

DE MI PROCESO DE CREACIÓN DE PERFORMANCES por Bartolomé Ferrando

En muchas ocasiones he reflexionado acerca del procedimiento creativo. He procurado leer abundantes textos y notas de grandes artistas, los cuales me han llamado la atención y me han interesado la mayoría de las veces, aún cuando tuvieran poco o muy poco que ver con la performance. Pero es la primera vez que escribo alguna cosa acerca de mi propio método, que utilizo para la enseñanza hace ya tiempo.

Hablar de mis propias performances exige para mí subrayar el aspecto poético de las mismas, su desplazamiento asimétrico hacia lo poético. Para crear una performance parto a veces de una imagen poética determinada; de una imagen que me sorprende, que me desplaza, que me conecta de otro modo con los hechos, las situaciones, los cuerpos. Desvío la imagen; la transformo; me desplazo a otra área, dejando la primera en su punto de origen. En ocasiones el resultado es positivo y encuentro fácilmente un modo de resolver ese desplazamiento de forma concreta: hallo un objeto, un cuerpo o una situación que concretiza la nueva imagen; otras veces, en cambio, el proceso se bloquea y no encuentro la manera de obtener un resultado concreto. En ese caso abandono el proceso y no intento ir más allá. Pero también haré mención de un segundo punto de partida derivado del método utilizado en los talleres de creación y basado en las ideas expuestas por el fluxus Robert Filliou en sus escritos sobre arte y en sus comentarios sobre las prácticas de creación llevadas a cabo con estudiantes en Islandia: *es el material el que me da la idea, y no al contrario*, escribe Filliou. Un material simple, común, cualesquiera, que propongo utilizar en los talleres de performance de modo inusual, fuera de todo orden propio, como nunca uno recuerda

haberlo tratado con anterioridad. El encuentro con las cosas resulta entonces sorprendente; es todo un acontecimiento nuevo; una experiencia hasta entonces desconocida que en ocasiones te abre el camino de un proceso de creación, allí donde nunca antes habías llegado, y te sitúa en un emplazamiento extraño, inusual, pero tratando con un objeto o elemento que conoces sobradamente, y que has utilizado en infinidad de ocasiones de un modo único.

Cuando obtengo algún resultado por alguno de los métodos mencionados, lo escribo en papel aparte y lo guardo junto a las anotaciones obtenidos en cualquier otra ocasión. Los dejo estar a veces mucho tiempo, como me enseñó Joan Brossa, como si las imágenes tuvieran que asentarse necesariamente; que consolidarse. Yo también creo que sucede así ya que a veces lo que se te ha ocurrido un día te parece ausente de interés al día siguiente, y en cambio, cuando lo vuelves al leer al cabo de cierto tiempo, parece que lo escrito recobre algo de su interés inicial. Así es como obtengo una idea, o un punto de partida, tras volver a leer una y mil veces aquellas anotaciones, algunas de las cuales hice muchos años atrás.

Entonces, cuando dispongo de una idea concreta, procuro darle forma: le quito aquello que no me interesa o busco añadir algún elemento a lo que había obtenido inicialmente. Y lo que añado lo obtengo casi siempre analógicamente a partir de alguno de los elementos o datos contenidos en la idea inicial, o bien descubro que alguna otra idea, a veces obtenida mucho tiempo atrás y que en principio no tenía nada que ver con ésta, tiene su interés de pronto cuando las pongo en contacto, cuando las relaciono, cuando provoco una interferencia, un cruce. Entonces la utilizo.

Pero en su combinatoria intento reducir al mínimo los elementos empleados, buscando de este modo eliminar lo superfluo y concentrar la atención en unas pocas cosas, evitando así la pérdida de energía y mostrando a su vez los detalles y diferencias

de los componentes escogidos. A veces reducir al mínimo no resulta tarea fácil; en ocasiones, cuando la amalgama de datos se hace inseparable, cuando los elementos están demasiado entrelazados.

Considero muy importante llegar a este punto y disponer de una idea materializada y condensada. Muchas veces intento para mí que esa idea pueda enunciarse en una sola palabra; y así, por ejemplo me digo a mí mismo que la acción que estoy creando versa sobre la acumulación, la densidad, la verticalidad, la pérdida, la desconsideración, o la disolución por ejemplo. Esta operación de intentar enunciar el núcleo de la performance mediante una sola palabra, me facilita y me ayuda a la eliminación de todo aquello que pudiera ser innecesario para el desarrollo de la misma. La idea, creo, debería poder enunciarse así, en una sola palabra, ajena al discurso. Así es como pido a un estudiante que me hable de su acción: le pregunto acerca de su idea e incluso a veces de cuál ha sido el punto de partida para la obtención de ésta. Es como una especie de test de su performance; como algo cuya presencia, creo, debería ser exigible. Una idea determinada, como fundamento de su intervención, a la que considero en muchos casos mucho más relevante que la realización concreta de la acción misma. Una idea que hace innecesario el componente espectacular de una acción. Una idea que no es todavía más que un punto de partida; más que un punto de arranque de la performance, que necesitará tener en cuenta para su desarrollo otros componentes como la consideración del espacio, el tratamiento del tiempo o el distanciamiento de la noción de representación, que tratamos a continuación.

Hablar del espacio en la performance es algo exigible como necesario. Un espacio que el performer escoge entre muy diversas opciones y que debería sentirse como algo integrado a la acción; como una especie de prolongación del cuerpo que

interviene. En mi opinión, el espacio escogido se convierte en signo y entra a formar parte de la trama semántica. El espacio dirá tanto como el cuerpo en infinidad de ocasiones, y estará determinado por la elección o elecciones que hayamos hecho. Podremos escoger, por ejemplo, un lugar fijo, concreto; un lugar en el cual se vaya a desarrollar toda la actuación, como yo suelo hacer en muchos casos; o bien podremos considerar que la elección de dos lugares distintos, relacionados entre sí, es lo más conveniente para la exposición práctica de la idea. Resulta evidente que el desarrollo de la acción contendrá diferencias muy notables, según se considere uno u otro espacio, determinando la actuación misma y configurando tanto la percepción del performer como la del receptor. Y así, no tendrá nada que ver la lectura visual y/o acústica de un punto fijo predeterminado con la observación de un espacio dual en la que el performer interviene de forma alternativa.

El espacio es un material, no un vacío, decía Nicolas Schöffer al hablar de sus esculturas cinéticas. Un espacio que puede quedar materialmente definido tanto por el movimiento del performer, por la iluminación producida por un foco emisor cualquiera, o por el conjunto de elementos objetuales combinados que intervienen en la acción misma. De este modo, el desplazamiento del performer a lo largo de una línea de recorrido, marca el espacio tanto como las posibles señales de luz producidas por una serie de velas encendidas situadas en ese mismo recorrido o por las generadas al dejar caer, por ejemplo, una serie de objetos diversos a lo largo de la trayectoria en cuestión. Y este espacio ya determinado no sería sólo un lugar en donde el performer se desplaza y ocupa sucesivamente, sino que debía ser sentido como materia, como cuerpo, equivalente al cuerpo del performer que allí interviene. Y para facilitar esta relación perceptiva realizo una especie de ejercicio mental que comunico y propongo a los estudiantes cada vez que hablo de la performance: trato de establecer un contacto de

igual a igual con el objeto, evitando que éste sea tratado como un utensilio al servicio de mi propia acción. Trato de relacionarme con las cosas considerándolas al mismo nivel que mi cuerpo-materia: yo soy tan objeto como el objeto con el que me relaciono en la acción. Si una hoja de papel interviene en mi pieza, por ejemplo, y procuro sentirme tan hoja de papel como ella. De ese modo provoco una relación distinta y facilito la captación del espacio envolvente como materia, como cuerpo.

Pero el espacio podrá ser tratado de maneras muy diversas. Ya he hablado de que la iluminación por cualquier tipo de foco emisor, marca o determina un espacio; y también del hecho de señalar o de apropiarse de un recorrido realizado o a realizar como lugar de desarrollo de la acción. Pero haré mención también de la posibilidad de hacer uso de diversos espacios simultáneos, al modo de algunas intervenciones futuristas, cuando existan, naturalmente, los medios y condiciones de actuación conjunta con otra u otras personas a la vez, desarrollando acciones independientes unas de otras, extrañas entre sí, o en todo caso, provistas de un frágil nexo que las una. A este respecto, recuerdo una frase de Mario Merz que decía: *Un árbol y un bosque ocupan el mismo tiempo pero distinto espacio*. Estaríamos tratando de esto tal vez: de la conjunción entre un árbol y un bosque.

Haré mención también de la posibilidad de intervención en un espacio situado en el interior de otro; bien sea mediante un proceso de descubrimiento de uno en el interior otro, como, por ejemplo, mediante la manipulación de una caja o de un recipiente en cuyo interior propiamente se lleva a cabo la acción misma, o bien mediante una performance en la que el cuerpo del sujeto se desplazará de un espacio a otro espacio contenido en el mismo, marcado tal vez por una iluminación distinta o por algún otro tipo de señal, en el que desarrollará la parte más esencial de su intervención tras deslizarse de uno a otro. Siempre he considerado de interés el tratamiento de un espacio

mínimo, concentrado, focalizado. Me da la impresión que, al hacer uso de una dimensión reducida, se produce un doble efecto: en primer lugar se provoca cierta concentración general de la atención, pero además se produce y manifiesta un alejamiento de la idea de espectáculo, que, en mi opinión, nada tiene que ver con la noción de performance.

Pero vuelvo de nuevo a Mario Merz y diré con él que *el espacio está controlado por el tiempo*. Por un tiempo que habrá que tratar y tener en cuenta a la hora de hacer, de construir, de articular una acción determinada.

Para Gutai, lo importante en el arte de acción era hacer perceptible el espacio y el tiempo. Hacerlo perceptible, tanto al otro, al receptor, como al propio performer. Y así, en este orden de cosas, tal vez se hace más perceptible el factor tiempo cuando éste se muestra y advierte de forma discontinua, fragmentaria, interrumpida; cuando se evita la exposición de lo narrativo; cuando no se relata ni se describe nada. En realidad yo entiendo el arte de la performance ajeno al ejercicio de lo narrativo. No hay nada que contar ni decir al otro. Se trata, a ni parecer de articular fragmentos, insinuaciones, apuntes, notas, que vistas en su conjunto carecen de sentido, pero que, en palabras de Josette Féral *generan sentido*. Y repito, tal vez sea esa fractura del discurso lo que nos permita captar con mayor inmediatez, el factor tiempo.

Yo intento además, al crear una performance, que la dimensión temporal esté provista de su duración real; que cuando leamos un texto, o nos sentemos en una silla, el tiempo de lectura o el del hecho de sentarse sean equivalentes al empleado en una circunstancia común, y que se advierta como tal, en interferencia y cruce con otros gestos o movimientos, provistos igualmente de su propia duración.

Pero a veces la estructura de la acción podría ser abierta y el factor de tiempo podría mostrarse indeterminado. Podría tratarse de una performance que no tiene un comienzo o un fin determinado y dispone por tanto de una duración imprevisible. Yo tengo en cuenta esta posibilidad aunque hasta el momento nunca la haya usado en mis propias acciones. Una duración imprevisible posibilita que la performance o el happening no llegue a realizarse nunca o que tal vez no se sepa cuando ha alcanzado su fin y hasta si ha llegado a finalizar.

Añadiré además la posibilidad de utilizar las imágenes pregrabadas de algún acontecimiento o hecho, como parte constituyente de la propia acción. El registro en vídeo del proceso de alguna cosa que da cuenta de su carácter virtual. Tiempo virtual diríamos, articulable y relacionable con el tiempo real de desarrollo de la acción misma. Tiempo virtual que personalmente me exijo esté perfectamente tramado con el tiempo virtual y, a su vez, con un tercer componente temporal: el *tiempo mental* que menciona la performer Concha Jerez cuando habla o escribe sobre sus propias acciones .

Pero una performance podría ser brevísima o tener una gran duración. Podría durar tan sólo un instante o prolongarse mucho en el tiempo. No hay nada predicho cuando iniciamos el desarrollo de una idea de acción. Y esa duración podrá desarrollarse de forma lineal o adoptar tal vez una configuración en círculo, cuando queramos que el proceso vuelva a reproducirse un número determinado de veces o, en otras palabras, cuando queramos que cierto ejercicio repetitivo se instale en el interior de la performance. Desarrollamos entonces alguna operación concreta y volvemos de nuevo al punto inicial para reproducir de nuevo el recorrido que acabábamos de realizar. Para la filosofía china el tiempo era a la vez lineal y circular. Tal vez habría que considerar más a menudo esta conjunción de tiempos y tratar de incorporar un mayor número de intervenciones repetitivas en el centro de la propia acción. Y decimos

además que esa repetición la podemos hacer a velocidades distintas: el círculo se producirá en cada ocasión, pero se construirá más pequeño o más grande que el desarrollado en el momento inmediato anterior.

En el tratamiento del componente tiempo tengo en cuenta además la posibilidad de intervenir de forma simultánea con otra persona que lleva a cabo una acción distinta o conmigo mismo, en el caso de construir una acción la que utilice un registro personal de imagen o sonido, o de ambos al mismo tiempo, combinando tiempo real con tiempo real en el primer caso o tiempo real con tiempo virtual en el segundo, y generando en ambos un tiempo denso, en el que transcurren diversos acontecimientos a la vez y provocando un encabalgamiento perceptivo que pudiera tener interés para la creación de algunas performances.

Añadiré finalmente algunos otros modos de utilización del factor temporal como el anuncio de la realización de una acción en el que se dice se llevará a cabo tal o cual performance a cierta hora en un lugar determinado; los relativos a la utilización de la pausa, de la cesura, de la interrupción de una acción durante el desarrollo de la misma, en la que el tiempo transcurre sin intervención alguna del performer; o incluso, en otro orden de cosas, la posibilidad de intervenir conjuntamente con otra persona que desarrolla el proceso inverso de lo que uno está haciendo, combinando tiempos invertidos de producción o de ejecución de una determinada acción.

Y en cuanto al alejamiento de la noción de representación a la que aludíamos al principio del texto, diré en primer lugar que me parece un requisito necesario a toda performance. Considero que uno de los aspectos creativos más fundamentales de este arte intermedia es el desarrollo de una vía ajena a cualquier práctica específica concreta, como es, por ejemplo, el teatro. Y es precisamente el distanciamiento para con el hecho

teatral lo que obliga a la performance a indagar en un terreno en el que la representación no tenga lugar o al menos se evite en lo posible.

Representar significa copiar alguna cosa; reproducir algo anteriormente conocido quizá por unos pocos, o tal vez colectivamente, y volverlo a mostrar evocando el acontecimiento anterior, rememorándolo. Y toda representación contiene y conlleva un condicionamiento producido por la realidad evocada. Y añadiremos que cuando la representación se manifiesta con más fuerza en una situación, se provoca una disminución de la capacidad de imaginar por parte de aquellos que están viviendo esa situación concreta.

Pero el distanciamiento de la aplicación de la representación a un hecho, a un acontecimiento o a una performance, como ahora tratamos, es siempre relativo. Considero que toda circunstancia o quehacer es siempre necesariamente representativo; conlleva inserto en sí mismo, podríamos decir, un factor de representación. Y no sólo eso sino que *toda nominación* -dirá Julia Kristeva- *es una representación*. Bastará pues nombrar, y no digamos mostrar alguna cosa, para que el mero enunciado o la simple relación con un objeto evoquen un acontecimiento o una situación concreta. Y así quisiera afirmar, que cuando hablo del alejamiento de la idea de la representación en la creación de una performance, no me refiero a la exclusión del enunciado o a la negación obligada de la presencia de algún objeto en la misma, sino más bien al interés en que dicha acción mantenga un cierto distanciamiento de la trama lógica, del discurso de la narración. En consecuencia, intentaré y procuraré atender ante todo a la sintaxis, a la articulación de los componentes en la misma, que constituirán en sí mismos el ropaje de la idea inicialmente obtenida.

Y diré para terminar que el engranaje fragmentario de que tratan mis performances, contendrá necesariamente, ya lo he dicho, una idea central en torno a la cual coordinaré las diversas operaciones o acciones mínimas, que se manifestarán ilógicas entre sí, ajenas como hemos dicho al discurso de lo narrativo. Pero la manera de disponerlas, de emplazarlas, de situarlas en el tiempo, provocará una mayor o menor ambigüedad en la performance concreta que estemos creando. *La ambigüedad es un hecho puramente sintáctico*, dirá Todorov. Y es sabido además que un alto grado de ambigüedad es capaz de permitir o de facilitar una interpretación múltiple de un acontecimiento concreto. No obstante, personalmente, al tratar el proceso creativo de una performance, diré que utilizo un nivel bajo de ambigüedad, aunque en ningún caso facilito la evidencia o la transparencia de la idea. Cada cual escoge el grado de ambigüedad que le parece más apropiado para la creación. Yo trato de provocar un nivel reducido de posibles interpretaciones pues creo que, de este modo, evito en parte la perplejidad o la excesiva indeterminación que nunca han sido de mi agrado.

A así finalizo la exposición en la que he intentado delimitar y exponer con claridad los diversos componentes que utilizo en la creación de una performance, en espera de que se generen cierta discusión y debate.

Bartolomé Ferrando