



Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Humanidades y Artes

Escuela de Bellas Artes

Lo expandido, el arte y el teatro.

Verónica Alicia García

Tesina de Grado

Directora: Valeria Álvarez

Co director: Jesús Nieto

Rosario, octubre de 2022

ÍNDICE

CAPÍTULO 1	4
1. Introducción	4
1.2 Intención	6
1.3 Problemática	7
1.4 Objetivo General	8
1.5 Objetivos específicos	8
CAPÍTULO 2	9
2.1 Antecedentes	9
CAPÍTULO 3	14
3.1 Marco Teórico	14
3.2 Lo expandido: construir una definición	14
3.3 Lo expandido en el arte	14
3.4 ¿Qué es lo expandido en Krauss?	15
3.5 Brea, una tensión entre la utopía y el ornamento	20
3.6 Oliveras: Modernidad, Posmodernidad, Metamodernismo	22
CAPÍTULO 4	26
4. Grabado Expandido: de la xilografía a la creación digital	26
4.1 Xilografía	26
4.2 La Litografía	31
4.3 El monotipo	34
4.4 Gráfica expandida: la matriz intangible	37
CAPÍTULO 5	42
5.1 El teatro expandido	42
5.2 Un director y un artista	42
5.3 Teatralidad y escena expandida	46
CAPÍTULO 6	48
6. Happening, performance, señalamientos: arte de acción	48
6.1 Teatro- happening, una relación	48
6.2 El punto de vista de Masotta en el happening	49
6.3 Performance y su relación con la teatralidad	51
6.4 Señalamientos: participación activa	53
6.5 Una idea, un punto de vista	53
CAPÍTULO 7	56
7.1 La sinestesia un recurso para la expansión	56
7.2 Color y sonido, sonido color: una búsqueda sin descanso	56
7.3 El Siglo XX	60
7.4 Música-color: Skriabin, Schönberg	60
7.5 Kandinsky, un lenguaje propio en los colores	62

CAPÍTULO 8	70
8.1 El espectador expandido	70
8.2 Distancia, mi experiencia	72
8.3 El espectador activo	74
CAPÍTULO 9	77
9.1 Metodología	77
CAPÍTULO 10	78
10.1 Propuesta	78
Bibliografía	85
Anexo I	88

CAPÍTULO 1

1. Introducción

¿Puede el deseo encarnarse en el cuerpo? Quisiera intentar contestar esta pregunta en relación a lo vivido durante los años que transcurrieron entre 2016 y 2022 porque para mí la vida es deseo, y el deseo una forma de moverse, de sentir.

En el transcurso de estos años, en que cursé la carrera de Bellas Artes, algo me acercaba al grabado desde un lugar más inconsciente, hay marcas en los cuerpos visibles e invisibles. Algo que marcar, penetrar, dejar una huella, un síntoma que se transforma en creación, de aquellas heridas que quedaron en el cuerpo. Entonces necesitaba hundir, marcar otros lugares, matrices, trazar con una gubia un recorrido, el recorrido de mi goce inconsciente. El grabado se fue metiendo en mi vida, se encarnó como deseo.

Y moviéndome por esos lugares de mi inconsciente vuelvo al teatro, en el año 2020.

La pandemia nos hacía transitar las clases a través de la pantalla. Fue un momento de mirar hacia adentro, pero ¿dónde refugiarse?, ¿dónde poner a salvo el cuerpo, el alma, la mente?, ¿cuándo nos volveríamos a encontrar? Las horas frente a la pantalla fueron necesarias, fueron como un oasis, un lugar seguro para vernos donde existíamos hablando de nuestros sueños, de las cosas que íbamos a hacer cuando todo pasara. Mientras, leía a Beckett, a Tato Pavlovsky, a Stanislavsky, a Barba. Y en el taller de grabado extrañábamos el olor a tinta, y las manos trabajando. Cuando al fin nos reunimos me costaba reconocer a mis compañeras, parecíamos extrañas y tímidas. Otra huella, otra marca, otro recorrido.

Pero todos queríamos volver a la fiesta, a jugar con las hojas, los colores y las tintas. Encuentro, miradas, risas, otras, otros, otros. ¿Y cómo poner a mover esas cosas que me atravesaban desde el teatro y las otras transitadas en el taller de grabado? En el 2021 quise empezar a ensayar un lugar en donde se encontraría el arte y el teatro. Así escribí una pequeña obra, busqué actrices, preparé objetos, vestuario. Armé los programas de aquella escena de dos personas que se creen músicos con instrumentos

que no suenan, que viven en la calle o en mi vereda, esas dos actrices me hicieron sentir otra forma de deseo encarnado en mi cuerpo.

Y sigo moviéndome, sintiendo y llego al *teatro expandido*, como un lugar que me empuja a investigar, a saber y a decir *yo quiero hacer esto*. Entro a otro mundo con mi intuición, con lo aprendido, atravesada por todo lo que me ha construido en la vida, llego con mi equipaje y abro mi valija para que se despliegue y absorba y se mezcle con ese teatro expandido, yo me expando, y me construyo nuevamente.

Lo expandido me permite crear, inventar, siento que el arte es el soporte de las ideas y el teatro el vehículo para realizarlas.

En la investigación veremos que la teatralidad puede estar en nuevos dispositivos que den al espectador una nueva experiencia generadora de *poiesis*. Al tomar una idea de Kandinsky que concibe al color como portador de sonidos iremos dando cuenta de cómo se desarrollará el proceso creativo en esta propuesta sensorial, que invita al *espectador* a un mundo de sonoridad visual. Kandinsky (1979) realiza una búsqueda del arte que va hacia el interior del ser, proponiendo casi estados meditativos y de conexión con nuestra esencia.

Este *spect-actor* como dice Boal (2004) es transformación, acto creativo donde se descubre, comprende e imagina lo que puede llegar a ser. El pájaro canta como come o tiene hábitos de higiene, pero jamás podrá imaginar cantar como otro pájaro, el ser humano es teatro porque puede inventar y verse a sí mismo.

El teatro expandido se presenta como un espacio de teatralidad donde confluyen diferentes medios que invitan al *espectador*, un ser que es sujeto y objeto de la escena (Boal, 2004), a recorrer múltiples vivencias en un convivio diferente donde los sentidos cobran mayor presencia. La escena expandida transcurre en un espacio de *espectadores* conectando el color con el sonido en donde serán partícipes de una obra viva que cambia con cada cuerpo, dando un movimiento particular en cada repetición que ya no será igual en la siguiente función.

Para finalizar la propuesta, se toma del grabado la matriz intangible, entonces estos *espectadores* van a producir una huella gráfica digital de cómo se sintieron en este recorrido.

Este trabajo nos permitirá ser *imagineros* de una experiencia conectada a sensaciones y emociones únicas de cada participante actuante, trayendo recuerdos, olores, sabores de lugares reales, soñados e inventados.

Y tal vez también acceder a una experiencia de reconexión con nuestro ser, con lo intangible, el espíritu.

¿Podrán los *espectadores* encarnar en su cuerpo el teatro expandido?

1.2 Intención

En el presente trabajo tomamos como eje la idea de Kandinsky en donde el color posee una musicalidad y es mediante la creación de un dispositivo nuevo que proponemos al *espectador* un recorrido interior, para zambullirse en el alma para sentir el mundo de los colores.

Robert Morgan (2012) plantea en su libro *El artista en el siglo XXI*, la búsqueda de las utopías y escribe que estamos en una fase de utopías subjetivas, nos parece que nuestro aporte sería ir en ese camino de construcción de utopías abriendo puertas a diferentes experiencias subjetivas. En el aquí y ahora, en el tiempo presente de estar vivos, donde emana la búsqueda del ser existiendo en el mundo que lo contextualiza.

Un dispositivo que permita conectarse y sentir para ir en busca de la propia utopía subjetiva y mediante una matriz intangible estar conectados con seres individuales, singulares, pero en una grupalidad, pluralidad.

Como artistas el presente trabajo hará una contribución a pensar dispositivos interdisciplinarios que posibiliten en una era globalizada ir hacia utopías subjetivas realizables. Y dando lugar a pensar el lugar del espectador ya no como receptor de una textualidad o imagen sino como un actor participante que sueña, tiene deseos y produce conocimiento.

1.3 Problemática

El dispositivo que queremos realizar plantea como interrogante, ¿cómo percibe y explora el *espectador* los colores primarios y secundarios? , ¿El color es una sensación?

La música propone dentro del dispositivo la *vía regia* a encontrar ese color que habita dentro de sensaciones guardadas. Así como Freud decía que los sueños eran la *vía regia* al inconsciente, tal vez la música nos dé un camino de encuentro con el color y el alma.

¿Qué es el color? ¿Una sensación que se percibe con el ojo? y si en vez de ver ¿podríamos solamente oír el color?

La experiencia de habitar este mundo es percibida a través de los sentidos, y con ellos construimos nuestra subjetividad.

Kandinsky encuentra que en la música no hay objetivación, pero ésta puede revelar la universalidad del sufrimiento o la alegría, expresa sentimientos, expresa vida mediante una ordenación sonora y es ahí donde Kandinsky intuye que los colores, pertenecientes a un universo objetivo pueden hacernos el mismo efecto que la música siendo un medio para expresar el alma. (Henry, 2002)

Berardi (2017) en su libro *La fenomenología del fin* dice que nuestra piel nos provee de la experiencia porque es un procesador sensitivo y que los datos son guardados en la memoria del cuerpo, pero también plantea que hay un sentir interno y ¿cómo es el sentido del sentir? ¿Dónde está? ¿Será entonces un acto sinestésico? algo que se experimenta con todo el cuerpo y produce diferentes reacciones, ¿se podrá llevar al *espectador* a sentir un acto sinestésico?

Para Kandinsky (1979), los seres sensibles son como violines buenos muy usados que vibran al contacto de los arcos, liberando partículas.

Encuentra que el músico vienés Schönberg crea composiciones musicales donde la vivencia sonora no es acústica sino anímica y el color será la llave para llegar a hacer vibrar el alma en la pintura abstracta. El encuentro de los dos produce una composición escénica llamada *Sonoridad amarilla* en donde confluyen la danza, la música, la pintura

y el teatro (Lucena, 2018). Como en un teatro expandido empezará a correr los límites generando rupturas en el arte y será un creador investigador, director y guionista de sus composiciones pictóricas, teatrales y de la vida.

1.4 Objetivo General

Realizar un dispositivo interdisciplinar, para producir un proyecto de experimentación artística que permita a los *espectadores* vivenciar una propuesta sinestésica en relación a la idea de Kandinsky, a desarrollarse en el patio del Centro Cultural Parque de España en noviembre del corriente año.

1.5 Objetivos específicos

Explorar, percibir colores primarios y secundarios a través de pistas musicales o dramaturgias musicales creadas específicamente para la obra.

Realizar una propuesta de dibujo en soporte digital después de escuchar las composiciones de la obra que se llevará adelante en el patio del Centro Cultural Parque España.

Analizar la relación auditiva visual de la obra y escritos de Kandinsky.

Indagar algunas formas de teatro expandido desarrolladas en Argentina.

CAPÍTULO 2

2.1 Antecedentes

Para realizar la búsqueda de antecedentes nos basamos en tomar ciertas palabras que podríamos denominar como claves y que de alguna manera son la columna vertebral de la investigación y construcción del dispositivo.

Una de ellas es la palabra sinestesia y encontramos una tesis doctoral de Salas Vilar (2015) denominada *Sinestesia y Arte. Hacia la auto investigación creativa* donde propone que su percepción está tomada por el fenómeno de la sinestesia y de ahí realiza una serie de experimentaciones de cómo ve el mundo que la rodea, como son sus proceso creativos y explica además que los *cerebros sinestésicos están hiperconectados (p.14)* y que por esa razón pueden establecer otras relaciones de ideas que parecen alejadas como: *sonido-color, grafema-color, emoción-color, personalidad/esencia-color, grafema/personificación. (p.14)*. Estableciendo que la percepción y la sinestesia, son realidades subjetivas.

Salas Vilar (2015) propone un interesante ejercicio para relacionar las palabras pintura-música-poética. Produce una serie de cuadros asociando un color a un número, luego escucha variedad de música, mira cada uno escuchando la pieza musical seleccionada y manifiesta que las palabras fluyen de su mente componiendo un poema para cada pintura.



Figura 1. Salas Vilar, J. (2015, p. 157). Diez poemas de un todo

Tomamos como ejemplo el primer poema:

"0 = Blanco"
 Mañana es miseria,
 apellidos en blanco en el
 alquitrán del silencio.
 Espinas en aspas...
 Calla, que el ahora también son piedras
 como el mañana en la sonrisa quebrada
 de la dictadura de la nada.
 (Conexión con la música de: HOLLY COLE *Trust in me*)

Figura 2. Salas Vilar, J. (2015, p. 157)

Concluyendo nos dice cómo funciona en ella el proceso sinestésico:

Soy espectadora del ágil proceso mental, como se establece un orden entre las formas y el color, entre el sonido y la semántica, entre lo recibido y lo transcrito a través de lo

que me dicta la mente y los sentidos. En otros casos me dejo llevar por la improvisación, la evocación de algún sentido, pero en este ejercicio, tan solo escuche y plasme, como en un dictado. (Salas Vilar, 2015, p.160)

También se tomó para esta investigación un artículo que desarrolla la *Música visual de los órganos del color a los primeros ordenadores*, (2018) y empieza definiendo la sinestesia en relación a la visualización del sonido:

Con independencia de la disciplina en la que nos encontremos la sinestesia en su sentido más amplio, se puede entender como una mixtura de impresiones que se perciben mediante distintos sentidos. De ahí que una persona sinestésica sea capaz de ver el sonido o escuchar un color. En el contexto de visualización del sonido, lo que se persigue es ver el sonido. Se trata de realizar una interpretación visual del sonido pero tomando como base principal el propio sonido, de la misma forma que lo haría una persona con capacidades sinestésicas. Las relaciones entre el sonido y la imagen o la luz a lo largo de la historia siempre han estado fusionadas con la idea de *sinestesia* (García Miragall et al, 2018, p.126)

A lo largo de la historia ha existido la necesidad de indagar este fenómeno y que estaba determinado por el desarrollo tecnológico y cultural de la época. Si bien los autores lo analizan desde el punto de vista de los músicos y la producción de imágenes. En Grecia, por ejemplo, los filósofos relacionaban la escala musical con los colores del arco iris. En los siglos XVIII y XIX es en donde aparecen los primeros instrumentos en referencia a los colores y se fundamentan en la propia vivencia sinestésica del creador. Es el caso de Bertrand Castel que fabrica el *clavicordio ocular*.

Básicamente era un clavicordio modificado y cuando se pulsaba una tecla se corría una cortina desvelando así una ventana de cristal coloreado, a través de la cual pasaba un haz de luz. (García Miragall, et al. 2018, p.127)

También se destaca en este trabajo el *piano optofónico* construido por Vladimir Baranoff, pintor futurista, que a medida que se ejecutaba producía una serie de *efectos ópticos*.

Construyen una interesante tabla de colores y sonidos que se despliega a continuación asociando un color a una nota musical desde Newton a Scriabin:

	Do	Do#	Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si
Newton 1704	Red		Orange		Yellow	Green		Dark Blue		Purple		Pink
Castell 1734	Dark Blue	Teal	Green	Olive	Yellow	Orange	Red	Dark Red		Pink	Blue	Purple
Field 1817 ¹⁵	Dark Blue		Purple		Red	Orange		Yellow		Olive		Green
Bishop 1893	Red	Dark Red	Orange	Yellow-Orange	Yellow	Light Green	Green	Teal	Purple	Pink	Red	Red
Rimington 1893	Red	Dark Red	Orange	Yellow-Orange	Yellow	Olive	Green	Teal	Light Green	Purple	Dark Blue	Pink
Scriabin 1911 ¹⁶	Red	Pink	Yellow	Grey-Blue	Blue	Red	Dark Blue	Orange	Purple	Green	Grey-Blue	Blue
Klein ¹⁷ 1930	Dark Red	Red	Orange	Yellow-Orange	Yellow	Light Green	Green	Teal	Dark Blue	Purple	Pink	Red

(Figura 3)Tabla comparativa entre colores y sonidos. (García Miragall, et al. 2018. p.128)

Finalmente el trabajo propone investigar la era digital como un campo que se expande para generar sonidos a través de diferentes programas.

Es entonces que entramos en la otra variable de nuestra investigación que son las tecnologías digitales en la tesis de Macía López (2015) *Arte Gráfico digital. Propuestas para una creación mediante procesos híbridos* nos introduce a pensar que los artistas en el grabado sienten cierta atracción hacia estos medios digitales porque se accede fácilmente a su uso y son útiles en cuanto a la rapidez del trabajo, en este contexto ve que lo interdisciplinario es el terreno por el que transita el arte y entiende que el creador hace una búsqueda de los medios actuales disponibles, para llevar adelante una idea. Plantea además que el arte gráfico contemporáneo combina los medios tradicionales con los digitales para la deconstrucción de la imagen.

Continuando con el tema Bernal (2016) en su artículo *Los nuevos territorios de la gráfica: imagen proceso y distribución Arte, Individuo y Sociedad*, escribe que hay una transformación en la gráfica en donde se fusionan los modos de ver con las imágenes que producen las tecnologías, descentralizando la matriz y ofreciendo otras

exposiciones en el arte. Nos propone pensar el grabado como un lugar de experimentación donde confluyen todas las artes, y que para comprender el proceso de cambio de la gráfica actual necesitamos una visión aperturista y adaptarnos a esta transformación de la imagen con la tecnología.

Expone además que a pesar de los cambios tecnológicos, monumentales, la gráfica contemporánea sigue motivada por la poética y accionar para la sensibilización del espectador, entonces nos propone pensar:

En una época en que lo grandioso, lo espectacular, lo monumental se adueña de los espacios expositivos con contundencia, se comprueba una y otra vez que su esencia y su capacidad de expresión permanecen también en las actitudes mínimas, esto es: hacer una raya es un acto gráfico igual que construir una multimedia. (Bernal, 2016, p.72)

Desde esa poética quisiéramos abordar también el teatro expandido que es otra de las palabras eje de la investigación y que resuena en lo escrito por Cano Camacho (2018) en su tesis *Fragments de lo real en el teatro expandido*, donde reconoce que la teatralidad está no solo en las formas tradicionales del teatro sino también en la construcción social y muchos otros lugares, por lo que el teatro expandido estaría fuera de los límites de ese teatro de la convención, en muchos otros espacios que habría que reconocer e investigar, para lo cual toma el concepto de dispositivo diciendo que el teatro formal se rige interiormente por la puesta en escena, la dramaturgia y el personaje, ahora su investigación va a apuntar a estudiar el desborde de esos elementos mencionados

De la puesta en escena dice el investigador: *ahora se abre la participación y la convivencia permitiendo otras formas de relación, interacción y subjetividad*, en el caso del texto dramático *se convierte en el diseño de las acciones que harán visible los dispositivos de relación que operan en el espacio común del ámbito social* y con respecto al personaje será un *sujeto de acción*. (Cano Camacho, 2018, p. 14)

CAPÍTULO 3

3.1 Marco Teórico

3.2 Lo expandido: construir una definición

¿Cómo definir lo expandido? Quizás el término en sí sea una contradicción, pensando en algo que se expande pero que a su vez necesita ser sujetado para definir.

Hay una imagen de una piedra que cae en el agua y genera una serie de círculos que cada vez se van haciendo más grandes, es una acción.

También podemos decir que lo expandido aquí está siendo usado como un adjetivo, algo que da una cualidad al objeto, que en nuestro caso serían el arte y el teatro.

Pensamos que desde la acción y la cualidad que modifica a los objetos se puede empezar a describir diferentes teorías desde el arte y el teatro que encontraron en esta palabra un lugar para explicar acontecimientos que modificaron la forma de ver y hacer, dieron y darán lugar a otras ideas.

3.3 Lo expandido en el arte

En el caso de Krauss (1979) con su texto *La escultura en el campo expandido*, toma esos no lugares donde también se produce arte y analiza los atravesamientos de la escultura desde un paradigma modernista y posmodernista entre la década del 60 y 70.

Por otro lado se encuentra el texto Brea (1996) que amplía los horizontes de la escultura de las décadas del 80 y 90, propone una cartografía expandida a la de Krauss, ve en el campo una fuerza centrífuga que parte desde el centro, donde se encontraría la lógica del monumento. Esa fuerza sería el impulso de ir en busca de una utopía crítica alejándose del ornamento que es donde estaría la escultura de pedestal.

También nos preguntamos si *lo expandido* estaría en algún sitio más actual, en el aquí y ahora del siglo XXI, para ello tomamos el término de *Metamodernismo*

adoptado por los teóricos holandeses Thimoteus Vermeulen y Robin van den Akker (2009), un lugar entre la modernidad y la posmodernidad, como lo plantea Oliveras (2019) en el libro *La cuestión del arte en el siglo XXI. Nuevas perspectivas teóricas*. Asociado a la metáfora del péndulo, hay una oscilación entre muchos polos más allá del modernismo y el posmodernismo. Este movimiento pendular permite desplazarse y negociar e ir de una desesperanza actual a una esperanza con respecto al futuro y afianzarse en una fe por la utopía.

Entonces a continuación se analizarán estos tres textos para ir viendo con algunas imágenes de artistas, lo expandido como ese lugar de desborde y creación.

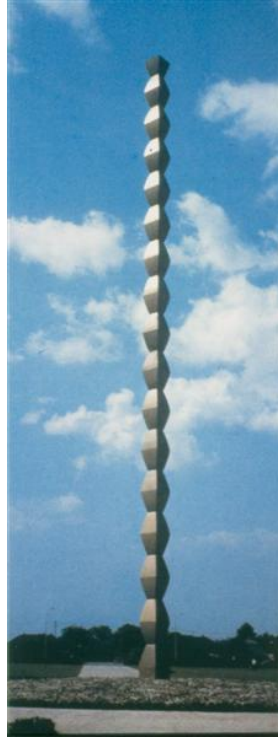
3.4 ¿Qué es lo expandido en Krauss?

¿Cuáles son las características de este campo expandido? Para ir haciéndonos relacionar de donde sale el concepto se va a ir a la escultura del S XIX y toma dos obras de Rodin *Las puertas del infierno* y la escultura de *Balzac* porque no encuentran un espacio para habitar, un sitio que las contenga y toma dos características de este periodo modernista: hay pérdida de lugar y es autorreferencial. (krauss, 1979).



(Figura 4) Rodin, A. (1897) *Balzac*.

Pierde además su pedestal, lo absorbe como en el caso de las esculturas de Brancusi en la *Columna sin fin*.



(Figura 5) Brancusi, (1937). *Columna sin fin*.

Pero también hay una transportabilidad ya no pertenecen a un lugar como el monumento que va a ser creado para emplazar en un lugar específico.



(Figura 6) Barnes, E. (1935). *El Beso*

La escultura en los años 60 pasa a ser para Krauss (1979) un lugar que no encuentra categoría y que se define como una combinación de exclusiones que serían el no paisaje-paisaje y la no arquitectura-arquitectura. En la primera categoría nombra los emplazamientos marcados de Smithson y Heizer. Y a principios de los setenta algunas obras de Morris, Serra, Holt, y muchos otros. A continuación algunos ejemplos:



(Figura 7) Smithson. (1970) *Spiral Jetty*.



(Figura 8) Morris, R. (1974). *Steam Work For Bellingham II*.

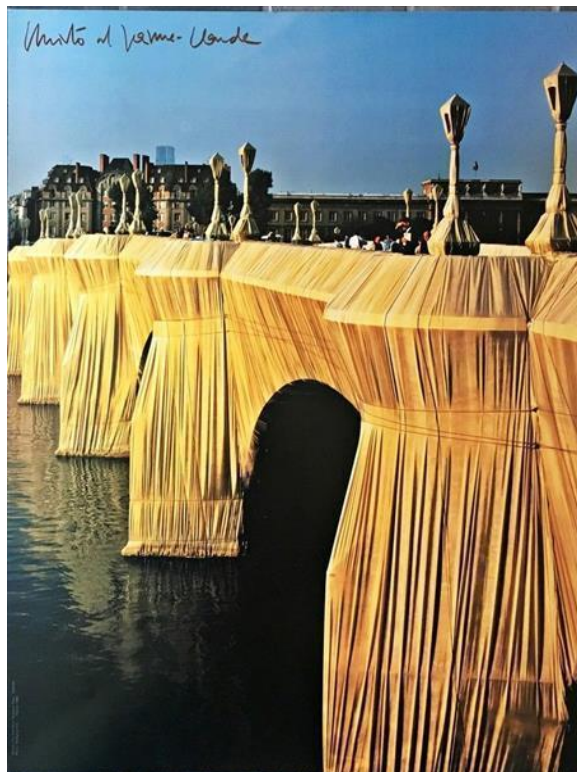


(Figura 9) Holt, N. (1976). Sun-Tunnels

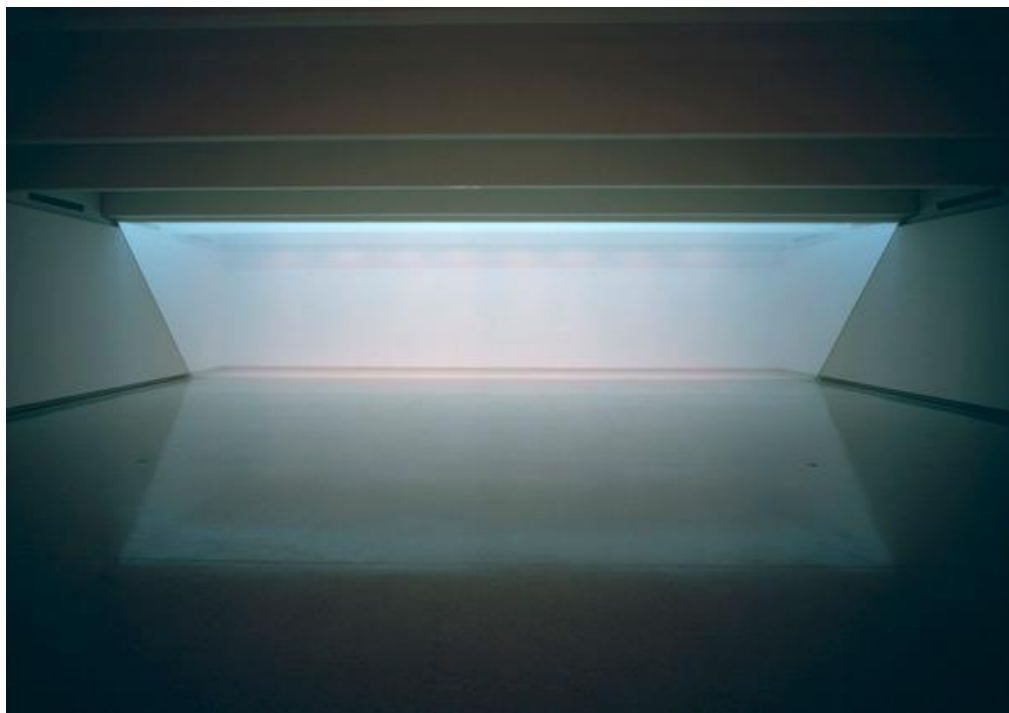


(Figura 10) Heizer, M. (1972). *Isolated Mass/Circumflex*.

Ya en la segunda categoría se exploran las estructuras axiomáticas donde se interviene la arquitectura en el espacio real nombrando a Irwin, Christo, Sol Le Witt, Richard Serra y Bruce Nauman. Tomamos algunos ejemplos de esta lógica.



(Figura 11) Christo. (1975-1985). *Pont Neuf Paris*



(Figura 12) Irwin, R. (1971). *Untitled*

Para finalizar podemos decir que la escultura se encuentra en la periferia y se estructura de formas diferentes. Krauss (1979) va a reconocer lo expandido en estos artistas, que entran en otra categoría porque la palabra modernismo no alcanza para nombrarlos porque hay una ruptura histórica, dirá entonces que va a utilizar la palabra posmodernismo para incluirlos. Establece además que en estos artistas hay un eclecticismo dado por cómo se relacionan con los medios culturales que sirven de fin para sus obras, estamos hablando de la materialidad con la que construyen y crean los señalamientos o emplazamientos.

Esta primera aproximación al campo expandido nos permite comprender los lugares que se fueron construyendo por fuera de la escultura modernista, dando espacio a otras formas de realización asociadas al entorno, a la vida cotidiana, a espacios que decían otras cosas o que pasaban desapercibidos. Empezar a mostrar lo natural y lo cultural.

Si bien Krauss expone una parte de lo que estaba sucediendo en las décadas del 60 y 70 será Brea (1996), quien extienda ese campo expandido para encontrar muchas otras formas de arte que conviven al mismo tiempo algunas alejadas del centro y otras muy cerca.

3.5 Brea, una tensión entre la utopía y el ornamento

En el ensayo de Brea (1996) *Ornamento y utopía: Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90* extiende el campo de la escultura y lo investigará desde cuatro cuadrantes, que se desarrollan a continuación.

En el primer cuadrante tomará el Land Art y los earthworks que como dice ya habían sido desarrollados por Krauss(1979). En el segundo se encuentran aquellas formas de arte relacionadas con el sujeto y el cuerpo, las prácticas que nombra son el body art y la performance teniendo en cuenta aquellas que reivindican la identidad sexual, étnica y cultural. El tercer cuadrante se centrará en la comunicación y las formas que destaca son el mail art, lo audiovisual, arte televisión y el arte internet que recién se mostraba.

Por último, sitúa aquí en el cuarto cuadrante a la ciudad y su entramado social que posee una organización propia y otras que desenmascaran realidades sociales y las pueden transformar.

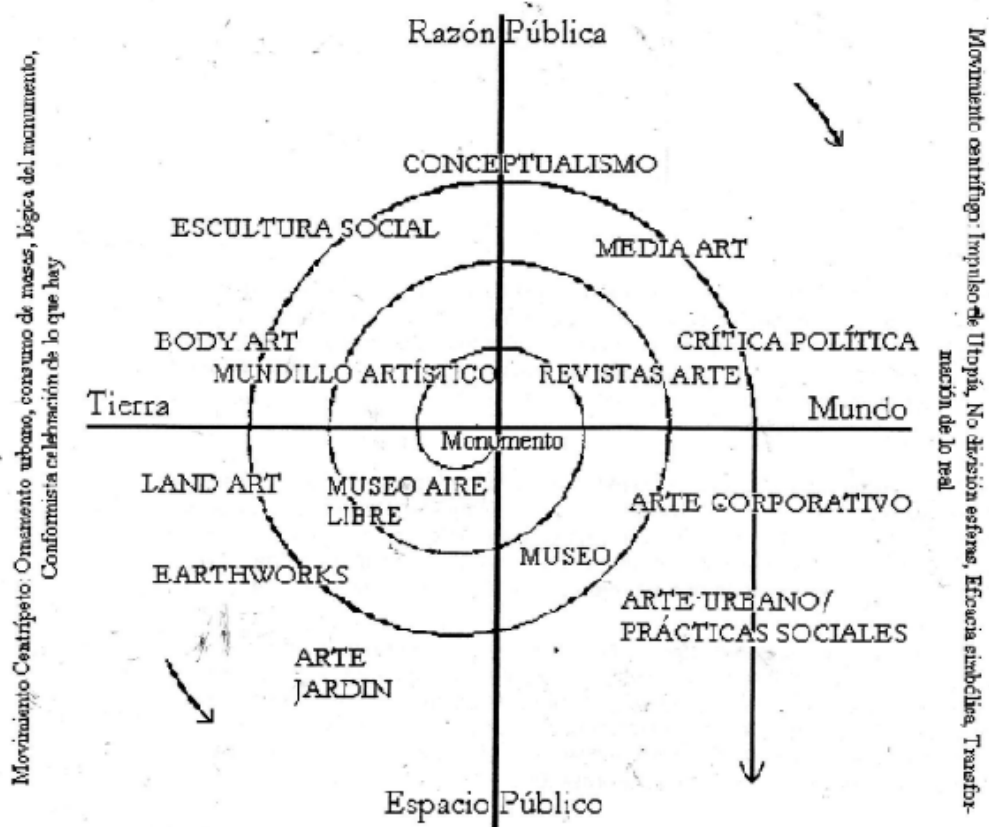
Para Brea (1996) esta forma de ampliar el territorio le permite nombrar más prácticas contemporáneas y ver cómo se relacionan mutuamente. Más allá de las cuestiones formales encuentra interesante otras formas relacionales en estos cuadrantes, que serían el sujeto, la experiencia, los significantes, y el tejido social. Además le permite detectar el desplazamiento y la expansión desde una dinámica de época que estaría dada por el movimiento y la inercia en un tiempo histórico.

Este movimiento será trazado como una espiral abierta que va creciendo guiada por una fuerza centrífuga que le permite abandonar la lógica del monumento, el centro. Esa tensión es la que impulsa hacia la utopía crítica.

Pero también hay una fuerza centrípeta que atrae hacia el centro hacia la escultura institucionalizada, que Brea (1996) va a decir que su función es ornamental.

Como vemos en este ensayo, estudia las tensiones entre la utopía y el ornamento proponiendo lugares o territorios donde se desplaza la escultura de los 80 y 90 y concluye que no sabe cuál va a ser el camino porque fuerzas se va a definir el arte, si centrífugas y centrípetas, será responsabilidad de los artistas y de todos de ir en busca de la utopía crítica o el ornamento.

Nos parece interesante destacar con una imagen de la expansión del territorio propuesta en el ensayo, como síntesis de lo escrito anteriormente.



(Figura 13) Brea, J. (1996). *Ornamento y Utopía*

3.6 Oliveras: Modernidad, Posmodernidad, Metamodernismo

El primer capítulo del libro *La cuestión del arte del siglo XXI* de Oliveras (2019), se llama *Timotehus Vermeulen y Robin van den Akker. Metamodernismo el nombre de nuestra época*. Estos teóricos toman el término metamodernismo en 2009 que aparece publicado en una revista virtual en el texto *Notes on Metamodernism* un sitio de investigación académica.

La escritora del libro comienza a desarrollar el tema preguntándose ¿qué es el arte contemporáneo? ¿Un arte de avanzada?, pero la avanzada era para denominar a las

vanguardias y además según Oliveras (2019) ya no se redactan manifiestos. Entonces, ¿qué nombre se le da hoy al arte y a nuestra época?

Para ello hace un recorrido del término moderno y dice que es aquello que se contrapone a lo clásico o a la tradición que comienza en 1850 según Adorno, con Baudelaire. Sin embargo para otros comienza en el renacimiento por la innovación de ideas de libertad, progreso e individualismo. En el arte según Danto, con van Gogh y Gauguin, pero para Jiménez es Goya un artista moderno y toma como obra *Caprichos e invenciones*.

Y entonces pregunta ¿Cuándo comienza la posmodernidad? toma dos acontecimientos históricos la finalización de la segunda guerra mundial y para otros la caída del muro de Berlín en 1989. Esta posmodernidad se presenta en el arte con una falta de centro, con un estilo inestable y una falta de normativa.

Presenta Oliveras (2019), un cuadro donde marca la diferencias de entre modernidad y posmodernidad para luego retomar lo contemporáneo.

Modernidad	Posmodernidad
Fundamentación	Desfundamentación
Metanarrativa	Micronarrativas
Metafísica	Deconstrucción
Profundidad	Diseminación
Razón	Contrafinalidad de la razón
Pensamiento fuerte	Pensamiento débil
Utopía	Distopía

(Figura 14) Oliveras, E.(2019. p 18) *La cuestión del arte en el siglo XXI*

Sí por el lado del modernismo había una búsqueda de la Verdad, el posmodernismo la derrumba y van a conocer la forma en que fue producida esa verdad.

Otros puntos importantes en la posmodernidad es la negación de las utopías, no hay progreso lineal, ni grandes narrativas, surge como género nuevo la distopía.

Después para comenzar el estudio del término metamodernismo Oliveras (2019) va a ir al origen de la palabra, *Metaxis* tomado de Eric Voegelin, quien lo encuentra en El banquete de Platón para determinar algo que está en el medio, entre dos, haciendo referencia a la pregunta de Sócrates a Diótima de Mantinea de qué es Eros: *ella contesta que no es mortal, ni inmortal sino algo que está en el medio (metaxis), entre dos, un intermediario entre lo divino y lo mortal.* (p. 20.)

Este prefijo nos estaría diciendo que hay una participación en las ideas tomado del concepto platónico de methexis, alejamiento del mundo sensible, proximidad a imitar ideas, entonces el metamodernismo utiliza la proximidad y alejamiento a lo moderno sin anularlo. Por eso lo metamoderno va a negociar en esta oscilación con lo moderno y posmoderno, es un péndulo que no tiene el movimiento de una balanza sino que puede desplazarse por innumerables polos:

Ontológicamente el metamodernismo oscila entre lo moderno y lo posmoderno. Oscila entre el entusiasmo moderno y la ironía posmoderna, entre la esperanza y la melancolía, entre la ingenuidad y el conocimiento, entre la empatía y la apatía, entre la totalidad y la fragmentación, la pureza y ambigüedad. Por cierto, oscilando hacia adelante y hacia atrás lo meta moderno negocia con lo moderno y con lo posmoderno. Uno debería ser cuidadoso al pensar en una oscilación como la de la balanza, sin embargo, más bien se trata de un péndulo que se balancea entre 2, 3, 5, 10 innumerables polos. Cada vez que el entusiasmo metamoderno cae en la fascinación, la gravedad lo impulsa hacia la ironía, y en el momento en que la ironía se inclina hacia la apatía, la gravedad tira hacia atrás hasta llegar al entusiasmo (Baeza F. “Elogio al uso”, catálogo Gabriel Baggio. Elogio de la profanación, Buenos Aires, Fundación Federico Jorge Klemm, 2011)

En el término metamodernismo hay un retorno a la utopía, con una actitud crítica por vivir en este presente de insatisfacción. Presenta también una dinámica tensional en la que va a negociar con *el deseo moderno de encontrar un nuevo sentido y la duda posmoderna del sentido de todo*. (Oliveras, 2019.p.21)

Entonces sí el posmodernismo se caracteriza por un sentimiento que se estructura en el fin, según Jameson, fin de la historia, fin del arte, fin de las ideologías, en el metamodernismo aparece una nueva sinceridad, un nuevo romanticismo donde se potenciaría al sujeto. Otro retorno que nombra Oliveras (2019) es lo *sublime tecnológico*, la naturaleza ha sido desplazada dando el poder a las nuevas tecnologías.

Para finalizar Vermeulen y van der Akker dirán que se necesita la utopía, pero que ésta se presenta como pequeños actos revolucionarios, es relativista. (Oliveras, 2019)

Estos tres pensadores analizan los aspectos de su época a través de ideas expandidas, Krauss(1979) ve un hacer diferente en la escultura , Brea(1996) se permite ir más allá de los límites de Krauss para decir que otras formas de arte aparecen en el campo expandido, y Oliveras(2019) investiga desde el término metamodernismo nuestra época contemporánea el siglo XXI.

Nos abre a la pregunta ¿cómo son los campos expandidos del siglo XXI? ¿Son tensiones dinámicas y oscilaciones en el arte? ¿Cómo sería una pintura expandida, una gráfica expandida, un teatro expandido? ¿Qué medios técnicos permiten pensar y hacer en el campo expandido?

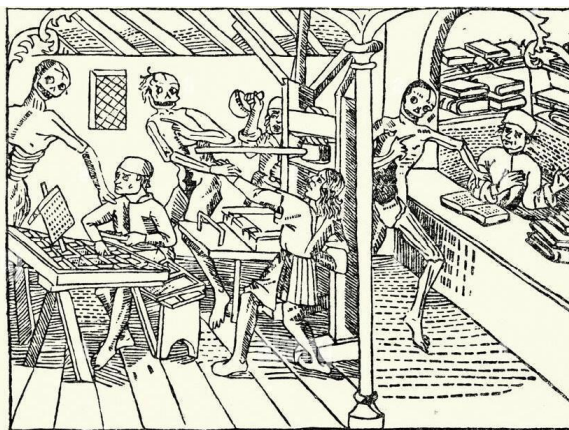
CAPÍTULO 4

4. Grabado Expandido: de la xilografía a la creación digital

4.1 Xilografía

Para comenzar a desarrollar este punto tomamos del escrito de Benjamin (1936) *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica* dice que la xilografía es la primera técnica en reproducir el dibujo, así como la imprenta reproduce la escritura, esto sucede en la edad media y en el siglo XIX, será la litografía que se une a la imprenta para ilustrar la vida diaria.

Ivins Jr (1975), en su libro *Imagen impresa y conocimiento* dice que las xilografías que primero aparecen, llamadas primitivas, se realizaban a través de la frotación de la madera y no por prensado. Además que los elementos necesarios para esta técnica se encontraban en los talleres de pintores y tallistas, las talladas en metal en los talleres de los orfebres y las primeras aguatinas en los talleres de los armeros. Otro dato interesante es la primera imagen de una prensa que se conoce y es de 1499 en la xilografía *La danza de los muertos* (p. 41)



(Figura 15) *Danza de los muertos*, impresa en Lyon en 1499 (Ivins Jr, 1975)

También encontramos que la imágenes más antiguas provienen de china y son del S.IX, para Europa la práctica se asimila hacia finales del siglo XIV, lo que va a ser

determinante es la incorporación del papel manufacturado. Principalmente se utilizó para fines religiosos donde se reproducían imágenes de pasajes de la Biblia, eran de fácil acceso a la población y como la mayor parte no estaba alfabetizada era una forma de instruir en la religión. Aparecen en las cartas de juego de mesa, y las imágenes de los santos. En América en México ,1539 las publicaciones eran para convertir al catolicismo a los aztecas y la reproducción era en dos idiomas náhuatl y español. Se utilizó para los retratos de los virreyes y los mapas. (Hughes, Morris, 2016)

En los finales del S. XV la xilografía de la mano de Durero se elevará a obra de arte.



(Figura 16) Durero, A. (1500), *Astrónomo*, xilografía.

La xilografía es desarrollada por los artistas japoneses en el periodo Edo (1615-1868), y es la escuela Ukiyo-e que florece en el desarrollo de la técnica. Estos

colectivos trabajaban con otros artesanos que se encargaban de diferentes partes de la imagen, el rostro, la vestimenta, el paisaje, pero el producto final era atribuido al artista.

En el siglo XIX artistas como Katsushika Hokusai y Andó Hiroshige introducen al paisaje flores, pájaros y animales.



(Figura 17) Hokusai,K.(1835) Old Fisherman Smoking his Pipe, xilografía.



(Figura 18) Hiroshige, A.(1832) *Four Swallows*, xilografia.



(Figura 19) Hiroshige, A. (1857), *Meguro Drum Bridge and Sunset Hill*, xilografia.

Hay que agregar que la xilografía es una técnica que en la actualidad se sigue practicando y enseñando, no ha perdido su vigencia y se utilizan además de madera, otros soportes para tallar como las planchas de linóleo y las de pvc o alto impacto, como vemos el grabado toma de la industrialización recursos que permiten crear otras matrices tan generosas y válidas como la madera.

Algunas artistas que realizan xilografías en madera o pvc o linóleo son Julieta Warman y Mele Bruniard.



(Figura 20) Bruniard, M.(1970) *Pequeño triunfo*.



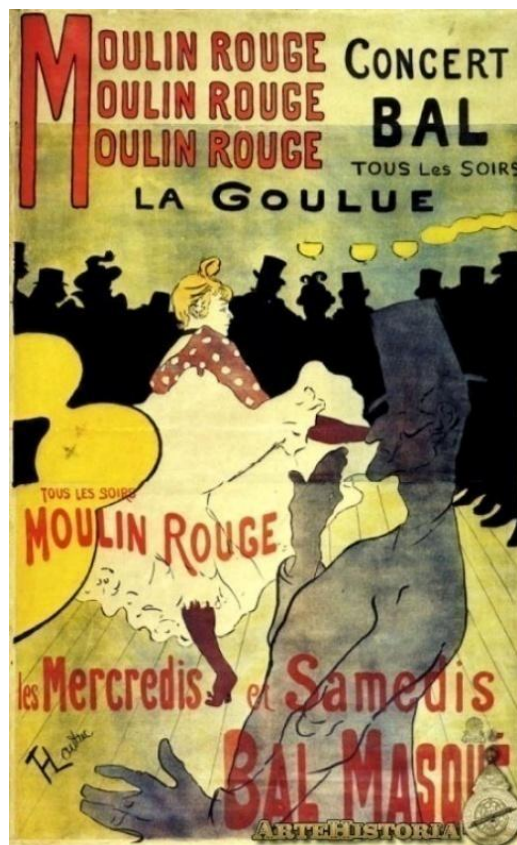
(Figura 21) Warman, J. (2020) *Memorias del vuelo*, grabado en relieve pvc.

4.2 La Litografía

La litografía fue creada por Senefelder, en Alemania en el año 1790. Luego se expande la técnica a Londres y también se da a conocer en Francia.

Toulouse Lautrec hacia fines del siglo XIX, es uno de los que empieza a experimentar con la litografía realizando aproximadamente 370, el más conocido es el cartel realizado para el cabaret Moulin Rouge. Proporciona a la litografía un uso creativo, ya que su desarrollo era más comercial dentro de la industria de la impresión. Los artistas se sentían atraídos por la técnica porque les permitía dibujar directamente sobre la piedra, Chagall por ejemplo hacía una serie de dibujos que luego un maestro impresor transfería y realizaba. (Hughes, Vernon Morris, 2016).

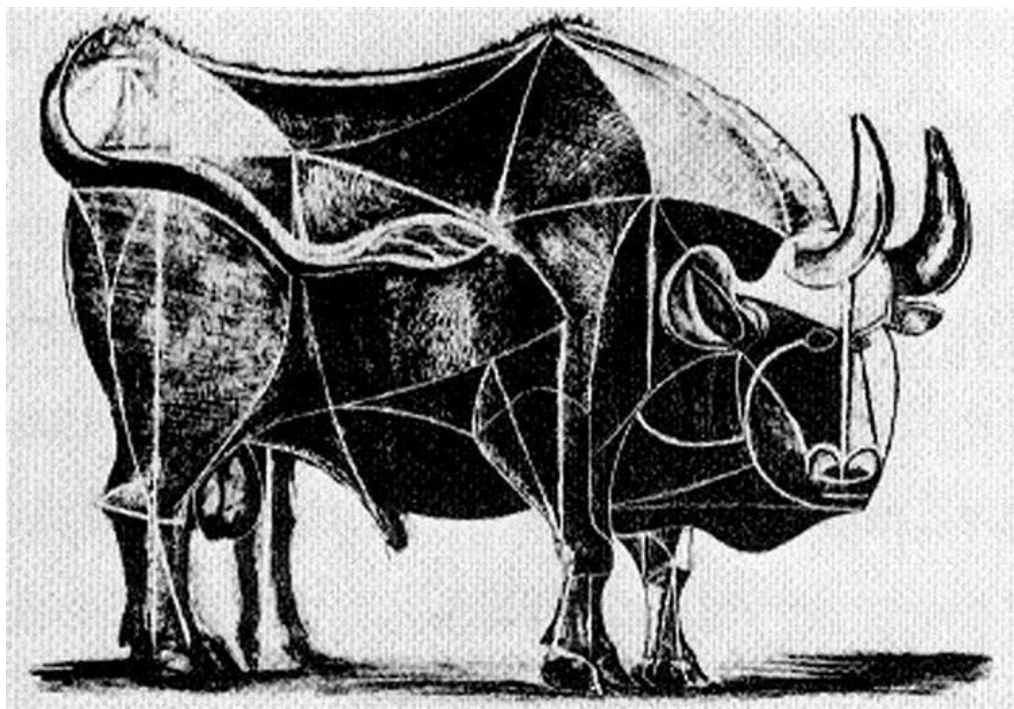
Otros artistas también utilizaron la litografía como medio creativo: Matisse, Degas, Chagall, Picasso, Miró, Kandinsky.



(Figura 22) Toulouse Lautrec. (1891). *Moulin Rouge*.



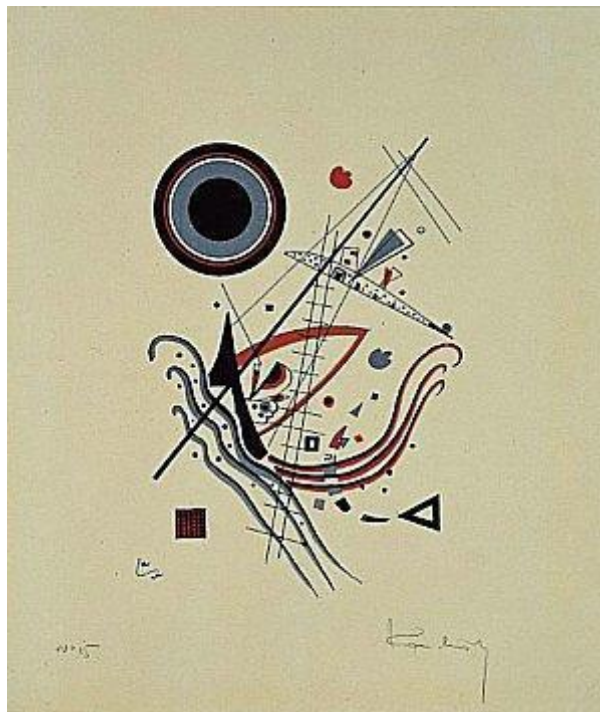
(Figura 23) Chagall, M. (1957). *The accordionist*.



(Figura 24) Picasso, P. (1945). *Bull (plate IV)*



(Figura 25) Miró, J. (1937) *The Air*.



(Figura 26) Kandinsky, W. (1922) *W. Blue*,

La fotolitografía sobre planchas fotosensibles sería otra forma de cómo el grabado se apropia de materiales que van apareciendo en el mercado, y permite experimentar diferentes técnicas combinando el uso de las tecnologías para la producción de la imagen.



(Figura 27) Barbeito, Leticia.,(2019)*Todo recuerdo es presente Experiencias gráficas díptico.*

4.3 El monotipo

Se agrega una técnica más de grabado sabiendo que hay muchas y variadas, pero esta se llama *monotipo* y el libro *La impresión como arte* (2016) dice que los inicios fueron en el siglo XV con Giovanni Castiglione que utilizó la técnica como experimentación. Consiste en entintar la plancha y dibujar sobre ella para después imprimir, de la que se obtiene una única copia

Degas realizó una serie de monotipos entre 1873 y 1885 algunos de los que se muestran a continuación fueron extraídos del catálogo del MoMA (2016): *Degas una belleza nueva y extraña, Jodi Hauptman*



(Figura 28) Degas. (1877-80). *Heads of a Man and a Woman (Homme et femme, en buste)*.



(Figura 29) Degas. (1877) *Ironing Women (Les Repasseuses)*.



(Figura 30) Degas. (1876) *The Jet Earring*



(Figura 31) Degas. (1876). *Portrait of Ellen Andrée*



(Figura 32) Degas. (1877) *Young Woman in a Café (Jeune femme au café)*.

Los monotipos se pueden realizar mediante dos técnicas una de ellas por adición y otra por sustracción. En la primera se puede utilizar óleos o tinta e ir pintando la imagen en el soporte elegido para luego pasar por la prensa, la segunda técnica se entinta la plancha o soporte elegido y se va retirando con pinceles, trapos, para generar luces y dejar tinta en las partes que se deseen más oscuras.

4.4 Gráfica expandida: la matriz intangible

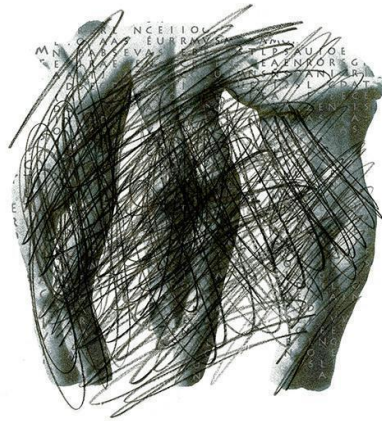
Podríamos decir que una gráfica expandida es aquella que se plantea el uso de una estampa digital que involucra a los medios tecnológicos para su producción, y la computadora y los software son los protagonistas (Bernal, 2013).

Bernal (2015) nos dice acerca de la estampa digital:

Digitalizar la imagen permite al artista manipular, combinar, materializar más rápidamente sus creaciones acudiendo a una gran variedad de fuentes: dibujo, pintura, fotografía, etcétera. Esto permite integrar los modos clásicos de estampación con nuevas imágenes, deshaciendo las fronteras que cada vez aparecen más difusas. (p. 205.)

Aparece entonces un nuevo concepto con respecto a las matrices desde las tecnologías y es la matriz intangible, según Macías López (2015) que a diferencia de la tradicional que es material y física, esta es inmaterial y en todo caso responde a una operación matemática.

La producción realizada por el artista mediante programas será almacenada en un archivo digital que a su vez pasará a ser contenida en la memoria de la CPU o dispositivo extraíble. La matriz intangible no se desgasta con el uso y permite multiplicar de manera infinita. Otra posibilidad es que la imagen quede almacenada en la memoria y verla solamente a través de la pantalla. Las diferencias entre una matriz y otra es principalmente que la física involucra los sentidos del tacto y el olfato mientras que con la matriz intangible solo permanecemos sentados frente a la pantalla y movemos la imagen o los recursos que tiene el programa para modificarla.



(Figura 33) Ubani, F.(2003) *S/T Impresión digital más grafito*

Además, podemos trabajar con fotos digitales, dibujos digitales o realizados en papel, o una pintura y después ir haciendo los cambios para crear otra imagen. Se debe tener en cuenta en estos procesos la calidad de la imagen.

Bernal (2015) escribe sobre la expansión del grabado que actualmente está en un lugar de discusión, permanente cambio y transformación en donde hay un borramiento de los límites entre las diferentes prácticas artísticas:

El grabado es ahora un territorio en disputa. El término, parece finalmente haber sido absorbido por el de obra gráfica y se extiende desde la estampa bidimensional a la instalación, desde los estarcidos urbanos a las impresiones 3D, del fondo del escritorio a la performance o el happening. Tiene copado no solo la gráfica tradicional, sino también la arquitectura, el mobiliario y el bien de uso común. Incluye lo único y lo múltiple, lo valioso y lo gratuito, lo perenne y lo efímero y se extiende por el campo físico y el ciberespacio, por el mercado y el museo, entre la élite y lo popular. (p.75)

Propone también un recorrido por diferentes obras ampliando las posibilidades creativas del artista que no queda reducida a un soporte tradicional, sino que se expande para generar un espacio perceptivo ampliado:

La gráfica contemporánea se caracteriza por acoger un rango de formatos amplio en el que el soporte tradicional queda deflacionado. La tecnología traspasa la barrera bidimensional ofreciendo al artista mayores posibilidades de expresión y favorece la producción de soportes, espacios y acciones que amplían la percepción de la obra desde lo

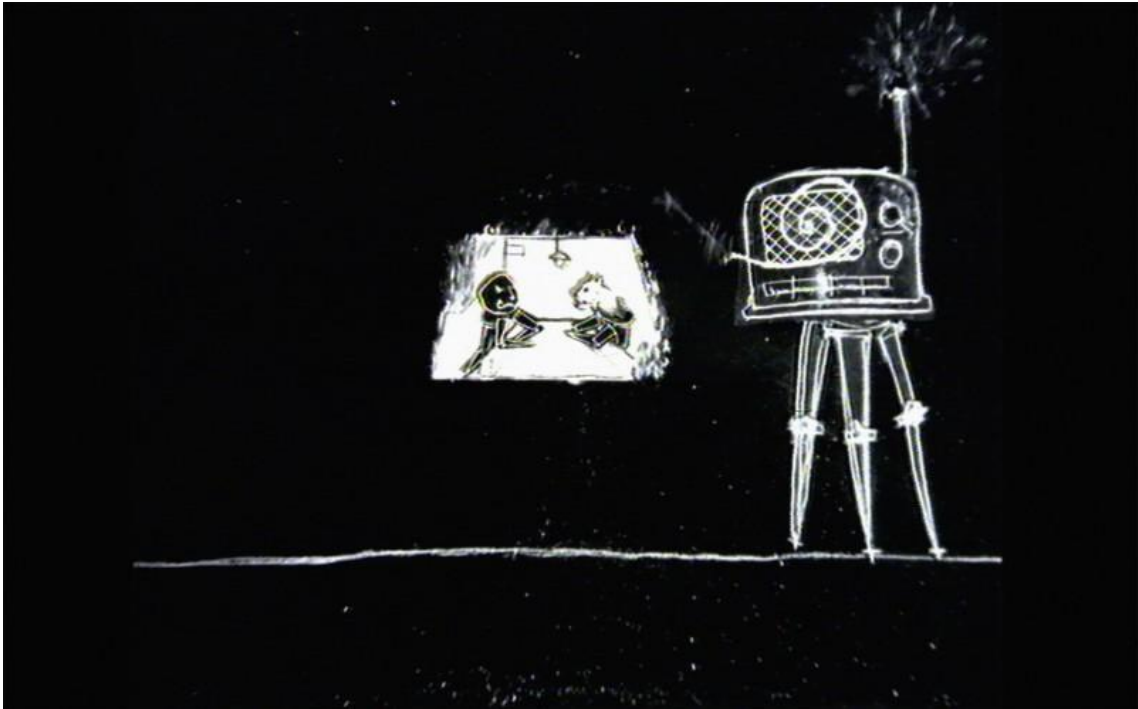
estrictamente visual a lo sensorial: lo óptico va ampliándose en pro de una percepción háptica (Gibson 1966) que incluye el resto de receptores sensoriales (oído, tacto, gusto, olfato) y está estrechamente relacionado con el movimiento del cuerpo que se adentra en la instalación. (p. 78)



(Figura 34) López, N.(2016) *Un suave desafío a la gravedad y la forma.*

La obra del artista sudafricano William Kentridge, nos sumerge en una mezcla de técnicas y disciplinas para dar a conocer los procesos históricos de su país. Utiliza el

grabado y lo lleva al mundo animado en cortos que han sido reconocidos en el mundo.



(Figura 35) Kentridge, W. (1996-1997) *Ubu y la comisión de la verdad*.



(Figura 36) Kentridge, W. (2015), "More Sweetly Play the Dance". Videoinstalación

Como vemos la gráfica contemporánea se presenta como ese lugar donde juegan diferentes prácticas para llevar adelante una idea. Ya no se trata solamente de la multiplicidad de la estampa, o de las matrices que realice el artista sino además plantea cómo se va desplazando hacia lugares en los que también se fusiona con otros lenguajes.

Retomando a Benjamin (1936) y asociando el grabado a la reproductibilidad, él nos lleva a pensar en dónde está el aura si se pierde la contemplación del lienzo y el aquí y ahora. Establece que una obra necesita de autenticidad y ¿dónde estaría en el grabado esa autenticidad? La matriz es dónde se encuentra el aura? o la matriz es portadora de la imagen que se transfiere al papel y produce la estampa. La autenticidad estaría en la matriz y el aura en la estampa? Pero también habría que preguntarse si puede existir la posibilidad de un corrimiento del aura que ya no sea la obra de arte portadora de eso mágico o ritual, sino que el espectador tenga en su mirar y sentir el poder para decidir dónde poner lo aurático.

El psicoanalista J.D. Nasio (2015) dice que el arte actúa por hipnosis, en esta hipótesis que el desarrolla desea saber qué impacto produce la obra en el espectador , para él las obras que fueron creadas con la pulsión sublimada transmiten al espectador la pasión con la que fue creada la obra por eso genera un estado de hipnosis , y al ser conmovido por lo bello de una pintura o grabado o escultura , siente interiormente el espectador el deseo de pintar, escribir, actuar de exteriorizar la tensión creadora sin ser artista.

Nos parece importante resaltar en este capítulo como aparecen en el grabado las diferentes técnicas y que se van asociadas al desarrollo tecnológico de cada época. En el siglo XV la imprenta y la xilografía en ilustraciones de libros. La litografía tal vez nos permite observar otras zonas de la realidad social, como era la vida moderna y el desarrollo de la cartelería y la publicidad, que tomó el teatro también para la difusión de las obras de Sara Bernhardt y los carteles de Alfons Mucha. En el siglo XX y XXI lo relacionado con la computadora y sus usos también va a modificar la forma de hacer y llevar adelante la estampación, ya no se va a necesitar una matriz física sino, intangible.

CAPÍTULO 5

5.1 El teatro expandido

En este momento de la investigación la pregunta es ¿por dónde empezar a explicar que es el teatro expandido? las respuestas son varias por un lado poder abordarlo desde la propia experiencia, el propio deseo encarnado y lo transitado en la carrera de Dirección teatral, por otro lado buscar referentes de directores que de alguna manera pensaron en otra forma de hacer teatro.

Quizás todas son válidas para entender, comprender, visualizar con la imaginación de que se trata lo expandido en el teatro.

5.2 Un director y un artista

El director de teatro Tadeuz Kantor, según Thies Lehmann (2013), en uno de los que propone otra manera de abordar la escena, su formación como artista visual plantea un teatro donde lo textual toma otro sentido y son las imágenes las portadoras de poesía. Es una poesía atravesada por la primera y segunda guerra mundial, una poesía que toma a los objetos para transformarlos en la escena, es el caso de *La clase muerta*:

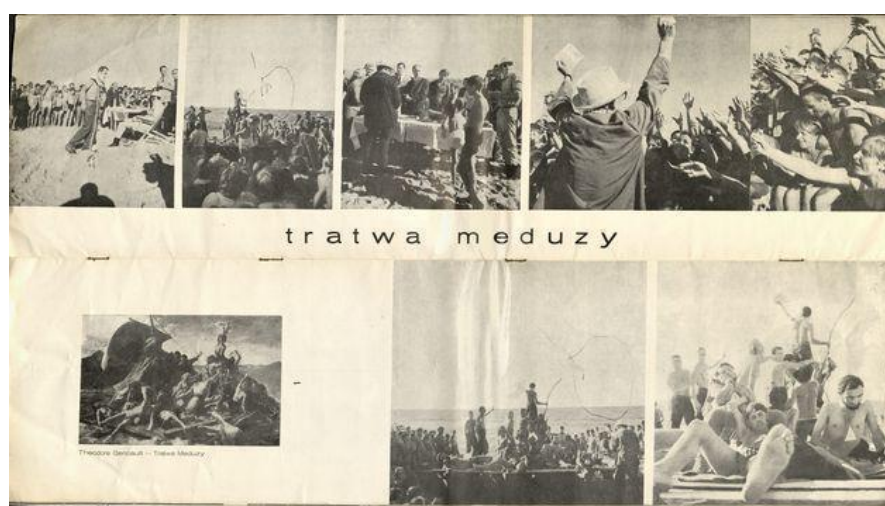
Se trata de la búsqueda de un “estado de no-actuación” y de la cancelación de la continuidad de acción, siempre con densas escenas expresionistas, ligadas a una forma casi ritual de evocación al pasado. (p.124)

El trabajo de Kantor como artista comienza con la realización de algunos happenings, durante la década del 60 presenta uno llamado *Panorámico del mar* que se realiza a orillas del mar Báltico en una playa de la localidad de Lazy. El desarrollo constaba de una primera parte que se llamó *Concierto marino* y el público debía estar sentado en la orilla del mar para ver el concierto. Dentro del mar subido a un podio estaba el director de la orquesta, que se disponía a dirigir las olas. Una moto acuática salpicaba a los espectadores y el director arrojaba pescados también. La segunda parte se llamaba *La balsa de Medusa* en referencia a la obra de Gericault y se entregaba al

público documentos, y reproducciones de la obra de Gericault para que realizaran con materiales playeros una reconstrucción de la obra pero *sin fidelidad y sin alma*. Había un jurado que se encargaba de corregir, criticar y comparar las obras que se realizaron con la original. Además tenía una tercera y cuarta parte denominadas *Agricultura en la arena* y *Embadurnamiento erótico*. (García Fernández, 2017)



(Figura 37) Kantor, Happening *Panorámico del mar*. 1967



(Figura 38) Tadeusz Kantor. (1967) *Panoramyczny happening morski*

Otra característica de su teatro era la utilización de los objetos, *el objeto pobre*, que mostraban cierta vulnerabilidad al presentarse en la escena podían ser paredes con agujeros, sillas desgastadas, mesas llenas de polvo, utensilios podridos, oxidados.(Thies Lehmann, 2013)

Los objetos aparecen en el teatro ceremonial de Kantor como reminiscencias del espíritu épico de la memoria. (p. 125)

Los maniquíes en la obra de Kantor tienen una existencia que está asociada a la memoria del olvido, pero que el yo carga y de alguna manera continúa llevando.



(Figura 39) Kantor, T. (1975), *La clase muerta*.

Al hablar de objetos y maniquíes hacemos una relación con el arte que nos parece importante y son los *ready made* de Marcel Duchamp.

Nos parece interesante citar como Duchamp (1961) describe a los ready made en relación al espectador:

Una característica importante: la breve frase que en cada ocasión inscribía en el ready made.

Esta frase en lugar de describir el objeto como lo hubiese hecho un título, estaba destinada a transportar a la mente del espectador hacia otras regiones más verbales. (p. 237)

Como sabemos el ready made más famoso de Duchamp es el *Orinal*, un urinario que está firmado con una falsa firma R. Mutt, 1917, lo que plantea Danto (2013) en su libro *Que es el arte*, es que su obra es filosóficamente muy rica porque pone en tensión el concepto de belleza, al mostrar que una obra puede ser arte sin ser bella.

Tomó un objeto común y corriente y lo colocó de tal manera que su significado útil desapareció bajo el nuevo título y el insólito punto de vista para crear un significado nuevo para el objeto (p.43)

Con respecto al uso de maniqués García Fernández (2017), nos dice que Duchamp en *Étant donnés* trabajó desde 1946 a 1966 dejando una serie de instrucciones para su realización ya que se instala después de su muerte y consistía en mirar a través de una puerta con un pequeño orificio por donde se podía ver un cuerpo, maniquí, acostado desnudo, con las piernas abiertas. *Era una máquina de visión erótica y artística* según Jiménez (2019, p.16). Tratando de encontrar puntos de unión entre la vida y el arte a través del deseo voyeurista, colocando al espectador en un lugar de acción y de goce erótico



(Figura 40) Duchamp, M. (1946-1966), *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*

Como vemos en este breve recorrido tanto Kantor como Duchamp ponen en juego otras formas de pensar y hacer, arte y teatro. Se salen de las convenciones de su época explorando lugares podríamos decir de un campo que se va expandiendo generando lo diferente. Como dice Brea (1996) con respecto a la fuerza centrífuga que expande alejándose de las formas tradicionales para crear otros espacios de significación.

Vemos que ahora es el tiempo de responder ¿qué es el teatro expandido en el aquí y ahora? ¿A qué otras lógicas responde? Porque la mayoría de las personas ha tenido una experiencia teatral convencional, sentados en una butaca, mirando hacia el escenario viendo a los actores representar un texto dramático, pero vamos a ver que en el teatro expandido esos roles actor, director, espectador, texto responden a una estructura diferente.

5.3 Teatralidad y escena expandida

¿Cuál es el rol del director, hay actores, que hacen, y cómo se involucra al espectador?

Ortiz (2019) en su libro *La escena expandida*, nos dice que todavía no hay diseñado un concepto de análisis para estas prácticas que aparecen por fuera de los teatros, y propone una forma de pensar la escena expandida:

Así, el actor deja de ser el repetidor de una partitura fijada, para convertirse en un “guía de vistas”, en un investigador, propulsor e instigador de nuevas formas de vida; inciertas y presentes. El director organiza acertijos o enigmas, no discursos. El artista visual no produce decorados, sino trampas para presas. El equipo de trabajo no proyecta expectativas ideológicas, digiere respuestas específicas. (p,31)

¿Por qué el teatro expandido habla de teatralidades?

Para comenzar a desarrollar la teatralidad vamos a tomar la idea de Dubatti (2018), para él la teatralidad es un concepto que tiene su raíz en la antropología, y

consiste en cómo se organiza la mirada del otro, la vida es sostenida por una *red de miradas*.

Al hablar de miradas el término se aplica a una percepción que va más allá de lo visual y se amplía a la percepción física y emocional. Explica el origen de la palabra mirada y dice:

Si usamos el término mirada es por la raíz griega que da origen al teatro (théatron, “mirador”, del verbo theáomai, “ver”, “ver aparecer”, “examinar”, “ser espectador”), pero que en griego también comparte la palabra teoría (theoria). Ver en tanto observar, percibir, sentir, concebir, inteligir. Mirar con los ojos, con el corazón, con el deseo, con la memoria, con la inteligencia. (p.12.)

¿Dónde está la teatralidad? Para Dubatti (2018) está presente en las prácticas sociales y acompaña al hombre desde sus orígenes, es una actividad puramente humana. Va a decir también que de la teatralidad se apropia el teatro pero desde un lugar más específico que es lo poético y metafórico. El teatro organiza la mirada de manera diferente porque es un acontecimiento y en él debe haber: *reunión, poiesis corporal y expectación*. (p,14)

En su texto *Teatro matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral*, Dubatti (2016) nos hace pensar cuales son aquellos fenómenos liminales que nos llevan a preguntarnos: *esto es teatro?*(p.19) y su respuesta va clarificando el panorama al decir que:

Poseen las características relevantes del teatro-matriz (convivio, poiesis corporal, expectación), pero a la vez incluyen otras características que, en las clasificaciones aceptadas -el concepto canónico de teatro para la Modernidad: lo dramático-, no corresponden al teatro.(Dubatti, 2016, p.19)

Podríamos decir entonces que el teatro expandido está formando parte del teatro-matriz porque en él hay poiesis corporal, convivio, expectación, pero además juega con la liminalidad porque se posiciona en otros lugares fuera de la convención con sus propias particularidades y deseos de hacer.

CAPÍTULO 6

6. Happening, performance, señalamientos: arte de acción

6.1 Teatro- happening, una relación

Se toma como punto de partida para este recorrido el libro *Teatro Expandido en el Di Tella. La escena experimental Argentina de los años 60* (Pinta, 2013), en el se investiga una serie de conferencias realizadas por Alicia Páez en el instituto de Di Tella en 1967, que con una mirada interdisciplinaria, propone pensar las relaciones teatro-happening. Y en donde describe las principales características de este nuevo género: el happening.

En un primer momento se destaca la relación con el público, de participación voluntaria mediante procesos creativos de manipulación, que podrían ir desde situaciones desagradables a establecer pasos a seguir como las reglas de un juego. Otro punto que toma es la selección de los materiales teniendo en cuenta qué cosas rodean al espectador y qué efectos visuales, sonoros y sensoriales se desean lograr.

También expone que las acciones no tendrían una conexión lógica, por lo tanto no habría un argumento y que esa acción no presentaría una pauta rigurosa. Apela más a un efecto expresivo y sonoro, y toma como situaciones a desarrollar el sueño, lo inconsciente, lo irracional. En cuanto al tiempo, el mismo es circular y tiende a la repetición.(Pinta, 2013)

Por lo que concluye estableciendo que los happenings resultan de acciones simples, concretas e inmediatas, remarcando que su realización no se lleva a cabo en contextos ficcionales, esto lo denomina como la *actuación no matrizada* (p, 71). Otra de las nociones utilizadas es la *estructura compartimentada* (p, 71), unidades de acción dispuestas en una secuencia o simultáneas, las cuales no tienen una lógica de encadenamiento. (Pinta, 2013)

Tomamos también el texto de Cervantes Berta (2000), *Happening: La acción efímera como actividad artística*, donde expone que Allan Kaprow crea el término Happening lo realiza y lo define como *una forma de hacer arte distinta de las disciplinas preexistentes (...), un arte de naturaleza abstracta, sin intriga ni historia, que ocupa un lugar en el tiempo, y que debe ser realizado de manera activa para el artista y*

los espectadores, que pasan a convertirse en creadores de la obra, anulando así las barreras entre el público y la acción. (Kaprow, 1966)

Nos parece interesante, la clasificación que hace Kaprow de los diferentes tipos de happening de acuerdo al espacio, contenido y duración del mismo, la autora del texto propone pensarlos desde un punto de vista orientativo donde se muestran las variedades de happening que se pueden realizar:

- 1- Pocket drama style: pequeñas audiencias se encuentran en habitaciones o estudios estando muy cerca de los performers y siendo incorporados en la acción de manera sencilla. En un ambiente íntimo puede haber un concierto de jazz, la proyección de una película, la realización de movimientos de danza, todo simultáneamente y de forma improvisada.
- 2- Extravaganza: se presenta en escenarios o teatros para grandes audiencias y adopta la forma de un profuso compendio de las artes modernas. Forma afín a las actividades de dada-surrealistas en que el público no intervenía activamente.
- 3 -Event: la audiencia, generalmente sentada en un teatro, observa un pequeño incidente como una luz encendiéndose y apagándose o una trompeta sonando.
- 4- Guided tour: un grupo seleccionado de personas es conducido hacia el campo o alrededor de una ciudad observan cosas y reciben instrucciones de un artista que comunica un nuevo mensaje a los participantes.
- 5- Idea Art: presentación de ideas o hechos literarios que deben hacer reflexionar al participante.
- 6- Activity: directamente relacionada con la vida diaria como ignora teatros y audiencias y es activo, cercano en espíritu a deportes físicos, ceremonias, actividades de montaña, juegos de guerra o demostraciones políticas, resulta imprescindible la participación del espectador.(Cervantes,2000, p.113)

6.2 El punto de vista de Masotta en el happening

En su ensayo de 1967, *Yo cometí un Happening*, Oscar Massotta advierte: *como arte, es desde entonces una actividad a la cual es difícil fijar su “lugar” social y tal vez Kaprow tenga razón al proclamar que el happening es el único arte realmente “experimental”.* (p,2). Y comparte dos experiencias Happening tenidas en Nueva York, que debido a su oposición, lo marcaron y condujeron a reflexionar sobre su propio

happening; en la primera se intensificaba plenamente la recepción sensorial y en la segunda el profundo entendimiento.

Como parte de su reflexión, detalla en el mencionado ensayo: qué tipo de personas requiere, en dónde hallarlas, qué vestuarios debían llevar, cuánto les pagaría por una hora y qué disposición tomarían el día de la muestra. Incluyéndose él mismo en la escena, sentado en un sillón y de espaldas a los espectadores, para explicar en voz alta el desarrollo del suceso. Las personas, performers, se situarían paradas una al lado de la otra para dejarse observar durante una hora. Él mismo expone después de realizada la acción, que su happening es un *acto de sadismo social explicitado*.

Para Pinta (2013) lo importante es destacar el carácter híbrido e intermedial del happening, señalando que es un género de difícil clasificación. Estos conceptos son investigados desde la visión de Masotta quien analiza el happening y el antihappening tomando como postura la *noción de desmaterialización*, que toma como idea de El Lissitsky El futuro del Libro:

Hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo: sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia, por ejemplo: ella crece, crece el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende así la cantidad de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia. Se repite después el mismo fenómeno. Resultado: la red de trabajo y el material de suministro crecen entonces hasta que aparece la radio. Brevemente: la materia disminuye; el proceso de desmaterialización aumenta cada vez más. Perezosas masas de materia son reemplazadas por energía liberadora. (Masotta, 1967. Conferencia: Después del pop nosotros desmaterializamos)

Sí bien Masotta plantea esta desmaterialización desde los medios de comunicación, dando mayor importancia al mensaje que a la materialidad del happening, llamando a esto antihappening y lo pone en marcha a través de dos acciones *El helicóptero* y *el Mensaje fantasma*:

El happening, titulado “El helicóptero”, se desarrollaba en dos instancias paralelas. El público fue dividido en dos grupos." El primero experimentaría escenas confusas en un lugar y el segundo aguardaría durante una hora y en otra locación, que un helicóptero sobrevuele la zona para luego reunirse con el primer grupo.

La intención era que la mitad de la audiencia sólo conociera lo ocurrido (el episodio del helicóptero) a través del relato oral del resto de los espectadores. Era

crucial entonces la reflexión sobre la comunicación oral, directa, cara a cara, recíproca y en un mismo lugar (Masotta, 1969: 249).

La relación que encuentro interesante hacer con el concepto de desmaterialización es que el dispositivo presentado en la propuesta de teatro expandido utiliza éste concepto, ya que sin los adelantos tecnológicos actuales no hubiese podido desarrollarse. Si bien Masotta habla de los medios propios de su época, radio, televisión y cine. Para otros autores esto derivará en la creación del Arte de los Medios.

En la presentación de la Tesina se utilizaron Códigos QR donde el espectador los visualizaba y hacía uso de ellos mediante el celular, comenzando así el proceso lúdico cuyo objetivo era llevarlo a escuchar un color.



<http://loexpandidoelarteyelteatro.online/amarillo.html>

<http://loexpandidoelarteyelteatro.online/azul.html>

<http://loexpandidoelarteyelteatro.online/verde.html>

<http://loexpandidoelarteyelteatro.online/rojo.html>

<http://loexpandidoelarteyelteatro.online/naranja.html>

<http://loexpandidoelarteyelteatro.online/violeta.html>

<http://loexpandidoelarteyelteatro.online/verde.html>

Finalmente, el espectador podría transmitir su percepción de la experiencia, dibujándola en la interfase de una aplicación que luego la trasladaría a un proyector, generando un espacio de inmersión y testimonio.

6.3 Performance y su relación con la teatralidad

Para Diana Taylor (2012) *las performances operan como actos en vivo o acciones corporales que transmiten saberes sociales, memoria y sentido de identidad a*

partir de acciones o comportamientos reiterados (p,52). Pero también deja en claro que los términos espectacularidad y teatralidad son sustantivos que carecen de verbo, para ella el verbo está en la performance: el performar es su verbo y el actor social su performer. La importancia del término radica en aquello que nos permite hacer, por eso va a decir que es una “esponja mutante” en palabras de Prieto Stambaugh, que se nutre de una variedad de disciplinas y metodologías que permiten trabajar una visión diferente.

También resalta que la performance es un arte que se centra generalmente en el cuerpo del artista y que a diferencia del Teatro, no hay necesidad de un director, actor, ni de técnicos. Es rupturista, efímero e interrumpe los circuitos culturales consumistas. (Taylor 2012)

Para Taylor la teatralidad está más asociada al mundo del espectáculo desde el punto de vista que hay una maquinaria de visibilidad, en cambio la performance es un lugar de cuestionamiento, de acción y resistencia. Lo espectacular queda en el plano de lo visible, mientras la performance accede mediante otros mecanismos y mostrando otros circuitos, a otras formas de conceptualizar el mundo, a las invisibilizaciones de lo humano, del Ser. De esta manera, lo performativo accede a un lugar más minucioso para mostrar algo que molesta socialmente, y lo hace aflorar con toda la fuerza de la acción en el aquí y ahora.

La diferencia entre la performance y el teatro según Abramovic es que *en el teatro se actúa el papel de otra persona. La performance es real. En el teatro te puedes cortar con un cuchillo y hay sangre. Pero el cuchillo no es real y la sangre no es real.* En la performance los objetos y el cuerpo son reales. (Taylor, 2012)

Los términos teatralidad y performance están luchando por persistir, Taylor toma una performance de Stambaugh, en donde Lady Performance y Amazona Teatralidad se enfrentan en un cuadrilátero de lucha libre. En la lucha, Amazona Teatralidad le arranca la máscara a su contrincante, para hallar que ésta no tiene cara, sino que es una esponja húmeda. Lady Performance se reincorpora y expulsa del cuadrilátero a Amazona para luego realizar un strip-tease, Y aunque queda desnuda, parece que esa esponjosidad mutante de la que está hecha, hace imposible determinar su género.(Taylor 2012)

6.4 Señalamientos: participación activa

Bugnone (2013) en su tesis *Una articulación de arte y política : dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo A. Vigo (1968-1975)*, escribe que Vigo encuentra en Alan Kaprow diferentes ideas, como por ejemplo, reemplazar la palabra “exposición” por “presentación”, para este artista esta palabra permite hacer variaciones, mientras que en exposición nada se puede alterar. Vigo va a agregar que esta presentación se logra a través de “la irrupción de lo insólito”

Pero además propone ir hacia un arte “tocable”, que pueda ubicarse en cualquier “hábitat”, no solo en galerías y museos. Un arte con errores, en donde se pueda aprovechar la ocurrencia y el asombro en su máxima expresión y también:

Un arte en expansión, que atrape por vía lúdica, que facilite la participación activa del espectador, vía absurdo.

Un arte de “señalamiento” para que lo cotidiano escape a la única posibilidad de lo funcional.

No más “contemplación” sino “actividad”.

No más “exposición” sino “presentación”. Donde la materia inerte, estable, fija tome el movimiento y el cambio necesario para que constantemente se modifique la imagen.

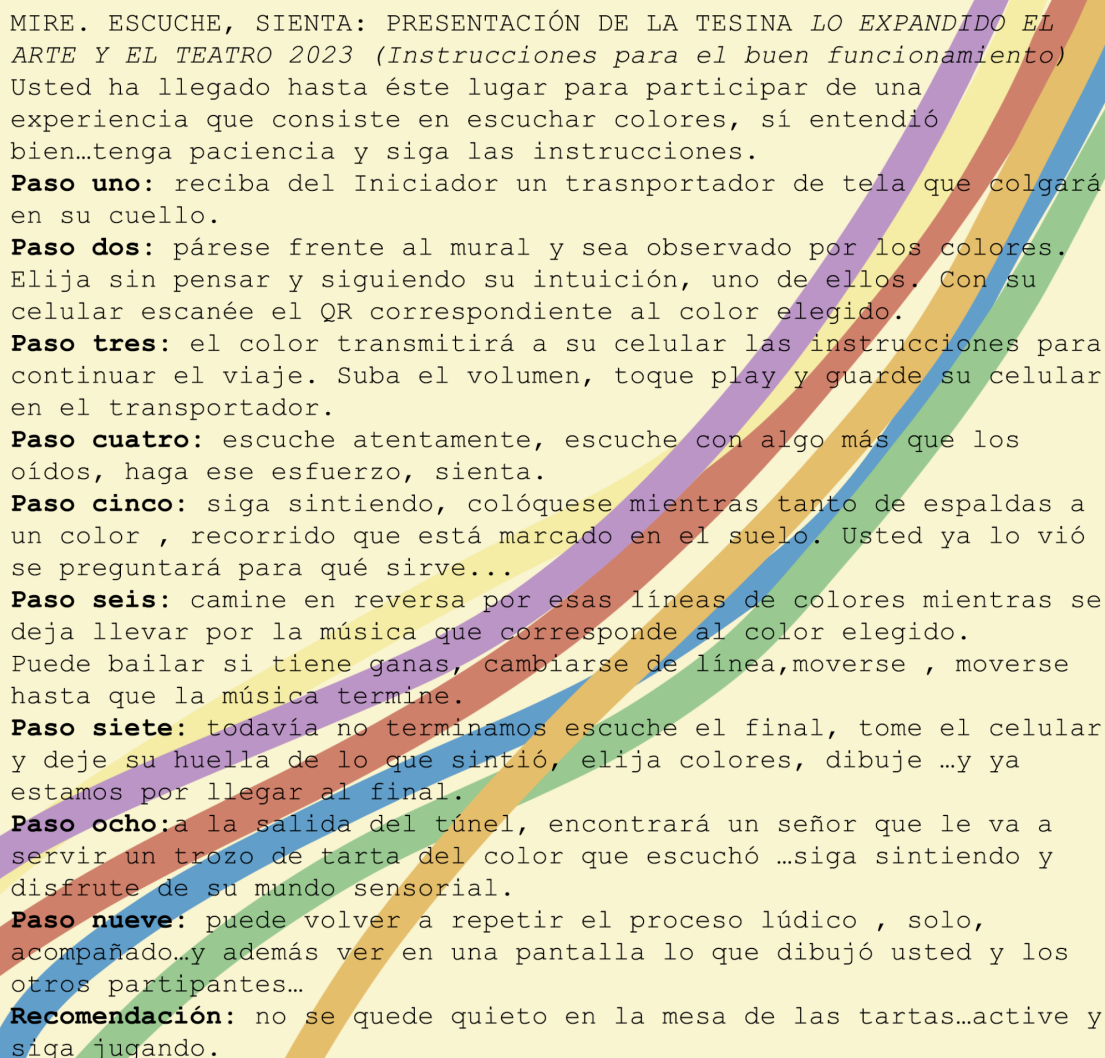
En definitiva: un arte contradictorio. (Vigo 1968/69.p. 80).

6.5 Una idea, un punto de vista

Mi punto de vista está más relacionado con la propuesta de Edgardo Vigo al decir que el artista es un proyectista que proporciona claves mínimas para la acción, el componente lúdico es fundamental en el desarrollo de la acción, cómo así también que el arte sea tocable, participativo y activo. Me siento más identificada con este tipo de arte y creo que se acerca más al desarrollo propuesto desde el teatro expandido. Por supuesto que es arte experimental y que toma también del happening la noción del espectador participante activo y necesario para el desarrollo de la obra. Asimismo, podríamos decir que hay una puesta en escena desde la teatralidad pero también pequeños actos performáticos llevados adelante por los espectadores participantes. Donde ponen en juego su propia corporalidad en relación al espacio. Hay un cuerpo o

varios cuerpos que presentan acciones que son parte de un todo en una partitura corporal y rítmica.

Si tuviera que explicar mediante un tarjetón al modo Vigo, lo haría así:



MIRE. ESCUCHE, SIENTA: PRESENTACIÓN DE LA TESINA *LO EXPANDIDO EL ARTE Y EL TEATRO 2023 (Instrucciones para el buen funcionamiento)*
Usted ha llegado hasta éste lugar para participar de una experiencia que consiste en escuchar colores, sí entendió bien...tenga paciencia y siga las instrucciones.

Paso uno: reciba del Iniciador un trasportador de tela que colgará en su cuello.

Paso dos: párese frente al mural y sea observado por los colores. Elija sin pensar y siguiendo su intuición, uno de ellos. Con su celular escanee el QR correspondiente al color elegido.

Paso tres: el color transmitirá a su celular las instrucciones para continuar el viaje. Suba el volumen, toque play y guarde su celular en el transportador.

Paso cuatro: escuche atentamente, escuche con algo más que los oídos, haga ese esfuerzo, sienta.

Paso cinco: siga sintiendo, colóquese mientras tanto de espaldas a un color , recorrido que está marcado en el suelo. Usted ya lo vió se preguntará para qué sirve...

Paso seis: camine en reversa por esas líneas de colores mientras se deja llevar por la música que corresponde al color elegido. Puede bailar si tiene ganas, cambiarse de línea, moverse , moverse hasta que la música termine.

Paso siete: todavía no terminamos escuche el final, tome el celular y deje su huella de lo que sintió, elija colores, dibuje ...y ya estamos por llegar al final.

Paso ocho: a la salida del túnel, encontrará un señor que le va a servir un trozo de tarta del color que escuchó ...siga sintiendo y disfrute de su mundo sensorial.

Paso nueve: puede volver a repetir el proceso lúdico , solo, acompañado...y además ver en una pantalla lo que dibujó usted y los otros partipantes...

Recomendación: no se quede quieto en la mesa de las tartas...active y siga jugando.

Y para finalizar invitarlos a crear:

Llévese de recuerdo la
experiencia.

Usted ha sido parte de una
partitura musical en movimiento.
Su cuerpo fue una nota musical,
un sonido, una melodía
recorriendo un gran pentagrama,
déjese llevar por éstas palabras
y sí quiere escriba aquí abajo
algunas palabras.

***Usted ha creado su propio
souvenir.***



Lo expandido, el arte y el teatro 2023

Creo también que aquello que plantea Dubatti como liminalidad está presente en el teatro expandido, es decir, que por esos bordes circulan diferentes tipos de arte del que podemos apropiarnos para crear estos espacios inmersivos. La imagen que también pienso es la del péndulo, como que la creación está en un espacio de movimiento pendular nutriéndose todo el tiempo de las nuevas tecnologías, pensamientos, ideas, del presente y del pasado. Permittiéndonos la realización de estos espacios vivos, participativos y lúdicos.

CAPÍTULO 7

7.1 La sinestesia un recurso para la expansión

Habíamos planteado al principio la creación de un dispositivo relacionado con la idea de escuchar colores, esta cualidad de procesar la información de manera diferente a través de los sentidos se llama sinestesia.

La sinestesia en la práctica teatral se convierte en una propuesta dialógica entre los sentidos, que da lugar a una percepción ampliada, intensificando la experiencia sensorial. (Thies Lehmann, 2013)

7.2 Color y sonido, sonido color: una búsqueda sin descanso

Para comenzar vamos a buscar en el mundo griego, según el libro de Gage (1993) *Color y cultura*, Aristóteles relacionaba la luz y la oscuridad con los sonidos que podían ser nítidos o apagados. Un amigo de Platón, Arquitas de Tarento, decía que la escala musical *cromática* estaba dividida en semitonos, y daba color a otras escalas, una era la diatónica (dividida en tonos) y la otra se llamaba enarmónica (dividida en cuartos de tonos).

En el Libro X de la República de Platón aparece una descripción de experiencia musical cromática que corresponde al mito de Er, Gage (1993) la nombra como la primera experiencia sinestésica.

En ella, cada una de las ocho órbitas circulares estaba coloreada y su movimiento era acompañado por ocho tonos (tonoi) cantados por sirenas que producían una armonía. (p.228)

A finales del S XVI Arcimboldo desarrolla mediante una escala de valores del blanco al negro una configuración relacionada con el sistema Pitagórico de la escala musical de doble octava. La escala la construye mezclando pocas cantidades de blanco y negro de acuerdo a las proporciones:

4;3 para la cuarta, 3;2 para la quinta, 2:1 para la octava, 9;8 para el tono entero, 3;1 para la duodécima, 4;1 para la doble octava. Comanini sostiene que el pintor llegó incluso a superar a Pitágoras en su habilidad para dividir el tono entero en dos semitonos casi iguales. (p, 230)

Pero cuando se intenta llevar la escala de valores a la de tonalidades el relato de Comanini es muy difícil de interpretar porque ese mismo oscurecimiento en la escala de blanco a grises debía ser aplicado a otros colores.

Usando el blanco por la parte mas baja que se encuentra en el cantus firmus (canto), y el verde y el azul para las partes más altas, porque en estos colores uno sigue y oscurece al siguiente, ya que el blanco es oscurecido por el amarillo, y el amarillo por el verde, y el verde por el azul, y el azul por el morello, y el morello por el tané, igual que el bajo sigue al tenor y el tenor al alto y el alto al superius (canto)(p.230)

Arcimboldo y Comanini como señala Gage (2013) caminaban en un espacio desconocido, y no sabían muy bien hacia donde iban, avanzaban a tientas en la construcción del espacio tridimensional cromático.

Hay que destacar que recién será Newton hacia finales del siglo XVII que libera a la escala cromática del pensamiento aristotélico y cuantifica los colores de acuerdo a la secuencia espectral posibilitando una mejor relación con la escala musical.

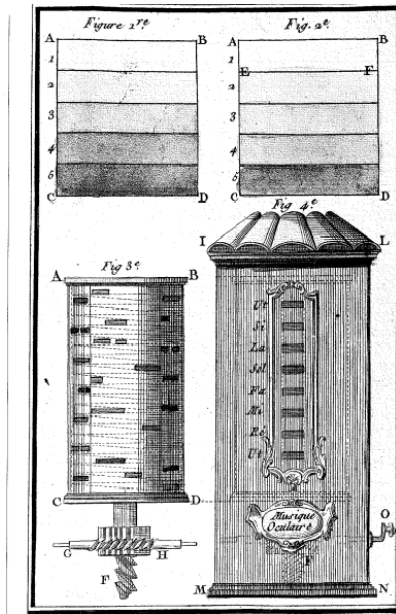


(Figura 41) Círculo cromático de Newton.(Caivano, J. 1993,p.5)

La escala de Aristóteles poseía blanco y negro en los extremos y los colores cromáticos estaban ordenados linealmente entre esos dos colores que determinaban la luz y la oscuridad. (Caivano, 1993)

En el círculo cromático de Newton se observan los siete colores del espectro producto de la dispersión de la luz en el prisma. En cada medio arco se hace referencia al color y el pequeño círculo estaría marcando la cantidad de rayos que forman ese color, Caivano (1993) dice que hoy sería la longitud de onda.

Más adelante en el siglo XVIII, situamos la construcción del *clavecín ocular* realizado por Castel, en el empleó una escala de siete notas Do (azul) Si (violeta), donde sostenía en concordancia con Newton que sí un color, el blanco contiene todos los colores, un sonido puede contener a todos los sonidos. Castel para construir el clavecín contó con la ayuda de un luthier y un carpintero ensamblador, fabricado con cuerdas, alambres, llaves que activaban una caja de color. Llevó a cabo también otras pruebas con velas que se exhibió en 1754 pero tampoco resultó. El siguiente intento fue un instrumento que empleaba quinientas lámparas que se situaban detrás de vidrios coloreados sesenta en total de un tamaño de 6,4 cm de diámetro. Para el que se anunciaba un concierto en 1757 que nunca se realizó (Gage, 2013)



(Figura 42) *Diseño para Musique oculaire 1769. El sencillo aparato de mesa de G.G.Guyot se basaba en la rotación de un tambor con papeles transparentes de colores y una lámpara en su interior. Las aperturas permitían que las tiras iluminadas se vieran a una escala equivalente a una octava musical. Si llegó a construirse se trata del único equivalente práctico en el siglo XVIII del fracasado clavecín ocular de Castel. (p. 233)*

En el siglo XIX van a aparecer las mediciones de radiación electromagnética y se disipará la analogía música color, viendo que las vibraciones visibles eran muy diferentes a la audibles. Estas últimas eran más amplias.

Gage (2013), escribe que el fenómeno sinestésico de *audition colorée* estará a partir de ahora relacionado a una asociación psicológica que aparece en una publicación de Fechner en 1876, donde explica que la sinestesia color sonido sería experimentada a través del lenguaje, pero los sinestetas buscaban este fenómeno también en la música. En la *Teoría de los colores*, alrededor de 1900 Goethe da un ejemplo musical en relación a los instrumentos y los colores.

Así el amarillo se relacionaba con los clarinetes, el rojo brillante con las trompetas, el carmesi con las flautas, el azul ultramar con las violas y los violines, etcétera (p, 236)

7.3 El Siglo XX

El ojo y el oído abierto -escribe Kandinsky en la época de .Blaue Reiter.- saben transformar las mínimas emociones en grandes realizaciones. Allí las voces penetran por todas partes y el mundo comienza a palpar. (Romano, J. 1965.p,66)

En su libro *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky (1979) nos habla de tres sectores sensibles que serían la literatura, la música y el arte en donde se podría registrar el giro espiritual.

Para desarrollar la literatura toma al dramaturgo Maeterlinck , dice que crea atmósferas artísticas que son simbólicas y producen una música interior. Pero la palabra es la que genera un sonido interno, si algo se nombra pero no se ve entonces aparece una imagen abstracta que hace vibrar al corazón.

La palabra que tiene pues dos significaciones -una primera inmediata y una segunda interna-. Es el material puro de la poesía y de la literatura, materia que solo este arte sabe trabajar y mediante la cual se dirige el alma sensible.(p, 18)

En la música tomará la figura de Wagner que también crea una atmósfera espiritual pero que será expresada desde la música. Otros compositores que nombra son Debussy, Skriabin y Schönberg.

En el arte, más precisamente en la pintura distingue dos grupos los que buscan lo interior en el exterior y nombra a Rosetti y sus sucesores, Böklin y sus sucesores, y por último a Segantini. En el otro grupo estarían Matisse con el color y Picasso con la forma.

7.4 Música-color: Skriabin, Schönberg

Skriabin era un sinesteta, crea la sinfonía llamada Prometeo, Gage (2013) escribe que la obra era muy ambiciosa: *quería inundar todo el auditorio de luces de colores y en una escena se anticipaba a Kandinsky al proponer que un bailarín representase mimicamente los cambios de luz (p.243)*

Utilizó por única vez un piano de color para la interpretación en Moscú, y luego en Nueva York la construcción del piano de color estuvo a cargo de un diseñador de la Electrical Testing Laboratories en 1915 y las luces fabricadas por la General Electric.

Las luces se proyectaban sobre una serie de mallas o gasas más o menos translúcidas que formaban una estructura similar a una caja que medía entre ocho y diez pies (entre dos metros y tres metros), colocada por encima de la orquesta. La partitura de Skriabin exigía dos proyecciones simultáneas de luz, una para seguir a la orquesta sonido por sonido y otra para subrayar la tonalidad general de las partes de la sinfonía. (p, 244)

El otro compositor al que hace referencia Kandinsky (1979) se trata de Schönberg del que va a decir que decide renunciar a la belleza de la convención musical, y que la música de este compositor *nos introduce en un nuevo terreno, en que las vivencias musicales no son ya acústicas, sino puramente anímicas.*(p, 20)

En 1911 Kandinsky y algunos pintores del grupo que integraba El jinete azul (Der Blaue Reiter), escucharon por primera vez la música del compositor vienés, *las Piezas para piano opus 11 de 1909 interpretadas por Etta Wendorff y el Cuarteto de cuerda n° 2 opus 10, compuesto entre 1907 y 1908*(Lucena, 2018,p,53). Estas composiciones tienen una tonalidad suspendida conscientemente, por lo tanto Schönberg realiza una ruptura en la música tonal que se venía empleando desde el S XVI al XIX.

La tonalidad puede entenderse como la organización jerárquica que se establece entre las distintas alturas de las notas de la escala musical en función a su centro tonal. Este centro, definido en cada obra por el compositor, conforma las bases tonales en torno a las cuales orbitará la composición y que determinará la subordinación de unas notas sobre otras, dotando de distintos caracteres a secuencias armónicas concretas que pueden provocar en la oyente sensación de suspensión, tensión, conclusión... En este Cuarteto de cuerda n° 2 opus 10 Schönberg comienza a descomponer esta idea establecida y comienza a desligarse de estos núcleos tonales acotados, buscando alejarse de manera

consciente de estos fundamentos que habían acompañado a la composición desde la aparición de la tonalidad. (Lucena, 2018.p. 54)



(Figura 43) Kandinsky, V. (1911), *Impresión III (concierto)*

La relación que establece Kandinsky con la música que producía Schönberg era que si el músico podía producir un cambio en la composición musical desde la atonalidad, el pintor podía liberar a los colores y las líneas de un arte figurativo.

7.5 Kandinsky, un lenguaje propio en los colores

Color-Sonido-Movimiento -Sentimiento

El color para Kandinsky (1979) puede ser una sensación física si está asociado a un estímulo externo que no va a dejar una huella en el alma, pero también puede tener un efecto psicológico asociando el color a una conmoción emocional. En el primer caso podrían ser sensaciones que producen ciertos alimentos y el segundo caso se asociaría a algo emocional el rojo por ejemplo puede traer un recuerdo doloroso, pero también nos dice que es insuficiente la asociación para explicar cómo actúa el color sobre la psique.

La música mueve el espíritu y el color provoca emociones que también hacen vibrar el alma, pero será la forma la que contenga los colores, así relaciona los colores como por ejemplo el amarillo que responderá mejor a una forma aguda como el triángulo, el círculo con el azul porque es un color que va hacia la profundidad. *Es decir, como, en el caso del color, hay una substancia subjetiva en una envoltura objetiva (p, 29)*

Para Kandinsky (1979) es infinita la combinación entre colores y formas, pero también posee un sonido interno que él explica diciendo: *La naturaleza, es decir, la circunstancia exterior siempre cambiante del hombre, produce una vibración constante en las cuerdas del piano (alma) por medio de las teclas (objetos)*. (p,32)

Expresa que el sonido se va a modificar según la asociación de formas, y que cambia también cuando se modifica la dirección de la forma, por lo que la composición creada es relativista.

Utiliza el término contrapunto para explicar compositivamente el movimiento de un cuadro, y nombra que de acuerdo a las agrupaciones y combinaciones de formas puede haber consonancia o disonancia, disrupción o fuerza de arrastre, combinación de elementos rítmicos y arrítmicos, diciendo además que el color es también un material de contrapunto, porque sus posibilidades son infinitas. El gran contrapunto de la pintura se creará unido al dibujo, y su fin será estar en consonancia con lo divino.

Para estar en consonancia con lo divino plantea cómo será la visión del artista creador y desde donde acciona su hacer que será través de un *principio de necesidad interior*, que está sujeto a tres necesidades místicas:

1. El artista como creador , ha de expresar lo que le es propio(elemento de la personalidad)
2. El artista como hijo de su época, ha de expresar lo que es propio de ella (elemento del estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje del país, mientras este exista como tal)
3. el artista, como servidor del arte , ha de expresar lo que es propio del arte en general (elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cualquier nación y época y que, como elemento principal del arte , es ajeno al espacio y al tiempo) (p, 35)

Es aquí donde expresa mediante este principio de necesidad interior la forma en cómo el artista lleva a cabo los procesos de creación, guiado también por la intuición. El

conocimiento del espíritu del artista hace que pueda exponer objetivamente el análisis del color.

¿Será el cuerpo del artista la forma y el color aquello que habita en su interior?

Henry (2008) explica que para Kandinsky un fenómeno puede ser vivido de dos formas diferentes exterior e interior:

Pues, por una parte, yo vivo interiormente el cuerpo, coincidiendo con él y con el ejercicio de cada una de sus capacidades: yo veo, oigo, siento, muevo las manos y los ojos, tengo hambre, frío, de tal manera que yo soy ese ver, ese oír, ese sentir, ese movimiento, esa hambre, me abismo todo entero en su pura subjetividad hasta el punto de no poder diferenciarse de nada de ellos: de ese hambre, de ese sufrimiento, etc. por otra parte, y al mismo tiempo vivo exteriormente ese mismo cuerpo, puesto que soy capaz de verlo, tocarlo, representármelo como se representa en general un objeto, como una realidad exterior más o menos análoga a los demás objetos. (p,17)

Aquí vemos que a través de la necesidad interior y la intuición el artista movilizará su espíritu creativo, pero también es importante cómo se percibe ese mundo de colores y formas que impacta en el alma y se traduce en una pintura.

Luego desarrolla en *De lo espiritual en el arte (1979)* como se comportan los colores en ciertas combinaciones, como suenan y qué sentimiento producen.

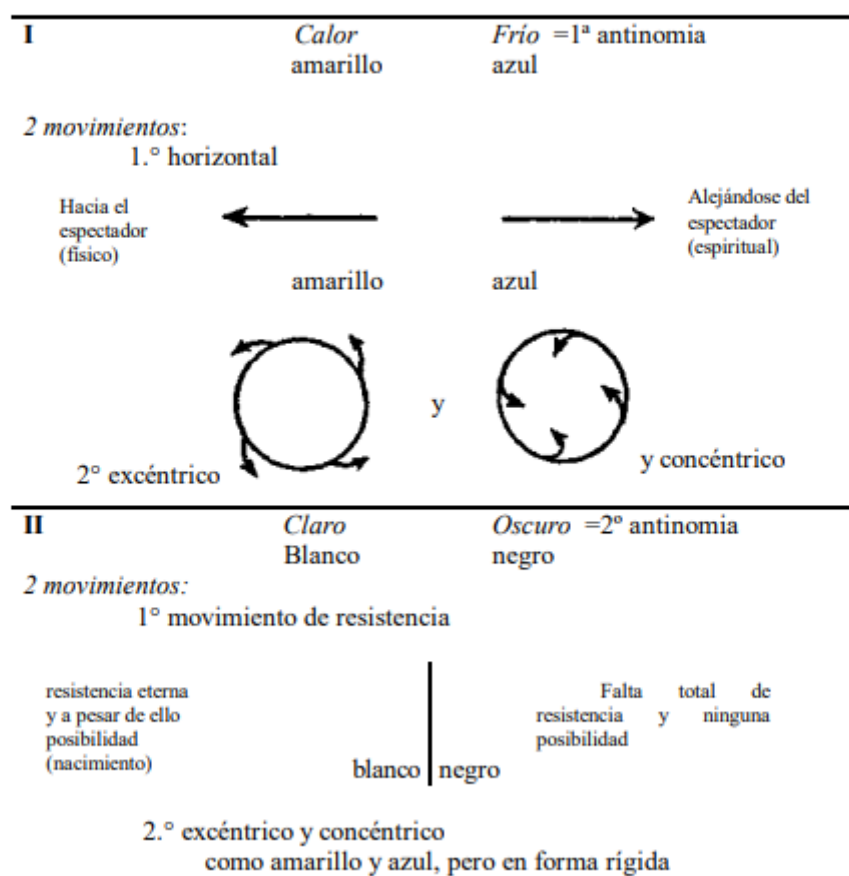
Los colores actúan mediante dos aspectos principales que son calor o frío y claridad, oscuridad.

Presenta una primera antinomia azul-amarillo en donde establece que los colores cálidos se acercan al espectador y los fríos se alejan, si se quiere enfriar el amarillo se obtiene un color verdoso que deja de tener movimiento, *adquiere un carácter enfermizo y abstraído (p, 40)*.

El verde lo describe como lo inmóvil y la quietud. Pero también el verde es dinámico, por los colores de su interior, y activo por eso produce un efecto espiritual. Es el color amarillo el que produce en el espectador excitación, inquietud y molestia, y

puede sonar como una trompeta, relacionándolo con el estado de ánimo, podría ser el de la locura, y del delirio. Por el contrario el azul actúa sobre el alma, lo relaciona con el cielo, se podría decir que es un color celestial. Lo representa según su sonoridad con una flauta si el azul es claro y con el violoncello si es más oscuro.

Cuando se hace una mezcla equilibrada se azul y amarillo, aparece el verde, que es la calma, pero también puede tornarse aburrido, al no exigir nada.



(Figura 44) Kandinsky, V. (1979 p,40). Primer pareja de antinomias I y II

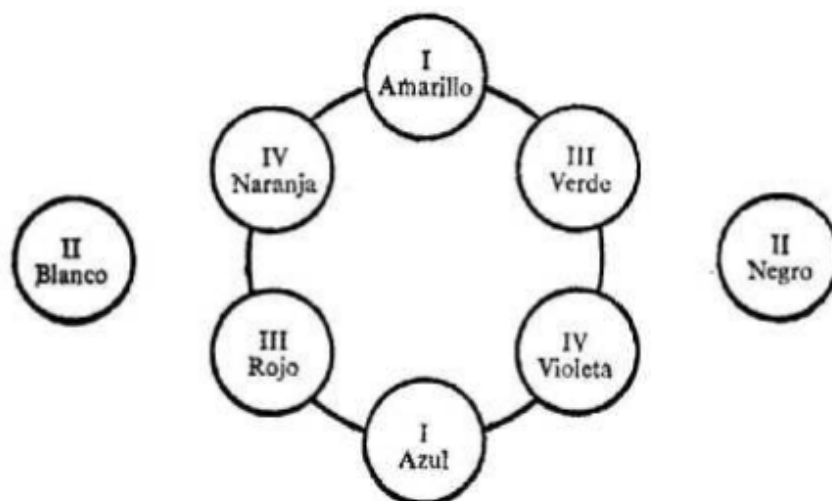
Para Kandinsky (1979) el verde está asociado a la sociedad burguesa, y también a una vaca gorda, sana e inmóvil, que rumiando contempla el mundo con los ojos adormilados y bobos (p, 43). El sonido musical que lo representa es el violín.

Sobre el blanco, dirá que es un silencio dentro de la música serían las interrupciones. Lo nombra como el color que va de la nada al nacimiento y podría haber sido el color de la tierra en la era glacial. Si el blanco posee posibilidades desde el silencio, el negro es una nada sin posibilidades, *es un silencio eterno, sin futuro y sin esperanza (p, 45)*

El gris surge de la mezcla equilibrada de los dos, pero este carece de movimiento y sonido. También se puede obtener el gris de una mezcla entre rojo y verde: pasividad y fuego.

El rojo lo imagina como un color cálido ilimitado, pero en su interior será inquietante y vivo. De los instrumentos elige a las trompetas que serán acompañadas por tubas para su sonoridad. Pero también va detallando otros rojos en tono medio, que será pasión, y al ser mezclado con el azul se apaga y si se lo mezcla con negro aparecerá el marrón. Este color puede sonar como un redoble de tambor. El naranja, es el color de salud, el rojo le da un sonido grave, es como la campana de una iglesia. El violeta lo llama rojo enfriado y su sonido estará en el corno inglés o la gaita.

Para representar las tres antinomias, realiza un gráfico de seis colores que formarán un círculo, *como una serpiente que se muerde la cola (símbolo del infinito y de la eternidad)(p, 48)*. Luego compara los tonos musicales con los colores y va a decir que los matices provocan vibraciones sutiles en el alma, donde las palabras no alcanzan para expresar el tono, entonces hay un residuo que no se expresara y será la parte esencial.



(Figura 45) Kandinsky, V. (1979p, 49). Gráfico III

Kandinsky (2019) en su curso de la Bauhaus enseña los colores dándole una cualidad emocional y psicológica, de aquellas cosas que producen en el alma, lo interior.

Mi sistema basado en los pigmentos colorantes (no en la reflexión de la luz, sino en la substancia material del color), tiende a conocer el interior = fuerza, energía, y tensión por observación óptico- psicológica. (p.43)

Además cita a Goethe en sus clases para enseñar el color desde el punto de vista del poeta y los fenómenos naturales:

Amarillo es el rayo de sol que deleita los ojos y el corazón y reconforta (por tanto también óptico psicológico) pero de inmediato es el estrepitoso sonido de un clarín. Amarillo es el color más próximo a la luz. Se produce con la menor atenuación de esta...evoca siempre la claridad. Gozoso, alegre, dulce. (p,44)

Si bien no va a utilizar el término sinestesia nos parece interesante cómo describe la percepción en la clase número ocho:

Así los sentidos de los humanos: una impresión visual hace vibrar los nervios=cuerdas y desencadena impresiones auditivas.

Las cuerdas sensibles son semejantes, pero los conductos son diferentes=los cinco sentidos.

El órgano más sensible es el oído, luego viene el ojo, y solo después menos desarrollados, con una sensibilidad casi idéntica, el sentido táctil, el gusto y el olfato.

El sentido táctil en la punta de los dedos, el gusto en la lengua y el paladar, el olfato por la nariz.(p.28)

Y aquí se encuentra un ejemplo sinestésico de cómo percibe el mundo : *Pero las personas sensitivas ven con la punta de los dedos, huelen con la lengua, sienten los colores saboreándolos (p, 28)*

Kandinsky (1979) enseña una forma de percibir el mundo que lo rodea, en su ensayo *De lo espiritual en el arte* habla de la teosofía y nos parece interesante relacionarlo con Steiner(2017) y la música.

Según Steiner (2017) la vivencia musical es *interiorizadora*, porque el tono o melodía es vivenciado por todo el ser, el oído recibe un tono como una resonancia que vive en el aire y a través del oído lo arroja al interior.

El oído es considerado para el músico sólo cuando este se encuentra en condición de experimentar sin estar en un vínculo tal con el mundo exterior como por ejemplo el ojo lo está. (p, 137)

El hombre es un instrumento musical pero esto ha sido olvidado , en el siglo X y XI el hombre buscaba de relacionar la música materializada en el exterior con una música celestial de origen divino para lo que crea una frase que intentaba conectar con lo celestial y que luego da origen a la escala musical .

ut queant laxis resonare fibris mira gestorum famuli tuorum solve polluti labii reatum, S.J.- San Juan.

Si lo quisiéramos traducir diríamos: para que tu siervo con alivianadas cuerdas vocales entonen las maravillas de tu obra, sana el pecado de los labios terrenos-para los labios aptos para el habla-San Juan. (p.39)

Esta frase da origen a los sonidos musicales:

Ut, de resonare el re, de mira el mi, de famuli el fa, de solve el sol, de labii el la, S.J. es si. el ut fue reemplazado posteriormente por el do.(p,40)

En este recorrido se pudo ver como Kandinsky (2019) entiende los colores en relación a la música y es a través de la sinestesia como los va a expresar en sus pinturas, pero además los colores tienen un movimiento se acercan o alejan del espectador, danzan con el contrapunto, y por último poseen un sentimiento tomando a Goethe para expresar cómo esos colores impactan en el interior, y producen una vibración. Algunas de sus pinturas las divide en tres grupos: Impresiones estas guardaban relación con modelos naturalistas, Improvisaciones: representaban las emociones espontáneas y por último Composiciones, logradas a partir de la construcción de estudios preliminares. Para Kandinsky los colores y las formas, suenan y vibran ahí está la analogía que trabaja obsesivamente a lo largo de su vida: sonido-color.

CAPÍTULO 8

8.1 El espectador expandido

Es necesario para entender cómo funciona el teatro expandido proponer un recorrido por algunas obras para analizar el rol del espectador.

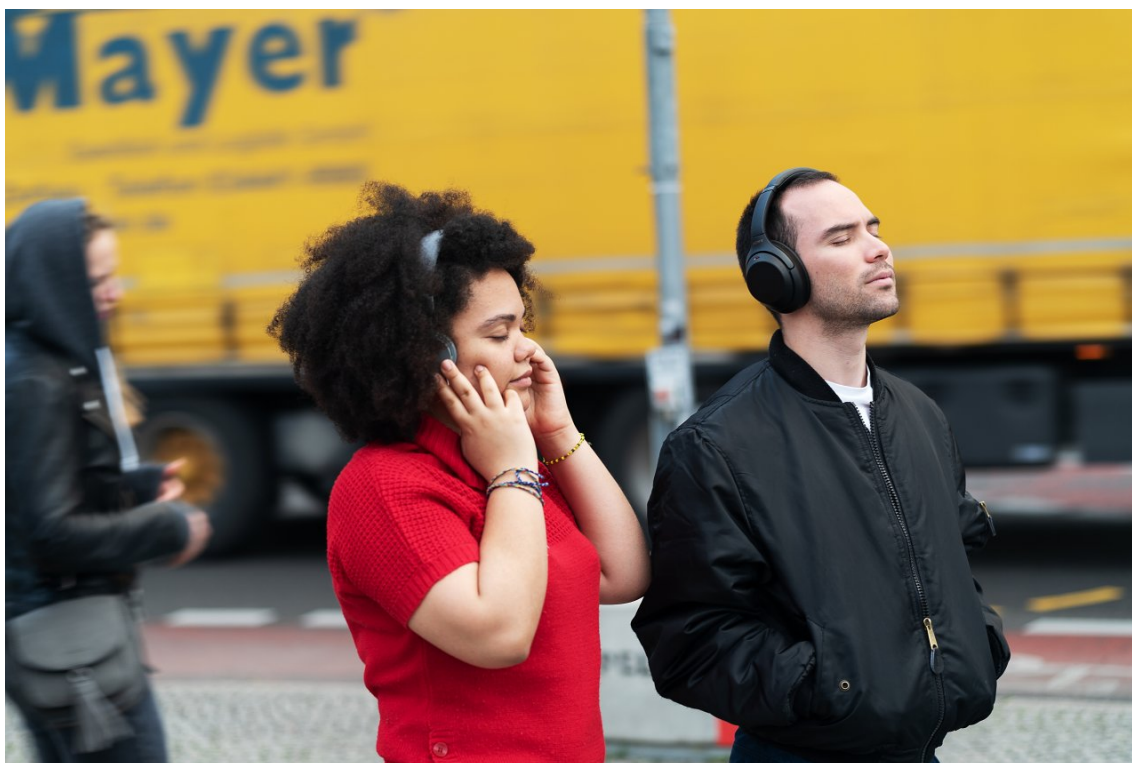
En esta primera obra llamada *Quijotes y Sanchos* (2020) de la compañía Números Imaginarios propone al espectador un recorrido por una ciudad de Madrid, a través de la novela de Cervantes y hay una *pregunta de partida que significaría ser quijote o Sancho en la actualidad.* (Teira, J. *Archivos de teatro expandido*. p. 2)



(Figura 46) Números imaginarios, (2020). *Quijotes y Sanchos*

Otro grupo que produce piezas desde hace bastante tiempo es Rimini Protokoll. En 2021 estrenan *The Walks* donde mediante auriculares y una aplicación se propone

visitar una parte de la ciudad, el participante al comenzar la experiencia puede elegir por dónde empezar el recorrido, da varias opciones el Cementerio, Junto al agua, etc y luego el caminar se va modificando mediante coreografías o cambios rítmicos.



(Figura 47) Rimini Protokoll (2021). *The Walks*

En Argentina la compañía BiNeural Monokultur (2021) de Córdoba, realiza una obra de teatro expandido *Bailemos que se acaba el mundo*. Es una propuesta de juego interactivo que a medida que se baila se hacen diferentes preguntas *¿Qué pasaría si nos contagiamos todxs de una epidemia de baile? ¿Cómo nos influye el comportamiento de lxs demás? ¿Qué pasa con la seducción en los bailes? ¿Y en las pandemias? ¿Cómo nos relacionamos con lxs otrxs? ¿Tenemos miedo de bailar solxs?* (p, 1.)

La propuesta relaciona la actual situación de pandemia con un episodio ocurrido en el año 1518 en Europa: la llamada ‘Epidemia de Baile de Estrasburgo’”, cuentan los directores de la puesta. Madame Troffea sale a la calle y baila. Baila durante 6 días y la gente comienza a contagiarse, se contagian de baile, de goce, de movimiento ininterrumpido. Al mes, ya eran 400 los bailarines que no podían parar de danzar. Muchos mueren de

agotamiento y ataques al corazón. Hasta el día de hoy, no se conocen las causas de tal epidemia. Así comienza esta performance. (Cuaglia, I. 2021. p,3)



(Figura 48) BiNeural Monokultur, (2021), *Bailemos que se acaba el mundo*

8.2 Distancia, mi experiencia

En Rosario, provincia de Santa Fe, Jesús Nieto, creador de la compañía Onírica Mecánica de España realizó el *Taller de teatro expandido y dramaturgias digitales*, y además presentó durante el mes de marzo del 2022, en el Centro Cultural Parque España, la propuesta teatral de Teatro expandido *Distancia* donde el autor investiga desde un punto de vista sociológico sobre la necesidad humana de generar grupos, de crear comunidad o de sentirnos cerca. (Nieto, 2021. p, 491)



(Figura 49) Nieto, J. (2022). *Distancia*

La pieza se descarga al celular y mediante un audio propone una narración de ciencia ficción, que lleva a vivenciar a las personas una serie de situaciones que van resolviendo solos, pero a la vez estás acompañado por las otras personas participantes, por momentos es una coreografía silenciosa, vista desde afuera. *Un ensayo de reconexión social y natural...sobre lo que somos y hemos olvidado* dice la voz, pero también hay que elegir donde queremos vivir. Hay acciones concretas a realizar como grupo.

Después, de un momento de introspección, aparece la mirada para encontrarnos y acercarnos, y disponer el cuerpo en función del otro, parece una poesía en movimiento de cuerpos que se buscan. Y la *distancia* se va transformando en acercamiento.

Hay realidad y poesía en cada uno de los ensayos que las voces relatan. Hay encuentros con otros y con uno mismo. Me sentí parte de un trazo en una escritura que se completaba con los otros trazos que caminaban a mí alrededor.

Ahora mientras escribo estas palabras tengo una sensación , una imagen se cruza por mi cabeza: los trazos de la escritura china o japonesa, que mi hija cuando estudiaba japonés me enseñaba, busqué en el traductor de google como se escribe la palabra *distancia* y me dí cuenta que siempre necesitamos estar comunicados con otros, sino seremos solo una línea, en cambio juntos podemos ser una palabra, aunque siempre vamos a sentir la soledad interiormente.

La voz que nos guía es como un calígrafo que marca los trazos vivientes de modo rítmico en el espacio. Conectados desde la distancia, distanciados y en conexión.

Un trazo, muchos trazos, una palabra.

距離 *Distancia en Japonés* 距离 *Distancia en chino simplificado*

Se va armando un calígrama imaginario en el espacio, una nueva letra como en el cuento de Maria Elena Walsh la Plapla, somos letras en movimiento danzando con la imaginación y el cuerpo. Alguien nos dibuja, nos mueve, nos hace recorrer lo interior y exterior. Y por último volver a la oscuridad en busca de algo de luz para despertar y ver un fragmento de un otro que hoy conocí.

8.3 El espectador activo

Cornago (2021) en su texto *Reensamblar el teatro: lo público en la escena expandida* va a hablar de que el teatro expandido produce un desbordamiento en las escenas planteadas, generando la controversia de que ya no son solo los actores los que actúan.

Actúa el público, pero no porque se lo invite en forma explícita a subir a escena, sino porque la platea donde estaba situado ha pasado a ser parte de un escenario que está continuamente transformándose (p,147)

Luego propone pensar como el museo con la instalación transformó los espacios expositivos, al igual que la performance ofrecía otro tipo de experiencia y producía una ruptura visual y estética.

Cambia la relación espacio-público en el teatro también, pero de forma más lenta, haciendo una relación con Krauss (1979) y su cartografía que será en los años setenta donde aparece lo expandido en la escultura, como vimos al comienzo del marco teórico, el espectador ve esas obras situadas en otro espacio.

Es a partir del año dos mil , dice Cornago (2021) que se empieza a hablar de escenas expandidas o teatralidades expandidas, como un lugar singular de teatralidad donde la producción de sentido estará en *la heterogeneidad de actores sociales, espacios, contextos y condiciones de producción*. (p, 138)

También invita a pensar el teatro o el museo como una cajita de cartón que al desplegarse de manera horizontal muestra la irregularidad de sus bordes, con los espacios que hacen al edificio teatral, los actores y demás personas que forman parte del lugar, más el público que asiste a la función. Al quedar en esa posición abierta y de horizontalidad, las personas se desorientan porque ya no ocupan su posición tradicional en el espacio y lo que se produce es un teatro expandido donde el público proporciona un carácter incierto, colectivo y abierto. Es como que en esa posición se pierde la orientación de los lugares, la referencia de cada espacio transformándose en un lugar para expandir.

Toma un ejemplo donde en una sesión de espiritismo las personas se disponen alrededor de la mesa, en la modernidad la mesa objeto tangible de la realidad, desaparece lo que produce un espacio vacío que se tendrá que reinventar.

La noción de público aparece de la oposición a ciertos poderes como la iglesia y la aristocracia, es el pueblo o la ciudadanía que ocupa ese lugar de pertenencia pero en un sistema ideal porque en la práctica no incluye a todos. De ahí el teatro hereda su carácter social, pero ¿dónde funciona lo social desde el arte y el teatro?

Entonces la cajita se desarma y muestra al público como posibles actores, muestra un lugar de exposición que se construye desde la acción.

La cualidad expositiva de la obra ya no está referida a los objetos, ni siquiera a la acción de unos actores o el comportamiento del público, sino a un acontecimiento de límites imprecisos del que forma parte el público, una

acción que no es fácil delimitar al no quedar ya enmarcada por ningún escenario, marco o pedestal.(p.149)

Para finalizar Cornago (2021) dice que el público pasa a ser un sujeto activo con quien se hace algo, un socio, un cómplice, un compañero de acción. Seguimos sentados mirando el espacio vacío, como dice Brook (1993), *un hombre camina por el espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral*.(p.5)

CAPÍTULO 9

9.1 Metodología

El enfoque del presente trabajo fue cualitativo, donde la recolección de datos se realizó mediante libros de autor, artículos académicos, sitios web de artistas. De la recolección de estos datos se fue armando el marco teórico.

Por otro lado, el alcance fue en un principio correlacional donde se asociaron las distintas variables de estudio para conocer la relación entre las mismas. Luego tuvo un alcance descriptivo donde se procedió a describir las distintas variables de estudio.

Además cuenta con un diseño experimental para el cual se desarrollará un dispositivo que permitirá al *espectador* participante, tener una experiencia sensorial de la sonoridad de los colores: rojo, azul, amarillo, verde, naranja, y violeta. La propuesta del dispositivo se expondrá mediante un formato de Teatro Expandido.

Para realizar esta propuesta se partió de una idea, un sueño, un deseo que movilizó el proceso de investigación y realización. Esa idea-sueño-deseo fue el motor para desarrollar la construcción de lo imaginado.

CAPÍTULO 10

10.1 Propuesta

La creación de este dispositivo tiene como finalidad que el *espectador*, o público participante pueda tener una experiencia sensorial auditiva que propone escuchar el sonido de los colores , mediante una vivencia lúdica se invita a recorrer el espacio para formar parte de una partitura en movimiento , donde los distintos colores musicales se entrecruzan generando al participante otros nuevos sonidos.

Para la realización de ésta idea se trabajó con un músico y un programador web. La música fue compuesta por el artista Leandro Bondi mediante computadora a la que se le agregaron guitarras y bajo que fueron procesados de manera digital. Se partió de una melodía base a la que se le fueron agregando en un plano secundario diferentes sonidos, que van apareciendo en la composición como texturas musicales. La idea fue crear una música incidental que acompañe el proceso lúdico, la acción, y generar una atmósfera rítmica que invite a moverse por el espacio.

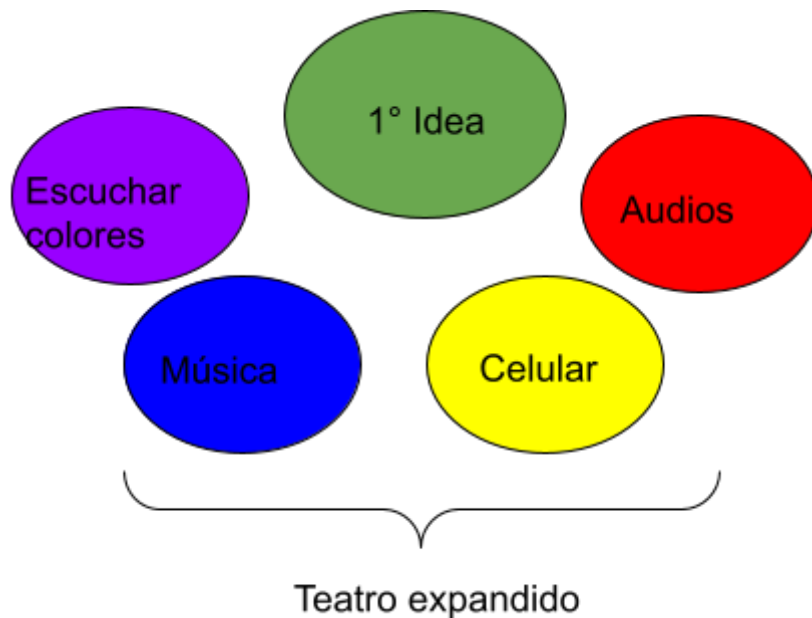
Para el funcionamiento del dispositivo se necesitó del conocimiento de un programador web, que por un lado para el comienzo de la puesta, generará un código QR mediante el cual el participante accede a un sonido del color para iniciar así el recorrido de líneas marcadas en el espacio. Al principio y al final del audio hay una serie de instrucciones que se deberán realizar. Al finalizar la música se invita a dejar una huella gráfica a modo de un *monotipo* digital que luego se proyectará en una pantalla.

Es decir que para realizar este dispositivo digital se necesitó de otros saberes mediante los cuales se pudo llevar adelante la idea primera surgida del taller con Jesús Nieto.

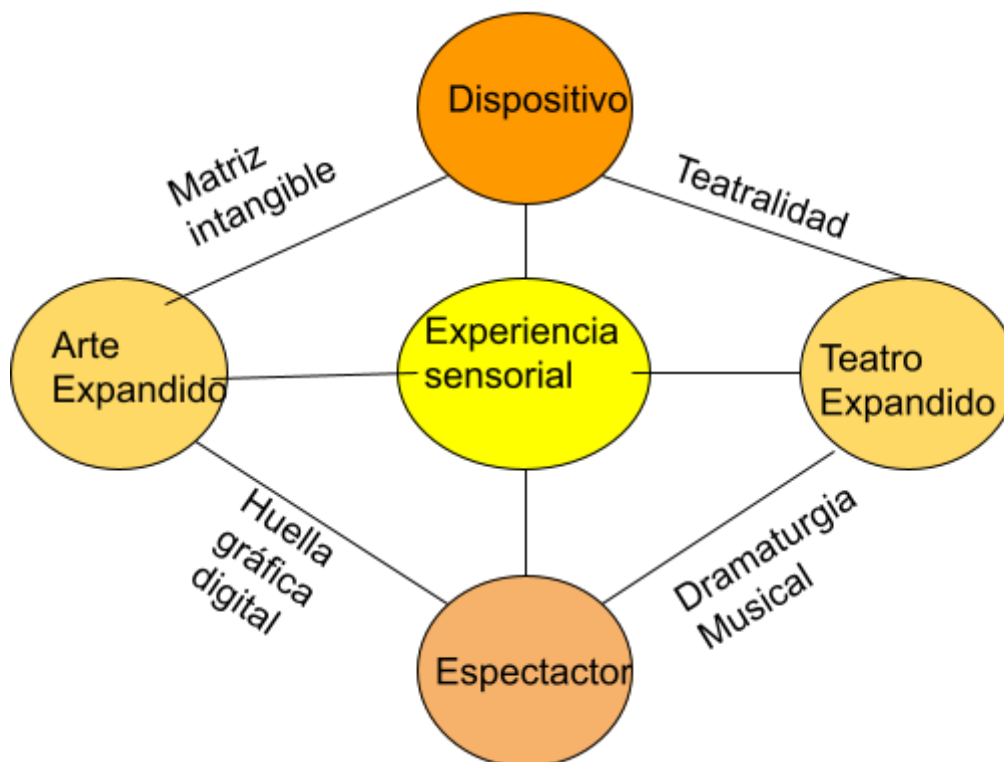
Donde la poesía estará en la dramaturgia musical que llevará al participante a crear una obra viva y en movimiento. A su vez los cuerpos van a componer, como notas musicales desplazándose por el espacio, una partitura. El espectador expandido es el actor de esta obra, el deseo principal es que puedan tener una experiencia de sonido-color sin ser sinestésicos, sino desde un diálogo entre los diferentes sentidos.

Como vimos Kandinsky asociaba los colores a un instrumento, que eran los de la orquesta sinfónica, pero también estos colores poseen un movimiento según se desplazan en el plano y tienen un sentimiento en relación a las cosas que nos hacen sentir. En el Centro Pompidou de Francia hay un programa que se llama *Play Kandinsky* donde se trabajó con músicos de todo el mundo y pusieron sonido a sus pinturas entonces uno recorre el cuadro y escucha una melodía.

Con un presupuesto autofinanciado, se realizó esta propuesta enmarcada en el concepto de un teatro expandido que toma a la teatralidad como un lugar de encuentro con el otro en un espacio que puede ser cualquier lugar y donde el público se expone llevando adelante una obra viva que sucede cada vez de distinta manera.



(Figura 50) *Dibujando una primera idea*



(Figura 51) *El dispositivo*

Primera experiencia realizada en la Escuela Provincial de Teatro N°5029

Esta primera experiencia se realizó en la clase de *Puesta en escena* a cargo de la docente Ps. Claudia Piccinini y mis compañeros de tercer año de la carrera de Dirección teatral.

Se propuso un espacio intervenido por líneas de papel para el recorrido, los compañeros recibieron mediante un link los diferentes audios para comenzar la experiencia.

A continuación algunas devoluciones posteriores a la experiencia de los participantes:

Participante 1

Ecuación, sonidos, personas, líneas ...

Con una consigna clara es que somos parte de algo en lo que me es difícil explicar pero no así de ejecutar.

Ecuador: Nos ubican de acuerdo al color que nos asignaron a cada una de las cintas, teniendo éstas un punto de inicio en común pero difieren en recorridos. Arrancamos, conforme el sonido y color, un circuito por todo el espacio cada uno con su personalidad, con su cuerpo, su forma, su significado... ¿Por qué estoy haciendo esto? Una pregunta que verdaderamente no importa...me sentía una línea del ecualizador, subiendo y bajando por ese camino musical.

Sonidos y líneas: un sonido indica el inicio: naranja, vamos... Si bien había un camino trazado con líneas rectas que denotan firmeza y de las cuales era muy difícil no salirse, la música (entendiéndola cómo pendular para mí) fue transformando mi cuerpo llenando con una energía oscilante que entiendo que en ese espacio solamente está mi energía y mi color.

Personas: pero no estaba solo, había tantas personas como líneas y colores en el espacio, reducido eso sí. Tal vez eso pudo afectar la experiencia, o no, porque al estar rodeado de personas cada una en su mundo, éstas, sin pensarlo, afectaban mis movimientos...y si no estaban? Tal vez se hubiera agotado más rápido la experiencia, pero al estar acompañado, implícitamente cada uno respetó los movimientos del otro, lo esperó, y hasta asombraba (o imitaba) al otro...

Cómo experiencia, y posteriormente a la explicación de la directora, lo encontré fascinante, con ganas de seguir experimentando tanto con formas, sonidos y colores.

Participante 2:

Curiosidad. La espera de la voz, que guía el inicio del viaje, me lleva al descubrimiento de un estado, de un color, que empieza en su camino y no se sabe dónde termina. La música conecta con los recovecos de la mente que

aparece con las cosas no resueltas, cómo modo de análisis de lo que hay adentro de uno y lo saca a flote para poder hacerlo presente. En mi caso fueron cosas del momento que variaba la intensidad con las variaciones musicales

Espacio Físico: Intervención con líneas para el recorrido del color sonido

Registro fotográfico de la primera prueba

(Figura 56)





Bibliografía

- Berardi, B. (2017). La Fenomenología del fin, Caja Negra.
- Bernal Perez, M.d.M. (2016). Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (1), 71-90
- Brea, J. (2017). Ornamento y utopía. Recuperado de:
https://datospdf.com/download/marina-pastor-fia-escultura-sxx-2-jose-luis-brea-ornamento-y-utopia-5a44a848b7d7bc422b7f145c_pdf
- Brook, P.(1993). El espacio vacío. *Arte y técnica del teatro*. Nexos.
- Boal, A.(2004)El Arco Iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia.Alba Editorial
- Bugnone, A. (2013) Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975). Tesis del Doctorado en ciencias Sociales. UNLP
- Caivano,J. (1995). Serie N° 12 Sistemas de orden del color. Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnica. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.
- Cano Camacho, P. (2018) Fragmentos de lo real en el teatro expandido. Tesis, Universidad de Puebla.<https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/7800>
- Cervantes, B. (2000). Happening: La acción efímera como actividad artística. *Revista Crítica, Teoría de la arquitectura*. N°4 pág 104-113.
- Cornago, O. (2021). Reensamblar el teatro: el público en la escena expandida. Visor Libros.
- Cuaglia, I. (2021) ¡Bailemos...que se acaba el mundo! Latinta.com.ar . Recuperado en:<https://www.bineuralmonokultur.com/wp-content/uploads/2021/11/C2%A1Bailemos...-que-se-acaba-el-mundo--La-tinta.pdf>
- Degas A Strange New Beauty. (2016). The Museum of Modern Art, New York, March 26–July 24, 2016. MoMA
<https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTg0MDYvMTMvYjE1YTltNDRrX0RlZ2FzX1N0cmFuZ2>

VOZXdCZWF1dHlfUFJFVklFVy5wZGYiXV0/Degas_StrangeNewBeauty_PREVIEW.p
df?sha=704caa7d7bcaf8f1

- Dubatti, J. (2016). Teatro matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2018). Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación. La escalera. Recuperado de: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/725>
- Duchamp, M. (2019). Escritos. Edición en español dirigida por José Jiménez. Galaxia Gutemberg.
- Gage, J.(1993). Color y cultura, Siruela.
- García Fernández, R. (2017). La efigie en el teatro de Tadeuz Kantor: un modelo para el personaje. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- García Miragall, CM.; Sanmartin Piquer, FJ.; Gracia Bensa, T. (2018). Música Visual: de los órganos de color a los primeros ordenadores. AusArt. 6(1):125-138. <https://doi.org/10.1387/ausart.19463>
- Hans-Thies,L. (2013). Teatro posdramático. Pasodegato, CENDEAC.
- Henry, M. (2008). Ver lo visible. Acerca de Kandinsky, Siruela.
- Hughe,A./Vernon-Morris, H. (2016).La impresión como arte. Técnicas tradicionales y contemporáneas. Blume.
- Ivins jr,W.(1975).Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica. Comunicación visual.
- Kandinsky, W. (1979). De lo espiritual en el arte, Premia.
- Kandinsky, W. (2007). Punto y Línea sobre el plano, Caronte Estética.
- Kandinsky, W. (2019). Cursos de la Bauhaus. Introducción al arte moderno, Caronte Estética.
- Krauss, R. (1985). La escultura en el campo expandido. Kairós.
- Lintridis, L. (2011). La estampa digital: el grabado generado por ordenador, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

- Lucena, P. (2018) Color sonoro: consideraciones sobre la identidad contemporánea a partir de Kandinsky y Schönberg, Trabajo fin de Máster, Universidad de Sevilla.
- Macías López, J. (2015). Arte gráfico digital, propuestas para una creación mediante procesos híbridos.
- Masotta, O.(1967) Yo Cometí un Happening.
http://www.psaudiovisuales.com.ar/wp-content/uploads/Masotta_Yo-cometi-un-happening.pdf
- Masotta, O. (1967). Después del Pop nosotros desmaterializamos.http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/ASH0151/2678704a.dir/r9y10_24nota.pdf
- Morgan, R. (2012). El artista en el siglo XXI, Eduntref.
- Nieto, J. (2021). Ronem Ram. Hacer teatro en la época de crisis global. Acotaciones. Investigación y creación teatral. N°46, 487-491
<http://www.resad.es/Acotaciones/index.php/ACT/index>
- Oliveras, E. (2019). La cuestión del arte en el siglo XXI. Nuevas perspectivas teóricas. Paidós
- Pinta, M. (2013). Teatro Expandido en el Di Tella. La escena experimental Argentina en los años 60. Biblos.
- Romano, J. (1965). La concepción pianística de Arnold Schoenberg. *Revista Musical Chilena*, 19(93), p. 63–85. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13956>
- Salas Vilar, J. *Sinestesia y Arte. Hacia la auto investigación creativa*. Tesis Doctoral (2015). Universidad de Granada.
- Sánchez, J. (2007). El teatro en el campo expandido. Conferencia en el MACBA.
- Steiner, R.(2018) El universo musical. Selección de textos. Antroposófica.
- Taschen. (1990). Kandinsky, Taschen.

Taylor, D.(2012). Performance. Asunto Impreso.

Teira, J. (2020) Archivo de teatro expandido. Recuperado de
<http://www.bio-drama.com/archivo-de-teatro-expandido/>

Walsh, M. (2015). Cuentopos de Gulubú. Alfaguara.

Anexo I

Barbeito, L. (2019). *Todo recuerdo es presente*.

<https://www.instagram.com/leticia.barbeito/?hl=es> (Figura 27, p, 35)

Barnes, E. (1935).El Beso

<https://castagninomacro.org/page/obra/id/116/Barnes%2C-Eduardo/El-beso> (Figura 6. p, 17)

BiNeural Monokultur, (2021), *Bailemos que se acaba el mundo*

<https://www.bineuralmonokultur.com/>(Figura 48. p, 66)

Brancusi, (1937).Columna sin fin.

<https://www.wikiart.org/es/constantin-brancusi/the-endless-column>(Figura 5. p, 16)

Brea, J. (1996) Ornamento y utopia. (Figura 13 p,22)

Bruniard, M.(1970) *Pequeño triunfo*.

<https://castagninomacro.org/page/obra/id/1913/Bruniard%2C-Mele-%28N%C3%A9lida-Elena-Bruniard%29/Peque%C3%B1o-triunfo> (Figura 20, p,31)

Caivamo, J. (1993.p.5) Círculo cromático de Newton. Serie N° 12 Sistemas de orden del color. Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnica. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.

Chagall, M. (1957). *The accordionist*.

<https://www.wikiart.org/es/marc-chagall/the-accordionist-1957>(Figura 23, p, 33)

Christo. (1975-1985). *Pont Neuf Paris*

<https://www.wikiart.org/es/christo-and-jeanne-claude/pont-neuf-paris-1985> (Figura 11. p,20)

Degas,E. (1887-80) (1877-80). *Heads of a Man and a Woman (Homme et femme, en buste)*.

Degas A Strange New Beauty. (2016). The Museum of Modern Art, New York, March 26–July 24, 2016. MoMA

https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTgvMDYvMTMvajE1YThNDRrX0RIZ2FzX1N0cmFuZ2VOZXdCZWV1dHlfUFJFVklFVy5wZGYiXV0/Degas_StrangeNewBeauty_PREVIEW.pdf?sha=704caa7d7bc8f1(Figura 28, p,36)

Degas. (1877) *Ironing Women (Les Repasseuses)*.Degas A Strange New Beauty.

(2016). The Museum of Modern Art, New York, March 26–July 24,

2016. MoMA
<https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTgvMDYvMTMvajE1YTltNDRrX0RIZ2FzX1N0cmFuZ2> (Figura 29, p, 36)
- Degas, E. (1876). *The Jet Earring*. Degas A Strange New Beauty. (2016). The Museum of Modern Art, New York, March 26–July 24, 2016. MoMA
<https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTgvMDYvMTMvajE1YTltNDRrX0RIZ2FzX1N0cmFuZ2> (Figura 30, p, 36)
- Degas, E. (1876). *Portrait of Ellen Andrée Degas A Strange New Beauty*. (2016). The Museum of Modern Art, New York, March 26–July 24, 2016. MoMA
<https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTgvMDYvMTMvajE1YTltNDRrX0RIZ2FzX1N0cmFuZ2> (Figura 31, p, 37)
- Degas, E. (1877) *Young Woman in a Café (Jeune femme au café)* Degas A Strange New Beauty. (2016). The Museum of Modern Art, New York, March 26–July 24, 2016. MoMA
<https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTgvMDYvMTMvajE1YTltNDRrX0RIZ2FzX1N0cmFuZ2> (Figura 32, p, 37)
- García, V. (2022) *Dibujando una primera idea*. (Figura 50, p, 73)
- García, V. (2022) *El dispositivo*. (Figura 51, p, 74)
- García, V. (2022) *Registro fotográfico* (Figura 56, p, 76,77)
- Duchamp, M. (1946-1966), *Étant donné: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*
<https://www.wikiart.org/es/marcel-duchamp/given-1-the-waterfall-2-the-illuminating-gas-1966> (Figura 40, p, 47)
- Durero, A. (1500), Astrónomo, xilografía. <https://www.wikiart.org/es/alberto-durero/astronomer-1500> (Figura 16, p, 28)
- Gage, J. (1993, p. 233) *Diseño para Musique oculaire 1769*. Color y cultura, Siruela. (Figura 42, p, 53)
- Heizer, M. (1972). *Isolated Mass/Circumflex*.
<https://www.wikiart.org/es/michael-heizer/isolated-mass-circumflex-2-1972> (Figura 10, p, 19)
- Hiroshige, A. (1857), *Meguro Drum Bridge and Sunset Hill*, xilografía.
<https://www.wikiart.org/es/utagawa-hiroshige/drum-bridge-and-setting-sun-hill-meguro> (Figura 19, p, 30)
- Hiroshige, A. (1832) *Four Swallows*, xilografía.
<https://www.wikiart.org/es/utagawa-hiroshige/four-swallows> (Figura 18, p, 29)
- Hokusai, K. (1835) *Old Fisherman Smoking his Pipe*, xilografía.
<https://www.wikiart.org/es/alberto-durero/astronomer-1500> (Figura 17, p, 29)
- Holt, N. (1976). *Sun-Tunnels* <https://www.wikiart.org/es/nancy-holt/sun-tunnels-1976> (Figura 9, p, 18)

- Irwin, R. (1971). *Untitled* <https://www.wikiart.org/es/robert-irwin/untitled-1971-1> (Figura 12, p 20)
- Ivins jr, W. (1975). *Danza de los muertos. Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica. Comunicación visual.* (Figura 15, 27)
- Kandinsky, V. (1911), *Impresión III (concierto)* <https://www.wikiart.org/es/wassily-kandinsky/impression-iii-concert-1911> (Figura 43, p, 56)
- Kandinsky, W. (1922) *Blue*, <https://www.wikiart.org/es/wassily-kandinsky/blue-1922> (Figura 26, p, 34)
- Kandinsky, W. (1979 p, 40) *Primer pareja de antinomia I y II. De lo espiritual en el arte, Premio.* (Figura 44. p, 59)
- Kandinsky, W. (1979, p, 49) *Gráfico III. De lo espiritual en el arte, Premio.* (Figura 45, p, 61)
- Kantor, T *Happening Panorámico del mar. 1967*. Polonia: Koszalińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, 1967. Biblioteca del Museo de Arte Moderno. <https://post.moma.org/tadeusz-kantors-panoramic-sea-happening/> (Figura 37, p, 45)
- Kantor, T. *Panoramiczny happening morski 1967*. Polonia: Koszalińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, 1967. Biblioteca del Museo de Arte Moderno. <https://post.moma.org/tadeusz-kantors-panoramic-sea-happening/> (Figura 38, p, 45)
- Kantor, T. (1975), *La clase muerta*. <https://esteticateatral.wordpress.com/tag/kantor/> (Figura 39, p, 46)
- Kentridge, W. (1996-1997) *Ubu y la comisión de la verdad*. <https://www.kentridge.studio/> (Figura 35, p, 41)
- Kentridge, W. (2015), "More Sweetly Play the Dance". Videoinstalación <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/william-kentridge/232743> (Figura 36, p, 42)
- Lopez, N. (2016) *Un suave desafío a la gravedad y la forma*. <https://www.nicolalopez.com/selected-installation#/a-gentle-defiance/> (Figura 34, p, 40)
- Miró, J. (1937) *The Air*. [https://www.wikiart.org/es/joan-miro/all-works#!#filterName:Media lithography,resultType:masonry](https://www.wikiart.org/es/joan-miro/all-works#!#filterName:Media%20lithography,resultType:masonry) (Figura 25, p, 34)
- Morris, R. (1974). *Steam Work For Bellingham II*. <https://www.wikiart.org/es/robert-morris/steam-work-for-bellingham-ii-1974> (Figura 8, p, 18)
- Nieto, J. (2022). *Distancia*. Rosario, Argentina (Figura 49, p, 67)

- Números imaginarios, (2020). *Quijotes y Sanchos* <https://teatromadrid.com/espectaculo/los-numeros-imaginarios-quiotes-y-sanchos> (Figura 46, p, 64)
- Oliveras, E. (2019, p,18) La cuestión del arte en el siglo xx (Figura 14, p, 24)
- Picasso, P. (1945). *Bull (plate IV)* <https://www.wikiart.org/es/pablo-picasso/bull-plate-iv-1945> (Figura 24, p,33)
- Rimini Protokoll (2021), *The Walks* <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/the-walks> (Figura 47, p,65)
- Rodin, A. (1897) *Balzac*. <https://www.wikiart.org/es/auguste-rodin/balzac-1897>(Figura 4, p, 15)
- Salas Vilar,J. (2015.p,157). Diez poemas de un todo. *Sinestesia y Arte.Hacia la auto investigación creativa*. Tesis Doctoral (2015). Universidad de Granada.(Figura 1, p, 10)
- Salas Vilar, J. (2015. p, 157). “0=Blanco”.*Sinestesia y Arte.Hacia la auto investigación creativa*. Tesis Doctoral (2015). Universidad de Granada.(Figura 2, p,10)
- Smithson. (1970) *Spiral Jetty*. <https://www.wikiart.org/es/robert-smithson/spiral-jetty-1970>(Figura 7 p, 17)
- García Miragall, CM.; Sanmartin Piquer, FJ.; Gracia Bensa, T. (2018). Música Visual: de los órganos de color a los primeros ordenadores. *AusArt*. 6(1):125-138
Tabla comparativa entre colores y sonidos. (*García Miragall, et al. 2018. p,128*)(Figura 3, p,12)
- Toulouse Lautrec. (1891).*Moulin Rouge*. [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lautrec_moulin_rouge_la_goulue_\(poster\)_1891.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lautrec_moulin_rouge_la_goulue_(poster)_1891.jpg) (Figura 22, p, 32)
- Ubani, F.(2003) *S/T Impresión digital másgrafito* <https://fabiolaubani.com/> (Figura 33, p, 39)
- Warman, J. (2020) *Memorias del vuelo*, grabado en relieve pvc. <https://www.instagram.com/p/CN6bZb4gRHp/?hl=es> (Figura 21, p,31)