

II CONGRESO NACIONAL DE ESCENOGRAFÍA DE ARGENTINA.
TANDIL, PROVINCIA DE BUENOS AIRES
14 DE NOVIEMBRE DE 2014

ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS TEMPORALES.

Contenedores contemporáneos de la teatralidad a cielo abierto.

PRESENTACIÓN

TAMARA FRANCISCA FIGUEROA ÁLVAREZ, Es Licenciada en Artes con mención en Diseño Teatral de la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, institución en donde además asiste la Cátedra de Espacio y Dramaturgia, y en la que se desempeña como profesora ayudante de la Cátedra Troncal de Intervención de Espacios No Convencionales. Partícipe de múltiples proyectos artísticos, teatrales y audiovisuales apoyados por el Consejo Nacional de las Artes y por el Consejo Nacional de Cine y Televisión de Chile. Especialista en diseño, investigación y realización de proyectos artísticos y culturales de creación y ficción. Diplomada en Cruce de Lenguajes Artísticos de la Escuela de Posgrado del Departamento de Artes Visuales del Instituto Nacional del Arte de Argentina y del programa en Arquitectura del Paisaje de la Universidad Torcuato Di Tella. En el año 2007 se le fue otorgado el Premio UNESCO a las Artes Escénicas junto a su colectivo Sociedad Inmaterial por el proyecto "Reversible" en el Industrial Palace de la ciudad de Praga en República Checa. Actualmente se desempeña como Directora de Arte en Fundación Óperaviva, organización civil sin fines de lucro que tiene como misión la democratización de la ópera, a través del *Site Specific* y el *Site Generic* como mecanismos de intervención.

ABSTRACT

La principal motivación de la difusión de esta investigación, que trabaja sobre las posibilidades contemporáneas de un espacio escénico, es plantear las preguntas necesarias para así desarrollar el horizonte argumental, conceptual y analítico al momento de enfrentar, principalmente, una puesta en escena en sus lógicas expansivas; como a su vez, fomentar el desarrollo autoral concerniente a la creación de piezas visuales, gestadas en la reflexión sobre lo teatral -pero que se desplazan de su relación con los espacios clásicos y sus mecanismos instalativos- abriendo un campo de carácter estético que potencia al diseñador teatral en la creación de otras maneras de producción artística, que dialogan de forma mucho más estrecha, con los aspectos autorales de una pieza teatral y con los aspectos discursivos del arte actual.

CAUSA: Paradigma actual de lo público y lo privado en Chile. La crisis cultural, y la necesidad de democratizar la experiencia artística al pueblo.

La postdictadura en Chile trajo consigo la necesidad de re-territorializar la cultura en todas sus aristas, siendo su aspecto de desarrollo más difícil, la práctica popular de ésta. Artistas y cultores tras veinticuatro años de democracia, han trabajado para la restitución de la relación entre Arte y Pueblo, restableciendo centros urbanos en los cuales nuevas generaciones, ignorantes del apagón cultural –consecuencia de la dictadura de Augusto Pinochet– han logrado establecer un vínculo de identidad y ocupación territorial libre, que nos obliga a creadores y gestores trazar objetivos claros para la integración cultural de un pueblo escindido por una fractura política ocurrida hace medio siglo.

La práctica artística en Chile ha estado ligada a la academia de manera histórica –salvo por movimientos contraculturales de las décadas del 60 y del 80– en donde el Arte, al igual que el Teatro, han estado ligados a los centros de formación, investigación y desarrollo como la Universidad de Chile (perteneciente al Estado sin corresponder por esto a su categoría pública) y la Universidad Católica, las cuales, fueron responsables de profesionalizar la práctica escénica de actores y diseñadores, durante la década de los 40.

Actualmente este vínculo que en su origen abrió posibilidades de categoría pública como la creación del Teatro Experimental y el Teatro Nacional Chileno, que puestas en contexto con la crisis de estatificación de la educación, nos sitúa en un realidad en la cual las lógicas de consumo cultural están estrechamente vinculadas a las del mercado y a las del lucro, realidad que no nos permite competir con ningún otro medio y que relega el consumo artístico-teatral mayoritariamente a sus propios gestores, salvo instancias como el Festival Internacional Santiago a mil, en la cual, la mayor cantidad de público asistente, se visualiza en los eventos gratuitos y al aire libre.

CONSECUENCIA: Aspectos conceptuales del Espacio Escénico a Cielo Abierto.

La primera motivación para desarrollar esta investigación, recae en la importancia política de devolverle a la gente la posibilidad de la experiencia estética en su carácter de experiencia cotidiana y, particularmente, la experiencia teatral bajo la premisa del soporte público.

Bajo este punto de vista, establecer las directrices de marco de un “espacio público”, es un proceso que se complejiza al momento de desmembrar las posibilidades que los espacios públicos nos otorgan al pensar, por ejemplo, en fenómenos como la radio, la televisión o el Internet, entendiendo también que la importancia de este análisis de soporte espacial, es principalmente tridimensional; de ahí la especificación del título de esta ponencia Espacio Escénico a Cielo Abierto, la cual nos determina la categoría física de este tipo de espacialidad, como también su aspecto poético; ambos enmarcados ciertamente es su dimensión pública.

El teatro y la ciudad han estado estrechamente ligados desde sus inicios históricos, presentándose más bien como una simbiosis dialéctica entre los hombres y sus distintas organizaciones sociales en relación con el espacio que habitan. Culturas nómades y culturas sedentarias nos han mostrado distintas posibilidades de la escenificación a través de mito, el rito y la celebración, obligándonos a los teatristas, -herederos de la cultura moderna- a observar y comprender el mundo desde una visión compleja y total –en términos históricos- de nuestros orígenes, los cuales se asientan universalmente bajo la claridad del cielo. De este modo, decimos que la sociedad se constituye todos los días mediante la inscripción de los hombres en un espacio público, donde se reúnen e intercambian sus signos, sus afectos y preceptos, y que el teatro es mucho más que una expresión social o un fenómeno de nuestra sociedad: es la sociedad misma, ensayándose, forzándose, legitimándose, politizándose y desarrollándose; bajo el punto de vista contemporáneo, el Teatro es una instalación de la Ciudad.

CONDICIÓN: La teatralidad en su marco urbano: Los No Lugares de Marc Augè y sus posibilidades como espacios escénicos.

La teatralidad traduce el pensamiento en un funcionamiento estético, es decir, en un fenómeno basado en la percepción sensorial. La expresión escénica se construye a partir de una distancia que separa una presencia -aquello que se muestra- por un lado, de una ausencia -aquello que se representa- por otro.

Los no-lugares, (espacios antropológicos de la sobremodernidad) presentados por el antropólogo francés Marc Augé, son espacios físicos enmarcados desde su funcionalidad como espacios poéticos de confluencia pública con ley temporal, o, espacios de espera y/o tránsito:

un paradero de autobús, una estación de trenes, o un puente; espacios que enmarcan un principio y un fin en su forma o en su uso.

Desde el punto de vista del no-lugar, entonces, un lugar es un espacio fuertemente simbolizado, es decir, un espacio en el cual podemos leer en parte o en su totalidad la identidad de quienes lo ocupan, las relaciones que mantienen y la historia que comparten. De este modo, podemos pensar, por lo menos en un primer nivel de análisis, que éstos nuevos espacios no son lugares donde se inscriben relaciones sociales duraderas, sino que son en su ley, espacios físicos en donde los individuos se mueven sin relacionarse, pero obedeciendo a un cierto número de pautas y de códigos que les permiten guiarse, cada uno por su lado.

Es entonces un no-lugar, la posibilidad poética de una teatralidad urbana, espacios de tránsito donde peatones-espectadores (o, leyendo a Baudelaire y Benjamin, paseantes) nos eternizamos en una suspensión temporal, que es delimitada intrínsecamente por el espacio que ocupamos en la acción concreta de la espera o el cruce; de este modo, la premisa de este discurso consta en traducir este reconocimiento conceptual de espacios temporales no habitables, a una posibilidad escénico-espacial que se desplaza del contenedor clásico de una puesta en escena, y en vez, incorpora en su soporte y discurso, el emplazamiento formal y conceptual de espacios arquitectónicos, pensados, construidos y habitados, para enmarcar, al igual que el teatro, un espacio de tiempo.

En este ejercicio se produce accidentalmente una interferencia entre lo real y lo virtual, que resulta una experiencia creativa de inclusión espectral de manera natural; en el teatro se produce esta conexión, mediante el vínculo tridimensional de la imagen textual a la cual nos queremos referir (o escenografía), y entre el espacio imaginario y el real, conformándose un aspecto dialéctico, entre la ciudad y el drama; entre el espectador y el asombro de un encuentro ocurrido en ese espacio de sociabilización, que no pertenece del todo a la acción teatral, ni tampoco a la realidad cotidiana, sino más bien a la mixtura de ambas.

Es de este modo, la elaboración y el desarrollo visual que podamos establecer de esta mixtura conceptual, la que nos contiene y a su vez expande posibilidades creativas y compositivas de un espacio escénico diferenciado de los espacios clásicos, resignificando además, las lógicas de emplazamiento que una intervención escénica a cielo abierto nos puede otorgar, como diseñadores teatrales, para la creación autoral de piezas escénicas y para el desarrollo del diseño expandido como práctica teatral.

FINALIDAD: Los Espacios Arquitectónicos Temporales y su filiación artística.

“El paseante sale al encuentro de aquello que cuando se encuentra, se sabe que se estaba buscando. Yo no busco, encuentro”

ILUMINACIONES III. **WALTER BENJAMIN**

El mecanismo escénico, entendido desde una perspectiva liminal, se constituye como un procedimiento barroco por definición, barroco en el sentido operativo y material, haciendo visible una serie de límites en función de esa necesidad de transgresión. El límite no existe previamente a su transgresión, sino que solamente se hace visible en virtud de esta; lo uno se debe a la otro, y en la medida en que puede ser más transgredido, más presente se hace; de este modo, la transgresión solo se concibe desde el límite que se traspasa. La contestación no es la negación o rechazo de unos valores, sino el gesto que reconduce a cada uno de ellos a sus límites, hasta el umbral de una frontera que es posible habitar.

Antecedentes para el análisis y la creación de los ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS TEMPORALES, como contenedores escénicos.

1. Dear Markus. Alfredo Jaar. Helsinki 2010. En la primavera de 2010, Alfredo Jaar hizo un viaje de investigación a Finlandia. Una madrugada en la niebla y el silencio del archipiélago esperaba a un barco que lo llevara en el viaje de cuatro horas de regreso de Utö, la más lejana de las islas donde se hospedaba. Jaar se preguntó por qué el barco casi vacío salía a las 5.45am. Le consultó al capitán y se sintió profundamente conmovido por su respuesta: un chico que vive en una pequeña isla a lo largo de esta ruta tiene que llegar a la escuela en la isla principal.

Esta historia se convirtió en el punto de partida para el trabajo de Jaar, que consiste en una serie de cartas dirigidas a Markus, dispuestas sobre vallas publicitarias de fondo blanco que se propagan a través de las islas en la ruta a Utö de Parnas. Quince pensadores finlandeses han contribuido al proyecto.

Conclusiones referenciales: Escala y Recorrido

2. Bombardeo de Poemas. Colectivo Casagrande (Julio Carrasco, Cristóbal Bianchi y José Joaquín Prieto). Londres. 2012. El colectivo de poetas chilenos, bombardeó en el contexto de los Juegos Olímpicos, cerca de 100 mil poemas escritos en español y en inglés, con piezas de 300 poemas de 204 países diferentes, los cuales quisieron transmitir una imagen alternativa del pasado y recordar los bombardeos que los habitantes de Londres sufrieron durante la II Guerra Mundial.

Conclusiones referenciales: El cielo como espacio público.

3. Wrapped Bridge. Christo & Jean Claude. Pont-Neuf, Paris. 1985. En agosto de 1984, la pareja obtuvo el permiso para cubrir el Puente Nuevo, tras nueve años de negociaciones con el alcalde de París, Jacques Chirac. Para envolver la estructura se necesitaron 40.000 metros cuadrados de telapoliamida color arena. El 22 de septiembre de 1985, el proyecto había finalizado. En las siguientes dos semanas, más de tres millones de personas visitaron la obra.

Conclusiones referenciales: Sitio Específico. Mecanismo de intervención. Impacto.

4. (Proyecto de Obra) Esperando a Godot sobre el puente de la mujer. Tamara Figueroa Álvarez. Buenos Aires. 2011. Tras la investigación sobre teatralidad a cielo abierto y teatro en espacios no convencionales, nace la creación de una serie de proyectos de intervención a partir de un texto dramático como base de estudio para la indagación de los Espacios Arquitectónicos Temporales.

Conclusiones referenciales: El diseño expandido debe componerse de acciones, debe contar una historia.

TAMARA FIGUEROA ÁLVAREZ
DISEÑADORA TEATRAL