004.

MUEHL, Otto: *Leben/ Kunst/ Werk. Aktion utopien malerei 1960-2004*. Herausgegeben von Peter Noever. Verlag der Buchhandlung Walter Köning, Viena, 2004.

MÜHL, Otto: *Retrospektive: Jenseits von Zucht und Ordnung*. Revolver. Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt, 2005.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA: *Zaj o el círculo de los compositores desaparecidos*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 23 de enero al 21 de marzo, Madrid, 1996.

MUSEO VOSTELL MALPARTIDA: *Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*. Editora Regional de Extremadura, Badajoz , 2001.

MUSEUM LUDWIG: *Wiener Aktionismus*. Wien 1960-1971. Edited by Hubert Kloger in cooperation with Graphische Salmmung Albertina, Riter Verlag. Köln, 1989.

MUSEUM WIESBADEN: *Wiesbaden Fluxus 1,962-1.982: eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*. Wiesbaden : Harlequin Art, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Berlín, 1982

MUSEUMSZENTRUM MISTELBACH: *Hermann Nitsch*. Publisher by Hatje Cantz Verlag. Austria, 2007.

NITSCH, Hermann: *El teatro de orgías y misterios*. Centro cultural La Beneficencia. Diputación de Valencia, del 18 de noviembre al 1 de diciembre, Valencia, 1996.

NITSCH, Hermann: *Hermann Nitsch. Eine Ausstellung des Österreichischen Bundesministeriums für Unterricht und Kunst als Beitrag*. Pabellón de las Artes de Sevilla, Sevilla, 1992.

NITSCH, Hermann: *Hermann Nitsch "Ich bin der maler..."*. Neues Museum Weserburg, del 8 de noviembre al 10 de enero, Bremen, 1993.

NITSCH, Hermann: *Hermann Nitsch: 6-Tage-Spiel in Prinzendorf*. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, del 27 de marzo al 17 de mayo, Viena, 1999.

PADIGLIONE D'ART CONTEMPORANEA: *Dal profondo, Brus, Nitsch, Rainer, Contemplazione, energismo e mito*. Editorial Mazzotta. Milano, del 24 de septiembre al 10 de noviembre, Milan, 1986.

PANE, Gina: *Gina Pane*. Palau de la Virreina, mayo-junio 1990. Edit Ajuntament, Barcelona, 1990.

Sarmiento, José Antonio. *El arte de la acción. Nitsch, Mühl, Brus y Schwarzkloger*. Colección Archivo Francesco Conz. Centro de arte La Granja, Santa Cruz de Tenerife del 8 de octubre al 3 de noviembre, 1.999.

VOSTELL, Wolf: *Arte enseña vida. Concierto Fluxus y ópera, exposición de dibujos, cine y video, mesa redonda*. Instituto alemán, del 9 al 15 de abril, Madrid, 1986.

VOSTELL, Wolf: *Ciclo Calatayud*. Instituto Alemán, Madrid, 1974.

VOSTELL, Wolf: "SARA-JEVO". *Wolf Vostell*. Fundación Pilar/ Joan Miró, del 9 de septiembre al 30 de octubre, Palma de Mallorca, 1994.

VOSTELL, Wolf: *Vostell en las colecciones Malpartideñas*. Edita Regional de Extremadura de la Consejería de Cultura de Cultura de la junta de Extremadura. Ayuntamiento de Malpartida, Museo Vostell Malpartida, de marzo a junio, Extremadura, 2001.

VOSTELL, Wolf: *Wolf Vostell*. Diputación provincial, Sala Parpallo, de diciembre a enero, Valencia, 1985.

VOSTELL, Wolf: *Vostell Extremadura*. Galerie Van de Loo, Munich. 1975.

VOSTELL, Wolf: *Wolf Vostell. La caída del muro de Berlin*. Junta de Extremadura, Conserjería de Cultura consorcio, Museo Vostell Malpartida de septiembre a diciembre, Extremadura, 2000.

VOSTELL, Wolf: *Vostell*. Ministerio de cultura/ Dirección general del patrimonio artístico, archivos y museos. Salas del Museo Español de Arte Contemporáneo, de noviembre a diciembre, Madrid, 1978.

## ARTÍCULOS DE REVISTAS:

ALIAGA, Juan Vicente: *La elocuencia política del cuerpo*. Exitbook. nº5, Madrid, 2006: 61-75.

COLLADO, Gloria: Entrevista a Esther Ferrer: *Conferencias-personales Zaj: teoría y práctica*. Ante el espectador. Lápiz nº 108, Madrid, 1995: 36-41.

DE LLANO, Pedro: *¿Puro teatro?*. Exitbook. nº5, Madrid, 2006: 76-77.

EFE: *El museo Reina Sofía da a conocer desde hoy la primera retrospectiva del grupo Zaj*. La Provincia, Madrid, 24 de enero, 1996: 11.

EIZAGUIRRE, Gema: *La vanguardia sigue viva y despierta amores y odios*. Menos 20, Madrid, 5 de febrero, 1996: 22.

FERRER, Esther: *Diálogos con Fernando Lerín*. Lápiz nº 99, 100, 101, Madrid, 1994.

FERRER, Esther: *El azul es mi color*. Lápiz, nº 06, 1983: 40.

FERRER, Esther: Entrevista a Eduardo Arroyo. *El cuadro es un enemigo violento*. Lápiz nº 03, Madrid, febrero, 1983: 24-29.

HIDALGO, Juan: *Diálogos con Isidoro Valcárcel Medina*. Lápiz nº 99,100,101, Madrid, 1994: 56-63.

HIDALGO, Juan: *Fuera y dentro de la acción*. Lápiz Número 54, 1988: 12-13.

INÉDITO: *Diez años. Cultura, ocio y tendencia*. El duende nº 88, 2000: 10.

MONROY, Maria Dolores: *Wolf Vostell: Un lobo en Malpartida*. Época, Madrid, 5 de mayo, 1986: 92-93.

PANE, Gina: *Il corpo come linguaggio*. NAC nº11, 1974: s.n

## **ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS:**

A.C: *Las “performances” del MNCARS llegan hoy a su fin*. Diario 16, Madrid 5 de noviembre, 1994: 60.

ÁLVAREZ Reyes, J.A: *Zaj no significa nada*. Diario 16, Madrid, 24 de enero, 1996: 11.

ANABITARTE, Ana: *El Reina Sofía expone los orígenes del arte conceptual en España a través del grupo Zaj*. ABC, Madrid, 24 de enero, 1996: 2.

BALLABRIGA, Juanjo: *Benet Rossell, protagonista en el Centro de Arte Reina Sofía*. Segre, diario independiente. Lleida, 29 de octubre, 1994: 11.

CALDUCH, Enrique: *El alemán de Malpartida*. El País. 27 de septiembre.1981:19

CARCELLER, Ana: *“La acción”. El juego como lenguaje*. Diario 16, Madrid, 23 de octubre, 1994: 9.

CASTILLA, Paca: *“Soy un servidor del arte”*. Diario de Avisos, Tenerife, 5 de febrero, 1996: 67.

CASTRO Flórez, Fernando: *El silencio perdido, pioneros del arte conceptual*. El País, Madrid, a 3 de febrero , 1996: 31.

DANVILA, Jose Ramón: *El grupo Zaj lleva al Reina Sofía la trasgresión en el arte*. El Mundo, Madrid, 14 de octubre 1994: 4.

DANVILA, Jose Ramón: *Zaj y Balthus*. El Mundo, Madrid, 6 de enero, 1996: 6.

FERNANDEZ Cid, Miguel: *Zaj en el museo*. ABC de las artes, Madrid, 26 de enero de 1996: 37.

GUILBERT, Álvaro: *La voz de Fátima Miranda en el Reina Sofía*. ABC, Madrid, 31 de octubre de 1994: 10.

HUETE Machado, Lola: *La acción*. El País, Madrid, 21 de octubre, 1994: 2.

INÉDITO: *El arte es vida y la vida puede ser arte. Entrevista a Wolf Vostell*. Mundo diario, Cultura, 7 de enero, 1979: s.p

INÉDITO: *Grupo Zaj*. Tiempo, Madrid, 22 de enero, 1996: 3.

INÉDITO: *¿Más arte español en el Cars?* ABC de las artes, 10 de diciembre, 1994: 18

INÉDITO: *Retrospectiva del grupo Zaj, en el Reina Sofía*. DEIA, Bilbao, 24 de enero, 1996: 13.

Inédito: *Vostell expone la depresión endógena*. El País, 16 de junio, 1.984: s.p.

INÉDITO: *Wolf Vostell ha levantado un telón de motocicletas en Malpartida*. "YA", 5 de septiembre, Madrid, 1988.

RUBIO Nomblot, Javier: *Contra la Barbarie*. ABC de las artes y las letras nº 854, del 14 al 20 de junio, 2008.

RUIZ, Rafael: *"Debe ser bueno, lleva cristal"*. El País, Madrid, 21 de octubre, 1994: 33.

## VIDEOS

ROSELLÓ, Joseh: *Entrevista a Wolf Vostell*, Producción Sa Nostra, Palma de Mallorca, 1993.

## ÍNDICE DE PÁGINAS WEB:

1. [www.artedehoy.net/html/revista/happening.html](http://www.artedehoy.net/html/revista/happening.html) (Junio 2009)
2. [www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.jsp](http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.jsp) (Mayo, 2008)
3. [www.criticarte.com/Page/file/art2001/PERFORMANCE\\_ART.html](http://www.criticarte.com/Page/file/art2001/PERFORMANCE_ART.html) (Abril, 2008)
4. [www.culturadecanarias.com/local/torneo/zaj.htm](http://www.culturadecanarias.com/local/torneo/zaj.htm) (Febrero 2008)
5. [www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com\\_content&view=article&id=106\\_sobre-konstantin-stanislavski&catid=2:teoria-teatral&Itemid=22](http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=106_sobre-konstantin-stanislavski&catid=2:teoria-teatral&Itemid=22) (Mayo 2009)

6. [www.edicionessimbioticas.info/spip.php?article450](http://www.edicionessimbioticas.info/spip.php?article450) (Mayo, 2008)
7. [www.elpais.com/articulo/arte/Bauhaus/norteamericana/elpepucul/20021026elpbabart\\_1Tes](http://www.elpais.com/articulo/arte/Bauhaus/norteamericana/elpepucul/20021026elpbabart_1Tes) (Abril, 2008)
8. <http://www.personal.psu.edu/rxc19/syllabi/SPA497theatreandperformance.pdf> (Mayo 2009)
9. <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html> (Mayo 2009)
10. [www.foro.arteenbarcelona.com/cgi-bin/yabb/nphYaBB.pl?num=1138063158](http://www.foro.arteenbarcelona.com/cgi-bin/yabb/nphYaBB.pl?num=1138063158) (Abril, 2008)
11. [www.gipuzkoakultura.net/kmk/erakus/artesucedede/isidoro.htm](http://www.gipuzkoakultura.net/kmk/erakus/artesucedede/isidoro.htm) (Mayo, 2008)
12. [www.lasprovincias.es/valencia/20080204/castellon/esther-ferrer-esther-ferrer-20080204.html](http://www.lasprovincias.es/valencia/20080204/castellon/esther-ferrer-esther-ferrer-20080204.html) (Mayo, 2008)
13. [www.laverdad.es/murcia/20080702/cultura/esther-ferrer-arte-respirar-20080702.html](http://www.laverdad.es/murcia/20080702/cultura/esther-ferrer-arte-respirar-20080702.html) (Mayo, 2008)
14. [www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia\\_ferrer\\_esther.htm](http://www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia_ferrer_esther.htm) (Junio 2009)
15. [www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia\\_hidalgo\\_juan.htm](http://www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia_hidalgo_juan.htm) (Junio 2009)
16. [www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia\\_kaprow\\_allan.htm](http://www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia_kaprow_allan.htm) (Junio 2009)
17. [www.movimientoalsocialismo.com.mx/archivos/revista/seis/accion.htm](http://www.movimientoalsocialismo.com.mx/archivos/revista/seis/accion.htm) (Mayo, 2008)
18. [www.noticiasdegipuzkoa.com/ediciones/2006/10/04/mirarte/cultura/d04cul61.328164.php](http://www.noticiasdegipuzkoa.com/ediciones/2006/10/04/mirarte/cultura/d04cul61.328164.php) (Mayo, 2008)
19. [www.revistalavoragine.com.ar/revista2/articulos/artaud%20-%20para%20terminar%20con%20el%20juicio%20de%20dios.pdf](http://www.revistalavoragine.com.ar/revista2/articulos/artaud%20-%20para%20terminar%20con%20el%20juicio%20de%20dios.pdf). (Junio, 2008)
20. <http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/bocetos-para-definir-lo-que-hoy.html> (Marzo 2008)
21. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/esceas-liminales-antonio-prieto.html> (Marzo 2008)
22. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/la-performance-su-creacin-elementos.html> (Marzo 2008)
23. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/performance-e-internet-jos-manuel.html> (Marzo 2008)
24. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/utopa-y-performance-esther-ferrer.html> (Marzo 2008)
25. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/02/introduccion-para-personas-ajenas-la.html> (Marzo 2008)
26. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/02/un-fragmento-de-vida-nieves-correa.html> (Marzo 2008)
27. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-elocuencia-politica-del-cuerpo-juan.html> (Marzo 2008)

28. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/ritual-o-performance-siempre-utopa.html> (Marzo 2008)
29. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html> (Marzo 2008)
30. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html> (Marzo 2008)
31. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-arte-de-accin-miguel-angel-peidr.html> (Marzo 2.008)
32. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html> (Marzo 2008)
33. [www.portalmundos.com/mundoarte/comentarios/dolor.htm](http://www.portalmundos.com/mundoarte/comentarios/dolor.htm) (Junio 2008)
34. <http://usuarios.lycos.es/fppperformaticas/teoria/artaccion.htm> (Abril, 2008)

