# Usar en caso de performance. Estudio del proceso creativo en el arte de acción

**Álvaro Terrones** (Universidad Politécnica de Valencia)

**Resumen**

El presente texto es una introducción al estudio de la práctica y el ensayo en la performance, basado en el proceso metodológico aplicado en las acciones producidas entre 2007 y 2013 tanto individual como colectivamente. El proyecto de 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 al proyecto artístico en su totalidad, como resultado del uso de una serie de disciplinas interrelacionadas que hacen que la performance se exprese más allá de las artes escénicas.

**Palabras clave:** estímulo; idea, ensayo; documentación; acción concertada; producción artística.

## Use in Case of Performance. The Creative Process in Performance Art

**Abstract**

This paper is an introduction to the study of the practice and rehearsal of performances, based on the methodological process applied to the actions produced between 2007 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.

**Keywords:** stimulus; idea; rehearsal; documentation; concerted action; artistic production.

Esta investigación se basa en la hipótesis de que la consideración del ensayo como particularidad elemental en el proceso refuerza tanto la efectividad comunicativa como la presencia de la idea, así como el análisis de los posibles elementos adversos que asocien el uso del ensayo en la performance con la falta de autenticidad y naturalidad escénica, y por tanto disocien este factor de la metodología procesual.

El siguiente diagrama de flujo muestra la metodología del proceso creativo constituida por un conjunto de fases, interpretadas como particularidades, las cuales surgen del estímulo y transcurren consecutivamente para concluir en la producción artística. Las particularidades constituyen el proyecto artístico en su totalidad (véase figura de la derecha).

Generalmente, el proceso parte de un estímulo, que es el factor desencadenante que genera un modelo inventivo. En nuestro caso, 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. Pero volvamos de nuevo al estímulo, al definible origen de todo nuestro proceso de trabajo. 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*.

Diagrama, proceso metodológico

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. Se producen 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 en las que 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 que adoptar frente a una problemática concreta, enfocando su manifestación hacia la expresión escénica. El dúo en la performance[1] 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.

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 se requieren, en ocasiones de forma constante. 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 facilitarán 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, como el artista y recolector de naranja de oficio Nel.Lo Vilar que, a través de sus investigaciones sociales, aporta documentación para así divulgar con conocimiento de causa que el activismo está presente, y en ocasiones también circula sin ser visto; el contemporáneo y a la vez combustible Carlos Llavata; Carlos Tejo y su empecinada reivindicación de que la performance es para quien la trabaja y las *Galaxias* de Victor Bonet. Además de los experimentados, las relaciones se han desarrollado paralelas a un intenso periodo de introducción y aprendizaje junto a Álvaro Pixó, Ángela García, Xema Soler, Xavier Alcàcer, Pilar Escuder, Franzisca Siegrist, la natural dedicación de Enric Fort o la importante influencia que personalmente tuvo Silvia Antolín al indicar que se debe querer con esmero el arte de acción y todo lo que nos importa, y que, en nuestro caso, giró en torno a la labor recolectora de entusiastas emergentes que Bartolomé Ferrando fomentó trabajando la pedagogía de la performance y divulgando los conocimientos de su propio trabajo, el cual continúa desarrollando en la Universidad Politécnica de Valencia.

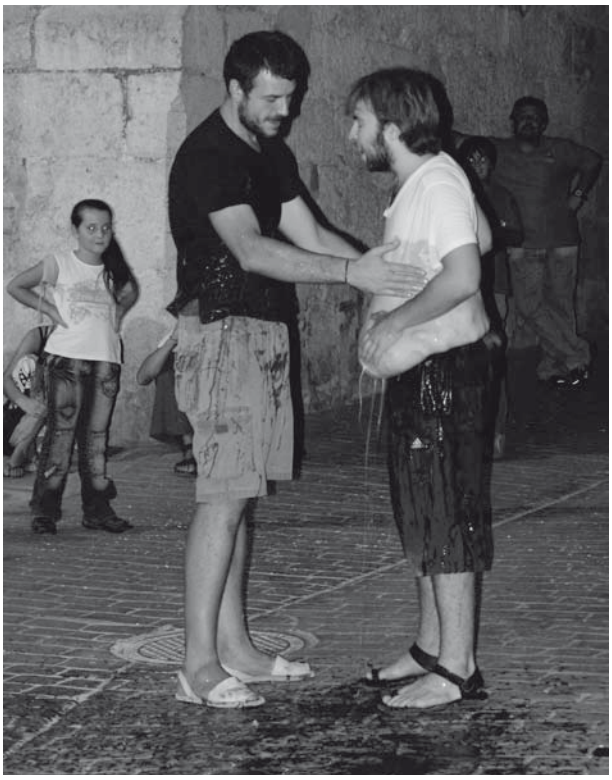
Álvaro Terrones. Secuencia de acción

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 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 estos testimonian actitudes y gestos de acción que «normalmente» serían 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[2].

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.

La generosidad en el arte de acción 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, pese a las distancias y, tal como anteriormente manifestaba Richard Martel, haciendo que el arte sea creación de los artistas.



Xavier Alcàcer y Enric Fort. Acción de Enric Fort, *Abrazo con huevos*, FAB encuentro performance autogestionado, 2009

Por último, sobre los *estímulos en proyección*, deseo referirme a la razón que motiva la producción, el deseo de mejorar y ampliar la experiencia artística e incluso la insatisfacción. 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, para el 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 comunica que «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»[3]. 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.

Philippe Gerlach, Adina y Ariele Bier, Boris Nieslony, Santiago López, Álvaro Terrones, Evamaria Schaller, Dominike Jatowinski. Performance Laboratorium, Linz, 2011

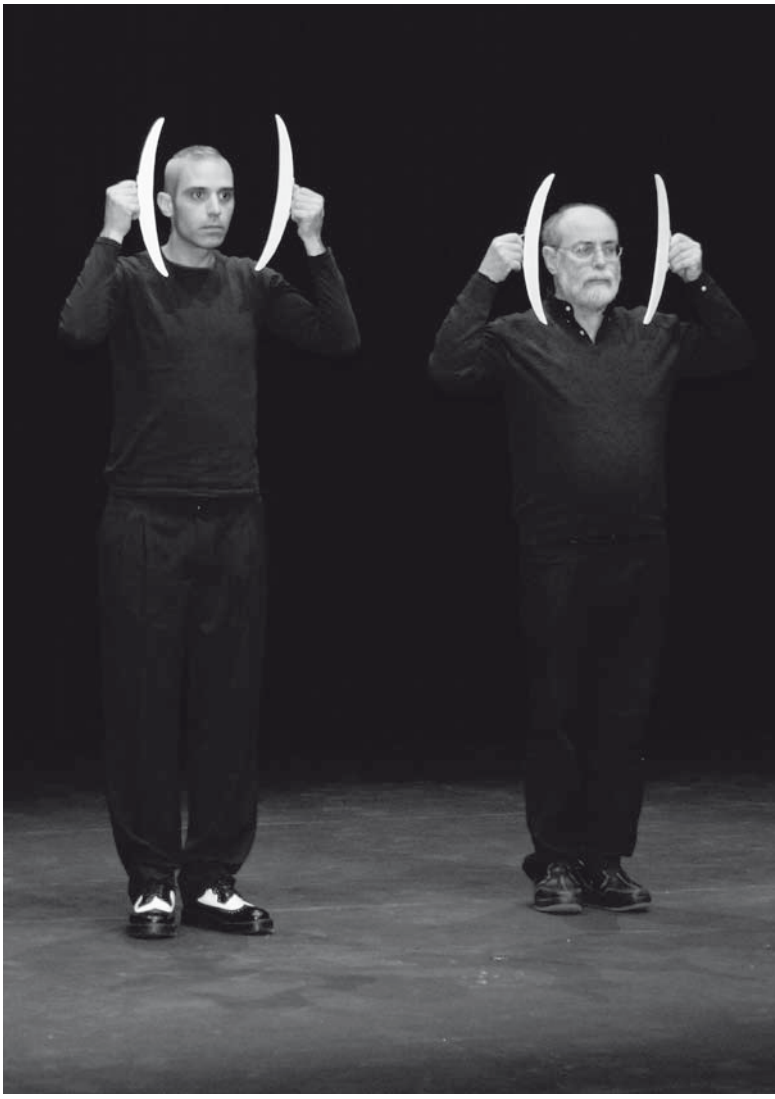
## Ideas aplicadas

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, en la que 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.

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).

La fase de ideación 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.

Bartolomé Ferrando. Preparación en taller de objetos para usar en performance, 2013



Álvaro Terrones y Bartolomé Ferrando. Encuentro de performance y poesia de acción. Elche, 2013. Fotografía: Susanne Westphal

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[4] 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.

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 una mujer[5] 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, fundador junto a Judith Malina del 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[6].

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.

## La practicidad del ensayo

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 con base en 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*. Con base en la esquematización espacial se distribuirán los objetos de la acción, y una vez todos los elementos escénicos estén distribuidos 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.

Posteriormente a la distribución escenográfica y la disposición de los objetos en el espacio de la acción, el ensayo se resolverá de forma parcial mediante los MCC (movimientos comunicativos clave). Al igual que el significado de los fotogramas clave en el ámbito de la animación, los MCC pueden considerarse como las imágenes clave que ilustran la idea de la acción. Con base en estos movimientos clave podemos intuir el desarrollo del resto de la performance. En definitiva, para representar una escena donde, por ejemplo, se camina, no es necesario ilustrar cada uno de los centímetros en los que el pie se desplaza, sino que simplemente basta con indicarlo en dos imágenes clave e interpretar su lectura a modo de partitura musical. Respecto a nuevas formas de interpretar la palabra hablada, Antonin Artaud también consideraba la partitura como una posibilidad: «Hay que encontrar además nuevos medios de anotar ese lenguaje, ya sea en el orden de la transcripción musical, o en una especie de lenguaje cifrado»[7].

Las ilustraciones esquematizadas en la anterior fase de ideación facilitan el desarrollo de su ensayo y su lectura. En este sentido, Artaud valoraba la funcionalidad

Esquema ideación. Festival Châmalle X, Universidad de Vigo, 2009

Álvaro Terrones y Santiago López, Festival Châmalle X, Universidad de Vigo, 2009

que suponía el incluir en el proceso de creación un sistema que sirviese «para componer en escena símbolos precisos e inmediatamente legibles»[8].

Si recordamos el trayecto de los MCC, veremos que en la fase de ideación se han trasladado a soporte, y ahora se reproducen parcialmente en la fase de ensayo. Nos referiremos al ensayo como «ensayo total» cuando su experiencia no se limite solamente a la reproducción de los MCC, sino que se abarque la experiencia total tanto de movimientos como de tiempos.

En ocasiones, en nuestro proceso metodológico, se realiza la documentación de los MCC 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 MCC pueden proyectar la idea de la acción hacia otros soportes, incentivando la producción artística.

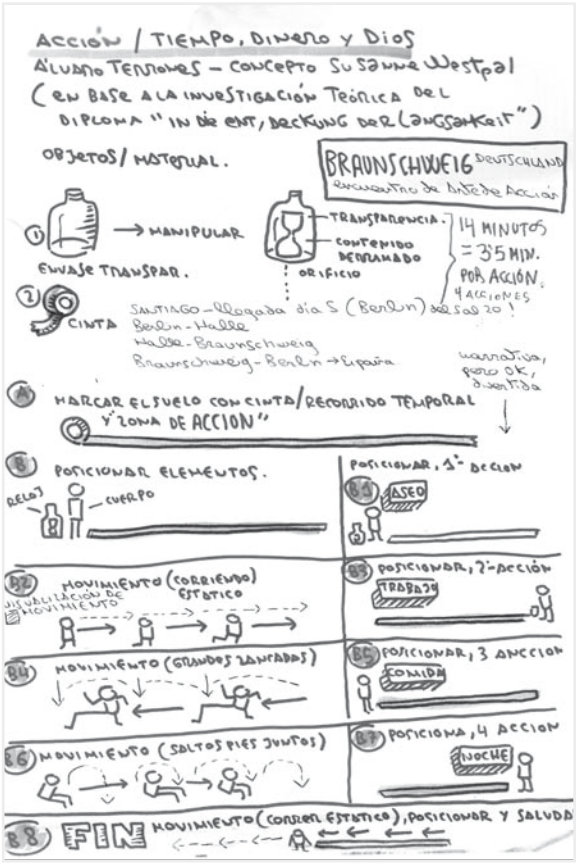
El performer, consecuente con su seguridad, desarrollará la acción con determinación, respondiendo a los posibles estímulos externos, como la participación y los elementos del azar. Es curioso pensar en este proceso en relación con el espectador, ya que obviamente, durante la *fase de ensayo*, no se 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 los casos en los que en el mismo lugar donde se celebra el encuentro se cuente con unos días, y en ocasiones horas de margen, en las que se pueda calcular las características socioculturales 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 socioculturales 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 cómo 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

Álvaro Terrones, fase de ensayo, Halle, Alemania, 2010

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 reconducirse hacia la idea, una vez que 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.

Santiago López, fase de ensayo, Halle, Alemania, 2010




Esquema ideación. Kunst von Ort, Braunschweig, Alemania, 2010

## La metodología en uso

Valorar el proceso creativo es establecer entre el fin y los medios un principio de equivalencia, ampliando los márgenes de la producción hasta que estos 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[9] se pronuncia con este análisis:

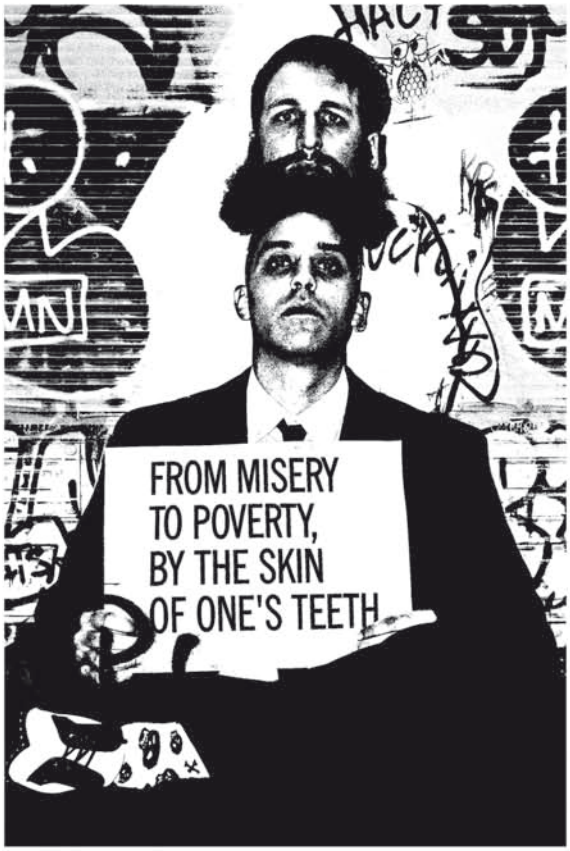
> Suprimiendo en el teatro todos los elementos plásticos que hablan en lugar de la acción, es decir, en lugar del actor que es el nudo viviente, hemos comprobado que el actor puede crear nuevos objetos a partir de objetos simples y evidentes que se encuentran a mano. [...]
>
> Hemos aprendido que el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

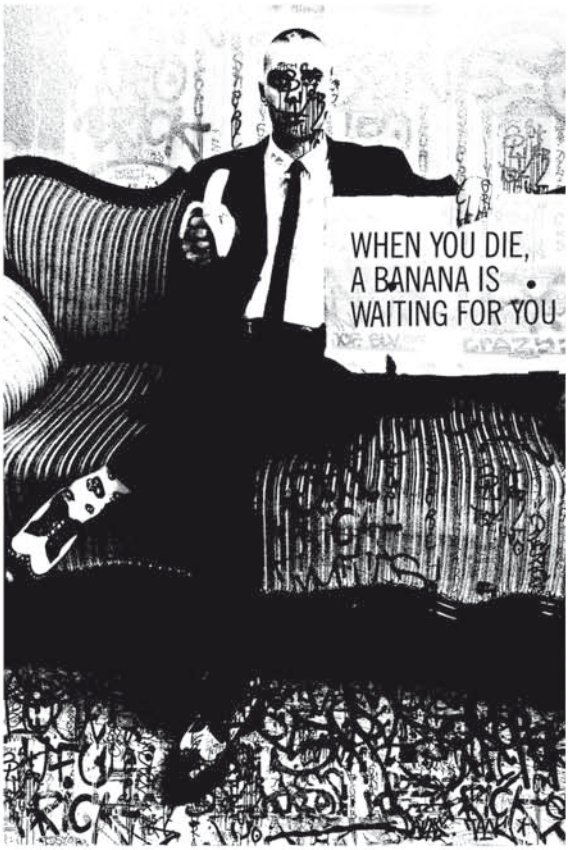
Patrick Altman, RIAP 2012, Quebec, 2012

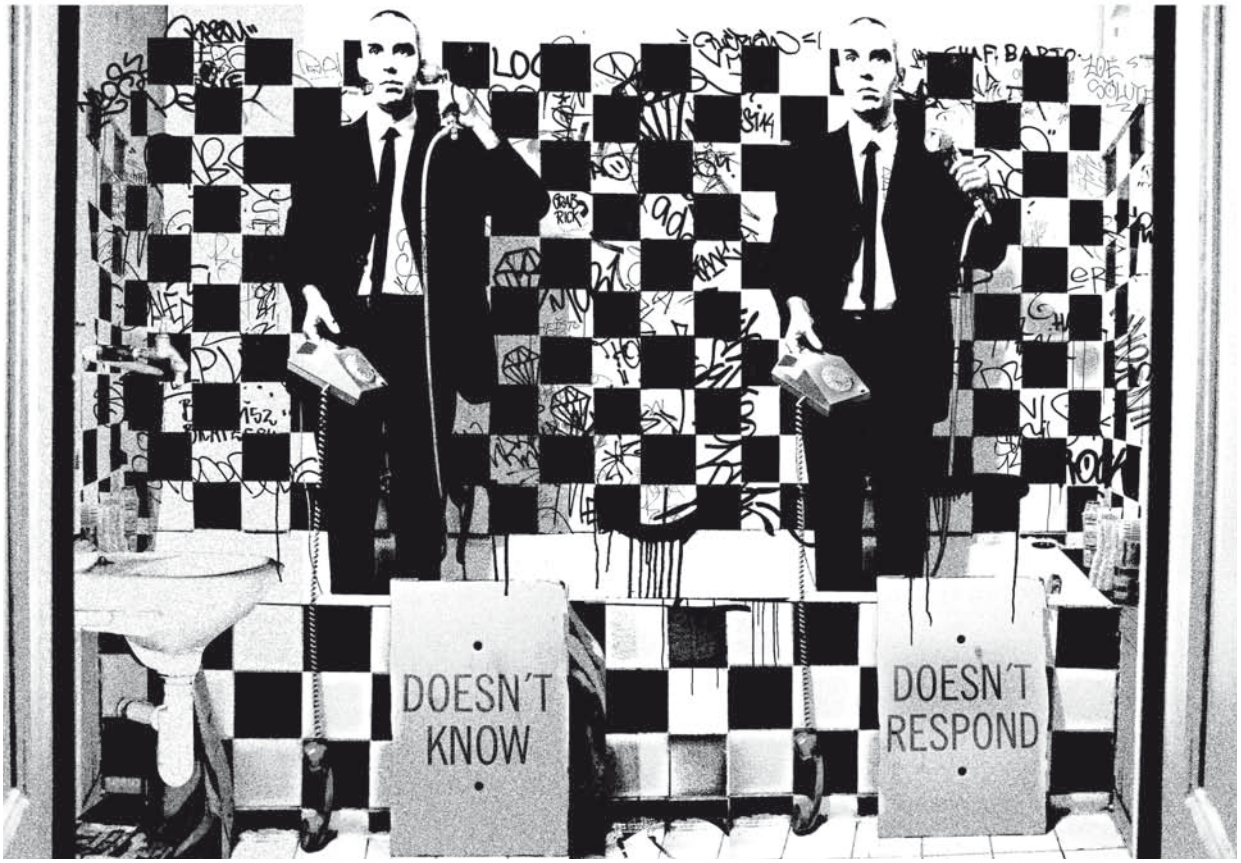
Esta consideración de «pobreza» es relevante en el proceso metodológico empleado, ya que puede decirse que en la presente publicación se presentan acciones realizadas con una sola disciplina, las artes escénicas, pero que pertenecen a un proceso artístico multidisciplinar, donde sus distintas fases precisan del uso oportuno de diferentes conocimientos para su desarrollo. Fotografía, vídeo, diseño, programación, diagramación, escultura e incluso gestión cultural. Si el proceso se limita a la improvisada ejecución de una sola performance se está desconsiderando el resto de elementos que configuran la identidad total de la producción artística.

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.

Los proyectos artísticos producidos hasta el momento se basan en la valoración del proceso creativo. Proyectos no exentos de todo un sistema metodológico, en el cual se recurre a toda una multiplicidad de disciplinas para su resolución. La consideración metodológica señala la longitud del proceso, en el cual, al estudiar las características de sus particularidades y sus distintas fases, nos permite identificar los factores significativos para su resolución, conocer de qué forma se interrelacionan y planificar de forma oportuna la técnica que puede aplicarse para aumentar sus posibilidades comunicativas. En definitiva, conocer el porqué y el cómo del propio proceso creativo. El responsable de la acción es quien la trabaja. Responsabilidad en el mantenimiento del proceso, donde los recursos de creación se predisponen para su uso en caso de performance.




Álvaro Terrones. Fase de producción artística. Arriba izquierda: fotograbado sobre cobre, 15 x 21 cm. Arriba derecha: fotograbado sobre cobre, 15 x 21 cm. Abajo: fotograbado sobre cobre 21 x 29 cm. Producidos en Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, Alemania, 2012

## Notas

1. Respecto al dúo en la performance. La edición del RIAP 2004 (Rencontre Internationale d´Art Performance de Quebec) 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 (Quebec), Monika Günther-Ruedi Schill (Suiza). La documentación del RIAP 2004, en formato DVD, está disponible en Ediciones Inter-Le Lieu, Centre en Art Actuel, Quebec (http://www.inter-lelieu.org).
2. MARTEL, Richard. *Arte de acción*, Xochimilco, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, p. 109.
3. FILLIOU, Robert. *Genio sin talento*, Barcelona, Museu d´Art Contemporani de Barcelona, 2003, p. 190.
4. La extensión del diagrama imposibilita su reproducción en este formato debido a sus medidas. Por este motivo, Boris Nieslony describe para la presente publicación el diagrama «Contexto en performance y artes escénicas». Disponible en: http://www.asa.de/asa_broschure.pdf [Consulta: 10/04/13]. Mi interés fue crear un punto de vista contextual sobre el rico campo de las actividades y de cómo todos estos artistas, críticos, historiadores y científicos culturales definen estas actividades. La investigación se basa en la «Black Kit» del Performance Art Archive, que funciona desde 1981. Para los siguientes pasos tenía que encontrar un diseñador de sistemas teóricos que tuviese conocimientos sobre la creación de diagramas. Encontré vía internet a Gerhard Dirmoser, de Linz, en Austria. Después de algunos años (alrededor de cinco) el diseño del diagrama estaba listo y lleno de aportaciones de G. Dirmoser. En el diagrama se vinculan alrededor de 900 artistas, 140 términos sobre performance y artes escénicas, 400 teóricos y 32 «vistas». Las «vistas» son la estructura, la gravitación del diagrama y los patrones de razonamiento. Cada «vista» define un conjunto de conocimientos de la sociedad y sus pautas en los campos de investigación. El patrón es la estructura de cómo algún observador o algunos receptores interpretarán la pieza de performance, de cómo se diseña su educación y una muestra de sus intereses personales (Boris Nieslony).
5. LEBEL, Jean-Jacques. *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970, p. 89.
6. En referencia a Esther Ferrer y la acción que realizó en la inauguración de la Rue Marcel Duchamp en 1995.
7. ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 106.
8. Ob. cit., p. 107.
9. GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro Laboratorio*, Barcelona, Tusquets Editores, 1970, p. 18.

## Bibliografía

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978.

FILLIOU, Robert. *Genio sin talento*, Barcelona, Museu d´Art Contemporani de Barcelona, 2003.

GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro Laboratorio*, Barcelona, Tusquets Editores, 1970.

LEBEL, Jean-Jacques. *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970.

MARTEL, Richard. *Arte de acción*, Xochimilco, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

Álvaro Terrones. Graduado en Diseño Gráfico en la Escuela Superior de Diseño de Castellón, 2004. Licenciado en Bellas Artes en la UPV, 2009. Posgrado en Artes Gráficas Tradicionales en el Burg giebichenstein kunsthochschule, Halle, Alemania, 2012. Actualmente realiza estudios de posgrado en la Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Tesina de investigación: *Usar en caso de performance. Estudio del ensayo y la práctica en la performance*. Dirige: Bartolomé Ferrando. Co-dirige: Martina Botella. Más información: **http://www.alvaroterrones.com**