

PRESENCIA Y PROCESO.



ANTONIO ASENSI GALLARDO. TIPOLOGÍA 4
VALENCIA, ENERO 2012. Directora del trabajo: DOLORES PASCUAL BUYÉ.



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

PRESENCIA Y PROCESO.

OBRA 2009-2011.

La improvisación como estrategia vital y creativa.

Quiero agradecer su presencia en mi vida a toda la gente que me rodea. Mi familia.

A Lola, del *Centre de Documentació de Teatres de la Generalitat*, por que siga muchos años. También a Adolfo López, de *fandi.es*, a Sandro y a Matteo, los modelos, muchas gracias por el trabajo que hemos hecho.

También a Sol Picó, Gustavo Ramírez, Voro García y Volkan Diyaroglu, muchas gracias por compartir su experiencia, y por su cercanía.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA Y REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO.

1.1: Una aproximación a la improvisación. p.9

1.2: Reflexiones de autores. p.11

1.3: Tiempo, conciencia y procesos creativos. p.15

1.4: La improvisación en mi proceso de trabajo. p.28

2. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA. ASPECTOS TÉCNICOS Y TECNOLÓGICOS.

2.1. Poética. p.43

2.2. Obra. p.45

3. BIBLIOGRAFÍA. p.99

4. ANEXO DOCUMENTAL: ENTREVISTAS. p.101

INTRODUCCIÓN.

No es fácil ser honesto objetivo y justo con uno mismo cuando se trata de hacer memoria, por eso, tal vez este trabajo tenga demasiado de algo y poco de otras cosas... Dicen que la memoria es selectiva.

Presencia y proceso es una memoria de la obra que he venido realizando del 2009 al 2011.

Escribiré en primera persona pues hacer memoria implica tomar posturas hacia el mundo y hacia uno mismo. Hablaré de mi proceso de trabajo, de mi vida y de mi opinión sobre las cosas, sin intención de dar por verdad mis conclusiones y hacerlas universales.

En ocasiones daré razones personales para justificar cuestiones que no tendrían justificación de otra manera. Reconozco que a veces, en el proceso artístico como en la vida, desconocemos los motivos que nos llevan a hacer las cosas, o los descubrimos más tarde, o no importan, o jamás los reconoceríamos y menos en público... Dicen que en la vida hay que tener mala memoria para ser feliz...

Siempre he experimentado el proceso creativo muy ligado a mi proceso vital. La verdad es que creo que sería más justo decir que mi proceso vital, habitado por muchos otros procesos, si se quieren ver éstos aisladamente, ha decidido en mi caso todas mis iniciativas artísticas, laborales, etc... Por eso, sobre mi proceso creativo, creo que tengo más anécdotas vitales, sensaciones, opiniones y circunstancias "extra-artísticas" sobre el momento vital por el que pasaba, que conciencia de las razones y objetivos a que se dirigía mi proceso creativo.

Creo que es importante que hable de mi experiencia con la danza. A los 17 años empecé a recibir clases de danza contemporánea, a tomar contacto con conceptos y vivencias como la conciencia corporal, la escucha, el ritmo, el peso, la respiración... la improvisación. La obra que presento en esta memoria tiene como hilo conductor, teórica y prácticamente, el concepto de improvisación. En el primer apartado de esta memoria ensayaré una aproximación teórica al concepto de improvisación, aportando algunas posibles definiciones, sacadas de distintas fuentes, pues la improvisación es un tema que toca muchos terrenos a la vez: las artes escénicas, la psicología, el arte, la filosofía...

Gracias a la danza, descubrí en la improvisación y en la conciencia corporal, la fuente de nuevas maneras de vivir mi proceso creativo y de concebirlo como parte de mi proceso vital. La obra que presento en el segundo apartado es resultado en gran parte de las vivencias y reflexiones que suscitó la danza en mi día a día.

En lo teórico y en lo práctico, la improvisación remite al instante presente, al “ahora”, a la vivencia y concepción que tenemos del tiempo, del presente. En esta memoria propongo tres autores y sus respectivas visiones sobre el tiempo: Michael Ende, Jorge Luis Borges y Henri Bergson. Los tres tienen visiones complementarias, y coinciden en darle un valor subjetivo y personal, el tiempo como vivencia intransferible y el tiempo como vida.

Sobre el tiempo, en vez de elaborar un discurso cerrado, he decidido presentar notas y apuntes de estos autores, consciente de que la elección no es inocente e implica un discurso, pero, en mi opinión, no siempre es pertinente articularlo.

La improvisación, por tratarse de una experiencia, es un tema muy inabarcable, como la vida o como el tiempo. Creo que esto puede comprobarse en las referencias bibliográficas que cito en el punto **Reflexiones de autores**, donde las distintas fuentes coinciden en hablar de la improvisación en términos como “esquiva”, “efímera”, “malentendida” o “parte integral de lo que somos”. Por esta razón, decidí llevar a cabo una doble recopilación de información: por una parte la escrita (que constantemente se empeña en señalar la incapacidad de la palabra para expresar lo que es improvisar), y por el otro, la información oral, que me llevó a hacer una serie de entrevistas a artistas cuyo proceso creativo se basa de una u otra manera en la improvisación.

Así, llevé a cabo una serie de **entrevistas** a Sol Picó, bailarina y coreógrafa; Gustavo Ramírez, también bailarín y coreógrafo; Voro García, trompetista y compositor, y Volkan Diyaroglu, pintor.

Tal vez nunca hubiera pensado en investigar sobre la improvisación como concepto que podía recoger mi manera de trabajar y de vivir, si no me hubiese invitado a ello la circunstancia de hacer un T.F.M.

El hecho de decidir investigar sobre la improvisación, está conectado con mi propia vida y mis inquietudes tanto vitales como artísticas, y ha supuesto nuevas vivencias y maneras de relacionarme con el arte y con la vida, incluso me ha aportado aún más argumentos para no experimentar separados el arte y la vida.

Aproximarse teóricamente a un tema, no puede ser comparado a la experiencia de vivirlo personalmente. Por eso me parecía importante aportar la documentación en esta memoria sobre los artistas entrevistados que hablan de su experiencia con la improvisación. Algunos extractos de las entrevistas, se pueden leer en el anexo documental Fueron grabadas en video y se presentan transcritas textualmente. Por lo textual de la transcripción, a veces el estilo o el tono del habla de cada entrevistado se pierde, aunque he intentado mantener las pausas e interrupciones normales al hablar, indicándolas con puntos suspensivos.

Desde esta especie de “metodología de la experiencia”, he ido produciendo la obra, las entrevistas, y la aproximación teórica a la improvisación que vienen recogidas en esta memoria.

Por las características de la obra, en la que importa más el proceso que el resultado, la conceptualización va unida a las reflexiones sobre el proceso. Por esa misma razón, la presentación y análisis de cada obra, se presenta unida a los aspectos técnicos y tecnológicos, pues estos aspectos, al ser decididos en el momento del proceso, de pronto, deciden también gran parte del discurso final de la obra. Sobre el discurso y la poética, hablaré en el segundo apartado, aunque no soy partidario de desvelarlo siempre, o, mejor dicho, no creo que la opinión del autor sobre su discurso y su obra sea lo más importante.

En la presentación de la obra, en el segundo punto, incluyo varios apartados que responden a los distintos tipos de trabajo artístico que he venido realizando, ***El cuaderno de apuntes, Los Tacones, Pintura, Desfiles y Camisetas, El Yeti y Amor Solo.***

El Cuaderno de apuntes, es un repaso y una puesta en valor del papel que el cuaderno tiene en mi proceso creativo.

El apartado de ***Pintura*** recoge una selección de obras realizadas del 2009 al 2011, y puede apreciarse la estrecha relación que guarda la obra pictórica con las improvisaciones sobre el cuaderno.

Presento ***Los tacones*** como una obra escultórica pensada para elaborar mediante su uso otras obras performativas, fotográficas, y de instalación.

En el apartado **Camisetas, Mural, Look-Book**, presento el trabajo realizado en serigrafía sobre tela, planteado desde la búsqueda de ampliar el territorio de lo pictórico a la vida cotidiana. La apropiación de diferentes estrategias, algunas del terreno de la moda, me sirven para llevar a la pintura a formar parte del día a día y, a través de la fotografía, tener un documento gráfico de esta interacción entre vida y pintura vivida.

La obra presentada en el apartado **Desfiles**, son fotografías de aplicaciones escénicas de la ropa pintada. Por mi relación con la danza, me propuse plantear una manera de hacer bailar a la pintura que se relacionaba con el cuerpo. Pude contar con bailarines, actores y músicos, así como gente de la calle: una familia con bebé, una abuela, su hija y su nieta... de manera que planteaba desdibujar las fronteras entre lo escénico y la vida, entre la pintura y el cuerpo, entre el arte y la vida.

El Yeti es una obra escultórica pensada para vestir un cuerpo, y cubrirlo totalmente de pelo. Realizado en esparto pintado de negro. Esta pieza, al igual que *Los Tacones*, también ha sido pensada para realizar siguientes obras.

Por último, **Amor solo**, es una obra fotográfica que documenta, por un lado, una serie escultórica de muñecos de peluche de tamaño natural y pintados; por otro lado, una serie de camisetas pintadas a modo de intervención pictórica sobre el cuerpo del modelo en este caso; y por último, el proceso de improvisación y juego del modelo con las piezas escultóricas y el espacio.

La bibliografía consultada proviene de diversas fuentes, pues como ya he apuntado, la improvisación es un tema que se mezcla con otros tantos. Por esto mismo, he tenido que sintetizar, por un lado para ceñirme a la tipología cuatro de la T.F.M., elaborar una memoria sobre la obra realizada, acompañada de una reflexión teórica, y por otro lado, porque, dada su complejidad, el tema de la improvisación, como el de la vida, o el tiempo, dan para mucho más.

El título de esta memoria, **Presencia y proceso**, alude al uso en mi trabajo de la improvisación, una estrategia para experimentar vida y arte como la misma cosa, un uso creativo del instante presente, que habita en el cuerpo.

1. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA Y REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO

1.1. UNA APROXIMACIÓN A LA IMPROVISACIÓN.

“Escribir acerca de procedimientos prácticos resulta siempre insatisfactorio y hasta puede ser contraproducente, en la medida en que la palabra escrita es incapaz de transmitir las experiencias que importan. Por eso mismo, las habilidades prácticas no pueden aprenderse correctamente con la ayuda de los libros. Los libros pueden informar, estimular, entretener, pero no pueden instruir a menos que el escritor y el lector participen, en cierta medida al menos, de una experiencia común. Sin embargo, para una correcta comprensión y evaluación de la experiencia práctica suele hacer falta información complementaria.”¹

Aproximarse al concepto de improvisación no es fácil porque se trata de un proceso práctico, una experiencia cercana, cotidiana, que está entrelazada con la vida, en el sentido en que, según el diccionario, improvisar es “hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación alguna, y con los medios de que se dispone en ese momento.”², y desde este punto de vista, el significado que propone el diccionario es muy general pues con “hacer algo”, puede referirse a *cualquier cosa*.

Consciente de que, como apunta W.Carrington en el prefacio del libro de Gelb, si bien la palabra escrita no puede transmitir una información completa acerca de experiencias, al menos puedo intentar aportar la “información complementaria” aunque sea para reconocer su eficacia para una “correcta comprensión y evaluación” de la experiencia práctica de la improvisación.

Si la definición del diccionario es vaga en cuanto a qué acción puede ser improvisar, “hacer *algo*”, (entiendo que con *algo* hablamos de *cualquier cosa*), resulta más explícita cuando se refiere al contexto temporal al que es propia la acción: “de pronto”, el presente, el ahora.

Aunque se trate de un complemento que alude al modo de hacer la acción que es improvisar, “sin estudio ni preparación” refuerza la inmediatez de “de pronto”, pues todo estudio y preparación que se emplee en la acción de improvisar ha sido adquirido necesariamente *antes* de empezar la acción, que ocurre “de pronto”, en el ahora. Hablamos del ahora.

En “con los medios de que se dispone en ese momento.” se insiste en

¹Walter Carrington, prólogo al libro de Michael Gelb *El Cuerpo Recobrado*, Urano, Barcelona, 1992. pág. IX del prefacio.

² La R.A.E recoge “improvisar” como “hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación.” En WordReference.com “Hacer una cosa de pronto, sin preparación alguna, y con los medios de los que se dispone en ese momento.” He decidido asimilar ambas definiciones porque, aunque vienen a decir lo mismo, juntas parecen precisar algo más la idea final.

que los materiales y destrezas que se usen al ejecutar la acción que intentamos definir, son los que están en ese preciso momento, ligando las posibles referencias espaciales a las temporales: en ese momento. Hablamos del “con lo que haya, con lo que tenga” y hablamos del “aquí, ahora”.

“Hacer cualquier cosa ahora, con lo que haya, con lo que tenga aquí, ahora.”

Improvisar no sería, según esta definición, una acción concreta, sino un modo de acción, una cualidad en el ejercicio de cualquier actividad, una manera de hacer...cualquier cosa. (Hablaemos más adelante de los conceptos de Técnica y Estrategia.)

Cualquier acción, según el diccionario, puede ser “improvisar”, mientras se ejecute en el “aquí y ahora”. Pero, ¿no se ejecutan todas las acciones en el “aquí y ahora”?

Pongo un ejemplo práctico: dos personas, o cuarenta, en el mismo espacio, en el mismo tiempo, realizando la misma acción, aunque cualquiera valdría, ¿cómo podrían estar unas personas improvisando y otras no?.

Aunque el resultado de la acción fuera en todas el mismo, aunque las dos, o las cuarenta personas tuvieran los mismos medios, las mismas destrezas, incluso contextos sociales y educación parecidas, esas personas son diferentes, con lo cual su experiencia al realizar la acción propuesta ha sido, por fuerza, diferente.

Propongo que las personas cuya acción definiríamos como improvisar, aun realizando la misma acción que las que no improvisaban, lo hacían desde la conciencia del “aquí y ahora”, es decir, como si fuera la primera vez en su vida que la realizaban.

Porque todo se realiza por primera vez en la vida, incluso nuestra rutina diaria está inscrita “en un aquí y ahora” permanente, un constante cambio donde siempre es la primera vez para todo.

Es desde esta conciencia del continuo cambio de la vida, desde donde podemos entender cómo, si toda acción ocurre en el “aquí y ahora”, improvisar será sólo una acción ejecutada desde la actitud vital consciente de lo único de cada momento.

Así, propongo que improvisar es tener la conciencia de hacer cualquier cosa por primera vez.(O hacer algo con -desde la experiencia de que es la primera vez.).

Aun así, ¿cómo puedo evaluar la cantidad o calidad de conciencia que tengo del momento presente? Un ensayo de responder a esta pregunta viene en este trabajo.

Hablaré más adelante de cómo en los procesos creativos, la importancia que el individuo puede otorgar a su conciencia del momento presente, determina en gran medida el resultado.

1.2. LA IMPROVISACIÓN EN LOS PROCESOS CREATIVOS. REFLEXIONES DE AUTORES Y ARTISTAS

Al intentar aproximarme al concepto de improvisación me surgen muchas preguntas sobre la relación entre arte y vida, el tiempo, el espacio, el cuerpo, el proceso, los materiales... Las fuentes bibliográficas acerca de este tema son muy variadas: manuales de teatro, danza, psicología, música, filosofía... tal es la transversalidad de su presencia, de su vinculación al comportamiento creativo del ser humano. Al no poder tratar todos estos ítems profundamente, intentaré abarcarlos todos a modo de apuntes y notas, consciente del reduccionismo que debo hacer para ceñirme al tema de este trabajo: la improvisación en mi proceso creativo personal.

Por lo que he venido investigando, el concepto de improvisación existe de una manera u otra, desde siempre, de manera que parece imposible acotarla cronológicamente.

Por eso creo que es más conveniente a la hora de aproximarme a este concepto, tratar a la vez todos los campos y todas las cronologías, de manera que hablaré a la vez de la improvisación en la música de cámara barroca, que en la danza contemporánea, la pintura automática, en el flamenco o en el jazz.

Para ilustrar las múltiples maneras en que las variadas fuentes abordan el tema de la improvisación, aporto una relación de definiciones, referencias variadas y artículos periodísticos acerca del tema presentados como un mosaico, sin conceder más importancia a una pieza que a otra.

“Poco se ha escrito acerca de la improvisación, en parte porque esta es muy elusiva. No sólo es efímera, como mínimo es un fenómeno constantemente cambiante. Tratando de perfilar en palabras qué es exactamente la danza improvisación, a veces parece traicionarse el medio a si mismo, pues el lenguaje es lineal, y la improvisación no lo es. Lo que es muy real e inteligible en el movimiento no lo es necesariamente en palabras.”³

“improvisar: hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación.”⁴

“La improvisación para mi es como un juego que se juega uno consigo mismo dependiendo del espacio y el tiempo que esté, y no es algo propio de la creación, es algo de la vida... podemos improvisar en cualquier parte, en cualquier minuto... en nuestra vida... no solamente creando, es... lo importante

³V.V.A.A. *The Moment Of Movement*, Dance Books Ltd. London, 2000, p.IX de la Introducción. La traducción es mía. *“Little has been written about improvisation in part because it is so elusive. Not only it is ephemeral, but at best an improvisation is a constantly changing phenomenon. Trying to pinpoint in words exactly what dance improvisation is seems at times to betray the medium itself, for language is linear and improvisation is not. What is very real and understable in movement, does not necessarily have an equivalent in words”.*

⁴Diccionario de la R.A.E: <http://buscon.rae.es/draeI/> 24-9-2011.

es el tiempo en el momento...⁵

“¿Qué es la improvisación? Es el libre juego de la conciencia con la materia prima que provee el inconsciente y con los materiales de la cultura. La improvisación está al principio de la creación y es aplicable a toda acción ya sea un trabajo, un trabajo penoso, un oficio o el arte. (...) La improvisación es un camino personal, un viaje al interior del alma y por lo tanto para no confundirse es necesario capturar los momentos sin saber cual será el último, en un viaje que aporta el valor agregado de conocerse a uno mismo.”⁶

“Bueno, per a mi la improvisació és la màxima llibertat, és donar-te total llibertat per la imaginació, per la creativitat, pel cos, per deixar-te portar absolutament pel teu instint, per la teva... per les teues ganas de fer o no fer...(…) em pareix algo que és...casi casi imprescindible que ho poguéssim practicar tots en un moment de la nostra vida no?...”⁷

“Una derivación del automatismo es el concepto moderno de la improvisación, tan importante en el desarrollo de la música y las artes escénicas de nuestro siglo, y los artistas posteriores le deben la invención de una serie de técnicas que engendradas para escaparse a la acción reguladora de la mente, las normas académicas y la destreza del oficio, han sido incorporadas como herramientas de uso común en la práctica de la pintura.”⁸

“improvisar: hacer una cosa de pronto sin preparación alguna y con los medios de los que se dispone en ese momento.”⁹

“Ad libitum, ad arbitrio, ad placitum, ex improviso, ex tempore, repente, alla mente, di fantasia, cadenza, ossia, non mesure...estos son algunos de los términos empleados por compositores de distintas épocas para referirse a una práctica de larga tradición: la que deja sin precisar algunos parámetros de la obra musical para que sea el propio intérprete en el acto de la ejecución, quien los determine. La naturaleza espontánea de la ejecución improvisada ha dificultado tanto su necesaria consideración por parte de musicólogos e intérpretes como la reconstrucción detallada de la propia práctica. Precisamente en la naturaleza esencialmente efímera de la improvisación es donde radica su atractivo, pero también su complejidad.

La irrupción del intérprete como un agente fundamental que altera definitivamente el binomio obra-compositor sólo es posible a partir de una severa re-evaluación de la importancia de la improvisación, antaño considerada un mero adorno superficial. Si la partitura no equivale a la obra musical sino que tan sólo es su reflejo, resulta obligado concluir que la improvisación es, al menos, tan antigua como la composición.

(...) el acompañamiento musical del pianista del cine mudo; y en fin, la indeterminación de ciertos parámetros en las composiciones de música aleatoria

⁵Volkan Diyaroglu, pintor. Entrevista anexo documental, p.112.

⁶<http://www.ilvem.com/shop/otraspaginas.asp?paginanp=325&t=IMPROVISACI%C3%93N.htm> 8-6-2011

⁷Sol Picó, coreógrafa. Entrevista anexo documental, p.103.

⁸Martínez Amalia, *De la pincelada al gesto de Pollock*, Servicio Publicaciones de la U.P.V, Valencia, 2000, p.90.

⁹<http://www.wordreference.com/definicion/improvisar> 24-9-2011.

durante las vanguardias son sólo algunos de los casos, entre muchos otros que podrían citarse, donde la improvisación ocupa un papel tan relevante que acaba por determinar sustancialmente el resultado final y, por tanto, la propia esencia de la obra (...)

Más bien los conciertos presentan una selección de piezas de los últimos cuatro siglos que permiten ilustrar dos aspectos de la imbricada relación entre improvisación y composición: las implicaciones de la improvisación en la gestación y organización de algunos géneros musicales y la crucial aportación compositiva del intérprete en el transcurso de la ejecución”¹⁰

“El saxofonista Steve Lacy definió la improvisación mejor que nadie: En 15 segundos, la diferencia entre composición e improvisación es que en la composición tienes todo el tiempo que desees para decidir qué quieres decir en quince segundos, mientras que en la improvisación tienes quince segundos.”¹¹

“Improvisar-Experimentar el instante.

El intérprete que está en el instante es el intérprete del devenir. Improvisar es un movimiento continuo de estados, un recorrido en forma de flujo, donde explorar se torna vertiginoso, porque supone un juego de operaciones realizadas en el instante mismo. En este juego intervienen el azar, la incertidumbre, el aburrimiento, la intuición, el error, la adaptación, etc. como factores constitutivos. Es una tarea compleja pero a su vez liberadora, relacionada con la recuperación de un estado lúdico y creativo muy antiguo.

Improvisar requiere una presencia total. Ser un animal al acecho.

Improvisar es asumir un riesgo, transitar un camino de preguntas, donde lo importante no es hallar respuestas, sino cuestionar constantemente.”¹²

“Encontró modelos en la música oriental para las estructuras rítmicas improvisadas propuestas en su manifiesto, y aunque en su mayor parte “no escrita” la filosofía en la cual se basaba condujo a Cage a insistir en las nociones de azar e indeterminación.”¹³

“Unos científicos del Johns Hopkins han descubierto que cuando los músicos de jazz improvisan desactivan las regiones cerebrales relacionadas con la inhibición y la autocensura, dejando que la autoexpresión fluya.

(...)Encontraron que la región cerebral conocida como córtex prefrontal dorsolateral, (...) mostró una actividad muy baja durante la improvisación. Esta región cerebral está relacionada con la planificación de acciones y la autocensura. Así por ejemplo, esta región está activa durante una entrevista de trabajo para poder escoger las palabras apropiadas durante la misma.

Los investigadores vieron además un aumento de la actividad del área del córtex prefrontal situado justo en el centro del lóbulo frontal del cerebro. Se ha asociado tradicionalmente esta región con la autoexpresión y actividades

¹⁰http://campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/fotos/marin_march.pdf 5-9-2011.

¹¹http://elsonidodeljazz.blogspot.com/2009_10_01_archive.html 5-9-2011.

¹²http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/18_improvisar.htm 24-9-2011.

¹³Goldberg, Roselee *Performance Art*, Destino, Barcelona, p.124.

relativas a la individualidad, como cuando se cuenta una historia sobre uno mismo.(...)

Limb sugiere que este tipo de actividad cerebral podría darse también en otro tipo de comportamientos de improvisación como parte integral de la vida de los artistas y no artistas. Pone como ejemplo el caso de cuando la gente improvisa palabras en una conversación o improvisa soluciones a un problema. Añade que sin este tipo de creatividad, los seres humanos no hubieran avanzado como especie. Esto es una parte integral de lo que somos. ¹⁴

“La improvisación en danza puede ser definida como la exploración espontánea de las posibilidades del movimiento humano. Es un elemento importante en la danza interpretativa, así como en la danza ritual, social, educacional y terapéutica.

La improvisación ha sido vastamente malentendida e inapreciada en la tradición teatral occidental. Su uso en actuaciones es valorado en muchas tradiciones- en Asia, Medio Oriente (raqs al-shaqi), y en España (flamenco)- donde la capacidad creativa es considerada un elemento importante de los recursos de un intérprete.

Aunque la historia completa de su uso en Occidente es difícil de trazar, en general, la capacidad creativa es separada de la capacidad interpretativa.”¹⁵

“...el rollo es mezclar la técnica con el sentimiento, la matemática con la literatura, y la poesía... entonces tú en casa te estudias el lenguaje de la matemática y después te dejas llevar... y ya no hay normas, ya no hay reglas que te impidan hacer cosas.”¹⁶

“A no ser que los miembros de la audiencia estén informados de que una actuación es improvisacional, no pueden saberlo con certeza. Su uso intencionado en escenario no debería ser confundido con su uso inintencionado- por ejemplo, en respuesta a un lapsus de memoria, accidente, o lesión. (...) Ningún material puede ser completamente preparado; cada actuación será diferente. En contraste, ningún material puede ser totalmente abierto o no preparado; la actuación estará sujeta a los patrones de respuesta y al entrenamiento que el intérprete le aporta. Entre los extremos de la interpretación preparada y la improvisación no preparada existe un amplio rango de improvisaciones estructuradas con tipos y grados variables de materiales preparados y no preparados.”¹⁷

¹⁴<http://neofronteras.com/?p=1110> 24-9-2011.

¹⁵ Cohen, Selma Jeanne Editor, *International Encyclopedia of Dance*, Oxford University Press, New York, 2004, p.443. La traducción es mía. *“Dance improvisation can be defined as the spontaneous exploration of human movement possibilities. It is an important element in performance dance, as well as in ritual, social, educational, and therapeutic dance. Improvisation has been widely misunderstood and unappreciated in the western theatrical tradition. Its use in performance is valued in many traditions-in Asia, India, Africa, the Middle East (raqs al-sharqi), and Spain (flamenco)-where creative ability is considered an important element of a performer’s skill.”*

¹⁶ Voro García, músico. Entrevista anexo documental, p.104.

¹⁷ Cohen, Selma Jeanne Editor, *International Encyclopedia of Dance*, Oxford University Press, New York, 2004, p.444. La traducción es mía. *“Unless the members of the audience are informed that a performance is improvisational, they cannot know for sure. Its intentional use in performance should not be confused with its unintentional use-for example, in response to an*

“El concepto de improvisación es complejo de expresar o definir bajo un único enunciado y se presta a un gran número de variables y diferentes interpretaciones.

Básicamente, improvisar significa “crear” sin preparación, corrección o cambio de los elementos utilizados.

Es un proceso espontáneo y presente en el cual se manifiestan diferentes particularidades de cada improvisador (...) La diferencia fundamental entre la improvisación y la composición, se refiere al proceso de elaboración de cada área.

La composición permite probar, modificar, madurar o reelaborar los diferentes elementos utilizados hasta llegar al resultado deseado por el compositor. Ese proceso puede durar minutos, horas, días...

En la improvisación todo ocurre de manera inmediata, la creación y la ejecución sucede simultáneamente y no hay posibilidad de modificar las frases ya interpretadas. (...) El improvisador se basa en una serie de elementos muy concretos que le sirven de plataforma y sostén para elaborar su improvisación.”¹⁸

“Lo bueno de este tipo de cosas es que es interesante el... es como lo que puede ser ir de viaje a un sitio (...) sabes que te va a gustar... eso podría ser aprenderse una coreografía, e improvisar podría ser ir a un sitio que, no estás muy seguro, pero vas a ir de todas maneras, entonces, no sabes tampoco lo que te vas a encontrar, tienes que estar abierto a que te pasen cosas sin intentar prejuizar lo que te va a pasar.”¹⁹

1.3.TIEMPO, CONCIENCIA Y PROCESOS CREATIVOS.

Desde la idea de improvisación entendida como, “hacer cualquier cosa desde la conciencia del momento presente”, sería un contrasentido hablar de las características *generales* de los procesos creativos basados en la improvisación, puesto que, por su naturaleza, cada proceso será *concreto*, distinto, y la característica general más destacable sería el factor improvisación. Aun así, hay similitudes y coincidencias en las distintas disciplinas y autores²⁰ aunque, profundizando, he llegado a la opinión que la característica general más patente, es que son absolutamente diferentes, únicos, cosa que veo normal porque, al practicar su proceso personal de improvisación, cada autor aporta un

emergency situation such as a memory lapse, accident, or injury. (...) No material can be completely set; each performance will be different. By contrast, no material can be completely open or unset; the performance will be subject to the patterns of response and training the performer brings to it. Between extremes of set interpretation and unset improvisations exists a wide range of structured improvisations with varying kinds and degrees of set and unset materials.”

¹⁸ <http://www.daniellamberti.com.ar/images/improvisacion.pdf> 28-9-2011.

¹⁹ Gustavo Ramírez, coreógrafo. Entrevista, anexo documental, p.105.

²⁰ Ver anexo documental p.103.

“material encontrado”, que sólo él puede mostrar, porque la improvisación arrastra todo el material vital al proceso creativo, vertiendo en éste todo aquello que nos hace personas únicas: nuestra experiencia personal y concreta.

El resultado es, en mi opinión, una obra con una voz única, generalizable sólo en el aspecto en que, como seres humanos, somos iguales en nuestra diferenciación.

Tal vez, si no como característica general a todos los procesos creativos improvisacionales, sí como herramienta de uso común, estaría la “pauta”.

Pauta y juego.

En la práctica artística, se recurre frecuentemente a “pautas” para estructurar, iniciar o guiar el proceso creativo basado en la improvisación.

Una pauta puede ser una idea inicial sobre la que trabajar, o una estructura que se decide adoptar y respetar durante el proceso. Así, las pautas pueden ser vistas como las “reglas del juego” de la improvisación.

Por ejemplo: un trompetista de jazz, podría trabajar sobre la pauta de “la palabra Neón”, y añadir otra pauta, un “tempo” determinado en una armonía determinada, respetando el turno de intervención de los demás miembros de la orquesta. Dentro de estas tres pautas, el trompetista es libre de jugar como quiera durante el proceso.

Como dice Sol Picó, en la danza una pauta podría ser “el color roig” y, además, moverse sólo en círculos hacia la derecha, a una velocidad creciente.

El concepto de juego está vinculado al de improvisación, en cuanto que juego es una acción cuyo objetivo es el mismo juego. El objetivo de la improvisación es ella misma. No hay acierto ni error.

Las reglas del juego, o bien están pactadas de antemano (jazz), o se van pactando sobre la marcha, o las reglas son “todo vale”. Pero incluso cuando se le concede al improvisador total libertad, siempre está condicionado por su bagaje técnico y vivencial, por lo que las estructuras aprendidas y vividas afloran, aunque sea para ser reinterpretadas, incluso rotas.

En este sentido, creo que puedo considerar la improvisación como una estrategia y un juego, si considero como “técnica” un camino conocido que se recorre para llegar a un fin conocido, y “estrategia” como la

actitud o disposición que se elige para recorrer un camino, no necesariamente conocido. La “actitud o disposición”, estaría relacionada con lo lúdico. El papel de la técnica es importante porque provee de materiales y destrezas al *momento* de la improvisación.

Por decirlo así, improvisar sería jugar a recorrer caminos, conocidos o no, como si fuera la primera vez, consciente del aquí y ahora, y con el objetivo, no de llegar a un fin, sino de vivir el proceso de recorrerlo por placer.

Tal vez una comparación más exacta sería: improvisar es la estrategia de crear-descubrir un camino, al mismo tiempo que se recorre.

Durante el juego, la técnica, (los caminos conocidos), se usan como equipaje, material de inicio, excusa para invertir, cambiar, alterar el sentido, la dirección, la estructura del camino que se hace, y como “sitios seguros”, lugares comunes, símbolos compartidos que se sacan, o no, de contexto, que se practican, o no, a la manera común.

Improvisación y cultura.

La improvisación toca muchos campos y disciplinas diferentes: danza, teatro, música, arte, y también psicología, filosofía, pedagogía... por lo que sospecho que es muy antigua. Tan antigua como la discusión sobre la idea de tiempo, de presente, pasado, futuro...

El tiempo es uno de los aspectos más importantes para comprender la improvisación, aunque, a medida que he ido investigando, he comprobado que es muy difícil comprender el tema del tiempo. Me consuela pensar que el tiempo es una polémica muy vieja, que lleva vigente desde hace siglos, desde las Aporías de Zenón, el río de Heráclito y otros clásicos a Schopenhauer, Bergson o Borges más contemporáneamente. Más adelante hablaré de mis inquietudes acerca del tiempo.

La prueba de la presencia secular de la improvisación en la cultura, la encontramos por ejemplo en el folklore tradicional: de los improvisadores de versos cantados vascos, bertsolaris, pasando por el flamenco, tanto el cante como el baile, las jotas... y en general en el uso social y ritual de la música y la danza populares.

En la música culta es destacable su presencia en la música de cámara barroca, donde es interesante destacar las cuestiones relacionadas con la autoría, al hacer el intérprete una considerable aportación creativa a la

partitura del autor (que, por otra parte, deja un espacio a la intervención ajena en su partitura.)

En las vanguardias artísticas del siglo XX, la improvisación empieza a adquirir un papel muy relevante, que sigue vigente hoy en día, sobre todo en las artes escénicas.

El jazz, como movimiento musical y cultural, aparecido a principios del siglo XX en Estados Unidos en el entorno de la música popular, ha marcado desde entonces el curso de la música culta, popular y de vanguardia.

Las “improvisaciones” de Kandinsky, el automatismo surrealista y dadá, son contemporáneos a las primeras revisiones de la danza y el teatro que hicieron mujeres como Isadora Duncan o Mary Wigman introduciendo, “inventando” la improvisación como herramienta de creación. La relación del músico Jonh Cage, desde su noción de indeterminación, con Merce Cunningham, el coreógrafo que usaba el azar de las monedas del i-ching, es otro ejemplo de artistas improvisadores en colaboración. Pollock, los expresionistas abstractos americanos, y, en general, todo uso deliberado del azar, la indeterminación, la importancia concedida al proceso y a su inmediatez, a la experiencia del artista ligada al proceso, conectan con la idea de improvisación.

El tiempo.

Ya he hablado de las dificultades que he tenido para encontrar un discurso lineal sobre el tema de la improvisación. Por tratarse de una experiencia es un tema muy escurridizo.

Me pareció que el tiempo, visto como “vida”, tiempo vital, al ser la experiencia que nos iguala a todos, era una buena manera de enfocar el tema.

Si la improvisación es vivir consciente del ahora, tengo que hablar del tiempo, pues al fin y al cabo la vida es tiempo:

*(...) Esa ráfaga, el tango, esa diablura,
Los atareados años desafía;
Hecho de polvo y tiempo, el hombre dura
Menos que la liviana melodía,

Que sólo es tiempo, (...)²¹*

La conciencia-experiencia del tiempo es la base para comprender (y

²¹Borges. J.L. *El otro, el mismo*. Alianza, Madrid, 1998, p.225.

vivir) la improvisación.

El tiempo como factor repercute en el factor espacio (el uso del espacio durante una improvisación se ajusta por fuerza a las posibilidades físicas del tiempo real). Hablo de un tiempo no cuantitativo, sino cualitativo. Lo que valoramos es la experiencia, la vivencia de ese tiempo, (y no necesariamente su uso “práctico”, su eficiencia, lo que “tardamos” en hacer algo). Tiempo subjetivo.

Desde este punto de vista, el individuo, al improvisar, es consciente, capaz de percibir el momento presente, único a cada instante. El ahora es el único tiempo de la improvisación.

Por esto, ya que el tiempo en la improvisación está más determinado por la experiencia personal, subjetiva, que por el paso empírico del tiempo “real”, la subjetividad, la conciencia del individuo determina al final el factor tiempo de la improvisación en los procesos creativos, pues la conciencia del individuo puede ampliar su concepción del ahora fuera de los límites, si estos existen del proceso creativo, y llevarla a todas las facetas de su vida.

Así, proceso creativo y proceso vital se percibirían como la misma experiencia.

Tomar consciencia del tiempo subjetivo es habitar en lo inmediato. Es situarse en el instante, alejado como decía, de toda proyección y de todo recuerdo. John Cage afirmaba que eliminando la intención, la conciencia aumentaba.²²

MOMO. EL TIEMPO Y MICHAEL ENDE.

El clásico de Ende, es una maravillosa reflexión sobre el misterio del tiempo. Lleno de referencias y símbolos, como el que encarna la protagonista, *Momo*, una niña a la que, cuando se le pregunta por su edad, responde: *Por lo que puedo recordar, siempre he existido.*²³ Además, la asombrosa y de propiedades mágicas, capacidad de escuchar a los demás de la niña, es, para mí, una referencia al “ahora”, puesto que escuchar, es vivir en el ahora. Momo sería el símbolo de la infancia, como fase de la vida en que se vive el momento presente.

Sobre la importancia de vivir en la conciencia del momento presente, *Beppo Barrendero*, el amigo de *Momo* dice:

²²Ferrando, Bartolomé *El arte del performance. Elementos de creación*. Mahali, Valencia, 2009.p.30

²³ Ende Michael, *Momo*, Alfaguara, Madrid 1984, p.16.

-Ves Momo- le decía, por ejemplo-, las cosas son así: a veces tienes ante ti una calle larguísima. Te parece tan terriblemente larga que nunca crees que podrás acabarla. (...) Y entonces te empiezas a dar prisa. Cada vez que levantas la vista, ves que la calle no se hace más corta. Y te esfuerzas más todavía, empiezas a tener miedo y al final estás sin aliento. Y la calle sigue estando por delante. Así no se debe hacer. (...) Nunca se ha de pensar en toda la calle de una vez, ¿entiendes?. Sólo hay que pensar en el paso siguiente, en la inspiración siguiente, en la siguiente barrida. Nunca más que en el siguiente. (...) Entonces es divertido; eso es importante, porque entonces se hace bien la tarea, (...) de repente uno se da cuenta de que paso a paso se ha barrido toda la calle. Uno no se da cuenta de cómo ha sido, y no se está sin aliento (...) Eso es importante.²⁴

En la pág.59 Ende dice: *Existe una cosa muy misteriosa, pero muy cotidiana. Todo el mundo participa de ella, todo el mundo la conoce, pero muy pocos se paran a pensar en ella. Casi todos se limitan a tomarla como viene, sin hacer preguntas. Esta cosa es el tiempo. Hay calendarios y relojes para medirlo, pero eso significa poco, porque todos sabemos que, a veces, una hora puede parecer una eternidad, y otra en cambio, pasa en un instante; depende de lo que hagamos durante esa hora. Porque el tiempo es vida. Y la vida reside en el corazón.*

Todo el libro es, para mi, una llamada de atención, a tomarse la vida como un descubrimiento continuo, un milagro, como hacen los niños; y no como los adultos, como una carrera contra reloj por la productividad y la riqueza. Recordemos que es un libro “infantil”.

Los niños son una metáfora de lo que para Ende, sería vivir: disfrutando del presente, a cada momento, inocente en cuanto al pasado y al futuro, descubriendo el ahora desde la actitud de quien ni piensa en el tiempo que le queda o ha pasado. Los niños viven como si tuviesen la eternidad por delante, y a sus espaldas. Por eso, el juez del tribunal de *Los Hombres Grises*, los ladrones de tiempo, dirá durante el juicio a un congénere: *-Pero incluso usted, acusado, sabe que nadie resulta tan peligroso para nuestro trabajo como los niños. (...) Los niños, explicó el juez, son nuestros enemigos naturales.²⁵*

A lo que el acusado replicará: *Por el modo en que esa niña me escuchaba, me fue sonsacando.*

Otra de las muchas referencias al discurso filosófico sobre el tiempo, es *Casiopea*, la tortuga amiga de Momo, y ayudante del *Maestro Hora*. Como la tortuga de la paradoja clásica de Aquiles y la tortuga, *Momo comenzó a sorprenderse que se pudiera andar tan lentamente y avanzar tan deprisa.*

El tiempo como experiencia subjetiva, íntima de cada ser humano, lo vemos en *El lugar de donde viene el tiempo*: *En el centro de la sala se alzaba todo un bosque de relojes de pie. Continuamente estaba sonando la hora en*

²⁴ *Ibidem*, p.38.

²⁵ *Ibidem*, p.114.

uno u otro reloj, porque cada reloj marcaba una hora diferente. Pero no era un ruido desagradable, sino un susurro constante, como en un bosque en verano.²⁶

Los *Hombres Grises* tienen discursos como estos: (...) esta suma es, pues, el tiempo que ha perdido hasta ahora señor Fusi. ¿Qué le parece?²⁷

El tiempo ahorrado vale el doble.²⁸ Los ahorradores de tiempo viven mejor. Los ahorradores de tiempo son dueños del futuro. Cambia tu vida: ahorra tiempo.²⁹ Pero el tiempo es vida, y la vida resiste en el corazón. Y cuanto más ahorraba la gente, menos tenía.³⁰

Representan, para mí, todos los condicionantes, convenciones sociales, culturales etc... que nos impiden vivir conscientes del momento presente, y en concreto, como sociedad, nos empuja a ver el tiempo en términos de productividad, cuantitativamente; ganamos o perdemos tiempo, el tiempo es oro. Este funcionamiento tan occidental, convierte la vida de las personas en una enfermedad, en lugar de un don:

[Momo]: -*Qué enfermedad es esa?*

[Maestro Hora]: -*Al principio a penas se nota. Un día ya no se tiene ganas de hacer nada. Nada le interesa a uno, se aburre. Y esa desgana no desaparece, sino que aumenta lentamente. Se hace peor de día en día, de semana en semana. Uno se siente cada vez más descontento, más vacío, más insatisfecho con uno y con el mundo. Después desaparece incluso este sentimiento y ya no se siente nada. Uno se vuelve totalmente indiferente y gris, todo el mundo parece extraño y ya no importa nada. Ya no hay ira ni entusiasmo, uno ya no puede alegrarse ni entristecerse, se olvida de reír y de llorar. Entonces se ha hecho el frío dentro de uno y ya no se puede querer a nadie. Cuando se ha llegado hasta este punto, la enfermedad es incurable. Ya no hay retorno. Se corre de un lado a otro con la cara vacía, gris, y se ha vuelto uno igual que los propios hombres grises. Se es uno de ellos. Esta enfermedad se llama aburrimiento mortal.”³¹*

BORGES Y EL TIEMPO.

También en Borges el tiempo es una constante. En todos los géneros, de la poesía, pasando por el ensayo y el cuento. Tal vez el texto *Nueva refutación del tiempo*. sea el que más explica la postura de Borges ante el asunto.

²⁶ *Ibíd*em, p.140.

²⁷ *Ibíd*em, p.66.

²⁸ *Ibíd*em, p.71

²⁹ *Ibíd*em, p.72

³⁰ *Ibíd*em, p.74.

³¹ *Ibíd*em, p.230.

O tal vez no tanto: *Publicada en 1947- después de Bergson- es la anacrónica reductio ad absurdum de un sistema pretérito, o lo que es peor, el débil artificio de un argentino extraviado en la metafísica.*³²

Para acabarlo de arreglar añade: *Ambas conjeturas son verosímiles y quizás verdaderas; para corregirlas, no puedo prometer, a trueque de mi dialéctica rudimentaria una conclusión inaudita.*³³

Y aclara: *La tesis que propalaré es tan antigua como la flecha de Zenón o el carro del rey griego, en el Milinda Pañha; la novedad, si la hay, consiste en aplicar el clásico instrumento de Berkeley.*³⁴

Se refiere a la doctrina idealista cuando habla de un “sistema pretérito”, sobre ésta dirá: *Comprenderla es fácil, lo difícil es pensar dentro de su límite.*³⁵ El idealismo entendería la realidad como un fenómeno de la mente, como una idea.

Borges lo ilustra citando a Berkeley: *(...) todos los cuerpos que componen la poderosa fábrica del universo- no existen fuera de una mente.*³⁶

A partir de aquí, Borges comienza un razonamiento por el cual, utilizando los principios del idealismo, terminará diciendo: *Por la dialéctica de Berkeley y Hume he arribado al dictamen de Schopenhauer: La forma de aparición de la voluntad es sólo presente, no el pasado ni el porvenir; éstos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometida al principio de razón. Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro: el presente es la forma de toda vida, es una posesión que ningún mal puede arrebatarse.*³⁷

Entre esta conclusión, y el planteamiento, hay un camino dialéctico, del que extraigo algunas notas:

*El pienso, luego soy cartesiano queda invalidado; decir pienso es postular el yo, es una petición de principio.*³⁸

*Lo repito: no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y recibe las impresiones.*³⁹

*Sin embargo, negadas la materia y el espíritu, que son continuidades, negado también el espacio, no sé con qué derecho retendremos esa continuidad que es el tiempo. Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente.*⁴⁰

³² Borges, J.Luis. *Otras Inquisiciones*, Alianza, Madrid, 2008, p.257.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*,

³⁵ *Ibidem*, p.262.

³⁶ *Ibidem*, p.278.

³⁷ *Ibidem*, p.285.

³⁸ *Ibidem*, p.265.

³⁹ *Ibidem*, p.265.

⁴⁰ *Ibidem*, p.280.

*Negar el tiempo es dos negaciones: negar la sucesión de los términos de una serie, negar el sincronismo de dos series.*⁴¹

*Dicho sea con otras palabras: niego, con argumentos del idealismo, la vasta serie temporal que el idealismo admite.*⁴²

*Niego, en un número elevado de casos, lo sucesivo; niego, en un número elevado de casos, lo contemporáneo también. El amante que piensa Mientras yo estaba feliz, pensando en la fidelidad de mi amor, ella me engañaba, se engaña: si cada estado que vivimos es absoluto, esa felicidad no fue contemporánea de esa traición; el descubrimiento de esa traición es un estado más, inapto para modificar a los "anteriores", aunque no a su recuerdo. La desventura de hoy no es más real que la dicha pretérita. (...) Cada instante es autónomo. Ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado. No menos vanos me parecen la esperanza y el miedo, que siempre se refieren a hechos futuros; es decir, a hechos que no nos ocurrirán a nosotros, que somos minucioso presente. Me dicen que el presente, el specious present de los psicólogos, dura entre unos segundos, y una minúscula fracción de segundo; eso dura la historia del universo. Mejor dicho, no hay esa historia, como no hay la vida de un hombre, ni siquiera una de sus noches; cada momento que vivimos existe, no su imaginario conjunto. El universo, la suma de todos los hechos, es una colección no menos ideal que la de todos los caballos con que Shakespeare soñó, -¿uno, muchos, ninguno?- entre 1592 y 1594. Agrego: si el tiempo es un proceso mental ¿cómo pueden compartirlo millares de hombres, o aun dos hombres distintos?.*⁴³

Por lo demás, la frase negación del tiempo es ambigua. Puede significar la eternidad de Platón o de Boecio y también los dilemas de Sexto empírico. Éste (...) niega el pasado, que ya fue, y el futuro, que no es aún, y arguye que el presente es divisible o indivisible. No es indivisible, pues en tal caso no tendría principio que lo vinculara al pasado ni fin que lo vinculara al futuro, ni siquiera medio, porque no tiene medio lo que carece de principio y de fin; tampoco es divisible, pues en tal caso constaría de una parte que fue y de otra que no es. Ergo, no existe, pero como tampoco existen el pasado y el porvenir, el tiempo no existe. F.H. Bradley redescubre y mejora esa perplejidad. Observa (...) que si el ahora es divisible en otros ahora, no es menos complicado que el tiempo, y si es indivisible, el tiempo es una mera relación entre cosas intemporales. Tales razonamientos, como se ve, niegan las partes para luego negar el todo; yo rechazo el todo para exaltar cada una de las partes. Por la dialéctica de Berkeley y de Hume he arribado al dictamen de Schopenhauer: (...)"⁴⁴

La lectura de Borges me ayudó a entender que el tiempo es una polémica muy antigua y compleja. Creo que comprendo, como se comprenden los poemas o se empatiza con la historia de alguien, aunque no la hayas vivido, cuando dice:

⁴¹ *Ibidem*, p.283.

⁴² *Ibidem*, p.266.

⁴³ *Ibidem*, p.267

⁴⁴ *Ibidem*, p.284.

*And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.*⁴⁵

Extraigo como conclusión acerca de lo que Borges quiere decir, es que no podemos entender el tiempo, porque somos tiempo, (esto ligaría con Bergson, que entiende cuerpo como vida y tiempo, cuerpo como presente.) Es decir, que no podemos analizar un fenómeno del que formamos parte, o más exactamente, el fenómeno que somos. Porque somos tiempo, sería absurdo o estéril preguntarnos, desde la distancia que el intelecto pone, qué cosa es el tiempo.

Como mucho, podemos aspirar a ser tiempo, a encarnar, vivir lo que quiera que el tiempo sea, como presencia, como vivencia consciente:

*Amigo, es suficiente. En caso que tú quieras leer más, ve y conviértete en la misma escritura y la misma esencia-alma.*⁴⁶

El mundo “desgraciadamente” es real, no una idea, y nuestro destino sería “irreversible y de hierro” porque la muerte es, para Borges, el final del tiempo, que es “la sustancia de la que estoy hecho.”

Las “desesperaciones aparentes” y los “consuelos secretos” de “negar la sucesión temporal”, “el yo” y “el universo”, son formas de vivir sin pensar en la muerte como un destino-infierno.

La vida es tiempo, el tiempo es vida. Todo lo que no es tiempo, está muerto, por eso el mundo “desgraciadamente, es real”, porque mientras exista, habrá la perspectiva de que acabe su tiempo. Lo muerto, es lo que, simplemente ya no existe.

⁴⁵ *Ibíd.*, p.286.

⁴⁶ *Ibíd.*, p.287. La traducción es mía: *Freund, es ist auch genug. Im Fall du mehr willst lesen,/ So geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen.* Angelus Silesius: *Cherubinischer Wandersmann*

EL TIEMPO Y LA CONCIENCIA PARA H.BERGSON.

Para comprender mejor la idea de Bergson sobre el tiempo, recurrí al texto de Juan Padilla, *La Evolución de la idea de conciencia en la filosofía de Bergson*⁴⁷. Desde este ensayo, intentaré esbozar una idea de lo que Bergson entiende por conciencia y tiempo.

Padilla, hace un recorrido por las ideas del autor, de las que adelanta lo siguiente:

*Se llega a la conclusión de que la idea de conciencia se va desplazando de un sentido más bien cognoscitivo hacia la coincidencia con la idea de vida humana.*⁴⁸

A continuación haré un recorrido por el que hace a su vez Padilla, a modo de subrayado comentado:

*Bergson no define en ningún caso, que yo sepa, qué entiende por "conciencia". No se hace tampoco, en principio y directamente, cuestión de ella. Y sin embargo, desde el primer momento nos habla de conciencia. Se menciona como una realidad conocida, a la que cualquiera puede tener acceso directamente, sin mediación alguna; es más -y con esto avanzamos ya contenidos-, apela a la conciencia precisamente como ámbito de la inmediatez. La conciencia es "aquello en que pueden darse datos inmediatos."*⁴⁹

A continuación, Padilla avanza por el discurso de Bergson, en el que éste presentará la idea de "pura cualidad", "flujo continuo de conciencia", esto es, donde las variaciones en la conciencia del mundo y nosotros mismos, no serían cuantitativas, sino cualitativas, es decir que, para Bergson, no hay diferentes estados de conciencia que se yuxtaponen uno detrás del otro, sino diferencias de cualidad que se dan, en un mismo flujo de conciencia.

Pero hablar de "estados de conciencia" supone ya una pluralidad, una cuantificación, que es ajena también a la pura cualidad de la conciencia. Por eso en el segundo capítulo, "De la multiplicité des états de conscience. L' idée de durée", Bergson quiere dar un paso más y mostrar cómo "la conciencia consiste en realidad en un flujo continuo, en una "duración", en la que sólo indirectamente, de manera refleja, pueden señalarse estados sucesivos. A medida que transcurren las páginas (...) da la impresión de que "se produce un acercamiento semántico entre la idea de conciencia y la de vida personal." Puede decirse que la conciencia viene a identificarse al final con la persona misma en cuanto que conoce, y particularmente en cuanto que conoce desde dentro. Más exactamente, la conciencia tiende a concebirse como la vida misma en su función de conocerse. (...) Si se insiste tanto en esta dirección es porque Bergson se dispone a presentar la que constituye la intuición fontanal de toda su filosofía: la idea de durée. [duración] La durée, dicho con nuestras palabras, es la

⁴⁷<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fsl/15756866/articulos/ASEM0303110099A.PDF> (7-9-2011, 14h).

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

*vivencia interna del transcurso del tiempo, despojado este de todas las adherencias (...) que son primariamente de carácter espacial.*⁵⁰

*Conciencia y memoria. (...) El tema de la memoria es cualquier cosa menos simple.(...)La economía de este trabajo nos exige avanzar aquí a golpe de enunciado escueto. Entre ser y ser “percibido” no hay para Bergson ninguna diferencia. Nuestro cuerpo, y en particular el cerebro, forma parte de la materia, es una imagen más, pero es precisamente el “punto” en que nuestra conciencia se inserta en el mundo material. (...) El propio cuerpo, y, en particular el funcionamiento del aparato sensori-motor, se presenta así como el ámbito, todavía vago, de inserción del espíritu en la materia. (...) Ocurre así que la conciencia y el cuerpo vivo son función uno del otro; la conciencia depende del cuerpo vivo y este de aquella. (...) Un cuerpo inconsciente es un cuerpo impotente.*⁵¹

Padilla citando a Bergson: “Nuestra percepción pura, en efecto, por rápida que se la suponga, ocupa un cierto espesor de duración, [durée] de modo que nuestras sucesivas percepciones no son nunca momentos reales de las cosas, como se ha supuesto hasta ahora, sino momentos de nuestra conciencia.”⁵²

“El Papel teórico de nuestra conciencia en la percepción exterior, decíamos, sería enlazar entre sí, por medio del hilo continuo de la memoria, visiones instantáneas de lo real. Pero, de hecho, para nosotros no hay nada instantáneo. En aquello a lo que damos este nombre interviene ya un trabajo de nuestra memoria y, por consiguiente, de nuestra conciencia, que prolonga unos con otros, captándolos en una intuición relativamente simple, momentos todo lo numerosos que se quiera de un tiempo indefinidamente divisible.”⁵³

Padilla presenta aquí el concepto de duración de Bergson:

Este ritmo propio de la conciencia, que condensa un modo determinado los instantes de la materia, constituye ya una alteración subjetiva, cualitativa- todavía “genérica”- de la pura percepción. Pero la retención del pasado operada por la memoria hace que, en una percepción consciente, la conciencia no se encuentre sólo con la percepción, en el hueco dejado entre la sensación y la reacción motriz, sino que junto a la percepción propiamente dicha se da también el recuerdo de imágenes parecidas y de las respuestas dadas ante las mismas. Hasta tal punto que el acto concreto de percibir acaba convirtiéndose en muchos casos en una mera ocasión para el recuerdo; Los hábitos, la memoria en general, desplazan a la conciencia inmediata; la realidad es suplantada por los símbolos. (...)

Esto conduce directamente a la reflexión sobre la realidad del presente y su relación entre el pasado y el futuro. El presente es un momento de la durée y, en cuanto tal, inaprensible. Es el límite entre pasado y futuro, lo cual, significa que ambos, pasado y futuro, son elementos constitutivos del mismo. Pero la durée se da en la materia, concretamente en el cuerpo de cada cual, lo cual hace que el presente no sea un límite ideal, sino que tenga una extensión y densidad concretas, las que vienen dadas en cada caso por el cuerpo. El cuerpo es el que determina en cada caso cuál es mi pasado inmediato- la sensación- y el futuro inmediato- la acción o movimiento- que forman parte del presente. [cita a Bergson:] “Mi presente es pues a la vez

⁵⁰ Ibídem

⁵¹ Ibídem

⁵² Ibídem

⁵³ Ibídem

sensación y movimiento; y puesto que mi presente forma un todo indiviso, el movimiento ha de depender de la sensación, ha de prolongarla en acción. De donde concluyo que mi presente consiste en un sistema combinado de sensaciones y movimientos. Mi presente es, por esencia sensori-motor. Es decir que mi presente es la conciencia que tengo de mi cuerpo.”⁵⁴

De esta manera entiende el tiempo y la conciencia Bergson, explicado por J.Padilla.⁵⁵

Algunas conclusiones.

Como Bergson, entiendo el tiempo como vida, y la vida como cuerpo. Las tres cosas tal vez sean la misma. Depende de nuestra actitud y conciencia, la vivencia que tenga del mundo, del tiempo, del cuerpo, del yo.

La vida es, en mi opinión un proceso creativo que *ocurre* en el cuerpo, hecho de tiempo.

Vivir en el ahora, es situar la conciencia en el punto donde todo puede pasar, puesto que el ahora, es el único momento que existe realmente, y, cualquier idea sobre lo probable, o lo posible, es aún sólo una idea.

Ni el arrepentimiento o la nostalgia por el pasado, ni el miedo o la esperanza ante el futuro, tienen poder sobre el ahora, que por ser lo único real, es el único poder que tengo. Vivir en el ahora es lo más cercano a la libertad que tenemos. Siempre en mi opinión. Incluso la libertad de aceptar la muerte.

Tal vez por eso la improvisación sea una estrategia creativa tan antigua, porque, en la medida en que se articula con el proceso creativo de la vida, uno se pregunta si no serán la misma cosa:

“vivir”: hacer algo, sin estudio ni preparación, y con los medios de que se dispone en ese momento.

⁵⁴ Sobre la conciencia corporal, recomiendo la Técnica Alexander, sobre la que hay abundante bibliografía. En esta memoria cito a M.Gelb el autor de *El Cuerpo Recobrado, Urano, Barcelona, 1992*. Aunque más que leer, lo que recomiendo es tomar clases con un profesor de la Técnica. Por no extenderme demasiado, no he incluido ningún apartado acerca de este tema, pero no quiero dejar de apuntar que la Técnica Alexander me ha aportado un conocimiento corporal decisivo para llegar a las reflexiones y vivencias acerca de la improvisación y el instante presente de las que hablo en este trabajo. Si alguien quiere experimentar lo que es la *presencia* orgánicamente, lo que es la conciencia del momento presente para Bergson, que acuda a la Técnica Alexander.

⁵⁵ Sobre el uso del término “conciencia”, Padilla hace la siguiente precisión: *Quiero sin embargo advertir que entre la conciencia en el sentido en que aquí la hemos considerado (como consciencia) y la conciencia en el sentido moral no habría para Bergson discontinuidad.*

1.4. LA IMPROVISACIÓN EN MI PROCESO CREATIVO.

Para esbozar un punto de partida de la obra realizada, debo hablar de aspectos vitales, como he apuntado en la Introducción.

A los 17 años empecé a estudiar danza contemporánea, casi a la vez que empecé con Bellas Artes, de manera que para mí el proceso de conciencia corporal ha estado desde el principio ligado a mi proceso creativo como artista.

En una clase de danza uno descubre muchas cosas... Y se plantea muchas preguntas... Al aprender a “pensar con el cuerpo”, influido por las sensaciones que la danza suscita en las vivencias cotidianas empecé a jugar a que todo era lo mismo: si el cuerpo estaba cuando pintaba, cuando bailaba en clase de danza y cuando trabajaba en un bar, entonces tal vez la vida debía ser todo eso, y el cuerpo el lugar donde la vida “ocurría”. Por lo tanto podía concebir pintar como un acontecimiento corporal, igual que poner copas, bailar o dormir. También a consecuencia de la danza me puse en contacto con el concepto, y la vivencia, de la improvisación.

La improvisación es una herramienta básica en la danza, pero también en las otras artes escénicas, música y teatro, además es secular su presencia en el folklore de muchas partes del mundo.

A pesar de que en clase de danza no me consideraba un gran improvisador, pues a veces me resultaba difícil dejar de juzgarme como bailarín, pensé que si improvisaba en la danza, y podía hacerlo en la pintura, bien la vida podía asemejarse a una improvisación, como acontecimiento corporal que es la vida ... Pero todas estas cosas las pienso más en firme ahora que reflexiono y hago memoria, entonces eran sensaciones, intuiciones... De los momentos en que he creído que los resultados de mis acciones ,artísticas o no, no eran producto de mis decisiones, sino que “se habían decidido a si mismos” se ha nutrido la idea que ahora tengo sobre la vida como una improvisación.

Desde la noción de improvisación, donde proceso creativo y proceso vital se experimentan como la misma cosa, he trabajado (conscientemente) desde el 2009. ¿No es el proceso vital el proceso creativo por excelencia?.

EL CUADERNO DE NOTAS.



La obra que presento es heterogénea, incluyo un cuaderno de apuntes, pintura, escultura y fotografía. El uso de la improvisación es diferente según el caso. A veces, al enfocarse el proceso creativo como órgano del proceso vital, el uso de la improvisación, se ciñe “simplemente” a la vivencia del momento en que se trabaja, por ejemplo en el cuaderno, donde trabajo cuando surge el deseo de hacerlo, o simplemente por inercia o aburrimiento.

Entiendo el trabajo en el cuaderno como un registro de momentos y lugares donde se ha iniciado un proceso creativo íntimo, en el sentido que uno dibuja o apunta por impulso, por placer, tanteando una idea gráfica, o un registro del natural.

A veces anoto el lugar y la fecha donde ha sido realizado un dibujo, (autobús, café, bar...), de manera que después, puedo ver la evolución de una idea o motivo desde que “me la encontré” dibujando, pasando por el proceso en que la retomas, la corriges o cambias, y al tiempo en que por el momento ya no te interesa, o la has dejado de usar.

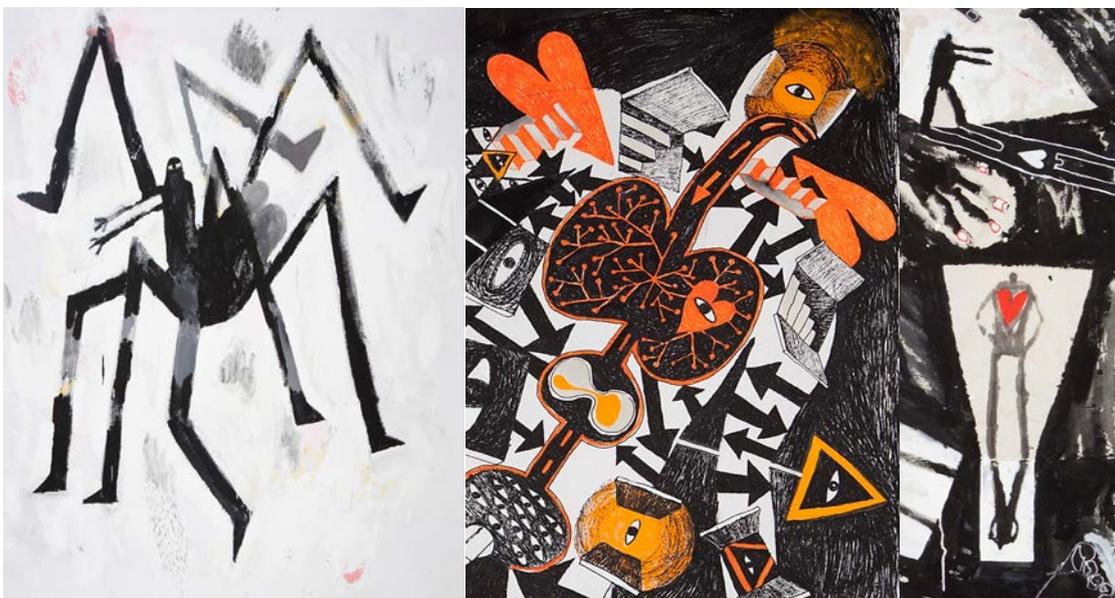
En el cuaderno han surgido la iconografía, por así decirlo, que he venido usando estos últimos 3 años.

De las improvisaciones en el cuaderno surge gran parte del material gráfico, visual, para el resto de obra.

Concibo el cuaderno no sólo como una manera de registrar ideas y bocetar para no olvidar, sino como una especie de diario gráfico, y no

sólo gráfico, con documentación relativa tanto al proceso vital como al creativo.

PINTURA



Esta memoria contiene una parte de la pintura que he realizado del 2009 al 2011, en parte porque no estoy satisfecho del resultado, en parte porque me parecen más interesantes otras obras que sin ser pintura “al uso”, son ejercicios pictóricos.

Como he dicho, en mi proceso creativo pictórico participa la idea de improvisación, y suelo tomar el cuaderno como punto de partida o pauta inicial. Escojo una idea o varias, y empiezo el proceso de pintar, sin bocetar, medir o ensayar composición alguna. Naturalmente durante el proceso surgen muchas otras ideas y procedimientos, que son derivaciones de la idea inicial, y a veces ideas totalmente nuevas. Estos nuevos materiales se van descubriendo e intento aceptarlos y aglutinarlos con la idea inicial. A veces el resultado no tiene nada que ver con lo que uno esperaba. A veces uno no esperaba nada y se encuentra con algo que le parece fantástico... hoy. Al día siguiente lo aborrece... como en la vida.

En cualquier caso la pintura es para mí el espacio donde exploro y amplío las experiencias *vividas* en el cuaderno.

Durante este tiempo, y precisamente por estar reflexionando sobre la improvisación y su relación con el proceso vital y creativo, estuve preguntándome de qué manera se podría expandir el proceso de

improvisación pictórico hacia el terreno escénico y hacia la experiencia vital, hacia el día a día, hacia la calle.

LOS TACONES: Objetos escultóricos para improvisar.



Creo que con *Los Tacones* esboqué una respuesta a la pregunta que me hacía. Por mi interés por la danza, deseaba encontrar una manera de hacer participar a la pintura de lo escénico.⁵⁶

Los Tacones es una pieza escultórica compuesta por un par de zapatos de tacón modelados en cera y colados en bronce.

Por el tipo de proceso que requiere hacer una pieza de bronce, el papel de la improvisación (aparte del que tiene en la vida vivida durante el proceso), debía ser dejado para otra parte del proceso, pues la fundición es una técnica muy compleja, que yo no conocía, y no me atrevía a alterar el proceso que se me marcaba.

Entonces pensé que si no podía improvisar durante el proceso de trabajo, podía plantear una obra concebida para improvisar siguientes obras. Esto es, si no improvisaba durante el proceso, el proceso no finalizaría al acabar la pieza de bronce, sino cuando esa pieza fuera usada para improvisar, en un segundo proceso creativo, del que *Los*

⁵⁶ Encuentro un referente en las veladas dadaístas, y concretamente en “Parade” el espectáculo con vestuario escultórico pictórico realizado por Picasso para el ballet de Diaghilev.

Tacones sería un material más, en una obra donde el cuerpo practicara la obras.

Por eso me pareció que unos zapatos, por ser un objeto útil y practicable, podían adaptarse a muchos discursos, quedarse en la ambigüedad, y ofrecer posibilidades, en lugar de condicionar demasiado. También por esta razón hice unos zapatos de mujer, de un tallaje enorme, lo que, junto a su peso, de 6Kg cada uno, su textura, y el material, dotaban a este objeto de muchas poéticas posibles al practicarlo, como relativas al género, a la identidad, al peso, al material... para mí el bronce resulta un material muy “monumental”

CAMISETAS, MURAL, LOOK-BOOK.



Hará 10 años, al tiempo que estudiaba Bellas Artes, me puse a pintar camisetas con una amiga para ganar algún dinero (cosa que no sucedía a menudo), y por no pagar copas en los bares el día de la inauguración de la exposición... Esto es broma.

Las camisetas se colgaban como cuadros en las paredes del bar, (Negrito, Café del Temps, Mitjanit...), con su correspondiente inauguración, y los clientes podían comprarse una camiseta mientras se tomaban lo que fuera. Esto suponía que de vez en cuando teníamos que pasar por el bar para reponer camisetas, cobrar las ventas y de paso hacer publicidad. También suponía que ibas paseando un día por la calle ¡y te encontrabas con alguien que llevaba tu camiseta puesta!... Además, como *MARTINISYBIKINIS*... (así nos llamábamos como “marca”) no era una “empresa” muy prolífica, porque las camisetas se pintaban a pincel con lo que no había muchas, lo que hacía más especial la

casualidad de cruzarse por la calle con alguien desconocido que llevaba puesta tu camiseta.

Creo que por esta época empecé a valorar y a interesarme por la presencia “vívica” de la pintura en la vida cotidiana.

Me explico: aunque *MARTINISYBIKINIS*... pintaba para vender, la verdad es que tanto mi compañera como yo ya teníamos trabajos para ir tirando, y nos exigíamos como artistas pintar algo con lo que estuviéramos satisfechos, por lo que, al final, las camisetas se convirtieron casi en un objeto de artista, ya no solo por la calidad de la ilustración, estética y conceptualmente, sino por las horas y el esfuerzo dedicados a cada una.

Por esta razón, cuando veía a alguien con una camiseta realizada por mí, tenía la sensación que la ilustración con la que tú habías convivido durante horas de trabajo, estaba siendo vivida por esa persona, que la pintura que había hecho estaba siendo expuesta por la calle, vistiendo un cuerpo, andando, tomando un café, cruzando un semáforo, comprando el pan, y participando en la vida cotidiana del resto de gente.

La pintura estaba compartiendo con el cuerpo, la persona, un momento tan íntimo como la rutinaria decisión del “¿Qué me pongo?”.

Si el diseño participa de esta manera en la vida de la gente, las camisetas podían ser entendidas como pintura aplicada al diseño, porque todas eran únicas, aunque por encargo repitiésemos alguna, todas se pintaban una a una a pincel, como una acuarela sobre papel.

Además, también surgían cuestiones no sólo relacionadas con la pintura en la vida y la calle, sino también con el cuerpo. Cuando uno pintaba las camisetas, lo hacía sobre plano, como la acuarela, luego este plano vestía un cuerpo, distorsionando la visión plana sobre la que uno había trabajado.

Tardamos poco en usar este factor, para jugar pictóricamente con los volúmenes del cuerpo. De alguna manera era como un diálogo entre lo pictórico, y lo escultórico que es el cuerpo. Así que a veces probábamos sobre el cuerpo del cliente que hacía el encargo, y marcábamos pezones y ombligo, pues habíamos comprobado que, indicando gráficamente estos puntos, o simplemente teniéndolos en cuenta a la hora de componer, la camiseta jugaba mejor con los volúmenes del cuerpo del cliente.

Otras veces, la relación de lo pintado con el cuerpo se dejaba más al azar, y encontrarse inesperadamente con alguien que vestía una pintura-

camiseta tuya, era la ocasión para comprobar cómo interactuaba lo que tú habías trabajado con el cuerpo de un desconocido y sus gestos. (Más de una vez he acabado hablando con el desconocido/a de turno sólo para poder seguir observando sin violentarla/o.)

Trabajar en una pintura, y dos meses después verla paseando por la calle, y diez minutos después acabar hablando con la persona que la usa da mucho que pensar. Arte y vida deben ser lo mismo cuando estas cosas pasan...

En el 2009, mientras realizaba el máster, aún hacía camisetas por mi cuenta y firmando como MARTINISYBIKINIS...

Pensé que era el momento de hacer camisetas de manera seriada, utilizando la serigrafía, lo que abarataría el precio final de cada camiseta, al ser la serigrafía un proceso más rápido que el pincel, y se puede repetir varias veces el mismo resultado.

Me decidí a hacer una serie de 65 camisetas-estampas, y durante el proceso de estampado me di cuenta de que no quería hacer una serie donde cada ejemplar de la serie fuera igual a sus compañeros, y decidí experimentar en todas las estampas, de manera que otra vez cada ejemplar sería único.

Me interesaba más descubrir las posibilidades de la serigrafía, la superposición de imágenes y colores, el trabajo con y sin registro (registro es la marca que permite encajar los colores de una imagen de dos o más tintas) y todos los accidentes y eventualidades del proceso creativo.

Por esta razón cada camiseta-estampa resultó ser única (y también razón por la que no abaraté los precios, sino que subí el de las pintadas a pincel).

Para reforzar ante el público-cliente la actitud desde la que estaba realizada la serie, acompañaba cada ejemplar de una etiqueta-estampa sobre cartón. De un lado una estampa serigráfica, y del otro un texto que decía: "Esta camiseta contiene una serigrafía original a cuatro colores, realizada y estampada por el artista Antonio Asensi Gallardo, y forma parte de una edición de 65 ejemplares con variaciones, numerados y firmados por el artista. Valencia, Mayo 2009"

La intención de acompañar las prendas de esta leyenda, aparte de informar al público del punto de partida de la serie, era que se llevasen una estampa-camiseta, que se expone sobre el cuerpo, y otra que se expusiera, como se hace convencionalmente, en la pared.

La última vez que estuve en París coincidí en un restaurante con un amigo de un amigo que llevaba una camiseta de *MARTINISYBIKINIS...* Creo que lo abrumé al intentar explicarle la ilusión que me hacía que se hubiera vestido así para cenar aquella noche.

Desde la idea de mezclarse lo pintado con el momento presente que se vive, surge la idea del Photocall. El photocall es una herramienta y formato de los medios de comunicación y la industria del espectáculo. El espacio destinado a los medios de comunicación y asistentes a un evento para documentar fotográficamente las personas que han asistido a ese evento, y luego publicar estas imágenes. Normalmente, el photocall se plantea como un fondo (del color corporativo del patrocinador-es del evento y los logotipos de anfitriones y patrocinadores.)

Si no hubiera sido por circunstancias y personas nuevas, relacionadas con el mundo de la moda, que aparecieron en mi vida, jamás hubiera pensado que el formato photocall podía adaptarse a mi trabajo artístico.

Un amigo me propuso pintar la fachada de su tienda en la calle Derechos, donde también se vendían ejemplares de la serie de 65 ejemplares. Yo pensé que pintar un mural en la fachada sería una buena publicidad y una oportunidad para pintar una pared en la calle, cosa que no había hecho nunca. Otro amigo, Adolfo López el fotógrafo con el después llevaría a cabo varias colaboraciones artísticas, me propuso hacer un look-book (dossier con los trabajos realizados en la jerga de la moda), y se nos ocurrió que podíamos aprovechar como fondo el mural que yo había realizado en la tienda en calle Derechos.

De manera que, apropiándome del formato del photocall, planteamos una sesión de fotos en plena calle, donde los viandantes y amistades eran invitados a posar con las prendas de *MARTINISYBIKINIS...* con el mural pintado en la fachada como fondo de la fotografía. Así, la pintura en el espacio público, se relacionaba con la pintura que vestía el cuerpo de las personas, que a la vez participaban de una fiestecita improvisada, descubierta mientras paseaban o hacían turismo. El photocall en la calle como manera de hacer que la pintura forme parte del acontecimiento, del momento vivido.

Creo que el papel de la fotografía suscita reflexiones en torno a su papel como documento o testigo por un lado, y el papel del fotógrafo, como persona que manipula la toma del registro-obra que toda fotografía es. Por eso, en mi opinión, en el Look-Book, hay varias obras, y varios autores. Pienso que, por un lado, estaría la pintura, presente en la fachada y sobre el cuerpo de los modelos, en forma de ropa. Yo soy el

autor. Además, estaría la vida, los modelos, la gente que compartimos ese momento, y el momento concreto que capta la foto, cuando el modelo posa, y, en esa pose, está la autoría que tenemos las personas al elegir, en la improvisación que sería la vida, la actitud y el uso que hacemos de nosotros mismas. La gente es la autora de si misma.⁵⁷

Además está el fotógrafo, que participa del aspecto vivencial del evento, y al mismo tiempo, decidirá la forma final de lo que queda de la obra, la fotografía. El autor de la fotografía es Adolfo, pero esta fotografía no es sino parte de la obra, que es el momento vivido, la presencia en la calle, los encuentro con los viandantes, la invitación, la explicación, (en inglés si hacía falta), la música, la cerveza, los turistas japoneses... tan encantados de posar para nosotros. Podríamos decir que el fotógrafo es el autor de la obra que hace con el material que le aporta la obra de la que los demás somos coautores.

En mi opinión la fotografía, (los fotógrafos), proveen a la vida a la vez que memoria, como documento o vestigio, memoria como creación, como interpretación instantánea y propia de la realidad. El fotógrafo "capta" un momento de la vida, y a la vez *crea* ese momento. Para Bergson, el momento presente, el ahora, es inasible, pasa, sucede, pasa, por lo que lo único que podemos conocer del ahora, es la memoria de todos los "ahoras" que ya han pasado.

⁵⁷Visto así, la vida, en cuanto a la vida propia, y las relaciones con los demás, la vida sería una co-autoría ¿no?. Porque, aunque yo sea el único responsable de mis decisiones y actitudes ante el mundo, el mundo está poblado por otras personas cuya vida está ligada a la mía, y, por decirlo de alguna manera, vamos escribiendo, tachando, añadiendo palabras sobre las novelas de los otros, mientras redactamos la nuestra propia. El resultado es una macro-novela fruto de una colaboración en red, coautoría.

DESFILES: apropiación de los recursos de la moda.



Cada vez me divertía más pensar que mi proceso y discurso pictórico podía vincularse, como apropiación, al de la moda.

PRIMER DESFILE.

Cuando, por azar, se me planteó la posibilidad de hacerlo, pensé que era una oportunidad de tratar el evento “desfile de moda” como una pieza escénica, bien fuera desde la danza, el teatro... o tratarlo incluso como una performance. Sé que el mundo de la moda ya ha hecho incursiones y colaboraciones con artistas, performers, coreógrafos...

Por mi experiencia como bailarín, confiaba que podría empezar un proceso creativo con bailarines, músicos y actores para hacer un diálogo escénico entre la pintura y el cuerpo. Usando como pauta para improvisar la estructura básica de un “desfile de moda”, (hacer andando un recorrido de ida y vuelta), llevé a cabo un proceso creativo basado en la improvisación con cada uno de los elementos de la pieza final.

Como he apuntado antes, a veces en las artes escénicas, se usa una herramienta, la pauta, que es una idea, concepto, objeto, recorrido, estructura... un material de inicio sobre el que improvisar.

Naturalmente el proceso de improvisación con los músicos no fue igual que el de los bailarines, como no lo fueron las pautas. Incluso hubo personas a las que no se les dio pauta alguna, como los no-modelos, no-artistas, la “gente de la calle”, cuya relación con la improvisación se ceñía a la de compartir, presentar la imagen de su cuerpo, su momento vital , andando vestido de pintura.

Pensé que sería muy interesante hacer un vestido de novia, como hacen tradicionalmente en los desfiles de moda los “grandes diseñadores”.

Después pensé que, como pauta para improvisar, la novia tenía muchas posibilidades escénicas, y era un rol muy sugerente, lleno de implicaciones, muy jugoso, por lo que decidí que dos mejor que una.

Luego me pareció que podría verse un tanto convencional lo de las novias, y como contraste me pareció que dos viudas eran el antagonismo perfecto, y una pauta igualmente jugosa. Las dos actrices que hicieron de viudas improvisaron, la una sobre la pauta “lloro...pero me río...lloro...pero me río...lloro, pero me río.” La otra añadía a la de reír y llorar unas puntas de ballet, con las que tenía que hacer el recorrido bailando, riendo, y llorando, abanico en mano.

Los músicos y la cantante-bailarina, hicieron un tema surgido de un proceso de improvisación entre los tres, sujeto a improvisación en escena.

Los “novios”, eran una pareja de amigos, ella bailarina, él “persona normal”, su pauta de improvisación era “hacer el recorrido (andando o no) mientras os coméis a besos como si se acabara el mundo”

Al usar de modelos, músicos, bailarines y actores a amigos y familiares, sucedió algo que no esperaba: el proceso creativo, vivido con personas cercanas a mí, me dio la impresión de estar exponiendo una obra cuyo material era usado y producido a la vez por personas que estaban en mi vida, y lo que estábamos mostrando era un momento más de nuestra relación, incluida en un proceso artístico.

La presencia de mi padre como modelo en el segundo desfile reforzó esta sensación.

Tal vez esta lectura sólo la pueda ver yo, pero me parece importante compartirla.

SEGUNDO DESFILE

El segundo desfile fue una oportunidad para experimentar sobre la pauta del primero una segunda vez.

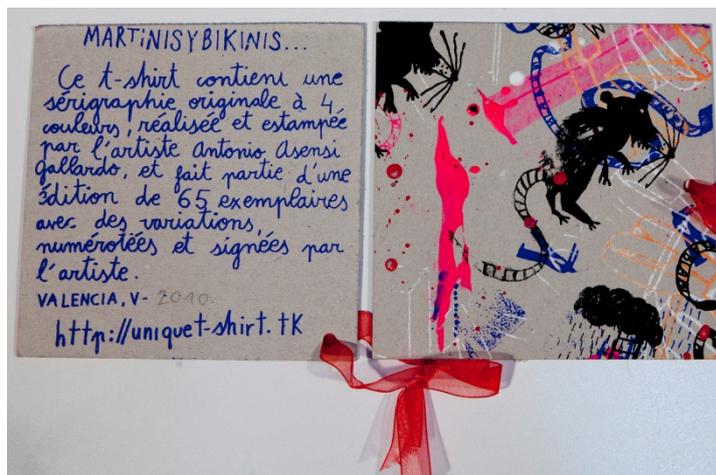
Según la disponibilidad de los amigos-modelos, profundicé en el aspecto vida-arte que apuntaba antes, respecto a las relaciones familiares y personales, y me encantó ver a tres generaciones de mujeres (abuela, hija, nieta) andando, vestidas de pintura. O a mi padre, andando junto a Matteo, un amigo del máster.

El trabajo de improvisación con los músicos y la cantante se empezó de nuevo, esta vez con la canción "Flor de azalea", de Chavela Vargas como pauta inicial. La cantante-bailarina además tenía la pauta de la novia, y una pauta de movimiento durante la interpretación de la canción.

La viuda era otra bailarina, que improvisó sobre una pauta personal desde el trabajo del butoh.

A partir de este Segundo Desfile vi claro que me interesaba trabajar con la ambigüedad de ahora en adelante. ¿Y si planteara mi trabajo artístico como una apropiación del discurso visual y estético de la moda, de sus recursos y convenciones, para elaborar otro discurso, no necesariamente relacionado con el mundo de la moda?.

Me di cuenta también de que esto no era nada nuevo.



Etiqueta-estampa que acompañaba la serie de 65 estampas sobre camisetas.

EL YETI.



La premisa de “apropiarse de los recursos de la moda”, me hizo pensar que, la moda también se apropia frecuentemente de recursos del arte, así que la apropiación, tal vez, no fuera tanto de los recursos como de la función. Me temo que aún no he resuelto este aspecto.

El proceso creativo de *El Yeti* surgió por casualidad, en respuesta a un problema técnico.

A finales del verano de 2011, me reuní con Adolfo López, el fotógrafo con el que vengo haciendo colaboraciones artísticas, para “-Hacer algo creativo...lo que salga...” Por motivos prácticos, (registrar mis trabajos nuevos para la TFM), le propuse hacer una sesión de fotos de las camisetas nuevas.

Pensé que quería destacar ante todo la camiseta sobre un cuerpo. De manera que buscaba una manera de tapar, anular visualmente el cuerpo del modelo que no estaba tapado por la camiseta. Esto suponía no tener que pensar en el estilismo. “Estilismo”, en el mundo de la moda es el trabajo que se hace con los elementos de la imagen fotográfica:

el modelo, el fondo, el decorado, la ropa...y también el discurso que el juego con estos elementos está proyectando.⁵⁸

Visto desde este punto de vista, estilismo en mi caso sería el proceso creativo de juego con los materiales: cuerpo, pintura, vida, y fotógrafo.

Si el cuerpo es un campo de batalla, la ropa (pintura), ¿sería una piel que se elige como estrategia.?

Mi práctica del “estilismo” es como hacer un collage que viste un cuerpo, recortando acuarelas, dibujos y objetos encontrados. Una obra de la que, mi cómplice de proceso creativo, el fotógrafo, hará su obra.

Anulando visualmente toda parte del modelo que no fuera espacio pictórico, no hacía falta preocuparse por la cara, el maquillaje, el peinado, pantalones...

Por otra parte, llevaba tiempo observando por mi barrio, los escombros de varias obras, y esas “bolas de pelos” blancas, y a veces “rubias” que salen de la escayola de los techos.

Hablando con una amiga, me dijo que el “pelo” era esparto. Me atraía tanto la idea de trabajar con ese material que *El Yeti* surgió de este deseo, de manera que el material definió el proceso el discurso y el resultado final.

Un cuerpo se podía anular totalmente con esparto, dejando sólo la camiseta al descubierto, como si el abominable hombre de las nieves se pusiera una.

Yo era consciente de que una coraza-escultura que parece estar hecha de pelo, vistiendo un cuerpo, podía sugerir cuestiones vinculadas con el discurso escultórico contemporáneo sobre el cuerpo.

Como ocurrió con *Los Tacones*, consciente del poder de suscitación de ciertas formas y materiales, el Yeti era una obra que servía para realizar otras obras.

Adolfo y yo preparamos una *Agenda de Yeti*, que incluía citas como: *El Yeti se va a comprar el pan*, *Esta Navidad hazte una foto con el Yeti*, de las cuales sólo hemos realizado la navideña, pero esperamos hacer

⁵⁸ “En pocas palabras, un estilista de moda es la persona responsable de elegir un look y unas prendas, y, más a menudo, de comunicar una idea, una tendencia o un tema de moda, o de anunciar un producto en el sector” *Estilismo de moda* Jacqueline Mc Assey, Clare Buckley. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2011, p.9.

una serie de acciones y fotografías de este tipo, para expresar el potencial que tiene esta pieza.

AMOR SOLO



Amor solo es un trabajo pictórico, escultórico y fotográfico, surgido de la colaboración con Adolfo López.

Siguiendo la línea del proceso creativo de *El Yeti*, “hacer algo, lo que sea”, Adolfo planteó una pauta, un tema que le rondaba por la cabeza: “un rey de su casa”. Después de varias conversaciones, ampliamos las pautas: “un hombre que vive solo”, “síndrome de Diógenes”, “individualista demente”. Además, como pauta espacial, estaba una casa antigua que nos prestaron, que Adolfo había visto ya.

En el proceso de vincular estas pautas con mi proceso creativo, pensé que, a parte de en la ropa, mi intervención pictórica podía ampliarse a otros aspectos del proceso creativo. Pensé que mi intervención, se había ceñido hasta entonces más al cuerpo que al espacio que habitaba este cuerpo. No es el caso del Look-Book, por el mural en la fachada-fondo fotográfico.

Viendo una serie de televisión, se me ocurrió que nuestro personaje podía tener una muñeca hinchable, o mejor aún, ser solitario hasta el punto de haberse confeccionado una familia de peluche.

Esto me daba la posibilidad de intervenir pictóricamente en el entorno y en el cuerpo del modelo a la vez. Entorno que sería a la vez atrezo, decorado, y actores, al ser humanoides de peluche. Cuerpo y pintura, como el modelo.

Además los muñecos de peluche exigían ser movidos, animados, requerían un juego de improvisación y escucha.

La sesión de fotos se planteó como una experiencia a tres bandas, modelo-actor, pintor, fotógrafo, en la que jugaríamos con los elementos que cada uno, según su rol, tenía al alcance. En este juego no había bocetos ni objetivos, más que el de experimentar y disfrutar del instante.

2. PRESENTACIÓN, ANÁLISIS DE LA OBRA, Y ASPECTOS TÉCNICOS Y TECNOLÓGICOS.

Como he apuntado en la Introducción, al tratarse de una obra en la que el proceso es un fin en sí mismo, las cuestiones relativas a la técnica, decididas en el instante del proceso, determinan casi siempre el resultado de la obra. Esta es la razón por la que no puedo aportar mucha documentación fotográfica sobre el proceso mismo de todas las obras.

La actitud desde la que se practica el proceso creativo como proceso vital, y el uso de la improvisación como estrategia, pasan a convertirse en discurso (trasfondo conceptual de la obra), y, a la vez, en una herramienta (aspectos técnicos).

Por eso al presentar la obra, incluiré observaciones sobre el lugar y tiempo en que fue trabajada, así como anécdotas sobre el proceso, relativas a la elección de los materiales encontrados o planeados, y las soluciones técnicas improvisadas o pensadas de antemano.

2.1.POÉTICA.

Creo que debo hablar de una poética, o iconografía de la obra. Aunque, a mi parecer, la opinión del autor no siempre importa, reconozco, como he apuntado en la Introducción, que hay un discurso en mi obra que, si bien no siempre es intencionado, deja entrever en forma de símbolos, motivos, iconos, e itinerarios recurrentes, mis inquietudes y mi poética como persona y artista.

El corazón, como símbolo, icono, lugar común, ha sido una constante en mi obra estos últimos años.

Por supuesto, esto está conectado con mi vida, y con mi interés cada vez mayor, en todo lo relacionado con las relaciones humanas. En especial las relaciones personales, las afectivas, las amorosas.

El amor apasionado como metáfora de nuestra propia actitud ante la vida; nuestra manera de amar el tiempo, la propia vida, de gastar, o malgastar el corazón: el lugar donde reside la vida, el tiempo, según Michael Ende.

Así, *mirar desde el corazón*, es un corazón con ojos abiertos.

Bajar al propio corazón, es un corazón con una trampilla abierta que descubre unas escaleras, que bajan al subsuelo corazón.

El *zombie del amor* es un hombre, con los brazos extendidos hacia adelante, como los *zombies* de las películas clásicas, no tiene ojos, y va dejando un rastro por donde pisa de charcos en forma de corazón.

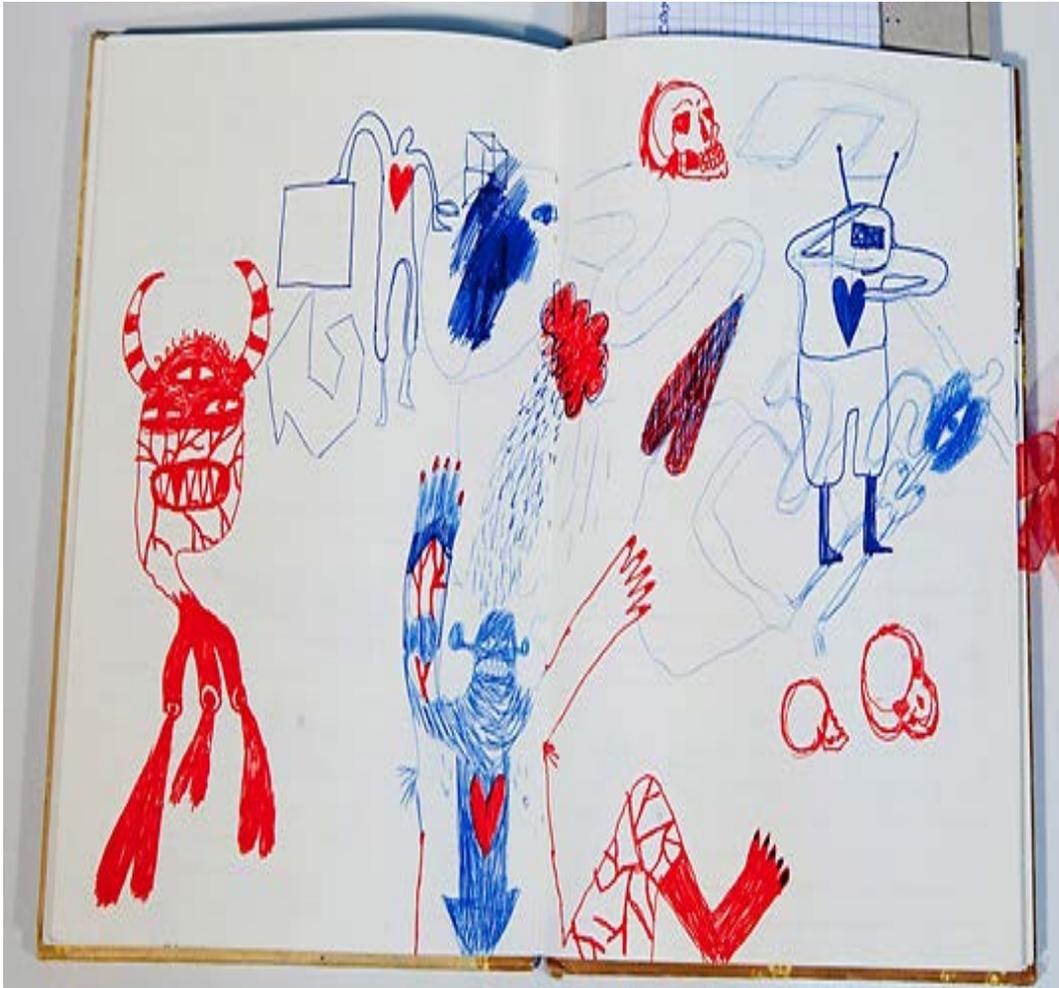
El corazón del valiente, es un agujero en el suelo, sin fondo, con forma de corazón. Indicando el peligro de caer al vacío, hay unas vallas de obra que demarcan el peligro, sin impedir que el incauto (o el valiente) tengan la posibilidad de acceder al agujero. En inglés, “enamorarse” podría traducirse literalmente como “caer en el amor”, “caer enamorado”. Es curioso que en castellano tengamos expresiones como “caer en la trampa”, “caer en desgracia” o “caer enfermo”.

Pero prefiero no hablar de esto, creo que, a veces, la imagen tiene un poder de suscitación más interesante, a mi juicio, que el del lenguaje.

La obra que presento, acompañada de apuntes, es en cierta manera, sólo un residuo, un testigo del proceso vital que la configuró, y tal vez mis comentarios sólo añadan más memoria a la memoria que son.

2.2.OBRA.

EL CUADERNO DE NOTAS



El cuaderno de apuntes, es un repaso y una puesta en valor del papel que el cuaderno tiene en mi proceso creativo. Uso el cuaderno a modo de diario gráfico, y también como el espacio donde me permito trabajar intuitivamente, por placer o necesidad, en cualquier sitio. El cuaderno es una manera de exploración íntima, de ideación de contenidos y maneras de hacer, que luego se trasladan o ensayan en otros formatos: pintura, escultura, serigrafía... El proceso creativo de improvisación en el cuaderno, suele ser el punto de partida para otras obras, en las que se desarrollan los materiales e ideas encontradas. La exploración intuitiva, a veces distraída, que supone este tipo de uso del dibujo, es una especie de ritual, o "tic", que sobreviene

en cualquier sitio. Me gusta mucho dibujar en bares, en cafés, en el autobús, y, aunque sólo sea por mi presencia en estos espacios, siempre acabo sintiéndome influido, “contaminado” por el ambiente, e ideas o motivos nuevos llegan de la realidad al dibujo, por contacto. A veces anoto el nombre del bar, el número de línea del autobús, y la fecha, cosa que me da una idea, al revisarlos, de dónde y en qué circunstancias fueron hechos los apuntes.

La obra que presento está sacada de cuatro cuadernos, que cubren el lapso de tiempo que recorre esta memoria. Sus medidas oscilan entre 22,5cm y 23cm de largo, y 15,5cm a 17,8cm de ancho. Suelo utilizar indistintamente cualquier bolígrafo, lápiz, o “cualquier cosa que pinte”, pero si puedo elegir, prefiero bolígrafos de tinta líquida, con cabezal de bola, los típicos “pilots”, a los que soy muy aficionado.



Para presentar el trabajo en el cuaderno, propongo un collage de imágenes y comentarios, consciente de que presentar una obra es ya una manipulación, por lo que ¿por qué no jugar esa baza?. Esta manera de enseñar el dibujo permite relacionar entre ellas las ideas gráficas que apporto, su relación en el tiempo y la línea de tiempo que son las páginas. Esta línea de tiempo, en ocasiones vuelve sobre sus pasos cuando se retoca un dibujo pasado, o se interviene a posteriori. Por eso no he ordenado cronológicamente los apuntes, pues forman un todo, tal vez confuso, que corresponde a la vivencia personal que tengo del tiempo.



La idea de los tigres, encontrada en un autobús, pasó luego a las camisetas, y a formar el estampado de una de las novias de los **Desfiles**. Lo mismo pasó con las escaleras-corazón, o el cuerpo negro lleno de ojos, que se convirtió en la camiseta-cuerpo de ojos que vistió **El Yeti** en la primera sesión fotográfica.

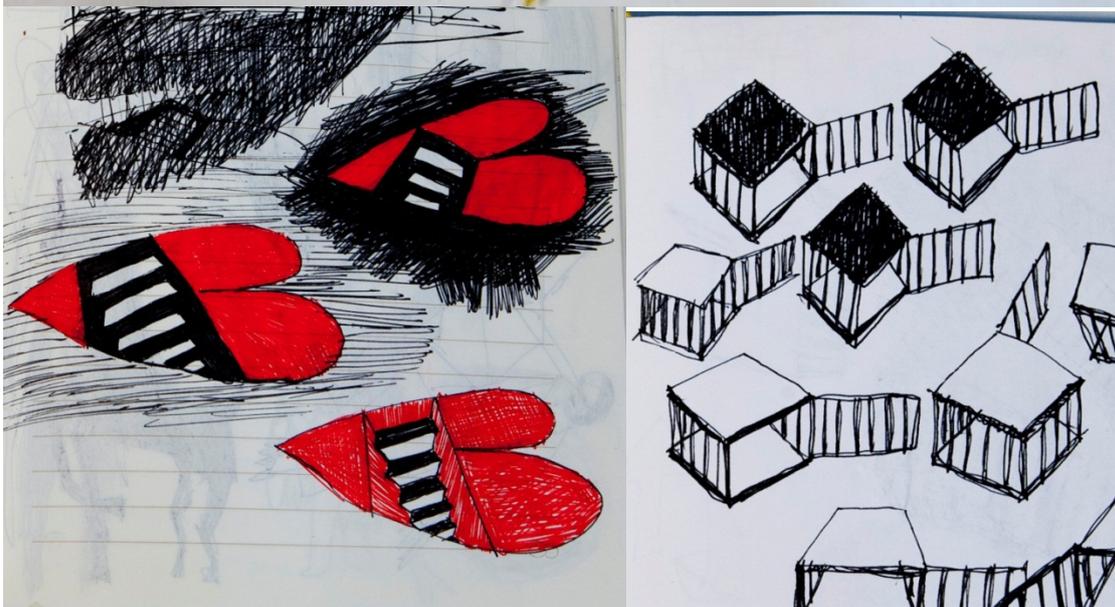


Los *hombrecillos con ojos* formaron parte luego de un mural en el estudio de fotografía de *fandi.es*. Las laberintos en forma de corazón, también los usé para el mural de la fachada de *Retal Reciclaje Creativo*, en la calle Derechos-11, que sirvió de fondo para las fotografías del **Look-Book**.

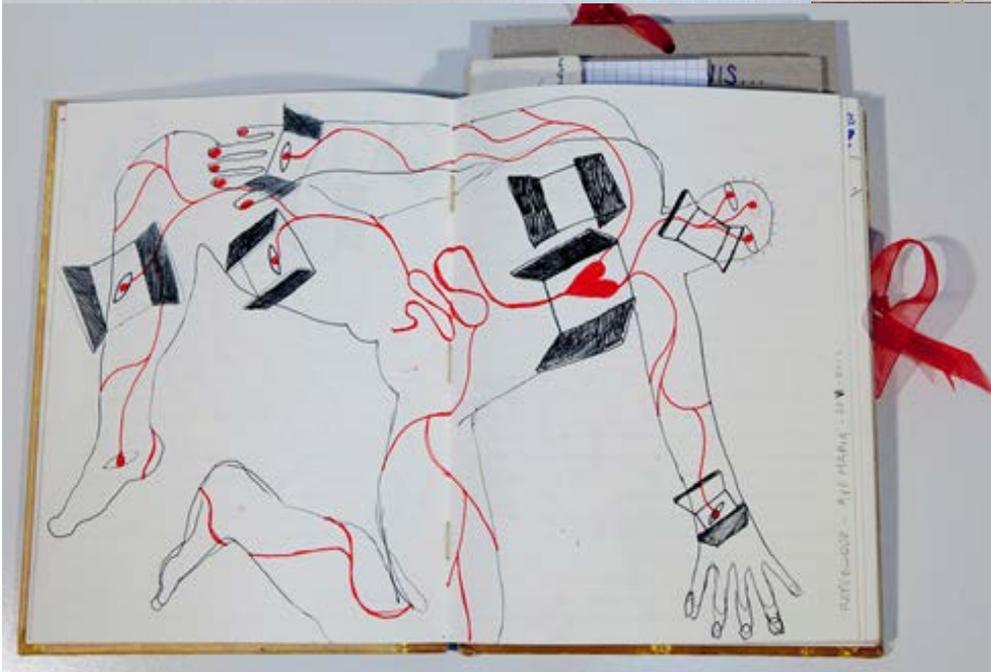


El *monstruo con cuernos* es otro de los apuntes que luego usé para la serie de estampas serigráficas sobre camisetas. Fue realizado también en un autobús.

Los *hombrecillos con corazón* también pasaron a formar parte de los motivos de mi trabajo.



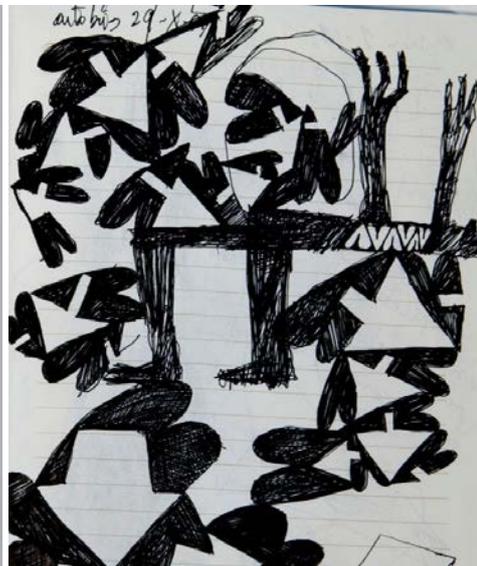
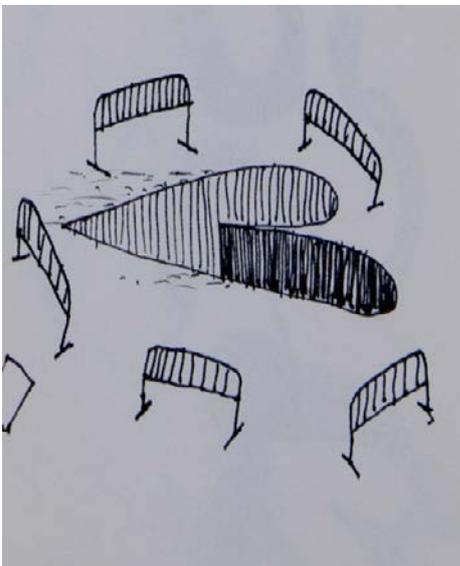
Las *escaleras al zulo del corazón*, una invitación a “bajar” a las profundidades del corazón, propio y ajeno. Las *jaulas abiertas*, aluden a la libertad personal, tomada voluntariamente y asumiendo el riesgo.



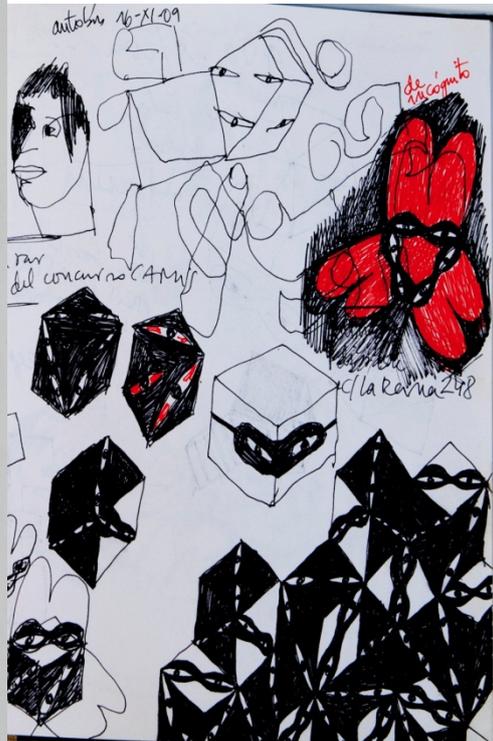


Los *cuerpos compartidos* u *hombrecillos en red*, sirvieron de boceto para la camiseta que hice posteriormente, que también vistió *El Yeti*.

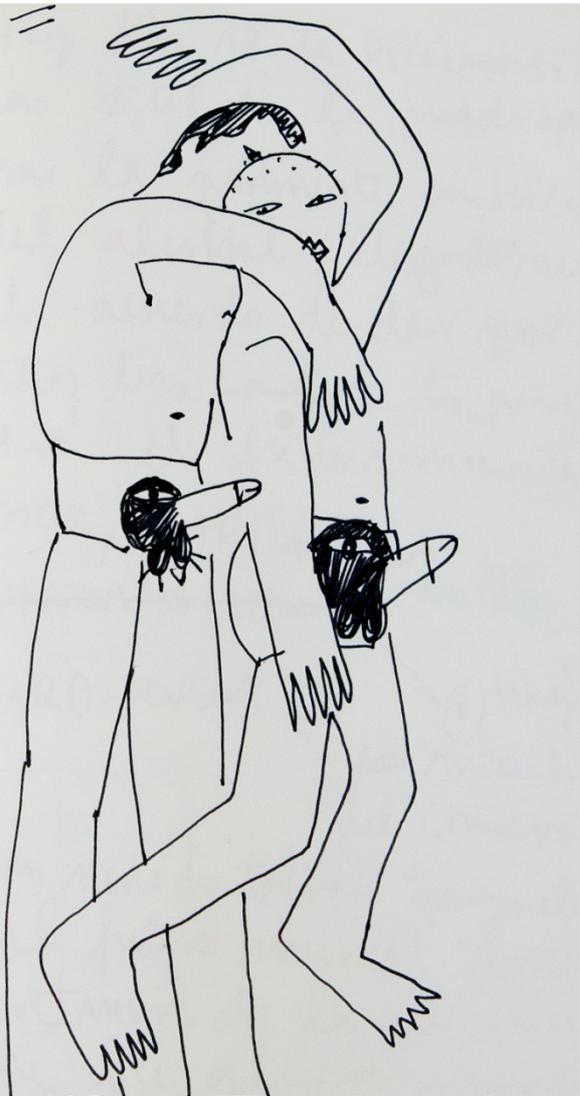
El hombre con cuerpo de ojos dio lugar a una pintura y, como ya he apuntado anteriormente, a una de las camisetas-cuerpo de *El Yeti*.



Agujero corazón, ha cumplido la función de logotipo para las camisetas de *MARTINISYBIKINIS*... El *corazón con flechas dentro-fuera*, también formó parte de la serie serigráfica. El apunte que representa unas escaleras hacia abajo, realizado a bolígrafo, lo trabajé en un café, y humedecí con agua la tinta para crear esas veladuras con el dedo.



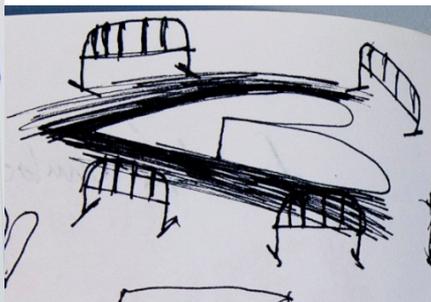
20
→ fuerte y con
en ti mismo
→ audaz e
gambler heroico.
desconocido.
des nada por hecho.



Slaughter

16-XII-2011

SALVO y EMILIANO



PINTURA.

La pintura es el lugar donde amplío y exploro el material encontrado o anotado en el cuaderno.

Utilizo látex, pigmentos y algunos colores acrílicos ya preparados, como el blanco y el negro, porque para mi es importante poder trabajar con cierta rapidez y comodidad. El secado relativamente veloz de esta técnica, permite tapar o repintar en una misma sesión, y disponer de los materiales prácticamente listos en el momento en que los requiere mi proceso. En ocasiones empiezo a trabajar sobre una idea que ha surgido en el cuaderno. Otras, me pongo a pintar directamente, y compruebo que, aun enfrentándome al proceso sin ideas preconcebidas, el material inconsciente que llevo, y las ideas recurrentes y símbolos que me acompañan surgen en el espacio de la pintura, durante el proceso de improvisación.

También me ocurre a veces que tengo una idea muy clara de lo que quiero hacer. Prácticamente se trata de trasladar un dibujo a pintura. Perfiló los contornos, y luego los relleno de su color correspondiente. Estas piezas suelen ser de tintas planas, como los estampados de las camisetas si fueran de gran formato. Durante este proceso, que tiene mucho de trabajo mecánico, suelo observar el uso que estoy haciendo de mi cuerpo para permanecer con el brazo en la misma tensión continuada y constante, que permite un trazo o mancha continua. Me doy cuenta de lo “cerca” que está mi cuerpo de mi proceso creativo.

En otros momentos, en los que dejo más al azar el resultado, y me centro en el proceso, la conciencia de mi cuerpo interviene todo el tiempo; soy consciente de las idas y venidas que hago con el torso para acercarme y alejarme de la tela para tener el punto de vista que deseo. También me ocurre lo contrario, permanezco a la misma distancia de la tela, hasta que me acuerdo de que “tengo que salir para ver”, entonces me doy cuenta de todo el tiempo que había permanecido cómodo en la misma postura.



Centauros y camiones, como el resto de pintura que presento, es un trabajo realizado con acrílico sobre tela, mide 115x120cm, y es una exploración de un apunte del cuaderno. Normalmente no pongo títulos a los trabajos hasta que tengo que referirme a ellos, como es el caso. La pintura se ha aplicado a brocha o pincel, y también directamente del bote, usando la boquilla del mismo como forma de aplicar el color como una línea. Esta manera de dibujar con la pintura directamente del bote me ayuda a hacer líneas precisas, con una cualidad diferente a la línea que puede dar un pincel. Para usar el bote como lápiz, he comprobado que la línea es más precisa si la tela está cruda. Para este procedimiento vale tanto sujetar la tela a una tabla, como pintarla en el

suelo. En el suelo, la gravedad ayuda a que la pintura del bote esté siempre disponible en la boquilla, lo que facilita el proceso.

Centauros y camiones, como he dicho, es una improvisación basada en la pauta del apunte del cuaderno. Los camiones “lentos de ahora”, son una alusión al tiempo presente, que nunca acaba, siempre está viniendo un camión cargado de tiempo a proveernos de la magia, que es el presente, donde todo puede suceder.





Zombies del amor, tiene unas medidas de 200x210cm, realizado en la misma técnica, acrílico sobre la tela cruda. Al no imprimir el lienzo, este permite hacer aguadas con la pintura muy diluida, casi agua sucia; de esta manera trabajé las sombras de los “hombrecillos”. Además, la tela sin imprimir permite ir cubriendo por partes, alternado zonas de pintura con zonas con las tela aún intacta, lo que da más variedad visual al fondo, y varios registros al mismo color, que se comporta de manera diferente aplicado sobre imprimación, que sobre el algodón virgen.

Los zombies representan, como ya he apuntado, la necesidad de amar y de sentirse amado... y los momentos en que, para satisfacer esta necesidad, pagamos cualquier precio, incluso el de la libertad personal. O tal representan el hilo que tira de nosotros por el camino, la fuerza instintiva, irresistible de compartir y habitar el propio corazón con los demás.



El Hombre Araña, 170x150cm, acrílico sobre tela. El lienzo se trabaja sin imprimir, lo que permite un trazo arrastrado e irregular al usar el pincel seco o muy cargado. Realizada en una sola sesión, también tiene su referente en el cuaderno de apuntes.







Hombre con puertas, 240x150, acrílico sobre tela. Está realizado con el procedimiento de dibujar con la boquilla del bote, aplicando una presión continuada, a la vez que se mueve el brazo en el gesto que crea la línea. Es como una “traducción” de los apuntes del cuaderno, usando el bote como bolígrafo. En este sentido, el proceso se basa en perfilar y rellenar, y tiene mucho de trabajo mecánico, incluso de esfuerzo, pues uno debe ser constante y consciente de la presión que ejerce sobre el envase para que la línea sea fluida, como la de un bolígrafo. Durante el proceso tuve la oportunidad de enfocar mi atención a la conciencia de mi cuerpo, para controlar técnicamente el resultado, y para comprobar lo importante que es para un pintor el gesto de sus brazos, que se convierte en grafismo... y por extensión, la postura y la relación con el cuerpo, que es el en realidad el instrumento de pintura que ejerce el uso de los demás útiles.

Hombre con puertas representa la necesidad de abrirme a la observación de mi cuerpo, entendido este como “lo que soy”; la necesidad de enfrentarse con uno mismo, y desde ahí al mundo. El mundo y el cuerpo serían la misma cosa, ya que la realidad, y yo, sólo existen en la medida en que les abro la puerta para tener un contacto, una relación auténtica, honesta, amorosa... Por lo menos abierta de puertas.



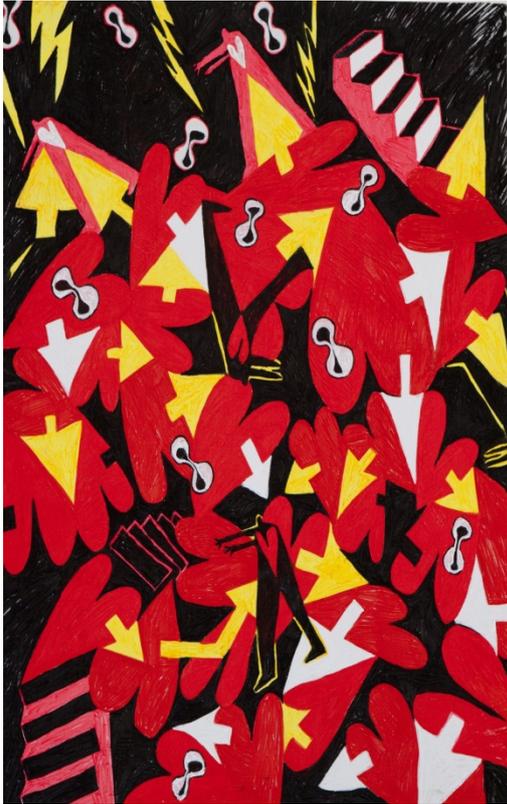
Hombre escaleras, 270x170cm, acrílico sobre tela, tiene el mismo discurso que el anterior, si bien una puerta delimita un espacio de otro y una escalera sugiere además, un tránsito hacia otro espacio. No se trata sólo de cruzar el umbral, hay que bajar, hacer un recorrido descendente hacia lo profundo, lo interior, el corazón. Entonces descubro lo habitado que está mi interior por “hombrecillos” que observan desde el quicio de otras puertas.



Bañistas y jaulas, 230x170cm, acrílico sobre tela. Desde los mismos procedimientos señalados anteriormente, este trabajo, fue enfocado desde una actitud más dada a la acción, a la improvisación, cogiendo como excusa los apuntes del cuaderno, jaulas y bañistas, y situando al azar los motivos, según se desarrollaba el proceso. La tela fue trabajada sobre el suelo, por esta razón presento dos maneras de verlo inversas, ya que la perspectiva que tenía del espacio pictórico iba cambiando, según el lado del lienzo por el que pintaba.



Rojo, blanco, negro, 215x150cm, acrílico sobre tela. Como en las otras obras, alterno pincel o de la brocha con el uso de la boquilla del envase directamente. Reducir la paleta tres colores es algo que he experimentado anteriormente, además de en el cuaderno, donde los tonos con los que cuento se ajustan a los del bolígrafo. Es una práctica de la pintura cercana al dibujo o a la ilustración, en el sentido en que los tres colores elegidos no se mezclan, y se aplican como si fuera una técnica sobre papel, como en el cuaderno.



Zombies y relojes de arena, díptico, 90x70cm, acrílico sobre tela. Realizado enteramente usando el bote de pintura "como bolígrafo".

Los relojes de arena insertados en los corazones, tienen varias lecturas, pues son símbolos universales, arquetipos, y por lo tanto sugieren muchos discursos diferentes. Pueden indicar la fugacidad del amor; el tiempo como material de la vida, el corazón; el tiempo subjetivo, instalado en el corazón; la búsqueda de la dirección de la propia vida, sugerida por el corazón, o la confusión que esta búsqueda acarrea, habiendo tantas direcciones, corazones que compartir.

LOS TACONES.



Los Tacones es una trabajo escultórica, consta de dos piezas de bronce, dos zapatos de tacón de mujer, sobredimensionados, y concebidos para ser llevados en cualquier tipo de uso escénico. Es una obra que sirve para hacer otras obras.

Sus medidas, aproximadamente de 30x18x13cm, y su peso, de unos 6kg cada uno, están pensadas para ofrecer una pauta contundente al cuerpo, en un proceso de improvisación, en el uso de *Los tacones* para hacer otra obra.

Una de las piezas está realizada "a la italiana", la otra según la técnica del "Crisol Fusible", de J.C.Albadalejo. Lamento no poder comentar más detalles del proceso, que, por lo fascinante que me pareció, daría para un trabajo más extenso. Es la primera vez que he tenido contacto con la fundición.

CAMISETAS, DESFILES, BOOK-LOOK.



En los últimos tiempos, en mi proceso creativo, surge la idea de intervenir en la ropa desde la serigrafía, para proponer una manera en que la pintura acompaña al cuerpo desde que se viste, hasta que se desnuda. El diálogo de la pintura con el cuerpo que la ropa viste, se completa con la pintura sobre muro, en la calle, de manera que la segunda piel, la ropa, y la tercera, la ciudad, arrojan con pintura la relación de esta con el cuerpo. El muro pintado es el fondo fotográfico que encuadra la relación del cuerpo con la pintura. La fotografía, es cómplice y testigo, documento de estos diálogos y a la vez autora, porque la obra viva, el momento captado por la fotografía es sólo un instante de la conversación entre ropa, cuerpo, pintura y calle; un momento elegido y por lo tanto, subjetivo. Además, tuve la oportunidad de hacer varios desfiles de moda “al uso”, y decidí enfocarlo como una práctica escénica de la pintura y el cuerpo.





El *Look-Book* es una apropiación del formato del *photocall*, para hacer una sesión de fotos en la que documentar la experiencia colectiva que se disfruta en la calle, de la relación entre cuerpo, pintura, y calle.



Sobre el proceso, creo que puede apreciarse que se desarrolló de la manera más participativa y colectiva, los paseantes eran invitados a posar, y fue sorprendente lo dispuestos que estaban un gran número de ellos.



La pintura en los muros de la fachada, realizada un mes antes del día de la sesión, sigue en la línea de trabajo que llevo en la pintura, en los motivos, la paleta reducida y tintas planas, y el tratamiento cercano al dibujo o la ilustración.



Me llevó una semana y media acabar el trabajo, y este tiempo supuso una interacción con el la gente del barrio. Aunque trabajaba sin boceto previo, estaban pactados de antemano los motivos que iba a pintar, durante el proceso de trabajo fui adaptándolos y adaptándome a los distintos planos de la fachada, a los recovecos, a los ladrillos, los cables

o las tuberías, que eran una pauta a tener en cuenta, y en muchos aspectos, decidió buena parte del resultado. Podría decir que estuve una semana y media conociendo de cerca aquella fachada, y a la gente la veía al pasar.



Como he dicho ya, entiendo los *Desfiles* como la oportunidad de hacer a la pintura bailar, cantar, andar, o simplemente de que el cuerpo encarne la pintura, vistiéndola, o practicándola de otro modo.

La improvisación, que está presente durante todo el proceso creativo, estructura por medio de pautas el trabajo de cada participante. Los músicos tienen una pauta musical, y otra de movimiento; los bailarines una de movimiento y en algunos casos otra de voz, como el caso de la novia, que cantaba “Flor de Azalea”, o la viuda, que lloraba desde la técnica del butoh.





EL YETI.

Es otra pieza escultórica para ser practicada en un uso posterior y realizar otra pieza. Está hecho de manera que cubre totalmente el cuerpo, a excepción del espacio que ocupa una camiseta. Por eso se llama *El Yeti*, porque es lo que verías si el Abominable Hombre de las Nieves fuera moreno y se pusiera una camiseta. Insistiendo en la apropiación de las estrategias y formatos del mundo de la moda, la obra que presento es una sesión de fotos de moda, planteada a la manera convencional, pero en la cual no se ve al modelo sino a un ser tapado por el pelo, convertido en el Yeti. Hecho de esparto sumergido en pintura acrílica diluida en agua, al secar, este material adquiere la suficiente rigidez para conservar la forma con la que secó, y también la suficiente maleabilidad, para poder manipular las fibras teñidas, darles otra forma, coserlas o pegarlas. Comprobé que la rigidez del material, y el tiempo de secado dependía de lo concentrado que se hiciera el baño de agua con pintura. También que dejando secar sobre un volumen, como una maceta, o un barreño de plástico, se podía sacar un molde negativo de estos objetos, cosa que fue muy útil para plantear una masa de pelo que cubriera la cabeza como una escafandra parcial. Como he dicho ya, a veces me implico en el proceso de manera que no puedo documentarlo, por lo que no apporto fotografías del mismo. La pieza consta de dos mangas, dos tubos “de pelo”, unos pantalones de hombre, forrados de esparto cosido y pegado, y una serie de “pelucas”, masas más o menos informes de pelo, que colocadas sobre la cara, dan la posibilidad de confeccionar un volumen para la cabeza.









Durante la sesión de fotos, pinté las manos y los pies del modelo de negro, y resalté las uñas en blanco, para integrar visualmente la piel con el pelo negro, y como una intervención más de la pintura sobre la carne.

El trabajo de la improvisación durante la sesión se basa, además del juego con los materiales, en la relación del modelo, el pintor que hace las veces de estilista, y el fotógrafo, pues no hay ninguna foto o pose pactada de antemano, sino una exploración del “disfraz”, la pieza escultórica, y una revisión de esta en el instante; una experimentación de la relación entre la escultura que enfunda un cuerpo, la luz, el punto de vista del fotógrafo, el del pintor, y el juego que se establece entre los tres. Para mí, es importante trabajar desde la frescura del momento, y una actitud lúdica de descubrimiento, en la que el proceso va guiando desde el disfrute, a un resultado insospechado.









El Yeti es la primera obra en estudio que realicé en colaboración con el Adolfo López, y supuso el inicio de una nueva vía de investigación en mi proceso artístico. El uso de la fotografía como obra que forma parte de la obra previa, me abrió un campo que exploré posteriormente con *Amor Solo*.

Amor de Yeti.



Amor de Yeti es una pieza de danza contemporánea, realizada usando como pauta de improvisación la pieza escultórica *El Yeti*. En colaboración con la bailarina Carmen Romero. La pieza se creó llevando un proceso de improvisación sobre pautas corporales y emocionales, con el trasfondo de las relaciones de pareja. Incluimos en el proceso el uso de un cuerpo de peluche pintado, que pertenece a la obra *Amor Solo*.







Los ensayos se enfocaron como un proceso de creación basado en la pauta de la escucha, por lo que no había coreografía, sino que el movimiento iba surgiendo según se desarrollaba la relación física de los dos personajes. La escenografía y el vestuario, se plantearon como una pauta más, así, los ensayos se hicieron en mi propio estudio, en casa, aprovechando el desorden y la acumulación de objetos de este espacio como pauta para el movimiento y la emocionalidad. Al trasladar la pieza a un escenario, llevamos todos los objetos domésticos que pudimos al espacio escénico; prácticamente llevamos el estudio entero, con mesas, sillas, colchón, cuadros, montaña de ropa... incluso recogimos la basura y la trasladamos a escena, con la intención expresiva de generar una pauta pactada anteriormente, "síndrome de Diógenes en el alma".

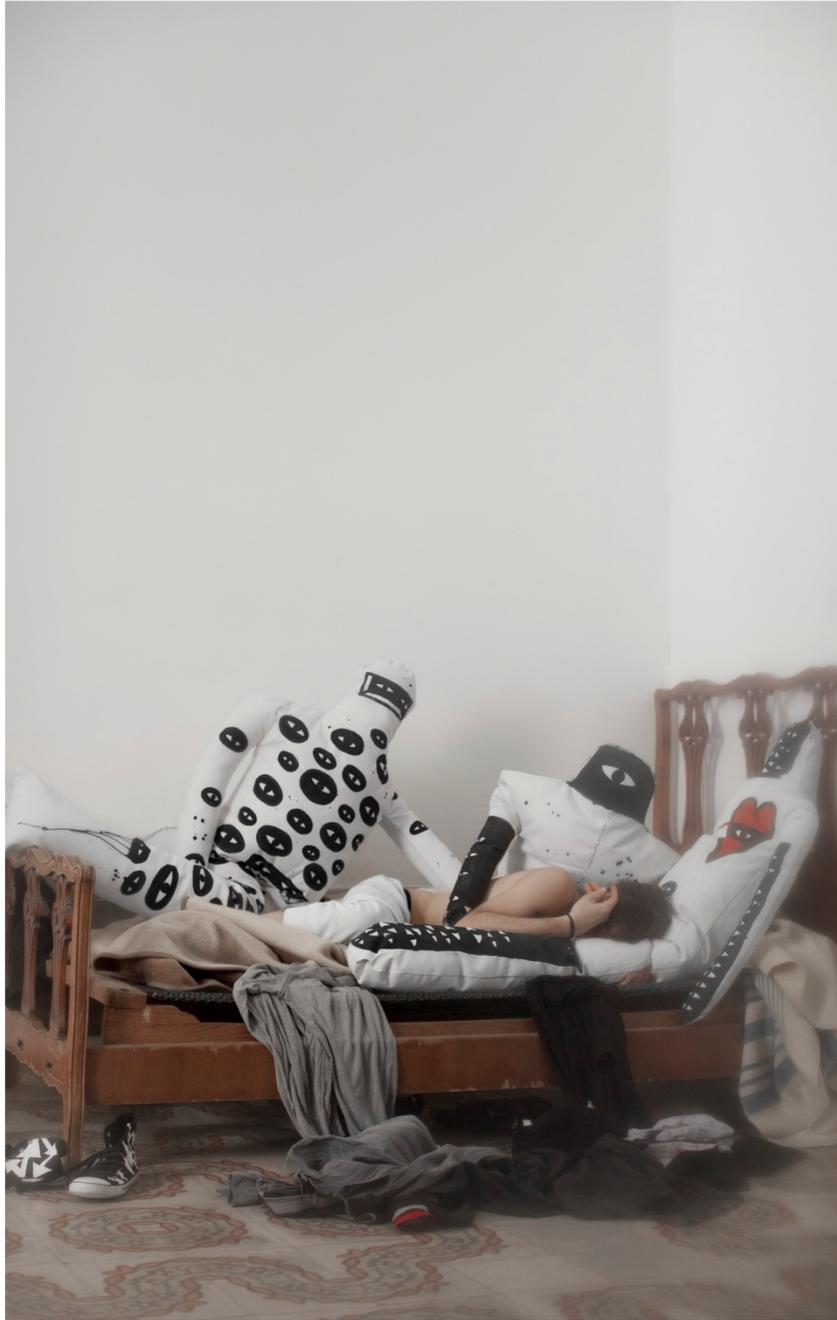
AMOR SOLO.

Es otra obra de colaboración con Adolfo López en la que he seguido investigando en las relaciones entre cuerpo, vida y pintura, y compartido el material encontrado con el fotógrafo, para documentar la experiencia de esta relación y a la vez, crear otra obra que se nutre del diálogo entre ambos. Para dar mayor complejidad al proceso, y desde la idea de no intervenir sólo en el cuerpo del modelo, sino en el espacio mismo, realicé unos cuerpos humanoides de peluche de tamaño natural, cuyas medidas oscilan entre 180 y 250cm de alto, y la “complexión” de un hombre corpulento. Así podía hacer una intervención pictórica sobre el cuerpo como había venido haciendo, pero al crear otros, mi intervención se ampliaba al espacio, y a la vez multiplicaba los cuerpos presentes en éste. Es decir unos cuerpos de peluche invadidos por pintura, un cuerpo vestido de pintura, y una relación entre ambos que el fotógrafo y el pintor van recorriendo junto con el modelo, en una exploración de los vínculos de las distintas artes con el cuerpo y la vida. Si el modelo es uno de los “personajes” de la obra, la pintura articula un discurso sobre su cuerpo que permite que los peluches se conviertan en personajes, y se desdibujen los límites de lo que es carne, lo que es pintura, y lo que es espacio.

Desde una poética compartida acerca de las relaciones con uno mismo, la soledad, las relaciones de pareja y las familiares, Adolfo y yo abordamos el proceso de improvisación como un juego con los materiales físicos, y los emocionales, donde propusimos un juego del modelo con los muñecos en “una comida familiar”, un “ataque de locura doméstica”, o un “sueño vigilado por presencias”. Estas ideas, iban surgiendo sobre la marcha, en el ambiente de trabajo que he descrito al hablar del proceso de *El Yetí*, basado en el descubrimiento, el asombro ante el comportamiento visual de los materiales ante el juego establecido con el modelo, ante las posibilidades creativas de una situación, descubiertas y practicadas en el instante.

La cámara fotográfica utilizada en esta sesión, y en las anteriores, es una CANON EOS 5D MARCT II, con una óptica fija de 50mm.

Para realizar los peluches, tuve que aprender a coser a máquina, en dos semanas tenía acabada la “familia” de nueve miembros grandes, y cuatro pequeños. Los muñecos están hechos de tela de lienzo, lo que liga con los aspectos pictóricos del proceso, y rellenos de guata.



















Proceso de trabajo.







3.BIBLIOGRAFÍA.

ALEXANDER, F.M, *El Uso de Sí Mismo* Urano, Barcelona, 1995.

BORGES, J.L. *El otro, el mismo*. Alianza, Madrid, 1998.

BORGES, J.L. *Otras Inquisiciones*, Alianza, Madrid, 2008.

COHEN, Selma Jeanne , Editor, *International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press, New York,2004.

ENDE, Michael, *Momo*, Alfaguara, Madrid 1984.

FERRANDO Bartolomé. *El arte del performance. Elementos de creación*. Mahali, Valencia, 2009.

GELB , Michael. *El Cuerpo Recobrado*, Urano, Barcelona, 1992.

GOLDBERG, Roselee. *Performance Art*, Destino, Barcelona.

HUGNET Georges y Tzara T. *La aventura dadá* Ediciones Júcar, Madrid 1973.

LEPECKI André. *Agotar la Danza* Universidad de Alcalá de henares, Madrid, 2009.

MARTÍNEZ, Amalia. *De la pincelada al gesto de Pollock*, Servicio Publicaciones de la U.P.V, Valencia, 2000.

NACHMANOVITCH Stephen, *Free Play, la improvisación en la vida y en el arte*. Paidós, Buenos Aires 2011.

V.V.A.A. *Estilismo de moda* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2011.

V.V.A.A. *Crítica cultural y creación artística*. Conselleria de Cultura G.V. València, 1998.

V.V.A.A. *The Moment Of Movement*, Dance Books Ltd. London, 2000.

PÁGINAS WEB.

<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fsl/15756866/articulos/ASEM0303110099A.PDF> (7-9-2011, 14h).

<http://www.ilvem.com/shop/otraspaginas.asp?paginanp=325&t=IMPROVISACION.htm> 8-6-2011

<http://www.wordreference.com/definicion/improvisar> 24-9-2011.

<http://buscon.rae.es/drae/> 24-9-2011.

http://campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/fotos/marin_march.pdf 5-9-2011.

<http://neofronteras.com/?p=1110> 24-9-2011.

http://elsonidodeljazz.blogspot.com/2009_10_01_archive.html 5-9-2011.

http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/18_improvisar.htm 24-9-2011.

4. ANEXO DOCUMENTAL.

ENTREVISTA A SOL PICÓ.

Antonio: Estic parlant amb artistes per que em diguen com és el seu procés creatiu i quin és el seu ús de l'improvisació...

Sol: Vale. Jo l'impro l'utilitze... bueno per a mi la base de la feina és l'improvisació, és a dir, a l'hora d'imaginar-me una historia, tinc alguna excusa, alguna idea, alguna música, algún pensament, algún tema concret... i de vegades res. Entonces el que faig... em pose a accionar el cos a partir de l'improvisació... moltes vegades a partir de l'idea més peregrina, (...) i a partir d'ahi el cos es comença a accionar i a moure's, i a partir d'ahi comencen a sortir maneres de moure's, formes que m'interessen, algo molt abstracte que és molt difícil d'explicar perquè és tot molt físic. (...)

Una pauta és donar una... es casi com donar una paraula al voltante de... sobre lo qual tu vols expresar-te, clar, el que passa és que jo pensé que en el moviment és lo més abstracte que hi ha el tema de les pautes i l'improvisació... porque de repent jo et dic "anem a moure's a partir del color vermell"... ¿quèèèè?... però clar, d'això es tracta...

(...) Bueno per a mi l'improvisació és la máxima llibertat, és donar-te total llibertat per l'imaginació, per la creativitat, pel cos, per deixar-te portar absolutament pel teu instint, per la teua... per les teues ganes de fer o no fer... entonces... no sé... a mi la improvisació em pareix algo que és casi casi imprescindible que ho poguéssim practicar tots en algun moment de la nostra vida no?. (...)

A: I... Aleshores, per tot el què em dius, em dóna la sensació que tu identifiqués art i vida, que per tu és com... el mateix...

S: Absolutament, ha arribat un momento a la meua vida que és absolutament lo mateix...

(...)

A: I què és la técnica?

S: jajaaja... Bueno per a mi és la gran pauta que et dóna la major confiança, perquè moltes vegades em pregunten si fa falta la técnica clàssica, a lo millor la técnica clàssica no és imprescindible però està molt bé tindre-la, a mi m'ha ajudat, m'ha donat una manera des d'on començar, des d'on crear... (...)

Sol Picó, alcoiana, es una de las coreógrafas más prestigiosas de España. Premio MAX de las Artes Escénicas Mejor Coreografía por El Baile, 2011. Premio MAX de las Artes Escénicas Mejor Intérprete Femenina de Danza por El Baile, 2011. Premio MAX de las Artes Escénicas Mejor Coreografía por El Llac de les Mosques, 2010. Premio MAX de las Artes Escénicas: Mejor Espectáculo de danza por Sirena a la Plancha, 2009.

ENTREVISTA A VORO GARCÍA.

Voro: (...) El rollo es mezclar la técnica con el sentimiento, la matemática con la literatura y la poesía... entonces tú en casa te estudias el lenguaje de la matemática y después te dejas llevar... y ya no hay normas, ya no hay reglas que te impidan hacer cosas.

Antonio: Entonces, cuando tocas en un escenario ¿no piensas?.

V: Piensas que hay un orden y tu intentas meterte en ese orden, en ese flujo que hay, entonces piensas que hay... que hay un silencio... y que empiezas a apalear ese silencio ¿no?... te metes desde el silencio y... explota... es decir, cada vez pones más notas, más notas, más notas, más notas y vas tocando cada vez más fuerte... entonces eso sería la definición desde el silencio hasta el sonido... (...)

Cuando ves que algo funciona yo creo que es... lo más satisfactorio a nivel de improvisar... de llegar a un sitio y tener que hacer algo que no sabes... desde un principio no sabes lo que vas a hacer... y ves que la cosa va surgiendo y se va... y va tomando forma y tal... eso es súpersatisfactorio. (...)

A: Háblame del proceso de creación.

V: Vale... lo que he experimentado por mí mismo es que no lo puedes... no lo puedes provocar si no te viene ¿no?... (...) Claro, la música a lo mejor , en contraste con la pintura está dentro del *tempo*, está dentro del tiempo ¿no?... entonces tú para escuchar algo en tu cabeza o incluso para improvisar, el único amigo y enemigo a la vez es el tiempo ¿no?, es decir, que tú tienes que tocar dentro de un tiempo rápido, lento... quiero decir, a un tiempo establecido... (...) A la hora de improvisar yo tengo la sensación de estar jugando con las notas, con un tal, con unos sonidos ¿no?, pero cuando mejor me lo paso es cuando hay una provocación, porque esa provocación hace que el resto de los músicos también... ¿sabes?...

A: ¿Qué quieres decir con provocación?... ¿una pregunta o... una voluntad de que el otro te conteste?.

V: Te conteste... sí exacto, algo así... (...) Porque yo creo que improvisando hay... lo único que se te pasa por la cabeza es... sentimientos ¿no?, eh... como de felicidad... con un poco de... a veces algo de... muy... no sé, lo contrario de felicidad ¿no?. (...) Tristeza, a veces un poco de rabia ¿no?, entonces cuando estás tocando... estás captando lo que estás tocando ¿no?, también eso es lo que se está escuchando, entonces se supone que es lo que está escuchando la gente ¿no?... entonces cuando mejor me lo paso es cuando la provocación llega ahí... a puntos ahí... no sé, alterados ¿no?... de alteración... es como... está más vivo...(...) Estás tocando sobre algo pero rompiéndolo a la vez...

Voro García nació en Sueca, Valencia, en 1978. Ha tocado con M.P. Mossman, Perico Sambeat, Mario Rossy, Albert Sanz, Ze Eduardo, Leo Genovese y Bob Gullotti entre otros. En 2005 empezó a estudiar en el Berklee College of Music, en Boston, donde se graduó en 2007, habiendo estudiado con profesores como Joe Lovano, Hal Crook, George Garzone, Dave Santoro, Dave Douglas, Mark Whitfield y Greg Hopkins.

ENTREVISTA A GUSTAVO RAMÍREZ.

GUSTAVO: Lo bueno de este tipo de cosas es que es interesante el... es como lo que puede ser ir de viaje a un sitio, y sabes que te va a gustar. Eso podría ser aprenderse una coreografía, improvisar podría ser ir a un sitio que no estas muy seguro, pero vas a ir de todas maneras, entonces no sabes tampoco lo que te vas a encontrar, tienes que entrar abierto a que te pasen cosas sin intentar prejuzgar lo que te va a pasar.

ANTONIO: Y no te sientes?,... a mi me pasa mucho...por eso te decía “¿alguna sugerencia?”. Yo me siento ridículo...

G: pero te vas a sentir ridículo cuando intentes hacer algo, porque es ahí en ese momento justo tú te acabas de salir del sitio donde estabas... o sea el sitio donde estas es lo que está pasando en tu cabeza al ver lo que te está pasando aquí, entonces...eso también es un entrenamiento, eh.

A: ¿Pero como? ¿Qué es lo que haces cuando....? ¿Qué es lo que puedo hacer cuando digo “ostia me he salido”?

G: Eso se entrena haciéndolo... Es acostumbrarte a una situación que igual no es la que tienes normalmente, entonces...¿Qué hacemos cuando estamos en una situación que no conocemos? Nos ponemos tensos, al ponernos tensos nos.... O sea ¿Cuándo te salen mejor los exámenes? Cuando estas tranquilo... entonces es, más que nada, encontrar ese estado de tranquilidad que te deje estar abierto a las posibilidades que tienes delante, muchas veces, en las clases de improvisación, que solo trata sobre la búsqueda de... caminos... también para activarse el cuerpo.... Tú te das cuenta cuando una persona siente que ya se ha repetido está fuera... está fuera.... Entonces lo que les hago es... cerrar ojos, para que no hayan... porque en cuanto abrimos un poco los ojos ya hay cosas y, si no estamos acostumbrados a improvisar bastante, todo nos puede... que es bueno...nos tiene que influenciar, pero no nos tiene que sacar. ¿Sabes? Y eso es una cosa difícil, o e, es una cosa que cuesta tiempo de hacer.

A: ¿Y de técnica?

G: No, no de técnica. De hacerlo. La primera que tu bajas en escalada o vas a escalar o algo así... es chungo... mirar pa bajo... nosequé... la segunda vez ya te sientes... ya te das cuenta más... hasta que de repente un día ves la foto como tiene que ser, eres capaz, estas tan tranquilo que eres capaz de ver todas las posibilidades que tienes para agarrarte, para poder escalar y estar tranquilo y no estar temblando.... Me decía una maestra mía, hablando del equilibrio, ¿no?. “El equilibrio no se busca, se encuentra”, que esta ya, ya muchas veces es decidir con tu cabeza: “esto”, es un entrenamiento que a veces es...no es físico, es simplemente mental. No es una cuestión...

A: ¿No es una cuestión de danza?

G: Lo que si es una cuestión de danza, es que más entrenamiento físico te da más vocabulario, más posibilidades de movimiento, más caminos diferentes que puedes pasar y puedes combinar a tu gusto, entonces eso sí que lo da el entrenamiento, o diferentes tipos de entrenamiento, diferentes maneras de sincronizar el cuerpo, eso te va a dar a ti la posibilidad de conocerte a ti mismo y que otras personas hagan que tú conozcas a través de sus filosofías... pero luego el que hace “el mix” en la improvisación eres tú, entonces lo corpóreo es un lado y está también lo mental que te va a hacer que no te preocupes, o si la cámara, o “¿ahora qué hago?”... ahora no tienes que hacer nada, ni mucho ni poco ni cuándo ni porqué... igual sólo tienes que esperar...

A: ¿Dejar que ocurra?.

G: Sí, esperar, esperar a que algo te llame la atención, y si no, tampoco... o sea no es... cuando uno está haciendo una impro... sí que hay una pauta de... hay un empujón para dar la salida, que puede ser

la música, que poder ser... cualquier cosa, pero... es lo mismo que si tú estás en tu casa sentado en el sofá... pues no te va a pasar nada, si tú sales fuera te va a pasar... entonces miras, y miras las cosas y miras las posibilidades y eso, si quieres... si quieres lo haces y si quieres no lo haces, yo creo que ahí está lo... además que el significado, no soy un letrado, pero creo que improvisación es algo que...

A: No preparado...

G: Algo que pasa, que no está preparado... entonces con esa regla tanto vale hacer algo como vale no hacer nada, entonces en ese abanico de colores de hacer o no hacer... ahí está tu decisión, entonces... A no ser que te estén aleccionando y tú quieras sacar algo muy concreto, pero entonces ya sería... ya es otra cosa.

A: Me lo he pasado pipa. [En el ejercicio de improvisación que hemos hecho.]

G: De eso se trata ¿no?.

A: ¿Hay que disfrutarlo?... por lo que decías antes de tu profesor “enjoy yourself”.

G: Sí yo creo que, bueno, si haces... puede ser un poco... la otra vez que te puse el ejemplo de los parques de atracciones... tú te lo puedes pasar muy mal cayendo a esa velocidad pero de alguna manera quieres volver a hacerlo otra vez... depende de hasta dónde tú llegues y con tu personalidad... hasta donde tú quieras admitir... Pero de todas maneras muchas veces yo me he preguntado también, porque hay cosas que es cuestión de probarlas, yo muchas veces me he preguntado si a mí me puede parecer raro pues... yo qué sé, la India Dorada y todas estas cosas... que mi reacción va a ser de sorpresa y de... si me preguntas en ese momento solamente te voy a decir que yo nunca podría hacer eso, pero igual es porque yo nunca he estado en esa situación... igual si me encuentro en la situación igual me meto en el rollo y eso... pero bueno... ¿sabes?, hasta que no estás en esa situación no sabes exactamente cómo vas a reaccionar... y eso es básico en la improvisación, y el hecho de que puedan salir cosas que no están dentro de tu cabeza sino que estás dejando que pasen las cosas, porque hay cosas que pasan y hay cosas que sí que las puedes tú dominar, porque tú no lo puedes dominar todo, además que no es... no es divertido dominarlo todo tampoco... Si no en cuanto te sales de esa sensación del dominio, de *control-freak*, te... te tenses, eso es lo que nos pasa a los bailarines de ballet... a los que hemos salido de ahí...

A: ¿Control-freak?, ¿qué es eso?.

G: Sí... como una persona que le gusta controlarlo todo.

A: Ah, como un *freak* del control... es que yo soy... soy de Vallecas jajajaj... ¿Es importante la técnica para improvisar?.

G: La técnica no, el conocimiento del cuerpo sí, O sea, como ahora lo tenemos establecido, hay diferentes técnicas, empezamos a conocer nuestro cuerpo, y a través de diferentes coreógrafos definimos ese aprendizaje...

A: Ese control...

G: Esa capacidad de decirle al cuerpo y que obedezca... O sea, en ese aspecto sí es importante, ¿te refieres a esa técnica?.

A: Sí... no sé.

G: No, es que sí que es verdad que ahí... es todo... depende de cómo esté enseñada... hay maneras... hay bailarines que están enseñados de manera que no pueden salir de esos cuatro rincones, entonces eso es una mala enseñanza para mí.

A: A ti no te gustaba improvisar me dijiste, al principio lo odiabas.

G: Yo improvisé por primera vez cuando era ya profesional... a los veinte, y... bueno... y me quería morir...

A: jajajaj... cuéntame eso...

G: No... Porque lo que te hacen algunas técnicas es... no te enseñan a pensar, sólo te enseñan a hacer, que es una cosa muy buena, es una... una forma de hacer que tu cuerpo obedezca a tus reclamaciones en cada movimiento y eso es importantísimo, yo creo que es básico, eso es importante, a veces ese mirar a Michael Jackson y podemos imitarlo, esa capacidad de ver algo y poder imitarlo... y es como empezamos a aprender... pero sí que es verdad cuando te metes en el mundo del ballet y en el mundo de las técnicas, yo creo que te puede pasar lo mismo con Graham o con técnicas muy, muy establecidas, donde todos... todas las cabezas... todo... ya tiene un sitio predispuesto, entonces cuando tú has aprendido a sólo hacer eso, si tú no eres lo suficientemente inteligente o durante ese aprendizaje no se te ha abierto las puertas... o yo qué sé... o depende también de la persona supongo.

A: ¿Puertas profesionales?.

G: No, no... las puertas de... por ejemplo, a mí me abrió mucho las puertas ir a Barcelona por ejemplo... De estar en una escuela de barrio donde hacemos flamenco y...

A: ¿Puertas en tu cabeza quieres decir... eh... culturales?

G: Sí, sí, sí, cuanto más... por ejemplo, si yo hubiera estado en una escuela... y no es una cosa que al final dices... una escuela de ballet absoluto, como puede ser las que hay en Madrid, como Ullate, que es básicamente...

A: Que estuviste en Ullate...

G: Sí pero ya en la compañía, cuando... en una escuela donde se hacen ocho horas al día sólo clase de ballet, y tú no ves tampoco otras cosas, tú te encierras en un mundo muy pequeño... cuando tú tienes la posibilidad, por lo que sea, por las circunstancias, por donde vives, por lo que sea, de ver muchas cosas muy diferentes a lo que tú haces normalmente, eso te abre puertas muy grandes porque son como shocks... Yo me acuerdo cuando vi en Barcelona, nunca se me olvidará, en los talleres del Institut, y eran coreografías de los alumnos, los de contemporáneo, tirándose al suelo y no abriéndose de piernas.... Yo pensaba que la única posibilidad de tirarse al suelo era porque uno se abría de piernas...

A: jajajajaj...

G: no podía entender que uno se podía incluso mover en el suelo ¿no?, esas cosas yo creo que en el justo momento hace que las puertas se abran... tú puedes seguir haciendo ballet como hice yo pero esas puertas estaban ahí con mucho respeto y mucha alucinación, o sea, a mí todo aquel mundo del contemporáneo me parecía una cosa que yo la tenía muy lejos, como que me parecía imposible para mí... era como muy alucinante y muy libre y mucho movimiento... y nosotros éramos los tiosos, los que no nos movíamos... y eso es un referente que he tenido siempre en mi carrera profesional, de hecho yo creo que siempre he tenido muy alto Barcelona ¿no?, porque la Barcelona que yo sentí, de donde yo estaba a donde estaban ellos, era tan grande, que una de mis metas, siempre, incluso siguiendo bailando ballet, era poder llegar a ese mundo, que parecía tan lejano y tan difícil, que parecía el mundo de la modernor absoluta ¿sabes?, y entonces me acuerdo que siempre que he creado, he tenido como referente eso, porque para mí era simplemente... de lo que yo hacía a lo que ellos hacían, a nivel por ejemplo de movimiento, era mucho más movimiento, y mucho más rico y con más capacidad de... de solamente a nivel rítmico, mucha capacidad de llegar a la música, por ejemplo, si queremos equivalerlo, al ser

mucho más libre, pues hay más posibilidades, simplemente, hay menos reglas.

A: ¿Como la música clásica y el jazz quieres decir?.

G: Incluso en la música clásica creo que los compositores se dan muchas libertades, a veces no las sentimos, pero sí que se notan... Entonces ese ha sido un referente en la búsqueda, y me acuerdo cuando volví a Barcelona hace muchos años, me acuerdo que me llevé un chasco porque supongo que yo sí había cambiado... mucho... pero ellos no... era una cosa muy extraña, me acuerdo que me llevé un chasco muy grande, muy grande, porque eso, los había tenido como una referencia muy grande, y el hecho... yo me acuerdo cuando llegué a N.D.T [Nederlands Dance Theatre] incluso decía "ah... bah! Esto ya lo he visto yo en Barcelona..." "Seguro que esto ya lo han hecho en Barcelona..." ¿Sabes?... iba un poco así, me acuerdo que volví y me quedé un poco... todos estos coreógrafos que eran tan grandes para mí en aquella época que yo estaba allí... y dices "joder"... pero bueno, supongo que también es ley de vida no?, que tú eres una época y la época esa te persigue...

A: A lo mejor tenías demasiadas expectativas ¿no?.

G: Sí yo creo que me había creado una Barcelona que me había ayudado mucho a superarme a mí mismo porque yo había puesto una meta muy grande, que yo lo veía eso... que yo lo comparaba... porque yo he visto cosas en Barcelona que han sido increíbles a nivel de ideas... cosas pequeñas y cosas grandes... más bien cosas pequeñas que tenían todo tipo de... de yo qué sé... de ideas... de...

A: En Nederlands es donde tú empezaste a improvisar...

G: Sí ahí es donde me pidieron por primera vez, con el Rui Horta y el Ohad Naharin y otro señor que se llama... Sí me acuerdo que fue un programa un poco chungo porque fue mi segundo año estando en Holanda y yo lo que había hecho anteriormente a eso, e incluso en mi primer año en N.D.T. eran coreografías que venía el coreógrafo y te decía: "Esto es lo que tienes que hacer", o coreografías que ya se habían estrenado y simplemente las hacías... entonces de repente venimos de vacaciones y Rui Horta "Va!... a improvisar!"... y además cosas que yo no entendía... (...) y luego vino el Ohad, que creíamos que era una pieza como ya hecha y tal, y nos hizo improvisar, estuvimos improvisando horas como si fuéramos personas que estaban en un geriátrico y no podían mover las articulaciones pero querían bailar ¿no? (...) fueron muchos cambios, pero cuando lo miras de lejos, me

sorprendí de los años que estuve allí... sobre todo porque me tuve que enfrentar a algo que nunca me había enfrentado, que era yo ¿sabes?.

A: ¿En la impro te enfrentas a ti mismo?

G: Yo creo que sí... te... te... te... sí, hay una parte que... que... sabes?, que no son las decisiones de otro, sino que son tus decisiones en ese momento, entonces tienes que poder dejarte llevar para poder tomar estas decisiones con toda naturalidad para que no te pase eso que no sepas... (...) “¿Tendría que hacer esto?, ¿tendría que hacer lo otro?”... ¿Qué es lo que se supone que tendría que hacer?”... No, no, no, no... lo que se supone es lo que tú quieras hacer... (...) Hoy saldrá de una manera, mañana de otra... (...) Es como cuando uno va a una discoteca o uno sale, no sabe si se lo va a pasar bien. (...) ¡Pero aun así sigue! Jajajaj... no... es el *unknown*...el... no sé cómo se dice en castellano...

A: Lo desconocido.

G: (...) y uno tiene que estar completamente relajado...

A: ¿Para improvisar?.

G: Para improvisar. Yo creo que sí... para hacer cualquier cosa uno tiene que estar relajado total... hasta para aprender uno tiene que estar relajado. (...)

A: ¿Entonces improvisar te cambió la vida?.

G: Sí, me dejó más libertad. (...) Es un tema muy amplio, yo creo que lo básico es... eso... que no hay... que es una cosa del momento y cuando se acaba ese momento se acaba algo. (...) Los coreógrafos lo utilizamos como herramienta de trabajo, pero lo que es verdaderamente la improvisación es un momento, es un momento que te pasa... que sientes que sientes la necesidad de... de... de... de moverte, y te mueves, y... y... y ya está.

Gustavo Ramírez Sansano nació en Alicante en 1978. Bailarín y coreógrafo gestado tanto dentro como fuera de España. Durante sus años como bailarín profesional ha trabajado con Jacopo Godani, Hans Van Manen, Jiri Kylian, Lionel Hoche, Ohad Naharin, Johan Inger, Paul Lightfoot, Margarite Donlon, Victor Ullate, Philippe Trehet, Asun Noales, Mario Zambrano, Lukas Timulak, Shusaku Takeuchi, Rui Horta, Marta Munsò, David Parsons, Ramón Oller y Jim Vincent entre otros.

ENTREVISTA A VOLKAN DIYAROGLU.

Antonio: ¿Existe la improvisación en tu proceso creativo?.

Volkan: Existe pero no la uso.

A: ¿Entonces?.

V: La improvisación para mí es como un juego que se juega uno consigo mismo dependiendo del espacio y el tiempo que esté, y no es propio de la creación, es algo de la vida... podemos improvisar en cualquier parte, en cualquier minuto, en nuestra vida... no solamente creando... es... lo importante es el tiempo en el momento... tú haces cosas que... en el fondo la gente piensa que... no... no... lo miran la improvisación como algo que se hace sin pensar, pero es al revés, en el fondo tú haces la improvisación pensando, pero solamente abres... tu mente y piensas con tus intuiciones también, pero pensándolo y además con tus intuiciones.

A: Entonces sí que improvisas, pero estás como redefiniendo qué es improvisar para ti... entonces... ¿qué es improvisar?.

V: Es un juego, jugar...

A: Entonces tú juegas en tu proceso creativo...

V: Sí pero no se puede separar el momento que empiezas a improvisar... como... no tiene frontera con la vida o con el momento cuando empiezas a improvisar... (...)

A: Entonces para ti proceso de trabajo y proceso vital es lo mismo...

V: En cuanto se puede claro, cuanto se puede, porque la diferencia entre la vida y la creación... uno no está solo en la vida... tienes márgenes... aquí también... cuando creas también tienes márgenes, como tu cuerpo... no puedes ir más allá de la vida, siempre... la vida es como un agujero negro que toma todo... (...)

V: No sé si pueden ser infinitas cosas en cada momento de la vida, pero tú eliges una y lo haces en este momento, esto es improvisar, es como un juego contigo mismo en este momento. Ahora yo podría estar en India haciendo otra cosa... yo qué sé... pero estoy haciendo esto... porque me viene esto... no lo pienso... cuando pienso estaría bien estar en la India jajajaj. (...)

Especialmente yo intento divertirme cuando trabajo, entonces yo empiezo a esforzar mi cuerpo para crear, entonces lo que voy a crear va a ser

un esfuerzo de... algo esforzado, no va a ser natural, en mi estado mejor, entonces... no quiero que salga mi esfuerzo, (...) no es necesario, si puedo, evito el esfuerzo...

A: ¿Entonces, dirías que pintar tiene alguna relación con la danza, o el cuerpo?.

V: ¡Claro!... ¡¿Pero qué no tiene una relación con la danza?!... ¿Qué no tiene?... ahora mismo estamos bailando si te das cuenta. (...)

A: Tu cuerpo es muy importante para tu proceso de creación...

V: Claro es muy importante pero no solamente cuando estoy encima de un cuadro... cuando salgo, y cuando me siento ahí a fumar ... o cuando bebo algo, o cuando voy y mezclo los colores también es importante... esto todo es parte de la creación, y al mismo tiempo de la danza... de la vida también.

Volkan Diyaroglu nació en Estambul en 1982. Ha expuesto en prestigiosas galerías como en Saatchi y Saatchi, Londres, o en la galería Célal en París. También ha participado varias veces en la bienal de arte de Estambul.

