
Resumen: El espíritu nómada sabe que siempre existirá una visión más bella esperándolo en el camino. Paisajes que envuelven al testigo diario hasta hacerlo olvidar tanta inmensidad. Siempre es el mismo, siempre está renovándose. La vida es un pasaje y el paisaje es su escenario.

Palabras claves: Teatralidad - poesía - escenografía - escultura - arquitectura - urbanismo - paisajismo - emoción - rito.

[Resúmenes en inglés y portugués y curriculum en la página 33]

Desde los estudios de antropología aplicados al teatro se podría considerar al paisaje como el escenario primordial, simultáneamente referente y testigo de las expresiones de ritualidad que han derivado con el paso del tiempo en el arte teatral. El llamado “Teatro antropológico” explora, entre tantos aspectos, la ritualidad como materialización de la acción a través de la metáfora del objeto. En su accionar propone, en muchos casos, un análisis de los orígenes del hombre fusionando significación, codificación y lenguaje e inspirándose generalmente en los sentimientos que el hombre experimenta ante el paisaje que el territorio ofrece.

La escenografía es también un camino posible de búsqueda de representación y recreación del “paisaje emocional”. La palabra escrita, la música, la danza, la *performance* y otras múltiples variantes de expresión teatral pueden ser, en principio, la inspiración. Es responsabilidad del escenógrafo “ambientar el sentido” de la obra, dejarlo desplegarse en el espacio para ocuparlo, conteniendo a los protagonistas y transformando las sensaciones basales en materia y volumen, posteriormente desarrollados en objetos definidos por luces y sombras.

La escultura urbana, la arquitectura y el Land Art se ocupan también, en mayor o menor medida y de diferentes maneras, de intermediar entre el hombre y la materia en una búsqueda por participar en la totalidad universal –o paisaje. Cada huella “impresa” (en forma de monumento, de fuente, edificios, pinturas rupestres, o simples murillos de piedra que se remontan a nuestro pasado común pastoril) son improntas que definen una época y un modo de relacionarse con la naturaleza.

El paisaje es el escenario infinito de todos los sueños del hombre y nos invita a contar, a través de la arquitectura de la imaginación, un camino posible hacia la propia identidad.

Escenografía y paisaje: de la ficción a la realidad. Puntos de encuentro entre lo teatral, lo expresivo, lo urbano y lo natural

Reflexiones que nacen del encuentro de la escenografía (o cualquier acción escultórico-poética derivada de un texto) y el paisaje, entendido como extensión territorial.

Paisajes y pasajes: la escenografía y el paisaje dramático

La relación que existe entre la escenografía y el paisaje se remonta a los orígenes del teatro. Las experiencias arqueológicas y antropológicas confirman que en todas las culturas originarias el paisaje ha tenido un valor simbólico profundamente unido a la más pura ritualidad, siendo en todos los casos el primer receptor (y al mismo tiempo contenedor) de las manifestaciones religiosas del hombre.

Si tomamos, por ejemplo, la cultura griega en sus orígenes, *theatron* (θέατρον) significaba “lugar donde se mira” o “lo que se mira”, ya que se trata de un sustantivo derivado del verbo *θέωμαι* (ver, mirar, observar, contemplar).

Así, *θέατρον* (lo que se mira) que, originalmente, hacía referencia a “el lugar” donde se observa algo, modificó su sentido para definir a “el grupo de espectadores”. Con el tiempo, tomó también este significado un género literario basado en la representación donde los espectadores contemplan algo (el *θέατρον*) que es lo contemplado (el *θέατρον*) en un lugar para contemplar (el *θέατρον*): el teatro.

Teatro y paisaje: espacio contenedor, género literario, extensión del territorio, representación y representado. ¿Coincidencia?, ¿mera casualidad derivada del uso de una palabra?

En la antigua Grecia los ritos y festejos que preceden al *θέατρον* están profundamente relacionados con necesidades básicas y planteos existenciales del ser humano: la alimentación, la reproducción y el miedo a la muerte. Dionisios, el gran protagonista de los rituales helénicos, era considerado una divinidad protectora de la vida y símbolo del placer, el dolor y también de la resurrección.

Durante la época de la vendimia en su honor se cantaban a coro distintos himnos que se llamaban dítirambos. En los poblados y en las plazas, donde el público se liberaba a la danza, los festejantes hacían una ronda alrededor del altar pidiendo a los dioses (y en especial a Dionisios) que el campo sea fecundo. Una procesión de danzantes que representaban a los *sátiros* (seres mitológicos que tenían cuerpo de hombre y piernas de carnero) recorría las avenidas seguida por jóvenes ciudadanos ansiosos de alcanzar lo que llamaban “éxtasis dionisiaco” (recordemos que Dionisios es también, como dios de la vendimia, dios del vino).

En estas fiestas, además de los largos cortejos, un carro recorría las calles exponiendo al público la estatua de la divinidad, mientras los ciudadanos danzaban celebrando. En principio se trató de una ceremonia de carácter mimético, pero con el correr del tiempo, las técnicas de realización de los trajes, la producción de los carros y demás elementos del festejo ritual fueron evolucionando hasta enriquecer la puesta en escena que abriría de este modo las puertas a lo que hoy conocemos como teatro griego. Las ofrendas del público consistían generalmente en sacrificar un macho cabrío, que era consagrado a Dionisios. Con el pasar de los años, también se reemplazó el primitivo pintarrajeo de los *coreutas* (coro de actores y cantantes) por una máscara de estuco. Éstas representaban las facciones de los distintos personajes al mismo tiempo que amplificaban, a modo de altavoz, el caudal sonoro de los artistas con una abertura de la boca grande y prolongada hecha en cobre. Las más primitivas estaban realizadas con la corteza de árbol.

Existieron principalmente tres clases de máscaras: trágicas, cómicas y satíricas. En todos los casos, estaban fuertemente legadas al sentido de la tierra y de la naturaleza. Eran alegorías primitivas de las sensaciones más profundas que sentía el hombre griego ante la majestuosidad del paisaje y el devenir del tiempo. Las trágicas expresaban una mirada furiosa, eran de gran formato, estaban enmarcadas con cabellos erizados y una frente deforme. Las segundas eran toscas, a veces con los ojos bizcos, la

boca en un gesto ridículamente torcido y las mejillas muy expresivas. Las satíricas eran tal vez las más repugnantes y representaban solamente figuras extravagantes y de género fantástico tales como centauros, faunos cíclopes y sátiros.

Con la importancia que estos ritos y celebraciones adquirieron en la sociedad griega, nació el interés de la comunidad por dar un marco al festejo, y es entonces que las primeras edificaciones teatrales tienen lugar. Estas eran construidas con bloques de piedra, en muchos casos en las inmediaciones del templo de Dionisios, y los actores y cantores pasaron rápidamente a ser considerados personajes sagrados y dignos de todo respeto por el pueblo e incluso por los sacerdotes del culto.

La tragedia como género representativo de dichas manifestaciones es una evolución inevitable, siendo Aristóteles quien postula en el año 334 A.C. que la misma es capaz de producir la elevación y la purificación de las pasiones del alma. Este proceso de regeneración espiritual viene denominado "catarsis" y considerado de algún modo la purificación interior que puede sentir el espectador ante la representación de las miserias humanas. En definitiva, se hace referencia a lo trágico considerándolo una especie de lucha contra un destino inexorable, que inevitablemente determina la vida de los mortales exponiendo el conflicto del hombre en relación al poder, las pasiones y los dioses. Los temas de la tragedia, a pesar de mantener por lo general un tono de gran dramatismo y cierta grandilocuencia, mantienen hoy su vigencia por el carácter universal que los caracteriza.

En la cosmovisión Inca (otro ejemplo, quizás más cercano) el paisaje adquiría directamente un valor de entidad pura, prácticamente como si esas montañas, protagonistas del horizonte del Altiplano, fueran un animal enorme, poderosísimo. Las montañas de los Andes, jóvenes formaciones rocosas en constante movimiento, eran consideradas dioses, llamados Apus, a quienes se debía respeto y eran meritorios de todo tipo de celebraciones, sacrificios y festejos. En el territorio que hoy es Perú, Bolivia y parte del norte argentino, la concepción de tiempo está unida inevitablemente a aquella de tierra (Pacha). No existe una separación: la tierra y el tiempo son una sola cosa, porque la tierra es teatro, testigo y protagonista de un ciclo que es eterno. El cambio es el tiempo. La tierra es el tiempo. El paisaje es contemporáneamente paisaje. El hombre Inca se reconocía parte de esa totalidad y en su accionar demostraba (y demuestra aun hoy) su conciencia unificadora, un sentirse parte de ese todo.

Así es que en su obra, su arquitectura y escultura, estos conceptos quedan inevitablemente claros. Basta solo transitar por los colosos templos y murallas del valle del Cuzco para descubrir un fascinante modo de relacionarse con el paisaje natural.

Un templo de dimensiones majestuosas, con paredes talladas y encastres gigantescos con formas caprichosas podía tener en su centro una enorme roca sin elaborar. En otras palabras: la arquitectura del Altiplano, evolucionada y detallista, deja lugar para convivir también con la rusticidad de la piedra trabajada por el viento y la lluvia, o sea, por el tiempo. La obra Inca convive en su propio centro con la obra de Pacha. No existe un solo ángulo recto. Existen miles y miles de ángulos, de encastres, de curvas. Este era el teatro de la cultura Inca. Allí se sucedían sus festejos y carnavales. La teatralidad, de la mano del ejercicio ritual, cobraba vida reinventando una realidad donde el paisaje era el protagonista. Así, la representación de las diferentes instancias de la vida social cobraba dimensiones teatralmente majestuosas, la naturaleza otorgaba todo lo necesario para recrear un mundo entre lo imaginario y lo vivo. Desde el vestuario hasta las decoraciones hechas con flores, plantas, maderas, cueros. Todo circulaba en función de una misma idea: La vida "recreada" para poder ser comprendida, para poder otorgarle un sentido a lo inexplicable. Festejos que conllevan un trabajo de reinterpretación de la realidad: carnavales, bacanales, ritos de iniciación y tantos otros festejos relacionados con la tierra, sus ciclos y su devenir. Una vez más, los orígenes de la teatralidad, y en consecuencia, de la escenografía.

En la Europa medieval el teatro se desarrollaba al aire libre, casi con un sentido de “máquina” puesta en función del dogma católico. Se desplegaba en plazas, mercados y frente a las catedrales, siendo el *vía crucis* el principal texto a recrear.

En estas condiciones, tanto en la antigüedad como hoy en día entran en juego factores diversos que modifican sustancialmente el modo de encarar el proceso creador y la esencia misma de la representación: el clima, los vientos, la posición del sol, las características de la circulación y los accesos, la topografía.

Habiendo considerado estos aspectos históricos que hacen al origen de la teatralidad y la representación, es fácil comprender que cuando se habla de trabajos teatrales al aire libre inevitablemente estamos hablando de un tipo de manifestación que encuentra su origen en las raíces mismas de la cultura humana: El hombre, antes de llegar a desarrollar un espacio teatral definido (por ejemplo, el *theatron* en Grecia), ya estaba manifestando y recreando la vida, los dramas y las comedias en la guerra, los cortejos y los sacrificios rituales en el escenario universal: el paisaje natural. Este es, sin dudas, el elemento unificador a la hora de comprender el origen de la representación. Matriz y forma creada, madre, padre e hijo coincidiendo en la totalidad del uno. Para nuestra razón, es paradoja y contradicción; como sucede en el teatro, lo imposible es posible.

Desde un punto de vista práctico, la figura del escenógrafo surge ante la necesidad de dar forma a una idea y volumen a un concepto. Combinando cuerpos, sombras y luz en función de la dimensión visual, nos embarcamos en la búsqueda de dar forma a las emociones que danzan con la realidad, en el intento de lograr poner todos los sentidos en acción.

El trabajo del escenógrafo (término coñado por Sófocles en el siglo IV A.C. que significa dibujante de escena) implica la creación de un “paisaje dramático”. Paisaje que será marco y contenedor de diversos tipos de manifestaciones artísticas. Paisaje inverosímil, realista u onírico, pero siempre en función de las emociones en juego.

En la actualidad, por lo general, el trabajo escenográfico tiende a ser realizado en espacios donde la base o “tela” para trabajar es una caja (también llamada cámara) forrada o pintada de negro. El paisaje desaparece, cancelando de este modo cualquier referente formal para poder, entonces, desplegar en este “espacio fuera del espacio” el aparato escenográfico, a modo de *tabula rasa* de la dimensión audiovisual.

A partir de mediados del siglo XIX este tipo de espacios teatrales viene entendido como *teatro a la italiana*, que es, en realidad, una evolución del teatro Isabelino, originariamente desarrollado en la corte de la reina Elisabeta I de Inglaterra durante el siglo XVII.

Aunque el espacio teatral ha merecido diversos nombres a lo largo de la historia, el escenógrafo es desde tiempos helénicos el encargado de crear y desarrollar el ambiente que buscare reflejar el mundo poético que se quiere contar. Ese “paisaje artificial” estará idealmente desarrollado en función del contexto dramático.

Teniendo en cuenta la historia del teatro en Occidente (y en consecuencia de la escenografía) podemos considerar que en los últimos cuatro siglos, la composición y dibujo de escena se ha desarrollado mayormente en espacios “neutrales” como el teatro Isabelino, el teatro a la italiana y, en el ámbito contemporáneo, la cámara negra.

Este extraño alejamiento del “escenario natural” es consecuencia de los cambios que nuestra cultura ha sufrido en los últimos siglos. La nueva realidad que deviene con la revolución industrial acercó al hombre a su propia creación (¿la artificialidad?) y lo encerró en su propio sueño. La ciudad se transforma entonces en el escenario donde “todo pasa” y se genera de este modo una especie de realidad paralela.

Realidad que la acción teatral, de algún modo, reivindica una y otra vez en cada función. En el teatro, cada noche la misma escena tiene lugar. El espacio escenográfico, en este contexto, no hace más que re-crear el artificio a través de metáforas visuales utilizando los códigos que la sociedad se auto-impone. Fuera de la cámara negra, ante la posibilidad de interactuar con espacios donde el paisaje ejercita su influencia sobre todos los sentidos del hombre en modo concreto y real, significa de algún modo un desafío que conlleva una contradicción: la escenografía, desarrollada durante siglos como sistema de emulación e imitación evocativa de los escenarios naturales del drama del hombre, se encuentra, finalmente, con su origen y fuente inspiradora original. Este origen puede revalorizarse al ser, una vez más, el marco real y concreto para su aplicación.

La naturaleza guarda una respuesta fundamental para comprender la realidad del cambio y del ciclo. El clima, las mareas, los cambios de estación, los diferentes momentos del día y su luz y las variaciones de temperatura alteran y modifican notoriamente nuestras sensaciones. La sumatoria de todos estos factores interactuando con la realidad teatral permite encontrar nuevas alternativas expresivas. La imagen del cielo (pintado una y mil veces en panoramas, telones, tules y proyectado en pantallas enormes por medio de diapositivas o video proyectores) no podrá nunca competir con la desnuda verdad de un atardecer, dondequiera que nos encuentre de testigos. El paisaje cobra una dimensión nueva cuando viene re-significado a través de la teatralidad renaciendo a través de nuestros sentidos con una fuerza nueva: deviene escenario de la realidad poética que se despliega para envolverlo todo, amplificando en su vastedad toda experiencia sensible.

Hoy parece surgir una nueva necesidad que propone volver al origen en búsqueda de nuevos códigos, nuevas formas y sobretodo de nuevos significados. En este encuentro, el paisaje natural, elegido como fuente inspiradora fundamental, abre la puerta a infinitas nuevas formas de expresión y experimentación.

Intervenciones paisajísticas y Land Art: cuando el paisaje es protagonista.

El fenómeno llamado Land Art comenzó como un movimiento artístico de acercamiento al paisaje y se desarrolló en diferentes ámbitos del arte y la arquitectura en los Estados Unidos de la década del '60. Es complejo, de todos modos, trazar una línea de tiempo precisa, dado que los artistas involucrados en el desarrollo paulatino de este movimiento son muy diferentes entre sí, incluso desde el punto de vista puramente formal. Las experiencias de arquitectos como Frank Lloyd Wright en *Taliesin House* y Richard Buckminster Fuller (que supo combinar majestuosamente ingeniería, dinámica y arquitectura) son referentes indispensables para comprender el arte de intervenir el paisaje.

Los precursores del Land Art fueron los artistas Walter De María y Robert Smithson, artistas emergentes de la escena *bohémien* de Nueva York de los 60. En el caso de De María, ya anteriormente había colaborado en experiencias con el grupo Fluxus y la *factory* de Andy Warhol. La propuesta inicial de ambos artistas buscó poner en discusión el marco tradicional en el que viene contenida la obra, que para la época eran inevitablemente las galerías y museos de la ciudad. Propusieron salir del ámbito tradicional para buscar, inicialmente, mayor espacio para la acción artística. Esta búsqueda inició con la apropiación y uso de diferentes espacios experimentando diferentes técnicas constructivas y plásticas en puentes, áreas industriales abandonadas y edificios semidestruídos. Desde el principio se propusieron otorgarle a cada acción un cierto valor iniciático que dejaba entrever una pasión irreverente por la antropología y la ritualidad.

Con puntos de contacto pero con diferentes modos de abordaje, cada artista resuelve el desafío de lidiar con el arte en *plein air* a su modo: De María se propone metafóricamente "ordenar la natura-

leza” instalando repetitivamente volúmenes de media a larga durabilidad a modo de sistemas, como en el caso de su obra *The broken kilometer* (Dia Art Center, Nueva York, 1979), obra compuesta por 500 barras de metal de 2 metros de altura distribuidas en el paisaje en forma irregular, en una composición que transmite continuidad y vacío cuestionando la posibilidad de reordenar las propias medidas. En el caso de Robert Smithson, probablemente su obra más conocida sea *Spiral Jetty* (Great Salt Lake, Utah, 1970). Esta espiral de materia (una composición de piedras sobre el agua) fue realizada en un lugar que inicialmente atrajo la atención del artista por su aspecto despojado, combinado con cierta atmósfera de ciencia ficción, al ser un área industrial completamente en decadencia y abandono del estado de Utah. Re-proponiendo conceptos relacionados con el lugar físico y el ideal abstracto, su trabajo inicial se concentró en la reflexión del signo como objeto y el no-lugar (*no-site*). En el momento de su construcción el público no pudo ver la obra, salvo en fotos o películas a través de las cuales Smithson alcanzó su popularidad; sin embargo, tres décadas más tarde, debido a una temporada de sequía de la región, el *Spiral Jetty* re-emergió naturalmente del agua y pudo ser observado, caminado y fotografiado por algunos privilegiados (Octubre, 2002).

En aquel periodo la fotografía comienza a integrarse con enorme fuerza en el ámbito del arte, y a partir de los años '80 comienzan lentamente a proliferar los experimentos con un nuevo soporte que será fundamental a la hora de trabajar con el paisaje: el video. Ambos medios audiovisuales son fundamentales al momento de reflexionar sobre Land Art, porque significan un medio de registro y la posibilidad de retener la memoria visual de las acciones artísticas. El video como medio ha tenido un desarrollo enorme en el ámbito artístico en un tiempo relativamente breve, convirtiéndose en protagonista de la obra de importantes artistas del contemporáneo, como es el caso de Bill Viola. Las propuestas de Viola investigan el significado de la imagen poniéndola en función de la memoria a través del cuerpo y las costumbres cotidianas, en un acto de continua recuperación de-constructiva. Otorga al video, probablemente por primera vez, una cualidad pictórica monumental.

Richard Long se destaca desde hace más de cuatro décadas por ser uno de los artistas más prolíficos del ámbito del Land Art. Su trabajo se caracteriza por el uso constante de materiales provenientes de los mismos emplazamientos que interviene. El barro, la madera, la piedra, así como la creación de marcas e impresiones en sus obras escultóricas, además del gusto por las líneas curvas, son elementos constantes en la obra de Long, quien durante los años sesenta se trasladó a lugares tan distantes como la Patagonia, el Himalaya o el Sahara para crear su obra; interviniendo el paisaje de cada uno de los lugares visitados. Una de las características de sus trabajos es la obsesiva búsqueda de representar la no-permanencia, a través de la metáfora de la naturaleza y su capacidad de trascender, mutando con el paso del tiempo. Su trabajo se centra también en la experimentación con rocas y palos, que le sirven para producir formas escultóricas poéticamente asociadas a significaciones simbólicas, en general de carácter primitivo, en un constante interés por las creencias ancestrales. Su obra más reciente se aleja de los espacios abiertos para cuestionar una vez más toda su experiencia en lo que el artista denomina geografías pétreas, esculturas desarrolladas en ambientes cerrados en las cuales predomina el juego geométrico.

Posiblemente, el artista del ámbito del Land Art más conocido para el público sea Christo. De origen Búlgaro, trabaja desde 1956 en diferentes lugares del mundo llevando un sello que es hoy inconfundible: empaquetar temporalmente edificios enteros, sectores de montaña, valles, árboles y objetos de gran tamaño utilizando enormes paños de tela o lona plástica. Algunas de sus obras son las *Surrounded Islands* (1983), y *The Pont Neuf Wrapped* (1985), en la Bahía de Biscayne de Florida, Estados Unidos y el cubrimiento del *Reichstag*, en Berlín (1995). En su poderoso accionar creativo

puede distribuir innumerables sombrillas azules transformando el paisaje de un valle o disponer en el Central Park de New York infinitos arcos metálicos para sugerir nuevos recorridos “imposibles”. Sus cortinas recorren kilómetros de montaña y sus velos gigantes envuelven bosques en la repetición sistemática de una misma intención: contener y cubrir parcialmente la naturaleza con colores y materiales artificiales que componen una bella y efímera realidad.

En el ámbito de la ciudad, su trabajo de escultor del paisaje urbano introduce elementos absolutamente inusuales para el contexto buscando poner el acento, con su intervención, en el anonimato que la sociedad concede a ciertos edificios y monumentos. A pesar de los contrastes o tal vez a causa de la repetición obsesivamente estudiada de sus intervenciones, sus trabajos nunca dejan de transmitir armonía, otorgando al paisaje urbano o natural en cada una de sus acciones una mirada absolutamente original.

El paisaje urbano: un escenario posible para la escultura, la arquitectura y la escenografía

La escultura es, desde siempre, motivo de análisis y fuente de inspiración de la arquitectura y también un medio muy útil para analizar la interacción del hombre con la materia y el paisaje. Ya los arquitectos del medioevo y renacimiento se ocuparon de re-definirla, desde la experiencia del Gótico (principalmente en Francia) donde la arquitectura literalmente se transforma en escultura y metáfora de la caverna matriz, a escritos como *De Re aedificatoria* de León Battista Alberti, que son considerados hoy textos fundamentales para comprender el modo en que el hombre renacentista se relacionaba con la proporción y el paisaje.

Por definición, entendemos a la escultura como la representación de una figura en tres dimensiones. Si tenemos en cuenta el proceso de creación de un objeto sólido y tridimensional que ocupa un espacio, descubrimos que intervienen, individualmente o combinadas, dos acciones principales: la eliminación, a través de la extracción de materia de un bloque (por ejemplo de mármol) hasta obtener una figura, y el modelado, que en vez de quitar, agrega, a través de materiales blandos como la arcilla o el yeso o simplemente combinando elementos de todo tipo.

Una vez más, analizando la historia del arte podemos comprobar hasta qué punto el accionar escultórico refleja la realidad material del hombre: las técnicas, los medios y el acabado suelen ser claros indicios del grado de evolución de una cultura. Las características del soporte convocan a imaginar el paisaje geográfico predominante y la selección cromática permite incluso trazar eventuales hipótesis sobre ciertos rasgos psicológicos del contexto social. La obra del hombre nunca deja de representarlo, porque es justamente su huella. La escultura, de algún modo, nace con el primer árbol tallado y la primera piedra esculpida. Vitruvio, en el siglo I A.C., nos cuenta en sus tratados de arquitectura sobre la relación fálica que originalmente une al árbol con la columna y anteriormente Platón, a través del mito de la caverna, ya pone en evidencia la importancia de la piedra en el nacimiento de la representación.

La roca y la madera, originales protagonistas del cobijo ancestral, con el paso del tiempo y la evolución de la técnica son transformados, sumándose a los metales y otros elementos naturales o productos del artificio humano, para devenir parte del paisaje del hombre.

Leonardo da Vinci, en el renacimiento, se permite por primera vez la combinación libre de los principios del arte, la escultura, la arquitectura y la ingeniería. Con su acercamiento proyectual y práctico a la máquina (desarrollado principalmente en el Código Atlántico) y sus experimentos escénicos para la corte del Duca de Milán en el siglo XV, da vida posiblemente al primer escenógrafo de la historia. Él personifica como ningún otro, el pasaje del artesano al artista, saliendo finalmente del

relativo anonimato del taller y la total dependencia al comitente eventual para gozar de la celebridad internacional, protagonizando la revolución que significa la trascendencia de la propia obra. La imaginación supera a la materialidad de la acción, momento determinante para la evolución del arte que ya prevé el amanecer iluminista.

Con este pasaje, que confunde los límites entre las distintas dinámicas productivas, surgen nuevas posibilidades de integración entre la arquitectura y la alegoría, que tendrán su máxima expresión en la era de las luces. Los monumentos, mausoleos, plazas y anfiteatros que se construyen en Europa en este periodo fueron, probablemente, excusas para buscar eternizar materialmente la memoria histórica del devenir político y cultural. Satisfechas las necesidades fundamentales, la experiencia y la técnica permitieron al hombre del siglo XVII aventurarse en la creación de nuevas alternativas que tienen en realidad su raíz en la antigüedad: fuentes, relojes solares, pérgolas, laberintos, lagunas artificiales y puentes renacen como resultados tangibles de la fusión de las artes. La construcción otorga su mano a la expresión. Desde una mirada actual, se podría aventurar que fueron tal vez las primeras estructuras no-habitacionales de carácter recreativo e interactivo. En ellas el sentido de lo decorativo y lo ornamental encuentra un marco de utilidad práctica y se auto-justifica, cobrando un valor más cercano a las necesidades del hombre y representando un avance importante hacia la modernidad.

Hoy en día, suele pasar que cuando se piensa en términos de arquitectura se piensa instantáneamente en edificios. Esta es una asociación inevitable pero sobretodo limitante, ya que en verdad los edificios son simplemente edificios y la arquitectura comprende la totalidad de los procesos y elementos que hacen a la construcción. Si cada edificio habla por sí mismo a través de su forma expresándose en sus materiales, colores y texturas, la arquitectura va más allá del resultado material porque conlleva un modo de entender, de proyectar y de ejecutar el proceso constructivo.

Para citar un ejemplo del panorama contemporáneo, en la Bienal de Arquitectura de Venecia del 2008, llamada *Out there: architecture beyond building* (*Allá afuera: la arquitectura más allá del edificio*), la propuesta que convocó a los más importantes e inquietos arquitectos del mundo, se concentró en mostrar los resultados de la exploración y experimentación generada fuera de las carcasas de los edificios. Distribuida principalmente en dos sedes históricas, los Jardines de Castello y el Arsenale, cada Bienal (sea de arte o arquitectura) es en realidad una excusa para “invadir” Venecia transformándola en una especie de ciudad-escenario. Las exposiciones, además de desarrollarse en los espacios antes mencionados, se expanden por toda La Serenissima hasta ocupar edificios, plazas e incluso iglesias ex-consagradas, donde los países que no tienen pabellón en los jardines exponen el trabajo de sus participantes elegidos.

La ciudad se transforma, de Septiembre a Noviembre, en un laberinto que se despliega (en constante transformación) e integra, en modo notable, tradición y contemporaneidad. A través de instalaciones *site-specific* y visones utópicas que cuestionan la tecnología real e imaginaria, las propuestas 2008 buscaron revalorizar el uso de los elementos típicos de la construcción sin dejar de considerar, en muchos casos, la basilar necesidad de reparo, proponiendo una arquitectura-espectáculo ligera y modular, liberada por fin de la concepción del edificio y sobretodo de los actuales esquemas de construcción.

En el contexto actual, cuando los problemas sociales y la preservación de la ecología representan desafíos claros que el desarrollo arquitectónico urbano debe finalmente enfrentar, parece difícil comprender cual es el camino más acertado a seguir. La arquitectura, frente a la urbanización, se enfrenta como mínimo a dos aspectos fundamentales: la condición impredecible que representan los cambios climáticos y demográficos y en el otro extremo, la selección entre todas las opciones y posibilidades que el avance tecnológico pone hoy al alcance de la mano. Pero sobre todo, está claro que pequeñas y

medias decisiones en este contexto pueden generar enormes cambios en relación a la disponibilidad de agua potable, el clima, el flujo de los desagües y la integración de la basura, por citar algunos. La arquitectura imagina y materializa a los grandes protagonistas del escenario urbano: los edificios ya no implican simplemente una posibilidad habitacional, económica y cultural, sino que representan toda una gama de consecuencias que no podemos ya dejar de ver. Emblemas de un devenir inevitable, su huella no es sólo aquella claramente visible, definida en sus líneas, materiales, escala. De algún modo son organismos vivos que pueden modificar nuestra realidad en un modo mucho más profundo de lo que parecería, alterando veloz y notoriamente nuestra calidad de vida.

Esta realidad obliga hoy a nuevas búsquedas en el ámbito de la arquitectura y nacen entonces equipos de investigación con la intención de integrar experiencias de ecología, ingeniería y recreación en pos de nuevas soluciones para el ahorro de energía, reciclado y mejoramiento del uso de los recursos, naturales y artificiales.

Una vez más, nuestras decisiones nos definen y el uso (y abuso) de materiales, técnicas y estilos son la huella que marca el presente y define un futuro. La ciudad es escenario, protagonista y testigo del deseo monumental del hombre que se despliega sin detenerse, dibujando en el horizonte un desafío de fundamental efecto en nuestro desarrollo: el abandono de una acción ecológicamente insostenible y cortoplacista para considerar un camino de acción que sea sostenible a largo plazo. Ese es el verdadero eje sobre el cual, primero algunos y después otros, trabajarán los escultores y escenógrafos del paisaje urbano del siglo XXI.

La relación entre el hombre de occidente y la naturaleza: Orígenes y originalidad

Considerando entonces la “hermandad” creada entre el paisaje, el hombre y los soportes expresivo-constructivos, es interesante mirar hacia el futuro con el fin de encontrar nuevos valores en el conjunto de alternativas que nos ofrecen el mundo de las ideas, la tecnología y el paisaje natural. Esta mirada no debería dejar de lado el origen de muchos conceptos que hoy tomamos como verdades universales.

Extraña paradoja, una vez más silenciosa protagonista: es en el futuro que está la originalidad y el origen. ¿Cómo acercarnos a una respuesta a esta aparente contradicción?

En general, durante un proceso de creación que involucra al hombre con el paisaje se suele partir (consciente o inconscientemente) de conceptos clásicos que nos acercan muchas veces a la matriz griega de nuestra cultura: la naturaleza, la estructura y el cambio de la materia, los cuatro elementos fundamentales, la geometría, las matemáticas y también las implicancias y relaciones posibles entre estos conceptos y el mundo natural.

Thales de Miletus, nacido alrededor del 624 A.C. es considerado hoy el primer filósofo, científico y matemático griego y es autor de los cinco teoremas elementales de geometría. Se lo considera el descubridor de la naturaleza desde el punto de vista proto-científico. Propone la idea de que los fenómenos naturales que nos rodean pueden ser explicados y comprendidos en términos de materia que interactúa y cambia por medio de leyes naturales y abandona, entonces, la idea de que éstos corresponden al accionar arbitrario de los dioses. Tengamos en cuenta que la creencia griega común de la época consideraba, por ejemplo, que los temblores eran causados por la ira de Poseidón, dios del mar, o que el rayo era una manifestación de la ira de Zeus.

La concepción fundamental que aporta el filósofo es la de considerar a la naturaleza como una entidad dinámica que puede evolucionar respondiendo a leyes a descubrir. También sugirió que en los inicios de la tierra todo era agua. Anaximandro, contemporáneamente, afirmó que inicialmente existía un infinito caos, y que el universo creció de este caos como de una semilla.

Ya durante los siglos 500 y 400 A. C., era ocupación principal de los filósofos del mundo griego el análisis y la búsqueda de comprensión del sentido del paisaje y de la realidad inevitable del constante cambio. ¿Cómo reconciliar este hecho innegable con el sentimiento profundo de que el universo posee esencialmente cualidades eternas y constantes? Heráclito afirmó que “todo fluye”, y se atrevió a más afirmando que aún los objetos que parecen estáticos tienen alguna tensión o dinamismo interno. Parménides, un griego italiano del mismo periodo, llegó a la conclusión opuesta, o sea que nada cambia nunca, afirmando también que el cambio aparente es una simple ilusión resultado de nuestra limitada percepción del mundo tangible. Este debate, aparentemente irreconciliable, basado en el análisis concreto de qué está cambiando y qué no en el mundo físico, evolucionó con el tiempo hacia la concepción de la idea de los elementos, los átomos y las leyes de conservación de la materia.

La primera formulación clara de una posible resolución del problema del cambio fue de Empédocles que, durante el 450 A. C. afirmó que toda materia está constituida de cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego, asegurando que los elementos en sí mismos son eternos y no cambian. En su formulación, las diferentes sustancias estaban hechas de estos cuatro elementos en diferentes proporciones, del mismo modo que todos los colores pueden crearse mezclando tres colores primarios, en apropiadas proporciones. Las fuerzas de atracción y repulsión (también muchas veces referidas como amor y conflicto) entre estos elementos generan la unión y separación haciendo posible el cambio aparente de las sustancias. Posteriormente Platón, en su teoría sobre la materia, parte de los cuatro elementos de Empédocles buscando ir más allá, al identificar cada uno de estos elementos con una forma perfecta que llamó sólidos regulares. Relaciona el fuego con el tetraedro, el aire con el octaedro, agua con el icosaedro y tierra con el cubo. Divide cada cara de estos sólidos en triángulos elementales (45, 45 y 90 y 30, 60 y 90 grados) considerándolos como las unidades básicas de la materia.

Leucipo de Mileto y Demócrito de Abdera, atomistas del siglo V A.C. afirmaban que el mundo físico estaba constituido de átomos en constante movimiento en un vacío, rebotando o pegándose cuando chocaban unos con otros. El concepto de cambio, también dilema fundamental de sus reflexiones, es entonces explicado básicamente por los átomos separándose y recombinándose, dando lugar, entonces, a la formación de diferentes materiales. Ellos afirmaban que los átomos en sí mismos no tenían la posibilidad del cambio. Evidentemente, estamos hablando de teorías que no son en absoluto distantes de la concepción moderna de la materia, su cambio y su estructura.

Otra de las contribuciones fundamentales de los griegos que influyen básicamente hoy en nuestra relación con el espacio y la materia es el desarrollo de la geometría, que culmina, de algún modo, en los Elementos de Euclides, un gigantesco libro de texto contenedor de todos los teoremas geométricos de ese tiempo, realizado aproximadamente en el 300 A.C. Recordemos que la palabra “geometría” está formada de *geo*, que en griego significa tierra, y *metría* que significa medición. Del mismo modo, la traducción literal del griego de *geografía* es “dibujo de la tierra” y, en el caso de *geología*, “conocimiento de la tierra”.

Como podemos notar, la significación precisa de estas palabras y la concepción general en referencia a la naturaleza, la materia y sus características han cambiado considerablemente poco desde que se introdujeron por primera vez, siendo elementos de inspiración y puntos de partida de numerosísimas acciones artísticas relacionadas con el paisaje. El arte, gran reflector de la Vida, se nutre desde siempre de la más pura búsqueda de respuestas. Después de más de dos milenios, más allá de la evolución de los soportes, de la tecnología y de las ciencias, seguimos intentando recrear las mismas ideas. El cambio es un proceso que busca regresar siempre a su estado original.

Artistas en acción: Experiencias “en plein air”, lo puro y lo sutil

Aún hoy en día, salir de la galería, del museo o del espacio teatral convencional para descubrir las posibilidades que ofrece el paisaje natural puede ser una experiencia por demás movilizadora y desafiante que podría compararse con la sensación que invade a un niño al salir por primera vez de su ciudad natal para descubrir la fuerza natural del campo o del mar.

En una época donde los medios audiovisuales han revalorizado y re-significado el poder de la imagen, nuestra cultura social se desarrolla globalmente generando un patrimonio iconográfico universal de altísimo poder evocativo. Como ya hemos comprobado, el arte, casi sin saberlo, ha contribuido enormemente a esta realidad.

Este “catálogo cultural” de imágenes tiene en el paisaje un protagonista destacado. ¿Será porque la cultura urbana, con su poder de parecer abarcarlo todo y sus visiones industriales siente nostalgia del paisaje natural que hoy sentimos lejano o perdido?

Imaginemos un paisaje de campo, con su horizontalidad infinita, sumergido tal vez en la bruma matinal, o con un cielo celeste sin nubes. Otra visión: el bosque y la montaña, en su inmensidad salvaje y aguda, que se tiñe de naranja al atardecer cambiando sutilmente cada forma y textura. Una vez más, imaginemos la orilla de un mar cualquiera, con su oleaje pendular y el sol que brilla en la espuma hasta enceguecernos. Paisajes que son ya parte de nuestro bagaje cultural, de nuestro archivo de recuerdos. ¿Los hemos vivido?, ¿soñado?, ¿conocemos sus perfumes, su textura?

Paisajes que se despliegan ante la vista del viajero, siempre cambiando. El espíritu nómada sabe que siempre existirá una visión más bella esperándolo en el camino. Paisajes que envuelven al testigo diario hasta hacerlo olvidar tanta inmensidad. Siempre es el mismo, siempre está renovándose. La vida es un pasaje y el paisaje es su escenario.

El ser humano que tiene acceso a ese inmenso caudal de sensaciones que llamamos paisaje natural, inevitablemente se enfrenta ante la posibilidad de considerar, al menos por un instante, la paradoja primordial. Algo así como tomar conciencia de la inmensidad del mínimo, de la simple complejidad que define la vida. Los límites se confunden, ya no hay líneas, paredes, techos. El “efecto” pierde sentido, la magia se vuelve real; está desnuda, despojada de cualquier artificio. La luz solar otorga a todo elemento bajo su efecto la implacable nitidez que reivindica un valor muchas veces olvidado: la pureza. Ante la realidad de interactuar con todos estos elementos, nos transformamos en una especie de extranjero que llega para ocupar una realidad que le pertenece desde siempre, desde su más profunda vocación de Ser. Una realidad que le pertenece pero que había olvidado. Todo trabajo de intervención paisajística tiene, inexorablemente, un cierto sabor a reencuentro.

¿Existe una conciencia ancestral? Los arquetipos parecen emerger una y otra vez en formas y signos que el hombre va dejando como huellas en cada civilización, época y cultura. La naturaleza y el paisaje, elementos comunes a todas estas civilizaciones, parecen tener un valor de “fuente inspiradora” universal que unifica y crea un hilo conductor que puede trascender el tiempo y el lugar. Esas huellas que van quedando del pasaje del hombre en el paisaje que lo rodea contienen, en sí mismas, toda la experiencia y la maravilla del ser humano.

La piedra, la madera, el cemento, la escultura, la escenografía o la arquitectura son solo excusas pues nunca dejarán de ser más que una vanidosa búsqueda que intenta participar de la totalidad universal que llamamos paisaje. Cada huella que dejamos impresa en él (a veces en forma de monumento o de fuente, puente, o pinturas rupestres, o simples murillos de piedra que se remontan a nuestro pasado común pastoril) son improntas que definen un modo de relacionarse con la naturaleza o simplemente, una búsqueda hacia la propia identidad.

Modificar el paisaje, intervenirlo, tendrá siempre un carácter efímero. No importa si se trata de yeso, hormigón, acero o lana. Nuestra huella, aun cuando permanezca siglos, semanas o segundos y aunque esté registrada fotográficamente, en cine o vídeo, será siempre la huella de un pasaje, el nuestro. El paisaje, eterno y cambiante testigo, nos acerca a la comprensión, si es posible, del infinito.

Desde la experiencia práctica puedo decir que he comprobado en varias oportunidades (a partir de mi propio accionar y el de algunos colegas) que un proceso de intervención paisajística de carácter puramente expresivo suele generar, a partir de un determinado momento (una vez definidos los espacios, los ángulos, la luz y dispuesto nuestra obra en el paisaje) una fuerte sensación de vacío. Transformados de algún modo en artífices de algo que nos supera y nos envuelve, pasamos de la acción a la comunión en una especie de ritual iniciático que nos permite sentir, una vez más, la pertenencia a ese Todo.

Por lo tanto, la acción no es simple y puramente formal. Lo mismo sucede con la obra, una vez concluida y registrada: la esencia de la cuestión se mantiene sutilmente fuera del parámetro de lo espectacular y como producto de la convivencia con el paisaje de la naturaleza cobra un valor antropológico. Nuestra acción sobre el paisaje crea un puente hacia nuestros ancestros.

La materialidad de la acción, el soporte, la técnica y el medio con el cual registraremos nuestro accionar, estarán relacionados y serán consecuentes con nuestra obra y nuestra búsqueda. Son posibilidades infinitas, como el paisaje que se nos presenta. Para algunos, los materiales a utilizar deben ser los mismos que proporciona el lugar a intervenir, o al menos referentes claros de sus características cromáticas y materiales. Para otros, más interesante es trabajar con el contraste proponiendo el encuentro de dos mundos, usando la contradicción como medio de expresión con materiales ajenos a esa realidad. Existen quienes trabajan a partir de elementos de la arquitectura, dejando huellas sólidas y durables... ¿más concretas? En el otro extremo, están los artistas que investigan la posibilidad de lo efímero, jugando con fuego...

En la acción de transformar el paisaje con nuestra obra (a través del respeto y conciencia del que se reconoce finito en una dimensión totalizadora) nos acercamos a lo más profundo de nuestra relación ancestral con la tierra. La producción (¿artística?) que llevamos a cabo tiene entonces algo de sabor pagano. El mundo creado a través de nuestra acción es un mundo transformado.

El paisaje es el escenario infinito de todos los sueños y pesadillas del hombre y nos invita a contar, a través de la arquitectura de la imaginación, la paradójicamente finita inmensidad del ser.

Bibliografía

- Alberti, Leon Battista. (1999). *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Ed. Tecnos.
- Barba, Eugenio. (1985). *Teatro: solitudine, mestiere e Rivolta*. Milano: Ed. Ubulibri.
- Betsky, Aaron. (2008). *The making of the Biennale*. Venecia: Marsilio Editoriale.
- Borges, Jorge Luis. (1967). *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Editorial Kler S.A.
- Brook, Peter. (1973). *El espacio vacío, arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ed. Península.
- Cassani, Alberto Giorgio. (2000). *La fatica del costruire: Tempo e materia nel pensiero di Leon Battista Alberti*. Milano: Edizioni Unicopli.
- Chastel, André y Klein, Robert. (1989). *Sobre la escultura*. Akal ediciones. Madrid.
- Dal Co, Francesco. (2000). *Tadao Ando. Le opere, gli scritti, la critica*. Roma: Ed. Electa Mondadori.
- Dal Co, Francesco (2004). *Il tempo e l'architettura, Frank Lloyd Wright e il Guggenheim Museum*. Milano: Mondadori Electa.
- Dupuis-Labbé, Dominique. (2000). *Picasso, la scultura*. Firenze: Giunti Gruppo editoriale.

- G. E. R. Lloyd. (1973). *Early Greek Science: Thales to Aristotle*. New York: W.W. Norton & Co.
- Glusberg, Jorge. (1986). *El arte de la performance*. Buenos Aires: Ed. de Arte Gaglianone.
- Grinberg, Sartorio, Feldman, Busnelli, Wahnnon. (2001). *Estudios del espacio*. Buenos Aires: Ed. FADU, U.B.A.
- Heath, Thomas. (1981). *A History of Greek Mathematics*. London: Courier Dover Publications.
- Livio, Mario (2005). *La sezione aurea*. Milano: Ed. Rizzoli.
- López Amaya, Jorge (2003). *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Mancini, Franco. (1985). *L'evoluzione dell spazio scenico*. Bari: Ed. Dedalo.
- Marchiori, Fernando. (2003). *Cesar Brie e il Teatro de los Andes*. Milano: Ed. Ubulibri.
- Martinell, Cesar. (1970). *Conversaciones con Gaudí*. Barcelona: Ediciones Punto Fijo.
- Moldoveanu, Mihail. (2001). *Lesperienza come modo di pensare. Composizione, luce e colore nel teatro de Robert Wilson*. Milano: Ed. Domus.
- Onfray, Michel (2008). *La fuerza de existir. Manifiesto Hedonista*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Onfray, Michel (2005). *Anti-manual de filosofía. Lecciones socráticas y alternativas*. Madrid: Editorial EDAF.
- Paredes, M. Rigoberto. (1981). *El arte folklórico de Bolivia*. La Paz: Ed. Popular.
- Pedretti, Carlo. (1992). *Leonardo, il disegno*. Firenze: Giunti Gruppo editoriale.
- Stoichita, Victor (2000). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ed. Siruela.
- Von Borries, Friedrich y Böttger, Matthias. (2008). *Updating Germany: 10° projects for a better future*. Berlin: Ed. Hatje Cantz.
- Zevi, Bruno. (2005). *Storia dell'architettura moderna. Vol. 2: Da Frank Lloyd Wright a Frank O. Gehry: l'itinerario organico*. Milano: Ed Rizzoli.

Summary: The nomadic spirit knows that a more beautiful vision will always exist waiting for it in the way. Landscapes surround the daily witness until making him forget such as immensity. He is always the same, always is renewing. The life is a passage and the landscape is its scene.

Key words: Theatricality - poetry - stage scene - sculpture - architecture - urbanism - landscape design - emotion - rite.

Resumo: O espírito nómade sabe que sempre existirá uma visão mais bela esperando-o no caminho. Paisagens que envolvem à testemunha diária até fazê-lo esquecer tanta imensidade. Sempre é o mesmo, sempre está renovando-se. A vida é uma passagem e a paisagem é seu palco.

Palavras chave: teatralidade - poesia - cenografia - escultura - arquitetura - urbanismo - paisagismo - emoção - rito

* Escenógrafo y Licenciado en Arquitectura escénica de la Academia de Bellas Artes de Venecia. Diseñador gráfico del Instituto de Tecnología ORT II de Buenos Aires. Cursó estudios de cine en S.V.A. (School of Visual Arts) y en Pratt Institute, New York y estudios de fotografía en la Escuela Argentina de Fotografía. Profesor titular de la Cátedra Escenografía V en la Universidad de Palermo y de la cátedra Dirección de Arte de la Universidad de Belgrano. Trabaja profesionalmente en el ámbito publicitario, teatral y plástico en Argentina, Estados Unidos e Italia.