

# USAR EN CASO DE PERFORMANCE

LA EXPERIMENTACIÓN DE LA IDEA Y EL ENSAYO EN EL ARTE DE ACCIÓN

ÁLVARO TERRONES. MASTER DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA 2012-2013

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA. FACULTAD DE BELLAS ARTES.



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MASTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓ  
ARTÍSTICA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA.  
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS.

Usar en caso de performance.  
La experimentación y el ensayo de la idea en el arte de acción.  
Tipología 4.

Álvaro Terrones  
Dirección: Bartolomé Ferrando Colóm.  
Co-dirección: Martina Botella Méstres.

Valencia, 25 de Julio de 2013



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



# USAR EN CASO DE PERFORMANCE

LA EXPERIMENTACIÓN DE LA IDEA Y EL ENSAYO EN EL ARTE DE ACCIÓN

ÁLVARO TERRONES. MASTER DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA 2012-2013

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALÈNCIA. FACULTAT DE BELLES ARTS.



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MASTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓ  
ARTÍSTICA

## ÍNDICE

- 1 Introducción. p. 7.
  - 1.1 Resumen. p. 8.
  - 1.2 Abstract. p. 9.
  - 1.3 Motivación. p. 10.
  - 1.4 Objetivos. p. 11.
  - 1.5 Hipótesis. p. 11.
- 2 Metodologías del proyecto. p. 12.
  - 2.1 Consideración previa. p. 13.
  - 2.2 Metodología aplicada al proyecto. p. 13.
  - 2.3 Anexos presentados. p. 15.
- 3 Referentes. p. 17.
  - 3.1 El happening como precursor de la planificación en la performance. p. 18.
  - 3.2 La práctica de Monika Günther y Ruedi Schill. p. 23.
  - 3.3 El ensayo y su doble. Influencias de los procesos creativos del “Nuevo Teatro” en las acciones realizadas. p. 26.
  - 3.4 Algunas consideraciones contemporáneas sobre la hibridación entre performance y teatro. p. 30.
- 4 Presentación, análisis y descripción técnica de la obra. p. 33.
- 5 Metodología de trabajo. p. 49.
  - 5.1 Estímulo: Análisis de los estímulos que motivan la ideación. p. 50.
    - 5.1.1 Estímulos inductivos. p. 50.
    - 5.1.2 Estímulos en desarrollo. p. 51.
    - 5.1.3 Estímulos en proyección. p. 52.
  - 5.2 Idea: En base al estímulo y con un propósito escénico. p. 53.
    - 5.2.1 Traslación y esquematización de la idea al soporte. p. 53.
    - 5.3.3 Diseño de los *Movimientos Comunicativos Clave*. p. 57.
  - 5.3 Ensayo: la experimentación de la idea. p. 58.
    - 5.3.1 Ensayo total, *Movimientos Comunicativos Totales*. p. 58.
    - 5.3.2 Relación con el material (objetos y elementos escénicos) p. 58.
    - 5.3.3 Cálculo de tiempos. p. 60.
  - 5.4 Documentación: Registro en fotografía y vídeo. p. 61.
    - 5.4.1 Documentación anterior a la acción concertada. p. 61.
    - 5.4.3 Documentación posterior a la acción concertada. p. 61.
  - 5.5 En Acción: La performance concertada. p. 62.
    - 5.5.1 La comunicación de la idea y el factor contextual. p. 62.
    - 5.5.2 Desarrollo de la acción concertada. Compatibilidad entre ensayo e improvisación. p. 64.
  - 5.6 Producción. p. 65.
- 6 Conclusiones. p. 67.

7 Índice de nombres. p. 72.

8 Bibliografía. p. 74.

9 Anexos

9.1 Catálogo. *Usar en caso de performance. Acciones 2007-2013.*

9.2 Publicación revista especializada en Artes Escénicas.

9.3 *Jornadas de performance.* Proyecto cultural UPV.



## 1. INTRODUCCIÓN

## RESUMEN

El presente proyecto es un estudio del ensayo y la experimentación de la idea en la performance, basado en el proceso metodológico aplicado en las acciones producidas durante el periodo 2012-2013, tanto individual como colectivamente. La investigación se focaliza en la fase de ensayo previa a la acción concertada, pero no se obvian las pautas anteriores y posteriores al entenderse que las fases en su particularidad dan forma a la totalidad del proyecto artístico como resultado de la interrelación de disciplinas que expresan la performance más allá de las artes escénicas.

El siguiente diagrama de flujo muestra las fases particulares de la metodología del proceso creativo, las cuales surgen del estímulo y transcurren consecutivamente concluyendo en la producción artística:

### MÉTODO (PROCESO CREATIVO)

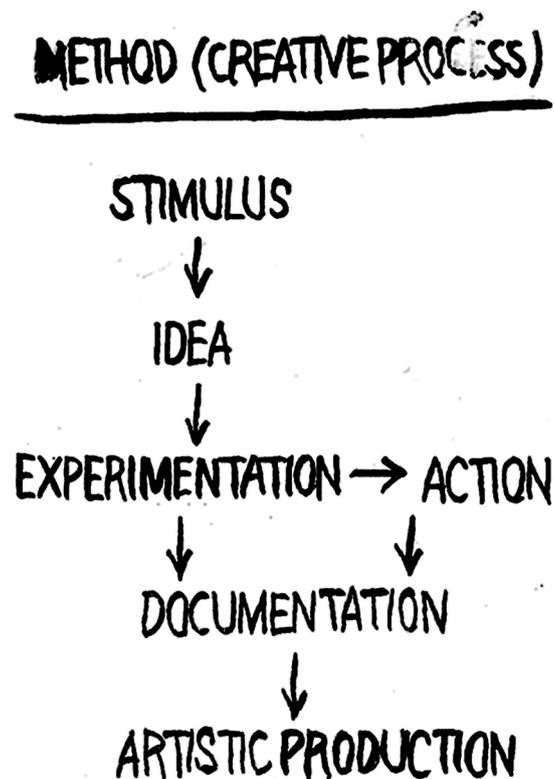


Palabras Clave: Ensayo. Idea. Experimentación. Performance. Producción Artística.

## 1.2 ABSTRACT

This text is an introduction to the study of the practice, experimentation and rehearsal of performances, based on the methodological process applied to the actions produced between 2012 and 2013, both individually and collectively. The research project focuses on the rehearsal phase which takes place immediately before the concerted action, but it does not leave out the precedent and subsequent events, as it is understood that the phases in their particularity shape the artistic project in its entirety, as a result of the use of a series of interrelated disciplines that allow the performance to express itself beyond the performing arts.

The following flowchart shows the methodology of the creative process, which is constituted by a set of phases, interpreted as special features. These emerge from the stimulus and take place consecutively until they finally conclude in the artistic production:



Key Words: Rehearsal. Idea. Experimentation. Performance. Artistic production

### 1.3 MOTIVACIÓN

La motivación del estudio escogido atiende a la construcción de un desarrollo teórico que complemente la proyección artística. Una teoría aplicada que se genere durante el proceso creativo y que ayude a fomentar un progreso cualitativo en las obras que se desarrollan.

En las acciones producidas entre los años 2006 y 2013 se ha detectado el uso de una metodología de trabajo que ha consolidado la aplicación normalizada de una serie de recursos de creación concretos, como por ejemplo, la esquematización de las ideas sobre papel en la fase de ideación de una performance, el grafismo para ilustrar los movimientos clave o los movimientos que se intuyen como significativos, la consideración del ensayo y la experimentación con el cuerpo en la acción. Lo mismo sucede con los objetos de uso escénico, que aunque durante la fase de ideación se planifican en consonancia con la idea, tal imagen no se constata hasta que se experimenta y ensaya con ellos. El análisis y estudio del proceso creativo repercute en el perfeccionamiento de estos recursos de creación. Su utilización acaba incidiendo en el resultado de la performance y éste en la motivación, influyendo en la disposición personal hacia la producción artística.

El estudio comparativo y referencial de otros tipos de procedimientos creativos o metodológicos se manifiesta conveniente para aportar a este proyecto una solidez argumentativa. Del mismo modo, también se desearía generar en la performance otro campo de conocimiento sobre los métodos en uso, motivando un estudio analítico propio sobre los procesos de creación, proyectando tal teoría como un complemento directo e indispensable asociado a la futura práctica artística, definiendo así el estilo de las acciones a realizar.

La motivación que alimenta el progreso profesional se perfila de este modo con una tesis de investigación y una práctica artística que se complementen de forma mutua y necesaria, optando por la opción del vínculo teórico-práctico para la innovación del campo de la performance, diversificando propuestas y abriéndonos a los nuevos espacios contemporáneos. La motivación de este tema de investigación es originar una identidad basada en el comportamiento en escena que motive la disposición a la acción y la proyección artística.

## 1.4 OBJETIVOS

1\_Construir un discurso teórico que complemente la práctica de las acciones desarrolladas hasta el momento. En dicha práctica artística se considera que el proceso creativo es la obra completa, la cual se construye por fases particulares (ideación, performance, documentación, producción).

2\_Definir un manual metodológico práctico aplicable a la producción artística propia. Este documento de carácter analítico expresará con la mayor precisión posible el método propio de practicar el arte de acción, estando abierto y permitiendo todas las variables contextuales que puedan surgir durante su aplicación.

3\_Proponer el uso del ensayo y la experimentación de la idea en la performance, analizando prácticas procedentes del teatro experimental, reflexionando sobre su influencia en el trabajo personal.

4\_Afianzar un estilo que corporativice el tratamiento gráfico aplicado a la producción artística, su documentación y difusión (web, arte postal, etc). Esto consistirá en valorar los aspectos estéticos, cambiantes y manipulables obtenidos del proceso metodológico de la performance con la intención de complementar el documento explicativo de la acción que se muestra o difunde.

## 1.5 HIPÓTESIS

Partiendo del método hipotetico-deductivo, proponemos una hipótesis que analizaremos resolutivamente en el apartado de conclusiones.

Ésta sugiere que el ensayo potencia la presencia de la idea en la performance, y que este proceso práctico previo configura una seguridad que repercute en el artista y que se transmite durante la actuación sin necesidad de que ésta se resuelva con una excesiva carga representativa, asociada tradicionalmente al teatro. La experimentación previa de la idea contempla que los elementos de improvisación y espontaneidad pueden coexistir (si proceden) con el performer y su acción previamente planificada y ensayada. Valorando así las fases de experimentación y ensayo, expandiremos los márgenes de la performance.

## 2. METODOLOGÍAS DEL PROYECTO

## 2.1 CONSIDERACIONES PREVIAS

Particularmente, la producción artística en el ámbito de la performance se viene desarrollando desde el año 2006. Durante el periodo de master comprendido entre el año 2012-2013 se han desarrollado un total de 8 performances inéditas. Para este proyecto se han seleccionado 4 de esas 8 acciones, ya que ejemplifican la fundamentación teórica sobre el ensayo y la experimentación de la idea en la performance de acuerdo a los requisitos académicos del Proyecto Final de Master de tipología 4, producción y fundamentación teórica.

Respecto al tratamiento metodológico, se ha optado por desarrollar en dos capítulos diferenciados la *metodología de proyecto* (TFM) y la *metodología de trabajo* personal aplicada a la performance. El motivo de esta distinción se debe a la conveniencia de que la *metodología de trabajo* se analice de forma más extensa en el apartado dedicado a la misma, ya que en ella se establece a partir de la praxis, la fundamentación teórica a este proyecto de investigación. Dicho epígrafe es el tema angular de la investigación, y los procedimientos empleados en la experimentación y el ensayo de la idea pueden justificarse eficazmente realizando un minucioso desarrollo del método de trabajo empleado en las 4 performances que aquí se presentan.

El presente capítulo se ocupa de la *metodología del proyecto* (TFM). En él incluimos las gestiones conducentes a la realización del componente práctico ya que consideramos que la gestión cultural debe de tenerse en cuenta para entender el desarrollo cronológico del proyecto. De este modo, se podrá ver de forma consecutiva la correlación de las distintas fases, visualizando una planificación que engloba el proyecto en su conjunto, desde su planificación hasta su cierre.

## 2.2 METODOLOGÍA APLICADA AL PROYECTO

El proyecto se basa en 5 apartados angulares. Hablaremos primero de los 3 apartados teóricos, que son la Introducción(1), Metodología(2), Referentes (3), Presentación, análisis y descripción técnica de la obra (4) y Metodología de trabajo (5).

Dentro de Referentes(3), los subapartados en los que se estudian los artistas y movimientos para este trabajo son:

*3.1 El happening como precursor de la planificación en la performance.* Partiendo del inicio de los orígenes del happening y concretamente de Alan Kaprow, se analiza su carácter planificativo, realizando posteriormente un estudio comparativo sobre las similitudes y analogías con el movimiento del *Teatro de Guerrilla*, junto a algunas aportaciones teóricas de Ken Dewey y Richard Schechner respecto a la planificación de la implicación del público y su participación.

3.2 *La práctica de Monika Günther y Ruedi Schill.* Se analiza este referente de performance contemporánea, que junto a otros, dentro de su proceso creativo, destacan por su uso de partituras, planificación o ensayo de sus acciones. En este punto, se siguen manteniendo los paralelismos con referentes teatrales que se caracterizan por prestar una atención especial al cuerpo en la escena y por sus técnicas de ensayo, como Jerzy Grotowsky.

3.3 *El ensayo y su doble. Influencias de los procesos creativos del “Nuevo Teatro” en las acciones realizadas.* Se abordarán autores y movimientos como el Teatro Pobre (Jerzy Grotowsky), Antonin Artaud, Living Theatre. Su particular consideración del ensayo y experimentación de la idea ofrecen un punto de anclaje entre el teatro y la performance, influyendo en la resolución artística de la producción que se presenta en este proyecto.

3.4 *Algunas consideraciones contemporáneas sobre la hibridación entre performance y teatro.* En general, la elección de estos referentes provenientes del ámbito teatral atiende a que la disolución actual entre teatro experimental y arte contribuye a que entre ambas disciplinas compartan sus recursos metodológicos, así como aportaciones teóricas y líneas de investigación. Los referentes teatrales presentados contribuyeron también progresivamente a tal disolución. Asimismo, no existen referentes históricos del ámbito de la performance que apliquen una metodología o técnica de ensayo para las acciones. Este recurso se está considerando en el ámbito de la performance contemporánea.

El proyecto continúa con el análisis de la producción artística desarrollada. Atendiendo a esta práctica se estudia la Presentación, análisis y descripción técnica de la obra (4) junto a Metodología de trabajo (5), que tal y como se justifica anteriormente, se centra en el método aplicado para desarrollar las acciones que se presentan en este proyecto. Dicho método se desarrolla de forma cronológicamente consecutiva, estudiando las fases correspondientes al proceso creativo. En un desarrollo lineal, la acción se sitúa en el centro del proceso, encontrando a ambos lados las fases del proceso creativo interrelacionadas que articulan la producción en su conjunto.

Finalizaremos con un estudio concluyente (6) y los apartados (7) *Bibliografía* y (8) *Tabla de contenidos*, donde se facilita una referencia de las fuentes consultadas, *índice de nombres* y una *Lista de figuras*. En el apartado (9) de Anexos se incluyen las actividades y publicaciones que complementan el desarrollo de este proyecto, 9.1 *Catálogo. Usar en caso de performance. Acciones 2007-2013*, 9.2 *Publicación en la revista especializada en Artes Escénicas: Efímera nº5*. y 9.3 *Jornadas de acción UPV*. Debido a su complejidad metodológica se ha decidido desarrollar brevemente su gestión en el apartado siguiente.

## 2.3 PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS DE LOS ANEXOS PRESENTADOS

### ***Usar en caso de performance. Acciones 2007-2013. Catálogo retrospectivo.***

Bajo convocatoria de concurso público, se solicitó una ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas (Boletín Oficial del Estado 135) para artistas contemporáneos españoles en el extranjero, con motivo de las ayudas para la difusión en el extranjero del arte contemporáneo español. El ánimo de la demanda fue la participación en el Festival de Performance RIAP 2012 de Québec. Una vez confirmada la invitación formal por parte de los organizadores en Québec, se procedió a formalizar la solicitud en el Ministerio Español. Para ello se planificó la edición de un catálogo retrospectivo de las acciones realizadas desde el año 2007 hasta la actualidad, bajo el prisma teórico y estético de la presente investigación: la experimentación y el ensayo de la idea en el arte de acción. En dicha publicación, además de mostrar las imágenes que documentan las acciones, se presta especial atención al proceso creativo que ha derivado en su puesta en escena. El catálogo está editado en el Laboratorio de Creaciones Intermedia, coordinado por el catedrático Miguel Molina Alarcón de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Las características del diseño y la maquetación del catálogo se pautaron previamente a solicitar la ayuda, ya que en dicha solicitud se requería presentar un presupuesto de carácter vinculante, es decir, la estimación presupuestada debía de cumplirse en el caso de que la ayuda fuese concedida. También se presupuestaron cuestiones como la traducción de los textos y su posterior edición. Además de los escritos referentes al tema de investigación que nos ocupa, se han incluido esquemas e imágenes pertenecientes a las fases del proceso de ideación, ensayo y experimentación de la idea para su posterior puesta en escena.

Para estructurar el catálogo se ha utilizado una planificación formal por pliegos de 2. Se han recreado las páginas una a una y en ellas se ha incluido su contenido, distribuyendo textos e imágenes a modo de puzzle para facilitar su posterior maquetación digital e impresión. De esta forma, es posible visualizar la globalidad del proyecto, además de poder manipularlo y corregirlo con anotaciones. El método de la *maqueta en plano* es generalmente utilizado en las ediciones con un contenido extenso y en las redacciones de prensa impresa.

### **Artículo para la revista *Efímera*.**

Para aumentar las posibilidades de difusión respecto a nuestro tema, se contactó con la publicación semestral especializada en artes escénicas y de acción, la revista *Efímera*, cuyo próximo número monográfico (junio de 2013) trataría los “procesos en creación y educación”. La propuesta se lanzó a la editorial el día 12

de febrero de 2012. La confirmación de publicación, previa revisión del consejo editorial se produjo el día 11 de Abril de 2013 y su publicación se realizó durante el mes de julio de 2013.

***Performance. Teoría y práctica. Proyecto cultural UPV.***

Bajo convocatoria de concurso público, se solicitó una ayuda al Área de Gestión Cultural de la Universidad Politécnica de Valencia para la planificación y desarrollo de proyectos culturales en el periodo 2012-2013. El motivo de la demanda fué la organización de unas jornadas de performance y un coloquio posterior donde se reflexionaría sobre las acciones desarrolladas en base al tema de investigación que nos ocupa. El evento se realizó el 9 de Mayo de 2013 bajo el nombre *Performance, Teoría y Práctica*, con la colaboración de la Facultad de Bellas Artes de Valencia y la Universidad Politécnica de Valencia, en calidad logística y de difusión.

La resolución de las ayudas se hizo pública el 26 de diciembre de 2012. Se decidió planificar un comisariado de carácter compartido junto a Bartolomé Ferrando, performer y profesor de la Facultad de Bellas Artes San Carlos de Valencia. Solamente se obtuvo el 50% del presupuesto solicitado, por lo que se tuvo que prescindir de dos de las artistas invitadas, acudiendo finalmente los artistas Duncan Ward (Inglaterra), Claudia Bucher (Suiza) y Santiago López (España) junto a la galerísta y teórica del arte Margarita Aizpuru (España).

### 3. REFERENTES

### 3.1 EL HAPPENING COMO PRECURSOR DE LA PLANIFICACIÓN EN LA PERFORMANCE

Por mantener unos lazos tan estrechos con el teatro experimental, el happening es uno de los referentes históricos a destacar sobre el ensayo en la performance. Debido a este hermanamiento de origen entre la acción y el teatro, pensamos que si la manifestación de nuestro trabajo corporal no renuncia a expresarse en una galería de arte o en un espacio urbano, tampoco tendría porqué hacerlo respecto del espacio teatral o el contexto escénico, alimentando la performance de otras fuentes que nutren la producción artística. De hecho, considerar en ocasiones el uso del ensayo y otros elementos propios del teatro en la performance hace que el proceso se desenvuelva hacia su expansión creativa en contextos relacionados con las artes escénicas (técnicos, luces, habitáculos de ensayo, etc.), más allá de las limitaciones propias de contextos exclusivamente artísticos. Adaptarse al contexto también es una virtud a esgrimir durante el proceso creativo, pero renunciar a ciertos espacios puede llegar a ser una debilidad románticamente conservadora. Por ello consideramos que la proyección artística debe dirigirse también y sin complejos, hacia las artes escénicas contemporáneas.

El punto de partida analítico escogido ha sido el happening, asociado indiscutiblemente al concepto de prácticas performáticas, pero con una estructura de presentación diferente al arte de acción. La apreciación de su propio nombre “happening” indica sus características resolutorias y su puesta en escena, que lo diferencian de la performance. Su característica principal es la participación del público para resolver la obra, en unas ocasiones de forma espontánea y en otras de manera planificada e instruida. Desde la perspectiva contemporánea, es esta característica participativa una de las que sostienen esa estrecha afinidad que ya desde sus inicios en los años 50 mantienen con el teatro de participación y teatro de guerrilla, que el escritor Franck Jotterand aglutina junto a otros movimientos escénicos bajo el nombre de “nuevo teatro”. Este autor analiza los movimientos más significativos de este periodo, comprendido entre 1950 y 1975. En sus inicios, estos movimientos tuvieron una fuerte influencia del happening:

*“El espíritu del happening inspiró al teatro el descubrimiento del espacio y una nueva actitud respecto al público, paralelamente a los esfuerzos del living y del Open-Theatre que intentaban, a través de Brecht, Artaud o de técnicas próximas a la tradición de Cage, poner a punto la improvisación colectiva.”<sup>1</sup>*

El propio Jotterand, en una conversación con John Cage en el Festival de Arte Moderno de la Colgate University, en primavera de 1968, destaca esta aportación de su interlocutor:

---

1 JOTTERAND, Franck. *El nuevo Teatro Norteamericano*. Barcelona: Barral Editores, 1970. p. 118.

“En Europa se busca centrar la atención del público en una obra que expresa el pensamiento y la sensibilidad del autor. En los Estados Unidos, nosotros queremos indicar a los espectadores cómo pueden transformar su vida cotidiana en una serie de experiencias artísticas. Somos intermediarios”<sup>2</sup>

Como bien apuntaba Cage, el happening, desde sus inicios en los 50 de la mano de Allan Kaprow, no ha renunciado a considerar la planificación e instrucción de las acciones que se realizarían “poniendo a punto la improvisación colectiva”. El artista es consciente de su labor de “intermediario”. Se puede ver un ejemplo de esta planificación en esta acción Fluxus:

*Acción Fluxus:*

*Cada performer elige un número de un rollo de papel usado de calculadora. El performer actúa cada vez que su número sale en una tira, cada tira indica el ritmo del metrónomo. Posibles acciones a realizar a cada aparición del número: 1) Se quita o se pone el sombrero de bongo. 2) Sonidos con lengua, boca o labios. 3) Abrir o cerrar paraguas, etc.*

Algunas de las acciones Fluxus se proyectaban a modo de partitura. Es evidente que no se requerían habilidades escénicas para desarrollar estas acciones, pero el hecho significativo que aquí nos interesa es la planificación, en este caso redactada, de la idea de acción. La influencia musical de muchos de los componentes fluxus tenía mucho que ver con el uso del guión a modo de partitura. Y esta traslación al papel de la idea y la disposición instructiva de la acción puede ser fácilmente desarrollada por una tercera persona, que en el momento en el que se llevan a cabo, se convierte en la interpretación de una idea Fluxus.

Home Steward, autor del libro “El asalto a la cultura”<sup>3</sup> destaca también algunas de las prácticas artísticas de Fluxus, planificadas por George Maciunas en su vertiente más politizada, que consistían en interrumpir el sistema de transporte con averías preparadas en puntos estratégicos en horas punta, la propagación de noticias falsas en los sistemas de comunicación o la saturación del sistema postal mediante el envío de objetos pesados. Obviamente, esta planificación de guerrilla urbana requería algo más que una partitura. Se requería de toda una logística y coordinación para que la planificación de tales acciones se llevara a cabo. Finalmente Maciunas no obtuvo el requerimiento fundamental, que era la disposición de sus cómplices.

Como hemos visto, se han encontrado algunos antecedentes en el happening acerca de la planificación de las acciones. Sin embargo, no se han encontrado para este estudio antecedentes en el ámbito de las artes plásticas y experimentales

---

2 JOTTERAND, Franck. *El nuevo Teatro Norteamericano*. Barcelona: Barral Editores, 1970. p. 88.

3 HOME, Stewart. *El asalto a la cultura*. Barcelona: Lallevir SL/Virus editorial, 2002. p. 117.

que remitiesen al ensayo de los happenings. En 1959 el público de la Reuben Gallery de Nueva York y otras personas elegidas recibieron una carta firmada como “Sociedad Reuben y Kaprow” en la que se indicaban algunas apreciaciones sobre la predisposición que deberían de tener los afortunados asistentes. En la invitación podía leerse:

*“Tendrán lugar 18 sucesos (happenings) y por tanto se invita a colaborar con el artista, señor Allan Kaprow, en la realización de estos acontecimientos [...] no se debe de buscar en esta obra pintura, danza o música. El artista no tiene intenciones de ocuparse de eso. Cree en cambio que podrá dar vida a una situación nueva y convincente”<sup>4</sup>*

En esta invitación era la primera vez que se empleaba el término *happening* para referirse a una manifestación artística, si exceptuamos un artículo unos meses antes en la revista de vanguardia *Anthologist*. Posteriormente al evento en la Galería Reubens, la palabra *happening* se incorporó a la terminología artística y teatral a medida que proliferaba el uso de este tipo de manifestaciones.

Como veremos más adelante no ocurrirá lo mismo en los procesos creativos de happenings realizados por grupos provenientes del ámbito teatral. De la entrevista que Richard Schechner, promotor del concepto de Teatro de Guerrilla, realiza en la revista *Dilataciones en el tiempo y en el espacio* de 1968 se desprende esta reflexión de Kaprow:

*“En mis happenings no recuerdo partes de primer actor (también porque no existen), y generalmente hago yo lo que los demás no quieren hacer. Y esto únicamente por cortesía. En cuanto a los ensayos, los he eliminado no tanto para demostrar que los actores improvisados son mejores que los profesionales, sino porque únicamente los ensayos son inútiles para el tipo de trabajo que he elegido. [...] En tal caso tus nociones técnicas te servirán ni más ni menos como podrían servirte si tuvieras que tomar parte en un pícnic.”<sup>5</sup>*

Se puede analizar en base a las palabras de Kaprow la asociación que realiza entre un actor profesional y el ensayo, es decir, entre el teatro y el ensayo. Kaprow contempla como indivisible el ensayo y el teatro, pero en cambio, disocia el ensayo de su práctica del *happening*. Ausente de cualquier tipo de profesionalidad y especialización, la práctica artística de Kaprow reivindica nuevamente la disolución de los límites entre arte y vida. Dichos límites son la premisa conceptual del anteriormente citado Teatro de Guerrilla, cuya idea fue sugerida por Peter Berg, dramaturgo y miembro de la San Francisco Mime Troupe<sup>6</sup>. Partiendo de la particularidad del trabajo de Kaprow, el cual no otorga una consideración especial

---

4 SCHECHNER, Richard. *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973. p. 83.

5 Ob. Cit. p. 83.

en el arte mayor que en la vida cotidiana, el Teatro de Guerrilla resurge de forma combativa precisamente de esta misma consideración. Sin embargo, y pese a que se genera a partir de ella, en las confrontaciones sociales norteamericanas de los años 60, no mantiene el mismo tratamiento formal para su resolución, ya que en su planificación se consideran aspectos ligados a la profesionalidad y el oficio. El Teatro de Guerrilla mantiene el contenido y la proximidad a la sociedad mediante la reivindicación y la manifestación, pero no mantiene la forma, no mantiene la indiferencia surgida de determinadas situaciones que posteriormente puedan considerarse artísticas, sino que más bien, los procesos creativos propios de las artes escénicas articularán dicho contenido para su manifestación ante un público determinado generando una estética de la protesta, una estética en acción con cada una de sus obras. Y así, en la entrevista que Franck Jotterand realiza en 1970 a Rony G. Davis (actor de la San Francisco Mime Troupe), Davis manifiesta:

“Un grupo de teatro radical debe ofrecer más que el teatro comercial; [...] Mantened muy alto el nivel de vuestras performances: cualquier falta de oficio os alejará de un público que está dispuesto a oír, pero no por motivos caritativos.”<sup>7</sup>

Estas diferencias frente al teatro comercial no son diferencias metodológicas, sino comunicativas. En la misma línea logística del Teatro de Guerrilla se mantiene el concepto de Teatro Pobre, con austeridad de elementos frente a las grandes escenografías, y un fuerte contenido político. Estas diferencias respecto al teatro comercial se van a enfrentar también a la idea artística de happening, donde se cuestiona de nuevo cualquier manifestación artística que no contenga un contenido reivindicativo social. En París, Ken Dewey presentó el 8 de julio de 1963, en el marco del Théâtre de Nations en la sala Récamier el primer happening teatral: *The Gift*. En el programa Ken Dewey decía, “*El teatro sigue aceptando, por apatía, el despotismo, la monarquía, la dictadura; de hecho, lo soporta todo, todo excepto la azarosa democracia de la creación*”. Años más tarde, este pionero del happening cuestionará la efectividad comunicativa y la función social de la representación teatral, y en la entrevista que Franck Jotterand le realiza en 1969 en Central Park, su concepto de happening exige 6 años más tarde una evolución hacia un compromiso auténticamente reivindicativo.

Los requisitos técnicos comúnmente empleados para la escena, junto a aquellos elementos que destilen cierta especialización o profesionalidad no parecen necesarios para que la acción se lleve a cabo. Simplemente basta con que el público que la ejecute tenga la disposición de hacerlo:

---

6 JOTTERAND, Franck. *El nuevo Teatro Norteamericano*. Barcelona: Barral Editores, 1970. p. 197-199.

7 Ob. Cit. p. 197-199.

*“El happening no es en este momento más que un esbozo, un dibujo previo; sus principios deben aplicarse en mayor escala. Si se acepta la mentalidad happening, no se instala una estatua en la plaza pública. Se transforma la plaza.”<sup>8</sup>*

Parece que cuanto mayor es la distancia que Dewey mantiene con el teatro, menor es la distancia que mantiene con la vida. Como si un happening pudiera únicamente llevarse a cabo satisfactoriamente sin una planificación previa. En este sentido, si un movimiento ciudadano, por ejemplo las protestas acaecidas en 1968, se moviliza y el resultado de su reivindicación se considera como una obra de arte, que destaca por su hibridación con la vida cotidiana, precisamente el término de “planificación” puede cuestionarse como un recurso prescindible para la obra. Este hecho se contrapone a la hipótesis que planteamos en este proyecto, donde se considera la planificación y el ensayo un elemento convenientemente necesario para obtener en escena, en una galería o en la calle, unos resultados satisfactorios. Debido a su amplitud, la tésitura entre arte y vida se concentrará solamente en los aspectos generales de estas prácticas artísticas, como en las obras de algunos artistas Fluxus, o en las reflexiones que algunos artistas que como Richar Schechnner proponen sobre el hecho de que ciertas manifestaciones sociales espontáneas puedan ser consideradas como una obra de arte.

Sobre esta idea de transformación en el público se ha pronunciado el coreógrafo y escritor Raimund Hoghe<sup>9</sup> en un coloquio introducido por José Antonio Sánchez y Claudia Wegener. Hoghe presentó *Lettere Amorse* en el encuentro de artes escénicas madrileño Desviaciones 2001, y en dicho coloquio manifestaba: “*Para mí es hermoso oír a la gente que le ha sucedido algo en su interior, pero no necesariamente tienen que transformar sus conceptos*” y seguidamente justificaba su apreciación mostrando respeto hacia el derecho de los trabajadores que después de una larga jornada de trabajo deseaban contemplar y disfrutar su representación en paz. Pero pese al argumento aparentemente contrarrevolucionario de Hoghe, su alto nivel de sensibilidad social hacia su público resulta incuestionable. El coreógrafo planifica que la mayoría de su público permanecerá sentado, participando de forma pasiva, o simplemente observando sin transformar sus conceptos. Para una persona como Hoghe, proveniente del ámbito escénico contemporáneo, la pulcritud de tal consideración resulta más originariamente happening que el mismo happening, siendo condescendiente con el bienestar de su público. Por otro lado, con una actitud más activa respecto a la relación con el público se pronuncia Richard Martel, que considera que “es en la confrontación ideológica donde nace el cambio”<sup>10</sup>.

---

8 JOTTERAND, Franck. *El nuevo Teatro Norteamericano*. Barcelona: Barral Editores, 1970. p. 105.

9 SÁNCHEZ, José A. y CONDE-SALAZAR, Jaime. *Cuerpos sobre blanco*. Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha: Comunidad de Madrid, 2003. p. 36.

10 MARTEL, Richard. *Arte de Acción*, Xochimilco, Univeridad Autónoma Metropolitana, 2008, pp. 25-27.

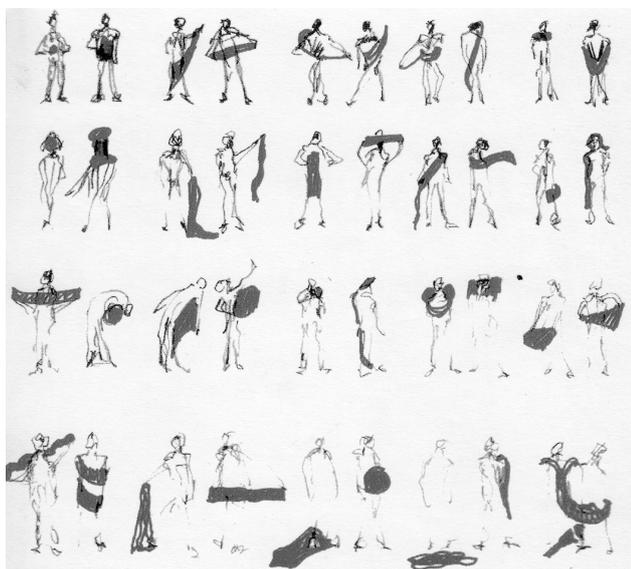
Ya sea desde un planteamiento activista o desde la pasiva consideración, la obviedad es que ambas consideraciones hacia el público, con mayor o menor intensidad, comparten un elemento de consciencia, respecto a la influencia que la presencia del espectador, actor o performer proyecta en el momento de la acción.

### 3.2 LA PRÁCTICA EN EL PROCESO CREATIVO DE MONIKA GÜNTHER Y RUEDI SCHILL

La planificación trasladada a un soporte físico, bien sea al papel o en un diagrama sobre la pared, abre la fase de experimentación y ensayo de la idea. La visualización de la idea en un soporte físico concreta las intenciones comunicativas, y la partitura o el esquema se convierten así en el guión a partir del cual se pueden interiorizar la satisfacción o el rechazo de la obra sobre la que se trabaja, experimentándola.



La pareja formada por la alemana Monika Günther y el Suizo Ruedi Schill desarrolla su trabajo como dúo desde 1995 con una trayectoria artística internacional que destaca en el ámbito de la performance por la síntesis de la acción y la reducción de los movimientos a su mínima expresión. En sus acciones el tiempo se dilata pero el nivel de concentración es tan elevado que arrebató la atención del observador. En el RIAP 2012<sup>11</sup> (Festival Internacional de Arte de Performance) celebrado en la ciudad de Québec, Monika Günther y Ruedi Schill realizaron



Arriba: Monika Günther y Ruedi Schill. RIAP 2012. Festival de Performance Art de Québec. Foto: Francis oshaughnessy.

Abajo: Ilustración previa de la performance realizada en el RIAP 2012. Acuarela de Monika Günther y Ruedi Schill perteneciente a su proceso de creación cedida inéditamente para este proyecto de investigación. La acuarela está fechada en junio de 2010. La música que el dúo utilizó en esta acción se editó en 1998.

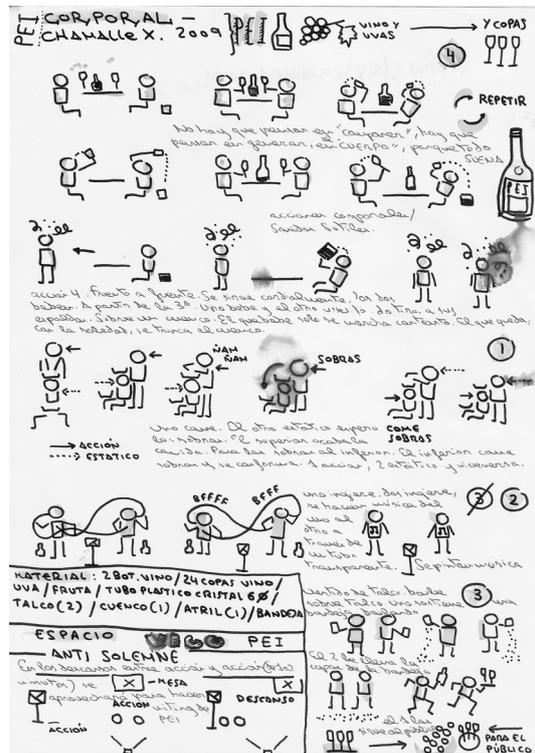
<sup>11</sup> Disponible información sobre el festival bi anual de Québec: <http://www.inter-lelieu.org/>

la siguiente performance: Monika y Ruedi entraban en escena. La pared de fondo la habían estado escogiendo cuidadosamente, entre otras, desde las 11:00 de la mañana hasta las 13:00 de la tarde, que era el tiempo que debían de indicar a los técnicos del espacio si precisaban de más elementos escénicos para su acción. Frente a la pared, colocaron un reproductor de CD y ambos se colocaron paralelamente junto al mismo, uno en cada lado. En el suelo, una tela satinada de color rojo para cada uno de ellos. Ruedi puso entonces en marcha un tema musical que él mismo había compuesto 10 años antes. La música, de ritmo meditativo pero de electrónica repetitiva, acompañaría la acción que estaba a punto de acontecer. Pero antes de que ello sucediera, ambos iniciaron su tránsito particular hacia la consciencia en escena. Este nivel superior de concentración no les impedía coger coordinadamente la tela que estaba en el suelo, incorporarse, y comenzar la acción. Empezaron poniendo lenta y compasadamente las manos dentro de la tela, y a moverlas con una fragilidad tan firme que la misma audiencia podía sentir la suave textura de aquellos satinados telares acompañados de aquellos sutiles y acompasados movimientos. Finalizó la música, que aproximadamente duraba 25 minutos, y finalizó la acción.

Monika y Ruedi planificaron aquella acción con una serie de acuarelas. En ellas trazaron dos figuras a modo de boceto. Sobre el trazo de las figuras en negro utilizaron una mancha de color rojo para señalar la posición de las telas en el guión dibujado. Dicho recurso acompañó al dúo durante la fase de ensayo. Debido a las características de



Izquierda: Monika Günther y Ruedi Schill. RIAP 2012. Festival de Performance Art de Québec. Foto: Francis Oshaugnessy.



Ejemplo de Ideación Esquemática sobre la performance realizada por Álvaro Terrones en el festival internacional de performance Chamalle X 2009, organizado por la Universidad de Vigo y la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, comisariado por Carlos Tejo, profesor titular de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo.

Para más información sobre el proceso, ver el catálogo: Use in Case of performance perteneciente al apartado 9.1 Catálogo. Usar en caso de performance. Acciones 2007-2013.

esta performance, dicha fase no se caracterizaba por la experimentación progresiva de una idea, sino por la planificación previa de la acción y su ensayo, ya que el nivel de concentración que ambos alcanzaban requería de una práctica anterior a la puesta en escena.

Sobre esto queremos hacer un inciso para las acciones presentadas en este proyecto. Como Günther y Schill, hemos recurrido a la ilustración para marcar los movimientos más significativos como procedimiento de la fase de ideación posteriormente puesto en práctica. A estos movimientos se les ha identificado en la terminología de este proyecto como *Movimientos Comunicativos Clave*. En el apartado perteneciente a la metodología de trabajo 5.3.4 *Diseño de Movimientos Comunicativos Clave*, se fundamenta su práctica, donde en la fase de experimentación y en base a la idea ilustrada, se confirmará su *uso en caso de performance*.

El ejemplo más ortodoxo de este recurso-guía lo podemos encontrar en la utilización del texto en las artes escénicas. Pero incluso aquí, la disposición al cambio estará presente en la fase de experimentación, y el móvil de la fase de laboratorio será la coherencia con el trabajo que se proyecta, no supeditándose a la planificación. Como bien apunta Richard Schechner<sup>12</sup>, los ensayos o la experimentación de la idea en la performance se hacen precisamente para producir cambios. El guión se perfila como soporte de los mismos, funcionando como “guía” sobre la maleabilidad de su planificación, incluso en el texto:

*“Es más razonable suponer que el actor no lleve adelante su papel que creer que el texto no pueda sufrir alguna alteración. Los ensayos, de hecho, se hacen adrede para provocar cambios. [...] El texto es una carta geográfica sobre la que están marcados muchos caminos. Corresponde a quien quiere “trabajar encima” decidir a donde ir. Los ensayos pueden llevar a cualquier parte.”*

Finalmente, Schechner concluye su reflexión matizando el concepto de cambio o transformación: *“La palabra “cambio” no define con suficiente exactitud lo que se verifica en realidad, mientras que el término confrontamiento usado por Grotowski es más preciso.”* En dicha precisión, Schechner introduce la figura del director más influyente en las artes escénicas vanguardistas de la segunda mitad del siglo XX, Jerzy Grotowski. En el apartado siguiente, veremos, junto al grupo del Living Theatre, como su concepto de trabajo en las artes escénicas incluía un procedimiento creativo donde la experimentación y el ensayo eran determinantes para la presencia del actor en la escena.

---

12 SCHECHNER, Richard. *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973. pp. 57-58.

### 3.3 EL ENSAYO Y SU DOBLE.

#### INFLUENCIAS DE LOS PROCESOS CREATIVOS DEL “NUEVO TEATRO” EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

El director de teatro polaco Jerzy Grotowski (Rzeszów 1933-Pontedera 1999) destacó notablemente en el desarrollo de técnicas psicofísicas aplicadas en sus ensayos. De sus textos se desprende una exhaustiva insistencia en la concentración psicológica del actor y su simultánea manifestación corporal. El mismo Grotowski destaca la labor pedagógica del director de teatro Konstantin Stanislavski en el método psicofísico de interpretación y la utiliza como referente para comparar la teoría aplicada a la interpretación de Antonin Artaud. Esta comparación surgió en el transcurso de una entrevista durante su estancia en París en 1969<sup>13</sup>. En aquel año, Grotowski contaba ya con el reconocimiento de su propio método de interpretación, aglutinado en el Teatro Laboratorio<sup>14</sup>, según el director, haciendo referencia a la aportación de Artaud respecto a la pedagogía interpretativa:

*“El caso de Artaud es diferente [...] comprendió que existe en el cuerpo un centro que decide las reacciones para el atleta, y para el actor que pretende reproducir los esfuerzos psíquicos por medio de su cuerpo; [...] pero si analizamos sus principios en el terreno práctico descubriremos que conducen en directo al estereotipo: tal tipo de movimiento puede exteriorizar tal tipo de emoción. De ahí al cliché, solo hay un paso.[...]”*

También en la revista *Primer Acto* nº 106 publicada en España en 1969, se recoge otro texto titulado *Actor Santo, Actor Cortesano*. La entrevista, realizada por Eugenio Barba, manifiesta la importancia que Grotowski basa en la confianza entre actor y director y entre los mismos compañeros de escena. Esta confianza es uno de los elementos que el director exige tener en su proceso de ensayo. La particularidad de Grotowski respecto a los ensayos, es que éstos incluyen prácticas de experimentación psicofísicas. Las acciones que se generan sin ningún tipo de guión, las acciones basadas en la autoestima del colectivo y su atmósfera durante el proceso creativo son precisamente lo que diferencian, según Grotowski, sus ensayos, de unos ensayos normales o más convencionales, del tipo instrucción-ejecución.

*“El tipo de trabajo en el que se crea esta forma de confianza hace posible la eliminación de las palabras en los ensayos. Trabajando nos entendemos por el inicio de un sonido, o, a veces, por un silencio. Lo que nace en el actor, se engendra en común, pero le pertenece mucho más que lo obtenido a partir de los llamados ensayos normales.”<sup>15</sup>*

---

13 “*Les Lettres Françaises*” número 16, París, 22 de marzo de 1967, fue publicada en España por “*Primer Acto*” nº 106. Madrid, marzo de 1969. Traducción: Ángel Fernández Santos.

14 GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets Editores, 1970. pp. 71-72.

15 Ob. Cit. p. 65.

La apreciación de Grotowski se refiere a la teoría que Antonin Artaud desarrollaba en el campo teatral, pero no en el campo de la pedagogía interpretativa. Señala a su vez que en la práctica de Artaud, ciertos movimientos pueden exteriorizar determinadas emociones. Esto significa sintetizar e interpretar como un lenguaje codificado el análisis de Artaud respecto a las manifestaciones corporales en escena. Pero Artaud es mucho más que un lenguaje codificado. Posiblemente Grotowski apunta hacia el análisis que Artaud hace sobre el teatro Balinés, en el que una de sus características es la “mímica ensayada” de los actores. Pero antes de ello, es conveniente hacer un inciso en los textos anteriores de Artaud, en los que puede apreciarse con mayor facilidad la fascinación del autor hacia la escena Balinesa. La cuestión que se debe de analizar nace respecto al teatro y a su estrecho vínculo con el público, y si expandimos los márgenes de su análisis, con la sociedad, y seguidamente con la vida. Volvemos al diluido margen entre arte y vida. Y si el teatro Balinés es tan potente para Artaud porque sus actores han sufrido anteriormente lo que están exteriorizando, ¿podría considerarse como un ensayo su propia experiencia en la vida, en cuestiones ajenas a la escena?

Empecemos con los análisis de Artaud previos a su encuentro con el teatro Balinés. Se puede deducir a través de su texto *El teatro de la crueldad*, que para una sociedad insensibilizada, el único modo de remover la conciencia es a través de la experiencia. Concretando desde el punto de vista de Artaud, “*la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza.*”<sup>16</sup> Una experiencia desastrosa, al igual que todo aquello que no logra destruir, recompone al hombre y endurece su disposición<sup>17</sup>, ya que termina “*revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera.*”<sup>18</sup> De modo que podríamos hablar de un ejercicio de recreación traumático, con el que se acabe empatizando con las emociones que se emiten en escena. Artaud deduce sensiblemente que los actores del teatro Balinés solo pueden ejecutar tan sublimemente su trabajo por ser conocedores del miedo. Para Artaud, la “mímica ensayada” de estos autores es un efectivo conductor que vehicula una experiencia primitivamente terrorífica. El ritual Balinés, basado en leyendas de dioses y demonios, tan primigenio en su cultura como inteligible para un espectador europeo, precisa de estos códigos gesticulares, practicados y ensayados, para que la expresividad se manifieste ordenadamente y se conduzca en escena hacia el contemplativo público, que aún siendo desconocedor de estas historias y leyendas, puede interiorizar el horror que se manifiesta a través de los gestos efectivos y las acciones que en escena acontecen.

---

16 En referencia a la cita de NIETSCHE, FRIEDERICH “Aquello que no te mata te hace más fuerte“ .

17 ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978. p. 36.

18 Ob. Cit. p. 36.

Las limitaciones del hombre precisan del ensayo para poder expandirse. La experimentación práctica de la idea conduce a menudo a la corrección del error, la genialidad de lo mal hecho se diluye y desaparece en la satisfacción de controlar los mecanismos de comunicación. En Artaud, parece ser que la preparación necesaria y el ensayo previo a la puesta en escena corresponde más bien a las situaciones extremadamente emocionales anteriormente vividas.

*“El teatro que no está en nada, pero que se vale de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuego, gritos, y vuelve a encontrar su camino precisamente en el punto en que el espíritu, para manifestarse, siente la necesidad de un lenguaje. [...] Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro. Lo importante no es suponer que este acto deba ser siempre sagrado, es decir, reservado; lo importante es creer que no cualquiera puede hacerlo, y que una preparación es necesaria.”<sup>19</sup>*

La resolución formal de una acción no es suficiente motivación para que el espíritu en la escena sienta la necesidad de manifestarse visceralmente. Además de conectar con un mecanismo emocional primitivo, es necesario que se registre en un lenguaje específico. ¿No hay en esta consideración una voluntad de construir una metodología en la acción?

Unos años más tarde, los textos de Artaud influirán determinadamente en el grupo del Living Theatre, creado por el matrimonio formado por Judith Malina y Julian Beck. En 1958, unos meses antes de la publicación estadounidense del *Teatro y su doble* de Artaud, Julian Beck tuvo la oportunidad de acceder al manuscrito todavía inédito<sup>20</sup>. Es en 1947 cuando el Living Theatre comienza a existir, sin embargo, es a partir de los años 60 cuando se consolida como referente del Nuevo Teatro, caracterizado por la vida en comunidad teatral nómada y la práctica del “teatro dentro del teatro”. Un sistema de ensayo consolidado que suscita el interés para este tema de estudio, con las obras *The Connection*, donde un grupo de toxicómanos espera el contacto para su próxima dosis; *The Brigde*, donde los actores se aplicaron a fondo para describir una jornada en la prisión militar de Okinawa; *Paradise Now*, que preconizaba, debido a la represión estatal, la absoluta imposibilidad que la sociedad de finales de los años 60 tenía para manifestarse de forma revolucionaria y no violenta. Un premonitorio happening donde se vehiculaba, unas veces en escena, y otras en la calle, la frustración de la juventud de mayo del 68.

En referencia a la experimentación de la idea, la característica de desteatralización del Living Theatre propició un sistema de *work in progress* durante sus eventos, llegando a ser realmente obras vivas carentes de artificios y simulaciones. El teórico y performer Richard Martel indica que “*el público influye directamente*

---

19 ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978. p. 15.

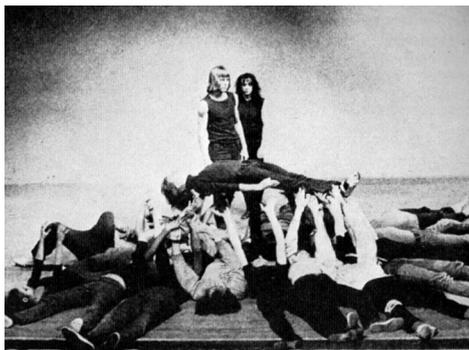
20 MARINIS, Marco. *El nuevo Teatro, 1947-1970*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987. p. 54.

sobre la marcha de la disposición”<sup>21</sup> y esta disposición suponía para el Living Theatre una planificación de su comportamiento en la escena. Julian Beck hizo la siguiente apreciación respecto a sus referentes teóricos: “estamos más allá de Artaud y de Stanislavski. Ya no se trata de experimentar la catarsis por medio del espectáculo, sino de vivirla”<sup>22</sup>

Durante los ensayos, además de la traslación de sus ideas a la expresión corporal, el grupo debía de trabajar largas sesiones de diálogo y coloquio, a fin de ejercitarse ante la espontánea y generalmente incontrolable reacción del público en los momentos más catárticos, sobre todo cuando sus obras lograban tener el impacto deseado, integrando al público en la obra.

Jean Jaques Lebel documenta la insistencia en la búsqueda de la autenticidad durante los ensayos del Living, que a diferencia de su puesta en escena (recordemos su característica de work in progress) contenía un sentido de comunidad determinante en su forma de entender la acción. Respecto a la convivencia y ensayos del Living Theatre en Cefalu, Judith Malina concluye:

*“Este método nuevo será un comportamiento ritual interpersonal entre nosotros, durante los ensayos y fuera de los ensayos. 24 horas diarias: una equivalencia paradisiaca de la disciplina. Debemos ponernos de acuerdo acerca de lo que buscamos como comportamiento y cuanto más exigentes seamos tanto mejor. [...] Hay que emprender este paso con la esperanza de que la máscara se transforme en nuestro rostro real o que nos revele algo de lo que seríamos si fuésemos lo que queremos ser.”*<sup>23</sup>



Arriba: *Antigone*. Foto tomada por el miembro del Living Horace. Extraída del libro de Jean-Jacques Lebel, *Teatro y Revolución. Entrevistas con el Living Theatre*.

Abajo: *Paradise Now* con el acto del hormigqueo de los cuerpos. Foto tomada por G. Mantegna. Extraída del libro de Jean-Jacques Lebel, *Teatro y Revolución. Entrevistas con el Living Theatre*.

21 JOTTERAND, Franck. *El nuevo Teatro Norteamericano*. Barcelona: Barral Editores, 1970. p. 128.

22 MARTEL, Richard. *Arte de Acción*, Xochimilco, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, p.58.

23 LEBEL, Jean-Jacques. *Teatro y Revolución. Entrevistas con el Living Theatre*. Caracas: Monte Avila Ed. 1970. p. 89.

### 3.4 ALGUNAS CONSIDERACIONES CONTEMPORÁNEAS SOBRE LA HIBRIDACIÓN ENTRE PERFORMANCE Y TEATRO

Se hace necesario citar en este apartado algunos de los referentes que analizan la hibridación contemporánea entre arte y teatro, ya que para realizar el estudio sobre la experimentación de la idea y su ensayo en la performance se han utilizado además de artistas de acción, referentes teatrales y del ámbito de las artes escénicas, a fin de apoyar la fundamentación teórica. Además, entendemos que la producción artística desarrollada para este proyecto se siente muy próxima a la mezcla contemporánea entre performance y teatro, y que el término cultural del Live Art argumenta adecuadamente. Éste propone que la creatividad no se desarrolla ni proyecta para un entorno artístico o para un entorno teatral, sino en ambos y para ambos. Lois Keidan<sup>24</sup>, la gestora más significativa durante los años 90 de este movimiento se referiría a esta hibridación histórica entre teatro y arte de la siguiente manera:

*“Artistas como Chris Burden, Joseph Beuys y Adrian Piper situaron sus acciones y situaciones no solo en galerías, sino también en la calle y, por supuesto, en sí mismos, creando un arte que existía en, y solo en, tiempo real, un arte basado en ideas de presencia, y que tenía más que ver con conceptos que con productos o mercados. En paralelo a este cuestionamiento de las fronteras y las reglas de las artes visuales, los artistas de teatro también estaban tratando de romper el envoltorio: deconstruyendo las tradiciones mediante el abandono de los espacios de representación convencionales, las estructuras formales o las narrativas lineales y mediante la pretensión de los actores de ser algo más que actores.”*

Keidan, advirtiendo un reducto conservadorista ironiza tratando de “ilícita” esta hibridación de disciplinas: *“podríamos decir que el Live Art es el nieto de un matrimonio ilícito entre las artes visuales y el teatro experimental”*.

En España, José A. Sánchez<sup>25</sup>, doctor en filosofía y catedrático de historia del arte en la Universidad de Castilla-La Mancha, ha gestionado durante 5 años consecutivos el evento de artes escénicas *Desviaciones*. El autor argumenta la necesidad de contextualizar las propuestas de características híbridas, teniendo una determinada consideración hacia esta mezcla entre artes visuales y teatro:

---

24 SANCHEZ, José Antonio. *Situaciones : un proyecto multidisciplinar en Cuenca*. Cuenca 200. Universidad de Castilla-La Mancha. pag 196-197.

25 SANCHEZ, José Antonio. *Nuevos espacios culturales, Práctica Artística y Políticas Culturales*. Murcia : Universidad de Murcia, Vicerrectorado de Extensión Cultural y Proyección Universitaria, 2003. p. 48.  
Disponible en: <http://www.um.es/campusdigital/Libros/textoCompleto/politCultural.htm> (Consulta: 17/06/2013)

“Yo creo que el contexto era necesario al principio, porque las propuestas de aquellos artistas no eran aceptadas fácilmente, porque eran descalificadas como “esto no es danza”, “esto no es teatro” o “esto no es arte” [...] el contexto era necesario debido a la fragilidad de los procesos: no de las obras singulares [...] sino por la fragilidad de las trayectorias, que podían ser quebradas o influenciadas por una mala recepción.”

José A. Sánchez apunta a los factores de contextualización para analizar los procesos de hibridación entre el arte y el teatro. El mismo autor, desde ARTEA, Investigación y Creación Escénica<sup>26</sup>, deposita también un análisis de otros factores influyentes en estos procesos de hibridación. ARTEA es un grupo de investigación que reúne a artistas e investigadores, una asociación independiente vinculada a través de sus miembros a diferentes Universidades y Centros de Investigación en el ámbito de las artes escénicas. El texto de Jose A. Sánchez *La Escena Futura* señala a un proceso de “interpenetración” condicionado en parte por el uso de los nuevos recursos tecnológicos, los cuales repercuten en el anteriormente citado marco contextual:

“El teatro, como el resto de las artes, sufre un proceso de “interpenetración”. Se hace cada vez más difícil hablar de teatro, danza, literatura, artes plásticas, etc. sin hacer referencia a una multiplicidad de formatos influidos en parte por el impacto de las nuevas tecnologías.”<sup>27</sup>

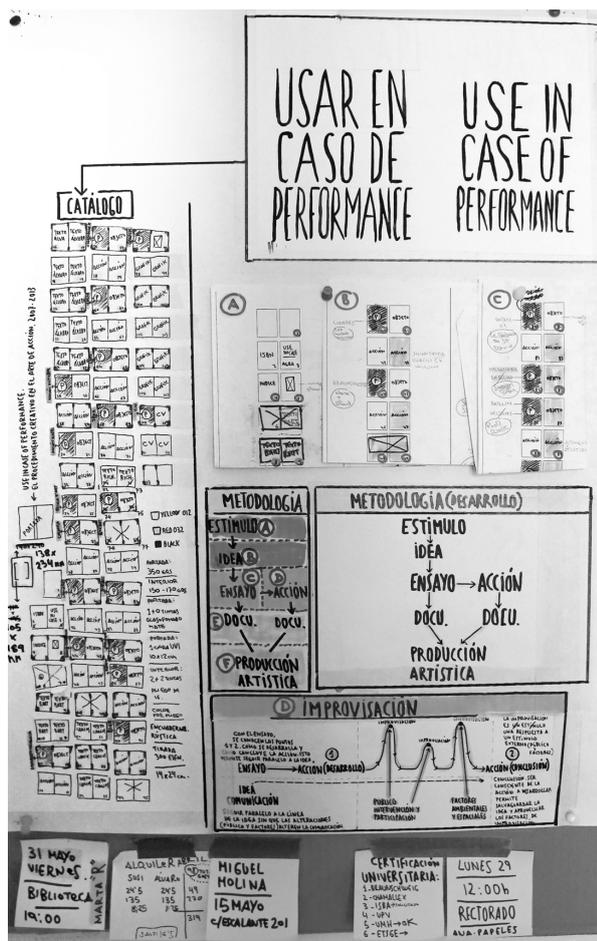


Imagen sobre la estetización del proceso de trabajo realizado para este proyecto. A la izquierda de la imagen se puede ver la maqueta o planillo correspondiente a uno de los anexos presentados, el catálogo recopilatorio de acciones.

Estas acciones, realizadas entre 2007 y 2013 se documentan junto a fragmentos pertenecientes a la fase de ideación y ensayo de la idea, además de la documentación de su puesta en escena.

26 ARTEA, archivo y documentación. Para más información consultar: <http://arte-a.org/> (Consulta: 10/05/2013)

27 SÁNCHEZ, José Antonio. *La escena Futura*. Barcelona: I+C+I. CCCB, 2007. Disponible en: <http://arte-a.org/home>. (Consulta: 10/06/2013)



#### 4. PRESENTACIÓN, ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA

#### 4. PRESENTACIÓN, ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA OBRA

Las performances presentadas en este proyecto son las siguientes: RIAP 2012 (Québec, Canadá), Carme Teatre (Valencia, España), Excentricités 2013, (Besançon, Francia) Galería Kessler Bataglia (Valencia, España). En base a ellas, se analizará en profundidad la fase de ideación y ensayo o experimentación de la idea, como fundamentación teórica y complemento analítico. Las performances realizadas tienen como característica común un formato de evento concertado. El término de *acción concertada* se utiliza en el desarrollo de este proyecto para referirse a las performances que se conciertan en un espacio determinado y en el que se publicita y difunde el evento a fin de que la asistencia sea considerable.

A continuación, se desglosa el cronograma realizado en la gestión y confirmación de las performances:

##### ***RIAP 2012. Festival Internacional de Performance Québec.***

Comisariada por: Richard Martel.

Invitación oficial: enero 2012.

Confirmación de asistencia: febrero 2012.

Periodo de Viaje: 6 septiembre a 18 septiembre 2013.

**Performance: 15 septiembre 2013.**

---

##### ***Performance Carme Teatre***

Comisariada por: Martina Botella Mestres.

Master producción Artística, nuevos espacios escenográficos.

**Performance: 21 enero 2013.**

---

##### ***Excentricités 2013. ISBA Besançon.***

Comisariada por: Julien Cadoret.

Invitación oficial: octubre 2012.

Confirmación de asistencia: octubre 2012.

Periodo de Viaje: del 10 al 13 abril 2013.

**Performance: 11 abril 2013.**

---

##### ***Nit de les Galeries 2013. Galería Kessler Bataglia.***

Comisariada por: Elena Bataglia.

Invitación oficial: 13 mayo 2013.

Confirmación de asistencia: 14 mayo 2013.

**Performance: 17 mayo 2013.**

---

A continuación, se muestra el proceso de difusión de las obras: el texto enviado por correo para concertar el evento junto a su diseño a modo de invitación de la performance.

## **RIAP 2012. Festival Internacional de Performance Québec**

### **Difusión:**

12/09/2012

### **Asunto/Subjet:**

*The Canadian Consulate*

### **Texto/Text:**

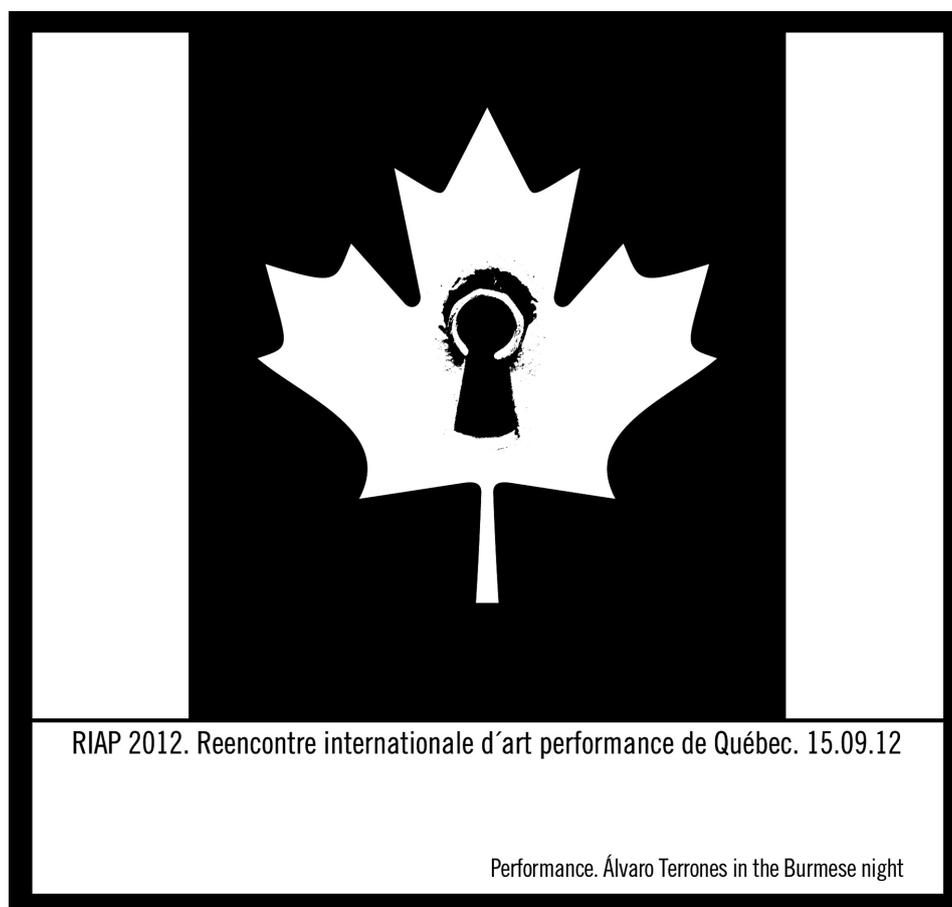
*El consulado Canadiense en Bangkok ha denegado el visado a los artistas Birmanos para participar en RIAP de Québec 2012. Por este motivo, los artistas que todavía permanecemos en Québec desarrollaremos una acción cubriendo el día destinado a la noche de performance Birmana, denunciando mediante el arte de acción el rígido criterio del consulado Canadiense hacia un bien común como es la diversidad y la difusión de la cultura.*

*Linh Phuong Nguyen / Mai Ei / Maung San Oo / Moe Satt*

*The Canadian Consulate in Bangkok denied Visas to Burmese artists to participate in the Quebec RIAP 2012. For this reason, artists who still remain in Québec will develop an action on the evening of the schedule Burmese presentations, to proclaim the art of action by the Canadian consulate as rigid and against the common good and the diversity and spread of culture.*

*Nguyen Phuong Linh / Mai Ei / San Oo Maung / Moe Satt*

*+info: RIAP 2012, [www.alvaroterrones.com](http://www.alvaroterrones.com)*



## **Performance Carme Teatre**

**Difusión:**

16/01/2013

**Asunto/Subjet:**

Performance Carme Teatre.

**Texto/Text:**

*Action Art. in the meantime: Álvaro Terrones & Santiago López. Before there was a piece of art, there was a cumshot process. Antes de la obra de arte, hubo una corrida de proceso*

**Place:**

Carme Teatre (map) Valencia. Spain.

**Date:**

21/01/2013 (from 20:30)

+info about the concept: [www.alvaroterrones.com](http://www.alvaroterrones.com)



**BEFORE THERE WAS A PIECE OF ART, THERE WAS A CUMSHOT PROCESS**

In the meantime: Álvaro Terrones & Santiago López

Place: Carme Teatre (map) Valencia. Spain. Date: 21/01/2013 (from 20:30)

**Excentricites 2013. ISBA Besançon**

**Difusión:**

12/04/2013

**Asunto/Subject:**

Performance Excentricités 2013.

**Texto/Text:**

Presentation: Institut Supérieur des Beaux-Arts. Besançon / Franche-Comté.

**Place:**

Hall d'exposition. 18:00 hr. 11/04/13. Excentricités 2013.

+info about the concept: [www.alvaroterrones.com](http://www.alvaroterrones.com)



Álvaro Terrones. Performance presentation: ISBA / Institut Supérieur des Beaux-Arts. Besançon. France.  
Place: Hall d'exposition. 18h. 11/04/13. Performance Festival Excentricités 2013.

**Nit de les Galeries 2013. Galería Kessler Bataglia**

**Difusión:**

17/05/2013

**Asunto/Subjet:**

Performance Carme Teatre.

**Texto/Text:**

Performance NIT DE LES GALERIES 2013.

Performance Álvaro Terrones y Santiago López. 17 Mayo 2013. 20:00h

**Place:**

NIT DE LES GALERIES

Galería Kessler Battaglia

+info about the concept: [www.alvaroterrones.com](http://www.alvaroterrones.com)

LOS "PERFORMERS" MÁS HONRADOS QUE HAN PISADO ESTE PLANETA EN MILLONES DE AÑOS

everything crash!

Gott sei Dank  
ist es so

17 MAYO  
2013  
GALERÍA  
KESSLER-  
-BATTAGLIA  
22:00h  
VALENCIA

SEN  
E STELLEN

K-  
undeskreis „Dr. Georg Sacke“ Leipzig

WE ARE THE MOST HONEST PERFORMERS WHO HAVE PROMENADED OVER THIS PLANET FOR MILLIONS OF YEARS



***Datos generales de la acción:***

Autor: Álvaro Terrones.

Mes: Septiembre.

Año: 2012.

Lugar: Québec.

Espacio: Le Lieu, centre en art actuel, Québec, Canada.

Comisario: Richard Martel.

Motivo: RIAP. Reencuentro Internacional de Performance Art 2012.

Formato del encuentro: Bienal.

Participantes por día: 5 participantes.

Duración del festival: del 5 al 16 de Septiembre.

Países invitados al festival: Colombia, Uruguay, Suiza, España, Vietnam, Birmania.

***Parámetros técnicos***

Formato: Acción (participativa-pasiva)

Participantes: Público.

Colaboración: Participativa pasiva (del min. 06 al min. 15) Participativa activa (del min. 11 al min. 13)

Materiales: 1 Planta, Oso de peluche con uniforme policial Canadiense, 2 hojas de periódico.

Duración: 15 min.

Documentación: fotográfica y video.

### ***Idea de acción:***

En el formato del festival, la noche de temática española era el día 8 de Septiembre. La noche destinada a Birmania el 15 de Septiembre, pero el consulado Canadiense en Bangkok denegó el visado a los artistas Birmanos para participar en RIAP de Québec 2012. Por este motivo, los artistas que todavía permanecían en Québec desarrollaron una acción cubriendo el día destinado a la noche de performance Birmana, denunciando mediante el arte de acción el rígido criterio del consulado Canadiense hacia un bien común como es la diversidad y la difusión de la cultura.

### ***Descripción de la acción:***

A partir de la idea del visado rechazado, la acción se desarrolla de la siguiente forma: el accionista se sitúa contra la pared. Por solidaridad pide un aplauso para los artistas rechazados. El aplauso se alarga en el tiempo hasta que el público deja de aplaudir, el accionista sigue aplaudiendo solo, y continúa hasta que la tensión del momento lo requiera. Posteriormente el artista cruza una línea marcada por un metro. El accionista entra en el espacio de acción. El Oso de peluche permanece vigilante, focalizado por la iluminación como punto máximo de tensión. El accionista se tapa con un periódico para evitar la mirada del peluche-policía. El accionista continúa y se esconde tras el público evitando al policía. El público ríe e interactúa con el accionista, le ayuda a esconderse. El accionista pide al público que no ría para que el policía no descubra al accionista. La risa contenida aumenta la tensión y viceversa. El accionista se esconde tras una planta para regresar a la línea de salida sin que el policía lo descubra. El accionista vuelve tras la línea y se relaja. Fin.







***Datos generales de la acción:***

Autor: Álvaro Terrones y Santiago López.

Mes: Enero.

Año: 2013.

Lugar: Valencia.

Espacio: Carme Teatre.

Comisaria: Martina Botella Mestres.

Motivo: Nuevos Espacios Escenográficos. Master Producción Artística.

Formato del encuentro: Presentación proyecto asignatura.

***Parámetros técnicos***

Formato: Acción (participativa-pasiva)

Participantes: Público.

Colaboración: El público deja manipularse durante un fragmento de la acción.

Materiales: Mesa, dos sillas, polvos de talco, dos tazas, dos cuencos, agua, dos telas, calzoncillos de España

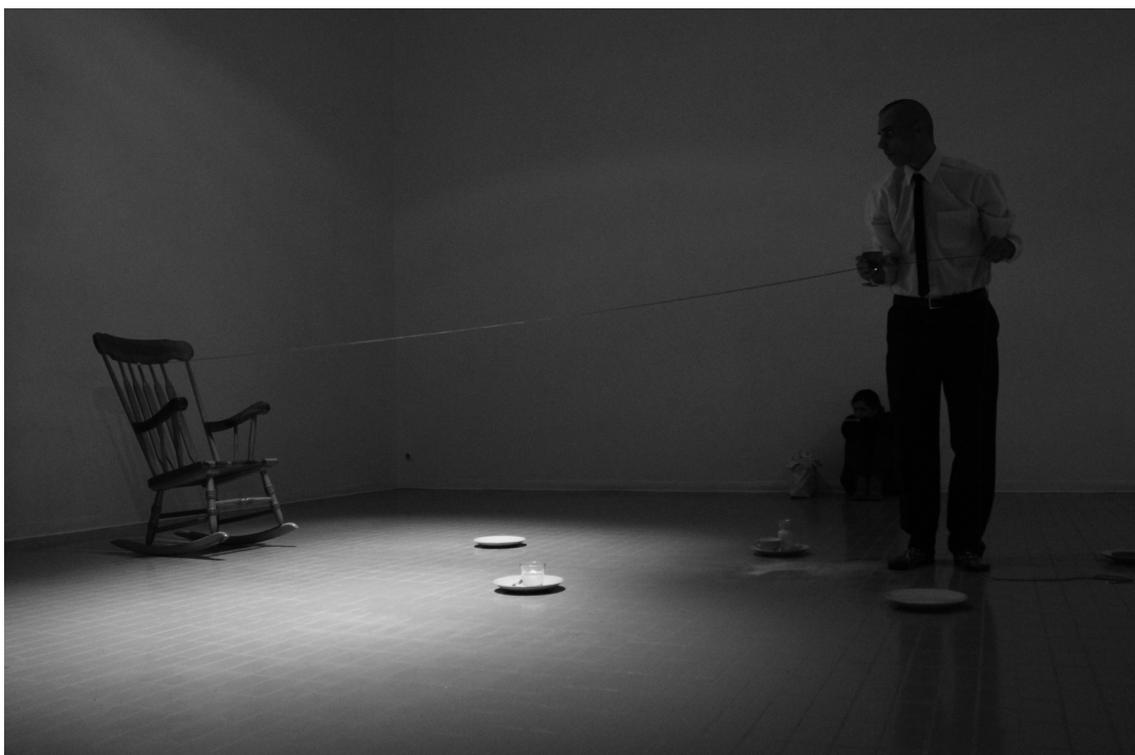
Duración: 45 min.

Documentación: fotográfica y video.

***Descripción de la acción:***

(ver video Anexo)





***Datos generales de la acción:***

Autor: Álvaro Terrones.

Mes: Abril.

Año: 2013.

Lugar: Besançon. Francia.

Espacio: Universidad de Bellas Artes de Besançon.

Comisaria: Julien Cadoret.

Motivo: Festival anual Internacional de performance Excentricites.

Formato del encuentro: Festival.

***Parámetros técnicos***

Formato: Acción (participativa-pasiva)

Participantes: Público.

Colaboración: El público deja manipularse durante un fragmento de la acción.

Materiales: mecedora, 6 platos, hilo fino de color rojo, platano, vaso de agua, bufanda, calzoncillos de España.

Duración: 35 min.

Documentación: fotográfica y video.

***Descripción de la acción:***

(ver video Anexo)





***Datos generales de la acción:***

Autor: Álvaro Terrones y Santiago López.

Mes: Mayo.

Año: 2013.

Lugar: Valencia.

Espacio: Galería Kessler Bataglia.

Comisaria: Elena Bataglia.

Motivo: Invitación participación Nit de les Galeries 2013.

Formato del encuentro: Presentación.

***Parámetros técnicos***

Formato: Acción

Materiales: mecedora, 6 platos, hilo fino de color rojo, platano, vaso de agua, bufanda, calzoncillos de españa.

Duración: 35 min.

Documentación: fotográfica y video.

***Descripción de la acción:***

(ver video Anexo)





## 5. METODOLOGÍA DE TRABAJO

## 5.1 ESTÍMULO: ANÁLISIS DE LOS ESTÍMULOS QUE MOTIVAN LA IDEACIÓN

Generalmente, el proceso parte de un estímulo, que es el factor desencadenante que genera un modelo inventivo. En el caso de las performances que se presentan en este proyecto, tener consciencia de dicho factor desencadenante favorece la retención del estímulo, pudiendo usar el mismo para resolverse en una idea. La idea se definirá a medida que se contemple su uso en un contexto performativo y estará completamente determinada en la fase de ensayo.

Respecto a la forma de proceder de las acciones tanto individual como colectivamente y siguiendo con una lúdica exposición a modo de términos adaptados, desearía resumir los estímulos y su posterior tránsito hacia la fase de ideación encajándolos en tres tipos: *estímulos inductivos*, *estímulos en desarrollo* y *estímulos en proyección*.

### 5.1.1 ESTÍMULOS INDUCTIVOS.

Además de las inquietudes personales y la sensibilidad con la que se percibe el entorno, los *estímulos inductivos*, por un lado, son la reacción a situaciones experimentadas de forma particular y que se aplican a un propósito escénico general.

Los *estímulos inductivos* se generan con las personas que configuran nuestro contexto y formulan preguntas que despiertan una curiosidad e interés, desencadenantes de reacciones que a menudo se metabolizan en forma de “crisis existencial”. La respuesta a estas crisis inducidas ha sido estimulante, y en particular, me refiero a los estudios académicos o la pedagogía de la performance, con personas dedicadas que generan en su audiencia en unos casos descubrir y en otros recordar que la lucidez es dolorosa. Por otro lado, en las acciones donde el proceso ha sido dual, junto a los compañeros Santiago López y Bartolomé Ferrando, los estímulos se han basado en afinidades personales, el parentesco musical y a menudo en la similitud del comportamiento a adoptar frente a una problemática concreta, enfocando su manifestación hacia la expresión escénica. El dúo en la performance<sup>28</sup> es un estimulante medio de inducción donde el uno asimila las particularidades del otro. Un intercambio que, por ejemplo, puede inducir a la inclinación por un objeto determinado. Ese tipo de complicidad sobre el mismo objeto podría dar lugar a otra serie de estímulos, los cuales precisan de un seguimiento para su desarrollo.

---

28 Respecto al dúo en la performance. La edición del RIAP 2004 (rencontre internationale d'art performance de Québec) tuvo como temática el estudio de los dúos en la performance y sus técnicas de producción. Los dúos de artistas de acción invitados para esta edición fueron:

System HM2 T (Alemania), Los Torreznos (España), Akenaton (Francia), Laszlo Felugossy-Janos Sziertes (Hungría), Doyon-Demers y Dominic Gagnon-Julie Andrée T (Québec), Monika Günther-Ruedi Schill (Suiza). La documentación del RIAP 2004, en formato DVD disponible en: Ediciones Inter-Le Lieu. Centre en art Actuel, Québec ([www.inter-lelieu.org](http://www.inter-lelieu.org)).

## 5.1.2 ESTÍMULOS EN DESARROLLO

A diferencia de los estímulos inductivos, que provienen de nuestro ámbito de trabajo y son el efecto de una causa particular, podemos definir como *estímulos en desarrollo* todos aquellos estímulos de los que somos conscientes y a los que recurrimos en el momento en el que hay una performance en proyecto. En primer lugar, hablaría en referencia a un ámbito material y el favoritismo que se mantiene con ciertos objetos. La consciencia por la predilección hacia un determinado objeto puede facilitar la relación que se establece con este objeto en un contexto performático. Se desarrolla entonces un estímulo que transita hacia la ideación de la performance, imaginando toda una serie de acciones que facilitarían la expresión del mensaje en escena.

En segundo lugar, respecto a los estímulos en desarrollo, hablaría sobre la característica correlativa de la performance en su condición de colectividad. La performance es un medio de expresión accesible para su práctica. Las personas que facilitan esa accesibilidad en el tránsito de la iniciación pueden ser determinantes para desarrollar un estímulo de dedicación constante. En este sentido, la relación con personas que ya tenían experiencia en el arte de acción contribuyó a afianzar la confianza en la performance. Además de los experimentados, las relaciones colaborativas que se mantienen en el ámbito de la performance son de terminantes para afianzar la motivación hacia nuevos proyectos.

Generalmente, el carácter colaborativo del arte de acción hace posible que su práctica no dependa de grandes necesidades ni medios, y en parte, es gracias a la correlatividad que profesan sus miembros. Los estímulos se desarrollan a medida que lo hacen las relaciones colaborativas, y crecen paralelas a la evolución de un objetivo común. Relaciones colaborativas a las que el artista Richard Martel<sup>29</sup> dedica gran parte de su estudio y que en muchas ocasiones motivan la producción artística:

*“El arte también es una creación de los artistas, y éstos testimonian actitudes y gestos de acción que “normalmente” se-*



Arriba: Archivo Internacional de documentación sobre performance. Centro Inter-Lelieu. Québec. Información disponible en: <http://www.inter-lelieu.org/>.

Abajo: Encuentro Internacional RIAP 2012. Québec. Conferencia sobre performance. De izquierda a derecha: Monika Günther, Álvaro Terrones, Ruedi Schill.

29 MARTEL, Richard. *Arte de Acción*. Xochimilco, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008. p. 109.

*rían silenciados [...] Existe un arte alternativo que cuestiona, que se mueve en la esfera social para llevar a cabo una actividad que se realiza en la esfera relacional. La energía artística no puede ser frenada por los guardianes y sus escudos museológicos.”*

Los testimonios silenciados a los que se refiere Martel son las actividades que la historia del arte, la museología y la literatura oficial no tratan como protocolariamente aceptables para su consideración artística. En nuestro caso, afortunadamente esta falta de consideración no es determinante, ni tan siquiera influyente para estimular el desarrollo de nuevos proyectos, ya que, desde la producción artística a la creación de encuentros o festivales, los estímulos crecen y se acumulan a medida que lo hacen las relaciones contributivas en dirección a un mismo fin, que es placer por el arte de acción.

### 5.1.3 ESTÍMULOS EN PROYECCIÓN

Los estímulos en proyección hacen referencia a la razón que motiva la producción, el deseo de mejorar y ampliar la experiencia artística e incluso los elementos descartables en una obra tras su experimentación. Como se ha visto anteriormente, la mayoría de los estímulos vienen dados por la naturaleza colaborativa de la performance, al compartir y asimilar las características de las personas con las que nos relacionamos.

De forma parcial, somos un ser formado por particularidades de otros seres. Al desear mejorar, debemos tener cautela en hacerlo respecto a nosotros mismos y no respecto a los demás. Por este motivo, identificando los estímulos en los que la influencia externa no tiene especial protagonismo, se aíslan en un tercer grupo los estímulos en proyección, siendo conscientes de su condición tanto para motivar las relaciones colaborativas como para contaminarlas. Se puede, de este modo, tener en consideración el deseo personal de progreso y la proyección artística como estímulos compatibles con la característica correlativa de la performance y la ética artística. Se transita por lo tanto entre la comunidad y la soledad, pero en ambos casos la producción se documenta en un fondo común, al acceso de sus practicantes pero en patrimonio, simplemente, del arte de acción. El estímulo en proyección puede ser un placer, y con esta actitud los artistas contribuirán permanentemente con sus nuevas creaciones a la renovación de la performance. En este sentido, Robert Filliou<sup>30</sup> comunica:

*«la creación permanente es una obra colectiva. No puede ser perfecta a nivel de sus componentes, sino únicamente como un todo, desde el momento que un número creciente de personas las pone en práctica»*

---

30 FILLIOU, Robert. *Genio sin talento*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003. p. 190.

Además de la relevancia del factor colectivo y destacar que la competencia artística no es determinante para la creación, lo interesante del análisis de Filliou es que destaca ante todo la importancia de la disposición. Una forma de autodesarrollo, simple y lúdica, que posibilita que permanentemente las ideas fluyan, dentro de un contexto escénico y fuera de él. Una actitud siempre dispuesta a la proyección creativa.

## 5.2 IDEA: EN BASE AL ESTÍMULO Y CON UN PROPÓSITO ESCÉNICO

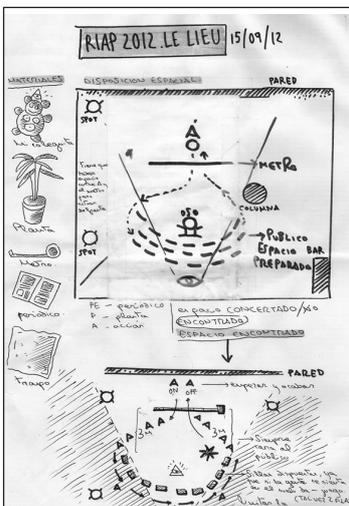
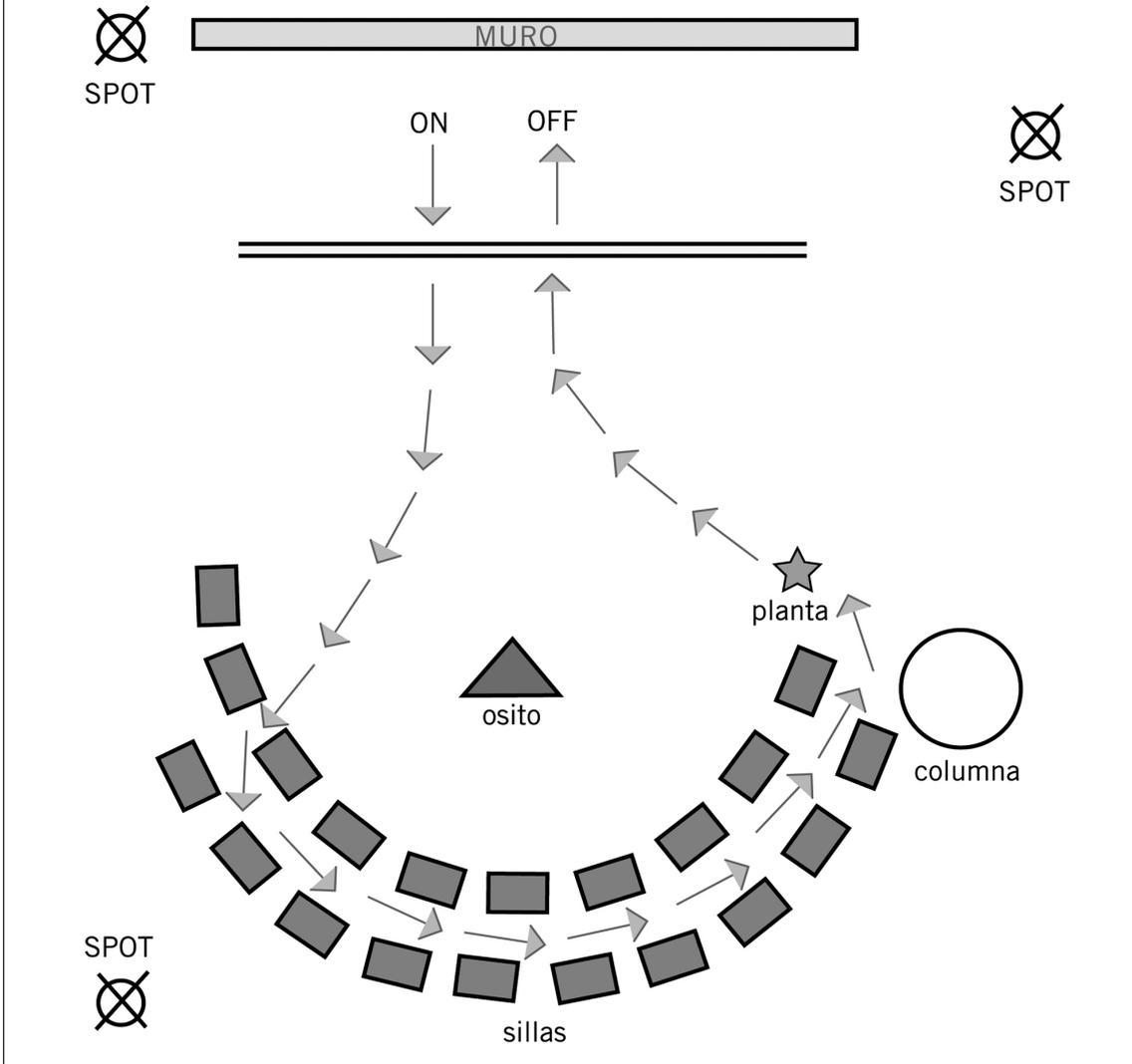
En consecuencia, a partir del estímulo, y como resultado de su disposición en una idea, se activa el proceso de creación. El estímulo genera una idea, la cual proyectada en un contexto escénico, debe expresar satisfactoriamente todo lo que se desea comunicar mediante la performance. La intuición acompaña todo el proceso creativo, pero es aquí, en las fases de ideación y ensayo donde el crédito intuitivo puede ser determinante para la confianza en una idea, a fin de afianzar o desestimar su desarrollo. Siempre existe cierto factor de riesgo respecto a la validez de la idea, pero este hecho deberá contrastarse en la fase de experimentación, donde se confirmará su viabilidad. Este es otro de los motivos que avalan la utilidad del ensayo, y en el que se basa parte de la hipótesis de esta investigación. Debido a su repetida examinación durante la fase de ensayo, el performer llegará a la acción concertada con una idea experimentada y confirmada. Consciente de su validez, la accionará con determinación mediante su comportamiento en escena. En definitiva, podemos entender el crédito intuitivo como el nexo de unión entre las distintas fases, la motivación direccional que apunta hacia la fase consecutiva del proceso creativo a fin de seguir avanzando para configurar el proyecto artístico.

### 5.2.1 TRASLACIÓN DE LA IDEA AL SOPORTE

La idea se imagina, se reproduce mentalmente, se comunica y se contrasta en los casos en los que se trabaja en grupo. Una vez que el crédito intuitivo motiva su desarrollo, se procede a la traslación de la idea a soporte, generalmente sobre papel, diseñando una esquematización espacial y escenográfica, la distribución de los objetos y finalmente el diseño y diagramación de los MCC (movimientos comunicativos clave).



HENRI CHALEM / DIAGRAMA ESPACIO ENCONTRADO  
 acción Álvaro Terrones / 15/09/12

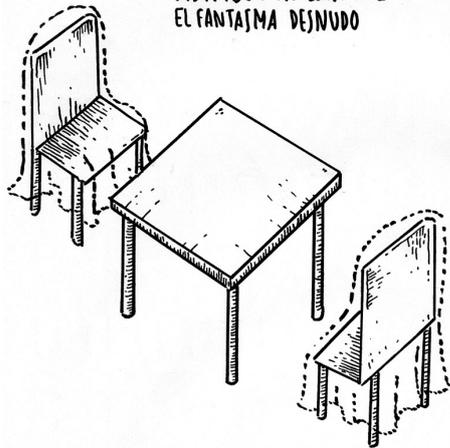


De izquierda a derecha:  
 Página correspondiente a la traslación de la idea al soporte (papel) En ella se han marcado también los *Movimientos Comunicativos Clave*. El esquema pertenece a la performance que se presentó en el RIAP 2012 de Québec.

Arriba: Esquema espacial y disposición de los elementos escenográficos. En este caso se planificó la distribución de las sillas para el público, marcando el recorrido de la performance. Una copia de este esquema se entregó a los técnicos de cámara, luces, y al responsable de la documentación del festival.

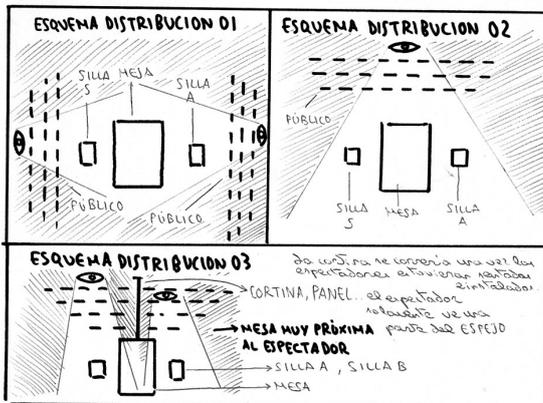
Abajo: Esquema espacial en bruto. RIAP 2012 de Québec.

**PRIMITIVO PERFORMANCE CLUB  
DISTRIBUCIÓN ESPACIAL  
EL FANTASMA DESNUDO**



**ESPACIO MATERIALES**

- 1 Mesa
  - 2 Sillas
- Centrar las distribuciones del público mediante un elemento.



**PRIMITIVO PERFORMANCE CLUB  
EL FANTASMA DESNUDO  
SECUENCIA-ACTOS Y ORDEN**

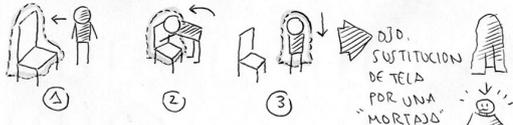
**1 ENTRADA**

- 1A** Entramos, nos sentamos y FOTO. A y S van a hacer foto. Nos levantamos y nos bajamos de cara 3 veces. Nos sentamos estaticos y FOTO. Nos acercamos y FOTO. Volvemos de espaldas a la mesa. Nos levantamos y FOTO.
- 1B** Nos levantamos y cogemos el vaso. Bebemos y y dejamos. Bebemos quedamos de espaldas y respiramos. Bebemos y quedamos de espaldas y respiramos. Bebemos y quedamos. A cuerpo y respiramos. Bebemos y quedamos. A cuerpo a la silla y S se levanta estatico, cuando A diga el vaso. S dice el vaso y escupe agua a A. FOTO. Volvemos de espaldas a la silla. Nos sentamos y FOTO.
- 1C** Nos levantamos y vamos un poquito a poco hacia la EVIDENCIA uno frente a otro y FOTO. Vamos hacia otros. Nos colocamos detrás de la silla. Nos acercamos poco a poco. Y hacemos una ESCONDIDA, 2 y 3. Nos levantamos. Caminamos hacia dentro y repetimos con público. Nos acercamos detrás de alguien (Caso 1, 2, y repetimos 2 y 3). Caminamos hacia la EVIDENCIA. Nos acercamos, en el 3, hacemos 2, y 3. Entramos A se levanta y S permanece agachado. A explora sobre la mesa y S permanece agachado. A mira al otro lado, y cuando se agacha, S se ve y se levanta. A permanece agachado, S explora sobre la mesa y A mira por debajo al otro lado. A agacha cuando S cue y se agacha (Repetir 3 veces). **AUMENTANDO EL RITMO.** Entramos estaticos cuando respiramos y FOTO. Volvemos de espaldas y nos levantamos. FOTO → no se vuelve, se directamente c (cuerpo y dejan vaso, acaban y foto)

**PRIMITIVO PERFORMANCE CLUB  
EL FANTASMA DESNUDO  
SECUENCIA-ACTOS Y ORDEN**

**2** do que del Truco de usina, nos volvemos hacia la mesa y nos bajamos FOTO.

- 3A** La tela estará sobre la silla. A y S, estarán de espaldas entre ellos. Se sientan frente a la silla, y se pone la TELA FANTASMA (OJO) sin quitarla de la silla. El cuerpo se avanza hacia la tela y la silla a la vez. Se coloca la TELA-SILLA.



- 3B** Volvemos uno frente a otro de pantufla, FOTO, y respiramos a quitarnos la ropa. De ZAPATOS, CAMISA (CHAQUETA), PANTALÓN, CORBATA, OTIRANTES. **LA ROPA SE DEJA ENCIMA DE LA MESA.**

y cuando los dos al mismo tiempo separamos fuera al pantalón, FOTO, y quitamos calcetines. A larga calcetines, se les queda en mano.

- 3C** frente a la mesa, volvedo pantufla !!

FIN

**PRIMITIVO PERFORMANCE CLUB  
EL FANTASMA DESNUDO  
SECUENCIA-ACTOS Y ORDEN**

**2 CÓMO HEMOS LLEGADO A ESTO?**

**TEXTO OK**

- 2A** Nos levantamos, uno frente a otro, estaticos, y respiramos. **SEGUIR CON EL VASO. MANTEN CON DERECHA la mano.**
- 2A** Te acuerdas que te que dejó en la lista de cosas que están al lado de la lista de cosas que te estaban hablando? **DEJAR OBJETO SOBRE LA MESA**
- 2B** Si te acuerdas que te que al principio de cuando se abrió el vaso. **NO DEJAR NADA EN EL VASO PARA MANTEN LA MESA. LA CORTINA QUE TE ESTABAN HABLANDO.**
- 2C** Te acuerdas que te que los pedregos de algodón dentro del paquete de cosas para que te quedara acostumbrado a ellos? **NO DEJAR NADA EN EL VASO! MANTENER LA SUELO.**
- 2D** Si te acuerdas que te que los pedregos dentro de las zapatillas para calzar al cuerpo? **NO DEJAR NADA EN EL FULO ROTO O O.**
- 2E** A y S cuando nos acercamos TRUFO DE MÁGIA! uno frente a otro estaticos: TELA → TALCO → TRES VECES. LA 3ª ES FUERTE. **ESPESOR**

Esquematización espacial y traslación de la idea al soporte (papel) El esquema pertenece a la performance que se presentó en el Teatro del Carmen. Valencia, 2013.



En ocasiones, en nuestro proceso metodológico, se realiza la documentación de los *Movimientos Comunicativos Clave* para su posterior uso en la producción artística, ya que alejados del contexto escénico, y reproducidos mediante técnicas gráficas tradicionales, como la litografía o el fotograbado, los *Movimientos Comunicativos Clave* pueden proyectar la idea de la acción hacia otros soportes, incentivando la producción artística.

### 5.3 ENSAYO: LA EXPERIMENTACIÓN DE LA IDEA

La idea se definirá a medida que su experimentación progrese en la fase de ensayo y deberá de estar resuelta en el momento de la acción. El ensayo, generalmente, se acciona en base a los diagramas y anotaciones de la fase de ideación. En ocasiones es posible conocer con antelación el espacio donde está programada la acción. Este hecho puede facilitar el ensayo e incluso estimular nuevas ideas que se adapten a las condiciones espaciales, aunque el factor de conocer previamente el espacio no será determinante, ni para la fase de ideación, ni para la fase de ensayo.

#### 5.3.1 ENSAYO TOTAL, *MOVIMIENTOS COMUNICATIVOS TOTALES*

Nos referiremos al ensayo como “ensayo total” cuando su experiencia no se limite solamente a la reproducción de los *Movimientos Comunicativos Clave*, sino que se abarque la experiencia total tanto de movimientos como de tiempos.

Al contrario de lo que pueda parecer, el ensayo total previo a la acción concertada no robotiza el comportamiento, no magnifica la conducta representativa ni obstaculiza la honestidad de la performance. El ensayo total se formula como un elemento de seguridad en el que el artista puede aprovechar de una forma consciente la improvisación e incluso los elementos pertenecientes al azar. El ensayo total abarca la experimentación de la entrada en escena hasta la salida, pasando por la relación con los objetos, la experimentación sobre el comportamiento de materiales, los ritmos e incluso las pausas.

#### 5.3.2 RELACIÓN CON EL MATERIAL (OBJETOS Y ELEMENTOS ESCÉNICOS)

En base a la esquematización espacial se distribuirán los objetos de la acción en el espacio de ensayo tal y como se habían esquematizado. En la fase de ensayo se podrá experimentar si, por ejemplo, la ideación esquematizada satisface la sensación que el performer tiene respecto a esta escena. En el caso en el que la experiencia no avale el anteriormente citado crédito intuitivo, los objetos de la escena se desplazarán corrigiendo las distancias y correspondencias respecto a otros objetos. El crédito intuitivo determinará si la relación del performer con

los distintos elementos de la escena es satisfactoria. La fase de experimentación puede girar en torno a determinados objetos, interpretando sus diferentes posibilidades y adaptando sus cualidades al comportamiento en escena. En ocasiones, la relación con el objeto no se basa en su consideración escenográfica, sino que la idea se formula para que el objeto se mantenga como una extensión del sujeto, complementando su comportamiento y uniendo su protagonismo en escena.

A menudo, el objeto, en lugar de aparecer como complemento comunicativo aparece como motivo de la comunicación, y su uso se planifica como un elemento que contribuya a dotar la idea de simplicidad comunicativa, facilitando sus posibles lecturas, ya sea por sus características físicas, su descontextualización en escena o su significado original. Al descontextualizar el uso de los objetos, el performer se relaciona con ellos de distinta manera. Durante su uso, este tipo de relaciones implican que en su uso se inviertan tiempos diferentes, ampliando o acortando su uso normativizado.

**MATERIALES**

CONTROL LOGÍSTICA (Material en caja para depositar en teatro)

- 2 SILLAS → OK
- MESA
- TELAS FANTASMA BLANCAS
- 2 LATAS CERVEZA
- 1 BOTELLA LEJÍA
- 2 CUENCOS AGUA
- 1 PAQUETE CEREALES
- CUCULLAS AFEITAR
- CLAVOS
- 2 ZAPATILLAS CASERAS
- 2 CALZONCILLOS ESPAÑA

1 Ojo → Incorporación de nuevo elemento:  
En las tazas de agua se trabajaría con polvo de Talco. Ello afecta también a la tela del Acto 3. ya que la acción con el polvo deja la cara blanca

3 Este cambio de elementos favorece la acción

Se sustituye tela por "montaje"

---

**ADMINISTRACION:**

TOTAL GASTOS → 22.50 + 5 (TELA) = 27,50 euros

- 1 CALZONCILLO TOTAL 2 EUROS
- 1 calzoncillo TOTAL 2 EUROS
- Polvo de Talco (2 unidades. 1 para envase y otra para acción concertada) TOTAL 3.50
- TELA SATINADA
- 1 CALZONCILLO TOTAL 2 EUROS
- 2 unidades de clavos TOTAL 1.50
- 2 cuencos transparentes. (al final con 2 orinales) TOTAL 3 Euros
- Papel único en blanco (para estetizar los objetos) TOTAL 3.20 euros
- envase caja. 80 ctu




Hoja de control de relación de Materiales. Performance Carme Teatre, Valencia, 2013.

### 5.3.3 CÁLCULO DE TIEMPOS

Durante la fase de experimentación, y en concreto en el ensayo total de la acción, es conveniente realizar un cálculo de tiempos. En este cálculo se modifican cuestiones relativas a la acción, acortando o extendiendo su duración. Estas modificaciones se realizan de forma coherente con la relación que el performer mantiene con el uso de los objetos y el desarrollo de la acción, es decir, puede influir enormemente en la elección de los materiales el hecho de que su uso extienda el tiempo total de la performance. Sobre todo en las performances en las que se estipula una duración concreta debido a las limitaciones de su contexto (galería, festival, etc) Generalmente, el tiempo total calculado en el ensayo de la performance es más extenso en los primeros ensayos. A medida que los ensayos se repiten y avanza el proceso de experimentación, el tiempo se va ajustando al resultado final, pudiendo hacerse una estimación aproximada de la duración total de la performance en escena.

ACCION FANTASMA DESNUDO - TIEMPOS		
1 - SIN OBJETOS	25:30:08	ENSAYO SIN OBJETOS (REPRESENTACIÓN CORPORAL)
2 - SIN OBJETOS	21:12:02	
3 - SIN OBJETOS	20:59:12	
4 - SIN OBJETOS	15:34:28	
5 - SIN OBJETOS	14:42:09	
6 - SIN OBJETOS	14:30:12	
7 - OBJETOS	31:12:52 (con pausas e interrupciones)	ENSAYO + OBJETOS (RELACION CUERPO + OBJETOS)
8 - OBJETOS	24:30:16	
9 - OBJETOS	25:12:05 (experimentación con materia. varias interrupciones)	
0 - OBJETOS Y MATERIALES	28:35:20	ENSAYO CON OBJETOS Y MATERIAS (RELACION CUERPO + MATERIA)
1 - OBJETOS Y MATERIALES	38:52:19	
2 - OBJETOS Y MATERIALES	39:27:41	
3 - OBJETOS Y MATERIALES	38:10:30	
4 - OBJETOS Y MATERIALES	39:43:12	
5 - ACCIÓN MENTAL - ENSAYO DIALOGADO	09:21:37	REPASO MENTAL ENSAYO DIALOGADO
6 - ACCIÓN MENTAL - ENSAYO DIALOGADO	06:52:39	
7 - ACCIÓN MENTAL - ENSAYO DIALOGADO	11:17:02	

Hoja de control de tiempos. Performance Carne Teatre, Valencia, 2013.

## 5.4 DOCUMENTACIÓN: REGISTRO EN FOTOGRAFÍA Y VIDEO

En la metodología usada, después de la fase de experimentación de la performance el proceso creativo se dirige hacia la fase de documentación. En esta fase se distinguen dos puntos que giran en torno al momento de la puesta en escena de la performance: la documentación relativa a la fase de ensayo y la documentación de la performance concertada, que se gestionará después de haber presentado la acción.

### 5.4.1 DOCUMENTACIÓN ANTERIOR A LA ACCIÓN CONCERTADA

Durante la fase de experimentación, se realiza una documentación fotográfica de los *Moviminetos Comunicativos Clave*, que son las acciones más significativas de la performance que se proyecta, y que se tratan tanto gráfica como fotográficamente a modo de imágenes estáticas, de frames, tal y como se explica en el punto anterior *5.3.3 diseño de los movimientos comunicativos clave*.

Esta documentación durante la fase de experimentación tiene generalmente dos usos. El primero, para construir la publicidad y difusión de la performance en la que se trabaja. La utilización de imágenes pertenecientes a la fase de ensayo aproxima al público a una posible conceptualización previa de la performance, cumpliendo de forma coherente el objetivo de difusión del evento, es decir, publicar el proceso creativo acompañando la idea o temática de la performance.

Respecto a su segundo uso, la documentación realizada durante la fase de experimentación puede sugerir imágenes que se utilizarán posteriormente en la fase de producción artística, mediante técnicas gráficas tradicionales, como pueden ser la litografía o el fotograbado. Su uso no se limita a la difusión de la performance concertada, sino que se prolonga en la proyección artística, acompañando la estética y el estilo del performer, complementando así la línea de investigación o producción con otra disciplina artística.

### 5.4.3 DOCUMENTACIÓN POSTERIOR A LA ACCIÓN CONCERTADA

Durante la performance, generalmente, se hace una documentación de la acción, ya que la proyección artística requiere de una documentación performática como carta de presentación del performer. Esta documentación fotográfica y en video, en ocasiones, corre a cargo del equipo que organiza los eventos de arte de acción. En el caso de la performance que se presenta para este proyecto *RIAP 2012. Festival Internacional de Performance Québec*, la documentación se recopila en una publicación con *copyright*, en el caso de la performance *Nit de les Galeries 2013. Galería Kessler Bataglia*, se documentó por cuenta propia.

Otro aspecto significativo a tener en cuenta respecto a la documentación y posterior archivo de las performances es la generosidad en el arte de acción. Dicha generosidad contribuye también al registro de las acciones, donde existen multitud de archivos que contabilizan y testimonian las actividades referentes al ámbito de la performance con una extensa y disponible documentación.

En ocasiones, cuando se culmina el proyecto artístico que sustentaba su durabilidad, las asociaciones se mantienen con la finalidad de desarrollar nuevos proyectos siempre que las circunstancias contextuales lo permitan. En los casos donde el colectivo desaparece, las relaciones derivadas de una estimulante colaboración pasan a la reserva de un fondo común que consolida toda una red de contactos, futuros proyectos, documentación e información. Este fondo puede dar lugar a la participación de encuentros de carácter local e incluso internacional, gracias al mismo código de la acción, generalmente respetado con personas conscientes de promover dicho sistema de intercambio entre artistas.

## 5.5 EN ACCIÓN: LA PERFORMANCE CONCERTADA

El término “acción concertada” se usa en la producción artística de este proyecto para referirse a la acción que se concreta en un espacio determinado en un tiempo determinado, formando parte de un festival, un encuentro de arte de acción o bien un evento de iniciativa propia. Un evento difundido previamente para informar al público y que por lo tanto carece de espontaneidad en su convocatoria.

### 5.5.1 LA COMUNICACIÓN DE LA IDEA Y EL FACTOR CONTEXTUAL

Generalmente, las ideas que han caracterizado la producción hasta el momento se han formulado a modo de crítica mañosa, disimulada ironía y un sentido del humor que se transmite por medio de la simplicidad escénica. En otros casos en la performance, las acciones se abordan como una dolorosa experiencia, reivindicación feminista, manifiesto político, relato de cotidianidad o con una programada admiración hacia los medios tecnológicos y su resultante despliegue escenográfico. Entre tantos, hay tal diversidad de temáticas como estímulos condicionantes, tantos estímulos como diversidad de culturas y particularidades sociales. Una diversidad estéticamente representada en el diagrama que Boris Nieslony<sup>33</sup> proyectó junto al diseñador de sistemas Gerhard Dirmoser a fin de teorizar esquemáticamente la constante expansión del arte de la performance y sus continuas modulaciones, siempre condicionadas por las particularidades del contexto social en el que se procesan y paralelas a su desarrollo.

---

33 Contexto en Performance y Artes Escénicas. Disponible en: [http://www.asa.de/asa\\_broschure.pdf](http://www.asa.de/asa_broschure.pdf). (Consultado en: 10/04/13.)

Las particularidades del contexto influyen en la fase de ideación, sin embargo, no se conocen los efectos de la idea en el público hasta que el performer no la pone en escena. Se busca simplificar al máximo su emisión sin que por ello pierda la facultad de generar una lectura en quien la reciba. Frente a la audiencia, se presenta una acción que comunica una idea surgida de un estímulo, y generalmente el proceso se repite, es decir, el público presencia una idea regurgitada, que tal vez estimule e insinúe una idea. En la mayoría de casos, el receptor va más allá de la visión estimulante, y a partir de esa idea elabora una lectura conceptual. No hay que infravalorar la capacidad de lectura del público, y digo de lectura y no de comprensión, porque tal vez hay transeúntes que no comprenden que en plena calzada una mujer sentada en una silla se coloque una coliflor sobre la cabeza y ponga su vista al frente. Sin embargo esa imagen puede sugerir diversas lecturas, tal vez absurdas, elocuentes, interpretaciones íntimas o referenciales. Personalmente, esta es otra de las razones por las que debe tenerse en cuenta el ensayo previo a la acción concertada, para que la lectura no concluya en plena escena con los improvisados balanceos y consecuentes caídas de una coliflor, que pese a sus repetidos intentos, nunca se presta a permanecer en la cabeza de Esther Ferrer<sup>34</sup> en la Rue Marcel Duchamp.

Tener en cuenta al público afianza la consideración en las fases de ideación y ensayo anteriores a la performance concertada. Se adquiere un compromiso de consideración tanto si la acción se programa bajo contrato como si parte de la autogestión colaborativa y local. Julian Beck (Living Theatre) se refería a la consideración del público durante la creación de la obra *Paradise Now* de este modo:

*“Establecemos un contrato entre nosotros y nuestro público que estipula que haremos todo lo posible y de lo que somos conscientemente capaces, para que el paraíso llegue cuanto antes. Si hacemos seriamente todo cuanto somos capaces de hacer para que llegue, ya habremos cumplido una progresión, si no, nos detenemos.”<sup>35</sup>*

Para Julian Beck y su comunidad de actores comprometidos con la revolución social, imaginar la relación del público como un contrato con cláusulas nos da una idea del nivel de compromiso de su trabajo y la importancia del anteriormente citado crédito intuitivo. Julian Beck confrontaba con su grupo durante el proceso de creación, en la fase de ensayo, si la idea que deseaban expresar se correspondía con los movimientos que estaban generando, o si por el contrario, su comportamiento en escena no satisfacía la idea de paraíso que el grupo deseaba transmitir.

---

34 En referencia a Esther Ferrer y la acción que realizó en la inauguración de la Rue Marcel Duchamp en 1995.

35 LEBEL, Jean-Jacques. *Teatro y Revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Caracas, Monte Avila Editores, 1970, p. 89.

## 5.5.2 DESARROLLO DE LA ACCIÓN CONCERTADA. COMPATIBILIDAD ENTRE ENSAYO E IMPROVISACIÓN

El performer, consecuente con la seguridad que le da el ensayo, desarrollará la acción con determinación, respondiendo a los posibles estímulos externos, como la participación y los elementos del azar. Es curioso pensar en este proceso en relación con el espectador, ya que obviamente durante la fase de ensayo no se cuenta con el factor del público. Este hecho se complica cuando la acción se desarrolla en un encuentro internacional, en un lugar que se visita por primera vez y en un periodo de tiempo corto. Existe una estimación al respecto en la que se pueda calcular las características socio-culturales del lugar, adaptando la idea o la acción a este hecho. Pero de esta forma, es inevitable percibir como espectador, que la idea de la acción se ha resuelto en unas horas antes de la apertura del festival, y en consecuencia, la presencia de la idea tiene muchas más posibilidades de diluirse en la indeterminación escénica. De este hecho pueden desprenderse tres conclusiones. La primera, que algunas personas piensan que es posible conocer las características socio-culturales de un lugar en pocas horas. La segunda, que algunas personas no consideran que su trabajo precise de un proceso metodológico con una práctica de ensayo previa a la performance. La tercera, que el factor de improvisación tiene mucho más peso en su trabajo que el proceso metodológico. Y sin embargo, las diferentes resoluciones no aseguran la previsibilidad de la reacción del público, y como puede afectar su comportamiento a la comunicación de la idea, o al mismo desarrollo de la acción. Frente a estas posibles alteraciones, está el gusto por la performance. Frente a estas posibles alteraciones, se usa la improvisación como recurso escénico.

Generalmente, a no ser que la idea de la acción trate sobre la suerte y el azar, no se deja la idea desprotegida para que se resuelva mediante su suerte, al azar. En la metodología empleada se considera el factor de improvisación como un medio y no como un fin. La acción de improvisar es un recurso que se usa para rescatar la presencia de la idea de posibles intervenciones que la alejen del motivo comunicativo.

La participación del público, las características del espacio y los factores ambientales pueden alterar el desarrollo de la acción. En respuesta a estas alteraciones se recurre a la improvisación, pero en ningún caso la espontaneidad es el motivo en torno al cual gira la performance, sino que la acción debe de reconducirse hacia la idea, una vez se responda a las posibles alteraciones. Por lo tanto, se usa el factor de improvisación como una herramienta de respuesta, no como motivo de nuestra obra, ya que sobrevalorar la espontaneidad escénica para resolver la idea fomenta una metodología desconsiderada hacia las prácticas previas a la performance, disociando este elemento de la metodología procesual.

## 5.6 PRODUCCIÓN

Valorar el proceso creativo es establecer entre el fin y los medios un principio de equivalencia, ampliando los márgenes de la producción hasta que éstos excedan la performance y la sitúen a medio camino entre la fase de ideación y la posible edición de la acción documentada. El propósito de las acciones llevadas a cabo se caracteriza por la búsqueda de la sencillez, sin que por ello se pierdan las facultades comunicativas de la performance. En el momento en el que la atención se focaliza en las sutilezas del comportamiento, se potencia la presencia del cuerpo en la acción. La idea se manifiesta entonces como un argumento condensado, y se transmite progresivamente, y en ocasiones repetidamente, a medida que los acontecimientos suceden en la escena. En ocasiones, durante la fase de ensayo, debe analizarse la relación que se mantiene con los elementos que componen la escena, y prescindir de todos aquellos objetos que diluyan el protagonismo de la idea que se pretenda comunicar. Respecto al acto de reducción, el director de teatro polaco Jerzy Grotowski<sup>36</sup> se pronuncia con este análisis:

*“Suprimiendo en el teatro todos los elementos plásticos que hablan en lugar de la acción, es decir, en lugar del actor que es el nudo viviente, hemos comprobado que el actor puede crear nuevos objetos a partir de objetos simples y evidentes que se encuentran a mano.[...]”*

*Hemos aprendido que el espectáculo se convierte en verdaderamente musical a condición de que se supriman en el teatro cualquier tipo de música mecánica o interpretada. [...] Solamente entonces es posible componer música en el seno mismo del espectáculo, regulando la tonalidad de las voces humanas, los rumores de los objetos que encuentran otros objetos.”*

Esta consideración de “pobreza” es relevante en el proceso metodológico empleado, ya que puede decirse que en la presente publicación se presentan acciones realizadas con una sola disciplina, las artes escénicas, pero que pertenecen a un proceso artístico multidisciplinar, donde sus distintas fases precisan del uso oportuno de diferentes conocimientos para su desarrollo. Fotografía, vídeo, diseño, programación, diagramación, escultura e incluso gestión cultural.

En la producción artística desarrollada destacan las litografías Offset, litografías sobre planchas de Zink y los fotograbados sobre cobre (ver Anexo 9.1 *Catálogo. Usar en caso de performance. Acciones 2007-2013*). Toda esta producción se ha trabajado sobre las imágenes obtenidas en la fase de experimentación, con los *Movimientos Comunicativos Clave* y en ocasiones con imágenes obtenidas de la propia documentación de la acción. Si el proceso se limita a la improvisada ejecución de una sola performance se están desconsiderando el resto de elementos que configuran la identidad total de la producción artística.

---

36 GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro Laboratorio*, Barcelona, Tusquets Editores, 1970, p. 18.



## 6. CONCLUSIONES

## 6 CONCLUSIONES:

### **Respecto a la coexistencia entre el ensayo previo y el factor de la improvisación durante la performance:**

Generalmente, en la producción artística desarrollada hasta el momento, entendemos como improvisación la respuesta inmediata mediante el comportamiento en escena de un elemento no previsto. En este caso, el hecho de valorar el ensayo y tener una planificación de las acciones que se desarrollan durante la performance, no nos priva de aprovechar el recurso de la improvisación en durante la acción. Dentro del proceso creativo empleado, con el uso de la metodología, se tiene en alta consideración la condición de recurso de la improvisación como una respuesta a dichos elementos. Estos elementos no previstos pueden provenir de las características ambientales (estado de ánimo del público), espaciales (lugar), emocionales (estado de ánimo del performer). En respuesta a este elemento no previsto (y en ocasiones de carácter participativo) se recurre a la improvisación, pero partiendo de una planificación previa y atendiendo siempre a una necesidad expresiva. Esta herramienta se usará en favor de la obra, y no perjudicará la finalidad comunicativa. En la producción artística desarrollada se ha utilizado la improvisación como recurso partiendo siempre de una planificación o esquematización de la performance.

De este modo, a partir del ensayo, podemos centrar nuestra atención en la idea que desea expresarse durante la performance, utilizando la improvisación como respuesta a las posibles intervenciones y a los posibles elementos contextuales que desvíen a la idea de su propósito comunicativo. El factor de improvisación forma parte del artista de acción, pero su uso viene dado por el diálogo con el público, el espacio y por las variaciones que voluntariamente quiera hacer el artista, definitivamente, de forma consciente.

En este sentido, durante la performance *Excentricites 2013*. ISBA Besançon se recurrió a la improvisación en el final de la performance. En la planificación de la performance estaba previsto acudir al público y propiciar un abrazo colectivo en el público, sin poder calcular con su reacción. Este recurso de improvisación, era un factor emocional supeditado al estado de ánimo del performer. Durante la performance en el *Carme Teatre* se planificó una intervención con el público. Los dos performers realizaban acciones idénticas, a modo de espejo, cada uno en un extremo de las butacas donde permanecía el público sentado. Casualmente habían dos personas del público con dos sombreros similares. Los dos performers utilizaron el sombrero como objeto para realizar sus acciones “espejo”, una vez concluida su acción, retornaron a la idea planificada. Este recurso de improvisación era un factor ambiental y participativo. El público permitió que se usaran sus sombreros en la acción

### **Respecto a la experimentación y el ensayo de la idea en la producción artística:**

En primer lugar, se ha concluido de forma satisfactoria la apertura de un campo propio de investigación sobre la temática del ensayo y la experimentación en la performance contemporánea. En segundo lugar, la documentación generada y los conocimientos adquiridos se han proyectado sobre la futura producción artística.

En las performances presentadas se ha detectado que la aplicación de una metodología en el proceso favorece la creatividad, la ideación de performances inéditas. Generalmente, en muchas performances la seguridad se adquiere mediante la repetición de la performance en diferentes contextos. En este caso, esa repetición se generaría durante el ensayo, permitiendo idear una performance inédita para cada contexto diferente. Las performances presentadas en este proyecto se basan en la valoración del proceso creativo (también en la producción artística desarrollada hasta el momento, ver Anexo Catálogo: Usar en caso de performance. Acciones 2007-2013). Performances no exentas de todo un sistema metodológico, en el cual, se recurre a toda una multiplicidad de disciplinas para su resolución. Precisamente la acumulación de habilidades durante el proceso hace que las acciones artísticas se liberen de esa carga multidisciplinar y respiren con relativa sencillez, con cierta “pobreza”, buscando la simplicidad en su resolución escénica y considerando la reducción de medios como un factor que señale a la idea como el elemento de mayor protagonismo y relevancia. Con tal aplicación, no es necesario superdotar a la performance de múltiples disciplinas, sino focalizar la atención sobre la idea simplificando la acción que la comunique.

La consideración metodológica respecto al proceso creativo desarrollado ha señalado su longitud, y a partir de su estudio se han identificado los factores que deben ampliarse o contraerse para su correcta resolución. Se han identificado también cómo pueden interrelacionarse las distintas disciplinas durante el desarrollo del proceso. Tal conocimiento permitirá aplicar las técnicas artísticas oportunas en la performance, a fin de que aumenten sus posibilidades comunicativas. En definitiva, a partir del análisis del proceso creativo se ha podido conocer el porqué y el cómo del propio proceso, generando así una pauta fundamentada que caracteriza la futura producción artística. A partir de dichas pautas puede establecerse una consciencia en cuanto a la responsabilidad y el mantenimiento del proceso, donde los recursos de creación se predisponen como útiles en caso de proyectar una performance.

## **Respecto al uso de los referentes del teatro experimental**

El uso de los referentes provenientes tanto del teatro experimental como del ámbito de la performance ha generado en concreto una extensa documentación respecto a las técnicas de experimentación y ensayo. Esta información se ha empleado en el proceso creativo, aportando beneficios cualitativos a las performances presentadas para este proyecto y a la futura producción artística. Este uso ambivalente de referentes se adecua a la corriente contemporánea que considera el campo de las artes escénicas como una “unidad plural”, es decir, el arte (en su faceta corporal) y el teatro se manifiestan en el mismo contexto, se documenta en los mismos archivos y se estudian en los mismos laboratorios de investigación.

Fomentar esta falta de distinción es una alternativa desde donde pueden proliferar cualitativa y cuantitativamente los estudios analíticos sobre performance, sin permanecer éstos relegados a un endogámico contexto artístico con espacios no demasiado aptos para su investigación. Las similitudes entre el happening y el teatro experimental ofrecen un referente histórico apropiado al objetivo de hibridación en las artes escénicas. Las llamadas Artes Escénicas, con sus particularidades, podrían ser una vía para fomentar la experimentación de las relegadas técnicas teatrales (y no representativas) en la performance. No hay motivo para el miedo. El uso de estas técnicas no va a convertir la performance en teatro, sino que la performance mantendrá su identidad y autenticidad dentro del contexto de las artes escénicas contemporáneas.

## 7. ÍNDICE DE NOMBRES

## 7 ÍNDICE DE NOMBRES

AIZPURU, Margarita:  
p. 14

ARTAUD, Antonin:  
p. 12,14,16,24,25,26,27,55

BARBA, Eugenio:  
p. 24

BECK, Julian:  
p. 26,27,61

BEUYS, Joseph:  
p. 28

BERG, Peter:  
p. 18

BUCHER, Claudia:  
p. 14

BURDEN, Chris:  
p. 28

BREGT, Bertolt:  
p. 18

CAGE, John:  
p. 16,17

COLGATE UNIVERSITY:  
p. 16

DAVIS, Rony G.:  
p. 19

DEWEY, Ken:  
p. 11,19,20

DIRMOSER, Gerard:  
p. 60

FILLIOU, Robert:  
p. 50,51

FLUXUS:  
p. 17,20

GROTOWSKY, Jerzy:  
p. 12

GÜNTHER, Monika:  
p. 12,21,22,33,48

HOGHE, Raimund:  
p. 20

HOME, Steward:  
p. 17, 29

JOTTERAND, Franck:  
p. 16,19,20,27

KEIDAN, Lois:  
p. 28

LEBEL, Jean Jaques:  
p. 27,61

KAPROW, Allan:  
p. 11,17,18

LIVING THEATRE:  
p. 12,23,26,27,61

MACIUNAS, George:  
p. 17

MALINA, Judith:  
p. 26,27

MARTEL, Richar:  
p. 20,26,27,32,37,49,50

MOLINA, Miguel:  
p. 13

NIESLONY, Boris:  
p. 60

OPEN-THEATRE:  
p. 16

OSHAUGHNESSY, Francis:  
p. 21,22

PIPER, Adrian:  
p. 28

REUBEN GALLERY:  
p. 18

S. FRANCISCO MIME TROUPE:  
p. 18,19

SÁNCHEZ, Jose A.:  
p. 28,29

SCHECHNER, Richard:  
p. 18,23

SCHILL, Ruedi:  
p. 12,21,22,23,48

STANISLAVSKI, Konstantin:  
p. 24,27

TEATRO DE GUERRILLA:  
p. 11,16,18,19,23

WARD, Duncan:  
p. 14,17

WEGENER, Claudia:  
p. 20

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- AICHER, Otl. *El mundo como proyecto*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1994
- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Grupo Santillana Editores S.A, 1975
- CHRISTOPHER JONES, John. *Diseñar el Diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets Editores, 1970.
- HOME, Stewart. *El asalto a la cultura*. Barcelona: Lallevir SL/Virus editorial, 2002.
- FILLIOU, Robert. *Genio sin talento*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.
- JOTTERAND, Franck. *El nuevo Teatro Norteamericano*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- LEBEL, Jean-Jacques. *Teatro y Revolución. Entrevistas con el Living Theatre*. Caracas: Monte Avila Ed. 1970.
- MARINIS, Marco. *El nuevo Teatro, 1947-1970*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.
- MARTEL, Richard. *Arte de Acción*. Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.
- SANCHEZ, José Antonio. *Nuevos espacios culturales, Practica Artística y Políticas Culturales*. Murcia : Universidad de Murcia, Vicerrectorado de Extensión Cultural y Proyección Universitaria, 2003.
- SANCHEZ, José Antonio. *Situaciones : un proyecto multidisciplinar en Cuenca*. Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *La escena Futura*. Barcelona: I+C+I. CCCB, 2007. Disponible en: <http://arte-a.org/home>. (Consulta: 10/06/2013)
- SÁNCHEZ, José A. *Cuerpos sobre blanco*. Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha: Comunidad de Madrid, 2003.
- SCHECHNER, Richard. *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973.

## 9. ANEXOS

Nota: Se adjunta físicamente, junto al proyecto, los anexos indicados:  
DVD Video Performance.  
Catálogo Recopilatório.  
Artículo Revista Efímera