

**PROYECTO DE GRADUACION**  
Trabajo Final de Grado

**La ciudad como espacio escenográfico en la actualidad**  
La escenografía no conoce límites

Ana Josefina Salerno  
Cuerpo B del PG  
12 - Diciembre - 2013  
Lic. Diseño de espectáculos (E)  
Ensayo  
Historia y tendencias

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>p. 4</b>
<b>Capítulo 1. Multiplicidad de espacios.....</b>	<b>p. 9</b>
1.1 La evolución del espacio escénico .....	p. 10
1.2 La ciudad como espacio no convencional .....	p. 14
1.3 El ciudadano como espectador y actor .....	p.18
<b>Capítulo 2. Intervención del espacio .....</b>	<b>p. 22</b>
2.1 Génesis de la intervención.....	p. 22
2.2 La evolución de la expresión artística y la teatralidad.....	p. 26
2.3 El artista y su entorno. Artistas y obras en el mundo.....	p. 32
2.4 Metodología de trabajo .....	p. 38
<b>Capítulo 3. La re significación del espacio .....</b>	<b>p. 41</b>
3.1 Happenings, dejando atrás la tradición.....	p. 42
3.2 Land Art, el arte de la tierra.....	p. 45
3.3 Mapping, proyecciones en la ciudad. ....	p. 49
3.4 La performance arquitectónica.....	p. 50
3.5 Esculturas, un lugar en el espacio.....	p.52
3.6 Murales - Grafiti: de lo convencional a la rebelión. ....	p. 53
<b>Capítulo 4. Las herramientas que atraviesan la escenografía.....</b>	<b>p. 57</b>
4.1 Primero Teatristas, luego Escenógrafos.....	p. 58
4.2 La iluminación como discurso y complemento. ....	p. 59
4.3 Escenografía arquitectónica.....	p. 63
<b>Capítulo 5. Escenografía urbana.....</b>	<b>p. 71</b>
5.1 Intervenciones urbanas, acercamiento a lo escenográfico.....	p. 72

5.2 Escenógrafo callejero.....	p. 74
5.3 Aportes para su desarrollo en la Argentina.....	p. 77
<b>Conclusiones.....</b>	<b>p. 84</b>
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>p. 87</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>p. 89</b>

## Introducción

Este proyecto de graduación, titulado *La ciudad como espacio escenográfico en la actualidad*, se encuentra enmarcado en la categoría de Ensayo, dentro de la temática Historia y Tendencias. Este nace a partir de la necesidad de mostrar las últimas vanguardias en materia de artes plásticas, buscando ampliar el campo laboral del escenógrafo, entendiendo la constante y paulatina evolución que transforman día a día a las artes escénicas en general. La inquietud por abordar a la ciudad como espacio no convencional para el trabajo del escenógrafo, nació a partir de un curso que se dictó en España, titulado *La vida breve: arquitectura y escenografía en espacios urbanos*.

Uno de los temas destacados de este ensayo son las diferentes tipos de intervenciones urbanas. Como antecedentes se hallan infinidad de artistas callejeros del movimiento urbano que encuentran en la urbe la manera más eficaz de comunicarse, entre ellos se optó por Arne Quinze, Kaarina Kaikkonen, Julian Beever, Rafael Legidos Ibáñez y Mario Berna Box, Luzinterruptus entre otros.

El objetivo es dejar atrás el convencionalismo del espacio escénico, para adentrarse en un ámbito por momentos inconexo con la escenografía y tan cotidiano y mundano para los ciudadanos. La calle. O como se mencionará a partir de ahora, el espacio urbano. Ya es hora de que la escenografía irrumpa en otras instancias, dejando atrás las costumbres del espacio convencional a la italiana, vigente durante tantos años, y generar un contacto viviente entre los ciudadanos. Descubriendo así, de qué manera el paisaje urbano interviene en la escenografía y como la arquitectura se complementa en esta clase de intervenciones en espacios abiertos. Porque cada una de ellas reclama su propio espacio y es primordial acatar esa demanda.

La metodología de desarrollo de este ensayo está basada en la lectura y posterior análisis de la bibliografía seleccionada, consecuentemente generando un aporte personal del objeto de estudio. Mediante el análisis del espacio, del arte y del artista se buscara, de manera académica, reflexionar sobre el paulatino cambio que vivieron las artes escénicas y el arte. Hecho que permitió abrirle las puertas a la intervención urbana.

La intervención de espacios urbanos, es una tendencia relativamente nueva, aunque años atrás estudiosos del tema hayan generado aportes para dicha evolución. Todo comenzó con la utilización de espacios no convencionales, o lugares que nunca fueron pensados para la representación teatral, en este caso para la intervención. Sus inicios se remontan al siglo V en Grecia, los juglares montados en carros recorrían los lugares más populares de la Antigua Grecia contando historias entre bailes y cantos, bajo los efectos del alcohol. Estudiando sus textos de memoria o en algunos casos improvisando, según lo requería la situación, sus historias se amoldaban a partir del gusto del público. Las anécdotas de viajeros eran escuchadas en cada rincón de las ciudades, donde se narraban historias de hazañas para quien estuviera dispuesto a escucharlas. Estos y otros ejemplos dieron paso a lo que años más tarde se denominaría teatro callejero. Definido así, por la utilización del espacio urbano y el acercamiento actor – público. Donde el principal objetivo era la transmisión de historias de una manera lúdica y entretenida con manifestaciones de alto contenido social y un evidente trasfondo político. El espacio escénico no se encontraba limitado a las ataduras del espacio convencional, la iluminación y el sonido eran precarios por obvias razones es por ese motivo que la voz y la expresión corporal eran de extrema importancia. Hasta que se construyeron espacios cerrados para las representaciones teatrales, los comediantes y actores en general elegían la calle con pobres escenarios improvisados a los que Cervantes se refiere como

...cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaban del suelo cuatro palmos...El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacían lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo (Alonso Mateos, 2007)

El paso de la calle al teatro iba a significar el avance de la pintura, la arquitectura, la maquinaria en terreno escenográfico. Y también el desarrollo de los dramaturgos, aunque ese es un tema que merece un análisis aparte, a partir de acá se focalizará en el trabajo escenográfico.

En resumidas palabras se puede afirmar que ese fue el inicio de las intervenciones urbanas, pero el tiempo no para y recorre cada ínfimo espacio del mundo trayendo con él, la evolución. Actualmente se ven gran cantidad de trabajos en el espacio urbano, sobre todo en Europa donde está más desarrollada esta práctica. Desde escultores y artistas plásticos en general que encuentran en este ámbito un espacio propicio para la expresión.

El interés manifestado a partir de la elección del tema, impulso el planteamiento de la serie de capítulos que conforman el ensayo, haciendo un minucioso estudio y presentación del tema que engloba. Antes de profundizar en la especificidad del trabajo escenográfico en sí, es necesario alejarse y mirar con una cierta perspectiva el tema en cuestión y dirigirnos hacia la periferia del mismo, logrando descubrir en qué contexto nace y se enmarca la cuestión.

Se toma en primera instancia, un tema muy amplio pero quizás uno de los más importantes del escrito, ya que sin él, la intervención sería inexistente y consecuentemente sin su estudio no serían posibles los futuros aportes y conclusiones finales. El espacio. Se estudia la ciudad como espacio no convencional y el surgimiento de una nueva concepción del mismo. Esta tendencia alienta por un espectador activo que sea parte de la expresión artística, seguidamente se planteará al ciudadano como

espectador y al mismo tiempo actor. Pues sin su presencia, la intervención no estaría expuesta a posibles significaciones.

Se hablará de la intervención del espacio y los tipos existentes. Haciendo hincapié en la evolución de la expresión artística a lo largo de los años, pasando por algunas tendencias que ayudaran a explicar la génesis de la intervención al aire libre.

Este proyecto aportará al campo disciplinario de las artes del espectáculo, un visión nueva del trabajo escenográfico. Irrumpiendo en campos no muy explorados hoy en día por el escenógrafo pero si por artistas plásticos, a través de diferentes intervenciones urbanas. Se encontrarán las diferencias y similitudes que comparten las intervenciones urbanas con la escenografía y su trabajo. El cuarto capítulo se encargará de reflexionar de sobre las herramientas que intervienen en el trabajo del escenógrafo, este capítulo se verá cómo de alguna manera se complementa con otras especialidades que la han visto crecer como profesión. La pintura como puntapié inicial para el surgimiento del escenógrafo, la luz como acompañante y la arquitectura, responsable de los condicionamientos físicos que hoy se conocen en el teatro, así como también la gestora del mundo paralelo al que se hará hincapié en reiteradas ocasiones.

Al finalizar este ensayo se dará un cierre a lo analizado, a través de un apartado de conclusiones y reflexiones para el mayor desarrollo de las intervenciones urbanas en Buenos Aires. Así como también se tomara la perspectiva del escenógrafo callejero, haciendo un puente conductor entre las intervenciones urbanas y el trabajo del escenógrafo.

Se tomarán como antecedentes, algunos de los proyectos de grado de la Universidad de Palermo.

Del área de Teatro y Espectáculos, dentro de la categoría de ensayo y su línea temática Historia y Tendencias, a *Teatro sin telón* de Altarelli, Carla María, el ensayo se nutrirá del análisis hecho por la alumna acerca del teatro callejero, la composición de estos grupos, las temáticas que abordan, las técnicas actorales, entre otras cosas. Viendo oportuno su análisis dentro de la génesis de las intervenciones urbanas.

Dentro de la carrera Diseño de Interiores de la Universidad de Palermo, se empleará como base el proyecto de Chiapparoli, Florencia titulado *Funcionalidad en espacios no convencionales*, enmarcada en la categoría de ensayo, su línea temática Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. Ya que este centra su estudio en los espacios no convencionales así como también su uso y su re significación. Siendo útil para el desarrollo de uno de los capítulos del presente proyecto, la multiplicidad de espacios.

El desarrollo de este ensayo implicará el acercamiento a la profesión de la escenografía desde la mirada de un escultor que busca recrear en su bloque de arcilla una forma ya existente, pero modelando en profundidad esos recovecos que difícilmente ven la luz. Todo se basa en la evolución, y de ahí radica nuestro crecimiento. El crecimiento como artistas y profesionales. Este será el motor conductor para el desarrollo de este proyecto.



## **Capítulo 1. Multiplicidad de espacios.**

El espacio físico es todo aquello que rodea al ser humano. Pero en este caso no se está aludiendo precisamente al espacio geográfico o el universo, sino más bien al espacio arquitectónico, escénico y artístico. Incorporando en este grupo el espacio público y urbano como material para el análisis. Este espacio organizado por los seres humanos, por donde se mueven en su interrelación con el medio ambiente, siendo esta una construcción social. A su vez tiene identidad, tiene la marca de aquellos que lo organizaron en el proceso histórico, dándole un significado diferente a cada ámbito.

Es por este último motivo que cada intervención pide un determinado espacio para manifestarse, el contexto en la que se encuentra es muy significativa y le otorga sentido que una simple galería de arte no le da. De acá radica uno de los objetivos de este ensayo, conocer aquellos lugares desconocidos para el escenógrafo, dejando atrás el convencional teatro, o espacio cerrado en su defecto, para adentrarse en un ámbito tan omitido para él, como es el espacio urbano.

Los espacios pueden ser variados y cada uno tiene sus propias morfologías, características particulares y diferentes formas de abordarlos, así como también de diseñarlos. Detalle que se tendrá que tener en cuenta a la hora de definir al espacio como funcional o meramente estético, temas que se tratarán más adelante en este ensayo.

El espacio físico educa y moldea comportamientos, constantemente influye en nosotros otorgándole una experiencia sensitiva y perceptiva al individuo; el entorno y la significación que le da este a la manifestación artística es sumamente importante, ya que por algo se eligió la calle como marco y soporte. A continuación se hablará del espacio escénico convencional y tradicional para narrar de forma lineal la evolución del mismo hasta llegar a la ciudad.

## 1.1 La evolución del espacio escénico

Profesionales definen a la Escenografía, (con mayúscula, como muy bien se encarga de aclarar Breyer constantemente en sus libros), como la ciencia de la utilización del espacio. En este caso se definió como un mundo paralelo al real y cotidiano, el presente proyecto se alinearé bajo esta definición. La justificación a dicha afirmación se origina en que el hecho teatral es utilizado por el público para desconectarse del mundo real y adentrarse a un universo de fantasía o una realidad paralela. Inclusive el espacio físico nos ayuda a refutar dicha hipótesis ya que se podría indicar, sin mayores complicaciones, donde se encuentra ese mundo imaginario y nuestra realidad, debido a que en muchos casos se encuentra espacialmente delimitado.

Este espacio de representación se podría decir que es la caja material y física contenedora, que esconde una realidad arquitectónica que espera ser descubierta y observada por los ojos del público presente, momentáneamente compone un vacío geográfico, un lugar inactivo, sombrío y silencioso.

No hay escenario aun, hasta que la luz le da el pie a la misma para comenzar a contar su historia y observamos como esa misteriosa presencia que se escondía entre la oscuridad comienza a iluminarse física y metafóricamente. Misteriosamente, eso es quizás la magia del hecho teatral, nos encontramos en un mundo ajeno, practicando la actividad del voyerismo, como si miráramos a aquellas acciones en el espacio, a través de una cerradura con el riesgo de ser descubiertos.

Esas mismas acciones que cobraran vida con la mirada del público, ya que sin él esa realidad sería inexistente. Las necesidades se van equiparando, la representación es una demanda de miradas, miramos al actor que mira su reflejo, miramos la escenografía que está ahí para enseñarnos a observar. El público atento agudiza sus sentidos ante ese

contexto que parece encerrarse en una caja conformada por tres paredes y que esa cuarta pared ilusoria, permite la mirada externa, desafiante y crítica, pero en todo momento necesaria.

Pero ¿qué sucede si ese mundo paralelo e imaginario lo encontramos inmerso en nuestra realidad urbana sin límites de por medio? Y en ese caso ¿hay actores que intervienen en el hecho artístico? ¿Quiénes son?

Poseemos una forma de concebir el espacio. Una de estas formas es la Línea, que no ocupa otro espacio que el del trayecto entre un punto y otro. Gracias a esta idealidad puede unirse al Tiempo. La otra forma es el espacio existente fuera de nosotros que se manifiesta bien por un Material del cual simplemente hacemos uso para trazar en ese Espacio las líneas de nuestros movimientos, bien por aquellos obstáculos que dificultan estas líneas. Es preciso también incluir en esta clase de espacio (espacio exterior a nosotros) las líneas que otros seres vivos trazan en nuestra presencia. (Appia en Copeau et.al, 1970, p.58)

Appia sostenía que el espacio debía ser tridimensional y de múltiples niveles, con lo cual estaba más que claro que se encontraba en contra de los convencionales telones pintados que se utilizaban en aquella época. Afirmación en la que concuerdan numerosos artistas, como el belga Arne Quinze, que eligió el espacio urbano para mostrar sus escenográficas instalaciones, como por ejemplo “*My Home*” (ver figura uno) o “*Rock Strangers*” entre numerosos edificios de diferentes estilos, que podría decirse que limitan de alguna manera el espacio intervenido, pero esa es realmente la verdadera experiencia para él y el riesgo que toma al querer mimetizar, o en algunos casos no, una estructura arquitectónica con el rutinario y monótono diseño existente. Sus instalaciones están diseñadas para provocar la reacción y para intervenir en la vida diaria de los transeúntes frente a sus esculturas. Sus instalaciones públicas no convencionales han desafiado las percepciones en el centro de las ciudades de Bélgica entre otros países.

La utilización de la arquitectura como fin dramático es algo de Craig siempre incorporo en sus dramas. Sostenía sus costumbres y preferencias tomando como ejemplo a

Shakespeare, él le dio un nuevo sentido dramático a la expresión teatral, Craig habla de “dramas del lenguaje” y “dramas del silencio”.

Es decir, los dramas en los que el lenguaje llega a ser despreciable e innecesario. Así es. Pero si se llevara al extremo las reflexiones, se constataría que, además de las obras de la naturaleza, existe multitud de cosas que forman parte de estos “dramas del silencio”, en los que desempeñan un importante papel, la “arquitectura”.

Craig sostenía que entre los “sueños”, como él los define, que el arquitecto ha hecho realidad, el que más apreciaba era las escaleras. Hablando acerca de este punto señaló. “A propósito de este sentido de la arquitectura, y tal como podría ser utilizado en mi estética, frecuentemente he pensado que sería posible dar vida (y no palabra) a esos lugares, utilizándolos con fines dramáticos.”(2008, p.113).

De esa manera, comenzó a plantear dramas en los cuales el lugar físico de la acción desempeñaba un papel arquitectónico. Fue de esa manera como Craig escribe su drama *La escalera*.

En las intervenciones urbanas el espacio escénico incluye el espacio del espectador, es decir el ciudadano.

La mutación del espacio escénico se fue gestando no sólo por la necesaria desvinculación del teatro a la italiana, sino también para generar un acercamiento al espectador, vincularlo con el espectáculo y consecuentemente establecer una relación más estrecha entre el sujeto observador.

A propósito del cambio paulatino del espacio escénico, es oportuno citar a Antoin Artaud y sus ideas expresadas en el *Primer manifiesto del Teatro de la Crueldad* “Suprimimos la

escena y la sala para remplazarla por una especie de ámbito único sin divisiones ni barreras de ninguna clase que se transforma en teatro- acción” (1932).

Artaud sostenía que a través de este tipo de teatro y la disposición del espacio, se lograría una comunicación directa entre el espectador y el hecho artístico, por el simple hecho de que el espectador colocado en medio de la acción se encuentra rodeado por ella. Este involucramiento proviene de la misma configuración del espacio. Impulsando el abandono de los teatros convencionales.

Pero no sólo Artaud fue los precursores de esta innovación escénica, directores y teóricos también comienzan a investigar sobre este tema en cuestión.

A partir de 1888, Adolph Appia formuló con rigor la mayor parte de las grandes reformas del teatro contemporáneo, gracias a sus estudios, “Siempre nos vemos sentados ante este espacio limitado por un marco lleno de pinturas recortadas, en medio de las cuales se pasean los actores, separados de nosotros por una línea demarcatoria, la embocadura del telón”

En esta afirmación se refiere al teatro a la italiana, el teatro convencional que todos conocemos y que hasta la actualidad ha sido el ámbito más elegido por los directores para montar sus espectáculos. Este espacio está dividido por dos partes bien diferenciadas, la sala y el escenario. Las dos estancias están delimitadas por la boca de escena o, como muchos teóricos eligen mencionar como la cuarta pared. Tapando esa boca se encuentra el telón de boca o telón de embocadura, el cual generalmente está cerrado al comienzo de cada obra. Entre este y el espacio donde se ubican los espectadores, está el proscenio y en algunos teatros también el foso de orquesta junto a él, si el mismo es mecánico, es decir levadizo, se lo denomina pistón. Posteriormente detrás del telón de boca podemos sólo mencionar los hombros que se ubican en los

laterales del escenario como espacio de guardado de la escenografía y la capilla ubicada detrás del escenario en sí, también empleado para dicho motivo.

## **1.2 La ciudad como espacio no convencional**

A la hora de definir un espacio no convencional, es notorio que surjan muchas preguntas al respecto. El motivo por el cual se lo define como no convencional, acaso se refiere a un espacio no teatral o quizás se esté haciendo referencia al hecho teatral propiamente dicho, además del espacio físico.

Quizás se piense que esta renovación escénica es una vanguardia del siglo XXI, aunque esto en parte es verdad, este fenómeno se viene gestando paulatinamente desde el principio del siglo XX con escenógrafos como Delcroze, Appia, Craig, Meyerhold entre otros, quienes han escrito teorías impulsando este cambio necesario.

El surgimiento de una nueva concepción del espacio, es el rechazo sistemático de la escena a la italiana, por parte de algunos directores y dramaturgos, quienes buscaban y buscan poder expresar a través del espacio, sin condicionarse y poder general una relación mucho más estrecha con el espectador.

En su libro *El Teatro Político*, Piscatore sostiene “El estilo de arquitectura teatral que domina nuestra época es una supervivencia del absolutismo: es el teatro de corte. Su división en orquesta, balcones, logias y galerías reproduce la jerarquía social de la sociedad feudal.” (Como se cita en Breyer, 2005).

Muchos espacios intentaron romper con la tradición del teatro a la italiana y su perspectiva clásica. De estas experiencias y estudios surgieron variados tipos de espacios de representación como por ejemplo el teatro circular, donde el público se disponía alrededor del ámbito escénico logrando así rodear el hecho teatral. El teatro semicircular,

la sala Casacuberta del teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires es un claro ejemplo de este tipo de estancia donde el pistón mecánico abarca parte del espacio del espectador también logrando una perspectiva similar al teatro anteriormente mencionado. Y por último el espacio que nos compete en este caso, el teatro polivalente o comúnmente llamado teatro no convencional el cual puede ser usado para distintos fines, la disposición de la estancia puede alterarse de manera arbitraria permitiendo elegir de qué manera se dispone el escenario y el sector de los espectadores, si es que el director lo prefiere así.

Se han construido salas en todo el mundo hasta con seis posibilidades escénicas diferentes con la relación sala-escena. El resultado de dicha evolución estaba originado a establecer una relación mucho más cercana entre los mismos.

Firmin Gemier, primer director del teatro Nacional Popular, en 1920 utilizó el *Cirque d'hiver* de París para su puesta en escena de *Edipo*, de Antoine Bouhelier, pero no utilizó la arena central si no que eligió ocupar un sector circular de la superficie y allí construyó su puesta en escena. Este director tenía como objetivo generar en el espectador sentimientos políticos e incorporarlo a la lucha revolucionaria de la época. No es necesario aclarar que el rompimiento de la “caja de ilusiones” por parte de cada director se vio influenciado por diferentes motivos personales, o sociopolíticos de la época.

La escuela *Bauhaus* en Alemania fue un gran avance en la transformación paulatina del espacio. A pesar de su corta vida, su influencia ha alcanzado límites inimaginables y hasta ahora no ha sido igualada. Tan completa era la planificación académica del estudiante que naturalmente su estudio se extendió en las artes escénicas. Pero lo que lo que importa es el escenario, según Schlemmer este espacio estaría dividido en pisos, giraría y podría descender y desplazarse. A pesar de que la penetración de las nuevas concepciones arquitectónicas del espacio, apenas se hayan percibido en aquel entonces. Recién en la actualidad estamos comenzando a disfrutar de estos avances.

Es de esta manera, y con su diferida ideología, como Walter Gropius creó el “Teatro Sintético” que permitió a cada director en escena, por medio de dispositivos apropiados, trabajar durante la misma representación sobre una escena a la italiana, sobre el proscenio, en la arena circular así como también en los tres escenarios al mismo tiempo. Aunque eso no era todo, el escenario a su vez podría girar sobre su eje generando una variación en el espacio.

En este caso tomaremos a la ciudad como un espacio no convencional.

La existencia del espacio público ha contribuido y enriquecido a la sociedad de diversas maneras. El espacio urbano ayuda a aumentar la capacidad de vínculos entre personas conocidas o desconocidas, es espacio para celebraciones, recreación, convivencia, crecimiento, intercambio de opiniones, diversidad de personalidades se cruzan día a día por estos sitios, constituyen puntos de encuentro, y por supuesto cada uno de ellos con sus particularidades y características físicas. Desde que nació este país, el espacio urbano fue motivo de demandas sociales, significó el dialogo con las autoridades y en muchos casos es y fue el escenario de acontecimientos trascendentales. Y lo más interesante de ellos, es que cada uno nos cuenta una historia. Tanta gente y tantas experiencias han pasado por ellos, que es muy difícil no encontrarle una identidad.

Hace mucho tiempo el espacio urbano es motivo de expresión para los ciudadanos. Consecuentemente los artistas vieron de este, una estancia apta para todo tipo de intervenciones y expresiones artísticas. Aunque dichas intervenciones suelen tener sus pro y sus contras.

Un aspecto importante a tener en cuenta es la comunicación se establece con el espectador. Su entendimiento es prioritariamente primordial a la hora de sacar conclusiones con respecto al éxito del espectáculo. La comunicación es un verdadero



desafío para los directores. Un detalle que seguramente a influenciado a más de un estudioso del tema a plantearse el acercamiento al espectador de una manera más intimista, ya sea cambiando el espacio de representación o incorporando al espectador en el mismo.

En los grandes teatros de ópera, las distancias entre el espacio destinado para la acción y el del público, es tan amplio, que obligatoriamente este se debe estructurar de manera monumental y exagerada a través de la escenografía o los grandes vestuarios que visten los actores, para la más óptima visualización por parte del espectador. Entonces la ópera resulta sumamente exigente con todos los trabajadores involucrados.

Para un escenógrafo la ópera es una gran ocasión, pero al mismo tiempo también un gran problema. Él tiene que solicitar la fantasía del espectador, pero no la ahogues: no tiene que hacer creer nada, sólo contribuir al descubrimiento del sentido por precisas alusiones. Se podría decir que su tarea consista en alcanzar con medios realistas un efecto fantástico. Y los medios tienen que ser aquellos de la ficción teatral. (Josef Svoboda, op. cit., pág. 65.)

Esto no sería un problema si acercáramos esa estructura hasta el espacio personal de cada uno permitiendo que cada persona viva la experiencia desde adentro logrando así la identificación inmediata o el contacto inmediato con la escenografía. La ciudad es un espacio propicio para cualquier tipo de representación artística o más específicamente escenográfica, tomando en cuenta la significación de la misma y del papel que esa significación juega en el ámbito público. La ciudad tiene semántica propia.

Aunque podrían destacarse contras en las intervenciones públicas. La elección de los espacios convencionales por parte de los directores muchas veces no es habitual ya que muchos de estos espacios no cuentan con las especificidades necesarias para montar un espectáculo. Los teatros convencionales cuentan con el equipamiento y estructuración

apta para llevar a cabo un óptimo espectáculo por el simple hecho de que fue construida específicamente para dicho uso.

### **1.3 El ciudadano como espectador y actor**

Durante el siglo XX, el juego continuo con el espacio por parte de los directores, no sólo los llevó a experimentar con el cuerpo del actor y su relación con los objetos, sino también con la vinculación entre actor y espectador, como así también con el espacio urbano. A lo largo de los años, teóricos se han ocupado de la evolución de la concepción del espacio, consecuentemente también lo han hecho con la relación espectador-espectáculo.

Este movimiento alienta por un espectador activo que sea parte de la expresión artística. El acceso de este tipo de intervenciones a las masas ha sido el objetivo perseguido por muchos dramaturgos, directores y artistitas, buscando la verdadera vinculación.

Las intervenciones urbanas acercan el hecho artístico de una manera literal y obvia al ciudadano permitiendo la revolución cultural que muchos de ellos desconocen. La presencia del hombre como ser orgánico es sumamente enriquecedora, es que sin ellos la intervención no podría ser contemplada y se alejaría de las futuras valoraciones.

De esta manera el ciudadano pasa a ser “una realidad viva”, o como Appia lo define “la obra de arte viviente”, ese cuerpo físico le da vida a la representación. Las concepciones del espacio han hecho consiente al ser humano de la efectiva existencia del cuerpo, como vinculo humano con el hecho arquitectónico. El organismo hombre se encuentra inverso en el espacio representado e intervenido. Puede pasar que este último se supedite al hombre, en este caso pasaría a cumplir un rol protagónico. Y puede pasar que el espacio transforme al hombre en función de la representación.

Lo que es el actor para el escenario, lo es el ciudadano para la ciudad.

Desde el nacimiento del teatro hasta la actualidad se puede afirmar que a pesar de la multiplicidad de elementos que componen y forman parte del teatro, hay sólo dos que son esenciales. Los participantes de un hecho teatral, se puede decir que son el actor y el espectador sin la necesidad de incorporar en este grupo al vestuario, la escenografía y la iluminación como parte primordial. El hecho teatral se completa cuando hay un actor para la representación y un espectador para verla. A pesar de la importancia que han ganado los diferentes elementos que componen la teatralidad en los últimos años, no es difícil hacer teatro sin un escenario determinado, sin escenografía, sin iluminación sin un edificio teatral, sin vestuario pero siempre ha de haber un actor y un espectador para que se produzca la comunicación.

El papel del actor ha cambiado a lo largo de los años. En la época de los griegos se escribía el drama para que fuese interpretado por actores, si es que se lo puede llamar así en esa época, ante espectadores. En la Comedia del Arte se juega con la estructura dramática de los textos y surgen así los personajes arquetipos con papeles y personalidades bien definidas y distintas unas de otras. Durante el siglo XX con Stanislavsky va parecer el desarrollo y la formación actoral. Meyerhold se niega al teatro intimista y propone juegos escénicos para la utilización del espacio haciendo del movimiento un pilar fundamental. Moreno, creador del teatro de la espontaneidad, plantea invertir los papeles y que el actor pase al estado de catarsis y no el espectador como pretendían los griegos. Brecht propone el efecto de distanciamiento en la técnica actoral, haciendo evidente el hecho teatral ante el público, sin la necesidad de la cuarta pared. Paulatinamente, de ese hecho que había comenzado como una interpretación dedicada en honor a los dioses paso a ser una formación actoral.

En las intervenciones urbanas pasa algo similar con el hecho teatral expuesto anteriormente. Sin la existencia de un público no tendría sentido su exposición. Pero en

este caso el espectador se convierte en el protagonista por la ausencia del actor. O también se puede reformular esta afirmación desde otra perspectiva. Ese ciudadano se convierte en el actor del hecho artístico como único participante de la experiencia.

La importancia del actor y el espectador, haciendo énfasis en el actor, fue un tema que Jerzy Grotowski jerarquizó en su Laboratorio Teatral durante 1959. Más tarde se convertiría en el Instituto de Investigación del Actor, ya su nombre revela sus objetivos. En este instituto de investigación teatral el actor es fundamental, la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales. En este tipo de teatro la pobreza y la carencia económica es una excusa, para Grotowski la actuación es un vehículo, y va directo hacia lo que se llama Teatro Pobre. Este tipo de teatro no se concentra en la técnica, ni en la actuación como profesión.

El teatro sigue existiendo sin la iluminación, sin un espacio definido, sin un escenario, sin una escenografía ni vestuario, pero el hecho teatral no sería completo sin un actor y sin un público presente. Justamente de eso trata el teatro pobre, del actor y el espectador como unidad, los únicos dos pilares fundamentales. Un teatro que se ve despojado de todo aquello que no le es esencial. Otro detalle a tener en cuenta que este tipo de teatro busca un espectador activo, exactamente como sucede en las intervenciones urbanas cuyo objetivo es que se involucre y seas parte de él.

Juan Villegas Morales en su libro *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* expone el término “teatralidad social”. Se entiende a la teatralidad como un discurso, a su vez la teatralidad social constituye un discurso social por el cual el individuo se comporta como si estuviese en el teatro. Ya sea por su forma particular de vestirse, la utilización de la voz, la gestualidad, etc. Es una forma de actuar en el escenario social. La teatralidad no siempre se debería encerrar en el teatro, aunque su nombre lo indique de esa manera, hay muchas formas de teatralidad en las cuales el ser

humano está involucrado sin la necesaria presencia en un teatro, más bien en el escenario de la vida cotidiana.

## **Capítulo 2. Intervención del espacio.**

“Puedo tomar un espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo” (Brook, 1973, p.9)

Así comienza Peter Brook su libro *El espacio vacío*, una afirmación que encierra muchos significados, todos concentrados en un par de palabras. Cuando se hable de escenario a lo largo de este proyecto, no se referirá al espacio convencional que generalmente todos conocemos y que atribuye su nombre, siendo este precedido de un telón rojo que enmarca una embocadura iluminada por artefactos lumínicos. Un escenario no siempre tiene que tener estas características. La ciudad puede llegar a ser uno, por el simple hecho de componer un espacio físico. Los espacios pueden ser variados como se expuso en el capítulo anterior y consecuentemente también existen diferentes formas de intervenir ese espacio vacío al que hace mención Brook, más precisamente con manifestaciones artísticas. Pero antes de abordar los distintos tipos de intervenciones existentes en el ámbito urbano (capítulo tres), hay que acercarse al nacimiento de esta modalidad, a sus antecedentes ya que toda nace en respuesta de algo ya existente.

### **2.1 Génesis de las intervenciones**

Es propicio aclarar en esta instancia, que la intervención a la que se va a abocar a desarrollar es la acción artística, sabiendo que la palabra intervención agrupa no sólo a esta rama. La intervención es la encargada de transformar el espacio en el que se encuentra, obteniendo de él, lo que comúnmente llamamos, espacio artístico. Su condición de obra de arte, se caracteriza por ser efímera al no perdurar en el tiempo, y más en espacio urbanos.

En muchos casos resulta difícil definir con palabras a la intervención, ya que cada artista le va a dar su significado personal y su marcado estilo. Es por ese motivo, que hoy conocemos variados tipos de intervenciones, desde *Mapping* con sus proyección en los

edificios, *Land Art* como paisaje urbano, *Performance Arquitectónica* hasta intervenciones que no requieren de un consenso social previo, como son los grafitis dentro del arte callejero. Sólo por mencionar los más conocidos. Es un largo abanico de posibilidades donde el artista tiene una cierta libertad a la hora de montar su arte y que todos los vean, a pesar de existir ciertos condicionantes espaciales.

Pero antes de adentrarse en la especificidad en la que se dispone a desarrollar este proyecto, hay que introducirse en la génesis de las intervenciones, como se expuso de manera sintética en la introducción. Existen antecedentes de un teatro participativo ligado a la calle, o lo que se citará a partir de ahora, el teatro callejero, también llamado teatro popular. No estaba específicamente definido ya que en estas manifestaciones se podía disfrutar de la música, danza, narraciones diversas y hasta un fenómeno muy conocido en Grecia e Italia, el circo.

Durante la Europa Medieval, los juglares o trovadores, eran artistas cuyo objetivo específico era entretener a la gente en las calles. Eran tan completos que no sólo cantaban, sino tocaban sus propios instrumentos, recitaban poemas, hacían malabares y juegos de palabras, lo que hoy se llamaría artista circense o cantor popular, en esa época estos personajes se encargaban de transmitir al pueblo las novedades de los palacios de los reyes, las noticias de luchas y hasta incluso los chismes de los nobles.

El teatro callejero estuvo, durante la Edad Media, y está en la actualidad, austeramente ligado con los cambios sociales vividos en la sociedad y las variaciones estructurales de las clases. La existencia de diferentes expresiones artísticas está regida por convenciones que están íntimamente relacionados con los procesos sociales. Es sabido que la cultura es privilegio de pocos, ya que estos dependen de la clase social a la que se pertenezca. El teatro llama a los intelectuales, a aquellos que están dispuestos a manejar los códigos visuales del teatro. Pero el teatro callejero, que como muy bien se distingue en su

nombre, se encuentra en el escenario de la cotidianidad convierte al teatro, que adquiere de esta manera un carácter popular, por su modo de participación y de exposición y por enfrentarse a un público distinto que viven esta manifestación subjetivamente, del modo que ellos conciben la realidad circundante, teniendo en cuenta que este tipo de intervención teatral maneja códigos propios.

El carácter espontáneo del teatro callejero, se da a través de la comunicación que se establece entre el actor y el público, una relación más intimista con los participantes del acto teatral. Sin escenario fijo, sin escenografía específica hasta incluso sin un guion estudiado, esta relación se torna primordial. Las condiciones de recepción van a diferir de otras, lo que lo hace un hecho más dinámico y único.

En el espacio utilizado, los accesorios constituyen verdaderos emblemas del teatro callejero; máscaras, coronas, cajas con sorpresas, variados utensilios. Además de estos accesorios y la utilización del espacio, las actuaciones, sus formas de manifestarse le dan un carácter de ritual, la utilización de estos códigos hacen posible un contacto muy particular con el espectador que difiere con el teatro convencional que actualmente todos conocemos.

Este tipo de teatro experimental callejero, no concebido en un espacio para el uso teatral, fue el punta pie inicial para las diferentes intervenciones urbanas ya que rescata la importancia de formas de expresión y estéticas alternativas rescatando las características de lo popular y ofreciendo a través de estas intervenciones, comunicadores sociales que expresen desde su alegría y dolor lo que vive la sociedad, consiguiendo así como resultado espectadores críticos en el terreno de lo popular dándole la oportunidad de redefinirse como ciudadano. El significado de la utilización del espacio urbano para este tipo de manifestaciones teatrales, lleva una carga simbólica mayor del que puede generar una sala de teatro convencional, y más aun pensando en las temáticas que aborda.



Continuando con las manifestaciones urbanas, también se destacan las fiestas dionisiacas propias de Grecia durante el siglo VI a.C. Estas fiestas recorrían la polis con un carro en donde descansaba la imagen de Dionisio, el Dios del vino o también popularmente conocido con su nombre romano como Baco, en honor a él la gente lo seguía cantando y bailando. El objetivo era la prosperidad en las cosechas y la reproducción. Era una fiesta específicamente destinada a este Dios, los griegos celebraban sus fiestas, al principio y final de cada siega. Este personaje mitológico característico de la Antigua Grecia, es inspirador de la locura ritual y el éxtasis. Justamente estas fiestas eran consideradas rituales como se destacó en el teatro callejero anteriormente. El motivo, los códigos a los que se deben.

La competencia de destreza, las mascaradas y las tragedias eran primordiales para el desarrollo de estas fiestas. La euforia y la embriaguez se tornaban los protagonistas de de las mismas, anticipaban la aparición del dios en la ciudad y festejaba la renovación de la vida. Este festejo se llevaba a cabo durante cinco días, estaba dividido en partes en las que se representaban diferentes tipos de obras como la tragedia, el drama satírico y la comedia, previamente escogidas por la ciudad. Esto impulsó más tarde, a principios del siglo VI a.C a la construcción de teatros debido a su expansión en toda Grecia y el aumento del culto hacia el Dios Dionisos.

Estos acontecimientos significaron las raíces del surgimiento del teatro como hoy lo conocemos. Comienzo religioso y más tarde político, estas representaciones o mejor dicho estas festividades tomaron a la urbe como escenario.

Como se mencionó en la introducción de este proyecto, los actores también eligieron la calle para sus actuaciones. Hasta que se construyeron espacios cerrados para las representaciones teatrales, los comediantes y actores en general elegían la calle con pobres escenarios improvisados.

Otra de las intervenciones urbanas que históricamente ocupó el ámbito público fue la escultura. En sus comienzos como monumentos, a través de ellos, el poder político se ocupaba de mostrar a los ciudadanos, victorias militares, próceres y conquistas, de alguna manera intentando inmortalizar estos recuerdos, en la memoria colectiva.

Por otro lado nunca se imaginó que una herramienta tan particular como el aerosol, iba a ser el precursor de revueltas juveniles en todo el mundo.

Entre los orígenes de las intervenciones urbanas se puede agregar al grafiti a la lista. A fines de los años sesenta, los jóvenes comenzaron a intervenir las paredes de las calles con sus nombres, muchas veces escudándose detrás de un seudónimo y el número de su calle. Rápidamente esto pasó de ser un hábito de pocos a una tendencia mundial. La creación de un estilo y una forma de ejecución fue primordial, a la hora de destacarse de los demás y dejar su marca como artista. La incorporación de exageradas tipografías e imágenes hasta incluso autorretratos, más tarde pasaría a ser la marca insignia del grafiti. Se lo consideró un acto ilegal en muchos países y excarcelable, un hecho de vandalismo.

## **2.2 La evolución de la expresión artística y la teatralidad**

Muchos no verán la importancia del arte en nuestra existencia y menosprecian la ardua labor de un artista en su atelier o de un músico compenetrado en su partitura. Pero sólo basta con imaginarse el mundo sin el arte. Sin color, sin imaginación, sin sentimientos, sin música, sin fantasía. El arte abrió la mente y ayudo a construir la sociedad y al individuo hoy en día. Hace sentir libertad, aunque sea tan sólo por un instante, frente a la rutinaria y monótona vida. Hay algo más en que pensar, además de problemas y posibles soluciones a ellos, en el día a día. El arte es expresión pura y permite volar hacia aquellos sueños que parecen utópicos, pero no difíciles de alcanzar con la ayuda de él. Verdaderamente

es en este momento que se descubre la importancia del arte en nuestras vidas. Ayuda a pensar distinto, un pensamiento que quizás no tenga un objetivo concreto y no sea para lograr algo específico, provoca, haciendo sentir de una manera alternativa.

La pregunta para comenzar este subcapítulo sería ¿Qué es el arte? La respuesta mantuvo entretenidos a muchos teóricos a lo largo de los años e inclusive resulta difícil encontrarla, ya que evidentemente no habido un concreto acuerdo. Inclusive la pregunta que seguramente teóricos se han hecho ¿El arte, se puede enseñar? Aunque dicha respuesta no interese específicamente en el capítulo.

Hablando desde el punto de vista occidental, el arte cumple con otros parámetros. No fue hasta el siglo XIX que las obras de arte comenzaron a hacerse para ser expuestas en museos o galerías. La mayoría de ellas se utilizaban con fines religiosos, de magia, rara vez para satisfacer los deseos del artista. A continuación se expondrá de qué manera el hombre ha expresado sus impulsos a lo largo de los años, para entender debidamente la constante evolución del arte y el surgimiento de nuevas tendencias artísticas. Por supuesto teniendo en cuenta el contexto en el que estaba inmerso el hombre, ya que en cualquier sociedad, el arte forma parte de creencias, costumbres, códigos sociales, morales e históricos determinados. O para englobar todos estos conceptos, la cultura. Eso es lo que nos define social e individualmente, de ahí su importancia.

Si se mira un momento hacia atrás, se verá que ha habido diferentes formas de definir al arte. En la Antigüedad Platón fue uno de los primeros en delimitarla como la habilidad o destreza para hacer algo. Posteriormente Aristóteles sostendría que el arte es mera imitación ya sea de algo natural como artificial. Durante el Renacimiento, se marcó la diferencia entre destreza y talento diferenciando los artesanos de los artistas.

La imitación fue una concepción que alcanzó al siglo XVIII, con una evidenciada predilección al naturalismo, pero hacia fines de este siglo la expresión personal del artista iba a jugar un papel protagónico dotándolo de una imaginación única capaz de acceder a la esencia de la naturaleza.

Surge la Revolución Industrial y con ella las galerías de arte, los coleccionistas y consecuentemente los críticos, academias de arte y museos de Bellas Artes. El arte comenzaba a ganar terreno. Eso significó abrirle las puertas a un arte renovado, al Modernismo.

Más tarde se hablaría de la subjetividad, palabra que de un momento a otro pasó de ser antónimo a sinónimo del arte. El Postmodernismo iba a ser el precursor con artistas de la talla de Matisse, Kandinsky y Picasso. El arte como medio de comunicación es una función de la que se vale el artista para expresar sus sentimientos y por ende transmitirle sensaciones al espectador.

Desde la industrialización y el capitalismo fueron cambiando radicalmente a la concepción del arte a lo largo la historia, dando paso a nuevas técnicas experimentales. La industrialización ha alcanzado al arte convirtiéndolo en objetos de consumo, supeditados de un valor comercial, y dándole importancia a su costo sobre su aspecto estético.

La expresión artística ha estado involucrada con el capitalismo hasta la actualidad. Así como el primitivo lucha con la naturaleza para satisfacer sus necesidades de supervivencia, el hombre civilizado tiene que hacer lo mismo bajo las normas sociales y bajo todos los posibles sistemas de producción. Las necesidades suben al mismo tiempo que la producción que responde a esas necesidades también lo hace.

La historia ha demostrado el cambio paulatino del arte. Por el simple hecho de que cada uno de esos cambios fue generado por la cultura. Por más primitiva que haya sido, todos

los pueblos tuvieron cultura y cada uno de ellos ha contribuido, en mayor o menor medida, a la expresión artística.

Los orígenes del arte se pierden en la prehistoria, en los comienzos del ser humanos, sus primeros pasos. Es que sin el hombre, el arte es inexistente. Los comienzos del arte, no precisamente tenían como motor conductor la belleza, sino al contrario, muchas de las manifestaciones artísticas de la época prehistórica eran concebidas a través de rituales para la fertilidad, la buena cosecha, la caza, la prosperidad durante las épocas invernales y el dominio por parte del hombre a las fieras peligrosas. El arte paleolítico, las pinturas rupestres son un claro ejemplo de esto. La existencia de estas manifestaciones artísticas desconcertó la teoría del siglo XIX, de que los cazadores del paleolítico no era capaces de tales expresiones, habilidad y sensibilidad suficiente para crear un arte tan expresivo y perfecto.

El pensador Friedrich Engels afirmó, "La mano no sólo es el órgano del trabajo, sino que también el producto de este". Quizás para muchos resulte obvia esta explicación pero resulta imprescindible aclarar que el surgimiento del arte, se encontrar estrechamente relacionado con la evolución motriz que vivió el hombre a lo largo de su historia. Y precisamente este recorrido llevó a adquirir al hombre un alto grado de perfeccionamiento capaz de crear maravillosas obras de arte y monumentales esculturas capaces de imitar la realidad con la misma calidad de una fotografía, sin olvidar la música.

La tecnología también hizo su parte al perfeccionar las herramientas improvisadas de nuestros antepasados, así como también el descubrimiento de nuevos materiales propios para la expresión artística.

Muchas veces esta evolución, llega emparentada por cambios sociales, políticos y culturales así como también avances tecnológicos, que desencadenan diferentes formas

de expresarse a través del arte. Pareciera que todo vale a la hora de opinar y manifestarse. Ya que todo progreso se origina por reacciones.

La iglesia significó un gran peso para el arte, siendo esta la mayor demanda, con el fin de llamar a la devoción del pueblo al observar las mismas. Es por ese motivo que las pinturas eran muy realistas para que el mensaje sea claro y conciso. Sin perderse ningún detalle, estas pinturas hablaban por si solas con una génesis meramente religiosa. Como por ejemplo *La virgen del perdón* pintada por el flamenco Simón Pereyng para la antigua catedral de México, o *La ascunción de la virgen* de Alonso López de Herrera.

Si nos abocamos a la evolución de la teatralidad, las investigaciones del Teatro Ruso de entre 1905 y 1925, significaron un aporte primordial para la misma.

A comienzos del Julio de 1919 se creó en Petersburgo el primer Teatro Experimental, el *Teatro de l'hermitage*. En su inauguración se estrenó una adaptación de *El primer Vigneron* de Leon Tolstoi. Pero esta no fue una puesta convencional en cuanto a su escenografía, o comúnmente hablando tradicional, sino que el director optó por ambientar el Infierno, contexto en el que se daba inicio a la obra, con trapecios, plataformas móviles suspendidas, así como cuerdas y perchas gigantes que atravesaban la escena en diferentes direcciones. Por supuesto para dicha puesta necesito de acróbatas, trapecistas y gente especializada para accionar de una forma correcta dicho dispositivo escénico tan particular y poco visto hasta entonces.

Esto significó algo primordial en el teatro y un paso que iba a dar lugar a otros avances. Pasar del teatro, como en líneas anteriores se definió, tradicional y convencional a un teatro distinto utilizando elementos puramente abstractos, elementos plásticos totalmente irreales y dinámicos, esta última característica no fue un detalle menor.

Así se dio lugar al Constructivismo Ruso en el teatro, un periodo de abstracción, surrealismo en su máxima expresión, y motivo de creación de La Bauhaus. Consecuentemente el surgimiento de artistas como Kandinsky, Paul Klee y Mondrian, por mencionar solo los más conocidos.

La evolución de la expresión artística que brindó *La Bauhaus* merece un párrafo aparte. Pero este ensayo se centrará en el aporte del espacio escénico, sólo mencionando otros avances de manera superficial. Como definición primordial y trivial la labor y objetivos de *La Bauhaus*, es preciso aclarar que deseaban que su trabajo proporcione no solamente satisfacción, sino ser capaz de crear una “Alegría primitiva”.

“Primitiva” es una palabra que se utilizará en reiteradas ocasiones a partir de aquí, porque que constituye la génesis de *La Bauhaus* como escuela y su futuro entendimiento.

Cuando hablan de este término se refieren a lo primitivo de las formas y lo han trasladado a todo tipo de ámbitos tanto espacial como humano. Uno de los pilares fundamentales de esta escuela de diseño, era fusionar la vida cotidiana con el trabajo, tratando de complementar estos dos mundos que parecen ser tan opuestos pero a la vez adjuntos. Kandinsky fue uno de los principales productores y defensores de esta metodología de trabajo tan particular, de vincular el arte en lo cotidiano. Sin darnos cuenta vivimos rodeados de arte por todos los ámbitos, desde que nos despertamos hasta que nos acostamos. Aunque parezca simplemente una rutina diaria, se convive diariamente. Y no sería plena coincidencia que *La Bauhaus* haya influenciado en la utilización de espacios no convencionales o urbanos en las representaciones artísticas, porque de alguna manera ellos fueron los pioneros.

De esta manera el arte otorga la posibilidad de vivenciar la diversidad cultural de los diferentes grupos humanos que han transitado la tierra. Y algo más importante una experiencia emocional e intelectual.

El camino de la cultura es interminable, se trata de darle una razón de existir a la vida.

### **2.3 El artista y su entorno. Artistas y obras en el mundo**

El arte tiene un efecto positivo en el ser humano y su desarrollo personal, puede ampliar su horizonte y su visión. La colocación de más arte en el dominio público instigue a la gente a entrar en un museo sin tener dudas sobre su ingreso e indudablemente nos invita a pasar. Cuando las ciudades se perciben como museos al aire libre la gente empieza a ver el arte de otra manera, como un hecho, como parte de la vida y que tiene una influencia positiva y de bienestar general.

Para el artista es absolutamente necesario salir a las calles para provocar la confrontación. Museos e instituciones culturales sólo pueden beneficiarse de esta acción urbana.

Se rescataron unas palabras de Arne Quinze tomadas de su página oficial, refiriéndose a sus representaciones artísticas en ámbitos urbanos:

Con cada escultura que construyo, busco la confrontación con el espectador, con la esperanza de abrir sus mentes y hacerlos soñar de nuevo. Me gustaría comparar mis instalaciones con el efecto de lo que sentimos al ver una gran fuerza de la naturaleza. La confrontación con la naturaleza virgen - inmensas rocas excavadas por el río - te saca de quicio y te deja completamente aturdido - sin embargo, de una manera positiva

La historia del arte demuestra una vez más que cada movimiento artístico que caracteriza a cada época, no es más que una respuesta y un acto en consecuencia al contexto



sociopolítico en el que se encuentra inverso. Una forma de liberación personal que de otra manera sería imposible expresar.

Una pregunta interesante para cuestionarse es, qué realidad se topó frente a los artistas impulsores de las intervenciones urbanas. Antes de adentrarnos en la investigación recaudada acerca del hecho que compete a este trabajo, es preciso hacer una reflexión acerca del tema.

En esta época donde la vanguardia es moneda corriente, donde la tecnología demuestra día a día el estrepitoso progreso humano, donde es preciso y necesario actualizarse, el arte también imprime su sello, como siempre lo ha hecho a lo largo de la historia generando un adelanto notorio e innovador. Es otra la sociedad, o por lo menos ha cambiado, ya no quieren permanecer sentados en sus butacas esperando que el hecho teatral los sorprenda, ya no quieren que este sea temporal y efímero, quieren experimentar, ponerse de pie y sobrepasar los límites que imprime el espacio y están dispuestos a todo para alcanzarlo y demostrar una vez más, que la escenografía no conoce los límites.

Esta motivación radica en que la escenografía no caiga en la superficialidad de lo decorativo. Como se acostumbraba a ver a la misma en épocas pasadas, como un simple decorado. El objetivo es la concreción de una idea, que esta sea el fiel reflejo del movimiento interno de cada artista.

Al hablar de intervenciones urbanas, el belga Arne Quinze es uno de los representantes de esta tendencia artística. Reconocido por sus monumentales esculturas construidas por tabloncillos de madera. Con sus esculturas arquitectónicas busca provocar la reacción de los transeúntes, ya que estas esculturas se encuentran en el área urbana.

La ciudad puede llegar a contar con diversidad de características que la definan, pero se puede asegurar que una de ellas es la que ayudó a este artista a inspirarse, y es que una

ciudad aumenta la capacidad de vínculos entre las personas, siendo este un lugar de reunión y de encuentro. Arne Quinze cree que sus esculturas son el motor por el cual ese encuentro puede ser posible y, porque no, el comienzo de una llevadera conversación. Para este artista el espacio se torna un detalle esencial en cuanto al objetivo principal de sus obras. La interacción social, la comunicación y el urbanismo son tres pilares que conserva en cada una de sus representaciones. Con su instalación pública “*Rock Strangers*” refuerza esta postura. Como su nombre lo indica, grandes rocas de formatos extraños, pareciera que la escultura no deja de estar presente en sus trabajos, alrededor de la ciudad. Estas enormes rocas generan un impacto visual muy interesante y heterogéneo al paisaje urbano, y no sólo por su forma y magnitud, sino también por su color naranja eléctrico tan disímil con su contexto. Es imposible no alcanzar la curiosidad que provocan estas esculturas que fácilmente podrían asemejarse a una escenografía.

Pero la utilización de madera no es lo único que tiene en mente Arne Quienze, desde hace tiempo que realiza estudios e investigaciones para llevar a cabo estas mismas estructuras en acero. ¿Qué es lo que impulsa a Quinze? Es la creencia en la realización de una sociedad idealista, donde solo existe la comunicación y la interacción y el único objetivo es unir a la gente hacia un dialogo.

En su estudio del espacio urbano, y consecuentemente, el contexto que elige para exponer sus obras, Arne Quinze opina:

Muchas de las ciudades de todo el mundo tienen el mismo aspecto a pesar de que se encuentran en distintos continentes Aún se pueden encontrar edificios idénticos o las mismas calles. Ya no se puede detectar ninguna diferencia, la gente pone encima de las paredes de concreto a su alrededor. Edificios a gran escala hace que la gente se siente pequeña como un ser humano. Espero que empiezan a hacer preguntas sobre lo que su función en este planeta

La génesis de su trabajo, es el motivo por el cual muchos de los movimientos artísticos han surgido, la confrontación.

Kaarina Kaikkonen es otra escultora y amante de la instalación. Es conocida por utilizar telas en sus obras, más específicamente lo que caracteriza a esta artista es el manejo de la ropa la cual estratégicamente colgada forma esculturas sorprendentes y monumentales.

Está fuertemente relacionada e interesada en el contexto que envuelve a la obra, de esta manera logra que el medio ambiente y la arquitectura presente, forme parte de la obra. Nuevamente el espacio tiene un protagonismo fundamental, ya que no sólo la obra nos cuenta una historia, el contexto en la que se establece, en este caso el espacio urbano, también de alguna manera participa en la narración. Estas instalaciones se articulan con el espacio arquitectónico. En este tipo de manifestaciones artísticas el espacio es fundamental, hay una demanda constante entre ellos dos, sin la presencia de uno de estos pilares la obra no tendría ningún sentido, de aquí la importancia del espacio y su análisis.

Como al principio se destacó, Kaarina Kaikkonen utiliza prendas de vestir en su mayoría remeras, camisas y sacos, donados por gente anónima. La ropa, protege, cubre, con ella se viven experiencias y hasta en muchos casos pueden llegar a recordar malos o buenos momentos de la vidas. Se torna muy interesante la dualidad que presenta en las obras, ya que es inevitable pensar en que esas prendas permanecieron a alguien, y que ese alguien dejo sus huellas en ella. La presencia del ser humanos, no corporal si no esencialmente simbolizado en la prenda de vestir, es lo que predomina en las obras de esta artista. Aunque por el otro lado, al ser sólo ropa colgada se nota la ausencia de ese cuerpo que les de vida, la falta de identidad en cada una de estas prendas.

Julian Beever, es otro de los artistas que también se incorpora en la tendencia de salir a la calle para crear arte y que todos gratuitamente lo vean. Beever es un talentoso dibujante, su herramienta vital es la tiza. A través de la técnica de anamorfosis crea a través de

dibujos en 3D superrealistas, perspectivas fantásticas. Sin la necesidad de algún objeto corpóreo o material, durante cuatro días Beever transforma el espacio plano de la calle en un mundo paralelo totalmente realista. Durante el Renacimiento el dibujo toma una dimensión más importante en el mundo, por primera vez se estudia el método de reflejar la realidad lo más fiel posible con ayuda de normas matemáticas y geométricas difícilmente improvisadas. Años más tarde la fotografía suplantaría este método artístico. El método utilizado de este artista pasa por encima de las normas establecidas del Renacimiento para jugar con la distorsión espacial creando así una ilusión en 3D cuando se ve desde un punto de vista particular y como el mismo afirma "a ojo". Con este arte efímero, Beveer trata de establecer las diferencias que se establecen entre su anamorfosis y el grafiti, ya que no tienen la intención de perdurar en el tiempo ni de dañar la propiedad ajena, la única coincidencia es que su lugar de trabajo es la calle. Y precisamente este espacio es lo que le da vida a las ilustraciones consecuentemente captando un momento en el tiempo.

Pero la anamorfosis no fue una creación propiamente de Julian Beever, apareció en el siglo XVI o más específicamente en el año 1533 en el Reino Unido con la pintura Hans Holbein, llamada *Los embajadores* donde se puede llegar a apreciar un cráneo en primer plano siendo esta una anamorfosis, por detrás de este el embajador de Francia, Jean de Dinteville y a lado de él, su amigo el obispo Georges de Selve ocasionalmente embajador ante el Emperador romano germánico, la república de Venecia y la Santa Sede. Para ese entonces todo un misterio, hoy en día un efecto de perspectiva.

Un grupo de artistas que también se hace presente en las calles es *Luzinterruptus*, artistas anónimos que utilizan la luz como materia prima y precursora de todas sus obras (ver figura cuatro). En este caso una vez más la reacción a cosas cotidianas fue la razón del surgimiento de este conjunto de artistas de Madrid, que ponían atención a los

problemas luminosos de esta urbe y que parecían desapercibidos por las autoridades de la ciudad. Estos artistas encontraron en el arte la manera de hacer visible sus protestas de un modo puramente creativo, y algo fundamental, que el ciudadano pueda enriquecerse de esta experiencia.

Aunque no todos sus objetivos son subversivos, algunas de sus obras son formas de embellecer el espacio urbano y hacer que esa zona o rincón sea ahora especial. La ciudad y los lugares inhóspitos, son como ellos definen “su caballo de batalla”.

La idea es escabullirse en la vida cotidiana y la vida social de la gente para generar experiencias inesperadas e increíbles sensaciones. Y aunque estas obras sean efímeras gracias al vandalismo, estos artistas no lo ven como algo negativo, sino por el contrario lo ven como una oportunidad para que la gente afortunada que presencie este tipo de instalaciones pueda llevarse un recuerdo de *Luzinterruptus* y de su experiencia.

Jenny Holzer, es una artista conceptual estadounidense que utiliza proyecciones o mapping sobre edificios (ver figura doce). Esta artista fusionó el arte con la literatura al incorporar en sus proyecciones frases célebre, poemas y hasta incluso sus propios escritos. El paisaje urbano y la arquitectura de los alrededores están estrechamente relacionados con las frases. La relación de Holzer con los medios de comunicación y la publicidad fueron de gran ayuda para lograr captar la atención de los transeúntes.

Producto de la década consumista de los 80, nace el artista americano Jeff Koons, sus intervenciones urbanas, inicialmente *kitsch*, son monumentales; y algo primordial para este estudio, se sitúan en la ciudad.

Algunos teóricos ven a esta corriente artística totalmente alejada del arte, consecuentemente nunca se consideró parte de él, sino que su antítesis. Aunque los artistas, a pesar de las críticas, decidieron revalorizarlo y resificarlo a través de sus

obras. Jeff Koons es uno de ellos. Utilizando objetos de la vida cotidiana y llevándolos a esculturas monumentales, Koons logra captar la esencia del kitsch. Loco, divertido, lleno de vida y bastante recargado parecieran ser cosas disimiles con lo que los moralistas llaman “arte”, pero en las obras de este artista las dos cosas se vinculan.

Es fácil reconocer en sus obras, elementos que cualquiera podría llegar a tener en su casa, como las pequeñas esculturas de yeso con diferentes personajes, las figuras inflables o ángeles. Con estos objetos cotidianos de la clase media y de valor mínimo, consigue su objetivo, criticar al capitalismo siempre tan vigente en su país e inevitablemente al consumismo, de una manera graciosa y por momentos sarcástica. El espacio urbano no es una mera coincidencia, al estar en un ámbito tan cotidiano y mundano, el mensaje es doblemente significativo.

#### **2. 4 Metodología de trabajo**

Para este sub capítulo es necesario ingresar por un instante al espacio del escenógrafo. Involucrando aspectos del diseño, proyección de ideas y metodología de trabajo. Todo comienza con el texto, en el mismo que se va a ver apoyado su futuro diseño. Este libreto debe tener un cuerpo sólido, concreto con un mensaje claro sin abundar en palabrería innecesaria, en resumidas palabras tiene que estar bien escrito. Tampoco se está diciendo que el mismo debe ser obvio y literal, ya que la lectura constará de descifrar escenográficamente aquello que se intentó transmitir con palabras. Gastón Breyer dice “Debemos aprender a leer los textos como escenógrafos, ni más ni menos” (2008, p.44) No hay una manera determinada y específica para hacerlo, sino que simplemente cada escenógrafo encontrará pertinente el método, su método de lectura.

Se comenzará con la metodología convencional para luego adentrarse y limitarse al posible trabajo del escenógrafo en espacios urbanos. Toda escenografía al ser un agente

físico, se establece sobre un soporte o un área de veda. Lo que para el pintor es herramienta fundamental el bastidor, para el escenógrafo lo es el escenario. Es ahí cuando comienzan a fluir las primeras ideas visuales convirtiéndose, en un futuro no muy lejano y con ayuda del proceso indicado, en una realidad concreta y tangible. Por supuesto cada escenario tiene sus normas y condicionamientos.

El escenógrafo no es un simple decorador o un dibujante, el trabajo del escenógrafo va más allá de la mera ornamentación buscando que la escenografía cuente su historia, hable por si sola sin necesidad de intermediarios. Es decisión del director si desea que la escenografía sea una de las protagonistas o que simplemente funcione como pared de fondo, en ese caso. Es así como se crea un mundo en el escenario, disímil de la realidad, inconexa con la misma, no necesariamente porque este mundo representado sea parte de algo fantasioso o sobrenatural, sino por lo paralelo de los mundos.

Sin recurrir a los convencionalismos de explicar las formas de trabajar habituales del escenógrafo. Deteniéndose en la planimetría, en el estudio del escenario o el espacio en general y la búsqueda de documentación siguiendo los lineamientos requeridos por el texto; es importante ver la labor de aquellos que precisamente su leitmotiv, no es seguir lo acostumbrado.

Debido a que el presente escrito se especializa en el espacio urbano, es conveniente encontrar un escenógrafo que establezca esta vinculación en su forma de trabajar, a pesar de que su liencillo recurrente no sea específicamente la calle.

Muchas veces el escenógrafo puede encontrar en la calle influencias que lo ayuden en su diseño. Eses es el caso de Norberto Laino, reconocido escenógrafo argentino quien precisamente no tiene una metodología de trabajo del todo convencional. Los objetos en desuso y antiguos son los que elige Laino para sus diseños. Objetos con historia, que

vivieron, son aquellos que van más allá de la mera decoración y consecuentemente cuelgan con apenas alfileres las palabras, para que la verdadera protagonista sea la escenografía. Este escenógrafo está convencido de que los objetos nos cuentan su historia. Una puerta de madera pasada en años, enmohecida, con varias capas de pintura a la vista, sin vidrios, tiene mucha más expresión y comunica más, que una puerta hecha de cero en un taller de escenografía; por más técnicas de envejecimiento a la que se someta dicha pieza, la expresión va a estar presente en el objeto real, porque es aquel el que soporto el paso de los años y las vicisitudes. Ese es uno de los motivos por los cuales Laino utiliza objetos reales desechados. En su diseño para *Final de Partida* de Samuel Beckett en la sala Casacuberta del Complejo Teatral San Martín, se podía ver ese espacio deshabitado, repleto de desechos difícilmente distinguibles, con una paleta de colores apagada y sombría. Sin duda ese ámbito expresaba asfixia, guerra y a pesar de no encontrar definir el espacio, se notaba que los personajes que se encontraba en él, no podían salir de ese oscura estancia. Sin darle todo a conocer al espectador, claramente se puede interpretar lo que acontecía sobre el escenario sin necesidad de dejar todo resuelto.

El mismo no se considera un escenógrafo, sino un teatrista alguien que hace cosas con el teatro.

Este escenógrafo, antes de ejercer como tal, fue carpintero, herrero, tornero y constructor valiéndose de gran experiencia para lo que más adelante sería su práctica en el mundo de la escenografía. “La escenografía es un acto de generosidad”, habla, y es fundamental escuchar esas demandas y respuestas. Laino no está de acuerdo con los lineamientos que enseñan en las universidades o institutos, ya que deforma la capacidad intelectual y el desarrollo sensitivo.



### **Capítulo 3. La re significación del espacio.**

Como se mencionó en el inicio del capítulo anterior, el espacio vacío, en este caso la calle, puede ser intervenido por diferentes tipos de intervenciones artísticas, así como también escenógrafos se pueden valer de materiales para su metodología de trabajo. La importancia de este capítulo para el proyecto, radica en que la escenografía también puede ser parte de las intervenciones urbanas ya que tienen una evidente correlación con la misma, de esta manera re significando el espacio urbano, y consiguiendo así futuras re significaciones traídas por las experiencias vividas en el por los ciudadanos.

Descubriendo así, de qué manera el paisaje urbano interviene en la escenografía y como la arquitectura se complementa en esta clase de intervenciones en espacios abiertos. Porque cada una de ellas reclama su propio espacio y es primordial acatar esa demanda.

Ya expuesta, en el capítulo anterior, la importancia de la génesis de las intervenciones urbanas, se dará inicio, luego de esta breve introducción, a los diferentes tipos de manifestaciones artísticas que se dan lugar en la calle, comenzando con los *Happenings*, manifestación que se dio a conocer por los artistas posmodernos y su rechazo por el arte moderno a través de la exploración de nuevas técnicas. Continuando con manifestaciones que se someten a la interpretación, emociones y experiencia del espectador, de alguna manera consiguiendo una obra subjetiva.

También se hará hincapié en la vinculación que se establece entre todas las intervenciones que se mencionaran a continuación, desde el punto de contacto que se instaura entre obra y espectador, sumamente importante, hasta los objetivos establecidos por cada disciplina artística. Teniendo en cuenta que la palabra clave en este capítulo será la intervención.

### **3.1 Happenings, dejando atrás la tradición.**

Actualmente, el *Happening* se encuentra dentro de la lista de las siete artes modernas.

Surge en los años 60 pero se consolida como movimiento recién en los 70. Con el afán de dejar atrás las artes tradicionales de la pintura y la escultura, surgen los *Happenings*. Introduciendo y mezclando elementos de todas las manifestaciones artísticas: teatro, danza, música, pintura, esculturas, etc.

Otro detalle que caracteriza a los *Happenings* es que se utiliza generalmente el espacio público para su manifestación, exponiendo expresiones que el espectador interpreta, vive y siente incluso participa. El artista desarrolla esta manifestación artística, con la necesaria presencia del público. Los *Happenings* cobran sentido por el espacio que utilizan, al ser en el sector público un lugar que obviamente no está preparado para la producción artística, y el artista irrumpe imprevistamente con su manifestación, provocando la fractura de los hábitos mentales del espectador quien no se espera una expresión de ese tipo en un lugar tan cotidiano y rutinario como la ciudad.

En este tipo de intervenciones urbanas, el espectador o el ciudadano en este caso, juega un papel fundamental. Es el centro del *Happening*. No tiene tanta importancia la estructura que haya logrado el artista o el contenido que él quiera transmitir, lo que le da verdaderamente sentido a la intervención es la experiencia que vive el espectador y que a su vez asimile nuevas formas de comportamiento.

Lo que se busca es la crítica a la sociedad de consumo, a una sociedad segada por la industria, globalización y la cultura. Que desconoce los instintos y la imaginación, la alucinación y lo mágico del hecho artístico.

Jean-Jacques Lebel fue uno de los defensores de estos pilares que siempre definieron a los Happenings. En su libro *El Happening* (1966), defendía la idea del *Happening* como un objeto de rebeldía en la búsqueda de la liberación de los condicionamientos sociales. Aunque al pasar el tiempo, este movimiento se hizo popular en América, y Lebel creyó que los Happenings ya no eran lo mismo.

Los *Happenings* se habían creado para escapar del consumo. El escape que Lebel se refería era la industria. Para este movimiento se había acercado demasiado a la cultura y consecuentemente el movimiento había perdido su sentido más importante. Aunque no todos estaban de acuerdo con Lebel. El intelectual argentino Masotta, definió “Si para Lebel la prioridad del *Happening* es expandir la percepción de los sentidos, el argentino privilegia sus posibilidades como proceso mental, y al espectador como un interlocutor reflexivo”. (Masotta, 2004, p.62)

El norteamericano Allan Kaprow, fue el primer artista en realizar un *Happening*, lo definía como un “acontecimiento”. El mismo artista que consagró a Buenos Aires como “La ciudad de los *Happenistas*”. Ciudad que vio nacer a la artista conceptual más conocida de Argentina, Marta Minujin. Excéntrica toda su vida, la artista toma al concepto como uno de sus pilares fundamentales, no solo el que tiene en su mente el artista sino también el que elabora el espectador participe de la obra. Por qué si hay algo fundamental en los *happenings* de Minujin es la participación colectiva de la gente, intentando encontrara en el público una forma diferente de ver el arte. Alejándose de la obra de museo encerrada entre cuatro paredes y carente de libertad. Ese es quizás uno de los motivos impulsores del *happening*. Otra de las cosas que caracterizan a Minujin y a los *happenings* en general, es lo efímero de su existencia como por ejemplo el obelisco de pan dulce o una torre de pan lactal. Detalle que en el siguiente subcapítulo se va a ver reflejado en el *Land art*.

Lo efímero radica en que cada obra además de enfrentarse a la continua participación del público presente, estos tienen la posibilidad de llevarse parte de la misma, hasta incluso comer o simplemente vivirla. Una manera ingeniosa de que esa obra que Minujin define como efímera, viva eternamente.

Los *happenings* también se los puede vincular con las instalaciones. Ya que estas tienen ciertas características similares como es el caso de la importancia que se le otorga al espacio intervenido y la interacción del público con la manifestación artística, no sólo incluyéndolo como parte del espacio si no también haciéndolo parte de la instalación. El sentido de los *happenings* y las instalaciones se funda a partir de la participación, las obras de arte que se muestran en ellas no son un paquete cerrado listo para el consumo, sino que pasa a ser un servicio para el espectador. “Porque la instalación trabaja con la intersección de tres experiencias; la espacial, la perceptiva y la lingüística.” (Larrañaga, 2001, p.32)

Un artista argentino que maneja perfectamente estas tres experiencias es Leandro Erlich, pero lo que lo diferencia de los demás es su interés por los juegos visuales y la ilusión. Un ejemplo claro fue *La Pileta* una instalación que invitaba a ingresar a una pileta, pero no de la forma habitual sino que el ingreso era por debajo de ella. El público al ingresar está “sumergido” en el agua inexistente entre cuatro paredes celestes, los extraños reflejos en las paredes invitan al público a observar el techo conformado por una lona con agua y así evidenciar el exterior de la pileta. Nada ligado a nuestra conducta cotidiana.

Otra instalación interactiva de este artista que desafía la gravedad es la que consiste en una fachada de un edificio ubicada sobre el suelo y que se refleja un gran espejo a 45 grados, lo que le permite al público crear la ilusión que está volando o colgado de una ventana.

### **3.2 Land Art, el arte de la tierra.**

*Land Art* es un término Americano, traducido “arte de la tierra”. Fue el término que designo Walter de María para describir sus primeras intervenciones en el paisaje. Es propicio destacar que el *Land Art* no está dentro de los parámetros de un movimiento, ni tampoco es considerado un estilo, ya que su término es considerablemente vago. Por lo tanto es una actividad circunstancial. Algunos artistas incluso no están de acuerdo con esta denominación, ya que se consideran artistas ambientales.

El *Land Art* puede llegar a ser tan diverso que para su mayor comprensión es necesario dividirlo en tres grupos. En primera instancia se podría mencionar las obras que están enmarcadas en la acción y la performance. En segundo lugar se encontrarían aquellas obras que necesitan de un proyecto previo y un grupo instrumental, como puede ser un ingeniero, para su realización debido a su monumentalidad. Y por último, aquellas obras más corrientes, que son totalmente disimiles con las anteriores, ya que no se requiere de ningún tipo de instrumento y su relación con el entorno es más mítica.

Hay muchas diferencias entre cada tipo de *Land Art*, pero tienen en particular algo en común y es la intervención del espacio urbano. Para ser más exacto, la intervención del paisaje.

En 1969, la NASA sorprendió al mundo con su llegada del hombre a la luna. Lo que fue en algún momento tan sólo una utopía, paso a ser real. El hombre logró conquistar otro territorio y dejar su huella histórica allí. Esa misma imagen iba a recorrer el mundo. Esta idea de “conquistar espacios” subyace en muchas obras del *Land Art* realizados en tierras desoladas tan parecidas al paisaje lunar visto en las foto conseguidas por los tripulantes del Apolo 11.

Dejar una huella es conquistar, es llenar ese espacio que en algún momento estuvo vacío. Dejar tu identidad en un espacio ajeno, no poseído. Pues esas mismas huellas que el hombre dejó en la luna tienen correlación con las huellas que deja un artista en el *Land Art*. Dennis Oppeheim, artista plástico y escultor americano, en su intervención *Mutación terrestre* hizo exactamente la hazaña que hizo el hombre en la luna, dejó su marca en la tierra.

Otra de las características que de alguna manera definen al *Land Art*, es lo básico de sus formas. Asociadas a las obras de los hombres primitivos en épocas pasadas. O como lo define Raquejo en su libro *Land Art*, un aspecto casi ancestral. No es mera coincidencia, sino un estilo buscado por los artistas que encontraron en el expresar primitivo, simbolismos. Lo que la antropología durante la década de los sesenta, investigó a fondo sin encontrar hasta hoy un significado específico. Cada vez más queda evidenciado, la raíz y el porqué del surgimiento del *Land Art*.

No resultaría muy difícil entender que toda evolución se traslada hacia el futuro, hacia adelante. Pero cada día el hombre se da cuenta de que cada progreso que se da lo acerca más a la Prehistoria, en vez de alejarlo.

El momento tecnológico, y consecuentemente informático, que vivió la sociedad en los sesenta, sobre todo los americanos, se vieron fuertemente influenciados por estos acontecimientos a la hora de enunciarse artísticamente.

La relación de la naturaleza con los artistas ambientales, es notoria en cada manifestación artística. La idea de ellos es apenas el comienzo para que luego entre en juego el poder de la naturaleza y dé el resultado. Se puede ejemplificar con una de las obras más reconocidas del artista De María, *Campo de relámpagos*, costa de cuatrocientos postes de acero inoxidable de seis metros de alto respectivamente, colocados a tan sólo metros

uno de otro en el desierto. De María logro una zona de atracción energética. La época del año no fue casualidad, desde Mayo hasta Septiembre es la mejor época para disfrutar de los relámpagos. Y ese fue justamente el objetivo, generar la atracción de los relámpagos a los postes, logrando que el viajero observe la luminosa charla entre el cielo y la tierra.

El *Land Art* quería acabar con el tráfico del arte. Se puede vender el arte, a un precio estimado por el mercado pero no se pueden vender las sensaciones y la experiencia. Ese fue uno de los motivos por el cual el *Land Art* salió a las calles, a intervenir el espacio público obligando a la gente a vivir la obra de una manera más cercana e intimista. De esta manera consiguiendo que el espectador se apropie de la obra de arte, sin necesidad de poseerla como un objeto. Para que el público pueda vivir la obra, es necesario que el artista la haya vivido previamente, por eso se torna primordial la experiencia preliminar. A partir de ese momento el artista se convierte en un verdadero explorador, en busca de lugares desérticos, agrestes, pintorescos, accesibles, o no, a la intervención.

Pero el *Land Art* no es sólo lo construido sobre el terreno, toda documentación e información que acompaña a la misma es parte de la obra. A su vez el terreno constituye el soporte de la obra sino que es también parte de ella. La dimensión conceptual del *Land Art*, radica en que en la mayoría de los casos no existe un verdadero conocimiento físico de la obra, las mismas están dadas a conocer de forma indirecta a través de fotografías u otros medios. Las dimensiones de las obras del *Land Art* y los terrenos en donde se emplazan, hacen de la experiencia algo difícil de apreciar, siempre y cuando se vean desde arriba. Es por ese motivo que la fotografía ha sido un magnifico medio para conocerlas, aunque sea una experiencia carente de emoción. Otra de las necesidades fotográficas por las que atraviesa el *Land Art*, es lo efímero de las obras representadas al aire libre. Todas ellas están expuestas al tiempo y la impredecible acción de la naturaleza.

Este distanciamiento que se genera con la experiencia en vivo y la vista en fotografías y videos, consecuentemente lleva a las obras a una condición de objetos de museo. O sea del plano tridimensional se pasa al bidimensional, traicionando los orígenes de esta actividad indómita, la conquista del territorio. Y ese concepto que construyó las raíces del *Land Art*, de dejar una marca insignia en la tierra, indudablemente se aleja por los condicionamientos a la que se ve expuesta.

Christo Javacheff es un trabajador del paisajismo y uno de los artistas de este movimiento más conocidos. Con sus obras intenta generar focos de atención en fragmentos del paisaje con el fin de llamar la atención al espectador en ciertos puntos para hacer consiente su existencia. La forma de cumplir estos objetivos como artista resulta muy interesante, su estrategia es ocultar a través de telas esos puntos que quiere hacer visibles obligando a dirigir la mirada hacia estas envolturas. Un método paradójico pero sumamente eficaz. Christo se inició como “empaquetador” envolviendo pequeños objetos, una manera de quitarle su condición de objeto común y cotidiano para darle un protagonismo misterioso. Para terminar escondiendo bajo telas enormes monumentos históricos como el *Pont Neuf* de Paris, *el Reichstag* de Berlín (ver figura trece), hasta la monumentalidad de envolver en kilómetros de tela a una costa entera en Australia, con la colaboración de 130 ayudantes que dedicaron 17.000 horas de trabajo. El proyecto necesitó 9.300 metros cuadrados de tela sintética y 56 km de soga.

La metodología de trabajo de Christo y los artistas ambientalistas en general es sumamente interesante, recordándonos las pinturas barrocas del siglo XVII, donde la luz se convierte en un elemento fundamental de expresión y atracción elemental a la hora de llamar la curiosidad en determinados puntos focales de la pintura. Una vez más notamos la influencia pasada de diversos movimientos que definieron al arte a lo largo de los años,



y que resulta imposible verse afectado por estas grandes creaciones que marcaron un antes y un después en la historia del arte.

### **3.3 Mapping, proyecciones en la ciudad.**

El *mapping* es el nuevo arte público, es una de las intervenciones urbanas más recientes y vanguardistas que hoy se conocen. Tendencia que está tomando un protagonismo muy importante en todo el mundo. En Argentina este término se hizo popular durante los festejos del Bicentenario en el año 2010, realizando *mapping* en las fachadas del Teatro Colon y en el Cabildo de la ciudad de Buenos Aires. El trabajo más reciente fue la apertura de la Copa América 2011 que se disputó en Argentina. Esta última consistía en una performance vanguardista, la cual con ayuda del *mapping*, coreografías y efectos lumínicos y sonoros, mostraba los inicios del fútbol como deporte, el ferviente fanatismo por el fútbol que caracterizó a los argentinos en el mundo y la unión de los países a partir del deporte.

Para la realización de este festejo, se necesitó de diversas técnicas, ya que hubo que adaptar la proyección a la superficie proyectada. Es por eso que tanto la superficie a proyectar como las imágenes que se proyectan deben estar en estrecha sintonía, ya que si la superficie presenta anomalías o problemas estructurales, la imagen no va a ser capaz de tapar el problema.

El término *mapping* también puede ser remplazado por estereoscopio, imagen en 3d, visual *mapping* o *mapping* interactivo. En resumidas palabras se puede definir al *Mapping* como la proyección de imágenes en grandes superficies, por ejemplo en fachadas de edificios. Se refiere a cualquier técnica de grabación de la información visual tridimensional o a la creación de la ilusión de profundidad de una imagen.

Lo más innovador en materia de este tipo de intervención urbana, es el *mapping* interactivo. La idea es que las personas u objetos se muevan dinámicamente ante la proyección alternada la misma que a su vez está siendo plasmada sobre una superficie determinada. No es curioso saber que este tipo de proyecciones nace a partir de protestas. Originalmente tenían como objetivo el activismo social en plan de quejas audiovisuales y de acciones socio-políticas. Hoy en día debemos hablar de una tendencia artística en ascenso.

Última tecnología utilizada al servicio de las artes visuales de excelencia. Recursos narrativos y expresivos de vanguardia, que hacen del *mapping* un relato futurista.

### **3.4 La performance arquitectónica**

La *performance* en un arte de acción. Involucra expresiones que se desarrollan en el espacio urbano. En todos sus casos se trata de intervenciones efímeras y temporales.

La verdadera Performance Arquitectónica se va a dar cuando se le dé un nuevo significado al espacio que se va a intervenir.

Estas acciones toman como protagonista al espacio y al espectador, dando como resultado un universo que vuelve posible lo imaginario, la *Performance* se convierte en el motor de la “comunicación proyectual”, como lo define el arquitecto argentino Carlos Campos en su libro *La performance arquitectónica*. “Las manifestaciones arquitectónicas son variadas. Hablamos de dos grupos: aquellas acciones que involucran al cuerpo en el espacio y aquellas que toman al cuerpo como receptor de forma indirecta”. (2011, p.15)

Las primeras son aquellas que tienen un tiempo y un espacio específico. Campos en su libro da un ejemplo de este tipo de acciones. “Los movimientos de masas en una estación de transferencia son verdaderas coreografías, pacientemente proyectadas por los

diseñadores de la estación, pero ejecutadas por cuerpos de personas que son, la mayor parte de las veces, ajenas de manera consiente a estas organizaciones”. (2011, p.16)

El segundo grupo pertenecen las instalaciones urbanas, video y foto instalaciones. Estas son manifestaciones que se alejan de la acción del hombre si no que están más vinculadas a la tecnología. Es algo que existe dentro del contexto edificado.

El vínculo entre esta manifestación artística y la arquitectura, no sería una sorpresa, ya su nombre lo está indicando. La relación se establece a partir de que las performance son intervenciones que se establecen sobre la arquitectura. En pocas palabras, una manifestación de arquitectura nueva sobre una arquitectura ya existente, que difiere de la teoría de inserción de arquitectura nueva en los centros históricos, en la cual se habla del contraste y la mimesis entre estructuras. La *performance* arquitectónica precisamente no busca la mimesis, sino el resultado híbrido de sus intervenciones. Por híbrido se entiende a una construcción ecléctica, en donde visualmente la vinculación no será inmediata. Se interviene una arquitectura histórica ya existente con una estructura moderna. La Usina del Arte ubicada en Buenos Aires en el barrio de La Boca, antigua compañía Ítalo-Argentina de Electricidad, es un claro ejemplo de *performance* arquitectónica acercándonos más a la arquitectura, este centro cultural tiene su fachada del estilo Neorrenacentista florentino totalmente recuperada a través de trabajos de restauraciones, pero su interior fue estructuralmente renovado con modernas construcciones que parecen alejar el estilo italiano tan característico de la fachada, este cambio no tuvo otras intenciones que funcionalidad ya que se encuentra equipado para muestras de arte e instalaciones, salas de ensayos, futuros camarines para músicos, sala de televisión, grabación y con una sala sinfónica provista de una importante acústica, pero sigue siendo un claro ejemplo de performance en la arquitectura en la ciudad.

### **3.5 Esculturas, un lugar en el espacio.**

Esta más que claro que la escultura siempre se clasificó como arte. Pero es interesante saber el motivo.

El arte de crear formas expresivas a través de tres dimensiones reales, es una disciplina muy antigua. Durante la Edad Media, los feudales clasificaron las artes en, arte liberal y artes mecánicas. Las primeras se encontraban exentas del trabajo manual sólo aceptables para los niveles más privilegiados de la época, y las artes mecánicas en cambio sí implicaban el esfuerzo manual.

Aunque a partir del renacimiento, esto cambió. La figura del artista cobró un valor muy importante, abandonando el anonimato. Su actividad determino la creación de nuevas concepciones. Las artes mayores; pintura, escultura y arquitectura, y las bellas artes; música, poesía y danza. La superposición de ambos grupos conformo lo que en la actualidad conocemos como las seis artes, incorporando como séptimo arte al cine.

Las artes buscan distinguirse entre sí, eso justifica su individualidad. Cada arte cuenta con sus propios valores, materiales y formas de trabajar. La escultura se la debe separar de su familiar vinculación con lo arquitectónico, y apreciar su independencia estética teniendo en cuenta sus propios principios creativos y su forma de expresar.

En este caso es indiscutible hablar del espacio, siempre se recurre a él. La escultura es sabido que ocupa un lugar en el espacio al ser tridimensional. Pero al hablar del espacio no solo estamos haciendo hincapié en el lugar que ocupa la obra de arte, sino también en el lugar que es necesario para por apreciarla. Si sólo miramos la escultura, obtendremos una visión bidimensional de ella, como ocurre con la pintura, en cambio estudiosos del arte recomiendan caminar alrededor de ella para obtener diversos puntos de vista que permitan dar la sensación de solidez. Al apreciar a través de diferentes perspectivas una

misma escultura se puede llegar a valorar el trabajo del artista, hasta las luces y sombras que las diferentes posturas generan en ella. Concluyendo así, en el arduo labor del artista al conseguir una realidad tridimensional de estas características. Muchos pintores de la época, como Leonardo Da Vinci pensaba que la pintura era el arte supremo sobre la escultura, queda más que evidenciado que ambas disciplinas siguen caminos muy diferenciados y merecen estar al mismo nivel, aunque comparten un mismo objetivo, el arte.

El historiador alemán Alois Riegl creó el término “timidez espacial”. Hay muchas veces que el espacio no juega un rol preponderante en la obra de arte en sí. Aunque también existe la necesidad practica del mismo utilizándolo como un concepto.

El vínculo que se establece entre arquitectura y escultura, siempre ha sido estrecho. En la actualidad la arquitectura ha innovado con la utilización de diversos materiales y técnicas para el diseño, que la han acercado cada vez más a la escultura, consiguiendo construcciones que rozan el resultado plástico. Es así que en la actualidad se puede visualizar como la escultura moderna recibió influencias de la arquitectura histórica y como a su vez la arquitectura ha pasado de ser una simple funcionalidad, a rozar el minimalismo, el paisajismo y las mega formas estructurales propias de la disciplina escultórica. Consiguiendo de esta manera a un arquitecto escultor, y viceversa, con una misma finalidad, provocar el placer estético.

### **3.6 Mural - Grafitis: de lo convencional a la rebelión.**

Muchos pensaran que es un crimen, otros sólo libertad y expresión, pero una cosa es cierta, es parte indudable de la cultura moderna. Grafiti, con una sola f como se encarga de aclarar José Bueno en su libro *Grafiti y retrato*, en su traducción al castellano significa

“rayado”. Desde simples marcas a imágenes y símbolos, el grafiti ha sido una expresión que definió a muchos jóvenes en sus inicios.

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, todo comenzó con el simple hecho de dejar una marca en la pared. Más tarde se transformaría en una revuelta global, y los grafitis aparecerían en cada pared, en cada edificio y hasta incluso en los subtes.

Ya en los setenta el grafiti alcanzaría cotas más altas al incorporar no sólo nombres a sus diseños, sino imágenes de la iconografía popular tales como personajes de *comic* o dibujos animados. De la mano de esta estrepitosa evolución, vendrían las *master pieces* o piezas maestras que además de diferenciar los grandes artistas del montón, amplifican de manera considerable el tamaño de las obras. Intentando personalizar y hacer piezas únicas.

El éxito masivo del grafiti llegaría en la década de los setenta, cuando en Norteamérica se usaría para marcar el territorio entre bandas rivales. De esta manera la cercanía con el *hip-hop* fue inminente, ya que estas bandas eran parte de este movimiento musical tan popular en la época. Citando una frase nunca mejor dicha del libro *Graffiti Culture* de Liz Goberly, “El grafiti se convirtió en la pista de sonido del hip-hop”. Su firma.

Nuevamente, como sucedió en el sub capítulo de *Land Art*, no resulta difícil volver a nuestros orígenes como seres primitivos. La relación entre Grafiti y el arte prehistórico resulta algo incuestionable, más allá de las obvias diferencias en cuanto a la metodología de trabajo, materiales y tipo de expresión que brindó el paso del tiempo. Nunca te hubieras imaginado que las pinturas de las cuevas fueran grafiti, pero de alguna manera lo son. ¿Cuál fue el propósito? Dejar constancia de la existencia individual en la tierra. Esta fue la primera manifestación artística sobre el soporte mural en principio repasando las líneas con negro y luego incorporando los colores. Aunque no sólo hablamos del arte

rupestre, también debemos mencionar a los antiguos griegos, romanos, mayas y vikingos. En cada una de estas sociedades, el contexto difiere del que encerró en la década de los sesenta al grafiti. El soporte natural de la pintura fue variando a lo largo del territorio, pero todos coincidieron en la pared como medio para su expresión. Durante el Neolítico se va a utilizar la pintura mural como decoración para la arquitectura dándole un sentido más amplio a la pintura (bóvedas, galerías). Según los condicionantes de cada emplazamiento geográfico la pintura mural se fue perfeccionando utilizando diversos materiales y relieves para su realización y constituyendo así el antecedente más claro del actual grafiti. La utilización de la pintura mural en la antigüedad para marcar el territorio, tienen un estrecho paralelismo con la utilización del grafiti en la actualidad, como se mencionaba anteriormente para demarcar su espacio por parte de las bandas rivales.

Excluyendo análisis y opiniones subjetivas, el grafiti decora cada rincón de la ciudad, convirtiéndose en la intervención urbana más atractiva en la actualidad. Los artistas de *Street Art* encuentran en la calle una vinculación muy estrecha con los ciudadanos, estableciendo una integración entre arte y ciudad indiscutible, no solo por hecho de compartir el espacio, sino también la experiencia y encuentro. Maria Bedoian, artista argentina que encuentra cada día en las calles de Buenos Aires, un motivo para intervenirlas, ella cuenta una anécdota para refutar la afirmación anteriormente expuesta:

Un día de mucho calor estaba pintando un mural en la calle Warnes –cuenta–. Había un solo bar en la zona y estaba cerrado. Hacía horas que pintaba. En un momento se me acerca una vecina y me pregunta si necesito algo. Agua, algo de comida, ir al baño. Yo hacía ya un par de horas que estaba medio desconcentrada porque necesitaba ir al baño; así que cuando la vecina se acercó, acepté la invitación inmediatamente. (Página 12, 2013)

Siguiendo con la marcada presencia femenina en las calles, una artista callejera reconocida entre sus colegas y ciudadanos, es *Pum Pum* ese es su sobrenombre y como se da a conocer. Utilizando el mural como herramienta de expresión, expone de una

manera muy colorida y atrayente sus temas personales, sobre todo de su infancia, retratando su vida en la pared. Un detalle quizás distintivo de Pum Pum con otros artistas callejeros, es que no tiene un mensaje político entre sus tintas, no es su intención cargar las paredes de pinturas conceptuales, sino que se maneja a través de otro ámbito. La intención es contar historias y ese fue su motivo a la hora de dejar a atrás su rol como diseñadora gráfica detrás de su computadora, abrir la puerta y salir al exterior. Es “una anécdota al pasar”.



#### **Capítulo 4. Las herramientas que intervienen la escenografía**

A lo largo de los años, desde los inicios de la escenografía como oficio hasta la actualidad. La escenografía se ha valido de diferentes herramientas y disciplinas para poder abordar su trabajo. Escultura, arquitectura, pintura con todas sus técnicas, hasta inclusive ingeniería para las maquinarias, son alguna de las que se utilizan habitualmente para materializar un proyecto.

En el teatro barroco la ampulosidad y monumentalidad de las escenografías era su principal característica, sobre todo en las obras de la Corte, donde la fantasía y la ilusión se hacían presentes para contar la historia. Un barco en alta mar, en medio de una feroz y bravía tormenta significaba la construcción de bastidores, fondos pintados con un extremo realismo y perspectiva, poner a funcionar los rodillos de olas, utilizar la máquina de viento, usar la plancha de metal para simular los truenos, la máquina de lluvia en forma de prisma y hacer arrastrar el enorme barco por esas olas, en paralelo los encargados de la iluminación generaban el clima lúgubre del acto. Nada más realista y entre cuatro paredes. Recordando a Wagner y su concepto de “obra de arte total”, la que se enmarcaba bajo los principios del teatro griego donde el impacto visual esta al mismo nivel que las representaciones y la palabra. Pero esa realidad paralela era posible por la cantidad de implementos que se encontraban a su disposición para la posible materialización de estas escenografías. En la actualidad, la tecnología permite que estos montajes se lleven a cambio de una manera más sencilla y hasta inclusive cuidadosa y sin riesgos. “La profesión de la ilusión” ha pasado por muchas instancias, que la han formado como disciplina, por la que hoy llamamos escenografía con todas sus características propias y su historia.

A continuación en este capítulo se verá cómo de alguna manera se complementa con otras especialidades que la han visto crecer como profesión.

#### 4.1 Primero Teatristas, luego Escenógrafos.

A lo largo de los años hasta la actualidad la escenografía ha ido de la mano con la pintura y la arquitectura no sólo por su parecido y acercamiento metodológico. Se dejará de lado la arquitectura que se expondrá en otro de los subcapítulo, para en esta ocasión introducirse en la pintura, para de esta manera darse cuenta cual es la vinculación de la escenografía con otras disciplinas expuestas en este proyecto, como por ejemplo la pintura y el arte callejero en este caso en particular.

Los pintores fueron los encargados de gestar la escenografía, se podría decir que fueron los primeros escenógrafos. En los inicios del teatro, todavía no existía la palabra escenógrafo, los pintores eran los encargados de los decorados en los teatros y se los llamaba teatristas, pintores escénicos y pintores de teatros, hasta que finalmente se fue imponiendo el nombre de escenógrafo y su oficio como tal. El teatro burgués confiaría la ejecución de los decorados a los pintores valiéndose por el exigente conocimiento de la perspectiva, elemental característico para la escenografía de la época. Teniendo en cuenta que en esta época solo los telones pintados eran los encargados de vestir la escena, consecuentemente la perspectiva se tornaba una herramienta fundamental en el proceso de trabajo. José Panella, escenógrafo Catalán, aseguraba que sin más recursos que la pintura, se podían lograr profundidades realistas sin la necesidad de los complejos y exagerados decorados barrocos, tan solo con la perspectiva y la posición perfecta de sus líneas. En su obra *Arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico* hace evidente esta afirmación explicitando:

Empleando muchos bastidores y bambalinas en el concepto de que su multitud aumentará el efecto de la decoración con que se quiere figurar un horizonte muy lejano; pues no lo produce el número de piezas, sino la perfecta disposición de las líneas sostenida por la exacta imitación del claro y oscuro...así es que un telón, sin el auxilio del bastidor ni de bambalina alguna, si está bien pintado, causa toda la ilusión que podría ofrecer si se pintasen sus partes sobre piezas separadas (1840 et al., p. 87)

A medida que crecía el interés del hombre por el mundo que lo rodeaba, también en la pintura puede observarse una tendencia que apunta hacia un realismo hasta entonces inexistente. Se comenzó a utilizar la perspectiva jerárquica en la que lo importante se pintaba de gran tamaño y lo secundario más pequeño. Los rasgos comenzaron a ganar importancia transmitiendo a través de ellos personas que tienen sentimientos y sufren, se comenzó a darle importancia a la profundidad con el primer y segundo plano. Como no iban a ser los indicados, para hacer las majestuosas escenografías para las cortes, si su proceder como pintores era de un naturalismo innato y más teniendo en cuenta la clase de escenografías que se exhibían en las obras.

El teatro cortesano comenzó a utilizar los telones pintados de fondo para sus obras, la simetría en ellos era fundamental. Las representaciones operísticas requerían de un desarrollo escenográfico más complejo para abarcar todos los requerimientos del libreto. Se convertía en una obra totalmente explícita y literaria, impidiendo dejar la interpretación y la imaginación librada al público presente.

#### **4.2 La iluminación como discurso y complemento**

La iluminación para una escenografía es fundamental, no sólo por el hecho de darle un aire poético y pintar la escena, sino también para darle énfasis a la misma. La escenografía puede llegar a ser “la profesión del engaño” en cualquier ámbito, ya sea teatro o cine, pero este último calificativo no se alcanzaría sin la necesaria ayuda de la luz, aunque su óptima utilización será fundamental para que funcionen en conjunto e individualmente. La luz se torna imprescindible ya que sin su presencia, no se podría ver lo que acontece. Este hecho resulta primordial y enfatiza aún más el porqué de las mediaciones de otras herramientas al ámbito profesional del escenógrafo, y dejando como marca distintiva la labor grupal entre disciplinas. Si se logra la construcción de una

magnífica escenografía, esta tiene que poder iluminarse. Citando a uno de los escenógrafos más reconocidos de Argentina, Héctor Calmet dice “Se alumbró para que se vea, en cambio se ilumina para que el público entienda una puesta” (Rosenzvaig, 2012) En el teatro, Gordon Craig concebía a la luz como una técnica con la cual el director pinta la escena sin la necesidad de la pintura. Esto resulta importante, ya que la apreciación de una escenografía sería nula sin la ayuda y presencia de la iluminación como participe de la ambientación.

A la hora de llevar a cabo un diseño lumínico, es necesario acatar las órdenes que imprime el espacio. Cada uno presenta una necesidad, dimensiones, equipo disponible, requerimientos escenográficos y demás.

Algunos de los artistas que utilizan la luz para sus intervenciones es *LuzInterruptus*, un grupo de jóvenes que ven en ella, un lenguaje visual sin comparación. “Utilizamos la luz como materia prima y la oscuridad como nuestro lienzo”. (Ver capítulo dos)

El título de este subcapítulo radica en que la luz es un canal de comunicación por el cual el contacto entre emisor y receptor puede ser posible. Partiendo de la base de que si no alcanzamos a ver, la comunicación difícilmente se concrete.

La iluminación se remonta a las pinturas Barrocas, donde la luz se utilizaba de manera pictórica para generar focos de atención en la pintura, el contraste de luces generaba la profundidad. De esta manera la luz va ganando protagonismo y se convierte en un elemento fundamental del barroco, aunque en principio precario, en comparación con la iluminación de la actualidad y todas sus variadas posibilidades. Estas técnicas utilizadas por los pintores, se tendrían en cuenta a la hora de iluminar una escena. Durante el 1500 las velas y las lámparas de aceite eran una buena opción para iluminar la misma. En ese entonces la escenografía estaba constituida tan sólo por un telón pintado en perspectiva

que se ubicaba en un tercer plano al fondo del escenario, en este caso la iluminación ayudaba a generar y enfatizar esa configuración. Pero la iluminación no sólo servía para hacer visible lo que había sobre el escenario, sino también para tapar las diferentes técnicas escénicas que se utilizaban para los artificios teatrales con el objetivo de generar la ilusión, y al igual que la pintura Barroca generar focos de atención que no entrometan las intervenciones técnicas. Aunque a principios del siglo XVII, los cambios escenográficos iban a realizarse a la vista del público con la necesidad de sorprender al mismo, de esta manera se incorporaron las luminarias a lo largo de todo el escenario, aunque las fuentes eran las mismas. Se podría decir el principio del efecto de distanciamiento creado por Bertold Brecht, en donde la intención es poner en primer plano los artificios teatrales ante el público sólo con la intención encontrar un espectador activo, despertando a una sociedad cegada por el materialismo, aunque este concepto no lo tenían presente entre sus intenciones teatrales en el siglo XVII. La utilización de estas iba a ser extensa hasta la llegada del gas y más tarde la electricidad.

A su vez Appia creía que la iluminación podía unificar la imagen del espacio “revelar la forma”, crear atmosferas, realzar la música y conseguir que la acción tuviese un efecto mayor. Appia afirmaba que para llevar a cabo estas ideas era necesario que la iluminación fuera móvil y se prestara a la posibilidad de ser cambiada o desplazada de acuerdo con la ambientación y la acción. Las representaciones artísticas que utilizan el espacio exterior como escenario, cuentan con la iluminación natural, que proporciona una eficaz fuente de luminaria la cual cambia y crear una atmósfera grata acentuando los distintos estilos decorativos. La luz natural es la que proviene del sol. La cantidad de luminosidad cambia de acuerdo con el tamaño del espacio por donde ingresa al ambiente, cambia su color según el horario del día, un detalle primordial y muy interesante ya que

proyectándose en el elemento escenoarquitectónico se pueden lograr diversas sombras y colores generando así una atmósfera cambiante. Una obra que dura todo un día.

La luz no cuenta con ninguna limitación, al no ser tangible y material, abarca el espacio iluminando cada centímetro transformando todo aquello que vemos en un abrir y cerrar de ojos. Al ser intangible sólo la percibimos al entrar en contacto con la materia, por ese motivo es tan importante en teatro.

Siempre se la ha vinculado con el teatro, ya que desde sus inicios se la utiliza para ello. Los inmensos ventanales de las iglesias, no tenían otro propósito que deslumbrar a los oradores que ingresaban en ella al ver el despliegue de colores y formas que se despegaban de las ventanas y se proyectaban por todos lados. La luz natural tamizada por los colores y las formas invadían los espacios religiosos, dando como resultado una verdadera representación teatral. Es durante la Edad Media donde comienzan a hacerse visibles los efectos especiales generados por la luz para que en la actualidad se utilicen con propósitos meramente dramáticos.

Ese es quizás uno de los aspectos más interesantes de la iluminación, y de ahí radica el valor de la misma. La expresividad de la luz, es una parte importante del hecho artístico, ya que denota situaciones que la escenografía sola no podría.

Se está frente al castillo de Drácula, la escenografía presenta varios planos y focos de atención. Dos monumentales escaleras a los costados correctamente simétricas, encuadran de manera perfecta un gran ventanal de cinco metros de altura en el cual se deja ver a lo lejos, el panorama que acontece en su exterior, una tormenta sin precedentes azota los árboles en la oscura noche. Con la ayuda del sonido se llega a oír lo que parece ser el aullido de un lobo, el rechinar de la madera antigua con la que está totalmente revestida la estancia y el susurrar del viento que logra escabullirse por las

pequeñas rendijas de las aberturas. El interior lúgubre, sólo unas velas iluminan el recinto, aunque en ciertos momentos los relámpagos y rayos logran bañar con aces de luz la mansión generando tenebrosas sombras y proporcionándole información al espectador sobre el espacio. Debido a la falta de iluminación no se ha percibido que en uno de los sillones de terciopelo verde, aun lado del gran ventanal, se encuentra sentado Drácula observando al público, quienes hasta al momento no se habían percatado de su presencia.

En la escena anteriormente descrita, sin duda la protagonista es la iluminación. Aunque se acentuó en todo momento la ausencia de esta en la mansión de Drácula, es evidente que siempre estuvo presente, generando focos de atención para el público y sumergiéndolos en ese tenebroso mundo. Si se imaginara la misma secuencia de hechos sin iluminación, la escena carecería de sentido alguno, haciendo de esta simétrica y detallada escenografía solo una decoración más sin sentido.

El hecho de que la luz sea un complemento de la escenografía acentúa aún más el porqué de las mediaciones de otras herramientas al ámbito profesional del escenógrafo, y dejando como marca distintiva la labor grupal entre disciplinas. A continuación, dejando atrás la iluminación se procederá a explicar la vinculación entre escenografía y arquitectura.

### **4.3 La naturaleza de lo arquitectónico**

Como se expuso en el primer subcapítulo, la pintura fue el pilar que determinó el nacimiento de la escenografía en los inicios. Pero la pintura iba a estar acompañada de otra disciplina igual de importante, la arquitectura. Y junto con ambas nacerán todas las convenciones que forman parte del teatro actualmente como son las bambalinas, el foso de orquesta, entre otras cosas.

La pobreza de medios en muchos de los espacios teatrales, les resultaba dificultoso representar determinadas escenas sobre el escenario (batallas, incendios, naufragios) consecuentemente los actores recurrían al decora verbal, que consistía en relatar oralmente el espacio en el que transcurría la escena dejando lo que restaba en manos de la imaginación del público que se prestaba a este código teatral. Aunque en los teatros cortesanos esto no ocurría por obvias razones. Contaban con el apoyo económico y técnico como para levantar ampulosos decorados, representando con ellos apariciones, paisajes, utilería de todo tipo, descenso de personajes para representar ángeles o imágenes divinas, tramoyas entre otras cosas.

La necesidad de apoyar visualmente la acción teatral con un soporte material y contenedor es algo que nace con el teatro. El vestuario y la escenografía han sido elementos que ayudan a que el actor exista dentro de un espacio y tiempo determinado, disímil del que se encuentra el público en sus butacas. La relación con la arquitectura es que en la escenografía predomina la imagen arquitectónica, su ausencia radica en que no se trata de una arquitectura edificada sino de una arquitectura figurativa, no encontrándose presente dentro de la labor del arquitecto. Pareciera que el arquitecto no se puede adentrar en lo plástico mientras que el escenógrafo tiene estas licencias. En cierta medida esta afirmación es la realidad. La escenografía cuenta con mayor libertad en cuanto a su materialización mientras que la arquitectura tiene ciertas normas y pasos a seguir fundamentales. Eso puede llegar a significar un distanciamiento entre ambas disciplinas, aunque los extremos también pueden tocarse.

A la hora de hablar de Escenografía clásica dentro de un espacio escénico y la Arquitectura, se presentan muchas variantes que individualmente definen cada disciplina.

Muchas de las definiciones oficiales son incorrectas, ya que toman a la escenografía como mera decoración, por ende se definirá conjuntamente ambas especialidades con



ayuda del conocimiento y sentido común, a su vez apoyándose en definiciones previas. En resumidas palabras se las podría definir como el arte y ciencia de proyectar y construir en el entorno humano. Al parecer no se establecen muchas diferencias entre sí, aunque profesionales exteriorizan cantidad de prejuicios que impiden su vinculación, por momentos obvia. Breyer intenta aclararlo: “Escenografía y Arquitectura son dos formas simbólicas con técnicas y estéticas paralelas y, al mismo tiempo, divergentes y hasta contradictorias”. (2005, p.393)

Para los arquitectos la escenografía conforma un arte menor y para los escenógrafos la arquitectura se reduce a un tema de estilos o de ingeniería. Se debe destacar que por un lado la escenografía, en algunos casos, no hay tema de solidez, durabilidad, ergonomía y financiación. Un hecho que la caracteriza es que enajena al espectador transportándolo en un ámbito diferente, imaginario y fantástico, la arquitectura en cambio se centra en la localización propia. Esta última es inmutable. Permanece siempre en su misma postura y espacio, caracterizándola como fría, estática y enclavada. La escenografía es transformable, puede contar con infinidad de caras permitiendo así su versatilidad y variedad de expresiones. Como arte de vigencia la arquitectura puede ser prolongada y muy amplia como por ejemplo el Partenón. Consecuentemente muchos creerán que esto indiscutiblemente aleja de manera total la escenografía de la arquitectura, pero no es así. A través de estudio previo se encuentran similitudes entre ambas.

Se podría decir que tanto la arquitectura como la escenografía requieren al “hombre como detonante” ambas disciplinas con la ausencia del hombre serian nulas.

William Morris, fundador del *Arts and Crafts*, dio la siguiente definición con respecto a la arquitectura:

La arquitectura abarca la consideración de todo el ambiente físico que rodea la vida humana: no podemos sustraernos a ella mientras formemos parte de la civilización,

porque la arquitectura es el conjunto de modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre con objeto de satisfacer las necesidades humanas. (1881)

El habitante le da sentido y funcionalidad a lo arquitectónico. Y el actor le da significado a la escenografía y viceversa.

Pero como se ha planteado en capítulos anteriores, la escenografía ha avanzado de manera abismal. Rozando y hasta incluso sobrepasando los límites de la arquitectura. Hoy en día se pueden apreciar cotidianamente construcciones escenográficas en espacios urbanos conviviendo junto a la arquitectura de la ciudad. Esto conlleva a encontrar diversas similitudes entre una materia y otra, hace un tiempo imposible para muchos profesionales y estudiosos del tema.

Un claro ejemplo de arquitectura escenográfica o de escenografía arquitectónica, es el festival de Bregenz, ciudad austriaca situada a orillas del lago Constanza junto a la frontera alemana y suiza. En el podemos comprobar verdaderamente que los límites de la arquitectura y la escenografía parecen difuminarse frente a las monumentales construcciones elevadas a orillas del lago. Ese precisamente fue el caso de *La muerte de Marat* (ver figura seis) la obra más reconocida del compositor Umberto Giordano y dirigida por Keith Warner. Un gigante de 24 metros de altura emerge del agua contándonos una tragedia de intensa trama. Inspirados en el cuadro que dio origen a esta majestuosa escenografía, del mismo nombre del pintor Jacques-Louis David de estilo neoclásico que muestra al revolucionario André Chénier ,muerto en su bañera durante la Revolución francesa, parece ser una copia exacta de este, con la licencia que les proporcionaba el escenario en el agua.

De estos ejemplos se apoya este ensayo, al afirmar que no sólo los escenógrafos utilizan la imaginación y la libertad para crear, sino que también los arquitectos asemejándose a

los escultores, dándole forma a su arcilla hacen lo propio a la hora de elevar edificaciones, o mejor dicho, obras de arte.

A lo largo de la historia, la ópera a requerido de escenografías monumentales para cubrir las necesidades del texto. Su tamaño radicaba en las distancias entre el escenario y el público, teniendo que exagerar cada detalle, de vestuario, pintura, escalas y escenografía para su mayor visualización a la distancia. Esta ópera no fue la excepción. *La muerte de Marat* no fue el único caso, entre tantas obras que se destacaron por su trabajo escenográfico arquitectural están *Aida* y *Un baile de máscaras* de Giuseppe Verdi, en el mismo festival.

Esta fue una manera más que escenográfica de intervenir el espacio urbano, en este caso las orillas del lago. Una vez más descubrimos el potencial que del escenógrafo fuera del encierro de las cuatro paredes visualizándolo, en esta oportunidad, desde el punto de vista de la arquitectura.

El termino arquitectura escenográfica definido por este proyecto, radica en que hoy en día la arquitectura ha sobrepasado los límites de la funcionalidad para adentrarse a campos estéticos. Inmensas obras de arte, que se definen como tal ya sea por su estructura, sus colores y formas tan poco ortodoxas. Es que ya el objetivo de la arquitectura contemporánea ya no es el espacio habitable sino más bien el espacio admirable. Construcciones sacadas de películas de ciencia ficción.

Pero esta evolución arquitectónica, propiamente hablando, se debe a que ya la comodidad para el hombre no es motivo de construcción, al contrario el hombre debe adecuarse a los espacios permitiendo la libertad de creación. La arquitectura a significado, más actualmente, un espacio para la publicidad y es por ello que los edificios buscan ser llamativos en cierta forma, para darle lugar al mercado que acapara cada vez

más la vida de los seres humanos. Hay muchos ejemplos concretos que hacen de la arquitectura un espectáculo como el *Guggenheim* de Bilbao obra del arquitecto estadounidense Frank Gehry que representa un magnífico ejemplo de arquitectura vanguardista (ver figura 16). Otro caso es la Clínica de Salud Mental Lou Ruvo construida por el arquitecto canadiense Frank Gehry, un centro con laboratorios y áreas para experimentación, enfocado en la investigación del cerebro. Inspirado en el funcionamiento del cerebro Frank Gehry hizo lucir su inteligencia espacial al máximo.

Alejándose de la arquitectura vanguardista mencionada anteriormente, y acercándose a la arquitectura fantástica, la Catedral de San Basilio en Moscú, conforma claramente un paisaje de película. Sería el escenario perfecto para la casa de la bruja en *Hansel y Gretel* o porque no de cualquier cuento infantil. Esta edificación cuenta con un arsenal interminables formas redondeadas, contrastes y colores vivos que forman un paisaje totalmente escenográfico y teatral. Aunque no sólo el exterior es el atractivo, su interior cuenta con paredes revestidas de diseños florales que acompañan la estructura. Es tal su atractivo que hasta el propio Napoleón quiso llevarla a Paris con él.

Otro tema que podría estar emparentado con el anterior es la geometría, ya que tanto la arquitectura como la escenografía, toman como uno de sus pilares a la geometría dentro de su metodología de trabajo, siempre fue una herramienta útil para el diseñador.

Para un escenógrafo, la geometría pasa a ser algo sumamente importante como mecanismo práctico de relevamiento y resolución para los planos de construcción y para la futura concepción del espacio. La adaptación de un escenógrafo al espacio, es un tema a destacar. Lejos de concebir un sitio ya armado, el escenógrafo tiene que comenzar de cero adecuándose a las normas físicas de la estancia logrando su cometido interviniendo al mismo y conservando la función estética, práctica y significativa del diseño.

Aunque esto parece un impedimento, muchas veces no lo es, ya que el escenógrafo puede valerse de la multiplicidad de formas, texturas y colores para inspirarse. Ubicando así las entidades ya creadas del espacio, sumando al ser humano, con relación a su posición de observador y su punto de vista. Aparece en esta instancia la perspectiva, los diferentes puntos de vista y su adecuación con la geometría del entorno.

La agudeza visual adquirida por el profesional, lo va ayudar a diferenciar la diversidad de matices y reconocerlos con sus características distintivas y tener la capacidad de armar estructuras teniendo en cuenta y como pilares fundamentales la forma, la materialidad y el movimiento. Este último convirtiéndose en uno de los más importantes ya que reconoce al ser humano como parte circundante del espacio, detalle no menor a la hora de intervenir un punto urbano.

Este análisis del espacio se lo llama “escenología”, es la comprensión lógica del espacio. La concreción de una escenografía va ser resuelta siempre y cuando se haya hecho un análisis espacial correcto, teniendo en cuenta los condicionantes del mismo. Este proceso se debe llevar a cabo desde que surgen las primeras ideas e imágenes, hasta su escenotecnia. Cuando se llegue a este término, las soluciones técnicas van a estar en estrecha vinculación con el previo análisis. Para este análisis hay que tener en cuenta varios aspectos. La multiplicidad de espacios. No sólo hablamos de un espacio físico, sino también de uno imaginario, lúdico e icónico.

El espacio físico arquitectónico o escenográfico, es el ámbito contenedor de la obra. El volumen real que se va a utilizar. Se hace esta aclaración ya que no todo el espacio real existente es el espacio a utilizar. El espacio dramático, es el espacio requerido por el texto, para llamarlo de alguna manera concreta, el dramático. El espacio icónico, es aquel que no es real, es un espacio inventado y añadido. Y por último el lúdico, el que no se

imagina sino que se basa en potenciales acciones escénicas, para esto es necesario un previo análisis y desglose del texto, acotaciones, acciones, el contenido del dialogo en sí.

## 5. Escenografía urbana

El inconsciente colectivo atribuye la labor del escenógrafo con el teatro, en su defecto con el cine, publicidad, abriendo un abanico de oportunidades laborales, pero nunca se lo relaciona con la calle. Ese es un ámbito y un habitat en donde viven los artistas plásticos y arquitectos desplegando edificaciones y construcciones que ayudan a identificarla como ciudad. La calle es sinónimo de libertad y parece que el escenógrafo tuviese ciertas limitaciones al respecto, cuando en realidad puede ser un ámbito más que oportuno para su intervención. La existencia del espacio público ha contribuido y enriquecido a la sociedad de diversas maneras. El espacio urbano ayuda a aumentar la capacidad de vínculos entre personas. Es motivo de expresión para los ciudadanos, ya sea a través de demandas sociales o motivaciones artísticas. Los artistas ocupan el espacio urbano con la premisa de entender su morfología y a partir de ahí elaborar el diseño buscado. Justamente los expertos vieron de esta, una estancia apta para todo tipo de intervenciones y expresiones, ya sean demandas sociales y políticas, así como también estancias destinadas al arte y al disfrute. Dos demandas muy disimiles entre sí, pero con la ciudad en común.

Partiendo del objetivo planteado para este proyecto, la vinculación entre intervenciones urbanas con el trabajo del escenógrafo se hace evidente al ver las disciplinas que intervienen en su metodología, como también al observar el resultado alcanzado de ambos casos. Como también encontrar en la calle un lugar favorable para su trabajo. A lo largo del todo el proyecto se afirmó dicho objetivo agregando a la lista de salidas laborales del escenógrafo y desmitificando que la calle es sólo del artista callejero.

## 5.1 Intervenciones urbanas, acercamiento a lo escenográfico

El mundo es un espectáculo, por su cúmulo de manifestaciones visuales. Poco a poco el espectáculo se ha convertido en una necesidad para la existencia humana. El espectáculo domina la cotidianidad aunque muchos no lo noten. La vista, uno de los sentidos más importantes con lo que cuenta el ser humano, es la testigo. La que capta imágenes constantemente entre el dinamismo de la vida diaria. La ciudad es el soporte, el escenario conjuntamente con la escenografía y los ciudadanos los encargados de concretar el espectáculo, los actores. José, A. Sanchez en su libro *La escena moderna*, da un ejemplo claro en donde radica el “origen del espectáculo moderno”: “Por la calle van dos hombres que en un carro de mano transportan varias letras doradas: el efecto es tan inesperado que todo el mundo se detiene a mirar...La captación del público a través de la sorpresa.” (1999, p.243)

Más allá del hecho de que dos hombres transportando enormes letras doradas por la calles, no es algo necesariamente común de observar diariamente, es un espectáculo al fin. Algo que nos aleja de la cotidianidad por unos segundos, durante en los cuales rápidamente dejamos de ver a los dos hombres que doblan por la esquina.

El teatro por muchos años, ha querido retratar de la forma más fiel posible la realidad haciendo del naturalismo su arma más potente frente a burgueses y reyes de la corte. Una traducción escénica inigualable de los dramas burgueses, y cual escenario que no sea la calle es el más realista y con actores desinhibidos que hacen de un día cotidiano, una función.

Es común escuchar decir que un paisaje es escenográfico. Pero, qué lo hace escenográfico. El artista como escultor del paisaje urbano introduce elementos totalmente inusuales para el contexto, tratando de poner un acento en sus intervenciones al aire libre,



transmitiendo así una sensación placentera de armonía otorgándole al paisaje urbano una mirada más original.

La definición de escenografía, dice “Arte y técnica de montar la escena teatral”. La definición concretamente le acerca variadas posibilidades al escenógrafo, es importante destacar que la definición habla de espacio teatral no de un escenario concretamente, por lo cual eso quiere decir que una escenografía puede llevarse a cualquier estancia donde sea favorable. Todo esto habla de una relativa libertad a la hora de crear.

No se tomará a este tipo de intervenciones urbanas como algo vanguardista ya que este término hace referencia a una condición efímera que tiene lugar en un determinado momento histórico. Debido a la inercia del tiempo toda vanguardia está condenada a dejar de serlo e incluso la mayoría de las veces sirve como modelo antagonista para el surgimiento de futuras vanguardias.

El espectador es participativo. Todas intervenciones urbanas buscan a un espectador activo que se involucre en el hecho artístico por eso se expone este tipo de expresiones en la calle para que todo el mundo lo vea, se sienta atraído y reflexione acerca de ello, o no.

Que un espacio sea escenográfico o no, radica en el hecho de que el teatro por muchos años, sobre todo el barroco, se encargó de reflejar la realidad de una forma literal tal cual la conocemos sobre el escenario. Viendo así una forma de que el público comprendiera todo aquello que acontecía sobre él, así como también las acciones las cuales se veían involucrados los personajes en escena. Comenzó con la utilización de la perspectiva, sólo se empleaban los telones pintados para la representación. Una de las razones de la utilización de los telones, además de generar la perspectiva y el realismo buscado, proporcionaban un cómodo transporte al ser enrollados y reutilizados para otras obras.

Pero el condicionamiento que presentaba la única utilidad de telones, era que los actores no podían interactuar con los mismos. No iba a ser buena idea que el actor se apoyase en la pared o en un árbol con motivo de descanso siendo parte de su actuación, pues este se podía llegar a caer. La llegada de la luz eléctrica a los teatros, también significó un condicionamiento y consecuentemente un replanteo de las técnicas escenográficas empleadas hasta el momento.

De esta manera los volúmenes ganaron protagonismo, al llevar a una tercera dimensión aquello que soló en principio estaba pintado. Así nace la representación realista o también comúnmente llamada naturalista, siguiendo los mismos lineamientos. Haciendo hincapié y recordando la introducción del capítulo anterior, *Las herramientas que intervienen la escenografía*, el escenario se transformaría en la realidad pura, recreando un mundo paralelo a través de artilugios de todo tipo.

A pesar de que existían gran cantidad de elementos que ayudaban al montaje de la obra, también los efectos especiales terminaban de darle el toque realista que la escenografía y el texto requerían. Fuego, sangre, cabezas cercenadas, una nevada, rayos, sonidos de fuertes batallas, entre otros tantos efectos, imitaban de esta manera la realidad.

Las escenografías barrocas complejas serian un ejemplo de naturalismo, así como también los inicios del mismo en teatro.

## **5.2 Escenógrafo callejero**

Al escenógrafo le corresponde un cierto soporte, llamémosle el espacio existencial del escenario o el “área de veda”...El soporte del escenógrafo es el gran espacio cavernario vacío-lleño, silencioso-retumbante, activo-dormido, oscuro-esplendente, que llamamos “área de veda”, escenario, piso escénico, tablado o arena. (Breyer, 2008, p.45)

Como se llega apreciar en esta afirmación de Breyer, el “área de veda” al que hace mención en reiteradas ocasiones en su texto original, claramente puede ser cualquier espacio disponible para la representación, no haciendo evidente una diferenciación entre estancias. Las intervenciones escenográficas urbanas no tienen por qué ser tan disímiles con la escenografía que se monta generalmente en un teatro convencional o espacio cerrado. Ya que ambas tienen los mismos condicionantes propios del espacio, en el teatro será el tamaño límite del escenario con sus respectivos arlequines, embocadura, patas, foso de orquesta, ambos hombros, la parrilla y su capilla; mientras que en la ciudad sucederá lo mismo con la geografía del espacio, como las calles, edificios, señalizaciones, etc.

El soporte, así como impone condicionantes o límites, también proporciona sus propios códigos físicos y posibilidades. No todo mensaje puede decirse a través de cualquier espacio o medio, cada cosa merece su lugar de representación. Cada espacio ejerce una demanda, que el escenógrafo, debe acatar pudiendo validar su título como tal. El espacio vacío que menciona Peter Brook en su libro, llamado con el mismo nombre, es en parte posible desde el hecho de que cada escenógrafo puede tomar un espacio vacío y llamarlo escenario. Pero ese escenario, no haciendo alusión al convencional, no precisamente se encuentra desprovisto de limitaciones o, como Brook indica, vacío. Aunque en cierta medida estas limitaciones cuartan la libertad de expresión, muchas veces dan inimaginables resultados, que sin los condicionantes hubieran sido inexistentes.

No es curioso cuestionar porque los artistas eligen la calle para sus manifestaciones, está claro que la libertad provista por el ámbito urbano no se compara con ningún otro. El hecho de que estas obras de arte sean apreciadas por todos los ciudadanos que frecuentan la urbe, es un motivo. El reclamo del espacio exterior genera un momento de contemplación atrayendo estímulos placenteros, o no, al individuo, y eso es justamente

otro justificativo, generar un sentimiento en el ciudadano ya sea positivo o negativo. Otro de los motivos es la marca. Es una forma de dejar constancia de que determinado artista estuvo allí, pensando y sintiendo el espacio para encontrar la mejor manera de dejar su firma, su estilo. Gracias a estas marcas dejadas por el hombre, hoy en día el mundo tiene una historia que contar y se conoce aquello que sucedió hace miles de años entendiendo el paulatino cambio vivido por los seres humanos, y el arte hace esto posible dejando su estampa.

Generalmente cuando a un escenógrafo se lo contrata, la metodología de trabajo a seguir por el mismo lo vincula automáticamente con el texto, si se refiere a una obra de teatro por ejemplo, o con la marca en su defecto. Siempre hay una vinculación aparente entre el escenógrafo y el trabajo a realizar. Pero si se toma como lienzo, a la calle, esto no sucede, ya que la única vinculación que se encontrará es la inspiración e imaginación de cada uno. Es por eso que constantemente se alude a la libertad cuando se habla del ámbito urbano.

Una artista callejera, o como comúnmente se lo llama *Street Art* (arte de las calles, en su mejor traducción) llamada *Cuore*, habla sobre sus motivos. “Su principal interés es generar espacios atemporales y calmos, que inviten a la contemplación y a la reflexión, cuestionando diferentes aspectos que cuestionan la condición humana.”(La calle es nuestra, 2013). Nuevamente se ve las palabras “contemplación y reflexión” en la boca del artista, quien expone en palabras claras los motivos de su presencia en la calle, es porque justamente son dos palabras que los estimulan a intervenir.

Generalmente en teatro, se dice que el área de veda es la encargada de sostener todos los objetos que intervienen en el hecho teatral, siempre hablando del teatro convencional a la italiana y dejando fuera a los poco convencionales. Es la que sostiene y da consistencia a los hechos. Si esos objetos dejaran el mundo detrás de este “marco”

difícilmente tengan sentido. Con las intervenciones urbanas sucede lo mismo, la ciudad es la encargada de enmarcar la escena o la manifestación artística. La urbe le da sentido, a ese entorno que necesariamente se convierte en indispensable para la intervención dándole una identidad y un significado.

También este soporte llamado ciudad, exige sus confinamientos dándole un verdadero desafío al escenógrafo o artista plástico que eligen a la calle como su moldura para pintar su cuadro.

### **5.3 Aportes para su desarrollo en Buenos Aires**

A lo largo de este proyecto se ha hablado del espacio público como escenario para las intervenciones urbanas. Siendo esta también una herramienta para la vida social de la comunidad. El hombre es un ser sociable por naturaleza, durante toda su existencia ha vivido en comunidad y para ello es necesario el espacio público. Pero también requerimos de espacios más íntimos para satisfacer otras necesidades y en este caso el privado es el predilecto. Siendo el público motivo esencial de comunicación, es un espacio oportuno para las manifestaciones artísticas y el trabajo del escenógrafo.

Desde el Renacimiento y el Barroco, la calle se ha usado como espacio de esparcimiento y recreación, gracias en parte al incremento del uso comercial. Salir a las calles a apreciar las mercancías que generalmente se exponían en las calles principales, era motivo de encuentro entre clases sociales diversas.

No existe ninguna duda, que lleve a preguntarse si el arte es parte de la cultura. De hecho es más que evidente que forma parte de ella siendo este un concepto genérico. La cultura nos ayuda a formarnos como seres individuales racionales y críticos. En resumidas palabras, la cultura es motor para alcanzar la identidad. Y que más oportuno que esa

identidad se logre a través del arte. Los aportes que se hagan en este último subcapítulo del proyecto estarán dentro del parámetro cultural.

La utilización de espacios olvidados de la ciudad de Buenos Aires para las manifestaciones escenográficas puede ser una forma de darlas a conocer a los ciudadanos. Tradicionalmente la calle ha sido sitio de encuentro y por lo tanto de socialización gran parte de la cual puede deberse a las actividades recreativas. Pero no sólo es un ámbito positivo, muchas veces se torna violento, sobre todo en las épocas electorales en donde el “vote a...” y el discurso político queda expuesto en cada pared y calle que se camina a diario. La idea de generar arte positivo en las calles, es una manera placentera de desconectarse de la realidad y de la violencia que se vive. Un reparo visual.

Otro ámbito estrechamente relacionado con el espacio urbano, son las plazas o parques. Emplazamientos de este tipo están predispuestos al encuentro y a la sociabilización, muchos de estos lugares se diseñan justamente para mantener en pie estos objetivos, convirtiendo en estancias favorables para dar lugar a las intervenciones urbanas o las manifestaciones artísticas.

Fue un espacio que significó por muchos años la centralidad de la ciudad. En principio cuentan con un uso ceremonial y conmemorativo, es usual ver en ellas estatuas y esculturas recordatorias de batallas y próceres que nos conmemoran nuestra historia, ese pasado que no vivimos y que es necesario nunca olvidar. Es también el espacio donde los ciudadanos llevan adelante sus protestas y donde se han vivido las guerras por la independencia. Una estancia libre y pública para la manifestación. Desde el Renacimiento hasta la actualidad las plazas han sido testigos de actividades ceremoniales y conmemorativas de toda índole, desde religiosa hasta combates bélicos. Las plazas son las que, de alguna manera, le otorgan la identidad a la ciudad y una forma, positiva o

negativa, de acercamiento. Contando con más material artístico en las plazas, este acercamiento se podría concretar fácilmente.

Otro propósito para intervenir artísticamente los espacios urbanos, es el atractivo turístico. Los recursos humanos o naturales también significan un atractivo, aunque no siempre tienen que ver con la calidad escénica y de recursos, sino que son otros los motivos por los que los visitantes se sienten atraídos. Pero volviendo a la atracción escénica que pueden proporcionar estos lugares, se torna fundamental la puesta en valor de estos espacios que pueden generar una visita atrayente para el turista. Tampoco se debería encerrar en el mismo círculo, o definir como lugar turístico, aquellas zonas sólo con recursos naturales, ya que estos superan en gran medida los lugares que han sido puestos en valor turístico. Dicha atracción a la que se hace mención puede ser generada por las intervenciones urbanas para de esta manera convertirse en un producto turístico.

Hay muchas zonas de Buenos Aires que han sido completamente olvidadas, para convertir este espacio en atractivo, se requiere de una transformación del recurso inicial para de esta manera hacerlo atrayente y que entre dentro del circuito turístico. O simplemente zona de recreación. Teniendo en cuenta que la actividad turística significa una fuente de ingresos capaz de sostener estos espacios a largo plazo. Igualmente habría que llevar a cabo un análisis exhaustivo de los motivos que encierran las decisiones de los turistas de visitar uno u otro lugar, aunque sin duda el atractivo escénico o artístico es una opción.

El camino por el que deben pasar estos lugares, es justamente el escénico. Logrando que estas zonas tengan un valor paisajístico, donde el ciudadano no sólo tenga la posibilidad de conocer estos lugares quizás olvidados por su falta de cuidado, atractivo, infraestructura, comodidad; sino también que los pueda disfrutar haciendo de este recorrido algo escénico y funcional.

La Noche de los Museos, es un evento cultural organizado en forma colectiva con museos e instituciones culturales, que acercan al público una dosis concentrada de cultura en unas siete horas, proporcionándole al ciudadano el transporte debido a las distancias que se existen entre un museo y otro. Este concepto ha sido muy bien recibido en Argentina, mas especialmente en Buenos Aires, incorporando a la lista nuevos museos participantes y también nuevo público.

La noche de los museos es una excusa para acercar a la gente a la cultura. Conociendo en cada museo un mundo nuevo. Ciencia, literatura, historia y arte en un mismo día.

Como se ha abarcado a lo largo del ensayo, gracias a los museos el arte ha dejado de lado a la calle para sus manifestaciones. Consecuentemente esto llevó a que muy pocas personas pudieran vivir el arte debido al bajo ingreso a los museos. Pero sería muy gratificante que el museo sea al aire libre, tomando a la calle como soporte dejando atrás las cuatro paredes. Una buena opción podría efectuarse al incorporar a la Noche de los Museos, la calle y sus intervenciones urbanas. No sólo se podrán encontrar manifestaciones artísticas en un interior, hay que hacer posible que en el exterior también se puedan encontrar historias que contar, además que la cotidiana y mundana de la ciudad. Al fin y al cabo las intervenciones urbanas expuestas al aire libre no tienen otro objetivo más que ser exhibidas como verdaderas obras de arte, como sucede en los museos.

El museo se debería mudar a la calle, aunque se deba reconocer que la mirada que se tiene en una galería de arte frente a una pintura, no es la misma que la que se tiene frente a un grafiti en la calle, intentando sortear las vicisitudes del entorno urbano y tratando de concretar una traducción aparente de esa intervención en la pared. Pero al igual que cambia la mirada, también lo hace el espacio, proporcionándole significado a la obra, que el museo o la galería no le daba. Toda obra va de la mano de su contexto,



porque sencillamente esta no está enmarcada y sujeta literalmente del marco que la delimita, sino que se expande sin demarcaciones haciéndonos partícipes del hecho artístico.

El espacio verde además de cumplir un rol biológico, es un aspecto paisajístico que embellece el espacio público. En la ciudad de Buenos Aires los espacios verdes tienen la marca de paisajistas franceses que entre 1860 y 1930 han sido contratados para dejar su impronta e influencia en las calles de Buenos Aires, es por eso tan recurrente la afirmación de que Buenos Aires parece una ciudad europea, gracias a esta influencia pasada. Realizando un análisis de centralidad en la ciudad, sugiere que en las cercanías de las plazas hay un fuerte surgimiento de actividades en el área generando polos de atracción. Generalmente los espacios verdes son los encargados de establecer el disfrute de los ciudadanos siendo este un punto de encuentro para la recreación. Sucede lo mismo con aquellos lugares donde el arte se hace presente, las intervenciones nos invitan a participar de ellas, siendo parte de las mismas, compartiendo el mismo espacio.

Aunque el paisajismo no es una mera ornamentación, está basado en ejes y geometría como un sistema de resolución. La cultura Inca es un claro ejemplo de esta utilización y adaptación a las condiciones físicas del espacio.

La adaptación a las reglas geométricas a las difíciles condiciones del terreno lo tenemos en la forma de analizar el paisaje en las culturas precolombinas, concretamente en la incaica. Los cuadrados y rectángulos se distorsionan en forma de terrazas escalonadas, a distintos niveles, con fines agrícolas. Todas ellas venían delimitadas por unos muros de piedra (a la que veneraban), extraídas del mismo lugar y en forma sucesiva cóncava-convexa, para su consolidación estable y resistente a los continuos movimientos del terreno. Por estos ejes discurren los canales de riego. (Rico, 2004, p.94)

Este es un ejemplo de que el paisajismo va más allá de la decoración, sino que a su vez tiene que tener un carácter funcional. Aunque no todo cumple ese rol, también el objetivo es la armonía con el entorno. La vegetación, las edificaciones y el hombre, tres elementos

que deben entrar en contacto sin mayores complicaciones. Ya que se torna fundamental la relación del ser humano con la naturaleza o con un espacio de recreación para equilibrar el estado de vida. Quizás poca importancia tenga el paisajismo. La incorporación de intervenciones urbanas en la ciudad sería una buena idea para la conservación del paisaje o zonas de recursos.

Con esta serie de lineamientos que se acabaron de mencionar se puede decir que el paisajismo es una parte muy importante en la vida del ser humano, por su funcionalidad, ornamentación y por el bienestar. Otra de sus características es la protección de aquellas zonas donde la explotación de los recursos naturales y la popularización ya son masivas.

Desafiando la célebre frase del arquitecto Louis Sullivan “La forma sigue a la función”, ausentando en este caso a la estética, las construcciones arquitectónicas vistas en la urbe no tienen por qué seguir este principio nacido a partir de la arquitectura. Esta frase llevó a arquitectos y diseñadores a buscar nuevas formas de construir no viéndose influenciados por diseños pasados.

Aunque no toda intervención presente en la ciudad, tiene que ser puramente artística, dándole lugar a la funcionalidad, un tema que ha acompañado a arquitectos por años.

Muchas de las escenografías callejeras que se ven en la calle pueden seguir la funcionalidad por encima de la estética, dándole la forma dada por la función que va a cumplir, por supuesto teniendo en cuenta la futura utilización de los materiales correctos para su construcción. Pero siempre conservando lo importante en este caso, la funcionalidad. A partir de este lineamiento, hasta incluso se lo podría llamar límite, se puede crear algo igualmente artístico, este fue el caso de la escuela alemana de diseño La Bauhaus, quienes fusionaron la funcionalidad con el diseño sin mayores complicaciones.

Finalizando este capítulo se pudo concluir con el desarrollo de los espacios urbanos que pueden ayudar a que las intervenciones de tipo escenográficas, sean un lugar de encuentro, de recreación y sociabilización para los ciudadanos, y sobre todo que el arte llegue a las masas de una manera más cotidiana y mundana, sin el necesario ingreso a una galería o la compra de una pieza de arte para su regocijo. Mucha gente no le da importancia al arte por el simple hecho de que no lo vive a diario y esta es una manera de darlo a conocer.

## **Conclusión**

A partir del desarrollo y la evolución de este proyecto de graduación, se ha afrontado de un modo ensayístico la tarea de aproximarse a la concepción que posee las intervenciones urbanas en el mundo. Habiendo comenzado por abordar un tema por demás amplio como es el espacio y la multiplicidad de ellos, logrando evidenciar que cada estancia cuenta con sus condicionantes estructurales, pero a pesar de esto viéndolos como un espacio favorable para todo tipo de intervenciones artísticas, haciendo hincapié en la ciudad como soporte para ellas.

A lo largo de los años infinidad de artistas encontraron y encuentran en la calle un motivo para su intervención, ya sea a través de demandas políticas y sociales o porque simplemente localizan en ella un modo libre de expresarse y que todos lo vean, ya que estamos en presencia de un espacio público. Y ese fue precisamente el objetivo de este proyecto, el estudio del espacio urbano como estancia para el trabajo del escenógrafo. Aseverando dicha afirmación que se planteó al inicio de este escrito, es posible la labor del escenógrafo en este sitio, abriendo de esta manera un campo laboral que no es muy conocido por ellos pero más que favorable para su producción.

Se presenta también en este ensayo, la posibilidad de que artistas intervengan en el trabajo del escenógrafo, confirmando la hipótesis que se había planteado en un principio donde el escenógrafo podía ser parte de las manifestaciones artísticas encontradas en la urbe. A pesar de no contar con ciertos requerimientos académicos, los cuales son sumamente importantes para la eficiente labor del mismo, los artistas en general pueden ser parte del trabajo del escenógrafo alentando la relación interdisciplinar. Esta afirmación radica en que la metodología de trabajo de un escenógrafo, engloba otras disciplinas artísticas, estableciendo la vinculación entre la plástica y la escenografía.

Todo hecho artístico nace a partir de experiencias pasadas, que ayudan a nutrir a las vanguardias venideras, porque claramente nada nace del vacío. La motivación a los avances son los responsables de generar nuevas formas de expresarse. Todo tiene su raíz o punto de partida, sus orígenes. Es que resultaría imposible alejarse de ellos que escribieron los principios. Con todas las intervenciones urbanas expuestas en el proyecto pasa exactamente lo mismo, cada una de ellas tiene su génesis, y aunque al pasar el tiempo paulatinamente evolucionen o simplemente cambien de paradigma, dicha génesis siempre va a estar presente, porque esta es la que la vió nacer.

Este proyecto ha bifurcado de manera académica, en variedad de manifestaciones artísticas que han acrecentado el territorio de esta disciplina. Desde la pintura y escultura primitiva hasta las modernas construcción derivadas de esta práctica. Recorriendo a su vez el camino del teatrista, que años después se convertiría en escenógrafo con todas sus facultades. El presente ensayo ha logrado demostrar la amplitud del arte, no sólo haciendo hincapié en la pintura o la escultura, sino en las proyecciones que se han hecho de dichas ramas artísticas, como el mapping utilizando la imagen como proyección, los grafitis o murales con la utilización de diferentes técnicas, las instalaciones o performance introduciendo y mezclando elementos de todas las manifestaciones artísticas: teatro, danza, música, pintura, esculturas, etc. La escenografía se ha nutrido por años de otras disciplinas, en principio de la pintura empleando la técnica de la perspectiva tan simétrica y perfecta para sus telones pintados y trastos, de la escultura y la arquitectura para hacer posible construcciones corpóreas asemejando la realidad o simplemente creando un nuevo mundo.

También se llegó a la conclusión de que el arte no tiene por qué ser una mera decoración o sólo destinado al disfrute estético, evaluando las actuales concepciones de lo que es

arte. El arte puede ser funcional adecuándose a las demandas personales de los ciudadanos, siendo el espacio estudiado, la ciudad.

A su vez del mismo modo se concluyó que en la metodología de trabajo de un escenógrafo, intervienen muchas disciplinas que durante el desarrollo del proyecto fueron analizadas y mencionadas. Como la pintura, la escultura, la arquitectura en cuanto a lo estructural. También haciendo hincapié en la vinculación que se establece entre las intervenciones urbanas mencionadas a lo largo del proyecto y el trabajo del escenógrafo, encontrando en el muchas similitudes, como la utilización de determinadas técnicas, el diseño espacial y el empleo de materiales que ayudan a acercar dicho trabajo a lo escenográfico. Tomando a las intervenciones urbanas como una escenografía que se instala en un espacio arquitectónico al que se adapta o trata de modificar, logrado de esta manera un resultado plástico. Cada intervención que se ha desarrollado en este ensayo podría ser parte de una escenografía teatral, de un escaparate, o montarse en un estudio de televisión o cine.

Viendo a la escenografía, como parte fundamental del teatro, dichas intervenciones anteriormente mencionadas pueden ser parte de este. Tanto la utilización de determinadas técnicas compositivas, como materiales, pueden ser incorporadas a la labor teatral de un escenógrafo, viendo al escenario como iniciador de nuevas tendencias escénicas.

De este modo se deja de manifiesto, que en cuanto a la escenografía se refiere, la imaginación no tiene límites a la hora de crear. Y no sólo a partir del diseño, sino a partir del espacio.

## Referencias bibliográficas

- Alonso Mateos, A. (2007) *boletín filológico de actualización académica y didáctica*.
- Altarelli, C. (2011) *Teatro sin telón*. Bs As. Universidad de Palermo
- Appia, A. (1970) *Hacia el concepto del lenguaje escénico*. En Hormigon, A. Investigación sobre el espacio escénico. Zaragoza.
- Breyer, G. (2005) *La escena presente*. Bs As: Infinito.
- Brook,P.(1973) *El espacio vacío*. Barcelona: Ed. Península.
- Burgueño, V (2011) *Una sensación una respuesta*. Bs As. Universidad de Palermo.
- Camejo, J. (2011) *El Instituto Di Tella y las intervenciones teatrales*. Universidad de Palermo
- Campos, C. (2011) *La performance Arquitectónica*. Bs As: Bisman.
- Cerame, M. (2008) *El escenógrafo del 2008: la escena del profesional*. Universidad de Palermo.
- Chiapparoli, F. (2011) *Funcionalidad en espacios no convencionales*. Bs As. Universidad de Palermo
- Graig,G.(1899) *Investigaciones del teatro ruso*. En Hormigón, A. Investigación sobre el espacio escénico. Zaragoza.
- Larrañaga, J. (2001) *Instalaciones*. Nerea.
- Lovaglio, F. (2011) *El gran enfrentamiento*. Bs As. Universidad de Palermo.
- Masotta, O. (2004) *Revolución en el arte*. Bs As: Edhasa.
- Moral, A. (2011) *Puesta, Protesta y Propuesta*. Universidad de Palermo
- Morris, W. (1881) *On art and socialism*. Londres.
- Olarte, J. (2011) *Diseño de interiores en espacios ferroviarios*. Bs As. Universidad de Palermo.
- Página 12 (2013). *La calle es nuestra*. (2013). Recuperado el 27/09/13 de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7837-2013-02-15.html>
- Panella, J.(1840) *Arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*. Barcelona: Joaquin Berdaguer.
- Pérez, M. (2011).*La iluminación escenográfica y el diseño en locales comerciales*. Bs As. Universidad de Palermo.
- Piscatore, E. El teatro político. En Breyer, G. La escena presente. Bs As.
- Quinze, A. Sitio oficial. ArneQuinze.com

Rico, J. (2004) ) *El paisajismo del siglo XXI, entre la ecología, la técnica y la plástica*.  
Madrid: Ed. Silex

Sanchez, J. (1999) *La escena moderna*. Madrid: Ediciones Akal.



## Bibliografía

- Acaso, M., Belber, M., Nuere, S., Moreno, M., Antonez, N., Avila, N. (2010) *Didácticas de las artes y la cultura visual*. Madrid: Akal Bellas artes
- Alonso Mateos, A. (2007) *boletín filológico de actualización académica y didáctica*. N2
- Altarelli, C. (2011) *Teatro sin telón*. Bs As. Universidad de Palermo
- Anaya, J. (1997) *Historia del arte argentino*. Bs As: Ed. Emece.
- Arne Quinze: Sitio oficial. Recuperado de: <http://arnequinze.com/>
- Baal-Teshuva, J. (1995) *Christo & Jeanne-Claude*. New York: Ed Taschen.
- Brero, M. () *El escenógrafo del nuevo siglo (Hibridaciones entre artes escénicas y visuales)*. Bs As. Universidad de Palermo.
- Breyer, G. (2005) *La escena presente*. Bs As: Infinito.
- Brook, P. (1973) *El espacio vacío*. Barcelona: Ed. Península.
- Burgueño, V (2011) *Una sensación una respuesta*. Bs As. Universidad de Palermo.
- Camejo, J. (2011) *El Instituto Di Tella y las intervenciones teatrales*. Universidad de Palermo
- Campos, C. (2011) *La performance arquitectónica*. Bs As: Ed Bisman.
- Castillo, J. (2012) *Cultura Audiovisual*. Madrid: Ed. Paraninfo.
- Catena, A. (2004) *La organización del vacío*. Cuadernos de Picadero. N4
- Cerame, M. (2008) *El escenógrafo del 2008: la escena del profesional*. Universidad de Palermo.
- Cerri, G. (2006) *Imagen Escénica*. Ed. UCR.
- Chiapparoli, F. (2011) *Funcionalidad en espacios no convencionales*. Bs As. Universidad de Palermo
- Craig, G. (2009) *El espacio como espectador*. Madrid: La casa encendida.
- Drucker, A. (2012) *Karl Marx, Friedrich Engels. Sobre el arte*. Bs.As: Ed. Claridad.
- Escobar, J. (2000) *De la ciudad a su espacio público*. Colombia: Universidad nacional de Colombia sede en Manizales.
- Figuroa, J. (2004) *La teatralidad esparcida en el espacio*. Cuadernos de Picadero. N 4
- Fleming, J, Honour. H. (1987) *Historia del arte*. Barcelona: Ed. Reverte.
- Fontana, J. (2004) *El espacio como totalidad*. Cuadernos de Picadero N 4

- García, M. (2013) *El arte busca que pienses distinto*, 113, 56-59. Sophia, p.57, (está indicado: volumen 113, de p.56 a 59).
- Goberly, L. (2012) *Graffiti Culture*. Ed Lerner.
- Grotowski, J. (1980) *Hacia un teatro pobre*. BsAs: Siglo XXI
- Herbert, R. (1994) *El arte de la Escultura*. Bs As: Ed. Eme.
- Historia del grafiti. Recuperado el 9/08/13 de <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/04historia1.html>
- Historia de la iluminación escénica. BsAs. Recuperado el 20/09/13 de [http://www.instalia.eu/es/notices/2013/06/historia\\_de\\_la\\_iluminacion\\_escenica\\_4270.php](http://www.instalia.eu/es/notices/2013/06/historia_de_la_iluminacion_escenica_4270.php)
- Hormigón, A.(Ed). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Zaragoza:
- Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano. (1989) *Reflexiones sobre el teatro latinoamericano del siglo veinte*. Bs As: Galerna
- Irazabal, F. (2004) *La renovación de la escena argentina está alojada en las pequeñas salas*. Cuadernos de Picadero. N 4
- Jenny Holzer, Sitio oficial. Recuperado el 9/08/13 de <http://projects.jennyholzer.com/>
- Julian Beaver: Sitio Oficial. Recuperado en 03/09/13 de [http://www.julianbeever.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2&Itemid=3](http://www.julianbeever.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=3)
- Larrañaga, J. (2001) *Instalaciones*. Nerea
- Lovaglio, F. (2011) *El gran enfrentamiento*. Bs As. Universidad de Palermo.
- Luzinterruptus. Recuperado el 9/08/13 de <http://www.Luzinterruptus.com>
- Mapping 3d sobre edificios, tendencia a la que se sumaron el Teatro Colon y el Cabildo (2012). Buenos Aires: Educ.ar. Recuperado el 10/08/13 de <http://portal.educ.ar/debates/eid/cultura/mapping-3d-sobre-edificios-ten.php>
- Martínez, A. *De Andy Warhol a Cindy Shermann*. Valencia: Ed. SPUPV.
- Masotta, O. (2004) *Revolución en el arte*. Bs As: Ediciones Edhasa
- Molinari, B. (2004) *No hay renovación en los espacios*. Cuadernos de Picadero. N 4
- Moral, A. (2011) *Puesta, Protesta y Propuesta*. Universidad de Palermo
- Morales, A. (1998) *La pintura mural*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Mural-pintura: Bs. As. Recuperado el 27/09/13 de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7837-2013-02-15.html>
- Navascués, P. (1984) *Arquitectura teatral en España*. España: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, M.O.P.U.

- Olarte, J. (2011) *Diseño de interiores en espacios ferroviarios*. Bs As. Universidad de Palermo.
- Panella, J. (1840) *Arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*. Barcelona: Joaquin Berdaguer.
- Pereira, S. (2005) *Graffiti*. San Francisco. Ed. Fitvay.
- Pérez, M. (2011) *La iluminación escenográfica y el diseño en locales comerciales*. Bs As. Universidad de Palermo.
- Rago, M. (2004) *La luz modifica el espíritu de un espacio*. Cuadernos de Picadero. N 4
- Raquejo, T. (1998) *Land Art*. Madrid: Ed. Nerea.
- Rico, J. (2004) *El paisajismo del siglo XXI, entre la ecología, la técnica y la plástica*. Madrid: Ed. Silex
- Rosenzvaiz, M. (Ed). (2012) *Las artes que atraviesan el teatro*. Bs As: Ed. Capital Intelectual.
- Sanchez, J. (1999) *La escena moderna*. Madrid: Ediciones Akal.
- Teatro en espacios no convencionales. Buenos Aires: PICADERO TV. Recuperado el 28/03/13 de [http:// Vimeo.com/11711312](http://Vimeo.com/11711312)
- Tiberghien, A. (1996) *Land Art*. Correo de la Unesco.
- Villegas, J. (2005) *Historia multicultural del teatro*. BsAs: Galerna.