

- Ettedgui, P. (2001). *Diseño de Producción y Dirección Artística*. Barcelona: Océano Grupo Editorial.
- Lacan, J. (1977). *Psicoanálisis, radiofonía y televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Lacan, J. (2006) *El seminario de Jaques lacan: libro 1: Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.
- La Ferla, J. (2005). *Cine (y) digital. Aproximaciones, convergencias y tensiones en Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales*. Revista Arkadin. Departamento de Comunicación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes Universidad de La Plata, Año 1, Nº 1.
- Rohmer, E. (1977). *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*. París: Union Générale d'Editions.
- Stromberg, R. (2010). *Entrevista a Stromberg por Tom Lisowski*. En revista Artstars: Conversations with Production Designers & Art Directors. Recuperado de: <http://www.artstars.us/?p=283>.

Abstract: From the proliferation of digital tools in the era of technology, like other artistic disciplines, design image in film production it has faced a new scenario in which converge, complement and compete with traditional practices linked to the physical body and digital practices created through virtual interfaces.

Key words: art direction - digital - analogue - new technologies

Resumo: A partir da proliferação de ferramentas digitais em era-a da tecnologia, como outras disciplinas artísticas, o design da imagem na produção cinematográfica se enfrentou a um novo palco no que confluyen, complementam-se e competem as práticas tradicionais unidas ao físico-corporal e as práticas digitais criadas através de interfaces virtuais.

Palavras chave: direção de arte - digital - analógico - novas tecnologias

^(*) **Paula Taratuto.** Dibujo y Escultura (Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón). Maestranda en Cine de América del Sur (Universidad Nacional de las Artes). Escenógrafa. Docente e investigadora universitaria.

El teatro en cruce y borde: *Reflejos condicionados con Rafael Spregelburd y Marcos López*

Fecha de recepción: agosto 2016
Fecha de aceptación: octubre 2016
Versión final: diciembre 2016

María Elena Troncoso ^(*)

Resumen: El arte que acontece en algunas ciudades del mundo constituye un desafío para las miradas ortodoxas que siguen pensando la producción artística por parcelas; si bien esto no constituye una novedad, sí lo son las diversas variantes que adopta la teatralidad contemporánea, que en cruce con otras disciplinas artísticas se cuele por los intersticios del espacio público-estatal, dando cuenta de la hibridación cultural latinoamericana.

Palabras clave: teatro contemporáneo - teatralidad - dramaturgia - actor

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 247]

Podemos afirmar que el arte que acontece en algunas ciudades del mundo constituye un desafío para las miradas ortodoxas que siguen pensando la producción artística por parcelas disciplinarias (Diéguez Caballero, 2007: p.15); si bien esto no constituye una novedad, sí lo son las diversas variantes que adopta la teatralidad contemporánea, que en cruce con otras disciplinas artísticas se cuele por los intersticios del espacio público-estatal, dando cuenta de la hibridación cultural latinoamericana. ¿Existe un lenguaje específico para el arte contemporáneo?, se pregunta Andrea Giunta (2014) al observar que “las obras, cada vez más funden la poesía; los artistas visuales planean sus intervenciones junto a compositores de música o actores, introducen perfumes y sabores, e incitan a tocar las superficies” (p. 63).

A lo largo del tiempo, las distintas ramas del arte se han interrelacionado de diferentes maneras. Así ocurre, por ejemplo, cuando a mediados del siglo XIX, con el surgimiento de las grandes urbes, nacen nuevas concepciones con respecto al hombre y la cultura que llevan al artista más allá de la función del arte como mero reflejo de la naturaleza, como modo de expresión de los sentimientos del artista o entretenimiento del público. Richard Wagner propone así un “teatro total”, al tiempo que nacen la fotografía y el cine, y el simbolismo francés cuestiona la ontología del arte, lo que lleva a nuevas relaciones entre el teatro y la pintura. Luego, los artistas declaran la guerra al orden establecido, se organizan y empiezan a trabajar en conjunto. El artista moderno llevará a partir de entonces una vida precaria y desorde-

nada, desligada de las convenciones sociales; una vida bohemia, que dará pie en el contexto de la Primera Guerra Mundial a las vanguardias artísticas. Así, Edward Gordon Craig representa la renovación más drástica al llevar sus concepciones impresionistas y simbolistas al teatro, usando como soporte un sistema de luces sin precedentes, a comienzos del siglo XX. A partir de este momento surge una nueva concepción de “teatro total” en donde, a diferencia de la primacía de la música de Wagner, todas las artes tienen la misma importancia, lo que lleva a Craig a afirmar en 1906 que el arte teatral no es ni la actuación ni la obra, no es ni la escena ni la danza, sino que consiste en todos los elementos componentes de estas cosas. Así se inician los trabajos en colaboración entre distintos artistas, hasta que, después de la Segunda Guerra Mundial, las artes vuelven a sufrir nuevas y más amplias transformaciones, que darán origen a “teatralidades híbridas, artes performativas, carnavalización del espacio social, instalaciones, intervenciones urbanas y expresiones de los nuevos sujetos políticos y los movimientos populares” (Koss, 2009: pp. 41-50). Éstos son ejemplos de la crisis de la representación en la que ingresa el teatro cuando las prácticas en el escenario comienzan a distanciarse del texto, asignando un nuevo lugar al teatro y al texto -en tanto este último ya no era capaz de garantizar por sí mismo la teatralidad-, lo que llevó a cuestionar la especificidad del arte teatral. Entonces, la “teatralidad” está vinculada a la disolución de los géneros, al borrado de los límites y, por lo tanto, puede ser encontrada en otros géneros, como también otras prácticas que pueden ser incluidas en el teatro (Féral, 2003: p. 47), lo que implica “que el teatro comienza a no esconder sus convenciones, sus técnicas, sus procesos, no quiere ocultar que se trata de una ilusión, que no es realidad” (ibídem: p. 49).

Otro aspecto que aparece progresivamente en la historia del teatro es la necesidad de cambiar los espacios y una nueva concepción del espacio, en tanto sitio en el que se produce una relación especial entre el espectador y el actor; la linealidad del teatro cambia hacia otros principios de estructura, multiplicidad, fragmentación, deconstrucción. Porque cuando se deja el texto de lado y el hecho escénico no está tan guiado por el lenguaje, por las palabras, el espectador es atrapado por las sensaciones, por la imagen visual, lo que lleva a una no linealidad de la percepción y entonces “la representación se convierte en un proceso de construcción de sentido” (ibídem: p. 51). La teatralidad, entonces, sobrepasa el campo del teatro y puede aplicarse a las otras artes; tiene que ver con la mirada del espectador, con un proceso mediante el cual esa mirada señala, identifica y crea el espacio potencial en el cual la teatralidad va a poder ser localizada. Y al ser el espectador el que reconoce este otro espacio, el espacio del otro donde la ficción puede emerger, se afirma que la teatralidad pertenece al espectador y necesita del mismo al término del proceso, pues “sin él, el proceso mimético y teatral no tiene ningún sentido” (ibídem: p. 45).

En este contexto teórico de análisis, hemos advertido que, casi al mismo tiempo, y sin proponérselo, se llevaron a cabo en 2015 dos experiencias de teatro contempo-

ráneo en borde y cruce con otras disciplinas, en las cuales participaron dos ex integrantes del Colectivo Teatral Ca-ra-ja-ji: Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanián.

La primera experiencia estuvo a cargo de los artistas Liliana Porter y Alejandro Tantanián, quienes llevaron adelante, entre el 14 de agosto y el 27 de septiembre de 2015, un ciclo denominado *El borde de sí mismo* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA). En una entrevista a propósito del ciclo, y en relación con los límites o fronteras actuales entre teatro y artes visuales, Porter (en *La Nación*, 27/9/2015) afirma que las técnicas ya no son protagonistas sino que se van cruzando. Según ella, toda obra tiene una solución formal que es la ideal. “Entonces, si uno piensa desde la idea hacia la técnica, siempre está al borde de todo lo posible. Si uno piensa desde la pintura, ese camino termina en un cuadro. Pero si uno parte de una idea, puede llegar a un cuadro, a un señor caminando, a una obra con música”. Y, en similar sentido, Tantanián (ibídem) expresa que el concepto del borde está vinculado con la posibilidad de asomarse al propio borde para vislumbrar aquello que no es propio, pero que puede serlo; así, el ciclo invitaba a los artistas visuales a pensar como artistas teatrales, con el fin de “pensar qué hay del otro lado y viceversa”. La segunda experiencia que proponemos profundizar se autodefinía como performance con el nombre *Reflejos Condicionados*, y tuvo lugar el 27 de agosto de 2015, para inaugurar la muestra de arte visual Suite Bolivariana de Marcos López, con la actuación central de Rafael Spregelburd, y también en un espacio estatal, el Espacio Caloi, del Ministerio de Cultura de la Nación, destinado generalmente a exposiciones de artes visuales. En la misma, público y artistas se dejaron enredar en la vorágine saturada de multiculturalidad latinoamericana y arte político, en una especie de *mélange* “bravucona” -como le gusta decir a López-, brindando además la posibilidad de visitar los personajes que componen el elenco estable exótico y exotérico del artista visual desde sus inicios, que se transformó, al mismo tiempo, en campo de ensayo para filmar la primera escena de su próximo docu-ficcional *Excesos*. El público fue también protagonista cinematográfico en cuestión de instantes. Y, de este modo, la teatralidad -en cruce de artes visuales, cinematográficas y teatro-, se puso de manifiesto sin atajos ni atavíos, simple, cercana y en carne viva, permitiendo a los actores, director y público entrar y salir de la representación que dejaba al descubierto los bordes de lo teatral permanentemente.

En este sentido, Rafael Spregelburd (2015) explica en una entrevista personal que este trabajo artístico tiene por fin:

Dramatizar cosas que el autor no se anima a decir de sí mismo y me ha pedido que me ponga en esa especie de abogado del diablo que siempre lo ataca en sus peores pesadillas y cada vez que nos reunimos con este tipo de encuentros, el fantasea con la posibilidad de una película que se llame *La explicación* o *Excesos* y que tenga que ver con poner en imagen, en acción, en violencia, las peores acusaciones que él cree que pesan sobre sí mismo. Es una manera muy divertida de retroalimentar la respuesta de su

propio proceso creativo (...). Es un ensayo abierto al público, donde el público actuaba de público y yo no sé de qué actuaba (...), de repetir estos textos que persiguen a Marcos de día y noche.

También Marcos López, en otra entrevista personal, propone un acercamiento a su obra al expresar que:

Nada más contundente para hablar de los procesos creativos que generar un proceso creativo in situ, lo que en arte se llama site specific que es adaptar una muestra al lugar (...). El objeto me va llevando a la obra, no hay concepto, hay una compulsión maníaca de expresarme.

Y en relación con los personajes “que salieron” en esta performance, López cuenta que había:

(...) un gaucho payador, un sabelotodo, todos personajes indudablemente internos (...); un exceso pretencioso de un gaucho que va sable en mano como Juana Azurduy desde la pampa hacia el Alto Perú, Machu Pichu, hasta el mar Caribe (...). No hay posibilidad de cura. Hay aceptación y una pequeña variante en el rumbo.

Reflejos condicionados constituye, entonces, una teatralidad liminal, pues se ubica en el límite, en el limen (umbral), como portadora de cambios y transformaciones y generadora de escenarios de potencial caos para que se invierta un status, por lo cual también constituye, siguiendo a Diéguez Caballero (2007), “una situación intersticial o espacio potencial en el que se trenzan estetizaciones de la política y politizaciones de lo artístico” (p. 191). Si bien Diéguez Caballero trabaja sobre prácticas desarrolladas en territorios no teatrales, no estéticos, los mismos son constitutivos de “gestos simbólicos que ponen en la esfera pública deseos colectivos y construyen otras maneras su politicidad” (ibídem: p. 11). Esto último, creemos, es transferible a nuestro objeto, que acontece en un espacio del Estado, y que también adopta calidad de símbolo que representa una nueva manera de lo político. Y si los entes liminares como los *performers* habitan los intersticios de las estructuras sociales, o sus márgenes, a modo de observadores periféricos y portadores de estados contagiantes propios de las antiestructuras, bien puede la dupla Sprengelburd-López constituir una nueva entidad liminar dentro de la estructura pública del Estado, pues también “permiten plantear la problemática de creaciones artísticas que se colocan en zonas complejas de lo real”, vinculada “con la hibridez cultural y su inevitable condición fronteriza” (ibídem: p. 49), dentro la conflictiva interculturalidad latinoamericana (García Canclini, 1989).

A partir de esta consideración, también es posible actualizar el interrogante acerca de si la “bravuconada” con que López concibe su obra sigue cumpliendo su carácter provocador al ser montada ahora un espacio público estatal. ¿O es que acaso la dupla López-Sprengelburd repite el fenómeno *Fluxus* conducido por George Maciunas, y el desencanto de la vanguardia fallida, luego de entrar al espacio del museo?

Afortunadamente, la vanguardia artística actual ya no transita los territorios marginales de lo social, como sí lo hicieron las vanguardias heroicas, sino que se encuentra en micro-territorios que constituyen las micro-utopías de lo cotidiano o las estrategias miméticas con lo social, donde el Estado es un actor más. Y la problemática ya no tiene que ver con desplazar los límites del arte sino con poner a prueba su resistencia dentro de la totalidad del campo social, buscando su lugar en lo cotidiano, frente a la fuerza devastadora de la sociedad del espectáculo, ante lo cual podemos concluir afirmando que, finalmente, “la función subversiva y crítica del arte contemporáneo pasa por la invención de líneas de fuga individuales o colectivas, construcciones provisionarias y nómades a través de las cuales el artista propone un modelo y difunde situaciones perturbadoras” (Bourriaud, 2006: p. 35), lo cual es transferible a la performance *Reflejos Condicionados*, para considerarla una experiencia de teatralidad liminar contemporánea, subversiva y crítica del arte, dentro de la cotidianeidad en la cual se halla también inmerso el Estado, devolviendo una nueva estetización de lo político.

Referencias bibliográficas

- Berman, M. (2013). *Teatro en el borde. La ruptura de los verosímiles*. Buenos Aires: Biblos.
- Bourriaud (2006). *Arte relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- De las artes plásticas al teatro y viceversa: cómo cruzar fronteras*. Liliانا Porter y Alejandro Tantanián (2015, 27 de setiembre). La Nación, p. 33.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidad, performances*. Buenos Aires: Atuel.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. En Cuadernos de Teatro XXI. Buenos Aires: Nueva Generación.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?/When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: Fundación ArteBA.
- Koss, N. (2009). *El teatro y las artes plásticas*. En Koss et al. Concurso Nacional de Ensayos Teatrales “Alfredo de la Guardia”. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Abstract: The art that happens in some cities of the world constitutes a challenge for the orthodox views that continue thinking the artistic production by parcels; Although this is not a novelty, the various variants of contemporary theatricality, which crosses with other artistic disciplines, is strained by the interstices of the public-state space, giving account of the Latin American cultural hybridization.

Key words: contemporary theater - theatricality - dramaturgy - actor

Resumo: A arte que acontece em algumas cidades do mundo constitui um desafio para as miradas ortodoxas que seguem pensando a produção artística por parcelas; conquanto isto não

constitui uma novidade, sim são-no as diversas variantes que adota a teatralidade contemporânea, que em cruze com outras disciplinas artísticas escoja pelos interstícios do espaço público-estatal, dando conta da hibridização cultural latino-americana.

Palavras chave: teatro contemporâneo - teatralidade - dramaturgia - ator

(*) **María Elena Troncoso.** Actriz, política y abogada argentina. Subsecretaria en el Ministerio de Cultura. Directora del Instituto de Cultura Pública del Ministerio. Fue Directora Nacional de Acción Federal y Directora de Asuntos Jurídicos de la Secretaría de Cultura de la Nación.

La violencia corrompe a la teatralidad

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

Yanina Vidal (*)

Resumen: Este trabajo aborda un análisis de tres performances de tres creadoras uruguayas contemporáneas. Se desarrolla la crisis de la representación como punto de partida para la elaboración de nuevos hechos escénicos que pretenden desprenderse de la mimesis. El tema central es la violencia ejercida en el cuerpo femenino desde diversos puntos de vista. Estas obras han tenido lugar en diferentes escenarios de Montevideo en 2015.

Palabras clave: performance - violencia - cuerpo - femenino

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 250]

*Yo muero extrañamente... No me mata la Vida,
No me mata la muerte, no me mata el Amor;
Muero de un pensamiento mudo como una herida...
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor
De un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida
Devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?*
(Delmira Agustini)

Introducción

Los diarios *Brecha* y *El Observador* anuncian en noviembre de 2015 que Uruguay es el país con la mayor tasa de feminicidios en América Latina. El último día de ese mes, en el diario *El País*, el Presidente Vázquez insiste en la necesidad de configurar una tipificación de este crimen. A la fecha ya se ha aprobado un proyecto de ley que ampara a las víctimas de violencia doméstica y que pretende evitar la muerte de una mujer cada dieciséis días por tal motivo.

¿Cómo se comporta el arte ante tal suceso? El teatro entra en crisis para expandirse a partir de otros códigos, escenarios y representaciones. A la manera de Artaud, se opta por un tipo de escena que se desprenda de la mimesis y que no se detenga en el texto-centrismo. Y que, a la manera de Brecht, se detenga en el pensamiento crítico para que las masas actúen a partir del acceso a un tipo de espectáculo que abarque la mayor cantidad de espectadores posibles sin ningún tipo de discriminación.

De este modo se elige a la *performance*, cuya hibridación de diferentes manifestaciones artísticas engloba una multiplicidad de códigos, permitiendo la accesibilidad de la interpretación. Se la toma como un acto público que transmite un tipo de saber que puede estar

vinculado a una lucha social llevando a cabo un tipo de militancia.

Hacer visible el conflicto deviene de un comportamiento que se explaya en varios creadores que optan por una comunicación que se encuentra al margen de lo convencional, para expresarse en distintos territorios sociales que apuestan a la diversificación de espacios, temáticas y espectadores.

Cuerpo de mujer

Teniendo en cuenta este tema, plantearé cómo se comporta la performance hoy en la escena uruguaya contemporánea. Este análisis abarca tres obras que se desarrollaron en 2015 y que continúan en vigencia debido a su posterior desarrollo más allá de su "estreno" o primera intervención. Su continuidad depende de determinadas circunstancias sociales que se detallarán una vez presentadas en este trabajo.

La elección de las mismas se debe a que comparten caracteres: el uso del cuerpo femenino para la representación, el contenido del mensaje vinculado a diferentes tipos de violencia y el hecho artístico como forma de refutar determinado enfoque de algunas vicisitudes correspondientes a acciones sociales. Este cuerpo dialoga con este conflicto desde diversos puntos de vista, ya que ese diálogo se establece de forma directa: el cuerpo es víctima de agresiones o es un campo de batalla para una lucha social y, a su vez, para incentivar a la crítica y reflexión de determinados valores que naturalizan ciertos comportamientos violentos que corresponden de forma directa o indirecta a la figura de la mujer.

La selección basada en los temas propuestos por las *performers* está apoyada en la violencia ejercida hacia el cuerpo femenino desde distintas perspectivas: