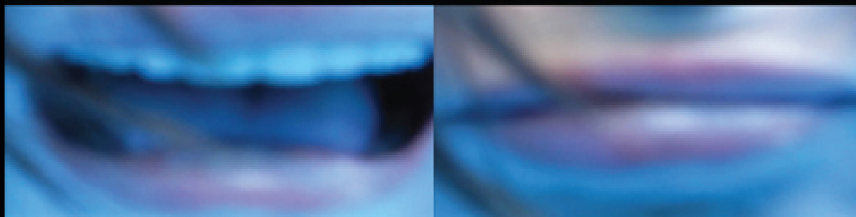


**Instituto Universitario Nacional del Arte  
Departamento de Artes Visuales  
Tesis para Licenciatura**



**Relaciones entre artes visuales y escénicas**  
Tesisista **Laura Barceló**  
Directora de Tesis **Anahí Cáceres**

**Año 2013**

## INDICE

<b>Hipótesis</b> .....	Pág. 2
<b>Introducción</b> .....	Pág. 3
<b>Capítulo 1:</b> Acerca de las artes visuales y escénicas .....	Pág. 4
a. Acerca de las artes visuales .....	Pág. 4
b. Acerca de las artes escénicas .....	Pág. 10
<b>Capítulo 2:</b> Relaciones entre artes visuales y escénicas .....	Pág. 16
a. De lo visual al servicio de la veracidad de lo escénico, al teatro pobre ...	Pág. 16
b. La luz en la escena .....	Pág. 19
c. Testimonios del arte escénico .....	Pág. 20
d. El arte visual como inspiración para el arte escénico .....	Pág. 21
e. Algunas coincidencias .....	Pág. 22
f. Similitudes y diferencias .....	Pág. 23
<b>Capítulo 3:</b> Nuevas categorías o paradigmas del arte contemporáneo .....	Pág. 24
a. Antecedentes de la <i>performance</i> en las artes escénicas: De la representación a la acción, del actor al <i>performer</i> .....	Pág. 24
b. Qué significa <i>performance</i> ? .....	Pág. 26
c. El arte de la <i>performance</i> .....	Pág. 27
d. Otras categorías, denominaciones o nuevos paradigmas artísticos .....	Pág. 34
<b>Capítulo 4:</b> La presencia .....	Pág. 38
a. Postulados de la antropología teatral .....	Pág. 39
b. El teatro pobre: La importancia de la relación actor-espectador .....	Pág. 40
<b>Capítulo 5:</b> Video Performance: “Fantasma toma 005” .....	Pág. 41
a. Descripción técnico-simbólica .....	Pág. 41
b. Espacio escénico .....	Pág. 47
<b>Capítulo 6:</b> Producción de la obra “Danza-teatro: Orquideana” .....	Pág. 49
a. Propuesta estética .....	Pág. 49
b. Criterios dramaturgicos y de puesta en escena .....	Pág. 50
c. Frames de video documento de ensayos de la obra .....	Pág. 50
<b>Conclusiones</b> .....	Pág. 53
<b>Bibliografía</b> .....	Pág. 55

## Hipótesis

Las artes visuales tradicionales tienen a la obra como objeto visible y externo al sujeto que las produjo; son formas cerradas como unidad de sentido.

Las artes escénicas tradicionales muestran un mundo de ficción, artificial, representado en un espacio diferenciado del espectador.

Entre ambas, hay una multiplicidad de matices y variables que se combinan, y con otros lenguajes dan forma a nuevos paradigmas estéticos.

Una gran confluencia entre ambas categorías se manifiesta en el arte de la *performance*, categoría de gran amplitud y constante reformulación, en donde el artista creador pone su propio cuerpo como obra, dando lugar múltiples subcategorías como la *video performance*, entre muchas otras.

## Introducción

Qué tienen en común y qué diferencia a las artes visuales de las escénicas? Qué las define y determina? Cómo se relacionan? Cómo interactúan sus lenguajes, cómo se influyen?

Estas son algunas de las preguntas de las que parto para elaborar esta tesis, teniendo en cuenta que en occidente, tanto las artes escénicas como las visuales, están organizadas y concebidas para ser vistas o contempladas por un espectador.

Ambas tienen entonces ciertos elementos en común: un emisor (el artista), un receptor (el espectador), un mensaje (la obra), un canal de comunicación (el soporte), un código a través del cual se estructura el mensaje (el lenguaje artístico) e instrumentos para la construcción del mismo.

En las artes visuales tradicionales, el soporte es matérico y fijo: papel, tela, piedra, mármol, madera; los instrumentos: el lápiz, el pincel, la gubia, y toda herramienta que incide directamente en la materia; el lenguaje expresivo es el dibujo, la pintura, la escultura, el modelado, el grabado y todos los que tienen incidencia en la utilización y transformación de la materia.

En las artes escénicas tradicionales, el soporte es el escenario, un espacio donde suceden acontecimientos; el instrumento principal, el cuerpo humano del actor, bailarín, *performer*, intérprete, que lo habita y *re presenta* una obra acompañado por objetos especialmente organizados, el sonido y la luz; el lenguaje expresivo, la actuación, el canto, la danza, y todos los vinculados a la expresión física del ser humano en coexistencia e interrelación con lo sonoro y lo visual.



## Capítulo 1

### Acerca de las artes visuales y escénicas

#### a. Acerca de las artes visuales

**visual.** (Del lat. *visuālis*). **1.** adj. Perteneciente o relativo a la visión.

**visión.** (Del lat. *visiō, -ōnis*). **1.** f. Acción y efecto de ver.

**ver.** (Del lat. *vidēre*).

**1.** tr. Percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz.

**2.** tr. Percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia.

**3.** tr. Observar, considerar algo.

...

**7.** tr. Experimentar o reconocer por el hecho.

**8.** tr. Considerar, advertir o reflexionar

Todos aquéllos seres vivos que tiene ojos, *ven* -entre ellos el ser humano- y el estímulo exterior que estos órganos captan, es la luz.

**luz** (Del lat. *lux, lucis*).

**1.** f. Agente físico que hace visibles los objetos.

**2.** f. Claridad que irradian los cuerpos en combustión, ignición o incandescencia.

La luz es una *radiación electromagnética*<sup>1</sup> y puede ser considerada como una forma de *energía*<sup>2</sup> que se propaga mediante *ondas*<sup>3</sup> transportando cantidades discretas (cuantos<sup>4</sup> y corpúsculos) de energía. Esta energía se nos pone de manifiesto mediante su interacción con un medio material, de tal manera que si esta interacción no tiene lugar, la radiación electromagnética es indetectable, y no podemos obtener información de ella. La radiación electromagnética que alcanza la Tierra proviene del ciclo de fusión

---

<sup>1</sup> **electromagnético, ca.** (De *electro-* y *magnético*). **1.** adj. Se dice de todo fenómeno en que los campos eléctricos y magnéticos están relacionados entre sí. | **magnetismo.** (Del lat. *magnes, -ētis* 'imán1' e -ismo). **1.** m. Poder de atracción de la piedra imán sobre el hierro. **2.** m. Propiedad de los imanes y las corrientes eléctricas de ejercer acciones a distancia, tales como atracciones y repulsiones mutuas, imanación por influencia y producción de corrientes eléctricas inducidas. **electricidad.** (De *eléctrico*). **1.** f. *Fís.* Propiedad fundamental de la materia que se manifiesta por la atracción o repulsión entre sus partes, originada por la existencia de electrones, con carga negativa, o protones, con carga positiva.

<sup>2</sup> **energía.** (Del lat. *energīa*, y este del gr. *ἐνέργεια*). **1.** f. Eficacia, poder, potencia, fuerza, virtud para obrar. **2.** f. *Fís.* Capacidad para tiene un cuerpo para realizar un trabajo. Se mide en julios. (Símb. *E*). Además de la *energía mecánica*, que puede presentar las formas de energía potencial (peso levantado, muelle arrollado, gas comprimido) y *energía cinética* (masa en movimiento), se pueden citar también la *energía calorífica*, la *energía eléctrica*, la *energía química*, la *energía térmica*, la *energía radiante* y la *energía atómica* o nuclear. La energía total de un sistema aislado es siempre constante a pesar de las transformaciones que haya sufrido (principio de conservación de la energía).

<sup>3</sup> **onda.** En física es la propagación de una perturbación a través de un medio que puede ser de naturaleza diversa (agua, aire, metal, incluso el vacío como en el caso de las ondas electromagnéticas), y donde pueden producirse a la vez que propagarse dichas perturbaciones, en una dirección determinada. Tiene longitud, frecuencia, amplitud, valle y cresta.

<sup>4</sup> En física el término **cuanto** (del latín *Quantum*, plural *Quanta*, que representa una cantidad de algo) es tanto el valor mínimo que puede tomar una determinada magnitud en un sistema físico, como la mínima variación posible de este parámetro al pasar de un estado discreto a otro.

nuclear del Hidrógeno, uno de los principales componentes del Sol, bola de gas cuya principal característica es su cercanía a la Tierra.

A las ondas electromagnéticas que capta el ojo humano se las denomina luz visible, y son parte del espectro es decir de la distribución energética del conjunto de ondas que llegan a la tierra, y que se caracterizan por su capacidad de trasladar energía en el vacío. El traslado de la luz mediante ondas, le da la posibilidad al ser humano de obtener información remota, es decir sobre lo que acontece o existe a cierta distancia, alejada del contacto de su cuerpo tanto como los ojos puedan percibir.

Las ondas tienen diversos elementos que dan lugar a distintas magnitudes: longitud, amplitud, frecuencia, cresta, valle, nodo, ciclo y velocidad. Las ondas que es capaz de percibir el ojo humano oscilan en un rango de longitud de onda que abarca entre 400 a 700 nm<sup>5</sup> aunque algunas personas pueden ser capaces de percibir longitudes de onda desde 380 a 780 nm.

La vista es uno de los sentidos que nos informa el entorno que nos rodea y con el cual tenemos que interactuar para nuestra supervivencia.

Interactuar significa recibir información, procesarla y responder a ella.

En el cuerpo humano este circuito de la comunicación se realiza a través del sistema nervioso cuyas células -las neuronas- transportan la información mediante impulsos eléctricos y se comunican entre sí mediante sustancias químicas.

Los órganos de los sentidos son la interface de comunicación entre nosotros y el mundo, entre los estímulos que llegan del exterior y las neuronas sensitivas o aferentes capaces de recibir y decodificar dichos estímulos y transportarlos al sistema nervioso central conformado por el cerebro y la médula espinal. Allí se procesa la información y se emiten las respuestas que son transmitidas por las neuronas motoras o eferentes hacia el sistema endócrino y el sistema muscular. El primero -a través de las secreciones hormonales- regula la química del cuerpo y el segundo -mediante las contracciones de las fibras musculares- hace que nuestro cuerpo se mueva realizando acciones más o menos involuntarias, más o menos conscientes.

El ojo humano es básicamente una esfera -el globo ocular- rellena de líquidos translúcidos -humor vítreo y acuoso- que tiene de un lado un orificio pequeño -la pupila- por donde entra la luz y en otro lado -opuesto al anterior- una zona llamada retina donde se hallan las células especializadas sensibles a la luz -los conos y bastones- que transforman los estímulos de las diferentes longitudes de onda que llegan en forma de luz, en estímulos eléctricos los que son trasladados a través del nervio óptico -2do. par craneal- hacia el cerebro.

Aparte de la información de luz, el cerebro recibe información de las partes internas y externas del ojo a través del nervio trigémino -5to. par craneal- como la córnea, el cristalino, el lagrimal, la ceja y la cavidad ocular en general.

---

<sup>5</sup> **nanómetro** es la unidad de longitud que equivale a una mil millonésima parte de un metro. 'Nano' significa una mil millonésima parte.

Las respuestas motoras que el cerebro envía al ojo, llegan a 6 músculos externos que le dan movilidad al globo ocular, al músculo del párpado que lo protege, y a músculos internos como el ciliar que tiene la función de acomodar el cristalino a la visión lejana o cercana, y el esfínter de la pupila que regula la entrada de luz. La vía eferente o motora viaja por 3 pares de nervios craneales: el 3ro. el 4to. y el 6to.

Así descrito suena simple, pero no lo es. La misma anatomía del ser humano es compleja y son muchas las instancias fisiológicas del circuito de la comunicación desde la entrada de la luz por la pupila del ojo hasta cualquier acción voluntaria o involuntaria de respuesta. Ni pensar en lo que sucede en sistema nervioso central cuya complejidad y funciones está en permanente investigación, y en donde la información recibida se relaciona con toda la preexistente ya sea con la de nuestra propia vida como individuos como así también la que traemos en nuestro código genético. Muchas son las disciplinas que se ocupan del análisis e investigación de los mecanismos de percepción, y muchos los puntos desde donde puede mirarse este tema: la filosofía, la sociología, la psicología, la antropología, la anatomía, y de cada una de ellas sus distintas corrientes.

A fines de los sesenta, el profesor de psicología Rudolf Arnheim<sup>6</sup> hacía una diferencia entre la percepción pasiva y la percepción activa; porque al abrir los ojos nos encontramos con un mundo dado que se proyecta en nuestra retina y que percibimos pasivamente; pero cuando nuestra mirada dirigida por la atención centra el foco de visión en un lugar u otro, la percepción se activa.

En el mismo sentido la educadora somática Bonnie Bainbridge Cohen<sup>7</sup> afirma que para poder percibir claramente, nuestra atención, concentración, motivación o deseo deben estar focalizadas en lo que percibimos. A este aspecto del percibir lo llama 'focalización activa'. El acto de percibir consiste, en parte, en cómo filtramos, distorsionamos, modificamos, aceptamos, rechazamos y usamos la información que nos llega a través de los sentidos. Cuando consciente o inconscientemente elegimos absorber información, nos vinculamos con ese aspecto del entorno; cuando bloqueamos determinada información, nos defendemos de ese aspecto. Aprendizaje es el proceso por el cual variamos nuestra respuesta hacia la información.

Para el sociólogo y antropólogo francés David Le Breton<sup>8</sup>, la percepción es interpretación y el cuerpo un filtro a través del cual el ser humano se apropia de la sustancia del mundo y la hace suya por intermedio de los sistemas simbólicos<sup>9</sup> que

---

<sup>6</sup> **Rudolf Arnheim** (Berlín, Alemania 1904 – 2007) Psicólogo y filósofo influido por la psicología de la Gestalt y la hermenéutica. Realizó importantes contribuciones para la comprensión del arte visual y otros fenómenos estéticos. Ha publicado libros sobre la psicología del arte, la percepción de las imágenes y el estudio de la forma.

<sup>7</sup> **Bonnie Bainbridge Cohen** (EEUU, 1953) artista, investigadora, docente, terapeuta corporal que trabaja en la reeducación, el análisis y el re empadronamiento del movimiento a través del toque.

<sup>8</sup> **David Le Breton** (Francia, 1953) sociólogo, antropólogo e investigador francés, es profesor en la Fac. de Ciencias Sociales de la Universidad de Cs. Humanas Marc Bloch de Estrasburgo, Francia, Doctor en Sociología de la Universidad de Tours (1982), y de la Universidad Paris 7-Jussieu (1988). Desde 2006 es miembro del Inst. Universitario de Francia. Escribió 21 libros, muchos traducidos a varios idiomas.

<sup>9</sup> Los **sistemas simbólicos** son una red de mecanismos extra corporales articulados a la corporalidad cuyo funcionamiento son códigos o estructuras de signos que constituyen los modos de relación entre las personas. Los sistemas simbólicos integran los miembros de una colectividad social, condicionando la reproducción del grupo mismo, es decir las formas de pensar actuar sentir que se prolongaran en las distintas generaciones.

comparte con los miembros de su comunidad. Las percepciones sensoriales no surgen entonces sólo de una fisiología como la descrita más arriba, sino ante todo de una orientación cultural que deja margen a la sensibilidad individual. Según él, los sentidos son una materia destinada a producir sentido. Uno se detiene ante una sensación 'que tiene más sentido' que las demás y abre los arcanos del recuerdo o del presente. Pero va más allá cuando afirma que las percepciones sensoriales son la proyección de significados sobre el mundo; que las cosas no existen en sí, que están investidas por una mirada, por un valor que las hace dignas de ser percibidas: las cosas nunca pueden ser separadas de alguien que las perciba.

Indagando en los orígenes de la cultura occidental europea, nos encontramos con que ya los filósofos griegos observaron las diferencias entre percepción sensorial y la realidad existente, y establecieron a la razón como el medio para hacer de la percepción 'un uso prudente'. Distinguieron entonces entre la percepción y la razón como opuestas pero mutuamente necesitadas.

No es casual entonces que fueran los griegos los primeros en tener en cuenta la visión subjetiva del observador en la realización de sus obras. Más aún si considera que esto tuvo lugar en las proximidades de la edad de oro de Atenas<sup>10</sup>, luego de que esta ciudad estado triunfara sobre los persas y en donde la necesidad de reconstruir los templos destruidos por el enemigo favoreciera el desarrollo de la pintura, escultura, arquitectura y demás artes -entre ellas el teatro- impulsadas por su líder político -Pericles<sup>11</sup>- quien era también propulsor y defensor de la democracia que por entonces -y principalmente en Atenas- se afianzaba como forma de gobierno. Si bien los artesanos no eran considerados cabales miembros de la sociedad griega -es decir que no debatían largamente en el ágora<sup>12</sup>- tenían cierta participación en la vida política de la ciudad, cosa que hasta ese momento de la historia, no había sucedido. Este empoderamiento se manifestaba en sus obras, donde se permitían innovaciones y hacían descubrimientos.

En pintura se inventó el escorzo<sup>13</sup>, es decir se pintaba lo que se veía, y tal como se presentaba a la vista, dejando ocultas partes de la forma, adaptándola a la perspectiva visual del observador, algo sumamente novedoso si tenemos en cuenta que el arte griego fue aprendido de los egipcios, muy estrictos en la forma. Lo mismo sucedió en las esculturas y bajo relieves que se atrevieron a posturas más naturalistas, pero sin descuidar el conjunto armonioso, entendida la armonía como orden y medida. Lo mismo sucedió en la arquitectura, donde se hicieron los ajustes necesarios para evitar la

---

<sup>10</sup> **Atenas.** Actual capital del estado de Grecia, su historia se extiende más de 3000 años, lo que la convierte en una de las ciudades habitadas más antiguas. Durante la época clásica de Grecia, fue una poderosa ciudad estado que tuvo un papel fundamental en el desarrollo de la democracia. Allí vivieron muchos de los grandes artistas, escritores y filósofos de la antigüedad.

<sup>11</sup> **Pericles** (495-429 a.C.) Político y orador ateniense considerado como uno de los estadistas y estrategas más importantes de la antigüedad. Nacido en el seno de una familia noble apoyó durante toda su vida la democracia y estableció una serie de medidas igualitarias con el objeto de conceder las mismas oportunidades a todos los ciudadanos. Fue elegido como estratega de la ciudad y reelecto durante 15 períodos, hasta su muerte.

<sup>12</sup> **ágora.** (Del gr. *ἀγορά*). **1.** f. En las ciudades griegas, plaza pública. **2.** f. Asamblea celebrada en ella. **3.** f. Lugar de reunión o discusión.

<sup>13</sup> **escorzar** (Del it. *scorciare*, acortar). **1.** tr. *Pint.* Representar, acortándolas, según las reglas de la perspectiva, las cosas que se extienden en sentido perpendicular u oblicuo al plano del papel o lienzo sobre que se pinta. Se utiliza para la representación en un plano bidimensional de un objeto o figura de tres dimensiones que se halla en posición oblicua o perpendicular a nuestro nivel visual.

deformación que se percibe al acercarse a construcciones de gran escala: se implementó la convexidad de la base, la curvatura hacia el centro de las columnas ubicadas de un modo no equidistante y algo más gruesas en las esquinas. El frontón, remate de forma triangular ubicado sobre las columnas y donde se representaban escenas mitológicas, levemente arqueado hacia delante para facilitar la visibilidad desde una perspectiva humana.

El debate entre razón y percepción, entre percepción y pensamiento y los análisis e investigaciones al respecto siguieron sucediendo en los siglos posteriores.

La Ilustración<sup>14</sup> del siglo XVIII no podía quedar ajena a este debate. Fue por entonces que Alexander Baumgarten<sup>15</sup>, introdujo el término *estética* para definir a una ciencia que trata del conocimiento sensorial que busca la aprehensión de lo bello y que se expresa en las imágenes del arte, en contraposición a la *lógica* como ciencia del saber cognitivo.

A comienzos del siglo XX, la psicología de la Gestalt<sup>16</sup> se enfocó en el estudio de la percepción, la experiencia inmediata (interna o externa) tal y como se presenta, considerando que cualquier experiencia tiene las características de una *gestalt* (forma), es decir, de un todo organizado y estructurado de acuerdo a determinados principios tema de su estudio. Esta escuela sostiene que la mente se encarga de configurar, mediante estos principios, todos aquellos elementos que pasan a formar parte de ella gracias a la acción de la percepción o al acervo de la memoria. Para la psicología de la Gestalt, el todo nunca es igual a la sumatoria de sus diversas partes, sino que es algo diferente.

Más tarde Rudolf Arnheim<sup>17</sup> presenta la hipótesis de que la percepción visual es pensamiento visual, y afirma que el conjunto de las operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales ubicados por encima y más allá de la percepción sino ingredientes esenciales de la percepción misma. Se refiere a la exploración activa antes descripta, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la

---

<sup>14</sup> **Ilustración** Época histórica y movimiento cultural e intelectual europeo que tuvo lugar principalmente en Francia e Inglaterra desde fines del siglo XVII hasta el inicio de la Revolución Francesa, aunque en algunos países se prolongó durante los primeros años del siglo XIX. Fue denominado así por su declarada finalidad de ‘disipar las tinieblas de la humanidad mediante las luces de la razón’. Por ese motivo el siglo XVIII es conocido, como el Siglo de las Luces. Sus pensadores sostenían que la razón humana podía combatir la ignorancia, la superstición y la tiranía, y construir un mundo mejor. Se manifestó en aspectos económicos, políticos y sociales de la época.

<sup>15</sup> **Alexander Baumgarten** (1714 - 1762) filósofo y profesor alemán. A los problemas del conocimiento sensorial consagró su trabajo inacabado *Estética*. Baumgarten no es el fundador de la estética como ciencia, pero el término por él introducido en el campo filosófico respondía a las necesidades de la investigación en esta esfera del saber, y alcanzó amplia difusión.

<sup>16</sup> **Psicología de la Gestalt** (o de la Forma) Corriente de la psicología moderna, surgida en Alemania a principios del siglo XX. Sus exponentes más reconocidos han sido los teóricos M. Wertheimer, K. Koffka y W. Kohler.

<sup>17</sup> **Rudolf Arnheim** (Berlín, Alemania 1904 - 2007), psicólogo y filósofo influido por la psicología de la Gestalt y la hermenéutica. Realizó importantes contribuciones para la comprensión del arte visual y otros fenómenos estéticos. Ha publicado libros sobre la psicología del arte, la percepción de las imágenes y el estudio de la forma.

comparación, la solución de problemas como también la combinación, la separación y la inclusión en un contexto.

En los '80 el filósofo francés Gilles Deleuze<sup>18</sup>, afirma que los conceptos son la verdadera invención de la filosofía, y que luego están los que se podrían denominar perceptos: los perceptos son el dominio del arte.

“¿Qué son los perceptos?” se pregunta Deleuze. Para él, los perceptos son creados por un artista y son el conjunto de percepciones y sensaciones que el artista crea con la intención de que sobrevivan a aquéllos que las experimentan.

Pero qué son entonces las artes visuales?

A lo largo de la historia las artes han sido denominadas y clasificadas de diferentes maneras de acuerdo a las pensamientos y creencias de cada época.

Por ser capaz de crear conceptos universales a partir de objetos individuales los griegos, le dieron a la razón un valor superior en relación a la percepción, y por ende fueron más valoradas las *artes liberales*, así llamadas porque eran las únicas dignas de la actividad de un hombre libre, y que tenían por objeto el lenguaje y la matemática, en detrimento de las *artes mecánicas*, las que requerían trabajo y artesanía. La gramática, la dialéctica y la retórica, y las matemáticas, la aritmética, la geometría, la astronomía y la música se encontraban entre las primeras; la pintura y la escultura, entre las segundas.

Pero en la antigüedad también fueron diferenciadas y clasificadas jerárquicamente según los sentidos empleados en la percepción de las obras. Siendo que la vista y el oído tenían mayor prestigio en relación al gusto, el tacto y el olfato, llamaban *artes mayores* a las que estimulaban los primeros, y *artes menores* las que apelaban a los segundos.

En el siglo XVIII Charles Batteux<sup>19</sup> introduce el concepto de las *bellas artes*, elaborando una teoría según cual *el arte* consistía en la fiel imitación de lo bello en la naturaleza, y con la cual pretendió unificar las numerosas teorías sobre los conceptos de belleza y gusto.

Históricamente fueron consideradas *bellas artes* la arquitectura, la escultura, la pintura, la literatura, la danza y la música; incluyendo a la poesía dentro de la literatura y al teatro en la música. A estas seis se añadió, durante el siglo XX, el cine, llamado por eso el séptimo arte.

También se nombra *artes plásticas*, para referirse a las representaciones que se materializan a través de la manipulación –directa o indirecta- de materiales susceptibles de ser moldeados para luego permanecer en la forma de modo permanente.

---

<sup>18</sup> **Gilles Deleuze** (París 1925 – 1995) Filósofo francés, considerado entre los más importantes e influyentes del siglo XX. Desde 1960 hasta su muerte, escribió numerosas obras filosóficas sobre la historia de la filosofía, la política, la literatura, el cine y la pintura. Es considerado un filósofo anarquista, o como un marxista en su sector más libertario.

<sup>19</sup> **Charles Batteux** (1713 - 1780) Filósofo, humanista y retórico francés que se consagró al estudio de la poética y literatura.



Desde hace algunas décadas se utiliza la denominación *artes visuales* que tomo en esta tesis y que por ser más amplia y abarcadora permite incluir a todas las manifestaciones artísticas apelan al sentido de la vista, más allá de su materia y modo de construcción, lo que permite considerar tanto a las tradicionales *artes plásticas* como a las más recientes formas de expresión surgidas del avance tecnológico principalmente de la revolución digital.

Exceptuando a las de la antigüedad, todas las otras denominaciones aún se encuentran vigentes para definir distintas tendencias dentro de las *artes*: Museos y Profesorados de Bellas Artes, de Artes Visuales y de Artes Plásticas coexisten el en presente.

*Arte*, podría ser la síntesis de todas ellas.

## b. Acerca de las artes escénicas

**escena.** (Del lat. *scena*, y este del gr. σκηνή, cobertizo de ramas). 1. f. Sitio o parte del teatro en que se representa o ejecuta la obra dramática o cualquier otro espectáculo teatral. Comprende el espacio en que se figura el lugar de la acción a la vista del público.

Muchos autores utilizan los adjetivos escénico o teatral indistintamente.

Resulta fácil comprender esta asociación al indagar en la etimología de ambos términos, por ejemplo:

**Escena** del griego σκηνή (*skené*), y que hace referencia al lugar donde se realizaban las representaciones en el teatro griego.

**Teatro**, del griego θέατρον (*theatron*), 'lugar desde el que se mira', el lugar del espectador –en los antiguos teatros griegos, la ladera de la montaña- que con el paso del tiempo y la evolución arquitectónica pasó a hacer referencia a la totalidad del conjunto edilicio.

Resulta interesante observar cómo la terminología utilizada define desde un comienzo el carácter visual del arte escénico –o teatral- en occidente: algo realizado por alguien (en la *skené*) para ser visto por otro (desde el *theatron*, o en el *theatron*). El arte escénico es un arte hecho para ser visto, o contemplado, apreciado desde un punto de vista externo a la representación, que necesita siempre al *espectador*.

El espacio y la relación de los sujetos a través del espacio, lo definen.

La determinación de un lugar para cada rol, el lugar del actor y el lugar del espectador, y todos presentes en un *acontecimiento convivial*<sup>20</sup> como lo denomina Jorge Dubatti, investigador argentino y teórico del teatro en su teoría sobre el convivio teatral donde sostiene que es éste uno de los tres momentos fundamentales de la constitución del teatro en teatro.

Artes escénicas son entonces todas aquellas vinculadas a la escena, realizadas por

---

<sup>20</sup> **convivial** adj. Perteneciente o relativo al convivio. Convivio: convivencia, vivir con.

alguien para ser vistas o contempladas por un otro.

Pero hagamos un poco de historia e indagemos en los orígenes del teatro – o lo escénico- en el occidente europeo:

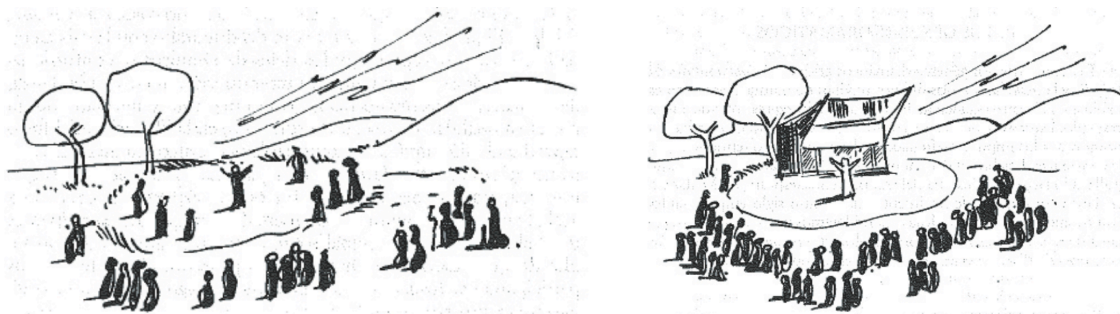
Según Cesar Oliva y Francisco Torres en “Historia básica del arte escénico”<sup>21</sup>, en los orígenes del teatro se encontrarían las ceremonias de culto que los pueblos helénicos de la antigua Grecia, ofrecían a sus dioses.

Uno de ellos era el ditirambo<sup>22</sup> realizado en honor a Dionisios, dios en quien los griegos personificaban todas las fuerzas misteriosas, bienhechoras y aterradoras de la naturaleza. Lo que caracterizaba esta ceremonia era la alternancia de los gritos de un coro<sup>23</sup> formado por unos cincuenta hombres –adultos y niños- y el canto del guía del coro, llamado exarconte o corifeo<sup>24</sup>.

Esta alternancia entre el coro y el corifeo no está muy lejos del diálogo entre el coro y el corifeo presente en la tragedia<sup>25</sup> griega. Siguiendo a Aristóteles, la mayoría de los manuales de la historia del teatro, considera a este ritual su posible origen. Posteriormente el corifeo se separó del coro dando lugar al primer actor, paso que se le atribuye a Tespis, el dramaturgo griego del siglo VI a. C. ganador del primer concurso de tragedias de Atenas celebradas entre el 536 y 533 a. C.

Con la aparición del primer actor nacería en realidad el teatro tradicional propiamente dicho. Esto es fácilmente comprensible si imaginamos que este primer actor no solo dialoga con el coro, sino que acompaña su diálogo con la acción, es decir, actúa siendo objeto y sujeto de la acción.

Es de suponer que antes de la construcción de los teatros las ceremonias se realizaban al aire libre y los coros y corifeo actuaban sencillamente rodeados por los espectadores.



Fantasia sobre la primera fase del teatro griego. En el principio era un danzante o recitante rodeado de los espectadores (izquierda), al que se le agregaría luego una modesta *skéné*, o caseta, para intercambiar máscaras y objetos (derecha).

<sup>21</sup> Ed Cátedra, Madrid, 1997.

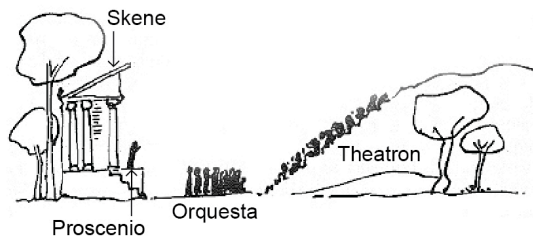
<sup>22</sup> **ditirambo** Del griego διθύραμβος (*dithyrambos*) alabanza, encomio.

<sup>23</sup> **coro** (Del lat. *chorus*, y este del gr. χορός). 1. m. Conjunto de personas que en una ópera u otra función musical cantan simultáneamente una pieza concertada. 2. m. Conjunto de personas reunidas para cantar, regocijarse, alabar o celebrar algo. 3. m. En la dramaturgia grecolatina, conjunto de actores que recitan la parte lírica destinada a comentar la acción. Su composición y cometido variaron según las épocas.

<sup>24</sup> **corifeo** Del griego κορυφαῖος (*koryphaíos*).

<sup>25</sup> **tragedia** Género dramático griego que junto con la comedia servirán de norma al teatro occidental.

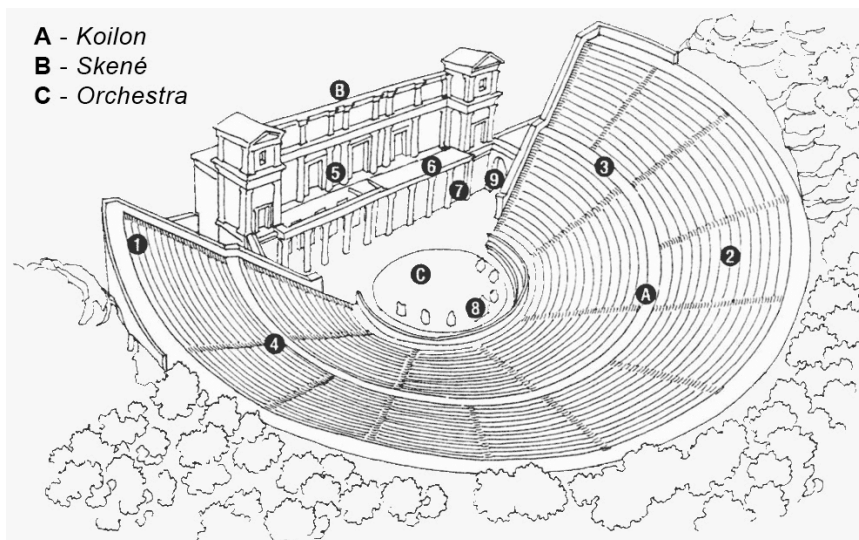
Posteriormente se habría usado la confluencia de dos colinas en cuyas laderas se situaba el auditorio o *theatron* (lugar desde el que se mira).



Esquema de teatro griego

En la parte más baja quedaba la orquesta -del griego ορχήστρα (*orchestra*), lugar para danzar- de tierra, lisa y compacta, de forma circular rodeada de una balaustrada de piedra en cuyo centro se ubicaba un altar (*thymile*) donde se realizaban sacrificios en honor al dios.

Conforme la representación teatral se fuera complejizando, los rituales de culto y adoración se habrían concentrado en los santuarios y templos como el de Delfos en honor al dios solar Apolo, que simbolizaba las fuerzas de la luz y la razón, y cuyo oráculo<sup>26</sup> tuvo gran influencia en toda Grecia. El tamaño del altar fue entonces disminuyendo hasta salir fuera de la orquesta que quedó reservada para el coro. Se construyó un escenario elevado, el *proskenion* (antes de la escena) donde los actores realizaban la representación, una *skené* o caseta donde que los actores se cambiaran de máscaras e indumentaria, y la concavidad dada por las laderas de las montañas pasó a ser realizada mediante una excavación en la ladera de la montaña dando lugar al *koilon* (del griego κοῖλος hueco, concavidad).



Partes del teatro griego clásico

- A. *Koilon*
1. Gradas o asientos
  2. *Kerkis*
  3. *Diazoma*
  4. Escaleras
- B. *Skené*
5. Decorados
  6. *Proskenion*
  7. Columnata de la *Skené*
- C. *Orchestra*
8. Coro
  9. *Párodos* (pasillos)

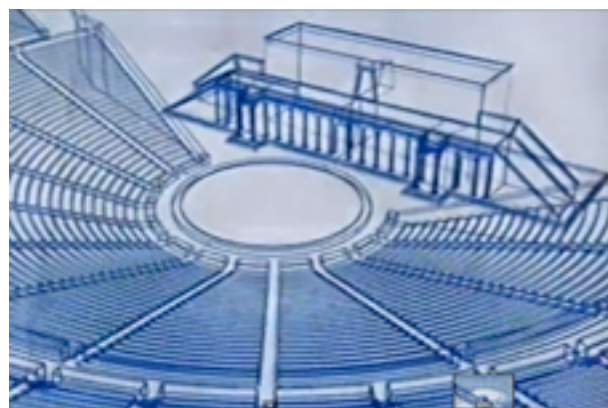
<sup>26</sup> **oráculo** (Del lat. *oraculum*). Respuesta que da Dios o por sí o por sus ministros. Contestación que las pitonisas y sacerdotes de la gentilidad pronunciaban como dada por los dioses a las consultas que ante sus ídolos se hacían. Lugar, estatua o simulacro que representaba la deidad cuyas respuestas se pedían.

Al fondo frente a los espectadores se alzaba un muro alto tras el cual se situaba un edificio con habitaciones para los actores y en su parte superior la maquinaria, especie de polea que hacía descender a quienes representaban a los dioses, a lo largo del muro.

El uso de la *skené* aún despierta dudas y ofrece diferentes hipótesis. En un comienzo parece haber servido el lugar donde se realizaban los cambios de los actores durante la representación. Otro uso muy posible era la de servir de espacio escénico a los dioses que formaban parte del reparto. En el simbolismo griego los dioses no podían estar a la altura de los humanos, motivo por el cual la *skené* junto con el *proskenio* se elevaban sobre el nivel de la *orchestra*.

En los comienzos en el espacio escénico no debió figurar ningún elemento extra escénico. Este debía ser creado por la imaginación de los espectadores. Pero en tiempos de Esquilo<sup>27</sup>, dramaturgo griego que vivió entre 525 a.C. y 456 a.C, período de grandeza para Atenas tras las victorias contra los persas, se incorporaron elementos visuales como los decorados: un telón de fondo y bastidores ubicados a los lados del *proskenio*, que podían girar sobre sí mismos para presentar en sus caras nuevos decorados a lo largo del espectáculo. También se incorporaron elementos arquitectónicos que interferían directamente en la apreciación visual del espectáculo: plataformas móviles, escotillas y escaleras por donde podían ascender los fantasmas de los muertos, por ejemplo.

La utilización de placas para la realización de efectos sonoros y lumínicos a la manera de los actuales efectos especiales, ya fueron utilizadas por ese entonces: las placas se golpeaban a fin de simular el sonido de un trueno, y reflejaban en ellas antorchas que agitaban para simular el resplandor de los relámpagos, por ejemplo.



Teatro Epidauro, construido en el 350 a.C. (período clásico), uno de los más grandes de Occidente reconocido por la perfección de su acústica lograda por la difracción<sup>28</sup> del sonido.

Frame de la animación 3D del video "Siete maravillas del la antigua Grecia" producido por Discovery Channel donde puede verse la reconstrucción de la *skené* y del *proskenio*.

<sup>27</sup> **Esquilo** (525 a. C. – 456 a. C.) Autor griego. Predecesor de Sófocles y Eurípides. Es considerado como el primer gran representante de la tragedia griega.

<sup>28</sup> **difracción** Fenómeno físico característico de las ondas que se basa en la desviación de estas al encontrar un obstáculo o atravesar una rendija.

Las *máscaras*<sup>29</sup> –otro elemento visual característico de las representaciones del teatro griego- tienen su origen en los rituales pre teatrales. Realizadas con barro, azafrán u otros productos tenían el simbolismo de revestir con nuevos atributos que hicieran a la persona digna de oficiar el culto. Trasladado al teatro, podríamos decir que la máscara permitía la transmutación del actor en *personaje*<sup>30</sup>, mediante la ocultación de los rasgos individuales a favor de la manifestación de los del personaje. Con el tiempo y gracias al oficio de los artesanos, fue haciéndose cada vez más realista. La máscara permitía además al actor representar distintos personajes.



Foto: Ervina Boeve

El *vestuario*<sup>31</sup> y la *caracterización*<sup>32</sup> visual de los personajes, seguía la moda de la época –túnicas, medias y mantos- y reforzaba la identidad de los personajes representados: corona y color púrpura para los reyes, colores oscuros para los personajes de luto.

Los personajes de nobles, por ejemplo, sobresalían por sobre los demás debido al uso de coturnos –del griego *κόθορνος*, calzado de suela de corcho sumamente gruesa- rasgo que se remarcaba mediante el uso de máscaras de mayores dimensiones.

Este gigantismo o distorsión de la realidad, este artificio o simulación tenía un simbolismo psicológico y moral ya que creaba el sobrecogimiento que permitía a los espectadores experimentar la *catarsis* –del griego *κάθαρσις* o *kátharsis*- purificación.

Según Aristóteles –filósofo griego que vivió entre el 384 a. C. y 322 a. C - era una de las características o mejor dicho funciones de la tragedia: la de redimir o purificar al espectador de sus propias bajas pasiones, al verlas proyectadas en los personajes de la obra.

Para Constantín Stanislavski<sup>33</sup>, lo escénico es todo lo que ayuda a la actuación y a la representación del actor en general; todo lo que contribuya a recrear ‘la vida del espíritu humano’ –interés principal de las investigaciones de Stanislavski que dieron lugar a su

---

<sup>29</sup> **máscara** (Del it. *maschera*, y este del ár. *masharah*, objeto de risa). Figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra o practicar ciertas actividades escénicas o rituales.

<sup>30</sup> **personaje** Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc., que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica.

<sup>31</sup> **vestuario** De vestido (prenda o conjunto de prendas con que se cubre el cuerpo). Conjunto de trajes necesarios para una representación escénica.

<sup>32</sup> **caracterización** Acción y efecto de caracterizar. Determinar los atributos peculiares de alguien o de algo, de modo que claramente se distinga de los demás. Dicho de un actor: Pintarse la cara o vestirse conforme al tipo o figura que ha de representar.

<sup>33</sup> **Constantín Stanislavski** (1863-1938) Actor, director, empresario, escritor y pedagogo teatral de origen ruso (1863-1938) creador del ‘Método de las acciones físicas’ y del método interpretativo que lleva su nombre, también conocido como Sistema Stanislavski.

reconocido método- en la obra misma y en sus distintas partes. Para Stanislavski, esta vida tiene que ser convincente, no puede tener lugar en condiciones engañosas o en mentiras obvias. Una mentira debe convertirse o aparentar convertirse en verdad, antes de ser convincente. Y la verdad en escena es lo que el actor -el artista- y el espectador consideran verdad. Por lo tanto los convencionalismos escénicos deben ser creíbles, y el actor mismo y los espectadores, creer en ellos. Un buen convencionalismo debe ser hermoso, y hermoso en el arte escénico -o teatral- es, para Stanislavski, aquello que exalta la vida del espíritu humano dentro y fuera del escenario, es decir, los pensamientos y sentimientos de los actores y de los espectadores.

Para el investigador argentino y teórico del teatro Jorge Dubatti <sup>34</sup>en su teoría sobre el convivio teatral sostiene que hay tres momentos fundamentales en la constitución del teatro en teatro:

- el acontecimiento convivial que tiene que ver con la imprescindible presencia y relación de los cuerpos (intérpretes, técnicos, público), con el intercambio humano directo que se da en el acontecimiento teatral y que no acepta intermediaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos, como sí es posible en el cine o en la televisión por ejemplo;
- el acontecimiento de lenguaje o poético que sería esa instancia por la cual el cuerpo de los artistas adquiere una *physis* poética, una naturaleza diferente donde la materialidad de los cuerpos se desvía de su lenguaje natural para adquirir una naturaleza otra, una condición ontológica diferente, asumiendo el mundo y creando otro distinto, poético; y por último,
- el acontecimiento de expectación que tiene que ver con la necesaria presencia del espectador y con la demarcación de “la línea que lo separa ópticamente<sup>35</sup> del universo otro de lo poético.

---

<sup>34</sup> **Jorge Dubatti** (Buenos Aires, 1963) Profesor universitario, crítico e historiador teatral. Entre sus principales aportes a la teatrología se cuentan sus propuestas teóricas de Filosofía del Teatro, Teatro Comparado y Cartografía Teatral, disciplinas en las que ha sido pionero. Es Doctor (Área de Historia y Teoría del Arte) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras 1989 al mejor egresado de la Universidad de Buenos Aires.

<sup>35</sup> **óntico/a.** adj. Fil. En el pensamiento de Heidegger, filósofo alemán del siglo XX, referente a los entes, a diferencia de *ontológico*, que se refiere al ser de los entes.



## Capítulo 2

### Relaciones entre artes visuales y escénicas

#### a. De lo visual al servicio de la veracidad de lo escénico, al teatro pobre

A George II, Duque de Saxe-Meiningen (1824-1914) considerado por los estudiosos del teatro como pionero del oficio de la dirección escénica, le importaba la *verosimilitud*<sup>36</sup> y el realismo histórico de la escena representada. Era artista gráfico, historiador y arqueólogo, y utilizó sus conocimientos y recursos para dar naturalismo a la escena a través de decorados que el mismo muchas a veces bocetaba e indicaba, y contrataba a los artistas más notables del momento para su realización. Cada obra era cuidadosamente estudiada, tanto la actuación como en la escenografía y vestuario, ateniéndose a los estilos de cada época que debía reconstruirse en el escenario. Lo visual tenía entonces la función de reforzar un significado unívoco. En 1878 se consagró como director en Londres y en 1885 en San Petersburgo y Moscú. Su obra produjo una revolución escénica no solo en su país –Alemania- sino influenció también a todos los países europeos a los que visitara como Francia y Rusia, y a sus máximos exponentes del teatro André Antoine<sup>37</sup> y Stanislavski<sup>38</sup>, -ambos de gran influencia y plena vigencia en el campo teatral aún hoy día- quienes continuaron y desarrollaron esta línea estética de naturalismo, verosimilitud y realismo histórico en la puesta en escena.

Todo lo contrario sucede con el ‘teatro pobre’ propuesto por Jerzy Grotowski<sup>39</sup>, pedagogo e investigador teatral con quien el trabajo artístico se enfocó en el trabajo del actor y de la relación actor-espectador, minimizando lo más posible la utilización que se venía realizando, de los otros lenguajes intervinientes en la escena.

“Qué es el teatro? Por qué es único? Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden?”.

---

<sup>36</sup> De **verosímil.** adj. Que tiene apariencia de verdadero.

<sup>37</sup> **André Antoine.** (1858-1943) Crítico, autor y director francés. Sus ideas influenciaron a toda una corriente de directores del teatro francés moderno. De él proviene el concepto de *cuarta pared*, característica del teatro naturalista donde el proscenio es considerado como la cuarta pared de una habitación, en la que se desarrolla la acción dramática para que los actores pudieran acentuar la ilusión de realidad.

<sup>38</sup> **Constantín Stanislavski.** (1863-1938) Actor, director, empresario, escritor y pedagogo teatral de origen ruso (1863-1938) creador del ‘Método de las acciones físicas’ y del método interpretativo que lleva su nombre, también conocido como Sistema Stanislavski.

<sup>39</sup> **Jerzy Grotowski** (Rzeszow, Polonia 1933 – Pondera, Italia 1999) Director, pedagogo e investigador teatral, creador del concepto ‘teatro pobre y ritual’. Influenciado por Stanislavski, Artaud y el teatro oriental, propugnó un teatro ritual de vuelta a los mitos y los arquetipos, centrado en el actor y en la relación actor-espectador como ceremonia y liturgia.

Estas son las preguntas que Grotowski se trató de responder a partir de 1960, mediante su quehacer artístico en el Teatro Laboratorio, grupo de investigación y realización teatral que dirigió entre los años 1959 y 1969.

A través de las distintas puestas en escena de este primer período de su trabajo, conocido como 'El arte como representación', llegó a la cristalización de dos concepciones concretas: El teatro pobre y la representación como un acto de transgresión: "No importa cuánto desarrolle y explote el teatro sus posibilidades mecánicas, siempre será técnicamente inferior al cine y a la televisión.

Consecuentemente "elegí la pobreza en el teatro"<sup>40</sup> afirma, y relata el modo en que ese concepto de pobreza fue puesto en escena:

La utilización del espacio y la relación actor-espectador fue transformada, prescindiéndose de la planta tradicional escenario-público y creando para cada producción un nuevo espacio para actores y espectadores que desestructuraba la imagen del ámbito teatral que el espectador occidental tenía internalizado creando desorientación.

Lograron así una gran variedad de relaciones entre el público y lo representado:

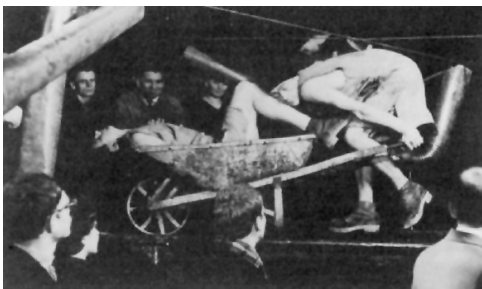


Imagen de "Akropolis" (1962)  
Foto archivo Teatro Laboratorio



- los actores actuando entre los espectadores, poniéndose en contacto directo con el público y dándoles un papel pasivo en el drama, en "Caín" de Byron y el "Sakuntaíá" de Kalidasa;
- los actores construyendo estructuras entre los espectadores e incluyéndolos en la arquitectura de la acción, sujetándolos a un sentimiento de presión, congestión y limitación de espacio, en "Akropolis" de Wyspianski;
- los espectadores separados de los actores, pero ubicados en incómodos y altos asientos en la parte superior de las cuatro empalizadas que circunscribían el reducido espacio escénico a modo de alto corral. Desde allí solo se podía mirar al hacer sobresalir las cabezas, generándoles una perspectiva <sup>41</sup> visual inclinada, como si estuvieran mirando a unos animales desde el ring, o como estudiantes de medicina contemplando una operación, perspectiva visual aérea con la que Grotowski pretendía

<sup>40</sup> Grotowski, Jerzy; "Hacia un teatro pobre"; Odra Nro. 9, Wroclaw, 1965.

<sup>41</sup> perspectiva. (Del lat. tardío *perspectiva [ars]*, óptica). Arte que enseña el modo de representar en una superficie los objetos, en la forma y disposición con que aparecen a la vista.

Fotograma de la película Teatro  
Laboratorium. Dir. Michael Elster, 1964

dar a la acción un sentido de transgresión,  
en “El príncipe constante” de Calderón;

- los actores actuando entre los espectadores e ignorándolos, mirando a través de ellos, en “El príncipe constante” de Calderón;
- utilizando el salón entero como lugar concreto de la escena siendo los espectadores parte de la representación, en “Fausto”, en la escena de la última cena, en un refectorio<sup>42</sup> de un monasterio donde el protagonista agasajaba a los espectadores - los huéspedes de una fiesta barroca servida en enormes mesas- al tiempo que les ofrece episodios de su vida;



Captura de pantalla de video reconstrucción audiovisual del espectáculo teatral “El príncipe constante” de Jerzy Grotowski (1965) realizada en 1977 sincronizando un filme documental en 16mm carente de sonido, existente en los archivos del Teatro Laboratorium de Wrocław, con un registro de audio efectuado, por Ferruccio Marotti -creador de este proyecto- en Spoleto en 1967. Coproducción Centro Teatro Ateneo y Università de Roma “La Sapienza”.

Pero la eliminación de la dicotomía escenario/auditorio no fue lo más importante, solamente creó una situación desnuda de laboratorio, un área apropiada para la investigación. El interés fundamental fue encontrar la relación apropiada entre el actor y el espectador en cada tipo de representación y cumplir la decisión mediante arreglos concretos.

Para la *iluminación*<sup>43</sup>, abandonaron los efectos de luces y esto reveló una gran escala de posibilidades para que el actor usase recursos luminosos estacionarios trabajando deliberadamente con sombras, lugares brillantes, etc. Fue particularmente significativo comprobar que una vez que el espectador se coloca en una zona iluminada, o en otras palabras, una vez que se ha hecho visible, también empieza a tener un papel en la representación. Además descubrieron otro hecho: los actores, como figuras de pinturas de El Greco<sup>44</sup>, pueden iluminar mediante técnicas personales y convertirse en una fuente de "iluminación artificial".

En cuanto a la *caracterización* de los personajes, las puestas del teatro pobre los dejaron en un segundo plano: abandonaron el *maquillaje*<sup>45</sup>, las narices postizas, los estómagos

<sup>42</sup> **refectorio**. (Del b. lat. *refectorium*, y este del lat. *refectus*, refección, alimento). En las comunidades y en algunos colegios, habitación destinada para juntarse a comer.

<sup>43</sup> **iluminación**. De iluminar, hacer visible una cosa a través de la luz.

<sup>44</sup> **El Greco** (1541 –1614) Pintor nacido en Grecia. Hasta los 26 años vivió en Creta donde aprendió el estilo bizantino, luego 10 años en Venecia donde adoptó el estilo renacentista, después en Roma donde estudió el manierismo de Miguel Ángel, para trasladarse finalmente a Toledo donde maduró su arte por el que es reconocido internacionalmente.

<sup>45</sup> **maquillaje**. Sustancia cosmética para maquillar. **maquillar**. (Del fr. *maquiller*, de la jerga teatral del siglo XIX). Aplicar cosméticos a una persona, o a su rostro. Modificar el aspecto de un rostro mediante cosméticos. Alterar algo para mejorar su apariencia.

abultados falsamente, todo aquello que el actor utilizaba en su camarín antes de salir al campo visible del espectador, fue dejado de lado. Advirtieron que era un acto de maestría para el actor cambiar de tipo, de carácter, de silueta (mientras el público contempla) de una manera pobre, usando sólo su cuerpo y su oficio.



Ryszard Cieslak en  
"El príncipe constante", 1965.  
Fotos: Andrzej Paluchiewicz

La composición de la expresión facial fija, utilizando los músculos: del actor y sus propios impulsos, logra el efecto de una transubstanciación terriblemente teatral, mientras que el maquillaje del artista es sólo un artificio, una especie de truco. De la misma manera, un traje sin valor autónomo, que existe sólo en conexión con un carácter particular y sus actividades, puede transformarse ante la concurrencia, contrastándolo con las funciones del actor.

La eliminación de los *elementos plásticos* que tienen vida por sí mismos y que representan algo independiente de las actividades del actor, conducían a la creación por el actor de los más obvios y elementales objetos. El actor transforma, mediante el uso controlado de sus gestos, el piso en mar, una mesa en un confesionario, un objeto de hierro en un compañero animado, etc.

En relación a la música y al texto, que si bien no son elementos visuales pero que tenían un uso con cierta convención tradicional, descubrieron que la eliminación de la música (en vivo o grabada) que no haya, sido producida por los mismos actores, permite a la representación misma convertirse en música mediante la orquestación de las voces y el golpeteo de los objetos. Trabajaron sobre la idea de que el texto *per se* no es teatro, que se vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores, es decir, gracias a las entonaciones, a las asociaciones de sonidos, a la musicalidad del lenguaje.

En "El príncipe constante" la historia que el espectáculo ofrecía al espectador era narrada no sólo por el discurso hablado sino, y principalmente, por los lenguajes no verbales, algunos de ellos visuales como la gestualidad y el movimiento de objetos en el espacio, y otros auditivos como los sonidos inarticulados, la imitación de los sonidos de la naturaleza, y los producidos por el movimiento de los objetos.

## b. La luz en la escena

"La luz no tiene visibilidad por sí misma", nos recuerda la iluminadora argentina Eli Sirlin<sup>46</sup>, sólo se convierte en realidad cuando 'algo' se hace visible. Y ese algo no es la luz

<sup>46</sup> **Eli Sirlin** Arquitecta, artista y docente argentina. Desde 1990 trabaja en Diseño de Iluminación para arquitectura, espectáculos (teatro, ópera y danza) y eventos.

sino aquello que la refleja. La luz cuenta cómo es la apariencia de las cosas, qué se muestra y qué se oculta. En el teatro la luz se constituye en un lenguaje visual estrechamente ligado a la acción dramática como el vestuario y la escenografía. Pero ninguno de ellos es imprescindible, afirma adhiriendo al pensamiento grotowskiano, ya que la acción dramática tiene como único participante al actor y al espectador. Sin embargo la luz permite su visualización de una determinada manera apoyando, intensificando o complementando sus intenciones, sus emociones.

Además la luz -con su lenguaje propio- interviene en un espacio y nos emociona o nos cuenta una historia. Puede constituirse en 'acción dramática' sin la presencia de actores. Así como en un amanecer o un atardecer el sol es el protagonista de la acción, lo veamos o no, la luz puede ser 'el actor'. Su acción transforma todo lo que vemos.

En la paradoja de optar entre el comportamiento dramático de la luz dentro de una obra teatral y su actividad limitada a hacer visible el espacio y las personas que circulan por él, el director y el diseñador de luces tienen la última palabra, que además responde a una decisión subjetiva.

La mayoría de los libros sobre iluminación presentan cinco funciones principales de la luz que son temas de reflexión en todo diseño de luces:

- Visibilidad selectiva: Cada espectador debe ver clara y correctamente aquello que se quiere mostrar. La visibilidad cambia de acuerdo al carácter dominante de la escena.
- Revelación de la forma: Se debe modelar con luz la forma para revelar su carácter tridimensional.
- Composición del espacio: Componer plásticamente el espacio mediante la luz. Para generar un efecto pictórico en el ambiente.
- Impacto directo sobre los estados de ánimo: Expresar mediante la luz emociones y estados de ánimo.
- Información: Dar cuenta de los datos necesarios para comprender el hecho dramático, para generar fluidez en la lectura de un espacio y una obra.

### **c. Testimonios del arte escénico**

El arte escénico puede ser tomado como tema del arte visual. Un ejemplo de esto es el registro gráfico de las obras del Teatro Laboratorio dirigido por Grotowski.



Imagen fotográfica de “El príncipe constante”  
Foto: archivo Teatro Laboratorio.

Cómo impedir que el espectáculo teatral desapareciera para siempre, una vez terminadas las representaciones, era un interrogante que perseguía a los teatristas parisinos de los años '70. Una de las posibilidades de retener algo del espectáculo era traducir a la bidimensión del papel la tridimensionalidad del fenómeno teatral; recurrir a las descripciones, dibujos, esquemas, fotografías, a las apreciaciones críticas de quienes lo habían visto o habían participado en él.

La figura de Ryszard Cieslak<sup>47</sup> en “El príncipe constante” (1965), las escenas de “Akropolis” (1962) y de “Apocalypsis cum figuris” (1969), todas obras del Teatro Laboratorio dirigido por Grotowski, han quedado en la memoria de varias generaciones a través de su registro gráfico, cuando, paradójicamente, fueron muy pocos los que los presenciaron.<sup>48</sup>

#### d. El arte visual como inspiración para el arte escénico

Isadora Duncan<sup>49</sup> bailarina nacida en EEUU, emigra con su familia a Europa donde descubre la libertad de las formas del arte griego que aprecia primero en el Museo Británico de Londres y luego en Grecia misma a donde realiza numerosos viajes.



(1)



(2)



(3)



(4)



(5)

- (1) Isadora Duncan visitando el Partenón. Foto Edward Steichen (1920)  
 (2) Imagen Santuario de Dionisios. Galería del Museo Acrópolis de Atenas. Autor desconocido.  
 (3) Isadora Duncan. Foto Damir Simic.  
 (4) Copia romana de la “Ménada danzante” (340 a. C.) del escultor griego Scopas. Museo de Dresde.  
 (5) Isadora Duncan. Foto Edward Steichen (1920)

<sup>47</sup> **Ryszard Cieslak** (Kalisz, Polonia 1937 - Houston, EEUU 1990). Actor y director del teatro. Integró el equipo del Teatro Laboratorio dirigido por Jerzy Grotowski entre 1961 hasta su disolución en 1984.

<sup>48</sup> Sagaseta, Julia Elena; “Conocer Grotowski”; en “Presencia de Grotowski”, Cuadernos del Picadero Año II Nro. 5; Editorial InTeatro; Buenos Aires, 2005.

<sup>49</sup> **Isadora Duncan** (EEUU 1877 - Francia 1927) Docente y bailarina pionera de la revolución de la danza del siglo XX.



A partir de un profundo estudio de este arte comienza una serie de recitales que transforman la idea de la danza hasta ese momento.

Para ella el baile debía ser una prolongación de los movimientos naturales del cuerpo, que ella consideraba hermosos y bastante más bellos que los que efectuaban los bailarines clásicos, a los que tildaba de forzados y antinaturales; por ello, se negaba a constreñir los pies en las zapatillas de baile. Sentía una admiración estética por la belleza del cuerpo humano, influida por los cánones de las estatuas y pinturas de la Grecia clásica. Su método coreográfico era una especie de filosofía basada en el convencimiento de que el baile ponía al individuo en comunicación armónica con el ritmo intrínseco de la naturaleza y los cuerpos celestes.

#### e. Algunas coincidencias

La noche de la primera performance del grupo del Judson Dance Theater<sup>50</sup>, que se caracterizó por enfatizar en la improvisación, en lo azaroso y lo aleatorio<sup>51</sup>, comenzó con la proyección de un film titulado “Overture” (Obertura<sup>52</sup>) que consistía en la montaje<sup>53</sup> de secuencias breves de variadas fuentes, ordenadas azarosamente, que al decir de un crítico del New York Times, fue “la llave de acceso a la velada, a través de la yuxtaposición aleatoria<sup>54</sup> de temas inconexos: niños jugando, camionetas aparcadas debajo de la autopista oeste, campos y así sucesivamente de modo que la audiencia fue rápidamente transportada fuera del mundo cotidiano donde los eventos están supuestamente gobernados por la lógica, aunque así no lo sea”.



“Fantastic Gardens” de Elaine Summers  
Foto: DanBudnik (1962)



“Newspaper Event”  
de Carolee Schneemann<sup>55</sup>  
Foto archivo C. S. (1963)

“Large Coca-Cola”  
Andy Warhol<sup>56</sup> (1962)

<sup>50</sup> **Judson Dance Theater** (1962 – 1964) Grupo de experimentación en danza que realizó conciertos en la iglesia protestante Judson Memorial Church entre los que se encontraban: Trisha Brown, Steve Paxton, Fred Herko, David Gordon, Alex and Deborah Hay, Yvonne Rainer, Elaine Summers, William Davis, Judith Dunn, Elaine Summers and Ruth Emerson.

<sup>51</sup> **aleatorio, ria** (Del lat. *aleatorius*) Perteneciente o relativo al azar. Dependiente de algún suceso fortuito.

<sup>52</sup> **obertura** (Del fr. *ouverture*) Pieza de música instrumental con que se da principio a una ópera.

<sup>53</sup> **montaje** m. En cine, la ordenación del material filmado para hacer la versión definitiva de una película.

<sup>55</sup> **Carolee Schneemann** (1939) Artista visual estadounidense. Trabajó con pintura, collage, performance. Comenzó en los '50 con pintura y collage Neo dadá. Investigó las tradiciones visuales, los tabúes, y el cuerpo del individuo en relación a las entidades sociales.

<sup>56</sup> **Andy Warhol** (1928 – 1987) Artista plástico y cineasta estadounidense que desempeñó un papel crucial en el nacimiento y desarrollo del pop art.

Otras conexiones pueden realizarse entre el realismo fáctico<sup>57</sup> de muchos de los trabajos del Judson Dance Theater y la nueva pintura figurativa de los artistas Pop<sup>58</sup>. El uso de imágenes deportivas, de banderas, de géneros populares y mitos de Hollywood, de música de la radio, periódicos, incluso la imagen de la bailarina, sirvió como material para los coreógrafos del Judson, mientras que autopistas, latas de cerveza, botellas de Coca Cola y fotos de Marilyn Monroe<sup>59</sup> sirvieron a los artistas Pop. El gesto encontrado - ya sea en la vida diaria o en la danza comercial- fue usado en danza del mismo modo que el objeto encontrado, ya sea en la basura, en la imaginería del arte comercial, en los productos industriales ordinarios- fue usado en las bellas artes. Métodos impersonales de la creación de la danza -como el azar y el distanciamiento de la técnica- tuvieron su paralelo en las serigrafías, ampliaciones proyectadas y objetos de fábrica del arte Pop<sup>60</sup>.

## f. Similitudes y diferencias

Tanto las artes visuales como las escénicas son tradicionalmente artes de representación, es decir que *re presentan* una imagen<sup>61</sup> pre existente en la imaginación del artista creador de la obra, ya sea tenga ésta un referente en el mundo real (sensorial, capaz de percibirse por los sentidos) o en la mente del artista (una idea).

Ambas (visuales y escénicas) están realizadas para ser contempladas, ya sea mediante el sentido de la vista u otro.

Otra similitud que surge de esta afirmación, es la necesidad de la *presencia* de un espectador (u observador) a quien va dirigida la obra. Su mismo origen histórico, las define: obra y audiencia que la contempla son partes de una misma dialéctica y ninguna puede faltar porque si no, no hay obra arte.

En ambas se articula un artificio, un artilugio, un “arte” para hacer creíble aquello se quiere nombrar. En ambos casos la pre imagen no siempre existe, y al “hacer” es develada.

Por tratarse de un mensaje, y tal como vimos en la introducción, ambas tienen un emisor (el artista), un receptor (el espectador), un mensaje (la obra), un canal de comunicación (el soporte), un código a través del cual se estructura el mensaje (el lenguaje artístico) e instrumentos para la construcción del mismo.

Una gran diferencia entre estas dos categorías es el tiempo de expectación de la obra.

En las primeras, el tiempo de contemplación está definido por el espectador, quien puede permanecer en su actitud contemplativa tanto tiempo como lo desee. En las

---

<sup>57</sup> **fáctico, ca.**(Del lat. *factum*, hecho). adj. Perteneciente o relativo a hechos. Fundamentado en hechos o limitado a ellos, en oposición a *teórico* o *imaginario*.

<sup>58</sup> **Pop Art** Corriente artística de origen norteamericano que tiene lugar durante los años '60 y se inspira en los aspectos más inmediatos de la sociedad de consumo y el empleo de imágenes de la cultura popular.

<sup>59</sup> **Marilyn Monroe** (1926 - 1962) Actriz, cantante, modelo estadounidense. Se convirtió en mito y símbolo sexual de su época.

<sup>60</sup> **Sally Banes** (1949) Escritora, historiadora, crítica de arte norteamericana, especialista en danza.

<sup>61</sup> **imagen** (Del lat. *imāgo*, *-inis*). f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.

segundas, el tiempo está dado por creador, quien define tanto el instante del comienzo como el de su fin transcurriendo entonces la obra dentro de un intervalo de tiempo más o menos predeterminado por el artista.

Otras diferencias radican en el lenguaje artístico empleado, materiales, soporte y medios de expresión de la obra.

Como vimos en el capítulo anterior, las artes visuales tradicionalmente llamadas 'plásticas' nos remiten a un soporte externo al ser humano que él es capaz de modelar. Dando forma a la materia produce dibujo, pintura, esculturas, cerámicas, grabado, a diferencia de las artes escénicas cuyo soporte es el escenario y la materia a modelar el cuerpo expresivo del actor-bailarín con todas sus posibilidades expresivas, como lo desarrollaré en el capítulo siguiente.

### Capítulo 3

#### Nuevas categorías<sup>62</sup> o paradigmas<sup>63</sup> del arte contemporáneo

##### **a. Antecedentes de la *performance* en las artes escénicas: De la representación a la acción, del actor al *performer***

En su investigación teatral Jerzy Grotowski<sup>64</sup> transitó por distintas etapas en las que se fue transformando su visión del teatro y el trabajo con el actor, hasta llegar a considerar a este último como un hacedor, un 'performer'.

La primera etapa, '*El arte como representación*' (1959 a 1969), se enfoca en la puesta en escena de las obras del grupo Teatro Laboratorio, produciendo sus famosos espectáculos *El príncipe constante*, "Akropolis y Apocalypsis cum figuris", y concibe al teatro como un lugar de provocación que requiere de un "actor santo" capaz de revelar un nivel de verdad que provoque al espectador a tomar similar proceso de auto-indagación.

En la segunda, el '*Parateatro*' (1970 a 1978), renuncia a la representación y con su grupo se dedican a investigaciones referentes a la intercomunicación y al encuentro entre los individuos, y la describe como una fiesta, un encuentro interhumano, pero casi sagrado. Se eliminan los límites entre actor y espectador y se abandonan los criterios artísticos y las cuestiones de técnica.

En la tercera etapa, '*El teatro de las fuentes*' (1978 a 1982) busca la fuente misma de diferentes técnicas tradicionales, aquella que precede las diferencias. Se investigan tipos de trabajos que se desarrollan en diferentes culturas y tradiciones. Grotowski trabaja ahora con un grupo intercultural, algunos de cuyos miembros están entrenados en formas de representación occidental y otros en formas rituales. Durante este período Grotowski

---

<sup>62</sup> **categoría** Cada una de las clases establecidas en una profesión, carrera o actividad.

<sup>63</sup> **paradigma** Ejemplo o ejemplar. Conjunto cuyos elementos pueden aparecer alternativamente en algún contexto especificado.

<sup>64</sup> **Jerzy Grotowski** (Rzeszow, Polonia 1933 – Pondera, Italia 1999) Director, pedagogo e investigador teatral, creador del concepto 'teatro pobre y ritual' influenciado por Stanislavski, Artaud y el teatro oriental, propugnó un teatro ritual de vuelta a los mitos y los arquetipos, centrado en el actor y en la relación actor-espectador como ceremonia y liturgia.

hace viajes a Haití, México, Nigeria y Bengala (India) para estudiar formas tradicionales del trabajo con el cuerpo y se ve atraído, también, por las danzas de los derviches en estos años, su interés se dirige al hombre y al conjunto de técnicas de la conducta (sobre todo corporal) que le permiten, en cualquier época y latitud mantener una relación con sus propias raíces y su propio proceso orgánico. El teatro constituye sólo una de las técnicas, junto con los distintos rituales de trance y posesión, los métodos de oración y meditación, el yoga y el Zen, con sus respectivas concepciones y prácticas del cuerpo.

En 1982 Grotowski inicia un Programa de Investigación en la Universidad de California en Irvine denominado 'Drama Objetivo' (Objective Drama) donde se concentra en el descubrimiento del hombre y a través de él, de ciertos elementos de las técnicas, de fragmentos de actuación (performative elements): movimiento, voz, ritmo, sonido, uso del espacio, que probablemente ya habían existido cuando el arte no se había aún emancipado de los demás campos de la vida y, en consecuencia, no se podía hablar de géneros y categorías estéticos distintos, como, por ejemplo, el teatro tratado como espectáculo. Grotowski lo define así: "Re-evocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la creación artística eran la misma cosa. Cuando la poesía era el canto, el canto encantación, el movimiento danza. O si prefieren, el Arte antes de su emancipación, cuando era extremadamente potente en la acción".

En la investigación del 'Drama Objetivo' se destilaban y analizaban los fragmentos de actuación. Era una investigación pura que no planteaba derivarse en ningún tipo de representación. Una investigación sobre las formas "destiladas" y sobre "las cualidades de la experiencia vívida y la calidad de la presencia humana".

En 1986 -luego de dos años de viajes periódicos a Italia dando seminarios en el Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale en Pontedera- se instala en Italia, y en esa localidad establece el Centro di lavoro di Jerzy Grotowski (Workcenter of Jerzy Grotowski). Allí se desarrolla la última etapa de su búsqueda estética: 'El arte como vehículo', como la definió director e investigador teatral inglés Peter Brook<sup>65</sup>, aunque el mismo Grotowski amplió la denominación a 'Objetividad del ritual' o 'Artes rituales'. Para Brook -quien tenía una particular sintonía con el trabajo de Grotowski- se estaba en una búsqueda espiritual: "Me parece que hoy estamos frente a algo que existió antes pero que ha sido olvidado por siglos y siglos, y es que entre los vehículos que permitirían al hombre acceder a otro nivel y servir una función más justa en el universo, existe este medio de comprensión que es el arte dramático en todas sus formas".

Paralelamente y hasta 1992, continúa la investigación de 'Drama objetivo' en California, dirigida por su asistente, James Slowiak.

En esta etapa empiezan a destacarse algunos conceptos precisos: El primero, la Acción, se refiere a lo estrictamente necesario para crear una estructura acabada. Pero no estamos hablando, aunque pareciera, de lo que hace un espectáculo. "El arte como vehículo", es la otra punta de la cadena. La diferencia es radical: en 'El arte como representación' la sede del montaje está en el espectador, en 'El arte como vehículo' está en los artistas mismos. No hay lugar para el espectador. En 'El arte como vehículo' se

---

<sup>65</sup> **Peter Brook** Director de teatro, películas (cine y TV) y óperas nacido en Londres en 1925. Dirigió la Royal Opera House, la Royal Shakespeare Company y realizó muchas producciones en EEUU y Europa. A partir de los años.

trabaja con los cantos, la partición de reacciones, los modelos arcaicos del movimiento, las acciones físicas, la palabra tan vieja que es casi siempre anónima. Grotowski vuelve a Stanislavski<sup>66</sup> de quien reivindica la última etapa, la de las acciones físicas y hace su propia lectura introduciendo el concepto de impulso.

En lo que considera el punto buscado y alcanzado, Grotowski se ubica en El arte como vehículo, última fase de su investigación. No se habla de teatro. No se habla de representación. Tampoco de actor sino de 'Performer'.

Para Grotowski el *performer* es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es *performance*, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo.

No quiero descubrir algo nuevo sino algo olvidado", dice Grotowski.

Para él, *performer* es un estado del ser, considerándose a él mismo como un maestro de *performers*.

Él, como maestro, sólo puede abrir puertas, no puede garantizar la llegada al aprendiz, que sólo puede comprender si hace. "El conocimiento es un problema del hacer". No hay entonces, actores, en su trabajo, sino *doers* (los que hacen) porque su objetivo no apunta al espectador sino que apunta su propio itinerario hacia la verticalidad, del que algunos pocos según él, llegan a la cumbre y se hacen *performers*.

## **b. Qué significa *performance*?**

Según el diccionario francés Larousse el término deriva del francés antiguo<sup>67</sup> '*parformance*', en inglés '*performance*' y está vinculado al concepto de 'rendimiento', es decir al resultado mensurable de alguien (persona, deportista, adversario) o algo (maquina, vehículo, animal, motor) en una situación de competencia o exigencia extrema.

Entre sus significados figura:

- Resultado numérico (en tiempo y distancia) de una persona o un caballo después de una carrera.
- Victoria adquirida por un equipo, un adversario mejor clasificado.
- Logro excepcional o el éxito en cualquier área.
- Resultado obtenido en un área específica por alguien o algo.

En Arte Contemporáneo, es sinónimo de Acción.

En gramática generativa, es la implementación por los hablantes de las competencias lingüísticas en la producción y recepción de enunciados concretos.

---

<sup>66</sup> **Constantin Stanislavski** Actor, director escénico y pedagogo teatral de origen ruso (1863-1938) creador del método interpretativo que lleva su nombre, también conocido como Sistema Stanislavski.

<sup>67</sup> **francés antiguo** Conjunto de lenguas románicas originarias en territorios de la actual Francia septentrional, Bélgica, Suiza, islas Anglonormandas, Canal de la Mancha habladas entre los siglos IX y XIV.

En Psicología, es el resultado de la ejecución de una tarea.

Según el Diccionario de la Universidad de Oxford de Inglaterra, *performance* su significado está ligado al acto de *presentar* una obra, concierto o cualquier otra forma de entretenimiento como así también al acto de *representar* un rol dramático, canción o pieza musical.

También se define como *performance* a:

- La manifestación de un comportamiento o proceso exagerado, involucrando gran cantidad de tiempo y esfuerzo innecesario.
- La acción o esfuerzo de llevar a cabo una tarea o función.
- Una tarea u operación vista en términos de rendimiento, de cuán satisfactoriamente fue realizada.
- La capacidad y potencial de una máquina, producto o vehículo.
- En lingüística, el uso individual del lenguaje, lo que realmente dice un parlante incluyendo dudas, falsos comienzos, errores.

El diccionario Larousse amplía el significado en relación al Arte Contemporáneo definiendo *performance* como un modo de expresión artística que consiste en la producción de gestos y acciones en un evento donde el desarrollo del tiempo constituye la obra.

### c. El arte de la *performance*

Si bien el término no apareció hasta mediados de los años 1960, la práctica de la *performance* se adoptó en occidente mucho antes, en los círculos de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, época marcada por la primera guerra mundial signo del fracaso de la razón que puso en duda y cuestionamiento a todos los discursos y verdades pre existentes, incluidos los del arte.

La liberación de las artes plásticas de sus ataduras a la representación mimética<sup>68</sup> de la realidad, fue uno de los principales y confesados objetivos de ellas, tanto desde sus pautas programáticas como desde la producción concreta.

Filippo Marinetti<sup>69</sup>, teórico del futurismo, fustigaba los academicismos proponiendo a los artistas a ser inspirados por la belleza efímera e iconoclasta de las artes de la escena.

Las noches Dadá<sup>70</sup> del Cabaret Voltaire <sup>71</sup>(Zurich, 1917) se inscriben como antecedentes de esta línea en donde el cuerpo del artista deviene en un medio en sí mismo para la

---

<sup>68</sup> De **mímesis** (Del lat. *mimēsis*, y este del gr. μίμησις) f. En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte.

<sup>69</sup> **Filippo Tommaso Marinetti** (Egipto 1876 – Italia 1944) Poeta y editor ideólogo y fundador del movimiento futurista que buscaba romper con la tradición, el pasado y los signos convencionales de la historia del arte a través de la poesía y la exaltación de valores como la temeridad, la audacia, la guerra, la máquina, la velocidad, el movimiento agresivo.



polémica artística, lideradas por Tristán Tzara, quien luego se trasladaría a París para unirse al grupo de surrealistas y continuar con el desarrollo de esta tendencia durante la década del 1920.

La Escuela Bauhaus de Weimar (1919) a diferencia de las rebeldes provocaciones futuristas o Dadá propuso un criterio esperanzador para la reconstrucción de la dividida y empobrecida Alemania de posguerra mediante la unificación de todas las artes en una catedral del socialismo. Reunió en sus aulas a artesanos y artistas, e incluyó en su plan de un taller de teatro que al poco tiempo se transformó en un laboratorio de experimentación de los límites de cualquier disciplina y donde se incorporaba a la escena las técnicas aprendidas en el resto del programa de estudios.



Vestuarios diseñados por alumnos y maestros de Bauhaus. Foto Archivo Bauhaus.

La primera *performance* de Bauhaus fue una “confusión babilónica, llena de método, un popurrí para el ojo humano, en cuanto a forma, estilo y color”, relató Oskar Schlemmer<sup>72</sup>, director del taller de teatro. Aparte de las actividades curriculares se organizaban fiestas abiertas a la comunidad, la mayoría de ellas ideadas y coordinadas por dirigido por Schlemmer y sus alumnos, quienes aprovechaban a mostrar sus investigaciones y probar nuevas experiencias con el público.

Aunque escuela fue cerrada en 1933 por el nazismo<sup>73</sup> bajo el cargo de ser caldo de cultivo del bolchevismo<sup>74</sup> y propagadora de la ideología socialista universal y el

---

<sup>70</sup> **Dadá** Movimiento propuesto por el escritor Hugo Ball. Se caracterizó por rebelarse en contra de las convenciones literarias, artísticas y especialmente, por burlarse del artista burgués y de su arte. La estética dadaísta niega la razón, el sentido, la construcción del consciente. Sus formas expresivas son el gesto, el escándalo, la provocación, sus objetivos negar, destruir, aniquilar, provocar el caos. Para el Dadaísmo, la poesía está en la acción y las fronteras entre arte y vida deben ser abolidas.

<sup>71</sup> **Cabaret Voltaire** Fundado en Zurich, Suiza, el 5 de Febrero por Hug Ball con fines artísticos y políticos cuando una serie de artistas de distintas nacionalidades se encontraron como refugiados en esa ciudad durante la Primera Guerra Mundial. Se encontraba en la planta superior de un teatro de cuyas serias exhibiciones se burlaban las obras interpretadas en el cabaret. En él normalmente se experimentaban nuevas tendencias artísticas.

<sup>72</sup> **Oskar Schlemmer** (1888 – 1943) Pintor, escultor y diseñador alemán. Introdujo actores en sus obras, como parte de ella. Se vinculó a la Escuela de la Bauhaus. en 1920.

<sup>73</sup> De **Nationalsozialismus** (nacionalsocialismo) corriente política que gobernó en Alemania entre 1933 y 1945 bajo el mando de Adolf Hitler.

judaísmo, muchos de sus maestros emigraron a EEUU donde continuaron con sus investigaciones y trabajos. Tal el caso de Josef Albers<sup>75</sup> que se sumó al grupo de docentes del Black Mountain College que ofrecía una educación interdisciplinaria en la que se involucraron varios artistas, poetas y diseñadores, y donde estudiara entre otros Jhon Cage; y de László Moholy-Nagy<sup>76</sup>, quien en 1957 fundara la Nueva Bauhaus.

Después de la segunda guerra mundial, el movimiento Fluxus (del inglés 'flujo') retomó esta tendencia en Europa. Fue bautizado así por Jorge Maciunas<sup>77</sup> quien en 1961 convocó desde Alemania a artistas de diversas disciplinas en torno a la idea desacralizar el arte en favor de la valorización del proceso creativo. Luego que el nazismo anulara todo germen de renovación artística surgida de las vanguardias, Maciunas aglutinó desde Alemania a artistas de distintas ciudades de Europa (Copenhague, París, Amsterdam, Madrid, Londres, Praga y Estocolmo) y EEUU.

Yoko Ono<sup>78</sup>, John Cage<sup>79</sup>, Joseph Beuys<sup>80</sup>, Wolf Vostell<sup>81</sup>, Charlotte Moorman<sup>82</sup> y Nam June Paik<sup>83</sup> son algunos de los artistas que adhirieron al movimiento Fluxus cuyo aporte clave al siglo XX fue el trabajo multidisciplinario entre las artes visuales, la música, la poesía y el teatro.

Maciunas tenía una sólida formación en artes: arquitectura, diseño gráfico e Historia del Arte, pero también musical. Muchas de las performances del movimiento Fluxus fueron conciertos de música experimental, poesía y actuaciones personales.

---

<sup>74</sup> El **nacional-bolchevismo** es una corriente ideológica surgida en los años 20, como un intento de combinar la lucha social anticapitalista con el nacionalismo, tendencia que desde la década de 1920 estuvo presente en diversos movimientos políticos alemanes, y -en cierto modo- en determinados miembros del Partido Comunista (bolchevique) soviético.

<sup>75</sup> **Josef Albers** (Alemania 1901 – EEUU 1995) Consumado diseñador, fotógrafo, tipógrafo y poeta, Albers es principalmente recordado como pintor abstracto.

<sup>76</sup> **László Moholy-Nagy** (Hungría 1895 – EEUU 1946) Pintor y fotógrafo. Profesor de la Escuela Bauhaus.

<sup>77</sup> **Jorge Maciunas** (1931 – 1978) Nacido en Lituania. Huyendo del ejército ruso vivió en Alemania y a partir de 1947 en EEUU donde participó en los happenings y experimentaciones de los años '60 siendo influenciado por Yoko Ono y John Cage. Estudió Arquitectura, Diseño Gráfico, Teoría de la Música e Historia del Arte.

<sup>78</sup> **Yoko Ono** (Japón, 1933) Artista conceptual que integró la artes plásticas y la música, toma temas como libertad de pensamiento, paz, lucha contra el racismo, la homofobia y el sexismo y la valoración de las pequeñas grandes sensaciones cotidianas.

<sup>79</sup> **John Milton Cage** (1912 – 1992) Compositor, instrumentista, filósofo, teórico musical, poeta, pintor, artista de performance. Uno de los principales innovadores del arte del siglo XX a partir de la implementación en su arte de las ideas de obra abierta y aleatoriedad que tomó de la filosofía oriental y el budismo zen.

<sup>80</sup> **Joseph Beuys** (1921 - 1986) Artista alemán que trabajó con varios medios y técnicas como escultura, performance, happening, vídeo e instalación.

<sup>81</sup> **Wolf Vostell** (1932- 1998) Artista alemán que trabajó con varios medios y técnicas como la pintura la escultura, la instalación, el decollage, el videoarte, el happening. Crea los primeros cuadros-objetos en los que aparecen televisores en o detrás del lienzo y piezas de automóviles con lo que se convierte en el primer artista del arte del siglo XX, que utiliza el aparato de televisión en sus obras.

<sup>82</sup> **Charlotte Moorman** (1933 - 1991) Violonchelista estadounidense y artista de performance.

<sup>83</sup> **Nam June Paik** (1932-2006) Compositor y video artista surcoreano. Estudió música e historia del arte en la universidad de Tokio y teoría de la música en Munich, Colonia y Freiburg. Trabajó en Radio Colonia, en el laboratorio de investigación de música electrónica.

La presencia de John Cage fue decisiva para impulsar al movimiento Fluxus. Fue creador de la música aleatoria y junto a su compañero artístico y de la vida, el coreógrafo Merce Cunningham<sup>84</sup>, revolucionaron la danza de la segunda mitad del siglo XX.

Expresión de sus ideas fueron los conciertos de danza que el grupo del Judson Dance Theater<sup>85</sup> realizó entre 1962 y 1964, donde enfatizaron en la improvisación, en lo azaroso y lo aleatorio. Acciones ordinarias como correr, caminar o estar de pie en quietud, fueron presentadas como danza, y descritas por la prensa con términos como 'indeterminación, situaciones con reglas específicas, improvisaciones y determinación espontánea'.



"Terrain" de Yvonne Rainer<sup>86</sup>. Iluminación: Robert Rauschenberg<sup>87</sup>. Presentación en Judson Church Theater. Foto: Al Giese, 1963.



Workshop dictado por Steve Paxton<sup>88</sup>  
Abril 1969. Foto: Michael de Courcy

El "Manifiesto del No" de Yvonne Rainer, sintetiza las ideas del grupo:

"No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones, a la magia y al hacer creer. No al glamour y la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo antiheroico, no a la imaginería basura, no a la implicación del intérprete o del espectador. No al estilo, no al amaneramiento, no a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete, no a la excentricidad, no a conmover o ser conmovido."

Unos años antes, en el Japón de la posguerra los artistas del grupo Gutai (1954-1972) fundado por Jiro Yoshihara<sup>89</sup> junto a Shozo Shimamoto<sup>90</sup>, Sadamasa Motonaga, Saburō

---

<sup>84</sup> **Merce Cunningham** (1919 – 2009) Bailarín y coreógrafo estadounidense. Fue primer bailarín de la compañía de Martha Graham. Como coreógrafo rompió con buena parte de los elementos tradicionales del lenguaje coreográfico tradicional, como la frontalidad, la caracterización del vestuario y la coordinación con la música.

<sup>85</sup> **Judson Dance Theater** (1962 – 1964) Grupo de experimentación en danza que realizó conciertos en la iglesia protestante Judson Memorial Church entre los que se encontraban: Trisha Brown, Steve Paxton, Fred Herko, David Gordon, Alex and Deborah Hay, Yvonne Rainer, Elaine Summers, William Davis, Judith Dunn, Elaine Summers and Ruth Emerson.

<sup>86</sup> **Yvonne Rainer** (1934) Bailarina, coreógrafa y cineasta estadounidense.

<sup>87</sup> **Robert Rauschenberg** (1925 – 2008) Pintor y artista estadounidense. Asistió al Black Mountain Collage donde conoció a John Cage. Trabajó en pintura, escultura, fotografía, grabado y performance.

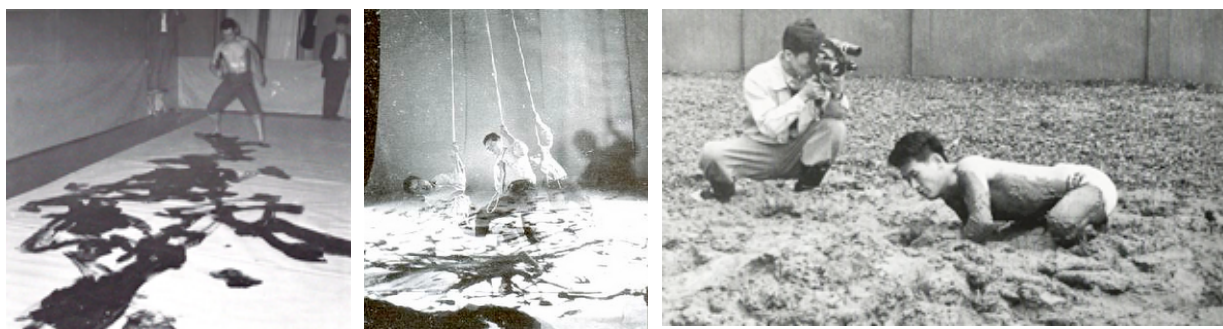
<sup>88</sup> **Steve Paxton** (1939) Bailarín y coreógrafo estadounidense creador del Contact Improvisación.

<sup>89</sup> **Jirō Yoshihara** (1905 –1972) Hombre de negocios y pintor japonés. Co-fundador y líder del grupo Gutai. Previamente enseñaba pintura de estilo occidental, integraba otros grupos de artistas y trabajaba con el surrealismo y el expresionismo abstracto.

Murakami<sup>91</sup>, Katsuō Shiraga<sup>92</sup>, Seichi Sato, Akira Ganayama y Atsuko Tanaka; se manifestaban en contra de la falsificación y la afectación a la que había devenido el arte, proponiendo su revitalización sin límites a partir del encuentro entre espíritu y materia. Rechazan el consumismo capitalista realizando acciones irónicas, con un sentimiento de crispación, con una agresividad latente.

Gutai fue uno de los primeros movimientos considerados transnacionales, pues sus participantes hicieron el esfuerzo consciente de utilizar los medios de comunicación para dar a conocer sus actividades, para viajar al extranjero y establecer diálogos con artistas de otras partes del mundo.

Literalmente gutai significa “concreción”, lo que capta el compromiso directo con los materiales que los integrantes de este grupo estaban experimentando alrededor de la época de su fundación en acciones automáticas que les revelaron una forma nueva, la abstracción del espacio.



**Kazuo Shiraga** (1924 – 2008) Se especializó en pintar energéticamente con todo el cuerpo, especialmente con los pies. Foto cortesía de los artistas miembros de la Asociación de Arte Gutai.

En su manifiesto de 1956 escrito por Jiro Yoshihara, expresan:

“Estos objetos se encuentran disfrazados y sus materiales tales como pintura, pedazos de tela metales, arcilla o mármol están cargados de falsa trascendencia por la mano del hombre y por medio de un fraude, por lo que, en lugar de limitarse a presentar su propio material, asumen la apariencia de otra cosa. Bajo el manto de un objetivo intelectual, los materiales han sido completamente asesinados y ya no pueden hablar con nosotros”.

---

<sup>90</sup> **Shozo Shimamoto** (1928 –2013) Artista japonés co fundador del grupo Gutai. Sus obras se encuentran en Inglaterra, EEUU y Japón. Es conocido internacionalmente por ‘arte correo’ del que fue pionero y sus ‘botellas arrojadas’ con pintura sobre el lienzo práctica que llevó a cabo hasta los últimos años de su vida.

<sup>91</sup> **Sahebuo Murakami** (1925 - 1996) Artista japonés miembro del grupo Gutai, graduado en filosofía en la especialidad estética en 1948. En 1953 formó parte del grupo Zero, que dio origen al grupo Gutai.



Murakami Saburo en "Passing Through" (1956). Performance realizada en la 2da. Exhibición de Arte Gutai en Ohara Kaikan, Tokyo. © Murakami Makiko y los miembros de la Asociación de Arte Gutai.

"Bloquee estos cadáveres en sus tumbas. Arte Gutai no cambia el material, sino que lo trae a la vida. Arte Gutai no falsifica el material. En el arte Gutai el espíritu humano y el material se toman las manos el uno al otro, a pesar de que en otras circunstancias se oponen entre sí. El material no es absorbido por el espíritu. El espíritu no fuerza el material a la sumisión. Si uno deja el material ser lo que es, presentándolo sólo como material, entonces empieza a decirnos algo y habla con una voz poderosa. Mantener la vida de la materia viva, también significa traer vida al espíritu, y elevar el espíritu significa guiar a la materia a la altura del espíritu".

"Hemos decidido llevar a cabo las posibilidades de la pura y creativa actividad con gran energía. Tratamos de combinar la capacidad creativa humana con las características de la materia con el fin de concretar el espacio abstracto".

"Cuando las capacidades del individuo se unen con el material elegido en el crisol de automatismo psíquico, nos quedamos abrumados por la forma del espacio todavía desconocido para nosotros, nunca antes visto o experimentado. El automatismo naturalmente hizo la imagen que no se nos ocurría. En lugar de confiar en nuestra propia imagen, nos hemos esforzado por encontrar un método original de la creación de ese espacio."



**Atsuko Tanaka** y sus 'Vestidos Luminosos' en la "2da. Exhibición de Arte Gutai. (11 al 17 de Octubre de 1956). Foto: archivo Asociación de Arte Gutai.

Pero el horror de la guerra y sus explosiones atómicas en Hiroshima y Nagasaki afectaron



la sensibilidad de otros artistas japoneses. Por entonces era común ver sobrevivientes por las calles, personas con los cuerpos quemados y mutilados, con los ojos desorbitados. La danza, cuyo instrumento y lenguaje es el cuerpo, se vio transformada entonces por Tatsumi Hijikata<sup>93</sup> y Kazuo Ohno<sup>94</sup> dando origen a lo que en 1959<sup>95</sup> llamaron danza Ankoku Butoh (o Danza hacia la oscuridad) y que se conocería luego en occidente como Butoh. Ubicada a medio camino entre el teatro y la danza, el Butoh rompió convenciones y reglas para crear un nuevo cuerpo -el cuerpo de la posguerra- y revelar la verdad del ser humano en su vida y muerte. Un cuerpo atravesado por devenires, sin afuera y sin adentro, sin principio ni fin, con el potencial de ser cualquier ser, y devenir en cualquier cosa, pero siempre dentro de la compleja tensión entre la vida y la muerte.

En la danza Butoh se observan las influencias de las artes escénicas tradicionales japonesas junto con la improvisación, el teatro, la danza moderna y la danza expresionista alemana, en la que tanto sus creadores habían sido formados. Según algunos autores, del Kabuki<sup>96</sup> adoptó una postura o acción 'suspendida', del Noh<sup>97</sup> el caminar deslizándose como si se flotara en el aire, y del Ningyon<sup>98</sup> los movimientos y gestos a modo de marioneta.

Formalmente trabaja con la disociación del cuerpo; los movimientos lentos; el impulso y el espasmo; la mirada hacia adentro; la ruptura del ritmo; la quietud; el silencio; la atemporalidad y la no referencialidad del espacio tiempo; No hay decorado o vestuario determinado, es habitual que los intérpretes actúen desnudos o pintados, no caracterizados, ya que no representan a un personaje sino al ser humano, a todos los hombres, a ninguno en particular.



<sup>93</sup> **Tatsumi Hijikata** (1928 – 1986) Comenzó a desarrollar la danza Butoh coreografías con gestos muy estilizados que rememoraban su infancia en su antigua casa al norte de Japón.

<sup>94</sup> **Kazuo Ōno** (1906 - 2010 ) Bailarín de butō japonés, reconocido como figura espiritual en este arte. Eligió la danza luego de ver en acción a la bailarina de flamenco Anonia Mercé y Lupe, como 'la argentina'. 50 años más tarde le rindió un homenaje.

<sup>95</sup>La primera obra de danza Butoh se presentó en el Festival de Tokio de 1959. Fue una pieza breve de temática explícitamente homosexual que conmocionó y escandalizó al punto de convertir a Tatsumi Hijikata –su autor- en un artista prohibido.

<sup>96</sup> **Kabuki** Forma de teatro tradicional japonés que se caracteriza por su drama estilizado y el uso de maquillajes elaborados en los actores

<sup>97</sup> **Nōh** Tuvo su apogeo en el siglo XVII, época en que datan los primeros textos impresos. Procede de las danzas rituales de los templos, de las danzas populares, de los escritos budistas y de la poesía, mitología y leyendas populares japonesas y chinas.

<sup>98</sup> **Ningyon** Forma tradicional del teatro japonés.

Tatsumi Hijikata (1928 – 1986)  
Foto: Autor desconocido.

Kazuo Ohno (1906 - 2010 ). Performance  
Homenaje a 'La Argentina'. Foto: Naoya Ikegami.

El Butoh explora la relación entre el inconsciente y las imágenes surgidas durante la actuación para crear un canal directo de comunicación entre el que baila y el que observa mediante el efecto repulsión/identificación que permita a la vez un sentimiento de liberación.

La relación entre el artista Butoh y el público se realiza en un esfuerzo mutuo de abrirse a la incertidumbre donde poder cuestionar la propia existencia, aún con el riesgo de que la mirada se vuelva al espectador y no le guste lo que vea: a sí mismo identificado, su interior más recóndito, entre lo amoroso y lo perverso.

#### **d. Otras categorías<sup>99</sup> denominaciones , o nuevos paradigmas<sup>100</sup> artísticos**

##### **Arte de Acción**

La irrupción de la *acción* en el terreno de las artes plásticas, aparece primero como un *gesto* que se imprime sobre la obra, y luego con autonomía propia, en *performances*, *happenings* y otros tipos de propuestas activas o participativas.

En nuestro país, es hacia fines de los años cincuenta y principios de la década siguiente cuando se producen las primeras obras claramente concebidas dentro del género, acciones que adquirirían una gran popularidad de la mano de artistas como Marta Minujin<sup>101</sup>, Alberto Greco<sup>102</sup>, y los artistas agrupados en el Instituto Di Tella<sup>103</sup> de Buenos Aires.

Estas primeras manifestaciones del arte de acción fueron lúdicas y se orientaron hacia una progresiva integración del espectador en actividades participativas. Poco después,

---

<sup>99</sup> **categoría** Cada una de las clases establecidas en una profesión, carrera o actividad.

<sup>100</sup> **paradigma** Ejemplo o ejemplar. Conjunto cuyos elementos pueden aparecer alternativamente en algún contexto especificado.

<sup>101</sup> **Marta Minujín** (Buenos Aires, 1943) Artista plástica argentina. Ha usado siempre la frase "todo es arte", que sintetiza la concepción de la creadora, convertida en el paradigma de su generación. Está vinculada a la pintura y la escultura, al informalismo y al arte conceptual, al arte de acción, instalaciones, happenings, performance y arte ambiental, arte pop, arte psicodélico.

<sup>102</sup> **Alberto Greco** (Buenos Aires, 1931 – España 1965) Artista plástico argentino. Intervino en la fundación del informalismo argentino en 1959, para adentrarse luego en el arte conceptual. Es creador del 'Vivo Dito'.

<sup>103</sup> **Instituto Di Tella** Fue creado en 1958 por Torcuato y Guido Di Tella en homenaje a la memoria de su padre y para "promover el estudio y la investigación de alto nivel, en cuanto atañe al desarrollo científico, cultural y artístico del país; sin perder de vista el contexto latinoamericano donde está ubicada Argentina". Contó con varios centros, entre ellos el de artes visuales (CAV) cuya actividad realizada entre 1963 y 1969 modificó para siempre la percepción de los fenómenos artísticos en Argentina. Su director Jorge Romero Brest (1905-1989), fue responsable del centro experimental que, con el tiempo, se convirtió no sólo en sinónimo de vanguardia y polémica, sino en uno de los mitos más emblemáticos de los años sesenta.



los acontecimientos históricos y culturales determinaron un desplazamiento hacia el terreno político, que propició la disolución del hecho artístico en el campo social.

El carácter efímero de las obras basadas en la acción cuestiona el estatuto del objeto artístico y la legitimidad de las instituciones que lo sustentan, desplazando el énfasis desde la materialidad del objeto hacia la temporalidad del acto. Hay una transformación de la obra en acto, lo que perpetua el "paradigma enunciativo" inaugurado por el *ready made* de Marcel Duchamp<sup>104</sup>, afirma Rodrigo Alonso.

## **Happening**

El *happening* (del inglés 'acontecimiento') calificado entonces como acción efímera, no reproducible, jugando en el instante, sin otra premeditación que la de afirmar la libre voluntad del artista y su negativa a ser absorbido por las fuerzas del mercado. Las obras realizadas dentro de este "género" ponen en funcionamiento un circuito en el que el espectador es parte del evento, a veces incluso el principal protagonista o través de una actividad específica.

En 1967 el escultor sueco Claes Oldenburg<sup>105</sup> afirma que "los happenings se produjeron cuando los pintores y escultores cruzaron hacia el teatro llevando con ellos su modo de mirar y hacer las cosas".

## **Body Art**

Body art, o arte corporal, toma al cuerpo como tema, medio de expresión, soporte y/o material plástico para la realización de los trabajos artísticos, asociándose frecuentemente a happening y performance. Se realizan intervenciones con una intención meramente estética o de provocación, asociadas a la violencia, al dolor y al esfuerzo físico.

---

<sup>104</sup> **Marcel Duchamp** (1887-1968) Artista y ajedrecista francés. Participó del futurismo, cubismo, Dadá, surrealismo. Creó el 'ready made'. Ejerció una fuerte influencia en la evolución del arte del siglo XX.

<sup>105</sup> **Claes Oldenburg** (Suecia, 1929) Escultor sueco, pionero del Pop Art, conocido sobre todo por sus instalaciones de arte público que representan réplicas a gran escala de objetos cotidianos.



Obra de Hermann Nitsch

Tanto en las antropomorfías de Yves Klein<sup>106</sup> de los años '50 y las pinturas corporales de Youri Messen-Jaschin<sup>107</sup>, como en los rituales y acciones de los integrantes del "accionismo vienés" de la década del 60 (Otto Muehl<sup>108</sup>, Hermann Nitsch<sup>109</sup> y Rudolf Schwarzkogler) donde los artistas se sirvieron del cuerpo como vehículo para la creación de sus obras.

La sangre, el sudor, el esperma, la saliva y otros fluidos corpóreos utilizados en los trabajos interpelan la materialidad del cuerpo, que se presenta como soporte para escenas y gestos que algunas veces toman la forma de rituales y sacrificios. Tatuajes, heridas, actos repetidos, deformaciones, escarificaciones, se hacen también travestismos en lugares privados (y divulgados por medio de películas o fotografías), en público, lo que indica el carácter frecuentemente teatral del arte del cuerpo.

## Video Arte

Se define como una experimentación con la imagen electrónica, aún cuando esta no estuviera presente sino a través de su referencia.

Las producciones pioneras se caracterizan por una clara aversión hacia la televisión, lo que ubica a esta como una referencia inmediata e insoslayable.

Nace en el seno de las artes visuales, de la mano de creadores reconocidos: Nam June Paik y Wolf Vostell, ambos integrantes de movimiento Fluxus, y en espacios exposiciones y eventos ubicados en el circuito de las artes plásticas.

La primer cámara de video portátil y para consumo popular sale a venta en EEUU en 1965 y el primer artista en comprarla y producir una obra con ella es Nam June Paik, si bien se considera 1963 como el comienzo del video arte cuando el mismo Paik realiza una exposición donde presenta trece televisores con sus imágenes distorsionadas.

---

<sup>106</sup> **Yves Klein** (1928 - 1962) Artista francés, reconocido por sus antropomorfías. La mayoría de sus primeros trabajos eran pinturas monocromáticas en una amplia variedad de colores. Hacia finales de los '50, se centró en un color azul intenso, que patentó como el International Klein Blue o Azul Klein.

<sup>107</sup> **Youri Messen-Jaschin** (1941) Artista suizo reconocido en el arte cinético y por sus incursiones en el *body painting*.

<sup>108</sup> **Otto Muehl** (Austria, 1925 - Portugal, 2013) Conocido como uno de los mayores exponentes del movimiento accionismo vienés.

<sup>109</sup> **Herman Nitsch** (Austria 1938) Conocido principalmente por su original forma de combinar la pintura, el teatro, la música y la esencia de los rituales religiosos y paganos.

## Video Performance

Vinculada al video arte y a la performance, surge con la aparición de la tecnología del video a mediados de los 60. Las video performances son acciones efímeras con sentido plástico interpretadas por un artista y grabadas por una cámara de video.

Al comienzo el video fue utilizado para registrar tales actos, pero al tiempo los realizadores comenzaron a ejecutar acciones pensadas exclusivamente para ser grabadas en video. La obra final era el video donde quedaba registrada la acción llevada a cabo.

Lo que en todos los casos resulta evidente es que el registro no agota al acto y que éste no existe independientemente de aquél. Por el contrario, muchos artistas tienden a dimensionar o rediseñar la propuesta performática en función del medio de registro elegido, posibilitando una recepción diferente en cada caso (acto, registro), que les permite trascender la instancia de la acción-transformada-en-objeto y su documentación.

La recepción debe entenderse en esos casos como una pugna dialéctica entre la génesis y el resultado del acto, donde la complementariedad de los medios se coarta dando lugar a un espacio de indeterminación productivo, espacio privilegiado de la relación del autor con su espectador, donde se ponen en marcha las claves de la recepción estética de la obra.

En la video performance la cámara no solo cumple el rol de público espectador de la acción, sino que su comparte la instantaneidad de la performance permitiendo además la prolongación temporal de la acción.

El resultado puede ser un video en tiempo real, es decir reproduzca la temporalidad del acto, o editado en función un discurso que se quiere articular. Bruce Nauman<sup>110</sup>, Vito Aconcci<sup>111</sup>, Marina Abramovic<sup>112</sup> se encuentran entre los pioneros de este arte.

## Video Danza

La video danza es una obra con soporte audiovisual donde la danza es el tema. No se trata del mero registro coreográfico sino de la danza pensada y coreografiada para ser filmada. Para el realizador cinematográfico y teórico estadounidense Douglas Rosenberg la es la construcción de una coreografía que solo vive cuando está encarnada en un video, film o tecnologías digitales. Ni la danza ni los medios para manifestarla están al servicio uno de otro, sino que son compañeros o colaboradores en la creación de una forma híbrida."

---

<sup>110</sup> **Bruce Nauman** (EEUU 1941). Su obra abarca una gran variedad de medios, como la escultura, fotografía, neón, video, dibujo y performance.

<sup>111</sup> **Vito Acconci** (Nueva York, EEUU, 1940 ) Artista y poeta cultivador del llamado arte corporal. Se inició como poeta. Sus acciones poéticas pasaron del papel a la galería de arte. Empleó el video y la performance.

<sup>112</sup> **Marina Abramović** (Belgrado, Yugoslavia, 1946) Artista de la performance comenzó su actividad a comienzos de los años 70. Su trabajo explora la relación entre el artista y la audiencia, los límites del cuerpo, y las posibilidades de la mente.

En Argentina se encuentran antecedentes en el Instituto Di Tella mientras el género toma fuerza recién en los años '90. El taller sobre Video Danza para coreógrafos, dictado en Buenos Aires por el realizador cinematográfico Jorge Coscia deja una semilla que luego desarrollarán algunas coreógrafas/realizadoras como Margarita Bali<sup>113</sup>, Silvina Sperling<sup>114</sup> y Paula de Luque<sup>115</sup>.

Es común en la video danza el trabajo coreográfico en lugares no convencionales para la danza, pero también, la composición de un espacio virtual o directamente la no referencia a espacio alguno. El ojo de la cámara permite rescatar zonas, sectores que muchas veces son corporales y que otorgan una dimensión inusual al cuerpo como lugar a recorrer y/o habitar. Toda una estética del cuerpo como terreno a explorar subyace en los primeros planos o los detalles que el cuadro de la cámara recoge y la pantalla coloca a consideración del espectador.

El cuerpo no ha dejado de ser el protagonista de la composición coreográfica. Un cuerpo que la mediación transforma en superficie pero que paradójicamente parece más inmediato, merced a los acercamientos de la cámara. Un cuerpo que exige ser tratado de otra forma, por que el coreógrafo ya no debe diseñar sólo su movimiento: también debe diseñar la mirada que lo recorrerá. Esta coreografía de la mirada dice Rodrigo Alonso, es tal vez lo que mejor define a la video danza.

#### Capítulo 4

##### La presencia

En la Antropología Teatral se estudia el comportamiento sociocultural y fisiológico del ser humano en una situación de representación, es decir, cuando éste utiliza su presencia física y mental en una situación organizada de *re presentación* y de acuerdo con principios que son diferentes a los usados en la vida cotidiana, dice Eugenio Barba<sup>116</sup> uno de los creadores del concepto de antropología teatral en el "Diccionario de Antropología Teatral"<sup>117</sup>. No es una ciencia, no busca descubrir leyes, ni dice cuando alguien se torna un buen actor-bailarín; sino que tiene la ambición de revelar conocimiento, 'buenos consejos' que puedan ser útiles al trabajo del actor-bailarín occidental.

---

<sup>113</sup> **Margaita Bali** Coreógrafa, videasta, realizadora de videoinstalaciones, video danza, obras multidisciplinares y de video mapping argentina. Obtuvo las becas Guggenheim, Antorchas y Proyecto Cruce. Ganó los premios Alexander Onassis, Faena de Arte y Tecnología y Germaine Derbecq.

<sup>114</sup> **Silvina Szperling** Bailarina, coreógrafa, docente, realizadora de video-danza, documentales y espectáculos multimedia y argentina. Fundadora y directora del Fest. Inter. de Video-danza de Bs. As. Miembro fundador del Circuito Videodanza Mercosur y del Foro Latinoamericano de Videodanza.

<sup>115</sup> **Paula de Luque** (Buenos Aires, 1966) es una directora de cine, bailarina, coreógrafa, actriz y guionista argentina. Organizadora y coreógrafa del ciclo de danza Verano Buenos Aires 2001. Largometrajes: *Cielo azul cielo negro* (2003), *El vestido* (2009), *Juan y Eva* (2011). En 2012 creó el Festival Unasur Cine.

<sup>116</sup> **Eugenio Barba** (Gallipoli, Italia. 1936) Director y estudioso del teatro. Es inventor, junto a Nicole Savarese y Ferdinando Taviani, del concepto de antropología teatral. Inició su formación en la Escuela Teatral de Varsovia, la que abandonó para unirse a Jerzy Grotowski con quien pasa tres años. En 1964 funda en Noruega el Odin Teatret y en 1979 la ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral).

<sup>117</sup> Barba, Eugenio - Savarese, Nicola; "A arte secreta do ator. Diccionario de antropología teatral"; Editora HUCITEC, EDITORA INICAMP. Sao Paulo, 1995.

Según Barba, un análisis transcultural<sup>118</sup> de la representación revela que el trabajo del actor-bailarín<sup>119</sup> es el resultado de la fusión de tres aspectos, que reflejan tres niveles de organización:

Un primer aspecto individual, aquéllas características que lo tornan único e irrepetible: La personalidad del actor-bailarín, su sensibilidad, inteligencia artística, su ser social.

Un segundo aspecto común a todos los que pertenecen a un mismo género de representación: Las particularidades de las tradiciones y contextos socioculturales por medio de los cuales la personalidad del actor-bailarín se manifiesta.

Un tercer aspecto que la Antropología Teatral define como el campo de la pre-expresividad, y que también puede ser llamado el nivel “biológico” de la representación o *bios* escénico: El uso que el actor-bailarín hace de su fisiología de acuerdo a los principios periódicos y transculturales en los cuales se basan las técnicas corporales extra cotidianas, entendiéndose por estas a las técnicas que no respetan los condicionamientos habituales del cuerpo.

Estos principios periódicos de ejecución al ser aplicados a factores fisiológicos como peso, equilibrio, posición de la columna vertebral o dirección de la mirada en el espacio, producen tensiones orgánicas ‘pre expresivas’ que generan una cualidad diferente de energía que hacen un cuerpo teatralmente “decidido”, “vivo”, y manifiestan la “presencia” del actor-bailarín atrayendo la atención del espectador *antes* que cualquier forma de expresión personal acontezca.

Este estado del actor-bailarín de estar fuertemente presente sin tener todavía cualquier carácter de representación es el del actor-bailarín representando su propia ausencia. Esta aparente contradicción, oxímoro o juego de la imaginación es una figura fundamental en el teatro japonés, la danza “Butoh” incluida.

### **a. Postulados de la antropología teatral**

Pero cuáles son entonces -según la Antropología teatral- los principios en los que se basan las técnicas extra cotidianas pre expresivas que dan “vida” y “presencia” al actor en la escena?

Danza de la búsqueda del equilibrio:

La alteración del equilibrio, ya sea mediante la modulación y ampliación de los micro movimientos que cotidianamente se realizan para mantener el equilibrio corporal; ya sea mediante la reducción de las superficies de apoyo; ya sea mediante la distribución desigual del peso en el cuerpo- genera diferentes tensiones que obligan al cuerpo a encontrar un nuevo punto de equilibrio.

Danza de las oposiciones:

---

<sup>118</sup> **transcultural.** Que afecta a varias culturas o a sus relaciones.

<sup>119</sup> **actor-bailarín.** Tal como lo hace la escuela del ITSA, utilizaremos indistintamente los términos actor, actor-bailarín, bailarín e intérprete para referirnos a la persona ‘en situación de re presentación escénica’.

La tensión de fuerzas opuestas favorables y contrarias a la acción operando simultáneamente -como por ejemplo brazos, dedos, piernas, columna, cuello extendiéndose como si resistiesen a una fuerza que las obliga a o doblarse y viceversa- y la capacidad de resistencia a dicha tensión.

La omisión:

La simplificación u omisión de ciertos elementos de una acción para poner en destaque a otros que parecen ser esenciales a la acción. La virtud de la omisión no consiste en 'dejar ir' en una acción indefinida, sino en 'retener' en una acción indirecta que da vida al máximo de intensidad con un mínimo de actividad.

Pero se pregunta Eugenio Barba si son estos 'buenos consejos' para el hacer teatral.

Será que llamar la atención a los problemas del nivel pre expresivo del arte del actor no ciega de los problemas reales del actor-bailarín occidental? Será el nivel pre expresivo verificable solamente en las culturas altamente codificadas como las orientales? No estará tal vez la tradición occidental caracterizada principalmente por la codificación y la procura de la expresión individual?

Para reflexionar sobre estos interrogantes cita a Étienne Decroux<sup>120</sup> cuando afirma que "para ser considerada arte, la idea de una cosa tiene que ser representada por otra cosa".

Un hombre condenado a parecerse a un hombre, un cuerpo imitando a un cuerpo; esto puede ser agradable, pero no puede ser considerado arte. Por eso, para parecer escénicamente vivos, los actores no pueden presentar o representar lo que ellos son, tienen que poder desistir de sus propias respuestas automáticas. Esta ruptura de lo automático no es expresión, pero sin esa ruptura de lo automático no hay expresión.

La expresión del actor-bailarín deriva de sus acciones, del uso que hace de su presencia física en la escena. Lo que él hace y cómo lo hace, determina lo que un actor-bailarín expresa, afirma la Antropología Teatral cuando postula el campo de la pre expresividad y se ocupa de cómo tornar la energía del actor escénicamente viva, esto es, cómo el actor puede tornarse con una presencia que atraiga inmediatamente la atención del espectador.

Otra idea importante que plantea Eugenio Barba resume lo que es esencial en la vida del actor-bailarín en la escena, y es 'el ser decidido', que no significa ni decidir, ni ejecutar la acción decidida, sino el camino entre ambas ideas: Entre estas dos condiciones opuestas fluye una corriente de vida que el lenguaje no es capaz de representar, pero que tiene que ver con el concepto del teatro japonés 'jo-ha-kyu' es decir: retención, liberación y velocidad de ejecución de la acción.

## **b. El teatro pobre: la importancia de la relación actor-espectador**

---

<sup>120</sup> **Étienne Decroux** (1898 - 1991) Artista y pedagogo del teatro francés, creador de la técnica del mimo corporal dramático, maestro -entre muchos otros- de Marcel Marceau.

Para Jerzy Grotowski de quien Eugenio Barba se considera discípulo, creador del concepto de teatro pobre y ritual y uno de los fundadores del Teatro Laboratorio de Opole (Polonia, 1959), el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor: “Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual directa y ‘viva’.” Afirma en su manifiesto “Hacia un teatro pobre”, publicado en 1965.

## **Capítulo 5**

Video Performance: “Fantasma toma 005”

### **a. Descripción técnico-simbólica**

El video ha sido grabado con una cámara de fotos Canon G12, en el pueblo de San José del Rincón, Provincia de Santa Fe, República Argentina en Enero de 2012, y está disponible en YouTube como contenido público.





Estoy mirando la pantalla de una computadora. La World Wide Web o Red Informática Mundial me muestra una imagen<sup>121</sup> bidimensional<sup>122</sup> de forma rectangular<sup>123</sup> con proporción<sup>124</sup> 1,5 : 1, apaisada<sup>125</sup>.

La imagen que veo es digital, ha sido captada, grabada y reproducida por aparatos electrónicos<sup>126</sup> que procesan pulsos eléctricos los cuales tienen dos niveles de tensión y están organizados en una matriz numérica mediante un sistema de numeración binario en el que los números se representan utilizando solamente 2 dígitos: 1 para encendido - o alto voltaje- y 0 para apagado -o baja tensión. Cada uno de los dígitos de este sistema de numeración se denomina *bit*. La información está codificada mediante una rejilla rectangular de *píxeles*<sup>127</sup>, unidad mínima de color, llamada matriz; una imagen digital matricial, del tipo bitmap o en mapa de bits<sup>128</sup>.

La imagen es además secuencial, una sucesión ordenada de frames -cuadros fijos- dispuestos en una línea de tiempo que al ser reproducidos a una velocidad de 30 frames por segundo me producen la sensación de movimiento. Es un video<sup>129</sup>.

---

<sup>121</sup> **imagen.** (Del lat. *imāgo*, -*ñis*). f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.

<sup>122</sup> **bidimensional.** Adj. De dos dimensiones. Algo es bidimensional si tiene dos dimensiones, por ejemplo, ancho y largo, pero no profundidad. Los planos son bidimensionales, y sólo pueden contener cuerpos unidimensionales o bidimensionales.

<sup>123</sup> **rectangular.** Adj. Que tiene forma de rectángulo. Rectángulo. *Geom.* Paralelogramo que tiene los cuatro ángulos rectos y los lados contiguos desiguales. (*Real Academia Española*). En geometría plana, un **rectángulo** es un paralelogramo cuyos cuatro lados forman ángulos rectos entre sí. Los lados opuestos tienen la misma longitud.

<sup>124</sup> **proporción.** (Del lat. *proportio*, -*ōnis*). Disposición, conformidad o correspondencia debida de las partes de una cosa con el todo o entre cosas relacionadas entre sí.

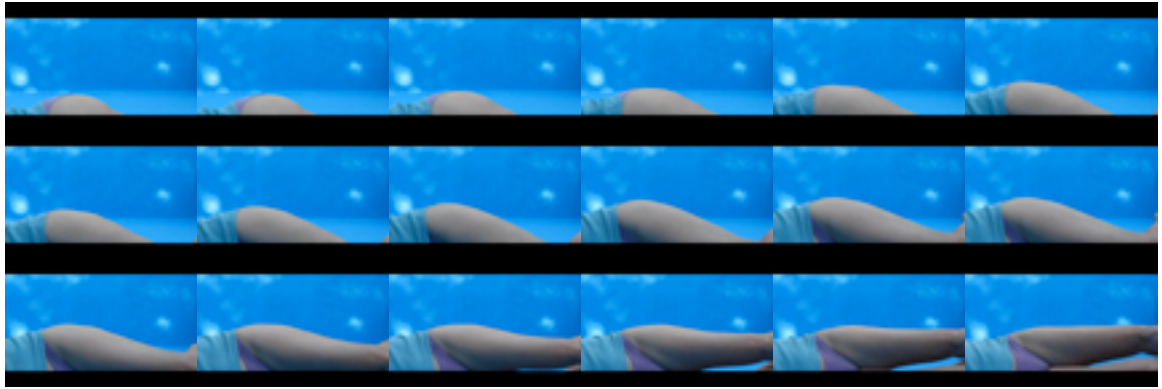
<sup>125</sup> **apaisado/a.** Adj. Dicho de una figura o de un objeto de forma rectangular cuya base es mayor que su altura.

<sup>126</sup> **electrónico.** (De *electrón*) adj. *Fís.* Perteneciente o relativo al electrón. *Fís. y Tecnol.* Estudio y aplicación del comportamiento de los electrones en diversos medios, como el vacío, los gases y los semiconductores, sometidos a la acción de campos eléctricos y magnéticos. **Electrón** (Del gr. ἤλεκτρον, ámbar, con acentuación fr.) *Fís.* Partícula elemental más ligera que forma parte de los átomos y que contiene la mínima carga posible de electricidad negativa.

<sup>127</sup> **píxel** o pixel, plural píxeles (acrónimo del inglés *picture element*, "elemento de imagen") es la menor unidad homogénea de color que forma parte de una imagen digital.

<sup>128</sup> **mapa de bits.** Imágenes o en los dispositivos gráficos, donde cada píxel se codifica mediante un conjunto de bits de longitud determinada (es la llamada profundidad de color); por ejemplo, puede codificarse un píxel con un byte (8 bits), de manera que cada píxel admite hasta 256 variaciones de color (2<sup>8</sup> posibilidades binarias), de 0 a 255. En las imágenes llamadas de color verdadero, normalmente se usan tres bytes (24 bits) para definir el color de un píxel; es decir, en total se puede representar un total de 2<sup>24</sup> colores, esto es 16 777 216 variaciones de color. Una imagen en la que se utilicen 32 bits para representar un píxel tiene la misma cantidad de colores que la de 24 bits, ya que los otros 8 bits son usados para efectos de transparencia.

<sup>129</sup> **video.** (Del ingl. *video*, y este del lat. *vidēo*, yo veo) Sistema de grabación y reproducción de imágenes, acompañadas o no de sonidos, mediante cinta magnética.



En esta línea de tiempo coexisten interrelacionados y simultáneamente el lenguaje visual y auditivo. Además de movimiento la secuencia tiene entonces sonido: abundantes y variados cantos de pájaros y chicharras<sup>130</sup> con irrupciones esporádicas y aleatorias de motores de autos que aparecen y desaparecen lentamente ‘in crescendo’ y ‘de crescendo’; y representa visualmente escenas de la realidad captadas por aparatos sensibles a luz reflejada por los objetos, tal como sucede en la percepción humana.

Veo entonces dos imágenes: una bidimensional presentada a través de la pantalla, y otra tridimensional, la escena de la realidad *re presentada* por la anterior que está en lugar de la realidad ausente.

La tercera dimensión, la profundidad, aparece representada a través de la perspectiva<sup>131</sup> cónica, proyección de un cuerpo tridimensional sobre un plano frontal con un punto de vista, en este caso central.



La primera imagen de la secuencia que aparece en el plano de la pantalla, me muestra un fondo fijo monocromo<sup>132</sup>, compuesto por 2 planos de tinte principalmente azul con diferentes grados de luminosidad y saturación. Uno arriba, más oscuro que ocupa el 73% aproximadamente de la imagen. Otro abajo, más claro que ocupa el 27% aproximadamente de la imagen.

<sup>130</sup> **chicharra.** Los cicádidos (Cicadidae), conocidos vulgarmente como cigarras, chicharras, chiquilichis o cícadidas en su etapa ninfal son una familia de insectos del orden Homoptera. Las cigarras pueden vivir tanto en climas templados como tropicales. Tienen un desarrollo vital completo que dura de 2 a 17 años, según la especie. Las ninfas viven enterradas mientras que los adultos viven sobre vegetales, alimentándose de su savia. Es notorio el canto entonado por los machos para atraer a las hembras. Aunque el sonido es emitido a cualquier hora del día es más frecuente e intenso al anochecer y al amanecer. El apareamiento tiene lugar generalmente durante los meses cálidos, aunque la época varía según la especie y la región. Varias especies se aparean en una misma época lo que produce un fenómeno sonoro peculiar, durante unas dos semanas de cantos ensordecedores, apareamientos y puesta de huevos.

<sup>131</sup> **perspectiva.** (Del lat. tardío *perspectiva* [ars], óptica). Arte que enseña el modo de representar en una superficie los objetos, en la forma y disposición con que aparecen a la vista.

<sup>132</sup> **monocromo.** (Del lat. *monochrōmos*, y este del gr. *μονόχρωμος*) Adj. De un solo color.

En la zona superior e izquierda veo círculos luminosos de distinta intensidad y tamaño distribuidos de forma irregular y con un movimiento sutil que le dan dinamismo a la imagen a la vez que contribuyen a su equilibrio.



Inmediatamente y desde abajo, ingresa al cuadro una figura humana –mujer adulta de raza blanca- semi vestida, con ropas tonalidad similar al del fondo...

... la cual que se ubica en el centro de la imagen sobre la línea de unión de los planos del fondo, con la cabeza, torso y extremidades generalmente direccionados hacia arriba.

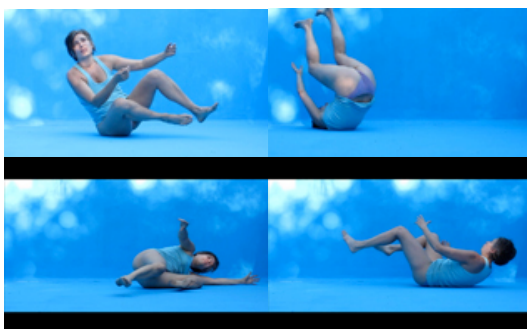
Las sombras que proyecta la figura sobre el plano inferior antes descrito, me indican que dicho plano es ‘en la realidad’ horizontal, un piso sobre el que la figura está apoyada, con un plano vertical al fondo, siendo la línea de unión de ambos planos, una especie de línea de horizonte que proyecta el encuentro las coordenadas ‘x’ e ‘y’ de ambos planos.

Desde esta posición, y en los sucesivos cuadros de la secuencia, la figura se mueve, cae al piso, rola, se vuelve a sentar hablando y repitiendo un texto que, de un modo no coloquial, expresa la imposibilidad de vivir en la muerte.

El texto es de Oliverio Girondo, poeta considerado surrealista (Buenos Aires, 1891-1967), y es un fragmento del libro de poemas ‘Espantapájaros (al alcance de todos)’, capítulo 11, publicado en 1932 por Editorial Losada.



Las variaciones de tamaño de la figura me dan indicio de la profundidad del espacio ‘real’ en el que la figura se encuentra y a qué distancia del ‘ojo del observador’ está ubicada.



Por la mayor intensidad y saturación del color que por momentos adquieren partes de la figura, entiendo que los círculos luminosos que en un primer momento veía en el fondo son haces de luz que atraviesan la escena, y que al encuentro con la figura en movimiento son reflejados produciendo visualmente puntos de destaque.

Con el transcurrir de la secuencia y a medida que va avanzando la línea de tiempo, observo que los círculos de luz han ido aumentando en cantidad y se van transformando en manchones blancos que van ocupando mayor superficie invadiendo el área superior de la imagen.

Por qué con blanco, me pregunto, si el objeto que supuestamente refleja la luz, tiene tinte azul?

El ojo humano es sensible a 3 de las distintas longitudes de onda que componen la luz, y a través del proceso de la visión, las percibe como diferentes colores: rojo, verde y azul. De las combinaciones y yuxtaposiciones de estas ondas, el resto de los colores con todos sus matices.

Será que estas 3 ondas o colores se encontraron en esas áreas y recompusieron el haz de luz dando nuevamente el blanco a mi vista? Tendrá que ver con el ángulo de incidencia de la luz -que se propaga linealmente- sobre el objeto plano el que me produce esta sensación visual? O será que la superficie de este último tiene una textura lo suficientemente brillante o lisa como para producir la polarización de las ondas electromagnéticas de la luz y producir este reflejo?

Misterio.

Intento descubrirlo pero llevo horas leyendo sobre interesantísimas cuestiones físicas vinculadas a la luz y aún no lo he logrado deducir este fenómeno.



Lo cierto -o mejor dicho, lo evidente- es que los discos de luz además de moverse y variar en ubicación e intensidad, van en aumento.

Deduzco que la fuente de luz se mueve y va incidiendo más directamente sobre los objetos a medida que la secuencia avanza. Por lo que conozco del mundo entiendo que los objetos están siendo iluminados por la luz del sol, filtrada en un comienzo por hojas de árboles en suave movimiento, y que a medida que el tiempo va transcurriendo y la tierra hace la rotación sobre su eje, los rayos del sol van alcanzando más directamente a los objetos, principalmente al plano vertical, que en la imagen presentada veo como fondo.

Relacionando esta imagen con el sonido de base que acompaña la secuencia, intuyo que la escena del mundo real representada transcurre por la mañana: momento del día donde los rayos del sol caen oblicuos y los pájaros cantan. El cantar de las chicharras y el vestuario de la mujer me dan indicio de verano, o de alguna estación o geografía de clima cálido. La interrelación de los lenguajes visual y auditivo me refuerzan entonces esta idea.

Pero vuelvo a la observación de la luz dentro de la secuencia. Veo además repentinas variaciones en la luminosidad de la imagen, saltos bruscos que se producen en unos pocos segundos, como si la tierra al girar sobre su eje acelerara por momentos, y a veces



retrocediera alejándome del sol, pues la luz se incrementa o se reduce en brevísimos intervalos sin motivo aparente.



00:05:44;07

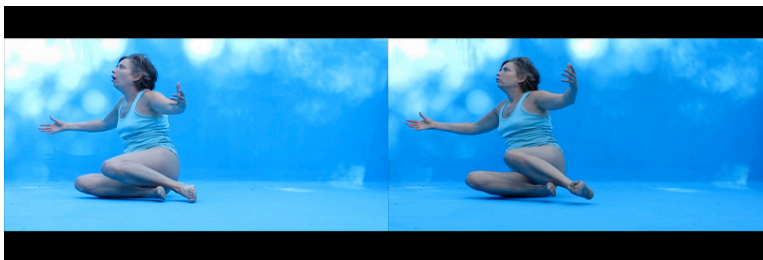
00:05:46;24

00:05:54;01



00:07:19;05

00:07:19;13



00:07:28;28

00:07:28;28



00:07:54;06

00:07:54;27



00:08:06;20

00:08:07;11

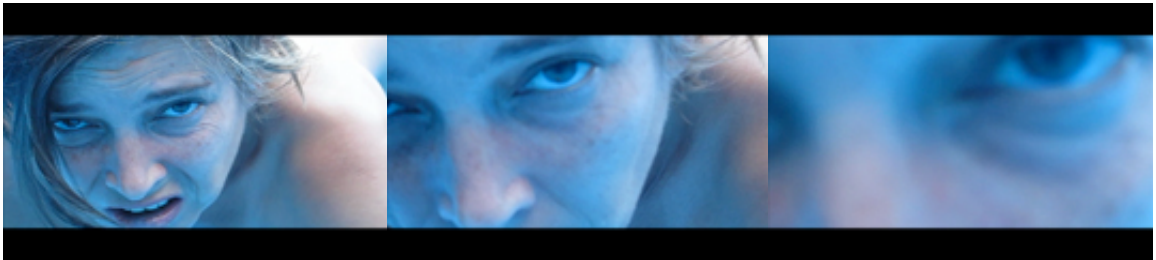
Sospecho que este fenómeno tiene que ver con el sensor del aparato electrónico que capturó la imagen, al que creo capaz de superar la sensibilidad humana, pues siempre me ha pasado que en fotos y/o en videos veo cosas que en la realidad y en el momento de la captura de una imagen no veo, porque en las primeras puedo detenerme a apreciar lo representado por más tiempo, o porque en la segunda me urge la interacción con el entorno y/o la comprensión de lo que veo.

Sospecho también de la posibilidad de que otros factores físicos pudieran haber interferido momentáneamente en el regular traslado de las ondas luminosas, como el sonido o el movimiento por ejemplo, o la presencia de otros objetos reflejantes cercanos a la escena, no visibles en el cuadro de la imagen, y/o cualquier combinación de ellos.

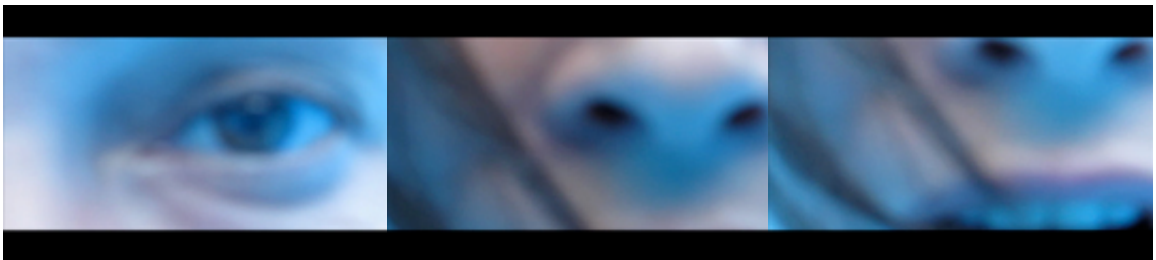
Sobre el final de la secuencia la figura, se monta sobre sus 4 extremidades y avanza hacia el observador, la cámara...



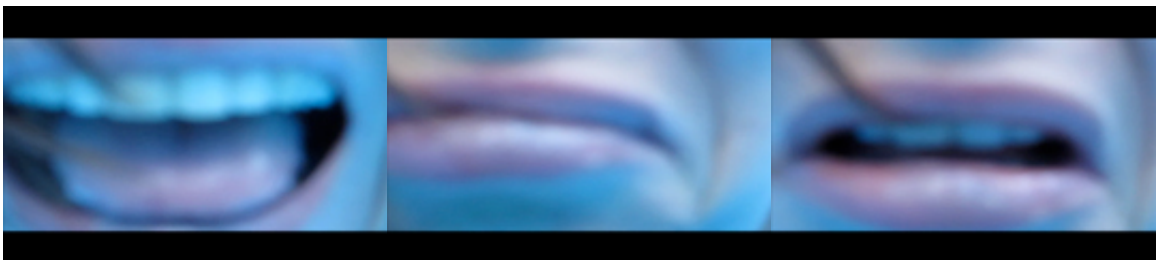
... hasta mostrarle un primer plano rostro, su ojo ...



... detalles...

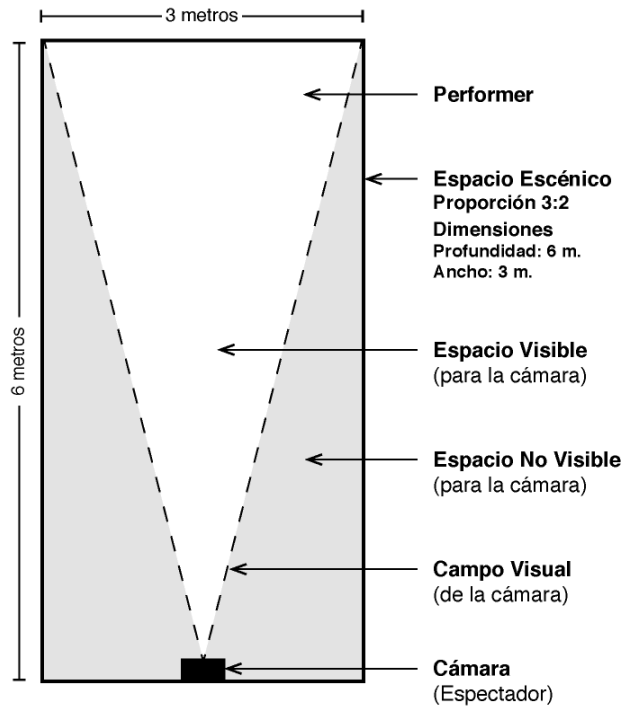


... su gesto.

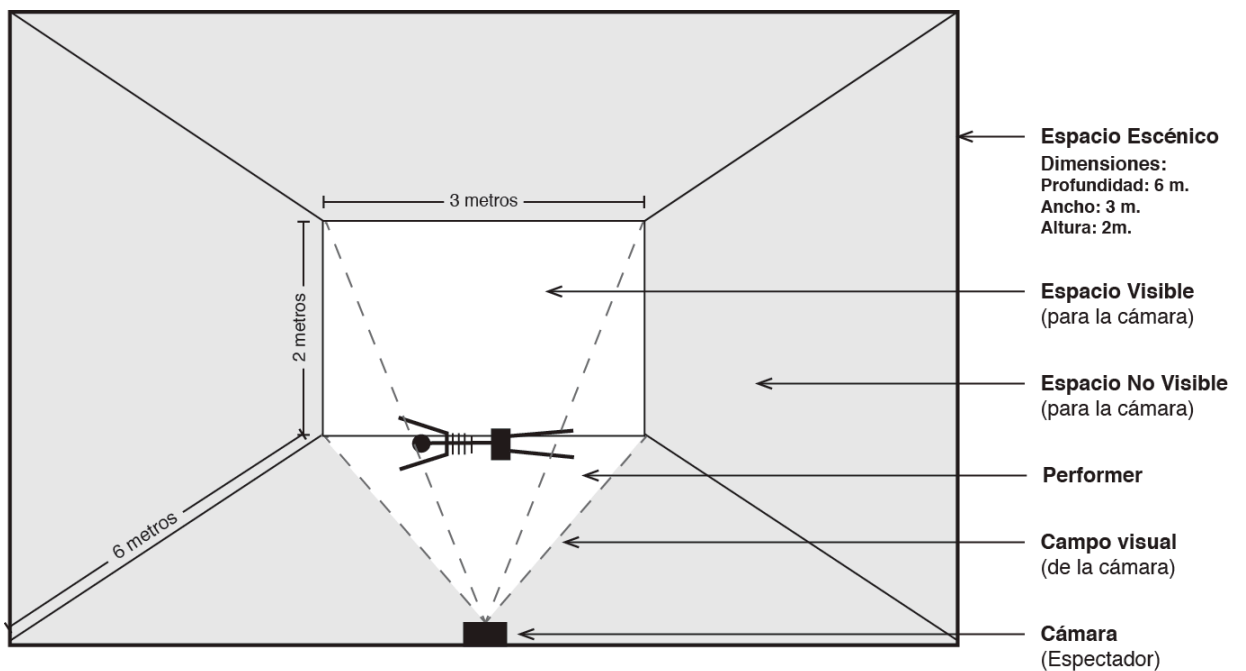


## b. Espacio escénico

Planta:



### Vista:



Para el docente e investigador teatral argentino Francisco Javier<sup>133</sup> el espacio escénico es el ámbito físico donde el espectáculo está destinado a instalarse. Allí nace, genera y transcurre el acontecimiento teatral. Todo lo que en él se encuentra -la escenografía, el

<sup>133</sup> **Francisco Javier** Reconocido profesor, escritor, investigador y director teatral, cuenta con más de sesenta puestas en escena realizadas.



actor y su discurso hablado, el sonido, vestuario y utilería- se coordinan entre sí como sistemas significantes con el que constituye de por sí el espacio escénico. Se produce entonces un sistema de complementariedad recíproca donde el espacio escénico por su carácter de contenedor da forma y estructura al contenido. Si así no fuera, se produciría un desacuerdo y un desfase que impedirían al espectador percibir el sentido global transmitido por el espectáculo.

En el caso particular de "Fantasma toma 005", observo que la fragmentación que produce el recorte visual de la cámara al grabar hace que la referencia al espacio real se pierda, generando un espacio abstracto potenciado por la arquitectura neutra, monocroma, en complementariedad con un actor no caracterizado, un actor-bailarín, o *performer* que emite un discurso no narrativo, con un sonido e iluminación aleatorios, en pos de un sentido global poético.

## Capítulo 6

Producción de la obra "Danza-teatro: Orquideana"

Explorando en la poesía de Marosa di Giorgio<sup>134</sup> el grupo de investigación escénica Arnica danza-teatro del que soy parte, dio a luz “Orquideana” obra que busca recrear el universo poético de la escritora uruguaya retratando de manera multiforme, el universo femenino en clave fantástica y erótica.

En la obra, una demiurga teje su materia, como quien teje un destino. Un mundo de capullos late en un bosque que parece de hielo. Criaturas informes emergen, descubren su naturaleza al contacto con el aire. La demiurga las nace; devienen virgen, parto, emblema.

Un hilo las conecta a la tierra. Una placenta, una raíz. Cachorras de un mundo subterráneo, las amebas cobran forma. Proviene del insondable universo femenino. Se urbanizan, se domestican, intentan el derrotero histórico de su linaje. Una humanidad que viene desde antes, un éxodo ancestral, una caminata eterna. Pero la creadora ha cosificado la materia y la inocencia no se dona. Las criaturas anidan ahora una flor: Orquideana, una memoria con cuerpo de mujer.

#### **a. Propuesta estética**

“Orquideana” indaga en las raíces subterráneas de la acción y devolviendo al espectador, al mundo primitivo de la imaginación.

Una suerte de nidos colgantes alojan cuerpos de mujeres, de formas extrañadas, no reconocibles: brazos, piernas, senos, costillas en ubicaciones no esperadas, partes de cuerpos casi fantásticos; seres medio animales, medio humanos fragmentados en medio de una escenografía de apariencia vegetal conformada por lianas y cuerdas. Estos seres fragmentados están atrapados, *habitando* y operando en ese espacio, que se vuelve su ecosistema.

Lo que marca la impronta poética de esta obra es la tensión que provocan los cuerpos fuera de eje, en constante desequilibrio, atrapados y sostenidos por elementos extraños.

De este modo, “Orquideana” transita un espacio de ejes provisorios. Quienes lo *habitan* atraviezan un paisaje de ensueño, en un recorrido poético. La puesta en escena hace tangible una inmensidad íntima, explora los extremos, re significa el suelo y el aire en un vuelo bajo donde pisar y volar, se condensan en un habitar nuevo.

#### **b. Criterios dramáticos y de puesta en escena**

El dispositivo de la obra permite tejer constantemente a través de un hilo conductor que no va en una sola dirección, sino que se entreteje en todos los sentidos: por momentos

---

<sup>134</sup> **Marosa di Giorgio Médici** (Salto 1932 - Montevideo de 2004) Poeta uruguaya de ascendencia vasca e italiana. La naturaleza, la magia, la mitología y el misterio, fueron temas de su obra siempre fiel a su mundo interior. Recibió importantes distinciones entre las que se destacan la *Beca Fullbright* y el *Primer Premio del Festival Internacional de Poesía de Medellín* en 2001.

crea una trama que genera una tensión dramática profunda, que contrasta, en otros, con la liviandad de un hilo fino, imperceptible.

La puesta en escena está trabajada desde la perspectiva de hacer oscilar la percepción del espectador entre un universo onírico-metafísico y un universo de realismo cotidiano. Es decisión de la puesta no organizar el relato en base a una dramaturgia unívoca, favoreciendo intencionalmente una expansión en el enfoque semántico del acto escénico.

### c. Frames de video documento ensayos de la obra

Durante el proceso creativo de Oquideana grabé video documentos de ensayos con una cámara fotográfica Canon G12. Tanto los videos como las imágenes que se muestran a continuación, fueron utilizadas para el desarrollo de la dramaturgia y la composición de la coreografía.



Espacio escénico: "El Altillo". Estudio privado para enseñanza y entrenamiento corporal. Olivos, Provincia de Buenos Aires. Argentina. Abril a Noviembre de 2012.



Espacio escénico: Espacio multicultural “Molino Marconetti”.  
Edificio histórico de 1920 recuperado. Dique 2 Puerto de la Ciudad de Santa Fe.  
Provincia de Santa Fe. Argentina. Enero de 2013.



Espacio escénico: Sala de entrenamiento del “Teatro del Repertorio”.  
Vicente López, Provincia de Buenos Aires. Argentina. Febrero de 2013





Espacio escénico: "Espacio Cultural Urbano". Espacio multicultural de gestión independiente.  
Buenos Aires, Argentina. Marzo a julio de 2013.

## Conclusiones

En el capítulo 1, indagué sobre el concepto de las artes visuales y escénicas. Encontré en ellas varios puntos en común, principalmente al descubrir su mismo origen histórico: la flamante democracia griega.

Pareciera que los hombres al comenzar a decidir y reflexionar sobre su propia existencia e indagar sobre el origen de las cosas, sintieron el valor y el poder para transformar sus representaciones del mundo permitiéndose innovar en formas y técnicas que les dieron mayor protagonismo. Adecuar las formas a la visión de quien contemplaba -que era antes que nadie el artista-, y adecuarlas a sus gustos e intereses, fue un hecho que sucedió tanto en las artes visuales y las escénicas.

Este protagonismo del artista/espectador, continuó en occidente a lo largo del tiempo, y su desarrollo es -si se quiere- la historia y evolución del arte.

Desde el distorsionar una forma para facilitar su visión, a 'meterse' en la obra y ser parte de ella, no hay un paso sino varios siglos, pero el camino pareciera ser continuación de la misma senda y entonces hoy no sorprende que los artistas se muevan con soltura entre los distingos lenguajes, e incluso dentro y fuera de la obra.

En el capítulo 2, cuando mencioné a algunos artistas y experiencias en donde artes visuales y escénicas se relacionan de distinta modo, observé que esta vinculación es siempre en pos de manifestar la búsqueda estética de un artista, de un movimiento, o de una época.

En el capítulo 3, investigué sobre nuevos paradigmas del arte contemporáneo, principalmente en la *performance*. Pude apreciar la gran cantidad de formas y sentidos que esta puede adquirir de acuerdo a sus contextos histórico-políticos. Nuevamente aparecieron los paralelismos, coincidencias y demás relaciones entre artes visuales y escénicas, y una multiplicidad de subcategorías que se incluyen entre sí.

Me sorprendieron los artistas del grupo Gutai, que a través de su trabajo pudieron dar forma a lo que llamaron 'la abstracción del espacio', muy similar a la atemporalidad e impersonalismo que 'bailando hacia la oscuridad', propone la danza Butoh.

Me gustó también observar que mientras en oriente se investigaba la abstracción y 'la nada' a partir del trabajo formal y del 'hacer', en occidente se convocaba al 'no hacer', a lo aleatorio y a la manifestación de lo azaroso.

En el capítulo 4, investigué la presencia y cómo desde las artes escénicas tanto de oriente y occidente es estudiada y entrenada. Como el cuerpo del actor-bailarín, intérprete o *performer* (según cada autor, escuela o corriente lo quiera llamar) es tomado como un signo que comunica visualmente en el espacio, más allá de la emoción y el mundo afectivo de la persona que lo interpreta, en una nueva relación si se quiere

entre las artes visuales y escénicas, donde el cuerpo-materia de lo escénico, es considerado como elemento visual para quien lo contempla.

Más adelante analicé una obra propia, una video performance que realicé íntegramente tanto en el registro visual, la edición y la interpretación.

En mi último trabajo "Orquideana" realizado conjuntamente con el grupo Arnica danza-teatro que integro, mi aporte artístico fue tanto a nivel de las artes visuales como desde las escénicas ámbitos en los que habitualmente por mi formación, me muevo.

Desde lo visual, me ocupé (y aún me ocupo) de la documentación del proceso creativo que nutre y retroalimenta el trabajo coreográfico. Desde lo escénico, he participado en el entrenamiento del elenco dando y compartiendo clases, devoluciones y poniendo mi cuerpo en la escena durante los ensayos. También participé musicalizando ensayos y gestionando locaciones. Realizo además del diseño gráfico, la comunicación y la producción en general de la obra.

Después de todo lo investigado y analizado, me queda resonando la idea de los preceptos que mencionara a través de Gilles Deleuze en el capítulo 1: conjunto de percepciones y sensaciones que el artista crea con la intención de que trasciendan a aquéllos que las experimentan. En el mismo sentido recuerdo a Gombrich que comienza su cuestionada Historia del Arte diciendo que no existe el arte, sino los artistas.

Reflexiono y concluyo entonces que las categorías son simples modos de aprehensión de ese vasto universo que denominamos arte, y que según Nietzsche<sup>135</sup> es la verdadera actividad metafísica del hombre, en tanto le permite reflexionar sobre sí mismo. Que sus formas evolucionan, al ritmo del desarrollo humano, acompañando su evolución social y técnica y que efectivamente tanto la performance, la video performance, como expresiones artísticas con lenguajes mixturados no son más que la expresión de la creatividad del ser humano que vive en libertad.

Me quedan el deseo y la curiosidad de conocer a más artistas y expresiones que hacen dialogar a las artes visuales y escénicas, y la motivación de continuar estudiando y experimentando para florecer en nuevas obras, en nuevas formas.

---

<sup>135</sup> **Friedrich Wilhelm Nietzsche** (Röcken, 1844 - Weimar 1900) Filósofo, poeta, músico y filólogo alemán, considerado uno de los pensadores contemporáneos más influyentes del s. XIX.



## BIBLIOGRAFIA

- Alonso, Rodrigo; "Arte de Acción", (cat. Exp.) Museo de Arte Moderno. Buenos Aires, 1999.
- Arnheim, Rudolf; "Arte y percepción visual"; EUDEBA; Buenos Aires, 1962. (1ra. Ed. 1957).
- Arnheim, Rudolf; "El pensamiento visual"; EUDEBA; Buenos Aires, 1985. (1ra. Ed. 1969).
- Banes, Sally Rachel; "Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962-1964"; UMI Research Press; Michigan, 1980.
- Barba, Eugenio - Savarese, Nicola; "A arte secreta do ator. Diccionario de antropología teatral"; Editora HUCITEC, EDITORA INICAMP; Sao Paulo, 1995.
- Barthes, Roland; "La cámara lúcida: nota sobre la fotografía"; Paidós Comunicación; Buenos Aires, 1980. (1ra. Edición Cahiers du Cinema; París, 1980).
- Baudrillard, Jean; "De la seducción"; Ediciones Cátedra; Madrid, 1894.
- Bayón, Damián - "Aventura Plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción [1940 - 1972]"; Fondo de cultura Económica; México, 1974.
- Bainbridge Cohen, Bonnie; "Sensing, Feeling, and Action: The experiential Anatomy of Body-Mind Centering; Contact Editions; Northampton, 1993.
- Beckett, Samuel; "Residua"; Tusquets Editor; Barcelona, 1969.
- Berger, Jhon; "Modos de ver; Gustavo Gilli; Barcelona, 2012.
- Ceballos, Edgar; "Principios de la dirección escénica"; Instituto Hidalguense de Cultura - Grupo Editorial Gaceta, S.A.; México 1992.
- Crespi, Irene y Ferrario, Jorge; "Léxico técnico de las artes plásticas"; 6ta. Edición Eudeba; Buenos Aires, 1995.
- Dubatti, Jorge; "Teoría y práctica del teatro comparado". Ed. Atuel; Buenos Aires, 2003.
- Ellert, Joann C.; "The Bauhaus and Black Mountain College; The Journal of General Education; Penn State University Press; Pennsylvania, 1972.
- Eco, Humberto; "Historia de la Belleza"; Editorial Lumen S.A.; Barcelona, 2004.
- Gandia, S. y Meliá J.; "La teledetección en el seguimiento de los fenómenos naturales. Recursos renovables: agricultura"; Ed. Universidad de Valencia; Valencia 1991.

- Goldberg, Roselee; "Performance Art"; Ediciones Destino; Barcelona, 1996 (1ra. Ed.1979).
- Gombrich, E. H.; "La historia del arte"; Ed. Phaidon; Madrid 2010 (1ra. Edición 1950).
- González Ruiz, Guillermo; "Estudio de Diseño"; Emecé Editores; Buenos Aires, 1994.
- Grotowski, Jerzy; "Hacia un teatro pobre"; Odra Nro. 9; Wroclaw, 1965.
- Henri, Adrian; "Environments and happenings"; Thames and Hudson; Londres, 1974.
- Hirsch, Carlos; "El Fauvismo. Tiempo y Color. Tendencias de la Pintura Moderna"; Copyright Carlos Hirsch 2da. Edición; Buenos Aires, 1959.
- Javier, Francisco; "Mi experiencia Grotowski: Presencia de Grotowski"; Cuadernos del Picadero Año II Nro. 5; Editorial InTeatro; Buenos Aires, 2005.
- Javier, Francisco; "El espacio escénico como sistema significante. La renovación del espacio escénico"; Editorial Leviatán; Buenos Aires, 1998.
- Jung, Carl Gustav; "El hombre y sus símbolos"; Luis de Caralt Editor S. A.; Barcelona, 1976.
- Le Breton, David; "El sabor del mundo, una antropología de los sentidos"; Ediciones Nueva Visión; Buenos Aires, 2007.
- Machado, Arlindo, "El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas"; Ed. Libros del Rojas 1ra. Edición; Buenos Aires, 2000.
- Magarshack, David; prólogo a "El arte escénico" de Konstantin Stanislavski; Ed. Siglo XXI; decimo octava edición; México, 2003.
- Masota, Oscar; "Revolución en el arte: Pop arte, happening y arte de medios en la década del '60"; Editorial EDHASA; Buenos Aires, 2004.
- Oliva, Cesar y Torres, Francisco; "Historia básica del Arte Escénico"; Ed Cátedra; Madrid, 1997.
- Schechner Richard; "Performance. Teoría y prácticas interculturales"; Libros del Rojas, Universidad Nacional de Buenos Aires; Buenos Aires, 2000.
- Scott, Robert Gillam; "Fundamentos del diseño", New York, Mc Graw-Hill, 1951; Editorial Victor Leru; Buenos Aires, 1959.
- Sirling, Eli; "La luz en el teatro"; Ed. Alianza; Buenos Aires, 2005.

## **Artículos impresos**

Kanapstein, Gabriela; entrevista en diario Perfil; Buenos Aires; 26 de noviembre de 2006.

Glusberg, Jorge; "Exhibe el Malba muestra del mítico grupo Fluxus; Sección Artes Visuales; Diario Ámbito Financiero; Buenos Aires, 2006.

## **Video documento**

1er. Encuentro Sudamericano de Danza y Políticas; Video documental. Centro Cultural de la cooperación "Floreale Gorini. Buenos Aires, 2011.

Deleuze, Gilles; "El abecedario de Gilles Deleuze"; documental producido por Pierre-André Boutang para la televisión francesa entre 1988-1989. Trad. Raúl Sánchez Cedillo.

## **Sitios Web**

<http://artforum.com/>

<http://blog.dedalo.mx/>

<http://fts-magazine.es/2012/05/conociendo-el-arte-la-performance/>

<http://hotel-dada.blogspot.com.ar/>

<http://outsiderjapan.pbworks.com/w/page/9758378/Gutai%20Bijutsu%20Kyokai>

<http://oxforddictionaries.com>; "Oxford Dictionaries"; Oxford University Press; 2013.

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>

<http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/09/la-historia-del-performance-en-mexico.html>

<http://revista.escaner.cl>

<http://textosdepsicologia.blogspot.com.ar>

[http://web.archive.org/web/20070630202927/http://www.ashiya-web.or.jp/museum/10us/103education/nyumon\\_us/manifest\\_us.htm](http://web.archive.org/web/20070630202927/http://www.ashiya-web.or.jp/museum/10us/103education/nyumon_us/manifest_us.htm)

<http://www.albertogreco.com/>

<http://www.annacaixach.com/anygrotowski/es/links.html>

<http://www.blackmountaincollege.org>

<http://www.descartes.org.ar/masotta-enrique.htm>

<http://www.grotowski-institute.art.pl/>

<http://www.grotowski.net/>

<http://www.larousse.fr/>; Société Éditions Larousse; “Dictionnaire de français”; Éditions Larousse 2012; Paris, Francia.

<http://www.michaeldecourcy.com/intermedia/>

<http://www.movementresearch.org/>

<http://www.rae.es/>; “Diccionario de la Lengua Española” - Real Academia Española; 2001.

<http://www.roalonso.net/>

<http://www.vivodito.org.ar>

<http://www.warholstars.org>

<http://www.wikipedia.org>; “Wikipedia, la enciclopedia libre”; proyecto de la Fundación Wikipedia; San Francisco, EEUU; 2001.



**Instituto Universitario Nacional del Arte**  
**Departamento de Artes Visuales**  
**Tesis para Licenciatura**  
**Relaciones entre artes visuales y escénicas**  
Tesis de **Laura Barceló**  
Directora de Tesis **Anahí Cáceres**  
Año **2013**