

Presentación vs. Representación en HTAP. Estudio no. 3 y la Experiencia del Ejecutante

Jorge M. Crecis and Daura Hernández García

Presented at International Seminar Discovering Dance-Discovering Through Dance
October 2011

Key words: experiencia, vivencia, danza, presentación, representación.

Abstract:

En base a las diferentes descripciones propuestas de la palabra performance se define y analiza la pieza titulada *HTAP. Estudio n°3*, creada por Jorge Crecis e interpretada por Daura Hernández. Este trabajo es concebido como un estudio de la relación entre las acciones físicas del intérprete y sus estados mentales de concentración asociados durante su performance. A través de la etimología y epistemología de la expresión vivencia, y precisamente por su origen fenomenológico, se aborda el estudio de la vivencia del intérprete como herramienta creativa y sobre todo como método para la asimilación de la obra por parte del intérprete. Describiremos como *HTAP. Estudio n°3*, fue creada fijando rigurosamente un complejo de pautas de desplazamiento y movimiento como oposición al empleo de acciones y/o desplazamientos improvisados. El resultado será debatido bajo el prisma de la vivencia del ejecutante, que experimenta la obra desde una estricta economía emocional y para así discutir su responsabilidad ante la toma de decisiones y los imprevistos que surgen en tiempo real durante la performance. *HTAP. Estudio n°3* se revela como una observación de la presentación -y no de la representación- de acciones físicas que provocan un estado concreto de concentración en el ejecutante como resultado de la propia ejecución. Dentro del amplio campo de la investigación en danza, encuadramos esta comunicación en el área denominada: performance studies, rama que goza de un continuo auge y expansión en los centros de investigación del mundo anglosajón desde la segunda mitad del siglo pasado.

Jorge M. Crecis

Licenciado en CC. De la Actividad Física y del Deporte

Profesor titular de técnica de danza contemporánea y *performance studies*

London Contemporary Dance School. Kent University

Daura Hernández García

Licenciada en CC. De la Actividad Física y del Deporte

Bailarina. Estudiante de postgrado Advanced Dance Studies

London Contemporary Dance School. Kent University

Performance y performance studies: laberintos de significados

Desde la década de los 70, en paralelo a la tendencia taxonómica de las ciencias en occidente, el mundo artístico ha experimentado un afán casi compulsivo por definir, señalar y discriminar qué manifestaciones son susceptibles de llamarse *performance* y cuáles no. Sólo como ejemplos puntuales, citaremos los recorridos históricos ofrecidos por Sally Banes y RoseLee Goldberg; los monográficos de Marvin Carlson y Jon McKenzie; y las perspectivas antropológicas de Victor Turner y Richard Schechner. Para ello, durante estos últimos veinte años, universidades, centros de investigación y literatura especializada han ido dando forma a una nueva disciplina académica denominada *performance studies*. Cuando alguien escribe o declama la palabra *performance*, es forzoso seguir leyendo o escuchándolo para saber a qué se refiere concretamente. Es indudable la necesidad de estudiar una realidad que, definiciones aparte, está constantemente presente en nuestro entorno, ya sea analizando diferentes manifestaciones culturales, o como un medio de expresión artística en sí misma (Goldberg 2001:7). Estamos de acuerdo que, si *performance studies* es la disciplina académica que se encarga de estudiar el entorno de la *performance*, una de sus tareas será delimitar y definir el objeto de estudio en este entorno. En contraposición, la gran cantidad de definiciones y el espectro de manifestaciones que abarcan, no hace más que empañar el panorama de estudio (Carlson 1996:7). En palabras de Schechner, *performance* es 'cualquier actividad que se posiciona entre, o fuera de géneros preestablecidos' (1981:83), lo cual no es de gran ayuda, ya que Schechner escribe también que *performance* puede ser tanto el 'deporte como un sex show' (2002:22). La contribución de Schechner al campo de *performance studies* ha sido vital, pero para saber lo que es *performance*, y partiendo de las definiciones incluidas en la literatura consultada, nos encontramos con que la metodología para identificar el fenómeno de la *performance* es generalmente dudosa ya que normalmente utiliza un procedimiento:

extensamente inductivo-reductivo, es decir, una forma de positivismo que extrapola leyes y características comunes de un conjunto de acontecimientos(...)tratando de buscar un denominador común. Es una metodología ambigua ya que asume que la lista de manifestaciones es completa e internamente coherente. (George 1996:17)

Este proceso cae en un círculo hermenéutico en el que la idea de *performance* es utilizada para crear un grupo de elementos cuyo denominador común proveerá la definición de la cual, en realidad, ya parte la idea de *performance*. Para salir de un conflicto de estas características es necesario invocar la solución clásica de apelar a la fenomenología (George 1996:17).

La solución fenomenológica

La fenomenología es una rama de la filosofía cuyos orígenes se remontan a la antigua Grecia, donde podemos encontrar líneas de pensamiento fenomenológico en alguno de los argumentos ya expuestos por los Sofistas. Pero es en la Alemania de principios del siglo XX donde la fenomenología encuentra su apogeo y es desarrollada por autores

como Wilhelm Dilthey y Heinrich Hoffmann. Es en este entorno, donde Edmund Husserl, matemático y filósofo alemán de la segunda mitad del siglo XIX, describe y sistematiza por primera vez el análisis fenomenológico. Husserl parte de la duda metodológica –proceso por el cuál, cualquier idea de la que se pueda dudar es automáticamente rechazada como base para la construcción del conocimiento– impuesta por René Descartes para construir una metodología filosófica que sea completamente justificable e innegable. En resumen, Husserl propone que para conocer el mundo es necesario partir de la experiencia - aquí, el mundo no es un concepto astronómico, sino que es el entorno concreto que un sujeto experimenta en un momento dado-. Por un lado como seres vivos experimentamos el mundo, lo percibimos e interactuamos con él, esto es lo que Husserl llama “actitud natural”. Por otro lado, el ser humano tiene la capacidad de separarse del objeto observado o del hecho percibido, para así contemplarlo, analizarlo y por tanto conocerlo; a esa capacidad Husserl la denomina “actitud fenomenológica”. En España, José Ortega y Gasset (1833–1955) recoge el testigo de sus contemporáneos, no sólo para dar a conocer las investigaciones de éstos sino que también las relaciona con el tema que aquí nos ocupa: la creación artística. En su ensayo “La deshumanización del arte”, y siguiendo la misma estructura ya utilizada por Husserl, Ortega y Gasset habla de escalas espirituales que nos acercan o nos alejan del hecho u objeto a analizar:

Los grados de proximidad equivalen a grados de participación sentimental en los hechos; los grados de alejamiento, por el contrario significan grados de liberación en que objetivamos el suceso real, convirtiéndolo en puro tema de contemplación. (2009:23)

En su ensayo, Ortega y Gasset continúa acentuando que cualquier contemplación o análisis de la realidad está supeditado a la experiencia previa del mismo. Así, ‘si no hubiese alguien que viviese en pura entrega y frenesí’ (2009:24) el hecho no podría ser ni analizado -en primera persona- ni contemplado –en tercera persona-. Según la fenomenología, nuestra relación con el mundo parte de las sensaciones que atesoramos del mismo, la realidad es construida a partir de la experiencia de nuestro entorno.

Aun sin un denominador común que pueda definir que es *performance* y desde una perspectiva fenomenológica, podemos asegurar que, para poder analizar cualquier fenómeno calificado como *performance*, es decir para imbuirnos en el campo académico de *performance studies*, es necesario que alguien viva el hecho a estudiar, ‘en pura entrega y frenesí’ para posteriormente ser analizado. Una *performance* puede ser un evento, un concepto, hecho, manifestación cultural o una experiencia, pero ante todo e irremediablemente tiene que ser vivido por alguien para ser analizado. De esta manera abrimos un campo hasta ahora muy poco explorado, la ejecución y el estudio de la *performance* desde la vivencia de la misma.

Vivencia

Curiosamente es también José Ortega y Gasset quien da existencia a la palabra vivencia, tal como la conocemos hoy. Tuvo su origen en el ensayo titulado 'Sobre el concepto de Sensación' publicado en la *Revista de Libros* en Septiembre de 1913. Ortega y Gasset propone este neologismo como equivalente del alemán '*erlebnis*', que a su vez había acuñado Wilhelm Dilthey a partir del verbo '*erleben*' (verbo de difícil traducción y que equivaldría, más o menos, a experimentar, ya en desuso). En su ensayo, Ortega y Gasset inserta el siguiente pie de página:

aprovecho esta ocasión para pedir auxilio en una cuestión terminológica, (...) hubieron los pensadores alemanes de buscar o componer de nuevo una palabra con que expresar (...) frases como "vivir la vida", "vivir las cosas" (...) Yo no encuentro otra palabra que "vivencia". Todo aquello que llega con tal inmediatez a mi yo, que entra a formar parte de él es una vivencia. (1983:257)

Si ahondamos más aún en esta idea de la vivencia de la *performance*, no es solamente el individuo motor de la acción el que vive la *performance*, sino todos aquellos que observan o están involucrados de una manera activa o pasiva, ya que todos, en distinta escala espiritual, están viviendo el mismo hecho a analizar.

Arnold Berleant, en su libro titulado *Art and Engagement*, dedica un capítulo entero a describir porqué la danza es el máximo exponente performativo. El texto comienza realizando lo expuesto anteriormente, 'sea lo que fuere, la *performance* requiere de una persona, sola o en compañía (...) para personificar activamente la obra de arte' (1991:152). Continúa defendiendo porqué la danza es la obra de arte por excelencia ya que 'de todas las artes, la danza personifica la fuerza y energía de la *performance* de manera más completa ya que entre la obra y el artista no hay un lienzo o el bronce, no hay en definitiva, un objeto de separación' (1991:153). Berleant, y el mundo académico no son los únicos que señalan en esta dirección. Sería imposible citar a todos los artistas que desde la prehistoria hasta nuestros días han utilizado su cuerpo y la propia vivencia como medio artístico, pero es más recientemente cuando creadores como Deborah Hay, Yvonne Rainer o Raimund Hoghe entre otros muchos han comenzado a documentar su trabajo por escrito y desde el punto de vista de la vivencia del *performer*.

Antecedentes de HTAP. Estudio nº3

En 2007, Jorge M. Crecis comenzó una amplia investigación en la cual se propuso crear trabajos dancísticos que no tuvieran otro objetivo que mostrar la vivencia de los intérpretes mientras ejecutaban la coreografía. Para ello se creó el grupo de investigación en el movimiento perteneciente al Laban Student Union resultando en una pieza titulada *S_in Fin*. De la cual ya se presentó una comunicación en el II Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación bajo el título: 'S_in Fin. Experiencia escénica, en forma de ritual que utiliza el estado mental y emocional del intérprete

como herramienta coreográfica'. Este objetivo, se ha repetido en dos piezas más: *Bf*, estrenada en Otoño de 2008, creada en colaboración con Freddie Opoku-Addaie, creada con apoyo del Royal Opera House de Londres, y el caso que nos ocupa: *HTAP. Estudio n°3*, estrenada en Diciembre de 2009. Durante el otoño de 2010, Jorge Crecis creará para sí mismo el solo titulado *Trade Fair* que será estrenado en Noviembre en Goldsmith, London University y que cerrará la parte coreográfica de esta investigación. Aunque son muy diversos los estímulos empleados para abordar la creación, el fin al que nos dirigimos, carece de narrativas, conceptos o mensajes políticos a representar. Es el triunfo de la presentación frente a la representación sobre el escenario. El intérprete presenta su vivencia al público en vez de representar un estado de ánimo, un concepto o una historia. Esta nueva forma de actuación, desde el punto de vista fenomenológico y parafraseando a Ortega y Gasset, pretende el máximo exponente en la escala espiritual de la vivencia de la *performance*, ya que el *performer* debe estar física y mentalmente involucrado en pura entrega durante la misma. De esta manera se obtiene el grado de participación necesario para que la experiencia se convierta en vivencia. Nos proponemos llegar a un estado mental, en el que el *performer*, no solo ejecuta los pasos creados sino que necesita ser consciente en todo momento de la vivencia que está teniendo. Así el *performer* presentará su vivencia en vez de fingirla y ese el único fin que pretende la obra.

A través de la literatura consultada hemos observado que, la idea de crear una experiencia con el único objetivo de ser presentada, no es algo muy común en las artes escénicas. Ésta idea será exhaustivamente analizada en sucesivos artículos pendientes de ser publicados. Por el momento, sirvan de ejemplo las actividades extremas como las mutilaciones consumadas por Gina Pane, Marina Abramovic o Franco B; o las *performances* de un año de duración, ideadas y consumadas por Tehching Hsieh o la peligrosidad real de las intervenciones de Chris Burden. Todos ellos son ejemplos en los que el artista es la obra de arte, sin duda sus vivencias son mostradas en el trabajo final, pero el objetivo no es mostrar sus vivencias sino representar una idea o concepto a través de la vivencia.

Estamos convencidos que serán necesarias futuras incursiones en campos como la neurología o la psicología aplicada para proponer nuevos caminos en una danza del futuro, en la cual, la presentación de la fisicalidad y por tanto la experiencia del *performer* serán la propia obra de arte, más allá de la virtud de la forma, la narrativa o la simbología.

Dentro de dicha investigación global, nos proponemos describir una metodología para la creación e interpretación en la escena contemporánea, tanto a nivel pedagógico como en el panorama profesional de la danza. Al final de esta investigación esperamos poder delinear y ofrecer unas herramientas para bailarines que potencie esa área difícil de describir que es la presencia del intérprete sobre el escenario. Por el momento, describiremos no sólo el proceso creativo de *HTAP. Estudio n°3* sino también describiremos en primera persona la experiencia durante la creación y la vivencia presentada en cada actuación.

HTAP. Estudio n° 3. Descripción Proceso creativo:

La pieza nace como una propuesta del Festival de danza 'Canarios dentro y fuera', para una colaboración entre músicos y bailarines canarios. La música fue elegida entre varias composiciones originales. Como la pieza sería presentada en espacios urbanos, fue concebida para que el público se sitúe alrededor de los ejecutantes, eliminando cualquier frente de representación posible.

El proceso de creación se dividió en partes que podemos definir como bloques separados. La intención clara por parte del coreógrafo era crear una pieza sin intención más allá del propio movimiento. Cada bloque fue trabajado por separado. Primero el diseño de los desplazamientos por el espacio: la pauta era crear distintas trayectorias lineales pasando por cuatro puntos previamente señalados por el coreógrafo. Después de realizar diferentes dibujos en el espacio, el coreógrafo dejó a elección del ejecutante decidir cuál de los recorridos descritos era el que entendía como más sencillo y neutro. Una vez definido el espacio se trabajó el movimiento de los brazos en situación estática. Definimos 15 posiciones de brazos y se trabajó las transiciones de una posición a otra para que el movimiento fuera lo más limpio y directo posible. Durante este bloque del proceso creativo el coreógrafo utilizaba pautas de trabajo específicas, ej. realizar trayectorias rectilíneas que se dirijan a varios frentes en el espacio; pero dando libertad a la ejecutante para investigar y decidir la solución final.

En contraposición a las pautas anteriores, el trabajo en el siguiente bloque se realizó desde una pauta más abierta: describir una trayectoria cualquiera en el espacio desplazándose a varios frentes diferentes en el que existieran también algunas pausas. Una parte del cuerpo debía ser el generador del gesto que impulsara el movimiento del propio segmento corporal o actuara como punto de inicio del movimiento que después llevara a un desplazamiento.

Después de que la ejecutante diseñara varias trayectorias y movimientos con las pautas dadas, el coreógrafo desechó algunos de ellos y reestructuró los demás para que los desplazamientos fueran lo más rectilíneos posibles, buscando así la coherencia visual del conjunto. Con estos tres bloques de creación primeramente definidos se pasó a trabajar en base a ellos.

Los desplazamientos en el espacio definían cuatro puntos concretos, las esquinas de un paralelepípedo no equilátero. En cada esquina se realizaba una pausa que sería la acción que marcaría cada punto. Además el recorrido descrito también pasaba por el punto definido como centro y también delimitado por acciones motoras. A partir de la idea de los cuatro puntos en el espacio el coreógrafo diseñó una frase de movimiento sobre el suelo, que sería ejecutada por la bailarina. Un recorrido completo será la unión de todos los puntos de manera predeterminada, hasta volver al punto de comienzo e iniciar todo el recorrido de nuevo. (fig 1)

En este punto del proceso creativo la música cobró importancia de nuevo. Se trataba de una música de corte minimalista que va añadiendo complejidad sonora

progresivamente. De la misma manera la evolución coreográfica es aditiva, con cada desplazamiento completo se incorporan nuevas pautas al material ya existente. Primero realizando un boceto en movimiento de las 15 posiciones de brazos que después se realizarían, sin la amplitud completa de

EMBED PBrush

Fig 1. Recorrido completo

la forma. El segundo desplazamiento por el espacio conllevaba la ejecución de las 15 posiciones de brazos de manera amplia y directa con la idea de realizar todas las posiciones en el tiempo de hacer un recorrido completo. En el último recorrido, se añaden cambios de ritmo, gestos corporales más globales y/o de uso de niveles dentro de los desplazamientos.

Durante el proceso de creación el coreógrafo decidió diseñar el espacio no solo a través de la repetición de las trayectorias definidas por la ejecutante, sino también dejando un rastro físico. Para ello se decidió utilizar pintura, que construyera el mismo espacio y permaneciera visible en todo momento. El hecho de incorporar la expresión visual en la pieza conllevaba la posibilidad de colaborar con un artista plástico o escénico, lo que enriquecía la pieza. Esta fase fue trabajada una vez la parte se terminaron de coreografiar las acciones físicas.

Antes de añadir la última parte a la pieza se trabajó de forma aislada la técnica de danza derviche para ser incorporada a una parte de la pieza; donde la ejecutante aprendió los fundamentos de este tipo de giro: ejecutados sin uso de foco visual concreto, sobre un pie que actúa como eje fijo en el suelo, mientras que el otro impulsa el giro en sentido hacia la pierna de base, dando pasos siempre continuos.

Por último, se estructuró la pieza en base a la persona que iba a realizar el diseño plástico, se marcaron los espacios de pausa, el orden de ejecución bailarina-pintora y se cerró la pieza incorporando la música. En cada una de las performances posteriores se trabajaría con una artista plástica diferente, pero siempre con el mismo diseño y pautas establecidas desde la creación de la pieza.

Para enfatizar la importancia del cuerpo como delimitador temporal y espacial, se subrayó en todo momento la intención de neutralidad, de limpieza, por parte de la ejecutante.

Descripción de la *performance*:

La pieza puede considerarse dividida en dos partes. La primera en silencio y con el objetivo principal de diseño del espacio: motriz y visual. Para hacer una descripción más comprensible, denominaremos sujeto A a la bailarina y sujeto B a la artista plástica. Los movimientos durante el desplazamiento en esta primera parte son deliberadamente difusos y se presentan como boceto del movimiento a realizar en

sucesivos recorridos. En la segunda parte, con música, el sujeto B centrará su acción fuera del espacio delimitado por la pintura completando los diseños realizados sobre el suelo, mientras que el sujeto A recorre el espacio con diferentes movimientos que irán en crescendo junto con la música.

Primera parte:

El sujeto A entra en el espacio, por el punto nº 1, seguida por el sujeto B y va marcando los cuatro puntos en el espacio limitando, en un cuadrado, el espacio escénico. El sujeto A, comenzando por la entrada al espacio escénico, señala cada punto con varios giros sobre sí mismo, el sujeto B dibuja un punto donde ha tenido lugar el movimiento (fig. 2).

EMBED PBrush

Fig. 2

En la esquina nº4 la ejecutante A, indica el lugar con una figura sobre el suelo que el sujeto B subraya con la pintura (fig. 3)

A partir de ese momento el sujeto B describe la trayectoria que seguirá la ejecutante A con su desplazamiento dibujando trayectorias rectilíneas con pintura sobre el suelo. El desplazamiento es de la esquina nº4 a la nº3, después esquina nº2,

EMBED PBrush

Fig. 3

se repite el dibujo realizado en la nº4: un círculo y la silueta del sujeto A(fig. 5).

EMBED PBrush

Fig. 4

EMBED PBrush

Fig 5

Después del segundo recorrido completo por el camino diseñado queda definido el espacio de movimiento y trayectoria de la ejecutante (fig. 6, fig. 7).

EMBED PBrush

Fig. 6

EMBED PBrush

Fig. 7

Por último el sujeto A señala sobre el suelo el punto central en las cuatro direcciones que el sujeto B subraya con la pintura, después de realizar 2 círculos junto al camino (fig. 8, fig. 9). El sujeto B también está presente en la pieza en relación al movimiento que describe, además de la acción del diseño plástico, mantiene una presencia continua en el espacio caracterizada por la sobriedad y la espera, en los cuatro puntos que delimitan el espacio.

Fig. 8

EMBED PBrush

Fig. 9

EMBED PBrush

Leyenda:

Sujeto A: Bailarina

Sujeto B: Artista Plástica

----- : Desplazamiento

----- : Pintura

Segunda parte:

Durante toda esta sección el sujeto B se encuentra por fuera del espacio delimitado con la pintura, completando los círculos realizados al principio con diferentes diseños que produce al azar. Y en relación al espacio recorrido por el sujeto A se va moviendo punto por punto hasta pasar por las cuatro esquinas.

Todos los desplazamientos del sujeto A se realizan sobre el camino diseñado. El primer recorrido lo hace marcando las cuatro esquinas con desplazamiento pedestre, movimiento de brazos en las pausas y la figura dibujada en el suelo. En el segundo recorrido no se hacen pausas en las esquinas y se describen los 15 movimientos de brazos cubriendo todo el camino.

La ejecutante A hace una pausa en el círculo dibujado anteriormente por el sujeto B junto al camino y realiza la combinación de movimientos coreografiados como descripción del espacio con puntos del propio cuerpo como motor del movimiento. La siguiente pausa se realiza en el punto central para ejecutar la frase de suelo dos veces, igual de precisas pero a distintas velocidades, primero lento y después a más velocidad. Al ponerse de pie, el sujeto A, recorre lo que queda de camino hasta el punto de partida incrementando la velocidad de desplazamiento junto a los 15 movimientos de brazos.

El último recorrido del camino se realiza con desplazamiento y contrastando con los anteriores utilizando los tres niveles del espacio, el incremento de velocidad pero siendo fiel al recorrido del camino diseñado. La última pausa es en el círculo junto al camino en el que el sujeto A va describiendo giros sobre sí mismo añadiendo poco a poco los 15 movimientos de brazos, pero sin desplazamiento por el espacio. La

velocidad de giro se incrementa hasta que termina la música y se mantiene hasta que el sujeto A siente su límite en los giros ralentizando el movimiento hasta la pausa total. El sujeto A sale del espacio escénico describiendo la trayectoria del cuadrado a la inversa de la entrada (de la esquina nº4 a la nº1), por fuera del diseño plástico hasta llegar al punto en el que se encuentra con el sujeto B y salen juntos.

Experiencia del Proceso Creativo desde el punto de vista del intérprete:

Durante el proceso de creación la pauta principal era la economía en el movimiento. Esto se traducía en realizar los movimientos sin más intención que el propio movimiento. Como bailarina este tipo de pautas suele ser más difícil porque normalmente siempre se le añade a todo movimiento una característica personal que puede modificar el resultado de la expresión, por lo tanto intentar neutralizar esa tendencia natural fue un trabajo doble para mí.

Los primeros días de creación en los que simplemente se trabajó el desplazamiento por el espacio y el diseño de los 15 movimientos de brazos fueron los días en los que intenté llegar a ese punto de movimiento 'económico'. Esta reducción en la gestualidad fue después una constante en el proceso y también en las performances.

Las pautas dadas por el coreógrafo para el diseño del recorrido espacial eran claras y definidas sin dejar lugar a la interpretación. Mi planteamiento personal fue llevar esas primeras pautas al punto de vista de lo físico para quitar toda intención que podía filtrarse en la realización de la acción. De manera que para realizar los desplazamientos nuestro planteamiento era llegar de un punto en el espacio al siguiente centrándome en mi manera de caminar, lo cual hacía que el desplazamiento quedara sin intención ajena a él mismo. Ej. centraba mi atención en la alineación de la columna consiguiendo una sensación de peso en la zona cervical, centrándome en esta sensación de la cabeza me ayudaba a ser consciente de mi esquema corporal, que corregía si era necesario. Para evitar esa pesadez dirigía mi mirada al punto a donde debía llegar e intentaba relajar los brazos para que el desplazamiento surgiera de forma natural. A cada paso era consciente del apoyo en el suelo.

El diseño de brazos fue de igual manera un ejercicio de trabajo físico en el que debía centrar mi atención en la transición de una posición a otra y en los detalles específicos de los propios gestos. Tras el primer diseño, bajo la mirada del coreógrafo, fui consciente de la enorme cantidad de hábitos que incorporaba a los movimientos sin darme cuenta, y comprobé cómo el intentar realizar movimientos sencillos de forma neutra, limpia y con continuidad conlleva una atención reflexiva y continua en la evolución del gesto.

Las siguientes pautas que trabajamos fue el diseño de movimiento con partes del cuerpo como motor del propio movimiento. Me impuse realizar movimientos de poca complejidad que se dirigieran a varias direcciones del espacio. El coreógrafo hizo pocos cambios en los movimientos elegidos por mí, pero a la hora de ejecutarlos redujo

al mínimo lo que yo entendía por sencillez, otra vez se trataba de realizar el movimiento dirigiendo la intención cognitiva exclusivamente a realizarlo, lo que me llevó a un esfuerzo de interiorización para poder discernir entre los movimientos realizados con plena consciencia y los no plenamente conscientes. La diferencia entre este estado de consciencia y la realización del movimiento en sí, radica en la automatización o no del mismo. En deporte, como por ejemplo la gimnasia artística, el objetivo del entrenamiento técnico es llevar a la automatización de determinados gestos técnicos, para que su realización se haga de forma inmediata y automática. El objetivo prioritario de esta investigación es el proceso de transformar la automatización motora en acción consciente.

La repetición una y otra vez de la secuencia, fue lo que me llevó al punto de ejecución con consciencia del movimiento de principio a fin. En los momentos en que por distracción abandonaba ese estado consciente “se perdía” el movimiento y eran los momentos en que aparecía inconscientemente la dramatización. Si consideramos la poca complejidad de los movimientos, podríamos pensar en un proceso de creación sencillo, pero al contrario, resultó ser una gran tarea de pormenorización, de exquisita atención al detalle, y de gran concentración.

El aprendizaje de la técnica de giro derviche fue una experiencia intensa en sensaciones corporales distintas a las sentidas con otro tipo de trabajo técnico; experimenté una sensación de control del cuerpo sin el convencimiento real de poder controlarlo, físicamente llegué a un estado de convencimiento de que podía continuar girando mucho más tiempo sin esfuerzo, y comprobé la dificultad que suponía añadir movimientos externos al propio giro. Fue un ejercicio de extrema concentración: relajación del cuerpo, mirada continua y sin foco, observación del movimiento de los pies y de las posiciones de los brazos. Esta concentración fue una constante en los repetidos ensayos de esta parte final de los giros.

En la recta final del proceso nos centramos en establecer los recorridos con relación al diseño visual sobre el suelo. Como bailarina era un elemento externo a mí pero del que yo dependía, de esta manera se convirtió en un añadido en cada movimiento o desplazamiento que yo describía. Igual que en el trabajo de diseño de las posiciones de brazos, este trabajo final se concentró en la neutralidad de la ejecución, teniendo presentes todos los factores internos y externos a mí misma.

Experiencia en performance:

Esta pieza presentada como un estudio del espacio y de factores asociados al comportamiento del ejecutante tiene, en cada performance, ese carácter de aprendizaje continuo. Dependiendo de los distintos escenarios (escenarios de calle, teatros, estudios,...), del material implicado (tipo de pintura, suelo, vestuario...), y de qué persona participe como artista plástica, el resultado del estudio es diferente para el intérprete en cuanto a los estímulos recibidos, pero igual en la respuesta que debe dar. Lo que significa que el trabajo de investigación dentro de la sala de ensayo con

respecto a las acciones del intérprete y la concentración que debe tener, es lo que se traslada después al espacio escénico, pero incorporando lo nuevo que puede surgir derivado de la acción en presente. Al estar completamente definida la pieza no da posibilidad de improvisación de creación en tiempo real, sin embargo debo estar preparada para los imprevistos, como por ejemplo los derivados del uso de la pintura en distintos suelos, que puede significar diferentes comportamientos de la misma. El hecho de adaptarme a los imprevistos no debe quitar rigurosidad a la ejecución de la pieza, por lo que el estado de concentración tiene que ser óptimo para que los imprevistos cambien lo mínimo posible de la pieza. Como la coreografía no es creada en tiempo real no podemos hablar de improvisación pero sí de adaptación. El esquema y los pasos están definidos, por tanto y dado el carácter repetitivo de los pasos, es posible la toma de decisiones ante determinados imprevistos.

En cada performance se presentan dos factores contradictorios para mí: la pieza es la misma, trato de hacerlo exactamente igual ya que todo está establecido y la pieza es distinta porque se ejecuta en lugares diferentes con compañeras de escena diferentes o con pintura diferente.

Al entrar en escena sólo pienso en el número de vueltas que tengo que dar en cada esquina y hacia dónde tengo que girar. Después me centro en la otra persona y en el ritmo que tiene al moverse, ya que mis movimientos también dependen de ella.

Cuando la pintura empieza a cubrir el espacio escénico mi atención se dirige a reconocer dónde queda impresa la pintura a cada paso que doy, es decir me concentro en cada movimiento que hago en el desplazamiento.

Cuando toda la pintura está impresa, mi atención se centra en no resbalar, es decir sólo pienso en realizar los movimientos sin que la pintura sobre el suelo afecte al material de la pieza. En ocasiones en las que la pintura no está completamente seca, o quedan espacios pintados donde se suponía que no habría, tengo que salvar esos obstáculos siendo fiel a la pieza, por lo que no puedo desatender la acción que estoy llevando a cabo. El hecho de ir aumentando la cantidad de material en cada repetición es otro factor que influye en la importancia de estar concentrada en todo momento.

En esta pieza el ejecutante debe estar presente en todo momento y eso se traduce en un nivel de atención alto y de la observación del espacio. La forma en que está construida la pieza favorece este tipo de concentración y el estado del intérprete de 'estar' en el presente, en el momento de acción de cada movimiento y cada desplazamiento durante la pieza.

Existen algunas piezas de danza en las que, como bailarina, me puedo permitir estar más o menos dispersa, o tener prioridades a la hora de poner atención en algo, por ejemplo priorizar la técnica del giro sobre el momento musical en el que se hace, o dejarse llevar en momentos determinados de improvisación dentro de una pieza, en la que podemos llegar a pensar en otras cosas ajenas a la propia pieza o al movimiento que se está realizando. Sin embargo, *HTAP Estudio nº3* genera en el intérprete una sensación de presentación, no de representación. Presentación de la acción

momentánea y no de la representación de un concepto o un hilo narrativo. El valor de la pieza es lograr una actitud de concentración por medio de las pautas traducidas en evoluciones físicas.

Bibliografía

- ABRAMOVIC, M. (1998). *Marina Abramovic: artist body. Performances 1969-1998*. Milano: Charta.
- AUSLANDER, P. (1997). *From acting to performance*. London: Routledge.
- BANES, S. (1987). *Terpsicore in Sneakers. Post-Modern dance*. Houghton Mifflin Company. First ed. 1977.
- BERLEANT, A. (1991). 'Dance as performance'. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press.
- CARLSON, M. (1996). *Performance: a critical introduction*. London: Routledge.
- CARNICKE, S. (1993). *Stanislavsky in Focus*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- CRECIS, J. M. (2008). 'S_in Fin. Experiencia escénica, en forma de ritual que utiliza el estado mental y emocional del intérprete como herramienta coreográfica'. En G. Sánchez, J. Coterón, J. Gil, & A. Sánchez (Edits.), *El movimiento expresivo. II Congreso Internacional de Expresión corporal y educación*. pp. 501-508). Salamanca: Amarú ediciones.
- ESTRAÑA, M. T. (Enero de 2004). 'Husserl y Descartes: La presencia Cartesiana en Ideas 1'. *A parte Rei*, pp. 1-11.
- GEORGE, D. E. (1996). 'Performance Epistemology. '. *A journal of Performing Arts*, 1(1), pp.16 - 25.
- GOLDBERG, R. (2001). *Performance art: from Futurism to the present*. London: Thames & Hudson.
- HAY, D. (1996). *Lamb at the altar. The story of a dance*. Duke University Press. First ed. 1994.
- HUSSERL, E. (1960). *Cartesian Meditations*. (D. Cairns, Trans.) Kluwer. First published 1931.
- HUSSERL, E. (1999). *The idea of Phenomenology*. (L. Hardy, Trans.) Kluwer Academic Publishers.
- HUSSERL, E. (2001). *Logical Investigations. Volume 1*. London: Routledge. First published 1913.

- KARSZNIA, A; JAMIESON, D. (traductores) (2008). 'The Key to All Locks. Conversation between Wojciech Dudzik, Dariusz Kosinski, Tomasz Kubikowski, Malgorzata Leyko and Dobrochna Ratajczakowa'. *Performance Research*, 13(2), 111-120.
- MCKENZIE, J. (2001). *Perform or else*. London and New York: Routledge.
- MERLEAU-PONTY, M. (1962.). *Phenomenology of Perception*. (1978 ed.). London: Routledge Classics.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1983). 'Sobre el concepto de sensación'. *Obras completas* (Vol. 1, pp. 244 - 260). Madrid: Alianza.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2009). 'La deshumanización del arte'. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (17th ed., pp. 11-54). Madrid: Alianza editorial.
- performance. (1979). En *The compact edition of the Oxford English Dictionary* (Vols. II P-Z, pág. 689). Book Club Associates.
- QUICK, A. (1996). 'Approaching the Real: Reality Effects and the Play of Fiction'. *Performance Research*, 1(3), pp. 12 - 22.
- RICHARD, T. (1995). *At work with Grotowski*. London: Routledge.
- SCHECHNER, R. (1981). 'Performers and Spectators Transported and Transformed'. *The Kenyon Review*.
- SCHECHNER, R. (2002). *Performance studies. An introduction*. (2nd ed.). Routledge.
- SHEETS-JOHNSTONE, M. (2nd ed. 1979). *The phenomenology of dance*. London: Dance books Ltd.
- SOKOLOWSKI, R. (2000). *Introduction to Phenomenology*. Cambridge University Press.
- TURNER, V. (1985). 'Experience and Performance. Towards a new processual anthropology'. *Anthropology as Experience* (pp. 205-226). Tucson, Arizona: University of Arizona Press.