

estas coordenadas en paradigmas visuales y sonoros. El sensor utilizado es una cámara en escena. De éste modo, es la misma bailarina, quien desde sus movimientos y desplazamientos, compone sonido e imagen a modo “concerto” con las creaciones propias del artista visual y más. Su propio movimiento en el espacio escénico es ahora también un “instrumento espacio-audiovisual” con integración total al espacio visual y al espacio sonoro, todo en tiempo real y con la inmensa variedad de posibilidades que ofrecen los avances digitales en tecnología para la escena y la música y animación contemporáneos. Hay un mundo espacial esperando hacer rato. Es hora de tratarlo como merece.

**Nota:** Siendo el espacio sonoro en integración un tema históricamente nuevo, no existe demasiado material específico publicado. He nombrado libros genéricos de la consideración del sonido en disciplinas externas a ésta más escritos de Internet del laboratorio SPEAK, el cual integro y con el cual venimos produciendo obras multimediales con consideración espacial desde 2007. Aporto también mi deber moral de nombrar a mis profesores de composición que tuve en mi Licenciatura en la Universidad de Quilmes que me ayudaron a concientizar y entender el espacio sonoro como dimensión compositiva, y aporto lo que creo importante pues es particular y único de cada persona, que en mi caso son los más de quince años de experimentación, investigación y creación dentro del uso del espacio sonoro tanto en música como en escena de teatro, danza y performance, así como en trabajos multimediales digitales y en docencia.

#### Referencias bibliográficas:

- Ceriani, Alejandra, Costa, Fabricio, KESLER, Fabián: *Escritos Del Laboratorio De Produccion multimedial “SPEAK”* en [www.speakinteractive.blogspot.com](http://www.speakinteractive.blogspot.com)
- Chion, Michel (1993) *La Audiovisión*. España. Paidós
- Diliscia, Pablo, Edelstein, Oscar. Clases de Composición. Universidad Nacional De Quilmes. Archivo personal
- Maconie, Robin (1989) *Stockhausen*. EE.UU. Marion Boyars Ed.

Olson, Harry, (2003) *Music, Physics And Engineering*. EE.UU. Dover Ed.

Pieberg, Fred (1964) *Música y Máquina*. España. Ediciones Zeus

Rodríguez Bravo, Angel (1997) *La Dimensión Sonora Del Lenguaje Audiovisual*. España. PAIDOS Ibérica

Schaeffer, Pierre (1988) *Tratado De Los Objetos Musicales España*. Alianza Editorial

**Abstract:** When we speak about sounds, we tend to think of them in a line of continuous time: A temporal and a non-spatial art, different to painting and sculpture.

The physical space of the sound is not usually an aspect to take into account in the sound composition for the scene, such as timbre, rhythm, duration.

If the stage, lighting, actors, sceneries take three-dimensional spaces... why the sound must be limited to a flat line of emission, which is outside scene?

Why not to integrate it spatially and scenically with other technical and artistic areas?

**Key words:** sound - theatre - temporality

**Resumo:** Quando falamos de sons, tendemos a pensar em uma linha de tempo contínuo: Uma arte temporária e não espacial, como sim o são a pintura e a escultura. O espaço físico do som não costuma ser um aspecto a tomar em conta na composição sonora para cena, como o são o timbre, o ritmo, a duração. Se o palco, a iluminação, os atores, a cenografia, ocupam espaços tridimensionais, ¿Por que o som deve ser limitado a uma linha espacial plana de emissão, ademais por fora de cena? ¿Por que não o integrar espacialmente e escenicamente com as demais áreas técnico-artísticas?

**Palavras chave:** som - teatro - temporalidade.

<sup>(\*)</sup> **Fabián Kesler:** Licenciado en composición electroacústica, compositor y diseñador sonoro, docente en diferentes áreas técnicas y artísticas para diferentes edades, tecladista, artista multimedial, editor de video y diseñador de plantillas interactivas y sensores para la escena en Max-MSP (danza, teatro, conciertos, instalaciones multimedia)

## La estética en la escenografía.

Norberto Laino (\*)

Fecha de recepción: julio 2014  
Fecha de aceptación: septiembre 2014  
Versión final: noviembre 2014

**Resumen:** Pensar que la escenografía debe representar un espacio arquitectónico o decorativo genera un cierto equívoco vinculado al concepto del quehacer escenográfico. La creencia de la escenografía como elemento que describe la obra, que cumple una función narrativa de un lugar, es una atrofia, una mala forma de escenografía. No dice nada, se convierte en elemento decorativo que no ejerce profundidad de expresión.

**Palabras clave:** estética - comunicación visual - escenografía.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 157]

**Objetivo**

Contribuir a aclarar lo que significa “estética” en escenografía como régimen de funcionamiento del arte y como matriz discursiva.

Discernir los objetos estéticos del resto de las cosas. Exponer las principales teorías estéticas actuales y su capacidad para explicar esta evolución del arte. Articular las poéticas estéticas con las tramas sociales o políticas.

**¿Qué es la escenografía?**

“¿Qué es la teatralidad?. Es el teatro sin el texto.” (Roland Barthes)

Pensar que la escenografía debe representar un espacio arquitectónico o decorativo genera un cierto equívoco vinculado al concepto del quehacer escenográfico. La creencia de la escenografía como elemento que describe la obra, que cumple una función narrativa de un lugar, es una atrofia, una mala forma de escenografía. No dice nada, se convierte en elemento decorativo que no ejerce profundidad de expresión.

Este equívoco no puede ser denunciado por los escenógrafos ya que esta denuncia sería una máscara, un artificio. Para que el escenógrafo hable de su obra con exactitud sería preciso que se transforme en un teatrero. Es decir, que sustituya el falso concepto escenográfico. Sin duda éste es el motivo por el que la escenografía es siempre un aberrante decorado, imitaciones arquitectónicas, un territorio nada funcional para el hecho dramático. Un escenógrafo que no comprende el signo teatral, permanece condenado a la vocación del error y el fracaso.

**La escenografía ¿Debe ilustrar?**

“Toda imagen es un objeto, Todo objeto es una imagen” (André Bazin)

No se trata de reemplazar los nefastos decorados por la noción de espacio, ni la aberrante utilería por objetos: sino de crear formas dramáticas, generar un lugar donde sólo pueda suceder el drama, y es en la acción del devenir y en la estructura misma del objeto donde está su función dramática, no en la imagen.

Teatralmente, la escenografía no podría ser solo imagen, dado que ésta se halla siempre amalgamada a lo que sucede. Los objetos que componen el diagrama visual provocan que los cuerpos de los actores se interrelacionen con la acción. Se trata de generar un lenguaje y llevarlo a una forma escenográfica. Esto no sería destruir el modelo en sí mismo, sino la forma de relato del modelo, utilizando un lenguaje escenográfico: combinando elementos plásticos y teatrales.

Ésta es mi forma de producción escenográfica. Si bien tengo la imagen conceptual, la tengo como pensamiento funcional, de forma muy caótica. El gesto, el movimiento en escenografía sería diagramar ese caos y darle cierta estructura. No solo en lo plástico sino también en lo teatral. Estructurar el caos. Luego puede volver a ser caótico, pero tiene un concepto, una estructura por detrás.

**¿Cuál es la relación del espectador con la escenografía? No mirarla, sino retenerla.**

Cuando una escenografía no tiene lenguaje poético no genera atracción, no existe. Al no retener al especta-

dor, no permite hacer posesión de existencia. Se vuelve imposible retenerla sensorialmente. Hay algo del procedimiento que no termina de producirse cuando no se construye lenguaje. Es el estilo lo que hace que el espacio escenográfico sea un lenguaje. Vemos en él detalles concretos, o aparentemente secundarios, que ofrecen algo más que un complemento de informaciones: se trata de elementos que conmueven, que abren la dimensión del recuerdo. Esto confirmaría que el discurso poético es también relato. Se intentaría, por lo tanto, descubrir la lógica del modelo del relato y no el relato en sí mismo.

**El Lenguaje en escenografía**

1. Un escenógrafo no muestra, da la escenografía. Para que los actores hagan posesión de ella y que la indagación poética del actor sobre el espacio se vuelva hecho dramático. Si no estaríamos hablando de una instalación. El escenógrafo entrega el espacio a la obra.

2. Pensar la escenografía es ponerle ya lenguaje. Cuando se piensa la escenografía ya se le pone un lenguaje, no sólo estético y plástico, sino también funcional. Está todo unido. Ya se intuyen los elementos que van a dar la forma a ese lenguaje: materialidad, textura, altura, color, las variables que se van a manejar. Ese lenguaje comienza a esbozarse en la cabeza del escenógrafo, como una especie de boceto que después termina de cerrarse en el proceso de producción de la escenografía. El lenguaje poético es construido a partir de cada estilo, de la búsqueda poética de cada escenógrafo. Lo que transmite no son ideas, sino lenguajes: es decir, formas constituidas de modos diferentes.

3. No hay lenguaje escenográfico sin una forma que lo contenga. Al tratarse del lenguaje teatral de lo material, sólo puede existir en términos de vida palpable (objetos manipulables).

4. Es el estilo lo que hace que el espacio escenográfico se vuelva un lenguaje poético. Éste es el que hace el salto entre lo funcional en la obra y la marca poética: la identidad, la huella. El escenógrafo con su huella, dice a través de su estilo. El lenguaje es un juego de combinatorias, que tiene una reserva de elementos y de leyes (plástico- teatrales) de transformación.

5. Darle sentido dramático a cualquier formato escenográfico. El pensamiento funcional en escenografía sólo se activa cuando sirve para el hecho dramático.

6. No existe una relación estable entre forma y contenido. La relación es dinámica, es funcional al espacio y a lo dramático.

7. La escenografía es un fenómeno ordenado y ese orden la saca de sí misma. Orden en tanto distribución espacial. Los mismos elementos que la constituyen la ponen en cuestionamiento. La misma materia da las pautas de cómo debe ser el orden. El orden responde a su propio lenguaje.

8. El contraste dialoga, desarticula radicalmente el sentido del lenguaje. Para que haya contraste hacen falta por lo menos dos elementos. Por ejemplo, orden/desorden (Arturo Ui): puede haber un gran desorden pero estructurado. Por ejemplo, disgregación/unión (Heldentplatz): un semillero en el espacio con objetos unidos en cantidades según familias de elementos y por detrás el

modelado del espacio con las paredes de la mansión. Lo que esto genera es un extrañamiento de la forma. También puede haber contraste de disciplinas, por ejemplo la intensidad de la luz con la agrupación de actores. Por ejemplo, la voz de un actor concentrada en un espacio extendido.

9. Transgredir es reconocer e invertir. Si no se puede reconocer aquello a lo que se va a desobedecer, el mecanismo no funciona, no se puede operar en la transgresión. La destrucción del lenguaje debe darse por articulaciones radicales al sentido. Lo opuesto dialoga y multiplica.

10. El discurso poético escenográfico es también relato. Se interviene sobre el modelo del relato, no sobre el relato en sí. La idea es que el objeto escenográfico interviene sobre el concepto del relato, alterándola.

### El Espacio en escenografía

1. El espacio es un objeto de comunicación, posee una existencia cotidiana. Una plaza es una plaza y no otra. Cada espacio tiene una identidad que lo singulariza, es su carácter lo que reconocemos como tal y de lo que nos vamos a valer a la hora de generar signo en escena.

2. El espacio no es forzosamente el modo de existencia del lenguaje escenográfico. No podríamos concebir lenguaje sin cuerpo (escenografía).

3. El espacio escenográfico propone preguntas y no las debe responder. Cuando las preguntas son verdaderas, se vuelve consciente en su argumento y en tanto discurso poético.

4. La escenografía no es más que un espacio alterado. Las variables que elija para hacer ésta alteración son las que generan un lenguaje plástico-teatral y una posición política.

5. La escenografía es política. Nadie puede trabajar el espacio poético y la escenografía sin tomar partido. Incluso cuando se elija no tomarlo, eso en sí mismo es una posición política.

6. La materia vuelta signo es lo que produce sentido en nosotros. Cumple la función de informar, representar, sorprender, conmover.

7. Para que haya signo es necesario que haya marca. De otro modo el trabajo escenográfico se vuelve representativo, icónico e ilustrativo.

8. La lectura escenográfica es siempre contemporánea. Es importante que la lectura esté actualizada, comprometida con la época que nos toca vivir.

9. La escenografía debe ser verosímil. No en el sentido

realista, sino creíble en el sentido dramático. El espectador debe poder concebir que ahí sucede lo que sucede. Para tal fin, la dramaturgia tiene que estar en consonancia con la escenografía, así como con el resto de las disciplinas que componen la obra.

10. En ella prima el poder de autenticación, sobre la fidelidad representativa e ilustrativa. Esta fidelidad no debería ser histórica (que represente una época, un estilo, un año) sino que sería una fidelidad hacia la función dramática. Allí está el devenir de la acción.

11. El nuevo ente escenográfico tiene un lenguaje poético ficcional. Sus referencias generan el orden fundamental de la escenografía.

12. Clasificar el espacio es una circunstancia concreta, invadida, fecundada hacia el mundo de los objetos, combinando los signos plástico-teatrales, que le permiten acceder a un lenguaje poético. No se trata sólo de darle una jerarquía (social, plástica, política, estética) al espacio, sino de ser consciente que la familia de objetos que la componen genera ese código al que nos remitimos.

13. El detalle en el espacio funciona como acento en la escenografía. Puede ser de apariencia secundaria, pero ofrece algo más que un complemento de información, genera un ritmo, la vuelve dinámica.

---

**Abstract:** To think that the scenery must represent an architectural or decorative space creates a certain ambiguity linked to the concept of theatrical work. The belief of the scenery as an element that describes the work, which plays a role of a narrative is an atrophy, a bad way of scenery. He says nothing, becomes a decorative element that exerts depth of expression.

**Keywords:** Aesthetics - Visual Communication - Set Design

**Resumo:** Esta exposição realizou-se para contribuir a esclarecer o que significa estética em cenografia como regime de funcionamento da arte e como matriz discursiva. Além disso, para discernir os objetos estéticos do resto das coisas. E para expor as principais teorias estéticas atuais e sua capacidade para explicar esta evolução da arte. Articular as poéticas estéticas com as tramas sociais ou políticas.

**Palavras chaves :** Estética - Comunicação Visual - Cenografia

<sup>(\*)</sup> **Norberto Laino:** Artista plástico y escenógrafo.

---

## La commedia del pensamiento.

Silvio Lang (\*)

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

**Resumen:** La experiencia de la incertidumbre se ha inscripto en nuestras pulsaciones. Lo que hace agua es la manía totalizadora. No todo lo que hay en escena pertenece al escenario. Hay partes de la puesta en escena fuera de programación. Lo que casi ni cuenta, o tiene una intensidad menor, puede darle un revés a la situación. Si hay un desfase en la ficción preestablecida es factible que suceda cualquier cosa. Lo "cualquiera", entonces comienza a ser tomado en consideración para la puesta en escena.