



**Ronald. De la escenografía
a la plástica escénica.**

José María Paredes

Trabajo de Fin de Máster para optar al
Título de Máster Oficial en Arte: Idea y Producción
por la Universidad de Sevilla



RONALD.
De la escenografía a la plástica escénica.

Trabajo de Fin de Máster
para optar al Título de
Máster Oficial en Arte: Idea y Producción
por la Universidad de Sevilla

Autor/a:
José María Paredes Rodríguez
Firma del alumno:

Tutor:
José Luis Molina
Vº. Bº. del/a Tutor/a:

Sevilla, a 26 de septiembre de 2016



RESUMEN:

Ronald es el resultado de la apreciación personal de la sociedad actual. El paso de los 90's a los 2000 y el pensamiento del camino que hemos recorrido y hacia el que vamos - sin saber cuál es.

La idea de la belleza, la tecnología, la industria, la publicidad y las relaciones sociales filtradas mediante la concepción de un espacio escénico. El escenógrafo convertido en esteta, director, observador, creador y artista plástico que busca en sí, en sus influencias y en su experiencia artística y personal; su método, su proyecto.

El POP ART, como obsesión, medida y fuente.

ABSTRACT:

Ronald is the result of my personal research and perception concerning our actual society. Specifically the changes that occurred between the 90s and 2000 and how we changed during this time. What we are and what we will be without knowing it.

The idea of beauty, technology, industry, publicity and social relationships is filtered inside a scenic environment. The scenographer is converted into director, observer, creator, and artist, searching inside himself the inspirations, personal artistic experiences, his methods and projects.

Pop art is like an obsession a life source and reference.

PALABRAS CLAVE:

Escenógrafo - Escenografía - Evolución - Artista - Arte - pop - Futuro - Sociedad.

KEYWORDS:

Scenographer - Scenography - Evolution - Artist - Art - pop - Future - Society.

0 - INTRODUCCIÓN.

1 - APORTACIONES ARTÍSTICAS.....11

1.1 - Aportación 1: PAY AFTER SHOW - Instalación.

1.1.1. Aportación 1: Catalogación de la obra.....12

1.1.2. Aportación 1: Proceso de Creación-Producción.....15

1.2 - Aportación 2: Vampiras por Morville- Serie fotográfica.

1.2.1. Aportación 2: Catalogación de la obra.....19

1.2.2. Aportación 2: Proceso de Creación-Producción.....31

1.3 - Aportación 3: Yo Warhol - Video Performance.

1.3.1. Aportación 3: Catalogación de la obra.....33

1.3.2. Aportación 3: Proceso de Creación-Producción.....38

1.4 - Aportación 4: Walking Wet - Fotonovela.

1.4.1. Aportación 4: Catalogación de la obra.....41

1.4.2. Aportación 4: Proceso de Creación-Producción.....43

1.5 - Aportación 5: RONALD - Videoarte.

1.5.1. Aportación 5: Catalogación de la obra.....47

1.5.2. Aportación 5: Proceso de Creación-Producción.....53

2 - ARGUMENTACIONES TEÓRICAS.....57

2.1 - Del pintor-escenógrafo al escenógrafo-dramaturgo.....58

2.2 - Sociedad de Consumo.....66

2.2.1 - Sociedad de Sexos.....68

2.2.2 - Obsesión por la belleza.....70

2.2.3 - Lo Kitsch.....72

2.3 - El arte pop.....75

2.4 - Videoarte.....80

2.4.1 - Andy Warhol.....81

2.4.2 - Pilar Albarracín.....83

2.5 - El Ballet Triadico de Oskar Schlemmer.....	87
2.5.1 - La Bauhaus.....	87
2.5.2 - Bauhaus y Teatro.....	88
2.5.3 - Oskar Schlemmer.....	89
2.5.4 - Ballet Triádico.....	90
2.5.5 - ABECEDA, Ballet Triádico. Mabi Revuelta.....	94
3 - CONCLUSIONES.....	99
4 - BIBLIOGRAFÍA.....	103
A) Fuentes Principales	
B) Fuentes Secundarias	
5 – RELACIÓN DE FIGURAS.....	104

0 - INTRODUCCIÓN.

La RAE describe la palabra escenografía como: Arte de diseñar o realizar decorados para el teatro, el cine o la televisión. Pero también como: Conjunto de gestos, ritos y otros elementos que configuran el ambiente de determinados actos.

El escenógrafo es la persona encargada de realizar un concepto plástico que, en el caso del teatro, consiste en interpretar un texto dramático para materializar un espacio. Se trata de generar una atmósfera que contribuya a la transmisión del mensaje de la obra que el dramaturgo y director proponen. Para ello, el escenógrafo cuenta con los intérpretes, los corpóreos y la luz.

La puesta en escena es el resultado del trabajo que conforman distintos artistas: los actores, el escenógrafo, el iluminador, el coreógrafo, el sonidista, etc. Todos trabajan unidos para generar un mismo lenguaje.

Sin embargo, en la mayoría de casos, se interpreta al escenógrafo como decorador. El director suele ser quien explica al escenógrafo el espacio que visualiza. Eso hace que su trabajo quede devaluado a la simple reproducción de un espacio enmarcado en una época concreta del presente o del pasado. Un simple amueblamiento. Pero un escenógrafo es mucho más que eso, tiene la capacidad de mostrarnos espacios del futuro, del pasado y espacios imposibles, aquellos que no existen.

Las posibilidades artísticas crecen cuando el proyecto se abre a la percepción del escenógrafo. Cuando el director lo escucha y trabajan de la mano. Es entonces cuando se crea escenografía y no un decorado.



0.1 - Objeto del Trabajo.

Después de ser tratado en numerosas ocasiones como decorador y vivir una creatividad acotada por aquél que dirigía el proyecto, el objetivo de este trabajo y el proceso de experimentación seguido hasta alcanzar Ronald, es el de estudiar y demostrar las posibilidades del escenógrafo como artista plástico y, a su vez, a nivel artístico, proponer un proyecto personal donde cada elemento nace de la concepción escénica y el interés por los medios plásticos.

Para alcanzar ambos objetivos se estudiará el concepto profesional de “escenógrafo” a través de la historia, para así conocer su evolución de pintor-escenógrafo a escenógrafo-dramaturgo.

Se estudiará el arte pop como corriente principal de inspiración filosófica y estética que ha perseguido, desde el inicio, el carácter de mis obras, así como su relación con disciplinas como el videoarte, de la mano de uno de los artistas más influyentes de ambos medios, Andy Warhol.

A ello se suma el conocimiento del proyecto artístico de Oskar Schlemmer, quién introdujo la asignatura de teatro en la Bauhaus, obteniendo interesantes interpretaciones por parte de sus alumnos, artistas plásticos y arquitectos enfrentados a la escenografía, la dramaturgia y la puesta en escena. Quienes propiciaron El Ballet Triádico, uno de los espectáculos más influyentes a nivel escénico y plástico de este movimiento alemán.

Y por último se localizarán experiencias cercanas en el trabajo del video, la performance y las artes plásticas realizadas por artistas plásticas contemporáneas, como son; Pilar Albarracín y Mabi Revuelta.

0.2 - Grado de innovación.

Existe una primera aportación; la experimentación mediante la aplicación de conceptos escenográficos a distintos medios artísticos; la fotonovela, la instalación, el video, la performance y la fotografía.

En todo mi trabajo se ha aplicado conceptos en base al estudio del color y las principales características éticas del arte pop, el cuál contribuye a mostrar plásticamente y en cuanto a concepto, todo aquello que me interesa y me identifica.

Además, un proyecto principal. Una pieza de videoarte, Ronald, que resume el interés por mostrar las posibilidades que ofrece la escenografía a nivel plástico y escénico de manera interdisciplinaria.

Ésta obra muestra la percepción personal del mundo consumista que nos rodea; obsesionado por la tecnología, la belleza y la industria. Todos estos conceptos se extraen del arte pop y se revisitan en la obra, para actualizarlo y contemporizarlo a la sociedad de hoy y exponerlo como pieza de videoarte..

La influencia esencial para aunar artes plásticas y escénicas será El Ballet Triádico de Oskar

Schlemmer, que analizaremos con el objetivo de conocer en profundidad su metodología de trabajo multidisciplinar.

0.3 - Metodología de trabajo.

Este proyecto nace de la necesidad esencial de realizar un análisis y comprensión de mis propios intereses artísticos y profesionales, de las razones que me mueven a crear mis propios proyectos y el interés personal por la búsqueda de un tema que represente mi trabajo.

Existe la intención de aprovechar este marco científico para identificar y reflexionar acerca de aquellos aspectos que se reiteran a lo largo de mi conducta creativa y que me llevan a tomar decisiones acerca de qué y cómo actuar a nivel artístico.

Este objetivo puede resumirse en diferentes preguntas que plantean su respuesta en este trabajo:

- ¿Por qué quiero trabajar sólo?
- ¿Es o puede ser el escenógrafo un creador?
- ¿Qué quiero trabajar?, ¿Qué tema, técnica, estética?
- ¿Qué artistas han realizado éstas reflexiones?
- ¿Cuáles son los modelos de pensamiento referentes?
- ¿Qué lugar ocupo dentro de mi propio arte?
- ¿Cuál es el objetivo de mi arte?
- ¿Puedo crecer con mi arte?

Para llegar a exponer de forma clara estas ideas, se sigue un método **empírico-analítico**. A través de él, pretendo realizar observaciones y análisis de los fenómenos que me llevan a las cuestiones planteadas.

Las aportaciones teóricas comienzan, por tanto, con una investigación acerca de la figura del escenógrafo. Su relación con las artes plásticas, el diseño y la creación desde sus inicios, como un pintor de escena, hasta la actualidad, cuando aparece la figura del escenógrafo-dramaturgo, como creativo independiente de una dramaturgia escénica a través de la plástica de la puesta en escena.

Además se llega a un análisis personal de intereses; La Sociedad de consumo y la obsesión por la belleza, sobre los que investigar como corrientes filosóficas y artísticas.

Manteniendo esta estructura, se realiza una investigación en busca de referentes a todos los niveles, para localizar así planteamientos artísticos concretos y técnicas útiles para el desarrollo, estudio que se realiza de manera simultánea a la experimentación constante, que puede observarse en las aportaciones artísticas, en torno a las múltiples técnicas que se emplean en toda la producción, en la que se incluyen proyectos donde participo de manera personal.

Como resultado de esta investigación y experimentación, se pretende obtener conclusiones acerca de un propio método de trabajo, que permita reunir las cualidades que son más interesantes y que circulan entre las artes plásticas y escénicas, así como un conjunto de obras con las que poder desarrollar un trabajo personal, que me permita obtener unas pautas sobre las que mantener un desarrollo de mis capacidades plásticas, mas allá de las escénicas.

En definitiva podríamos decir que el objetivo es localizar cuánta capacidad creativa hay en el escenógrafo y, en mi caso concreto, investigar aquello que puede llevarme a obtener una línea de trabajo personal aprovechando la versatilidad de los métodos plásticos y escénicos.

Por tanto, podríamos resumir en este esquema la metodología seguida:

- Conocimiento de la figura actual del escenógrafo como creador. El escenógrafo-dramaturgo.
- Búsqueda y reflexión sobre filosofía de interés. Un tema sobre el que trabajar. La sociedad de consumo y la obsesión por la belleza.
- Localización de técnicas plásticas y artistas que promuevan el mensaje de mi obra. El arte pop. El videoarte.
- El Ballet Triádico como método de experimentación entre artes plásticas y escénicas. Investigación de otros artistas contemporáneos que trabajen con ambas técnicas.
- Aplicación y experimentación de estas reflexiones a múltiples técnicas plásticas desde un concepto escenográfico.
- Producción de Ronald como conclusión de esta experimentación y obtención de un método y línea de trabajo personal.

1 - APORTACIONES ARTÍSTICAS.

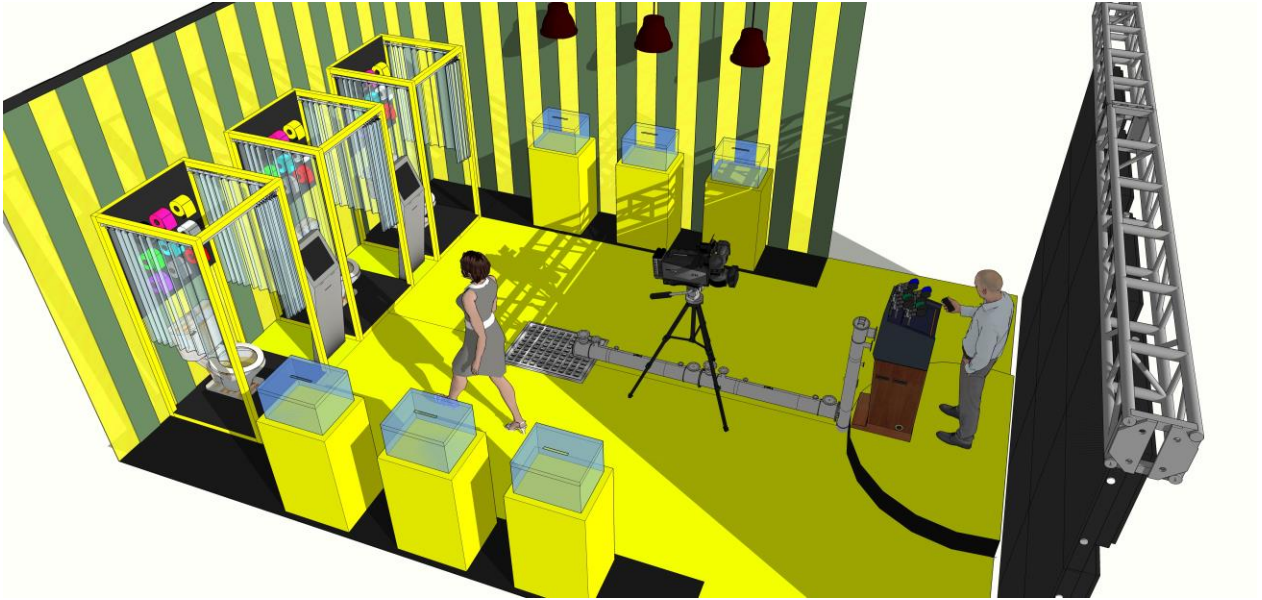
1.1.1. Aportación 1: Catalogación de la obra.

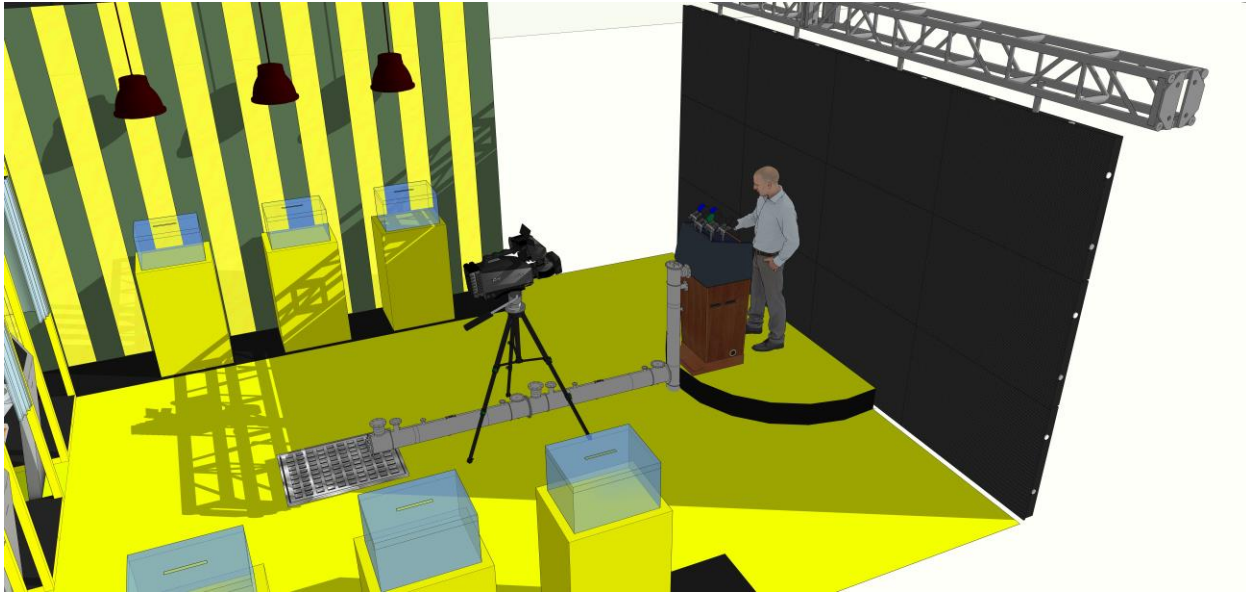
PAY AFTER SHOW.

Instalación.

Maqueta 3D.

2015.





1.1.2. Aportación 1: Proceso de Creación-Producción:

PAY AFTER SHOW es una instalación que recrea un espacio electoral público que cumple con todas las necesidades y recursos necesarios para ejercer el voto de forma democrática. Sin embargo ha sido intervenido a través de diversos conceptos vinculados a la parte mediática de las campañas electorales. Trata de ser un reflejo de cómo la política se ha convertido en un espectáculo sucio donde todos intervenimos y somos manipulados.

PAY AFTER SHOW trabaja el vínculo **política-espectáculo** al que ya aludía Warhol en la autobiografía que describe su filosofía de vida y en la que reflexiona hacia sí mismo; Mi filosofía de A a B y de B a A:

“Serías ideal para la Presidencia. Tendrías un programa diario de entrevistas nocturnas, tu propio programa como presidente. Harías que saliera el otro, el otro presidente, el que haría de presidente por ti, y cada noche él leería tu diario personal a la gente durante media hora. Y eso sería antes de las noticias. Lo Que Ha Hecho El Presidente En El Día De Hoy. Así no habría ninguna sospecha acerca de si el presidente no ha hecho nada o de si el presidente se está todo el día sentado por ahí. Cada día nos tendría que decir lo que ha hecho. Si hizo el amor con su mujer... Tendrías que decir que jugaste con tu perro Archie -es un nombre perfecto para un perro presidencial-, y los despachos que tuviste que firmar y por qué no quisiste firmarlos, a quién corrompiste en el Congreso... Tendrías que declarar cuántas llamadas de larga distancia hiciste durante el día. Tendrías que contar lo que comiste en el comedor privado y enseñarías en la pantalla los recibos que pagaste por la comida privada dedicada a ti...

Te pagarías todos los viajes y los grabarías en vídeo. Les pasarías por la tele todos tus vídeos con gente de fuera. Y cuando escribieras una carta a cualquiera en el Congreso, harías fotocopias y las enviarías a los periódicos.

Y serías el primer presidente soltero. Y al final serías famoso porque escribirías un libro: Cómo goberné el país sin siquiera intentarlo. O si eso sonara mal: Cómo goberné el país con vuestra ayuda. Así, se venderían más. Piénsalo, si ahora mismo fueras presidente, ya no habrá primera Dama, sólo Primer Hombre.

No tendrías criadas que vivieran en la Casa Blanca. Una B iría temprano cada mañana a limpiar. Y luego las otras B irían a Washington a verte como ahora lo hacen en la Factory. Sería igual que la Factory, a prueba de balas. Los visitantes tendrían que pasar por tus peluqueros. Y tú te llevarías a tu privadísima peluquera. ¿Te das cuenta de que no hay razón para que no seas presidente de Estados Unidos? Conoces a todas las personalidades que pueden meterte en eso, a toda la alta sociedad, a toda la gente rica; es lo único que hace falta para llegar a presidente. No me explico por qué no anuncias tu candidatura ahora mismo”. (Warhol, 1998, pp. 23-24)

Guy Debord publicó en 1967 “La sociedad del espectáculo”, un trabajo filosófico en el que critica a la sociedad contemporánea y reflexiona sobre como la vida social se puede entender como “la declinación de ser en tener, y de tener en simplemente parecer”.

Desde hace 60 años los políticos profesionales en Europa y EEUU han desarrollado sus mejores estrategias de marketing y telegenia para realizar su actividad política.

La televisión y las redes sociales se han convertido en el medio más competente. Los partidos los utilizan junto a un equipo de asesores de imagen, marketing, psicólogos, etc. para que el espectáculo llegue a la catarsis.

No es tan importante qué haces bien como qué hace mal el otro y sobretodo que el espectador

identifique aquellos problemas que quiere resolver en él. En lenguaje teatral esto se conoce como anagnórisis.

Saben cómo seducirnos y manipularnos apelando a nuestros sentimientos.

Sin la objetividad, estamos abocados a la destrucción de la democracia, al secuestro de la verdadera libertad de expresión y a la degradación de los valores que deben regir en una sociedad plural, cayendo en una servidumbre voluntaria a las ideas que nos bombardean constantemente. Porque, ciertamente, situados frente a estos medios pasivamente, la mayoría de veces, nos convertimos en estúpidos que no usamos el espíritu crítico, dejándonos llevar sin tensiones por la opinión de nuestros afines (El indignado, 2012).

Esta instalación nace como una crítica que muestra de forma muy clara la unión de política y espectáculo a través de conceptos como: Peligro, manipulación, corrupción, mentira, no intimidad, suciedad y, por supuesto, espectáculo.

PAY AFTER SHOW es una sala interactiva inspirada en las que originalmente se organizan para realizar el voto a un partido político, por lo que dispone de los principales elementos que siempre encontramos en ellas; urnas y cabinas electorales.

El objetivo a la hora de diseñar este espacio y sus elementos ha sido el de reflejar el sentimiento generalizado que se tiene al votar; Tu voto va a perderse, no va a ninguna parte, no es íntimo, está manipulado, etc.

Ha sido trabajado directamente sobre una maqueta virtual, donde se han ido disponiendo los elementos y donde han surgido las necesidades de disposición y resolución de espacios.

Los colores principales serán el amarillo y el negro, de alta visibilidad, empleados para destacar zonas de alto riesgo. Funcionan como una señal de alerta universal.

Los asistentes participarán activamente seleccionando su papeletas, en este caso, convertidas en papel higiénico de distintos colores, representando diversidad de elección de los diferentes partidos políticos.

Las cabinas electorales que los suministran son realmente un baño público. No es un lugar íntimo donde tomar tu voto en privado, si no un espacio sucio, donde es humillante ser visto. Sucede algo similar cuando ejerces tu derecho a votar de forma privada e inmediatamente alguien te pregunta sin reparos a quién has votado.

Junto a a las cabinas se disponen unas pantallas donde vemos una animación que recrea cómo debe seleccionarse el papel higiénico, haciendo comprensible el uso de este elemento de la instalación a personas de cualquier nacionalidad.

Las urnas son el elemento principal. Se trata de que el público intervenga en ellas. Cada una de las urnas es diferente, tanto por su diseño como por el modo en el que se les introduce el voto y lo que a éste le sucede.

Algunas de ellas tienen las siguientes características:

- Llena de agua, como una pecera. El voto se deshace en su interior.
- El orificio por donde se introduce el voto es una guillotina francesa.
- Es una trituradora de papel.
- Tiene un espejo oblicuo, de modo que el voto desaparece de la vista al ser introducido.
- La abertura está sellada, no puede introducirse nada en su interior.
- El voto se quema como en una barbacoa.

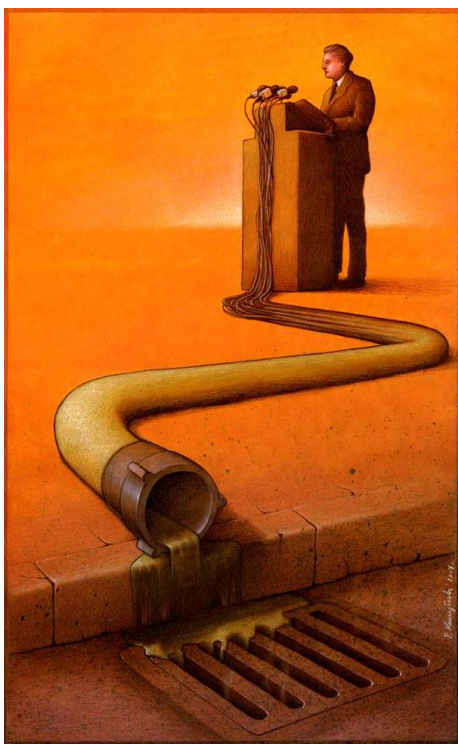


Figura 1.1 - Pawel Kuczynski,
"Speech", 2011. Ilustración, 41X67 cm.
© Pawel Kuczynski.

Por último, la sala dispone de un atril político como pieza central, inspirado en una ilustración de Pawel Kuczynski, donde vemos que los micrófonos de prensa se convierten en una cañería por donde circulan aguas residuales que desembocan en una alcantarilla, consiguiendo con ello una crítica hacia la calidad del discurso político.

A ello se le ha añadido una cámara frontal que refleja la imagen de cualquier participante en una pantalla enorme que queda a su espalda.

El público puede acceder al atril y hablar por los micrófonos. Es algo experimental, abierto a la libre participación y a que cada uno pueda decir lo que quiera o simplemente no hacer nada. Alguien puede subir a reivindicar algo o a hacerse un "selfie". Cualquiera de los casos será interesante.

La instalación tiene como título PAY AFTER SHOW, recordando el concepto de "espectáculo gratuito" que hay que pagar cuando termina, algo que sucede con nuestros políticos, quienes realizan un enorme espectáculo durante su campaña y somos nosotros los que acabamos pagando, literalmente, sus errores y sus decisiones una vez elegidos.

En la pantalla principal aparece este título cada cierto tiempo, como si se tratara del rótulo de un programa televisivo. Incluso podría aparecer una ruleta de la suerte

que girara.

El título hace referencia a un tipo de "espectáculo gratuito" que debe pagarse cuando concluye, algo que sucede igualmente cuando elegimos a un presidente durante las elecciones. Consideramos que es un acto público, democrático y gratuito, pero finalmente todos acabamos pagando nuestras decisiones.

1.2.1. Aportación 2: Catalogación de la obra.

Vampiras por Morville.

Fotonovela.

2015.

Casos de **ALARMA!**

PRESENTA: UN HECHO DE LA VIDA REAL

MANDO ASESINAR A SU ESPOSO
POR \$20,000.00, PERO SOLO DIO
EL ENGANCHE. . . \$1,200.00; EL
RESTO DE LOS ABONOS LO
PAGARA EN PRISION. . .



**IVAMPIRAS
POR
MORVILLE!**

DRAMATIZADO POR LAS
HERMOSAS ESTRELLAS:

MARIE DELGADO
ANA ROCÍO DÁVILA

UN PESO EN TODO EL PAÍS
No. 104
Semanario
Miércoles 11 de
Abril de
1973



Venga niñas, tened cuidadito por ahí...



Te voy a llevar a un sitio genial.



Ábreme....







¿Ves?, está lleno de cosas preciosas.



Que bonito hermana.
Lo compraría todo, pero
es muy caro.



No hija, ¡aquí se viene a robar!.



Cuando veas algo que te guste, róbalo.



¡Este es el mejor lugar del mundo!

¡Viva Morville!





¡Qué corazón tan bonito!
Voy a llevárselo a mi hermana.



Hermana,
¿Dónde estás?.



¿Hermana?.



Ayayay, ¡he perdido
a mi hermana!.



¡Qué valor!.







Casos de
ALARMA!

PRESENTA: UN HECHO DE LA VIDA REAL

***¡VAMPIRAS
POR
MORVILLE!***

DRAMATIZADO POR LAS
HERMOSAS ESTRELLAS:

MARIE DELGADO

ANA ROCÍO DÁVILA

LA TARARA TEATRO

by Jose W Paredes.

1.2.2. Aportación 2: Proceso de Creación-Producción.

La fotonovela ofrece la posibilidad de hacer un trabajo muy completo; fotografía, edición, guión y sobretodo dirección, al trabajar con dos actrices, algo que me interesaba experimentar para mi TFM.

No era mi intención contar una historia compleja, ya que, de hecho, es algo que caracteriza a este formato. Las fotonovelas narran historias muy sencillas y los temas, aunque principalmente son amorosos, son bastante abiertos a posibilidades, ya que lo han trabajado artistas de ídoles muy diversas y las hay de terror, eróticas, casos sorprendentes, asesinatos, etc.

Creé una historia muy sencilla y generé la estructura principal de la narración; dos hermanas un poco terroríficas que salen a robar al Jueves, el mercadillo de la calle Feria de Sevilla, y que se pierden para reencontrarse al final y recordar lo que se quieren.

Para ello me inspiré en algunas películas de John Waters como; *Desperate Living*, de donde extraigo la localización "Morville" y *Female Troubles* y otras como; *Party Monster*, dirigida por Randy Barbato y Sascha Bailey.

Sabía que al trabajar en la calle iba a ser dificultoso por una parte, sobretodo porque en este mercadillo suele transitar mucha gente y no es muy amplio para fotografiar, por lo que tuvimos que ir muy temprano para que aún no hubiese demasiada gente. Sin embargo, la participación de los espectadores sobrepasó nuestras expectativas. Aunque cueste creerlo, ellas son así, era su ropa, pensada para la sesión fotográfica, pero ellas no se sentían disfrazadas, llevaban la indumentaria que ellas eligieron, yo solo les di la temática; brujas o vampiras.

Los transeúntes no paraban de mirarlas, nos interrumpieron en numerosas ocasiones. Sus reacciones eran inevitables, sin embargo, se han convertido una de los mejores particularidades de esta fotonovela, algo que añade realismo a la situación y bastante comicidad.

Una vez realizada las fotos, comencé a investigar diversas fotonovelas, para conocer bien la estética y aportar de ellas lo que mas me interesaba y ver, también, cómo agregan los textos y la calidad de ellos. En todos los casos el guión es bastante naif, por los que fui ordenando las fotografías que me interesaban para contar cada secuencia en una página y el texto fue añadido más tarde.

Probando diferentes acabados me decanté por el blanco y negro, ya que muchas de ellas, pese a su portada a color, eran así y me parecía que esto daba un resultado menos contemporáneo y restaba el excesivo color que inunda las imágenes debido a la multitud de objetos diversos que rodea a las actrices y que hacían difícil una lectura cómoda.

Lo más interesante de esta actividad ha sido experimentar con varias disciplinas con las que no suelo trabajar; como la fotografía, el guión o la edición. Además me ha permitido trabajar con dos actrices y dirigir las, con el interés añadido de hacerlo en la calle, algo en lo que quiero profundizar recientemente, ya que mi objetivo es fusionar las distintas disciplinas de mi profesión, la escenografía, junto a las artes plásticas.

1.3.1. Aportación 3: Catalogación de la obra.

Yo Warhol.

Serie fotográfica.

Polaroid 10X10cm..

2016.









1.3.2. Aportación 3: Proceso de Creación-Producción

La Rae describe la palabra Mitomanía como:

1. f. Tendencia morbosa a desfigurar, engrandeciéndola, la realidad de lo que se dice.
2. f. Tendencia a mitificar o a admirar exageradamente a personas o cosas.

En este proyecto quiero enfrentarme a mis propios mitos y a ser participe explícito de mi obra. Como admirador de Andy Warhol, a nivel artístico y personal, me propongo hacer un ejercicio donde se reflexione acerca de la rareza de admirar a personas y convertirse en su seguidor, como si se tratara de alguien con factores sobrehumanos, como sucede con la religión. Por eso este trabajo mezcla ambas disciplinas.

La religión es un modo de mitomanía, ya que demuestra que se puede creer en los valores de alguien aún sin conocerlo. Algo que le sucede a los cristianos con Jesús y a mí con Warhol.

Fui criado en un colegio y familia católica, por lo que conozco muy de cerca los mitos que rodean a la religión cristiana, por eso me siento capaz de hablar de ella.

Trabajando en estos factores recordé la figura de Verónica. Según la tradición católica, fue la mujer que, durante el Viacrucis, tendió a Cristo un velo, lienzo o paño (el paño de la Verónica, lienzo de la Verónica o velo de la Verónica) para que se enjuagara el sudor y la sangre. En la tela quedaron milagrosamente impresas las facciones de Jesús Cristo. Aunque esta escena no se encuentra en la Biblia, existe toda una iconografía referente al milagro. Es muy común encontrar numerosas representaciones pictóricas y escultóricas de Verónica portando el paño. Se ha convertido ya en un icono de culto, al igual que la Sábana Santa de Turín.

Mi objetivo era convertirme en mi ídolo, engañarme a mí mismo, sentirlo, tocarlo y hacer creer al resto que he tenido una experiencia con él.

La serigrafía y la fotografía han sido dos herramientas idóneas para generar este resultado.

Realicé una serigrafía en plástico, de modo que, al ser una superficie flexible e impermeable, pude estampar la cara de Warhol sobre la mía. Esto además se hizo posible gracias a un primer estudio de proporciones donde combiné su cara y la mía tomando medidas exactas en Autocad y estudiando el resultado de la superposición de su cara sobre la mía mediante photoshop.

Tener su cara sobre la mía me hace reproducirlo tridimensionalmente. Puede abrir y cerrar los ojos, puede abrir la boca, escuchar, ver y lo puedo tocar. Aunque soy yo.

Pero el efecto es efímero. Necesito volver a la realidad antes de darme cuenta de que soy yo. Por eso, estampo su cara/mi cara en el paño, para dejar el recuerdo y el testigo de haber estado con él. Lo tuve delante, lo toqué, lo vi sonreír y tengo la prueba física que lo demuestra. Justo la misma que tiene Verónica en su paño de manchas de sudor y de sangre.

La fotografía se añade como medio para documentar el extraño proceso de este freaky disfrazado de Warhol, como hacen los freakys del manga con sus personajes del cómic favorito.

Sumando mitomanía, Warhol fotografiaba cada paso que daba y todos los artistas de los que se rodeaba, aportándoles un carácter de “estrella”. Los convertía en su obra y los mitificaba convirtiéndolos en iconos.

El proceso se cierra por tanto con polaroids, imágenes instantáneas del proceso de trabajo, donde se descubre la mentira y el resultado final a través de la propia distorsión de la realidad que ofrece esta técnica fotográfica, vinculada a captar el momento de una manera irrepetible e intocable, como Warhol hacía con sus “estrellas”.

1.4.1. Aportación 4: Catalogación de la obra.

Walking Wet.

Video Performance, 2'33".

2016.



1.4.2. Aportación 4: Proceso de Creación-Producción.

Agarrar el agua: Y sin embargo, se mueve.

“Todo es agua”.
Tales de Mileto (S. VI a.c.)

*“Un viejo estanque:
Salta una rana,
Ruido en el agua”.*
Haiku de Matsuo Basho (S. XVII)

El agua es quizás uno de los temas más recurrentes dentro de las culturas orientales, como puede observarse en el Haiku del poeta de la época Edo. Su sonoridad, su contención, incluso una imaginada paz pueden percibirse en este breve texto que nos evoca la inmensidad de las cosas pequeñas. Por otro lado, filósofo -considerado como el primero en occidente- y matemático Tales de Mileto apuntaba a una lectura metafísica del líquido elemento, el agua como fuente de vida y la cual sería imposible la misma. ¿Qué tiene el agua que fascina a tantos? El agua es poesía.

Los primeros filósofos de occidente encontraron en varios elementos -aire, agua, fuego y tierra- la perfecta explicación para aquellos sucesos de la naturaleza que habían sido interpretados anteriormente a través del mito y que empezaron a ser filtrados por la razón. Los trabajos de Tales sobre el agua ya antecederán a las ideas de Heráclito de Éfeso al enunciar la ‘idea de continuo’ y que posteriormente desarrollará en su particular y antitético lenguaje. Para ambos este elemento es una pieza clave para su comprensión de la naturaleza, ya sea como el opuesto al fuego, en el caso de Heráclito, o como todo en la existencia para Tales. De cualquier modo, estos pensadores abordaron la cuestión de agua como perpetuum mobile así como su capacidad de formar una unidad fruto de un múltiple.

Las cualidades de este medio le hacen portador de una gran capacidad poética, no debe extrañarnos pues su repetido uso como fuente de inspiración creativa. Su brillo, su transparencia, su fuerza o su reflejo -que encandiló al joven Narciso- son elementos que van más allá de cualquier valor utilitario y se pierden en su potencia estética. La sonoridad del rumor del oleaje chocando con la orilla o del suave precipitarse de una fuente son experiencias únicas que conectan al hombre con lo indecible a través de la propia experiencia con el medio. Es aquí donde alcanza mayor poder, en esa capacidad de hacernos trascender de nuestro propio cuerpo. Del mismo modo, podríamos hablar de la mística del agua, es decir, su capacidad de poder hacerse presente en tres estados casi de una manera simultánea. El crujir del hielo, la fuerza del caudal de agua o la atmosférica niebla se presentan nuevamente como formalizaciones de la poética natural presente en este elemento.

A esta suma de elementos cabría preguntarse si no es acaso la obra de arte total a la que Wagner aspiraba. Para el compositor alemán esta cualidad sería la perfecta unión de lo visual con lo sonoro y lo teatral, haciendo de este acto una experiencia total para el espectador, que se vería inmerso ante semejante espectáculo. La ópera moderna y el género cinematográfico

serán los grandes deudores de esta concepción unitaria que aglutinaba a cada parte en un todo admirable. Haciendo un símil, diríamos de los ríos que desembocan en un magnífico océano. Precisamente en este punto podríamos decir que el arte actual se mueve en las lindes de la obra de arte total. Las fronteras entre medios, técnicas y corrientes son irrelevantes ya que se fomenta una interrelación entre ellas completa, rompiendo cualquier modelo taxonómico. La transmedialidad se mueve por las obras como la propia agua, fusionando y distorsionando cualquier elemento que posea un afán estático. Nada es capaz de resistir el poder deformante del agua, lo que hace que los sustratos se conviertan en materia heterogénea, enriqueciendo sus formas y llevándonos a imaginar nuevas combinaciones posibles.

Sobre esta capacidad de interrelación entre elementos de un todo y su distorsión sirve al sociólogo Zygmunt Bauman para plantar las bases de la conocida como “Sociedad Líquida”. El polaco define esta sociedad como el producto del consumo, donde lo caduco y lo efímero nos obligan a movernos permanentemente, a actualizarnos diariamente. La vida líquida impele al constante cambio, a la eterna mutabilidad, que se aleja del estanque y nos acerca al impetuoso mar. La imposibilidad de asentamiento de las conductas y hábitos sociales hacen que nos encontremos en un permanente cambio, en una constante necesidad de proyectarnos hacia un futuro que cada vez tarda menos en llegar y del que somos esclavos. La precariedad, la inestabilidad, lo temporal y lo efímero son términos clave del vocabulario de la sociedad descrita por Bauman. Sin embargo, estos términos han sido largamente denostados por múltiples disciplinas del pensamiento occidental, que se encargaban de oponerlas a la representación de lo eterno, lo estático y lo permanente. Frente a esta avalancha de cambios, el agua es capaz de aglutinar los factores positivos que pueden extraerse de la poética de su propia condición: el permanente fluir se convierte en una de las máximas del tiempo que nos ha tocado vivir.

A pesar de todo ello, en las culturas orientales, el agua es el elemento en el que se aglutinan una gran cantidad de conceptos como la vida, la muerte o el propio proceso. El Zen será una de las disciplinas que explote de una manera más contundente esta molécula. Esta filosofía oriental invita a la meditación para conseguir un estado en el que se deje fluir el entorno, encontrando la paz con uno mismo y los demás. Sería como dejar que el agua de un estanque se calme, pudiendo observar el fondo. Dentro del Zen hay técnicas como el Ikebana, el arte floral de producir composiciones efímeras y en las que la importancia radica en el proceso, obviando el resultado final y pretendiendo la transformación personal a través de la ejecución, como ocurre con el juego. Esta visión lúdica nos conecta con la parte más experimental de la acción invitándonos a revisar los parámetros de lo entendido como ‘final’ y ‘medial’. Con el Ikebana el rol que adquiere el agua es el de sustento precario la obra ejecutada, aún a sabiendas de su próximo final, lo que nuevamente reincide en la idea del tiempo delimitado como parte necesaria de la existencia, así como de paradigma de belleza.

Todo esto nos conduce a la que sería la gran cualidad que conecta todo lo expuesto: lo efímero. Nada es permanente, todo cambia, y nada nos pertenece, conformando lo que es la dinámica de las conductas tanto sociales como en las aplicadas a las artes. La aceptación de lo finito como parte de nuestra existencia y del permanente cambio se enmarcan como una de las tareas impuestas por los nuevos tiempos, y que nos retoman el contacto con nuestra propia condición humana. Sabernos parte de un instante inserto en el devenir común es fundamental, lo que del mismo modo nos dota de una gran libertad.

Podría decirse que el agua es uno de los grandes estímulos creativos y es que la capacidad sugestiva que posee en cualquiera de sus formas lleva a entenderla como uno de los elementos principales, no solo para la vida en nuestro planeta, sino para pensarnos como seres humanos.

Guillermo Ramírez Torres.

Walking Wet es el resultado de la reflexión extraída del texto “Agarrar el agua: Y sin embargo, se mueve” de Guillermo Ramírez Torres, compañero del máster. En él, profundiza en la fascinación humana hacia el agua y cómo este elemento mezcla lo visual con lo sonoro y lo teatral, haciendo de éste acto una experiencia total para el espectador, que se ve inmerso ante semejante espectáculo.

A partir de este pretexto genera un ejercicio muy sencillo. Un acto público en el que dos personajes deciden romper la barrera de lo que se supone coherente e interactuar con el resto. Ambos se mojan en la calle, pese a ir vestidos, y pasean con total naturalidad, enfrentándose a la diferencia que supone ante el resto. El desafío de sentirse observado ante un sencillo gesto.

El agua es uno de los elementos de la naturaleza más importantes para nuestra existencia, la necesitamos y somos un 80% de ella.

Cada día convivimos con el agua de manera externa e interna; bebemos, nos duchamos, lavamos nuestras manos, nuestros platos, el suelo... Sin embargo, pese a ser un elemento de primera necesidad, de fácil alcance, asequible, continúa manteniendo propiedades visual y sonoramente únicas.

Descontextualizar su uso supone una rareza sobre la que pararse a pensar. Definitivamente, el agua es atrayente. El agua es un espectáculo.

1.5.1. Aportación 5: Catalogación de la obra

Ronald.

Videoarte 5'40".

2016.











1.5.2. Aportación 5: Proceso de Creación-Producción

“Ronald” cuenta la historia del matrimonio Ronald McDonald, formada por dos japoneses, representantes de las relaciones virtuales, la perfección y el amor hacia la vida artificial, la belleza y la tecnología que rodea el mundo actual en el que vivimos y al que nos aproximamos en el futuro.

La sociedad de consumo es un término utilizado en economía y sociología para designar el tipo de sociedad que corresponde a una etapa avanzada de desarrollo industrial capitalista y que se caracteriza por el consumo intensivo de bienes y servicios, disponibles gracias a la producción masiva de estos.

El consumo es un proceso económico asociado a la satisfacción de las necesidades y deseos de los agentes económicos. El consumo como tal se produce en todos los sistemas económicos. Por otra parte, el consumismo, propiamente dicho, es una característica de determinados sistemas económicos, en los que las decisiones de producción están asociadas al supuesto de que los agentes económicos trabajarán para obtener su renta, por encima de sus necesidades estrictas de consumo, y por tanto tomarán decisiones para poder disponer de una renta disponible mayor y aumentar sus niveles de satisfacción personal a través del consumo asociado a la satisfacción de deseos. En una sociedad de consumo una de las actividades de ocio principales de la población es la adquisición de bienes materiales o servicios adicionales, con los que satisfacen sus deseos de estatus social o satisfacción material.

Además las nuevas tecnologías se han vuelto indispensables en nuestras vidas, gracias a ellas hemos manipulado nuestros alimentos, la temperatura de nuestra casa, la velocidad a la que viajamos y los lugares donde compramos.

Las nuevas tecnologías representan para la sociedad una posibilidad de perderse en un mundo de fantasía para huir de la rutina cotidiana. De esta forma, se produce una paradoja: a través de las redes sociales y de Internet, no nos mostramos tal y como somos en realidad, sino que mostramos una imagen artificial de nosotros mismos.

La obsesión por la belleza se vive actualmente de la mano de la tecnología. Acostumbrados a tenerlo todo al instante buscamos también la manera de ser aquello que deseamos para los demás y para nosotros mismos.

Ronald es la conclusión orgullosa de lo que somos hoy, sin más; un conjunto de estereotipos, la obsesión por la belleza, las relaciones sociales y la era digital.

Todo lo que hoy se entenderá como contemporáneo, mañana será pasado. Pasen y vean lo efímero del hoy.

Ronald cuenta con una cuidada estética y con una puesta en escena pensada desde la plástica del arte pop y muestra conceptos extraídos del Ballet Triádico de Oskar Schlemmer al que homenajea. Este artista fue profesor en la Bauhaus, donde creó este espectáculo con artesanos, arquitectos y artistas plásticos, quienes dieron vida a las formas, colores y movimientos que caracterizan este ballet.

Para ofrecer uno de estos espacios del Ballet Triádico se ha intervenido simplemente a través de la pintura, delimitando un espacio irreal, un cubo, a modo de vivienda atemporal en ninguna parte.



Dentro de un garaje de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, pintamos de amarillo 3m² aproximadamente, para obtener una superficie de representación donde se ejecutará la convivencia de los personajes de esta pieza de videoarte protagonizada por dos actores japoneses, quienes visten de amarillo y rojo e intervienen con distintos elementos que complementan estos colores, de modo que existe un juego importante por cómo se compone el espacio y cómo colores/objetos/indumentaria, interactúan entre ellos para generar distintas atmósferas de representación.

Actualmente continúo desarrollando ésta producción, que me gustaría completar con fotografía para generar una serie completa, donde pueda exponer mi filosofía personal. Gracias a este proyecto, resultado de tanta experimentación técnica, he obtenido las herramientas suficientes para abordar una línea de trabajo donde no dependa de encargos externos, si no de la necesidad de mostrar mis propios intereses, mi intimidad.

Quiero agradecer a todo el equipo humano con el que he contado en este proyecto, sin ellos no podría haber obtenido el resultado técnico que muestra el trabajo, ya que una de las más interesantes conclusiones a las que llego es lo productivo que puede llegar a ser un proyecto colaborativo con artistas de diversas disciplinas, quienes pueden aportar mucho a la obra.

En este proyecto intervienen:

- Ruriko Ito y Hideisha Okamoto - Intérpretes.
- Marie Delgado (La Tarara Teatro) - Ayudante de dirección.
- Carlos Hernández (Baetika Producciones) - Rodaje y edición.
- Laura Navas - Caracterización.
- Dolores Cruz - Confección de indumentaria.

Ronald es por tanto la conclusión de toda mi búsqueda y mi necesidad por crear mis propios proyectos. Me ha permitido aprender a ser consciente de mi entorno y me ha aportado herramientas para materializarlo. Ahora continúo trabajando este concepto para ampliarlo y desarrollarme como artista plástico, siempre en relación con las artes escénicas y en especial, con la escenografía.

2 - ARGUMENTACIONES TEÓRICAS.

2.1 - Del pintor-escenógrafo al escenógrafo-dramaturgo.

El primero de los objetivos fundamentales que se propone este trabajo de investigación, es estudiar la evolución del escenógrafo a nivel profesional y artístico.

Después de experimentar, personalmente, el trabajo en esta disciplina de las artes escénicas, especialmente en teatro, he comprobado cómo el escenógrafo se ve obligado en la actualidad a defenderse como artista plástico, ya que es considerado en la mayoría de ocasiones un “decorador” o un delineante, un técnico. Sin embargo, el escenógrafo es mucho más que eso y, aunque en sus comienzos este trabajo fue realizado por pintores o arquitectos, esta profesión ha ido desarrollándose y adquiriendo mayor responsabilidad y criterio artístico a medida que el lenguaje escénico ha evolucionado, haciendo que la escena requiera a un artista especializado, encargado únicamente de generar la atmósfera del espectáculo a través de recursos escenográficos; como los corpóreos o la luz.

Este trabajo de investigación propone conocer la historia de la escenografía y su desarrollo a través de la propia evolución de la profesión del escenógrafo, conociendo cómo pasa de ser un pintor de telones a un artista especializado.

El conocimiento de este tránsito por la historia justifica la defensa, en este proyecto, del escenógrafo como artista plástico.

El teatro tiene la capacidad de recrear ante nuestros ojos espacios tridimensionales únicos, donde, desde una perspectiva frontal, se juega con la percepción del público, quién viaja a través de los sentidos por espacios irreales que se transforman mediante el gesto y que se vuelven tan efímeros como el tiempo.

Es por tanto imprescindible el desarrollo de una técnica concreta de trabajo que especialice a un profesional en esta categoría. Es entonces cuando surge la figura del **escenógrafo**.

En el libro “Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta. La encrucijada de los Realismos”, Óscar Cornago Bernal, científico titular del Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid), nos cuenta esta interesante metamorfosis artística del diseñador de escena, a través del desarrollo de las nuevas necesidades que surgen en el teatro a partir de los años cuarenta.

Hasta la década de los cuarenta, en España, la persona encargada de la escenografía se consideraba un “decorador teatral”. Su trabajo consistía en, a partir de un texto dramático y basándose en él, reproducir el espacio, con mayor o menor libertad, de manera figurativa, apoyándose en las acotaciones que propone el dramaturgo o el director de escena y que se especifican detalladamente en el texto.

Encontramos ejemplos de ello en todas las obras pertenecientes a este periodo. En el cuadro último de Bodas de sangre, estrenado en Madrid en 1933, Federico García Lorca comienza la escena incluyendo la siguiente acotación:

“Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda, escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva. Dos muchachas vestidas de azul están devanando una madeja roja”. (García Lorca, 1982, p. 111)

Esto declara el nivel de detalle que incluye el propio texto acerca de la puesta en escena, algo que limita por completo cualquier posibilidad creativa en cuanto al espacio, en caso de que el director decida seguir las pautas que marca el dramaturgo de manera figurativa.

A principios de siglo, la mayoría de espacios se representaban mediante el uso de telones pintados, los cuales eran realizados por pintores y artesanos. La temática y acabados variaba dependiendo de la corriente estética más representativa del momento. En periodos de renovación, como los años veinte y treinta, los artistas de vanguardia plasmaron su estilo en escena, aportando nuevas influencias artísticas.

El poeta Paul Fort y el actor y director teatral Lugné Poe, comenzaron a trabajar un teatro más simbolista, por lo que necesitaron recurrir a artistas de vanguardia que pudieran entender y plasmar sus nuevas ideas. Tenían el objetivo de renovar la concepción realista que dominaba la estética de la puesta en escena que se conocía hasta el momento.

Con el productor de cine y teatro Max Reinhardt, años más tarde, llegaron nuevos medios de expresión artística debido a su propuesta de recurrir al expresionismo pictórico. Pero este estilo se impuso sobretodo en los Ballets Rusos, apoyados por el productor teatral; Diaghilev. En París estos ballets se establecieron con éxito entre 1909 y 1929. Es en estos Ballets Rusos cuando definitivamente los artistas plásticos más influyentes comienzan a participar en el diseño de telones para escena.

Podríamos decir por tanto, que en este periodo, se producen en Europa importantes producciones de ballet que, a nivel escenográfico, están apoyando a las nuevas corrientes artísticas desde su surgimiento y este éxito deberá ser considerado por el resto de productores de artes escénicas.

Gracias a la directa influencia estética que ofrecían los ballets, esta renovación, que miraba hacia las vanguardias pictóricas del momento, se incorporaron con facilidad en España.



Figura 2.1 - Diseño de escenografía para "El Sueño de una noche de Verano" producida por Max Reinhardt en 1938.

Especialmente gracias a la comunicación que existía entre empresas, ya que los artistas que trabajaban en estos exitosos ballets de París, comenzaron a colaborar con distintas compañías españolas como el Teatre Intim y L'Escola Catalana d'Art Dramàtic de Adrià Gual (1898-1934), el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra (1916-1925), el Teatro Universitario la Barraca

(1932-1937) u otras formaciones experimentales de existencia más efímera, como el Teatro Artístico (1899), de Buenamente y Valle-Inclán, el Teatro de la Escuela Nueva (1920-1921) y el Mirlo Blanco (1926-1927), ambos bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherí, o El Cántaro Roto (1926), por iniciativa de Valle-Inclán y Rivas Cherí. Vicente Alarma, Josep Mestres i Cabanes, Artur Carbonell, Rafael Richard o Père Pruna, en el ámbito catalán, y Manuel Fontanals, Salvador Bartolozzi, Sigfrido Burmann, Rafael Barradas, Santiago Antañón o José Caballero, en los teatros de Madrid, son algunos de los nombres de una nutrida lista de artistas plásticos que consagraron su trabajo a la búsqueda de nuevas formas estéticas a través de los decorados teatrales.

Cuando cotejas catálogos de decorados teatrales de artistas escenográficos de los años cuarenta descubres que algunos de los más importantes en Inglaterra fueron Ibert Johnson, Lee Simonsson, Stewart Chaney, Norris Houghton o Sergei Soudeikine y en Alemania los más representativos de la época fueron; Eugen Winterle, Wolfgang Znamenacek, Herta Boehm o Teo Otto. Lo sorprendente es que, en este periodo, se producen numerosas coincidencias que declaran que a nivel estético y material, no existe una enorme distancia con respecto a lo que se hacía en España, aunque con mayores limitaciones económicas.

Vitín Cortezo realiza en 1944, en España, el primer decorado para Fuenteovejuna, de Lope de Vega, que sumaba corpóreos a los telones pintados, algo que supondrá un nuevo avance en la escena española. A partir de este momento, empieza a proliferar el uso de mobiliario y objetos cotidianos en la escena, intentando representar fielmente las indicaciones del texto con referencia a la época en la que se enmarca la obra.

Los decorados siempre se realizaban de manera realista, sobretodo manteniendo fidelidad al texto. En los espacios escénicos públicos, los presupuestos ayudaron a que estas escenografías se realizaran contando con grandes medios materiales.



Figura 2.2 -Vitín Cortezo, Diseño de escenografía para Fuenteovejuna, 1944. © Gyenes.

Este proceso llevó a que durante los años cincuenta predominaran los decorados corpóreos de tipo realista, al servicio de las acotaciones. La conquista definitiva de la escena por los volúmenes tuvo repercusiones estilísticas en los modos de actuación, pero no implicaron en un

primer momento un cambio esencial en la concepción del teatro de la época.

A medida que los estilos artísticos se seguían sucediendo en España durante los años cincuenta, los pintores-escenógrafos continuaban aplicando las nuevas corrientes pictóricas; el expresionismo de Cortezo, la visión naif de Caballero o el carácter fantástico de la pintura de Vicente Viudes..., pero, esencialmente, todos compartían una concepción creadora similar ante el mismo tipo de teatro.

El objetivo de todos ellos era poner un estilo pictórico en auge al servicio de una obra dramática. La integración de esa estética pictórica en los decorados y el mobiliario con la dramaturgia dependía del grado de familiaridad del pintor con el teatro, su formación teatral, su experiencia escénica y su nivel de integración con el trabajo del director.

En los sesenta, si bien existió una fuerte tendencia continuadora de esta tradición, alimentada ahora con nuevas incorporaciones, como el expresionismo.

Otro caso más austero fue el trabajo de Manuel Mampaso o fantástico y barroco el de Francisco Nieva, con quien comenzaron a detectarse planteamientos novedosos ante el fenómeno teatral, que exigían una concepción diferente del trabajo del escenógrafo dentro de unos sistemas de creación diversos.



Figura 2.3 - Manuel Mampaso, Diseño de escenografía para Don Juan Tenorio, 1956. Gouache sobre papel, 44,5 x 57 cm.

En 1969, declaraba Burmann:

“Quiero agotar las posibilidades de mi arte; desde luego de acuerdo con el espíritu del autor y el dedo del director a los que tengo la obligación de servir” (Trenas, 1969).

Este sentido de servicio al director fue progresivamente sustituido por el de la colaboración, y el proceso de creación escenográfica evolucionó hacia prácticas más dialécticas y modelos colectivos de creación, aunque en principio solo en ámbitos minoritarios. Esto provocó que el

pintor-escenógrafo conociese un significativo giro hacia posturas que implicaban una mayor libertad creadora, aunque, se trataba más de la adopción de estéticas menos figurativas y más expresionistas, de acuerdo a la tendencia común de rechazo al naturalismo, que no de una concepción radicalmente diversa del fenómeno escénico.

De pronto, vemos que el concepto estético del decorado, ha cambiado. Esto es fundamental. Al escenógrafo ya no se recurre para que simplemente pinte aquello que se debe ver, sino para que ponga en escena la atmósfera, el espíritu de la obra. El escenógrafo debe realizar un trabajo artístico, desde la perspectiva de distintas disciplinas como la arquitectura o la literatura, entre otras.

Como consecuencia del enriquecimiento y la interdisciplinariedad por la que va evolucionando esta disciplina artística, a la pintura se van sumando otras influencias provenientes de diversas disciplinas, como la escultura, las artes decorativas o la arquitectura, como motores del proceso de renovación estética.

La arquitectura fue adquiriendo poco a poco mayor fuerza dentro de los diseños y se fue instaurando de manera revolucionaria. Además, ya no de manera minoritarias, como sucedió en las primeras décadas con las vanguardias pictóricas, si no de una manera tan expansiva y pragmática, que hasta nuestros días no se ha dejado de imponer.

Los decorados se empezaron a plantear cada vez más como un acto de creación de un espacio en un sentido total, que llegase a incluir a los mismos espectadores.

Apoyando a la nueva visión del espacio escenográfico, comenzaron a aplicarse nuevos materiales y técnicas puestas al servicio del teatro, que buscaban constantemente otros medios de expresión, aunque las tradiciones nunca se excluyeron.

Todavía en 1965, en una entrevista realizada a diversos escenógrafos, afirmaba Burmann:

“A mi entender pasa a un segundo plano el empleo de materiales de uno u otro orden, pues creo que lo principal en una relación estética es la idea y su concepción” (Primer Acto , 1965, p. 11).

Sin embargo, los nuevos materiales llegaron para renovar la concepción, la significación y el método de creación que se estaba generando. El teatro buscaba urgentemente nuevas formas de comunicación, más sensoriales y directas que analíticas y descriptivas. Las nuevas generaciones eran claras:

“Hace muchos años que me arrimo más a esta característica. Me interesa más la sensación que puedo provocar en una persona del público que la tangibilidad del objeto escénico. Lo que hay son las sensaciones que el escenógrafo comunica y que no tienen que estar forzosamente relacionadas con la funcionalidad. Se trata de jugar con los materiales, con la luz, con los tiempos, de manera que hablen más a los sentimientos o a la emotividad de la gente que al raciocinio” (Córnago Bernal, 2000, p. 232) .

Este nuevo abordaje que se hace a la escena es consecuente con el desarrollo social de las nuevas mentalidades. El teatro siempre está al servicio del espectador. Ellos son quienes deciden qué quieren ver en cada momento, por lo que es imprescindible escucharlos y ofrecerles aquello que requieren para mantener su asistencia.

La escenografía se encontraba en la situación límite adecuada para efectuar un importante salto cualitativo, no ya simplemente hacia nuevos estilos o corrientes artísticas, sino hacia otros modelos teatrales que partieran de una ordenación diferente de los elementos que integraban el espacio escénico.

En este momento podemos afirmar que el proceso de creación ha cambiado. Se rechaza el modelo de trabajo por “encargo” del director, a favor del diálogo y la participación constante y activa entre el escenógrafo y el director. Ambos comienzan a trabajar de la mano en sus proyectos. Los espacios se construyen a la vez que el director concibe el montaje, el tipo de espectáculo, el modelo de trabajo actoral. El mismo acto de diseñar una escenografía podía llegar a implicar una determinada dramaturgia a la que subordinarse el resto de la construcción teatral.

Este modelo de trabajo se desarrolló durante los años sesenta y se consolidó en los setenta, conllevando un nuevo método de trabajo teatral y una renovación escénica y estética, una nueva forma de hacer teatro. Surge así la figura del escenógrafo-dramaturgo, aunque siempre en connivencia con el escenógrafo-pintor. La búsqueda de nuevos lenguajes condujo a los grupos más renovadores a experimentar otras vías para encontrar códigos escenográficos distintos que respondiesen con eficacia a las nuevas propuestas dramáticas y sus necesidades de un contacto directo con el espectador.

El Teatro Independiente, por su lado, se enfrentó a la precariedad económica, algo que conllevó la búsqueda urgente de soluciones que llevaran a un modo adecuado de trabajo para este modelo de teatro. Los espacios los presentaban prácticamente vacíos, aunque con elementos polivalentes, evocadores, con el objetivo de fácilmente poder generar distintas atmósferas y espacios. Cuando el actor tomaba estos objetos en escena, se llenaban de significado. Un ejemplo de ellos puede ser el uso de un cubo. Éste puede servir como silla o mesa, pero también como coche o montaña si uno se sube encima.

Tanto en el modelo de creación colectiva, como en el fenómeno de teatro independiente, se generaron condiciones favorables para el impulso de la figura del escenógrafo-dramaturgo.

Progresivamente, se rechaza la experiencia de confección del decorado como una labor de encargo que se atrasa hasta días antes del estreno, resultando un material ajeno al trabajo actoral, como si de dos disciplinas distintas se tratara. La escenografía y los actores deben hacer un trabajo integral, que evolucione a través de los ensayos; “Work in progress”.

En la actualidad conviven ambos métodos de trabajos. Sin duda, la escenografía no puede ser algo de última hora, debe ser pragmática en el sentido de ofrecer, a todos los niveles, el mensaje del texto.

Mediante este proceso, la escenografía deja de ser un telón de fondo o unos objetos o muebles añadidos que hacían más sugerente la puesta en escena:

“El escenógrafo debe ser el animador del montaje. Él es quien aporta las primeras concreciones, las primeras imágenes. Durante todo el proceso continúa siendo la referencia a lo concreto: distribución del espacio durante los ensayos, utilería, vestuario provisional...Aporta realidad al mundo inconcreto del director y los actores” (Córnao Bernal, 2000, p. 240).

De acuerdo con esta actitud plural e integradora del teatro como un sistema de elementos abierto a diferentes ordenaciones, y que, a su vez, daba lugar a tipos de teatros igualmente diversos, Amenós concluía una mesa redonda entre escenógrafos con la aceptación de las

diferentes concepciones del trabajo escenográfico de acuerdo a una visión complementaria y no excluyente de estas:

“Se producirá escenografía solo cuando hubiera esta maravillosa simbiosis director-escenógrafo, con lo cual a mí realmente me encantaría poder firmar las cosas, unas como “escenografías” y otras como “decorados” (Puigserver, 1986, p. 44).

La imposibilidad de delimitar líneas divisorias claramente definidas en el campo de la expresión artística entre unos tipos y otros de creación escenográfica hace que, en última instancia, sea el análisis de cada espacio escénico el punto de referencia obligado para dilucidar, casi siempre de forma gradual, la mayor o menor adscripción de un montaje a un modelo u otro de teatro, dependiendo siempre de la relación establecida entre los diferentes elementos de la puesta en escena.

Por último, Iago Pericot, profesor de escenografía del Institut del Teatre desde 1972 y director desde 1983, en relación a las difusas fronteras que pudiesen separar la escenografía, de la dramaturgia y de la dirección expresó:

“Y mi duda, en este aspecto, consiste en que yo no sé si estoy educando directores o escenógrafos. Intento educar escenógrafos, ya que es mi obligación dentro del Instituto del Teatro, pero me veo absolutamente incapaz de plantearme un proyecto de escenografía sin meterme en la dramaturgia, es decir, sin meterme en el montaje del espectáculo. [...] No sé donde empieza y dónde termina cada cosa, pero creo que este debe ser el planteamiento, o sea, que el escenógrafo debe meterse en el montaje y el director debe meterse en la escenografía. Es la única solución que encuentro en estos momentos, porque, de otra manera, [...] la escenografía se convierte en un encargo” (Puigserver, 1986, p. 39).

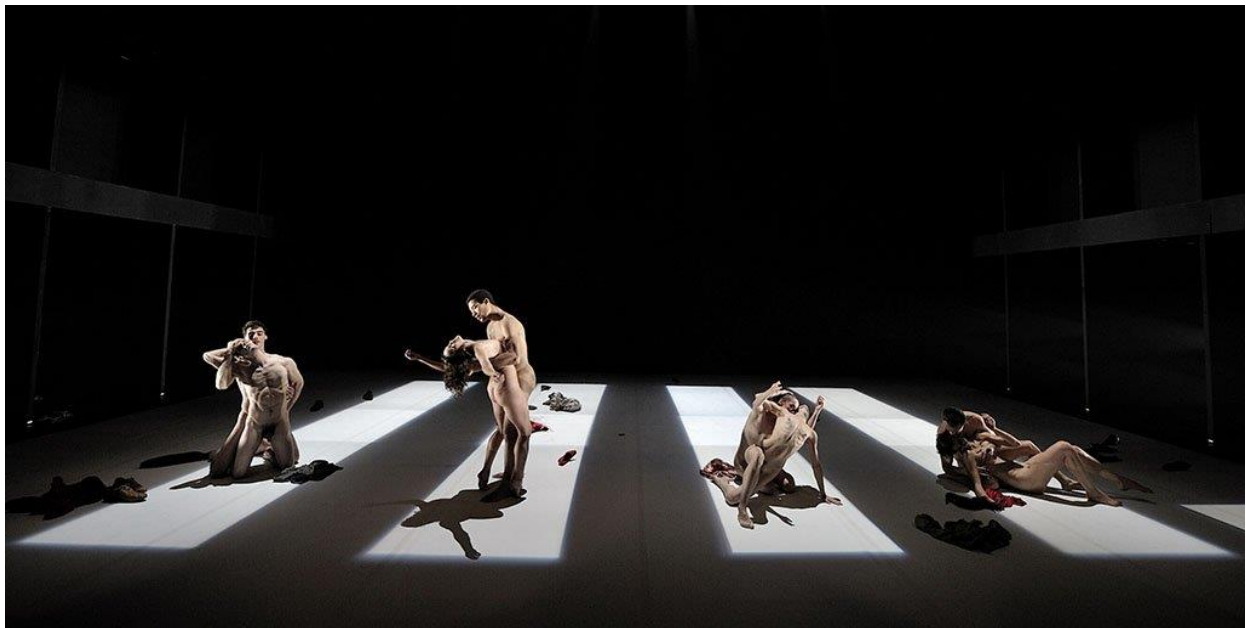


Figura 2.4 - Iago Pericot y Paco Azorín, Diseño de escenografía para MOZARTNU, 2008.
© David Ruano.

2.2 - Sociedad de consumo.

“Proporcionadle una satisfacción económica tal que no tenga que hacer otra cosa sino dormir, comer bollos y procurar que la historia universal no se interrumpa, colmadlo de todos los bienes de la tierra y sumergidlo en la felicidad hasta la raíz de los cabellos: pequeñas burbujas se elevarán y estallarán en la superficie de esa felicidad como en el agua” (Dostoievski, 1983, p. 5).

En el punto anterior hablábamos del paso del pintor-escenógrafo al escenógrafo-dramaturgo. Este tema será tratado durante todo el proyecto de investigación, con el fin de resolver aquello que puede llevar a un escenógrafo a interesarse por las artes plásticas y conocer la conexión entre ambas disciplinas.

Como hemos visto, el escenógrafo trabaja a partir de la propuesta de un director, basada en un texto dramático. Esto, independientemente del modelo escénico que se siga, conlleva el trabajo sobre un tema concreto, que es inamovible en la obra. Volviendo al ejemplo de Bodas de sangre, sería; La vida y la muerte o en Yerma, también de Lorca; La fertilidad.

Sin embargo, la diferencia, en este sentido con el trabajo de un artista plástico, es que éste, salvo cuando lo hace por encargo, trabaja en proyectos personales sobre los que debe decidir el tema y la técnica.

Un escenógrafo siempre trabaja por encargo, de modo que nunca decide sobre qué hacerlo, pero para dar el paso a ser artista plástico debe buscar en sí mismo aquello que le mueve a querer desarrollar su obra de manera independiente y así lograr una línea de trabajo con respecto a un tema.

Realizar éste máster es una herramienta para encontrar ayudas a la hora de obtener lenguajes, referentes y técnicas plásticas para la obtención de un tema de interés sobre el que dirigir tu propio proyecto artístico.

El trabajo plástico y de investigación que se ha desarrollado durante este proceso ha girado en torno a “La sociedad” como tema principal de análisis. En este punto se destaca en concreto aquello que relacionamos con este término, argumento del proceso de trabajo llevado a cabo durante la experimentación con distintas técnicas plásticas en relación con métodos escénicos.

La Rae describe el término Sociedad de varias formas:

1. Conjunto de personas, pueblos o naciones que conviven bajo normas comunes.
2. Agrupación natural o pactada de personas, organizada para cooperar en la consecución de determinados fines.

La sociedad es un valor de identidad; acerca de nuestro pensamiento, comportamiento y la relación que mantenemos con nuestro entorno. Sobre ella nos habla Jean Baudrillard en su libro; “La sociedad de consumo”, una de las mayores contribuciones a la sociología contemporánea. Otras obras que han sido de estudio y han influenciado el presente trabajo son: La división del trabajo social de Durkheim, La teoría de la clase ociosa de Veblen o La

muchedumbre solitaria de David Riesman.

Baudrillard analiza en su libro a las sociedades occidentales contemporáneas, influido especialmente por el estructuralismo, movimiento que abordó el estudio del consumo en términos de "lenguaje social", que tiende a exacerbar los deseos de los consumidores y no a satisfacer sus necesidades y se centra, sobretodo, en el fenómeno del consumo de objetos y las nuevas jerarquías sociales, que han remplazado las antiguas diferencias de clases.

Este modelo de consumo se relaciona además con la filosofía de vida de la sociedad que se desarrolló durante la proliferación del arte POP en los sesenta, que aún se mantiene, y que se trata más adelante.

Se establece así una nueva mitología:

“La lavadora, escribe Baudrillard, sirve como utensilio y representa un elemento de comodidad, de prestigio, etc. El campo del consumo es propiamente este último. En él, toda clase de objetos diferentes pueden reemplazar a la lavadora como elemento significativo. En la lógica de los signos, como en la de los símbolos, los objetos ya no están vinculados en absoluto con una función o una necesidad definida. Precisamente porque responden a algo muy distinto que es, o bien la lógica social, o bien la lógica del deseo, para las cuales operan como campo móvil e inconsciente de significación” (Baudrillard, 2009, p. 78).

Hoy en día hemos normalizado el consumo constante y el entorno de abundancia que compone la multiplicación de objetos que nos rodean, servicios, bienes materiales. En la actualidad, si miramos a nuestro alrededor, convivimos con un mayor número de objetos que de personas. Por tanto, estadísticamente, cada individuo mantiene al cabo del día menor contacto humano que recepción y manipulación de bienes. La organización doméstica conlleva una enorme cadena de conductas en las que intervienen objetos que resuelven acciones técnicas, el mobiliario urbano, los medios digitales con los que nos comunicamos, los materiales con los que se desarrollan nuestras actividades profesionales.

Nos desplazamos con objetos, miramos a través de ellos, soñamos con nuevos objetos.

Nuestro entorno ha evolucionado alejándonos del resto de personas. En muchas ocasiones, nos cuesta más entender sus discursos que el de los propios objetos, obedientes y alucinantes, que repiten siempre los mismos códigos o reproducen las mismas acciones o utilidades.

Igual que el niño que convive con lobos se vuelve uno de ellos, nosotros también nos hacemos lentamente funcionales, viviendo al ritmo de los objetos y la tecnología. Los vemos nacer, cumplir su función y morir, mientras que en generaciones pasadas, los objetos eran instrumentos o monumentos perennes que sobrevivían a generaciones de hombres.

El escenógrafo debe adentrarse en el análisis de la sociedad y hacerlo desde la perspectiva del espacio, su entorno y su relación con él. El ser humano como protagonista, como coreografía, como actor, soñador y volúmen.

2.2.1 - Sociedad de SEXOS

Este punto analiza las diferencias entre los modelos masculinos y femeninos en relación con hombres y mujeres. En todos los aspectos pueden encontrarse estas diferencias referidas al sexo, pero es enormemente destacable la influencia que estos conceptos ejercen sobre nosotros si observamos nuestro consumo, que a su vez, es dirigido por la publicidad de una manera evidente.

Los hombres y mujeres hemos sido educados en dos registros divergentes. Estos modelos no son descriptivos, si no que tratan de ordenar el consumo que hacemos.

El modelo masculino es el de la exigencia y la elección, una regla que destaca en toda la publicidad de influencia masculina, en términos de rigor, de minucia inflexible.

El hombre moderno de calidad es exigente, no se permite ninguna debilidad, no descuida ningún detalle y realiza un constante ejercicio de selección, algo que lo destaca dentro del modelo "selecto". Sabe elegir y no se equivoca. Es competitivo y decisivo.

El que elige y el que sabe elegir, es a la vez, elegido por los demás.

El modelo femenino está ideado con el objetivo de que la mujer pueda agradarse a sí misma. Éste no plantea para ella conductas de exigencia o selectividad, si no de complacencia y narcisismo.

La publicidad invita al hombre a jugar al soldado y a la mujer a jugar a las muñecas consigo misma. Este lastre se arrastra desde hace décadas, pero se mantiene en la publicidad moderna, donde siempre se nos muestra una segregación de modelos masculino y femenino. Independientemente del carácter mixto de las conductas "reales", la mentalidad profunda está esculpida por los modelos y la oposición masculino/femenino, del mismo modo que la de trabajo manual/trabajo intelectual no ha cambiado.

Asociamos a cada sexo; colores, rutinas, empleos, labores, objetos, movimientos, pensamientos, actitudes... Incluso, aunque no estemos de acuerdo en estas diferencias.

Esto genera una estructura de diferencias sociales:

El hombre se impone el reto de mantenerse selectivo a favor de sus cualidades, sus virtudes morales y su aristocracia. Su honor se antepone a todo.

La mujer es el objeto de competencia masculina. Para ello se le invita a gratificarse, gustarse para gustar más. Por lo tanto, la mujer nunca entra en competencia directa con el hombre, sino con las demás mujeres. Si es bella, puede ser elegida.

La mujer, por tanto, no tiene una determinación autónoma.

Además, la publicidad también ilustra a la mujer en otros aspectos de su actividad productora. La mujer, si está dedicada a los objetos domésticos, no es considerada como productora para el núcleo familiar, no tiene incidencia en las contabilidades nacionales, no entra en los censos como fuerza productiva. Está condenada, a causa de su inutilidad oficial, a su condición de "esclava mantenida". Atributo que aún se mantiene imperante.

El hombre, por su lado, ejerce el rol contrario, es una potencia económica y su mujer es quien

debe valorarlo más y reconocer su esfuerzo y atenderle por ello.

Continúan siendo modelos diferenciales instaurados en la sociedad hoy, que no hay que confundir con los sexos reales, ni con las categorías sociales.

Pero los límites son difusos y también existe contaminación. El hombre moderno, tal cuál vemos en la publicidad, también está invitado a complacerse. Y a la mujer se le incita a elegir, competir y ser exigente, lo que conlleva que tengamos una imagen de sociedad en la que las respectivas funciones; sociales, económicas y sexuales están relativamente mezcladas.

Sin embargo, es frecuente encontrar una distinción de los modelos masculino y femenino que se conserva intacta, incluido en el carácter mixto de las tareas del hogar, de los roles sociales, profesionales.

Hoy asistimos a un modelo de consumo pensado para ambos sexos, pero que los distingue y genera competencias comunes, hacia el sexo opuesto y hacia el de uno mismo.

Hombres y mujeres mantienen roles sexistas que aún siguen siendo un lastre para ambos, especialmente para la mujer, quién está trabajando duramente por posicionarse y evadir los roles impuestos hasta el momento.

Es por ello que, al ser un tema que nos incumbe a todos, ya que además estamos obligados a ser sexuados e identificarnos con un sexo, es uno de los más recurrentes en el mundo del arte.

Un ejemplo de ello es la popular artista Marina Abramovic, quién comienza con relevantes propuestas feministas¹ desde los años 60 y 70, momento que supone el principio de un largo camino de emancipación para la mujer.

Los artistas comienzan a experimentar con su propio cuerpo siendo en muchos casos los protagonistas de sus obras.

Abramovic es considerada una de las pioneras de la performance de este modelo, donde trata de transmitir, con cada una de sus obras, la necesidad de un cambio importante de mentalidad. Enfocado principalmente en el papel de que juega la mujer en la sociedad y en el mundo artístico.

En su trayectoria podemos analizar trabajos centrados en críticas sociales, políticas, guerra o el sencillo vínculo entre parejas, desde un punto feminista.

Además, ella destaca la importancia que en el arte se da cuando la artista es una mujer y lo importante que es para el arte ver más allá de la definición de hombre y mujer.

Todo su trabajo tiene un concepto bastante ritual, que a través de la performance, intenta liberarse de su pasado, al mismo tiempo que pretende liberar a la mujer, a base de romper los límites del arte, haciendo participe al público, abordando temas tabú o sencillamente mostrando la realidad a través de la metáfora de sus obras.

Mediante el análisis y la utilización del cuerpo construye un discurso que pretende deconstruir los clichés culturales.

Marina Abramovic llama a la libertad de expresión con sus piezas, en las que invita a participar al público, quienes completan su obra en la interacción con la artista.

Sus trabajos realizados con el artista Ulay, quién colaboró con ella en numerosas ocasiones, mostraban el papel del hombre y la mujer en la pareja, colocados a la misma altura.

¹ El feminismo es un conjunto heterogéneo de movimientos políticos, culturales, económicos y sociales que tienen como objetivo la reivindicación de los derechos femeninos, así como cuestionar la dominación y la violencia de los varones sobre las mujeres y la asignación de roles sociales según el género.

En una de sus obras más conocidas, ambos manipulan un arco y una flecha. Los dos tienen el mismo poder sobre el otro, están situados en el mismo plano, a la misma altura física y mental. Existe una igualdad en la toma de decisiones.

La también artista feminista Martha Rosler declaró en una ocasión:

"Después del impacto que tuvo el feminismo en los setenta, creía que íbamos a haber avanzado mucho más, pero no. Aunque la culpa también es de las mujeres: mientras sigamos sometidas a la dictadura del tacón y a esa ropa incomodísima, la codificación va a seguir ahí" (Celis, 2009).

2.2.2 - Obsesión por la belleza

El cuerpo ya no es "carne" como en la visión religiosa, ni fuerza de trabajo como en la lógica industrial, sino que ahora es tratado desde su perspectiva material, como un objeto de culto, un elemento de táctica y posicionamiento social.

Tanto la belleza como el erotismo son elementos esenciales en la vida moderna. Ambos factores son inseparables, constituyen a su vez la nueva ética de la relación con el cuerpo, tanto en hombres como mujeres, para quienes la belleza tiene un valor sagrado.

Ser bello no es algo moral, ni efecto físico de la naturaleza, es una cualidad fundamental que solo pueden controlar aquellos que deciden entregar su alma al cuidado de su rostro y de su cuerpo. El control de los factores de belleza físicos son comparables al éxito en niveles de negocio.

La ética de la belleza, que es la misma que la de la moda, propone una reducción a los valores de uso del cuerpo; energético, sexual... A una ética de intercambio de signos. La belleza y la moda suponen unos códigos que se intercambian, ya que funcionan como un lenguaje de signos que es relativo a todos.

La erótica y la estética moderna del cuerpo están incluidas en un enorme mundo de productos, de gadgets, de accesorios, bajo el signo de la sofisticación total.

De la higiene al maquillaje, pasando por el bronceado, el deporte (el gimnasio) y las múltiples tendencias relacionadas con la moda. El cuerpo, su estado y su apariencia se relacionan, por tanto, con múltiples objetos.

Asociamos la aplicación de un mayor número de estos gadgets al bienestar íntimo. La posesión del cuerpo adquiere un sentido económico e ideológico, una psicofuncionalidad.

El cuerpo vende. la belleza vende.

La industria ha logrado controlar la forma que tenemos de redescubrir nuestro cuerpo al pertenecer a la sociedad de consumo, años antes de ser adultos. Un proceso económico de rentabilidad.

Es importante que el individuo se tome a sí mismo como objeto y pretenda ser el más bello de los objetos, el más precioso material de intercambio

Este objetivo productivo, este proceso económico por el que pasamos, juega con nuestras finalidades de integración y el control de nuestras relaciones y percepciones sociales, instauradas a través del modelo psicológico que gira en torno a nuestros referentes ideales de belleza.

Si algo es destacable en los proyectos artísticos que aquí se documentan, es el uso de la estética, cuidada en cada detalle, en busca de un uso del color atrayente y las formas geométricas perfectas que dividen y generan los espacios, creando una atmósfera de proporción idílica que roza lo irreal por su belleza. Como sucede en “Ronald”, lleno de ritmos o en “PAY AFTER SHOW”, donde se genera una sala de proporciones perfectas para la interacción del espectador, envuelto de mensajes subliminales.

La belleza y la delgadez las hemos apartado de la concepción natural, para pasarlas a un plano de manipulación y control mediante objetos y material artificial.

La grasa y la obesidad fueron bellas en otros tiempos, pero ahora, toca el turno a una concepción mucho más exigente que lleva a todos los pertenecientes a la sociedad de consumo a obligarse la delgadez. De hecho, pertenecer a esa sociedad pone a nuestro alcance numerosos medios para lograrlo mediante todo tipo de herramientas desvinculadas de un proceso natural (alimentación); dietas, pastillas, operaciones, etc.

Hoy la belleza no es la proporción. La belleza solo es delgada y esbelta. Así se nos hace ver mediante modelos de conductas impuestas por aquellas personas que son referentes de la negación de la carne y la exaltación de la moda.

El cuerpo es una inversión. Un objeto amenazante que es imprescindible vigilar, reducir, modificar con fines estéticos, siempre mirando a modelos escuálidas/os de Vogue, en los que vemos la agresividad actual que cometemos a los factores de nuestra naturaleza en esta sociedad de abundancia.

La belleza y su materialidad junto a la moda, son un modelo de organización social por el que estamos dispuestos a cometer actos de violencia hacia nuestro propio cuerpo, al que sometemos a través de la alimentación y aquellos tratamientos que consiguen adaptarnos a la sociedad imperante.

Para nosotros es de vital importancia controlar y conocer lo que el resto piensa de nosotros por una necesidad de aceptación social. Andy Warhol en su autobiografía, Mi filosofía de A a B y de B a A hace un interesante comentario sobre la belleza:

“Por otro lado, supongamos que tienes un problema de belleza transitorio -un nuevo grano, el pelo deslustrado, ojos de insomnio, tres kilos de uñas en la cintura-; sea lo que sea, debes señalarlo. Si no lo haces y dices: “Tengo el pelo horrible en esta época del mes” o “He aumentado tres kilos comiendo chocolates Russell Stover por navidad, pero los perderé enseguida”, si no señalas estas cosas, los demás pueden pensar que tus problemas transitorios son permanentes. ¿Por qué habrían de pensar de otro modo si acaban de conocerte? Recuerda que nunca te han visto en su vida. Por tanto, depende de ti aclararles las cosas y hacer trabajar su imaginación para saber cómo es tu pelo cuando brilla o cómo es tu cuerpo sin esos kilos de más o cómo luce tu traje sin esa mancha de grasa. Explica incluso que tienes en el armario trajes mucho mejores que el que llevas. Si de verdad les gustas como eres estarán dispuestos a poner en marcha su imaginación para saber cómo eres sin tus problemas de belleza transitorios” (Warhol, 1998, p. 72).

2.2.3 - Lo Kitsch

Junto con el gadget, una de las categorías más interesantes en las que puede ubicarse estéticamente un objeto es lo kitsch. Este modelo es el que normalmente se encuentra entre esa población de objetos de poco valor; bisutería, plástico, accesorios, folklore, recuerdos. Se caracterizan por una reputación “de pacotilla” y proliferan en todas partes, altamente destacables en zonas de ocio y vacaciones.

Estos objetos se encuentran en una categoría difícilmente clasificable. Se podría decir que lo kitsch es el equivalente del cliché en el discurso.

Lo kitsch está en todas partes, en los detalles de un objeto, en su material, en las flores de plástico de colores irreales y en la fotonovela. Su categoría podría ser la de seudobjeto, una simulación, una copia, un objeto artificial, el estereotipo de algo, una alegoría. Destaca por la exaltación de las connotaciones inconexas y la saturación de los detalles. Sus signos están desarticulados. Se amontonan en series.

Lo kitsch es una categoría cultural.

Sucede de la multiplicación industrial, de la vulgarización a niveles de objeto, de los signos tomados de cualquier tipo de registro; el pasado, el futuro, lo exótico, lo folclórico, lo futurista.

Es el resultado más positivo de la sociedad de consumo.

No es una cuestión de vulgaridad en el individuo, sino el resultado de una demanda masiva de objetos que lleva a la industria a la producción satisfactoria de cualquier elemento, aunque sean estos seudobjetos que nos hacen olvidar el valor económico del objeto y valorar la posibilidad de poseer algo cutre, intencionadamente, que nos proporciona placer a otros niveles no económicos.

Probablemente el inicio del siglo XVII, cuando emergen el Preciosismo y el Barroco, surgieron los primeros conceptos vinculados directamente con lo kitsch, ya que estos movimientos fueron una explosión de excentricidad material en busca de la distinción social de las clases superiores.

El mundo del consumo nos ofrece el objeto kitsch y el objeto auténtico por una lógica de posibilidades que, afortunadamente, son una posibilidad en la sociedad de consumo, siempre cambiante y en expansión.

No se trata de belleza, sino de distinción. Los objetos son un cuerpo limitado por su disponibilidad estadística. El estatus social también es posible distinguirlo en base a la categoría de los productos; los objetos y sus signos, y en ello juega un papel relevante lo kitsch, un valor derivado y pobre que corrobora el distintivo social de quien lo posee.

Lo antiestético juega con la belleza de la originalidad, algo con lo que lo kitsch no tiene competencia, ya que tiene una estética de simulación; reproduce por todas partes objetos de mayor tamaño a una escala inferior, imita los materiales; el estuco, el mármol, la madera, la piel... Aunque en la mayoría de casos sea algún tipo de plástico.

Lo kitsch es una referencia funcional que no cumple ninguna función. Incluye mensajes de

aspiración, cultura, costumbres, clases.

Lo kitsch es comprendido por la sensibilidad hacia la subcultura del objeto. Un ejemplo de esta apreciación podemos encontrarla en proyectos artísticos como la fotonovela “Vampiras por Morville”, donde la entidad y su forma es casi más importante que el contenido, también podemos verlo en la serie fotográfica “Yo Warhol”, donde se da valor a la fotografía Polaroid como objeto de fanatismo vinculado al artista Andy Warhol, más que a la calidad de las mismas.

2.3 - El arte pop

“Lo bueno de este país es que América empezó la tradición por la cual los consumidores mas ricos compran esencialmente las mismas cosas que los pobres. Puedes estar mirando la tele y ver una Coca-Cola, y puedes saber que el presidente bebe Coca-Cola, Liz Taylor bebe Coca-Cola, y piénsalo, tú también puedes beber Coca-Cola. Una Coca-Cola es una Coca-Cola y ninguna cantidad de dinero puede brindarte una mejor Coca-Cola que la que está bebiendo el mendigo de la esquina. Todas las Coca-Colas son iguales y todas las Coca-Colas son buenas. Liz Taylor lo sabe, el presidente lo sabe, el mendigo lo sabe y tú lo sabes” (Warhol, 1998, p. 111).

El arte pop es la gran influencia de este trabajo de investigación y los proyectos artísticos desarrollados. No solo como una estética vinculante con la puesta en escena y el color, sino como filosofía y carácter adquirido y aplicado en relación con los propios intereses de reflejar a la sociedad de consumo a través de técnicas y métodos escenográficos como el video, la instalación o la fotografía.

En este punto se trata al arte pop bajo un interés más allá de lo material.

Umberto Eco es uno de los más populares escritores y filósofos italianos, experto en semiótica. Para él, el arte pop, en su sentido histórico elemental tiene un doble significado; uno de tipo lingüístico y otro estrictamente estético.

En cuanto al aspecto lingüístico, el arte pop resume las cualidades generales de la sociedad de consumo que contiene significados concretos de reclamo comercial y de presencia funcional. Los productos se presentan de manera aislada, pero también etiquetados, algo que le da un nuevo significado y propone un procedimiento que ya surgió en el movimiento dadá², que hace que el objeto se cargue de significados secundarios en detrimento de los primarios, apreciando así un nuevo contenido más genérico en el marco de la civilización de consumo.

Los artistas pop realizan con su arte una percepción o una crítica irónica de la sociedad de consumo y los objetos que la envuelven. Una sociedad fetichista en todos los sentidos que ya analizó Marx³ y más tarde Walter Benjamín⁴.

Pero probablemente, la percepción de los artistas pop comenzara con una intención vinculada a destacar un interés estético en objetos banales, de consumo naturalizado en la sociedad, para valorarlo como arte y encontrar en ellos belleza. Quizás ésta sea una de las más relevantes aportaciones de este arte. Generar una nueva sensibilidad en el modo en el que los objetos son percibidos.

² El Dadaísmo surgió en 1916. Se caracterizó por rebelarse en contra de las convenciones literarias, y especialmente artísticas, por burlarse del artista burgués y de su arte. Su actividad se extiende a gran variedad de manifestaciones artísticas, desde la poesía a la escultura pasando por la pintura o la música.

³ Karl Marx (Tréveris, Reino de Prusia, 5 de mayo de 1818-Londres, Reino Unido, 14 de marzo de 1883), fue un filósofo, intelectual y militante comunista alemán de origen judío.

⁴ Walter Benjamin (Berlín, 15 de julio de 1892 – Portbou, 27 de septiembre de 1940), fue un filósofo, crítico literario, crítico social, traductor, locutor de radio y ensayista alemán. Su pensamiento recoge elementos del Idealismo alemán o el Romanticismo, del materialismo histórico y del misticismo judío que le permiten hacer contribuciones perdurables e influyentes en la teoría estética y el Marxismo occidental.

El arte pop ha destacado nuevos rasgos de los objetos de la sociedad de consumo, asociados a una nueva armonía, una nueva gracia, debido a la proyección que se ha dado a esos rasgos. Además sabe emplear aquellos estilos y estructuras que visualmente nos producen equilibrio y satisfacción estética. Sucede por ejemplo al imitar el estilo del cómic, con su composición geométrica, sus enormes campos de color primario, su estudiada tipografía.

Nos han enseñado a valorar los objetos de un modo distinto, a través del filtro del arte. Incluso a veces, convertimos objetos cotidianos en piezas de arte, al colocarlos en la mesa o en la librería, dándole un nuevo significado como objeto. Estamos en realidad exaltando al pop realizando este gesto de tipo camp⁵.

Por tanto, este arte agradable nos confirma la ironía, propuesta al inicio, hacia la sociedad de consumo.

El arte pop tiene dos vertientes contradictorias; el de la crítica y el de la ironía. El amor y el odio. Umberto Eco nos explica que los europeos somos incapaces de amar y criticar al mismo tiempo la sociedad de consumo. Para Europa, la sociedad de consumo es algo que ya había crecido cuando llegó. Para el americano, la sociedad de consumo es como los árboles, los ríos, los prados o las vacas, su pura naturaleza.

Los niños de la escuela primaria de Nueva York, según una encuesta que hizo el alcalde Lindsay⁶, creían que la leche era un producto artificial, como la Coca-Cola, porque no habían visto una vaca en su vida.

Sin embargo, el artista americano puede amar u odiar al mismo tiempo estos objetos. Quien haya participado o asistido en Estados Unidos a alguna reunión de estudiantes, de contestatarios de extrema izquierda, de militantes negros, de grupos yippies⁷, habrá comprobado que mientras se distribuyen octavillas contra el capitalismo y el imperialismo americano, se destapan botellas de Coca-Cola, que los jóvenes celebran mítines políticos al son del último rock de moda y asisten a las reuniones políticas con camisetas con la imagen de Mickey Mouse. Todo este movimiento queda muy bien recogido en el libro *Do it*⁸ de Jerry Rubin.

En Europa, a un estudiante de izquierda le parecería una contradicción instalar en la sede del propio partido una máquina automática de Coca-Cola, pero en Estados Unidos esto no se asume como una contradicción.

Incluso un joven americano típico imagina una sociedad comunista como una sociedad en la

⁵ Camp es un tipo de sensibilidad estética del arte popular que basa su atractivo en el humor, la ironía y la exageración. El camp es una corriente artística relacionada con las formas del arte kitsch, considerado como una copia inferior y sin gusto de estilos existentes que tienen algún grado de valor artístico reconocido. Suelen identificarse sus cualidades atractivas bajo los parámetros de la banalidad, la vulgaridad, la artificialidad, el humorismo, la ostentación y el carácter afeminado. En el habla inglesa, suelen aplicarse los adjetivos de campy o cheesy a expresiones culturales que tienen cualidades de la estética camp.

⁶ John Lindsay. Ex Representante de los Estados Unidos de enero de 1959 a diciembre de 1965 y alcalde de la ciudad de Nueva York de enero de 1966 a diciembre de 1973.

⁷ El Partido Internacional de la Juventud o Youth International Party, cuyos partidarios eran conocidos como "yippies", una variante frente a "hippies", fue un partido político antiautoritario, pro libertad de expresión y antimilitarista, altamente teatral, establecido en Estados Unidos de América en 1967. Frente a la actitud pasiva y de autoexclusión adoptada por los "hippies", retirándose a zonas rurales para adoptar su modelo comunal de vida, los "yippies" eran eminentemente urbanos. El Youth International Party, como partido de los jóvenes, era consciente que los jóvenes eran la primera gran mayoría electoral estadounidense, y que allí existía la gran oportunidad de cambio social para la ultraconservadora sociedad estadounidense de entonces.

⁸ "Do it" es el eslogan que identifica a los "yippies". Resume su posición provocadora de buscar cambios a través de acciones concretas, la mayoría de ellas de carácter teatral y escenográfico.

que todos podrán tener discos de rock, botellas de Coca-Cola y camisetas con la imagen de Mickey Mouse.

Debemos comprender este modelo de industria percibido como naturaleza, aunque en el fondo sea un artificio, para entender la actitud de los artistas americanos del arte pop. Cada obra es percibida de una manera distinta dependiendo del contexto histórico y la situación geográfica desde la que se realiza.

En los últimos años se ha producido un consumo fetichista del arte. Sin duda el pop siempre ha sabido hacer una buena comercialización de sí mismo.

Las obras se disfrutan por su nivel de exclusividad, su antigüedad, su valor económico y el aura que envuelve al artista que la creó. De modo que nuestra sociedad suele consumir el arte aplicándoles valores dentro del modelo de lo Kitsch, sobre los que ya hemos reflexionado anteriormente.

Cuando compras una obra de arte, compras todo el valor que la rodea. Pagas millones por un Rembrandt porque consideras que es el precio adecuado por la calidad de la obra y cuando descubres que es de un falsificador la menosprecias.

Aunque es verdad que el arte pop destaca como unos de los movimientos de mayor comercialización. Es fácil ejecutar este arte, se puede copiar cogiendo una Coca-Cola y colocándola en la estantería o colgando un póster de un cantante en la pared de la habitación.

El arte pop se vincula a la práctica del happening⁹ y otras formas de arte contemporáneo asociadas al hecho de “actuar” más que el de “hacer”. Cuando Andy Warhol pintó las latas de sopa Campbell, en el Village de Nueva York empezaron a venderse latas de Campbell’s Soup de tamaño más grande.

El pop eleva lo vulgar a lo refinado. Los productos asociados a este arte se aceptan ahora como representantes del buen gusto. Aunque se trate de un vaquero desgastado.

El valor de las obras no es absoluto, es histórico.

Hay que aceptar, pues, la idea de que hay obras de arte que, además de nivel de valor estético, por así decirlo, tienen otro nivel de complejidad. Las obras pop son más lineales y, por tanto, serán destruidas más rápidamente.

En cuanto a escenografía, existen numerosos espacios y construcciones que se han interpretado y generado desde una conciencia pop.

Las Vegas existían antes del pop, pero éste copió a las Vegas y desde entonces se ha convertido a nivel arquitectónico en un fenómeno de la cultura pop.

Disneylandia es otra obra de arte de la cultura americana que resume por sí sola todo el concepto de arte pop y muestra de manera clara el funcionamiento de la sociedad de consumo.

Las Vegas y Disneylandia son lo mismo. Ambas suponen una de las mayores experiencias de estética pop, permitiéndonos andar dentro mismo del consumo. En una sociedad ficticia, dentro de la propia publicidad y donde nada es real.

Son pura escenografía a nivel estético, con un tema y objetivo concretos. Que existan, quiere

⁹ Happening (de la palabra inglesa que significa acontecimiento, ocurrencia, suceso) es toda experiencia que parte de la ecuación provocación-participación-improvisación. Tiene su origen en la década de 1950 y se considera una manifestación artística multidisciplinaria. Aunque se han relacionado con el pop-art y el movimiento hippie. Los happenings se integran dentro del conjunto del llamado performance art.

decir que estamos dispuestos a gozar de estos espacios.

A todos nos gustan estas cosas, pero no todos tenemos el valor de decirlo porque sabemos que no son arte y que sólo el arte es una cosa seria; pues bien, el arte pop te dice que todo eso es arte y no tenemos porqué estar avergonzados.

Hubiese sido un hermoso acto de liberación haber perdido decididamente la vergüenza y haber dicho: "Las Vegas, Bowie y Mickey Mouse, me gustan porque me gustan". Sin embargo, la humanidad ha necesitado otro engaño y no se ha liberado de esta hipocresía por la que se asimila el arte a la religión y lo que no es arte a la técnica. Nuestra civilización vive prósperamente asentada sobre la técnica, pero para no avergonzarse de la misma se siente continuamente condicionada a creer que es arte.



Figura 2.5 - Ronald Peer, Las Vegas, 2015.
© Ronald Peer.

El pop nos devuelve al arte figurativo tras un largo periodo de arte abstracto. Nos reconcilia con la vanguardia y nos presenta un arte mas comprensible. Ha elevado lo evidente a un arte de masas y de museo. Ha desarrollado una estética positivista de la era industrial.

Nos ha permitido reírnos con el arte y del arte de una manera inteligente. Apreiciar lo vulgar y lo banal.

Nos ha dado el rock y la música pop.

Nos ha dado a Divine, John Waters, Marilyn y Warhol.

2.4 - Videoarte.

Continuando con el proceso de trabajo, hasta ahora, se ha localizado un tema concreto, basado en intereses personales con el objetivo de desarrollar un proyecto propio en torno a la sociedad de consumo y la obsesión por la belleza, el entorno, los clichés y los objetos. Todo ello se ha canalizado a través del arte pop, por su carácter, filosofía, método y estética, quedando a expensas de focalizar el trabajo en una técnica concreta que los aúne, de manera que puedan materializarse.

El videoarte es un medio de experimentación altamente vinculado a conceptos escénicos y al pop, ya que surgieron de la mano, siendo Andy Warhol uno de los artistas pioneros en su experimentación.

El videoarte nace al margen del entretenimiento producido y difundido mediante la televisión. Las manifestaciones electrónicas, analógicas y digitales, que conjugan imagen y sonido aparecen para explorar la naturaleza del video y como forma de creación artística, autónoma y específica.

Añade un modelo más experimental, menos formal, más poético y filosófico, no una comunicación artística meramente comunicativa o informativa.

Cuenta además para su creación audiovisual con la utilización de numerosos recursos convergentes; técnicos, narrativos, estéticos y conceptuales similares a los de composiciones escénicas.

Es absolutamente imposible abarcar por completo el tema, de modo que esta investigación se centra en las primeras décadas. El nacimiento y sus creadores más significativos, para así comprender el modelo de trabajo y el objetivo con el que nace esta corriente.

El videoarte surge como una acción que reclama la implicación por parte del espectador, de modo que le obliga a romper su porte únicamente contemplativo con el que se enfrenta a la obra.

Este tipo de expresión artística entró a formar parte de la dinámica del arte contemporáneo antes de que el mercado artístico le diera cabida en él.

El videoarte surge de manera simultánea a la televisión y aunque no existiera como término en sus inicios, en los sesenta se estaba planteando ya como nuevo medio artístico, especialmente a través de la ideológica contracultura de unas corrientes plásticas que sabían como aprovechar el factor mediático de un modo renovador, en contraposición con las estructuras mas convencionales del arte y la política.

Su repercusión en el arte se vio apoyada por los numerosos artistas que añadieron valor a esta nueva tendencia, provenientes del cine experimental, la fotografía, las artes plásticas, la música o el teatro.

El arte conceptual y el arte pop le dieron sentido teórico y, finalmente, en los ochenta, el videoarte consigue posicionarse en el mundo artístico como medio diferenciado.

En sus inicios se nutre de las principales tendencias y manifestaciones vanguardistas; desde el arte pop al minimalista, el underground, el dadá, el cubismo...

El video nace gracias a los primeros magnetoscopios portátiles de Sony producidos en Estados Unidos en los años sesenta, de donde proviene esta corriente y donde se comercializaron con

mayor repercusión. Cuando este elemento electrónico está a disposición de la sociedad, el video evoluciona más allá de la disponibilidad que ofrecía la televisión.

En 1965 se produce la que podríamos llamar la primera pieza de videoarte, cuando Nam June Paik graba con su cámara portátil Sony al Papa durante su visita a Nueva York y lo expone esa misma tarde en el café Go Go. Nace así la primera acción que supone, por primera vez, la exposición pública de una obra de videoarte.

En esta primera época se vive una relación cercana entre el nuevo medio tecnológico y la televisión, ya que ambas aportaban técnicamente el mismo tipo de contenido.

Precisamente por la confrontación y cuestionamiento entre arte y televisión, artistas como Nam June Paik o Vostell y grupos como Fluxus, convirtieron el medio televisivo en útil y eficaz para la búsqueda de una nueva estética y la práctica artística dentro del contexto de cultura mediática contemporánea.

A partir de los setenta, se empiezan a generar departamentos especializados en darle mercado al videoarte en algunos de los más prestigiosos museos, los cuáles reconocían el interés que despertaba en los sectores más alternativos de la cultura.

Ellos mismos buscaron que se reconociera las cualidades de esta disciplina para elevarlo de categoría y exportarlo de los circuitos contra-culturales.

Gracias a todo este auge y apoyo, esta década marcará el momento en el que el videoarte logra su propio protagonismo y alcanza a diferenciar su propio lenguaje, generando a partir de aquí nuevas corrientes artísticas como la video escultura, video performance y video instalación (delvideoartealnetart, 2009)

2.4.1 - Andy Warhol.

Consciente del crecimiento de los objetos de consumo difundidos por los medios de comunicación, Andy Warhol comienza a desarrollar durante los años sesenta un arte popular, elitista e intelectual, a partir de los iconos extraídos de la vida cotidiana y la televisión. Su trabajo ha sido de enorme influencia en el desarrollo de todos los proyectos artísticos que recoge este trabajo, convirtiéndose en una de las mayores referencias, especialmente teniendo en cuenta la sensibilidad y el modo de ver la vida que le caracteriza y que recoge en su autobiografía: *Mi filosofía de A a B y de B a A*, al que se remite en numerosas ocasiones en este proyecto.

Aunque su carrera artística comenzó mucho antes, incluso con algunas primeras incursiones en el mundo del cine, a partir de 1963, Andy Warhol empieza a realizar obras en video y películas de un modo más continuo. Su variada producción cinematográfica describe la evolución de la propia historia del cine, desde el mudo al sonoro, de la cámara fija al zoom o las panorámicas e incluso el paso por los efectos estroboscópicos manipulados desde el montaje.

La evolución cinematográfica de Warhol podría resumirse en varias series de películas: los primeros filmes minimalistas de 1963-1964, como *Sleep*, *Kiss*, *Haircut*, *Blow Job*, *Eat*, *Empire* y *Henry Geldzahler*, cintas largas y estáticas en las que no había ninguna clase de intervención ni tratamiento técnico; las primeras narrativas experimentales, como por ejemplo, *Tarzan and Jane*

Regained... Sort Of (1963); los Screen Tests y otras películas-retrato rodadas entre 1964 y 1966; las películas sonoras con guión realizadas en colaboración con Ronald Tavel durante 1965 y 1966; las películas de Eddie Sedgwick; los experimentos con la proyección multipantalla, como en Chelsea Girls (1966-1967); los filmes sobre sexploitation o "sexplotación" (**** [Four Stars]); las películas rodadas en exteriores como Lonesome Cowboys, parodia gay del género del oeste, y San Diego Surf (1967-1968); y finalmente, la serie de películas producidas por Warhol, pero dirigidas por Paul Morrissey, que se inicia con Flesh en 1968 (Fundació Tàpies, 2000).

La aportación de Warhol al cine puede diferenciarse en dos modelos; el uso de cámara fija para crear composiciones estáticas sin ningún hilo narrativo, aunque con excepciones, en algunos casos, donde se rompe el encuadre único, y por otro lado, la toma larga, proyectada en muchas ocasiones a la velocidad del cine mudo.

También jugaba a deconstruir las tomas, por ejemplo mediante cortes estroboscópicos o elipsis, generando accidentes y ruido visual, que Warhol sabía usar como impronta personal para aportar un carácter único y distintivo en sus proyectos audiovisuales.



Figura 2.6 - Andy Warhol, "Sleep", 1963.
©2014 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, a museum of Carnegie Institute.

El 1965 la revista Tape Recording le dejó a Andy Warhol una cámara de vídeo y un magnetoscopio Norelco de última tecnología para que experimentara durante todo un mes, con la condición de que después explicara su experiencia con el nuevo medio en una entrevista exclusiva. De esta práctica surgieron los Factory Diaries, que reflejaban las actividades cotidianas que tenían lugar en la Factory. Cinco años más tarde, coincidiendo con cierto

distanciamiento del cine, Warhol adquirió un equipo de vídeo portátil (un Sony Portapack) con el que filmó una nueva remesa de *Factory Diaries* (1971-1976), con múltiples viajes y entrevistas. A medida que su interés se centraba más en la televisión, estos diarios se hicieron menos frecuentes. A mediados de los años setenta, Warhol desarrolló con Vincent Fremont varias ideas y programas piloto para unas series narrativas (*Vivian's Girls*, *Phoney* y *Fight*), y más tarde produjo programas televisivos en color, dirigidos por Don Munroe, dedicados al mundo de la moda (*Fashion*, 1979-1980). Esta experiencia le llevó a concebir un nuevo programa de entretenimiento que tomaba como modelo su revista *Interview* (*Andy Warhol's TV*), del que se hicieron dieciocho episodios entre 1980 y 1982. Paralelamente, en 1981, realizó tres segmentos de un minuto de duración para el popular programa de televisión *Saturday Night Live*, en los cuales el artista reflexionaba sobre cuestiones tales como la muerte, la moda o el estilo de vida gay. Estas piezas son probablemente la mejor aportación de Warhol al medio.

La televisión permitió a Warhol construirse una imagen de personalidad mediática que le convirtió en una auténtica celebridad de la cultura contemporánea. Sus programas le llevaron de nuevo al mundo de la moda y la publicidad, y su popularidad se confirmó con una intervención como estrella invitada, representándose a él mismo, en el programa *The Love Boat* (*Vacaciones en el mar*) en 1985 (Fundació Tàpies, 2000).

2.4.2 - Pilar Albarracín.

Pilar Albarracín es una artista multidisciplinar sevillana nacida en 1968. Aunque destaca la multitud de técnicas y estilos que emplea en sus obras, es conocida sobre todo por sus video-performances en las que, con humor y desparpajo, subvierte los clichés del folclore andaluz que, desde la época franquista, han representado a España en el extranjero.

Estos trabajos han servido como aprendizaje personal debido al uso de un lenguaje escénico en sus videos y el uso del folclore, como recurso imperante, con el cuál reflexiona sobre todos aquellos estereotipos que asociamos con Andalucía, especialmente a Sevilla y a la mujer y que vemos en "Ronald" a nivel humano, coreográfico y musical.

En la asignatura Metodología de Proyectos Artísticos y de Investigación, cursada durante este máster, se investigaron distintas metodologías con las que trabajan artistas contemporáneos que actualmente se encuentran en activo.

A continuación, hablamos de su trayectoria, sus proyectos más importantes y su método de trabajo, del que hablaremos más adelante, gracias a la realización de una entrevista personal.

En sus primeras acciones realizadas en la primera mitad de los años noventa y documentadas en fotos ("*Toilette*", 1991) o en video ("*S/T*", *sangre en la calle*, 1992), ya se pueden observar algunos elementos presentes en sus trabajos posteriores, como la sangre y una teatralidad exagerada.

En "*Escaparates*" (1993) introduce por primera vez la ironía tan característica de sus obras posteriores, así como el camuflaje, estrategias ambas que volverá a utilizar en "*Musical Dancing Spanish Doll*" (2001). Una pieza que recoge de forma irónica y sencilla el espíritu de la artista. Se compone de cinco obras de video en las cuales la artista emplea elementos de la cultura local, fundamento de su identidad étnica, para articular un discurso globalmente válido acerca

de los conflictos que se generan por los procesos de redefinición de los roles sociales en sociedades fuertemente ancladas en la tradición, como la española.

La artista recurre a la energía del flamenco, al colorido de ciertas imágenes inspiradas en las escenas de vida popular, a ciertos hábitos, danzas y músicas propios de los acontecimientos festivos tradicionales y a los mitos fundacionales de su propia cultura, para hablar de las contradicciones que se producen en la vida contemporánea por la coexistencia y la fricción entre tradición y (post)-modernidad. Estas contradicciones se manifiestan como conflictos personales y relacionales que tienen lugar en el terreno movedizo de las (re)-definiciones identitarias.

Es la misma artista quien en sus video-performances adopta el papel de una joven mujer atractiva perseguida por una insistente banda musical masculina, el papel de una bailaora cuya sangre diseña los lunares rojos de su vestido, el de una bailarina presa de una danza enloquecida y rebelde, el de una cantora cuya voz se ha convertido en desesperado lamento o, finalmente, de una muñeca-souvenir de España, recuerdo de la gracia de sus mujeres y de su folklore.



Figura 2.7 - Pilar Albarracín, "Le duende volé", 2012. Video performance. © Pilar Albarracín.

Ésta influencia del artista convertido en protagonista y personaje de sus propias video-performances y el uso de un lenguaje teatral, puede verse reflejada en algunos proyectos del apartado de aportaciones artísticas, como "Walking Wet" o "Yo Warhol".

Con estas puestas en escenas, Pilar Albarracín, lanza sutiles críticas a los observadores, invitándoles a reflexionar acerca de la fuerza de la tradición en la legitimación de un orden social y un modelo de relaciones de género arcaicos; de la persistencia de la censura y del rígido control social sobre la libre expresión de los sentimientos y las emociones; de las limitaciones y las constricciones sociales a la autónoma elección identitaria; de la conversión de los elementos auténticos de la cultura local en souvenirs vacíos destinados al consumo global, como resultado de un proceso de absoluta mercantilización de la cultura (Sacchetti, 2011).

Pilar Albarracín lucha con obra contra los estereotipos preestablecidos en distintos niveles: los tópicos culturales y el sexismo inherente en ellos. "Bailaré sobre tu tumba" (2004) es un intenso diálogo sobre tablas que representa, una vez más,

la lucha entre los sexos, la incapacidad del hombre de salirse de los roles impuestos y la lucha de la mujer por romper con las convenciones que la obligan a la sumisión. Esta crítica de las identidades rígidas, de la falta de comprensión y de la inflexibilidad ya estuvo implícita en la serie de dibujos "Las mujeres barbudas" (1997), el primer trabajo de la artista sobre el género y la identidad sexual. Tanto aquí como en el resto de su obra la artista aboga claramente por la diferencia y las identidades flexibles.

Aún siendo la deconstrucción de los estereotipos el tema principal y la video-performance el

medio de expresión preferido de la artista, su repertorio, es más amplio. En la serie de bordados "Pañuelos para llorar" (1997) rinde homenaje a las mujeres cuya expresión creativa se ha visto limitada a las labores manuales femeninas hasta hace poco. La performance "Prohibido el cante" (2000) y la instalación "Muro de jilgueros" (2004) defienden la libertad de expresión y la libertad de movimiento. Ésta última se ve también restringida en "Viva España" (2004), una crítica de los espectáculos mediáticos. De forma muy distinta lo público y lo privado se confunden en "Te quiero, Jose" (2004), una instalación-acción en la que, al igual que en "Lunares" (2004) reaparece la sangre en relación con la mujer como elemento dominante. Pero no siempre el rojo, tan presente en los contra-espectáculos de Pilar Albarracín, es sangre: en "La cabra" (2001), un baile liberador y purificador, el rojo que mancha el vestido blanco de la artista proviene de su pareja de baile, una bota de vino tinto (Metrópolis, 2010).

Como explicábamos al inicio, gracias a una entrevista personal no solo pudimos ver los pasos por los que avanzó su carrera artística y su filosofía de trabajo, que la han llevado a ser una artista andaluza de reconocido prestigio internacional, sino que además, hizo el esfuerzo de ordenar sus ideas para realizar el siguiente esquema donde describe, de una manera sencilla, su metodología de trabajo:

- IDEA. Existen dos vías de procedencia:

1- Espontánea. Esta surge de forma libre, a través de la inspiración, sin un espacio, dimensiones o incluso técnica concreta. Es la idea más pura. Ésta acabará buscando su espacio, su técnica y financiación; personal, pública o privada.

2- Encargo. En este caso se trabaja en un proyecto que tiene unas condiciones cerradas y para el que se busca idea que asuma todas esas soluciones. El proyecto suele constar de un espacio, tema, presupuesto, condiciones y fecha de entrega concretos.

- INVESTIGACIÓN. En todos los casos, su trabajo requiere un periodo de investigación que le lleva a buscar técnicas, soluciones y al conocimiento del tema sobre el que decide trabajar, con el objetivo de justificar su obra.

- TÉCNICA. Para Pilar es fundamental dominarla y en caso de querer trabajar con alguna otra que no esté a su alcance, la debe conocer. Un ejemplo de ello son sus bordados, una técnica artesanal que emplea en numerosas obras. Ella no es bordadora profesional, pero conoce las distintas formas de bordado, lo que le permite poder encargar exactamente lo que desea y conocer los límites y las posibilidades de ella. Sucede lo mismo con la fotografía o el video, mediante el trabajo, la investigación y la experiencia, es capaz de utilizar estos medios para obtener el resultado justo que desea, aunque para ello tenga que contar con otros artesanos o especialistas. Ella misma declara: "Mi trabajo es más intuitivo que técnico".

- PRODUCCIÓN. Ejecución de la obra.

- DOCUMENTACIÓN. Finalmente su obra concluye con la inclusión de un texto asociado a cada pieza que describe; a qué corriente artística pertenece, la técnica y la línea de trabajo de Pilar, de modo que cada obra queda contextualizada y la hace inteligible a cualquier espectador.

2.5 - El Ballet Triadico de Oskar Schlemmer.

2.5.1 - La Bauhaus.

La Bauhaus (casa de construcción, crecimiento y educación) fue una escuela que se estableció en Alemania, en Weimar, en abril de 1919, bajo la dirección del arquitecto Walter Gropius (1883-1969).

La Bauhaus se fundó con el objetivo de instruir a estudiantes tanto en teoría como en la práctica de las artes, de modo que pudieran crear productos tanto artísticos como comerciales.

La escuela podría considerarse la suma de las ya existentes academias de Bellas Artes de Weimar y la escuela de Artes y Oficios, debido a esa combinación de carácter teórico-práctica.

Gropius pretendía formar de manera simultánea artistas, diseñadores y arquitectos, en un espacio comunitario en el que convivirían y trabajarían juntos alumnos y profesores.

Quería hacerlos más responsables socialmente, mejorar la cultura y la sociedad del país.

En el manifiesto de la nueva escuela declaraba:

“Dejad que juntos deseemos, concibamos y creemos el nuevo edificio del futuro, en el cual todo se combinará (arquitectura, escultura, pintura) de una forma tan única que un día se elevará hacia el cielo desde las manos de un millón de trabajadores como el símbolo cristalino de una lucha que está llegando”. (Sol Deangelis (Universidad Nacional de Mar del Plata) , 2014)

Gropius en su ensayo “Concepto y desarrollo de la Bauhaus estatal” (1924) reconoció como influencias de su pensamiento a John Ruskin y William Morris, del movimiento Arts and Crafts¹⁰, Henry Van de Velde del Art Nouveau¹¹ y Peters Behrens del Jugendstil¹².

Los estudiantes debían ser formados simultáneamente por un maestro de la forma y otro de la artesanía. Así, defendía Gropius, acabarían las distancias que separan los conceptos de artista y artesano y podría alzarse la nueva construcción del futuro.

Los primeros años de la Bauhaus tienen un fuerte sentido comunitario.

Todos los que participaban de este espacio, tanto alumnos como profesores, eran considerados artistas y todos buscaban construir en La Bauhaus la catedral del futuro.

De la creatividad, la experimentación, la revisión y el cuestionamiento interdisciplinario nacieron estas nuevas fuerzas que se desarrollaron con un enorme equilibrio.

La formación en la escuela contaba con un primer curso obligatorio, de modo preliminar, que contaba con talleres de ebanistería (Gropius), taller de madera y piedra (Schlemmer), pintura mural (Kandinsky), pintura de vidrio y encuadernación (Klee), trabajo del metal (Itten), cerámica (Marks), tejido (Muche), tipografía (Feininger) y Teatro (Schreyer).

¹⁰ Movimiento de Artes y Oficios originado a finales del siglo XIX.

¹¹ Denominación que recibió en Bélgica y Francia el Modernismo; corriente de renovación artística desarrollada a finales del siglo XIX y principios del XX.

¹² Denominación que recibió en Alemania y los países nórdicos el Modernismo.

Las nuevas ideas de su fundador, Walter Gropius, permitieron que se estableciera un espacio donde las artes de élite se unieran con la artesanía, produciendo dos fenómenos altamente decisivos para el arte y la sociedad de la época: por una parte, la desjerarquización de las escuelas y de la enseñanza de las prácticas artísticas y, por otro lado, el desarrollo de nuevas ideas y conceptos en paralelo a la búsqueda de nuevas técnicas y tecnologías para su puesta en marcha. Aparecen nuevos conceptos y reflexiones sobre la relación del hombre con el entorno, a partir de un análisis geométrico de las formas corporales y de los movimientos de éste en el espacio.

La utilización de nuevos materiales de construcción, las formas y el lenguaje altamente geométricos, las nuevas ideas sobre diseño y color se establecieron como una apertura hacia nuevas propuestas para la creación de espacios, donde el arte aparece como una forma directa de influir en la vida, en lo cotidiano y en las estructuras sociales imperantes. Estas ideas nacen a partir de una visión interdisciplinaria y conectiva de lo que tiene que ser la producción artística y por ende la vida, el espacio y la sociedad.

2.5.2 - Bauhaus y Teatro.

*“El pintor, al subir al escenario, se hizo arquitecto”
(Lissitsky, 1922).*

Una de las características más destacadas de este centro pedagógico y experimental era precisamente la riqueza derivada del encuentro entre artistas de diversa procedencia.

Entusiasmados por la revolución industrial, los fundadores de la Bauhaus querían un arte capaz de explotar las nuevas tecnologías, lejos del naturalismo.

Gran parte de los pintores y arquitectos que la animaron se interesaban por las artes escénicas como espacio de experimentación privilegiado para sus nuevas teorías: la perspectiva de la danza, el mimo o de las artes visuales, en general, en un marco de encuentro entre la arquitectura y el teatro.

Walter Gropius trata de fomentar la actividad teatral en la escuela, con la idea de favorecer la conveniencia de las prácticas colectivas y totales. El teatro fue una materia esencial dentro de la formación de la Bauhaus; la representación escenográfica era una buena forma de hacer converger disciplinas y oficios dispares en una tarea común.

La Bauhaus se interesó por la incorporación de numerosos talleres que ofrecieran a sus alumnos herramientas interdisciplinarias. La instalación de una clase de teatro fue quizás una de las más interesantes, debido especialmente al grado de innovación que supuso, algo que justifica la posición especial de la Bauhaus.

Aunque el teatro no estuviera incluido dentro del plan de estudios inicial, el Consejo de maestros llamó al pintor y maestro de escenarios Lothar Schreyer, quien se hizo cargo de su puesto a finales de 1921. La obra teatral era según él “un Espejo cósmico de la unidad de la vida”, su meta, una comunidad de la vida natural y sobrenatural”; el espacio teatral es “una correspondencia del espacio cósmico”.

La ambición de Schreyer se centraba en la idea de que “la creación de la trama teatral y sus símbolos tiene la misma significación para el teatro que la creación del sistema de notas y las notas para la música. El lector debería escuchar el “tono de las palabras” y ver “la forma del color” (Droste , 2012 , p. 101).

Ya en 1918, Schreyer declaraba que había que investigar los elementos que configuran el escenario en su forma pura.

“Los medios artísticos-teatrales estaban compuestos por las formas básicas, los colores básicos, los movimientos básicos y los tonos básicos. Las formas elementales son los cuerpos y superficies matemáticas, los colores elementales son los colores puros: negro, azul, verde, rojo, amarillo y blanco” (Droste , 2012 , p. 101).

Si bien estas ideas de Schreyer armonizaban con los fundamentos de la Bauhaus, en 1921, abandona su trabajo y, al poco tiempo, la Bauhaus. Dos años después, Schlemmer se hizo oficialmente cargo del taller de teatro de la Bauhaus.

2.5.3 - Oskar Schlemmer.



Figura 2.8 -Oskar Schlemmer, Escalera de la Bauhaus, 1932. Óleo sobre lienzo, 162 x 114 cm.

Tras sus estudios en la Academia de Stuttgart, Oskar Schlemmer (Stuttgart, 1888 – Beden, 1943) pintó obras influenciadas por Cezanne, relacionadas con el cubismo. Desde 1920, realizó grandes relieves en pared y pinturas, en las que aparece su tema central de investigación: la figura humana como forma esencial por su rigurosa composición estereométrica.

El mayor aporte de Oskar Schlemmer a la Bauhaus es sin duda el desarrollo de la investigación sobre la expresividad escénica en torno al cuerpo humano, al movimiento y al espacio.

Schlemmer logra poner en escena nuevos conceptos y reflexiones sobre la relación del hombre con el espacio, a partir de un análisis geométrico de las formas corporales y de sus movimientos en el espacio.

La utilización de nuevos materiales de construcción, las formas y el lenguaje altamente geométrico, las nuevas ideas sobre diseño y color se establecieron como una apertura hacia nuevas propuestas en creación de espacios, donde el arte aparece como una forma directa de influir en la vida, en lo cotidiano y en las estructuras sociales imperantes.

El “Taller de Teatro” fue la plataforma ideal donde poner en práctica estos ideales, que permitieron abrir las fronteras discursivas, expandir la capacidad de imaginar cuerpos reformados, rediseñados, reconstruidos, proponer conceptos innovadores sobre habitabilidad, espacio, movimiento y plantear nuevas estructuras sociales.

Schlemmer logra establecer nuevos formatos de producción de obras, más cercanos a las ideas y al análisis de las técnicas y tecnologías de producción y puesta en escena, que permiten poner en evidencia, no sólo diversas miradas sobre temáticas culturales, sobre todo, nuevas ideas en relación al cuerpo.

El diseño de los vestuarios destaca especialmente por ser un campo donde se puede ver más claramente las ideas y análisis desarrollados por Schlemmer, mientras que la implementación de nuevas tecnologías en los elementos que se utilizaban para la materialización de estos vestuarios alcanza gran relevancia. Los nuevos materiales utilizados son los que van a permitir, concretamente, la confección de estos diseños, así como también las nuevas propuestas realizadas a nivel espacial.

El comienzo de la tecnologización de la cultura se manifiesta explícitamente en la propuesta de movimiento de Schlemmer, convirtiéndose en algo así como una fotografía apresurada de los sucesos más inmediatos de la época: la industrialización del trabajo, la reducción de los espacios sociales, laborales y privados, las nuevas formas de producción serializada, y los consiguientes cambios culturales que conlleva esta nueva escena en las estructuras corporales, las formas de movimiento social y colectivo y el desarrollo de nuevas subjetividades acordes a los nuevos tiempos.

La originalidad de este planteamiento escénico permitir combinar conocimientos plásticos y pictóricos con conceptos teatrales.

En 1922, presentó el Gabinete Figural, una parodia del desarrollo y de la fe en la técnica. Figuras planas de colores se movían en una cinta transportadora, mientras ejecutaban movimientos grotescos. Al año siguiente, con motivo de la semana de la Bauhaus, Schlemmer presentó su Ballet Triádico.

2.5.4 - Ballet Triádico.

Schlemmer expresaba: *“Primero surgió el vestuario, los figurines. Después, la búsqueda de la música que mejor les correspondiera. Música y figurines juntos llevaron a la danza. Este fue el proceso”* (Sol Deangelis (Universidad Nacional de Mar del Plata) , 2014).

Schlemmer comienza en 1914 a trabajar en esta obra, hasta que finalmente se estrena en 1922. No era un ballet en el sentido tradicional, sino una combinación de movimientos que generaban una danza, ya que estaban coreografiados, donde intervenían un determinado vestuario y acciones de pantomima. Los bailarines estaban vestidos como figurines.

El título en sí mismo se creó a partir de la derivación de la palabra “triple”; era una danza en tres partes, tres danzas distintas, que iban evolucionando de tono, de lo cómico a lo serio.

Esta danza dividida en tres partes se dividía a su vez en doce escenas donde participan de uno a tres bailarines; escalonadamente se pasaba de la alegría burlesca de la serie amarilla, al ambiente festivo de la serie rosa y a la esfera mítico-heroica de la serie negra. Los colores contribuían a distinguir la atmósfera que debía tener el contenido de las distintas acciones.

El Ballet triádico es en realidad una anti-danza, un constructivismo coreográfico, soñado por un pintor o escultor. No eran el cuerpo humano y sus movimientos el punto de partida, sino diversas invenciones figurativas, el disfraz, la estética visual y de movimiento a modo de robot o maquinaria. El cuerpo se revestía de elementos geométricos para convertirse en una pieza

íntegra desde la que componer los movimientos.

El espectáculo duraba varias horas. En él podían verse hasta 18 cambios de vestuarios e iluminación.

Las obras podían verse en las fiestas que organizaba la escuela de la Bauhaus o en sus alrededores.

Se mantuvo en cartelera durante más de 10 años ininterrumpidamente.

Irrumpían el espacio de la fiesta, rompiendo con la idea de escena como espacio restringido para la obra y separado del espectador. Instalaba un juego de cruces e hibridaciones entre el espacio, el espectador, los colores, las figuras, los cuerpos y las nuevas ideas presentes, de manera explícita, sobre la puesta en escena. El Ballet triádico nos presenta un nuevo formato de presentación y de relación con su entorno directo de producción.



Figura 2.9 -Oskar Schlemmer, "Pantomime Treppenwitz", 1927.
Foto: Erich Consemüller © Stiftung Bauhaus Dessau

Schlemmer escribió:

"El Ballet triádico: danza de la trinidad, rostros cambiantes del Uno, el Dos y el Tres, en forma, color y movimiento; debe seguir también la geometría plana de la superficie del suelo y la geometría sólida de los cuerpos en movimiento, produciendo el sentido de dimensión espacial que necesariamente resulta de trazar formas básicas como la línea

recta, la diagonal, el círculo, la elipse, y sus combinaciones. Así, la danza, que es dionisiaca y completamente emocional en su origen, se convierte en apolínea en su forma final, un símbolo del equilibrio de los opuestos. El Ballet triádico coquetea con lo humorístico, sin llegar a ser grotesco; roza lo convencional, sin hundirse en sus profundidades lúgubres” (Sol Deangelis (Universidad Nacional de Mar del Plata) , 2014, p. 10).



Figura 2.10 - Bavaria Atelier GmbH, “Das Triadische Ballet,” 1970.
Fotograma. © Bavaria Atelier GmbH.



Figura 2.11 - Bavaria Atelier GmbH, “Das Triadische Ballet,” 1970.
Fotograma. © Bavaria Atelier GmbH.



Figura 2.12- Bavaria Atelier GmbH, “Das Triadische Ballet,” 1970.
Fotograma. © Bavaria Atelier GmbH.

Finalmente, se esfuerza por conseguir la desmaterialización, pero sin buscar salvación en lo oculto. Este ballet debe demostrar los elementos que podrían formar las bases de un ballet alemán, un ballet tan valioso y tan seguro de su propio estilo que pueda mantener su peculiaridad frente a otras formas análogas de danza que, con todas sus cualidades admirables, nos son ajenas (como el ballet ruso o el ballet sueco).

Las doce danzas tienen dieciocho diferentes vestuarios y son bailadas alternativamente por tres personas, dos hombres y una mujer. Los vestuarios están hechos de telas rellenas y de formas rígidas de papel maché, cubiertas con pintura metálica o de color.

El análisis del Ballet tendría que tomar en cuenta que responde a una lógica triádica: 3 bailarines, 3 actos, 12 danzas, 18 vestuarios. *“El tres es un número sumamente importante, prominente, que trasciende tanto el egotismo como la dualidad, dando lugar a lo colectivo”* (Schlemmer, junio 1926).

Pero, detrás de la lógica de los números y las formas hay algo más: la composición geométrica representa, para Schlemmer, la búsqueda del equilibrio espiritual. Para quien conoce el resto del universo de este artista, es evidente que el juego de colores, números y formas, además de una necesidad lúdica, expresa la necesidad de encontrar un equilibrio trascendente que supere las contradicciones y particularidades del mundo de lo cotidiano.

En 1970 se produjo una reconstrucción audiovisual del Ballet Triadico de Oskar Schlemmer que podemos visitar por fragmentos en YouTube. Fue producida por Bavaria Atelier GmbH a modo de película en color de 30 minutos de duración.

Recreaba los trajes y materiales tal cuál se diseñaron, junto a las coreografías originales y la música de Erich Ferstl.

2.5.5 - ABECEDA, Ballet Triádico. Mabi Revuelta.

Mabi Revuelta es el ejemplo de una artista española que adoptó los conceptos establecidos por Oskar Schlemmer para generar su propio trabajo de mestizaje entre las artes plásticas y las artes escénicas.

Su estudio ha sido de vital trascendencia a lo largo del desarrollo de “Ronald” o “Walking Wet”, ya que ella realiza el ejercicio contrario. Trabaja, desde sus conocimientos y su técnica plástica buscando su aplicación al medio escénico y la performance.

Es una artista nacida en Bilbao en 1967. Ella misma se define como escultora o productora de objetos. Estudió Bellas Artes en la Universidad del País Vasco obteniendo la licenciatura en 1990. Desde entonces comienza a exhibir su trabajo de forma profesional exponiendo regularmente en galerías, centros de arte, ferias y museos nacionales e internacionales, entre los que destacan: Galerías Vanguardia, Bilbao y Raquel Ponce, Madrid; La Casa Encendida, Madrid; ISCP, New York; Instituto Cervantes de Pekín, China y Tokio, Japón; ARTIUM, Vitoria; TEA, Tenerife; Museo Erótico, New York y el Museo Guggenheim, Bilbao.

Desde 2000 hasta 2003 vive intermitentemente en New York, ciudad a la cual se traslada durante 2003 al recibir una Beca de la Fundación Marcelino Botín para completar su formación en el International Studio & Curatorial Program.

Entre sus últimas obras destaca ABECEDA, Ballet Triádico, un complejo proyecto basado en el lenguaje, desarrollado en el marco del BAD, Festival de Teatro y Danza Contemporánea de Bilbao 2009, que se materializa en la realización del cartel del Festival, una exposición acompañada de una performance en la Galería Vanguardia y, finalmente, el ballet dirigido por la artista, estrenado en el Teatro Arriaga de Bilbao, que toma el subtítulo de Ballet Triádico como homenaje a Oskar Schlemmer y al trabajo que desarrolló como responsable del Taller de Teatro de la Bauhaus (wiki-historias, 2011).

A partir del encargo de un cartel para el festival de teatro y danza BAD de Bilbao en 2009 enfrenta su plástica como escultora a los conceptos del arte escénico. Este enfrentamiento le llevó a estudiar el Ballet Triádico, como inspiración de la mezcla de estas dos corrientes artísticas no tan distantes y el estudio del cuerpo como arquitectura generadora de espacios. Este cartel le llevó a nuevos planteamientos que conllevaron una de sus obras más interesantes realizadas hasta la fecha, donde mezcla la tipografía, la escultura, la danza, la poesía y la escenografía, ABECEDA, Ballet Triádico.

Su objetivo era lograr un abecedario, que tuviera que ver con el cuerpo y “las posturas” y se interesó por definir una herramienta educativa, el abecedario en sí. Realizó un espectáculo colaborativo entre varios artistas. Ella misma realizó trece esqueletos como escenografía y atrezzo del espectáculo y junto ella intervinieron tres intérpretes, quienes armaron el lenguaje estético de los movimientos.

Mabi Revuelta publicó más tarde un libro que recoge todas sus aportaciones y sirve como documentación del concepto, que ella misma describe de la siguiente manera:

Cuando el gesto produce texto los movimientos del cuerpo se evaporan en el aire al instante. Por eso necesitamos una notación, mecanismos de documentación capaces de fijarlos en el tiempo, de inscribirlos en un registro: un archivo del cuerpo que clasifica los documentos de aquello que solo existió en la dimensión del instante: un imperceptible giro del tobillo, la flexión

de una rodilla, un hombro alzado. El lenguaje de la bailarina forma frases en el aire, pero una vez fijada en este archivo del gesto, no se las lleva el tiempo. Saltos como acentos, brazos en alto como exclamaciones, giros de cintura como interrogaciones... cuando al final el cuerpo calla y el movimiento se detiene, aún queda flotando en el ambiente un polvo de palabras. Y, en este sentido, ABECEDA no es sólo un registro, sino una traducción: no a otra lengua, puesto que sigue permaneciendo en un espacio plástico de forma y color, sino a otro ámbito temporal. Una traducción entre la historia, el recuerdo y la invención. Y esta traducción -un texto extraño, extranjero, que se nos hace legible y familiar- pone a prueba la hipótesis de la legibilidad del cuerpo, su capacidad de conversión, de emitir enunciados legibles a través del tiempo y los repertorios de gestualidad específicas de cada cultura. Sólo hace falta un buen traductor, leal al espíritu del texto, a su poética, pero traidor a su aparición, a sus formas concretas. Esta traducción/traición significa la posibilidad de seguir enunciando su texto contra la barrera del tiempo, contra la barrera de las lenguas, contra la barrera de la expresión subjetiva y, en último estadio, contra la barrera de la desaparición que impone el olvido.

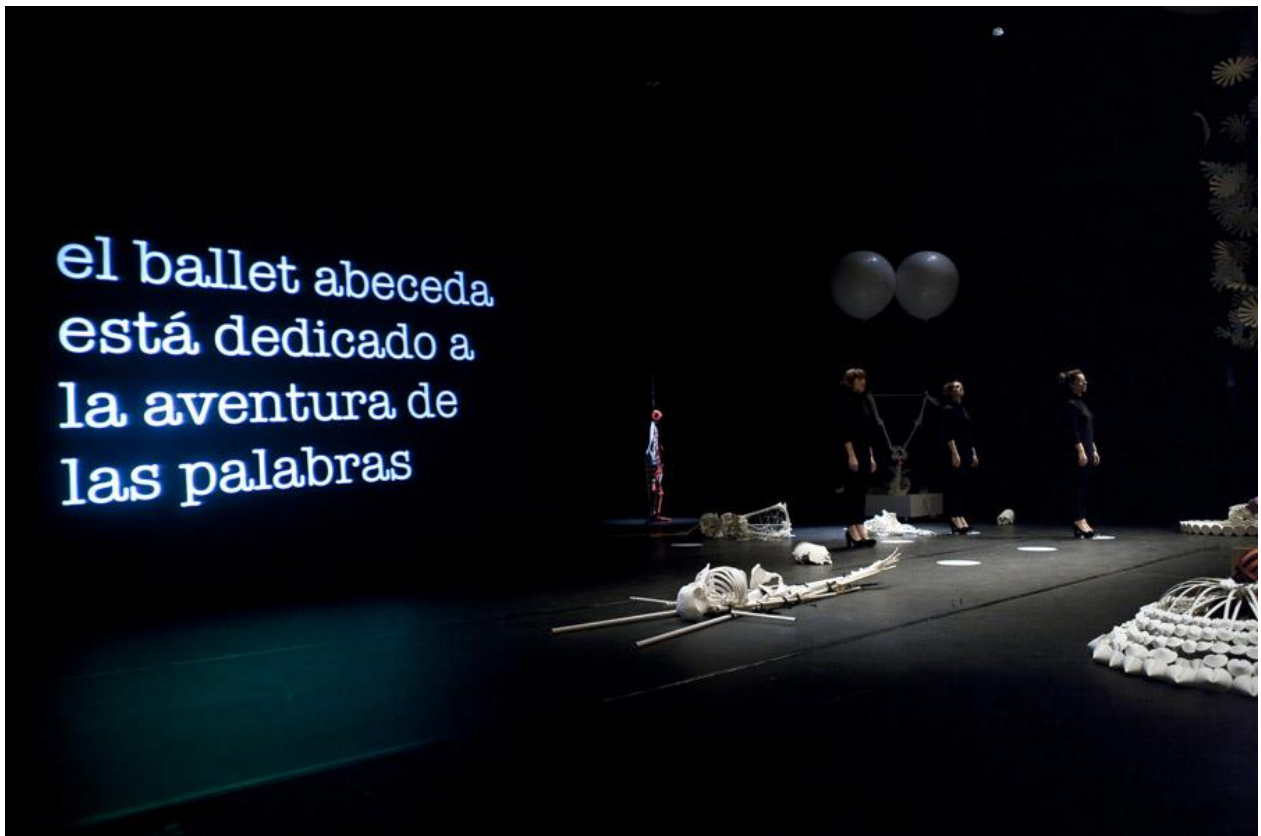


Figura 2.13- Mabi Revuelta, "ABECEDA", 2009.
Fotografía. © Mabi Revuelta.

A través de la reevaluación de un experto vanguardista, Mabi Revuelta se ha propuesto aproximar el eco de aquellos cuerpos que hablaron, hacerlos sonar vez más, entablar conversaciones, diálogos de brazos y piernas, textos de carne y hueso recuperados de un túnel oscurecido. Empleamos la expresión "lenguaje corporal" en un sentido general de semiótica del gesto y del movimiento, pero lo que ABECEDA propone es hacerlo hablar literalmente, letra a letra, trazo a trazo, signos de interrogación, paréntesis y puntos suspensivos incluidos, en una forma de transcripción caligráfica y poética al cuerpo de las bailarinas, una literalidad que sorprende e incluso puede en algunos casos hacer desconfiar: el cuerpo habla, pero no

necesariamente como el palo de una P o el listón de una T. Desconfianza en la literalidad enunciativa del cuerpo, a pesar de las codificaciones tan elaboradas a las que ha sido sometido desde tiempo inmemorial. Desconfianza porque quizás sólo admitimos que el cuerpo insinúe o sugiera, o aún, en otro plano de orden sexual, que seduzca, pero no que hable abiertamente - claro y alto- aunque su mensaje sea de orden metafórico. Y sin embargo, a la inversa, el lenguaje no deja nunca de referirse al cuerpo y sus partes en expresiones cotidianas, pero ¿de qué otra forma podría ser? si el propio hablar se genera en el cuerpo y hasta, como escribe Tristan Tzara, “el pensamiento se produce en la boca”. Las expresiones son numerosas y extendidas por todas las lenguas del mundo: meter la pata, o su variante italianizaste, meter la gamba, andar de culo o estar con el agua al cuello, hacer de tripas corazón, ser un deslenguado o un manirroto... todo el cuerpo es hablado por el lenguaje como un atajo o un concentrado de expresiones cotidianas, de defectos y virtudes, de situaciones y sentimientos que se resumen en un órgano (Revuelta, 2011, pp. 90-91).



Figura 2.14 - Mabi Revuelta, “ABECEDA”, 2009.
Fotografía. © Mabi Revuelta.

ABECEDA. Los cuerpos de las bailarinas evolucionan sobre una retícula formada por nueve puntos de referencia que organizan un espacio no homogéneo y lo jerarquizan como la rejilla estructural de una letra tipográfica y simultáneamente, desde una perspectiva general del escenario, como las pautas de papel cuadriculado.

De ahí surge evidentemente, la costumbre de llamar “cuerpo” al tamaño de una fuente tipográfica. Tanto en esta visión general de la hoja-escenario, como en la particularidad de la letra-cuerpo, lo que se subraya es la componente de lenguaje de las posturas y las evoluciones de las bailarinas. Desde una primera definición tipográfica -una postura, una figura, una forma-

hasta los posteriores recorridos de las bailarinas a los largo de la función, asistimos al paso de la tipografía como definición formal, como canon de medida y organización, hasta la caligrafía de los cuerpos que enlazan la escritura y desarrollan el relato paralelamente al de la narradora, situada como una voz en off, fuera del escenario. También, desde la definición teórica del tipo, desde una suerte de lengua general, hasta el habla de la caligrafía, en la que la lengua se ha hecho narración concreta. Pero lo decisivo no se encuentra en esta definición, sino en su desarrollo: en Bilbao, las bailarinas no se movían en el escenario para definir un lenguaje, sino para describir un texto concreto, para dar un cuerpo a una narración determinada, que tiene que ver con los breves poemas de Nezval, pero también con las acotaciones modernas que ha introducido Mabi Revuelta: un relato que proviene de los años veinte del siglo pasado, algo bello y poderoso, pero que cristaliza en el presente con la versión melancólica e inquietante que ofrece la artista bilbaína. Una melancolía que proviene tanto de la vivencia del mundo contemporáneo, como de la experiencia acumulada durante todo el siglo pasado, desde la ABECEDA original, y que sitúa a Mabi Revuelta en un espacio indefinible. De ahí la aparición recurrente de los esqueletos, más abajo del nivel del suelo, subterráneos, junto a los grandes globos blancos, más arriba, en el aire.

En el centro, la representación como juego, pasatiempo o adivinación -crucigrama- y, sobre todo, la constitución, al final de la función, del escenario como espacio real cuando el público es invitado a abandonar las butacas de platea y subir a él -convertido súbitamente en galería de arte- para apreciar de cerca los elementos del atrezzo empleados en la danza, transformados en este caso en esculturas. Si el cuerpo de las bailarinas ha producido un relato en el escenario, el público que abandona sus butacas, que pone en relieve y se apodera de todo el espacio del teatro, forma una especie de ruido de fondo, de murmullo ambiente en el que se enmarca la narración escénica.

La acción, que implica al escenario y la platea, no sigue la direccionalidad clásica del teatro, sino que la invierte, subraya también el carácter teatral del conjunto y convierte al espectador en interlocutor de la narración escénica. Cuando el público sube a escena y observa de cerca los objetos de la representación, es como si recibiera un golpe de realidad, expulsado repentinamente de la representación antes de salir a la calle. Quiero creer que Mabi Revuelta ha empleado este recurso como cámara de descompresión de lo simbólico, para conseguir que después de este golpe de realidad, el espectador se encuentre en condiciones adecuadas para alimentar los recuerdos de la ficción -las bailarinas escribiendo sobre el escenario- como si todo hubiera sido un sueño cuya intensidad lo ha hecho físico (Revuelta, 2011, pp. 92-93)

*“To leave a trace,
a print of the body,
language before language,
the language of the body”
(Gormley, 2002, p. 378).*

3 - CONCLUSIONES

Este trabajo reúne un análisis planteado con dos objetivos esenciales;

- Conocer la evolución artística y profesional del escenógrafo.
- Trabajar en un proyecto artístico personal desde la perspectiva del escenógrafo.

Ambos objetivos nacen del propio interés por declarar ésta como una profesión de un alto nivel artístico y creativo. La escenografía sin limitaciones por representar un espacio convencional o necesariamente decorativo, estético o figurativo y que, además, es aplicable a entornos diversos como el teatro, el cine, la fotografía, la performance, el videoarte, etc.

Para lograr entender esta postura, el trabajo se plantea como una investigación centrada en la evolución del pintor-escenógrafo, en sus inicios, hasta atender a las primeras referencias de la figura del escenógrafo-dramaturgo, aquél que genera espacios basados en el tema de la obra y no en su contexto figurativo.

Para ello se profundiza en ejemplos obtenidos de referencias incluidas entre los siglos XX-XXI, apreciando cómo la escenografía comienza como un arte figurativo, donde se pone en escena aquellos espacios a los que el texto hace referencia, hasta llegar al ejemplo de artistas contemporáneos los cuáles trabajan con un método artístico, basado en el trabajo directo con el tema de la obra, al que aplican conceptos artísticos y estéticos con los que generan la atmósfera idónea para transmitir al espectador el mensaje de la obra, independientemente del espacio real, ya que la puesta en escena, en todas sus plataformas, permite la generación de espacios irreales e imposibles, los cuales exploran posibilidades más allá de lo meramente decorativo.

A este respecto, de esta exploración se obtiene la necesidad de encontrar un tema personal sobre el que basar la línea de trabajo que se refleja en cada una de las aportaciones artísticas que se presentan en este proyecto y que ha sido extraído de la mirada personal hacia la sociedad de consumo, la tecnología y la obsesión por la belleza.

Para ello he realizado un análisis fundamentado en la lectura de la obra de diferentes filósofos que tratan este tema; La sociedad de consumo de Jean Baudrillard, La división del trabajo social de Durkheim, La teoría de la clase ociosa de Veblen y La muchedumbre solitaria de David Riesman.

Conocer las distintas formas de pensamiento sobre este tema me permitió llegar a mis propias conclusiones y destacar aquello que verdaderamente me hace querer generar y dirigir una obra acerca de este tema, resolviendo así una de las cuestiones más importantes que planteaba, conocer porqué quiero trabajar solo y saber qué necesito contar.

El pop art es el movimiento que siempre ha representado mi experimentación artística. A nivel estético he trabajado en numerosas ocasiones antes y durante este proceso de experimentación y por ello, su carácter es analizado en este trabajo, llegando a la conclusión de que es un movimiento artístico con una ética totalmente vinculada al tema principal que me propongo trabajar; la sociedad de consumo y la obsesión por la belleza, sobre el que me propongo continuar mi trabajo.

Además, permite el uso de herramientas muy diversas con la que me he experimentado durante todo el proceso de trabajo, realizando así obras con múltiples técnicas como: instalación, performance, fotonovela, fotografía y video, en las que participo personalmente en algunos de los casos. Estos proyectos aportan una visión abierta de las posibilidades del arte, ya que en todas se trabaja el espacio y la interpretación aunados a alguna técnica plástica.

Nunca antes había trabajado la mayoría de estas técnicas, por lo que ahora me siento

capacitado para seleccionar la más adecuada y enfrentarme a nuevas.

El video ha sido el medio con el que finalmente me he sentido más cómodo y decidí profundizar en él como plataforma de trabajo y conocer su influencia en el arte y cómo otros artistas representativos del arte pop, como Andy Warhol o Pilar Albarracín, han experimentado con él. Ésta última, artista sevillana, además aparece de una manera enormemente creativa e interesante como performer de sus propias piezas. Conocerla y entrevistarla personalmente ha sido de gran influencia en todo el proyecto desarrollado, valiéndome como ejemplo para participar de manera directa como protagonista de; Yo Warhol o Walking Wet. De ella extraigo el interés por el folklore y el humor que le aplica al concepto, algo que puede verse en mi trabajo. El resultado de esta experiencia es una declaración hacia la enorme utilidad del video como plataforma para un escenógrafo.

Finalmente, la mayor influencia de este trabajo ha sido la investigación, conocimiento y aplicación de los conceptos extraídos del Ballet Triádico, una creación de Oskar Schlemmer para la asignatura de teatro en la Bauhaus, estrenada en 1922, donde se expone una de los más interesantes resultados de la implicación de artistas, arquitectos y artesanos en la aplicación de sus conceptos naturales a las artes escénicas, generando toda una iconografía y puesta en escena cargada de un enorme simbolismo.

Además, el trabajo de Mabi Revuelta en su proyecto ABECEDA: Ballet Triádico, recoge los fundamentos de este trabajo realizado por el profesor alemán, aplicado ahora de manera contraria a la mía, de las artes plásticas a las artes escénicas. Este punto nos demuestra la interdisciplinariedad viable entre ambas artes y que este trabajo de investigación confirma.

Ronald es el resultado de toda esta apreciación, defensa y método de trabajo. Con él concluye todo un proceso de intereses por trasladar mis conocimientos escénicos hacia un lenguaje plástico. Por lo tanto, puede decirse que este trabajo aporta una investigación acerca de la coherencia existente entre ambas artes, escénicas y plásticas. Además, muestra un conjunto de reflexiones y apreciaciones que sirven como método de obtención de un tema como línea de trabajo para el escenógrafo que decide adentrarse en las artes plásticas.

La consecuencia más importante de todo este proceso de trabajo y mi formación en éste máster en Arte: Idea y Producción, ha sido la toma de consciencia acerca de mis posibilidades creativas aplicadas desde la escenografía. Ahora me siento capaz de trabajar de manera independiente y conozco las herramientas que me ayudan a obtener un argumento para mi trabajo, aprendiendo a defender mi discurso artístico propio, haciéndome dueño de las posibilidades de mi arte, que ahora exploro más allá del campo escénico y sobre el que deseo ampliar mi trayectoria como escenógrafo-dramaturgo, como artista plástico desde una ética escénica.

Resumen:

- Aportación: Investigación sobre la evolución del pintor-escenógrafo al escenógrafo-dramaturgo. Obteniendo como resultado las posibilidades creativas del escenógrafo contemporáneo, ayudándome a enfrentarme a proyectos personales.
- Búsqueda de una metodología de trabajo útil para escenógrafos, a través de la experimentación con multitud de técnicas plásticas y escénicas y un tema que desarrollar, permanente en mis proyectos: La sociedad de consumo y la obsesión por la belleza.

- Localización de artistas, referentes y movimientos artísticos contribuyentes a la transmisión del mensaje y estética que me representa y que tienen una alta relación entre artes plásticas y escénicas, demostrando la coherencia existente entre ambas disciplinas.
- Obtención de una clara línea de trabajo sobre la que continuar el desarrollo personal como artista plástico en conjunto con la escenografía, que sirve de ejemplo para otros profesionales que decidan trabajar de manera personal en sus proyectos.

4- BIBLIOGRAFÍA

A) Fuentes Principales

- Baudrillard, J. (2009). La Sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras. . Madrid: SIGLO XXI.
- Córnago Bernal, Ó. (2000). Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta. La encrucijada de los Realismos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Metrópolis. (22 de Enero de 2010). Pilar Albarracín. Recuperado el 23 de Marzo de 2016, de rtve: <http://www.rtve.es/television/20100122/pilar-albarracin/313755.shtml>
- Revuelta, M. (2011). Abeceda : Ballet triádico / Mabi Revuelta. Bilbao, España: Berekintza.
- Sol Deangelis (Universidad Nacional de Mar del Plata) . (20 de diciembre de 2014). Oskar Schlemmer, el Ballet Tríádico y el vestuario en la Bauhaus . Telón de Fondo .
- Warhol, A. (1998). Mi filosofía de A a B y de B a A. (M. Covián, Trad.) Barcelona: Fábula Tusquets Editores.

B) Fuentes Secundarias

- Celis, B. (31 de Enero de 2009). Subversión sin pausa. El País .
- Dostoievski, F. M. (1983). Memorias del subsuelo. Barcelona: Bruguera.
- Droste , M. (2012). Bauhaus; Berlin . Taschen .
- Fundació Tàpies. (2 de Noviembre de 2000). Andy Warhol: cine, vídeo y tv. Recuperado el 12 de Mayo de 2016, de Fundació Antoni Tàpies: <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique227>
- Gormley, A. (2002). ANTONY GORMLEY: WORKBOOKS I (1977-1992). (C. G. Contemporanea, Ed.) Santiago de Compostela, España.
- Lissitsky. (1922). “El Nuevo Arte Ruso”.
- Primer Acto . (1965). Una encuesta entre los escenógrafos españoles. Primer Acto .
- Puigserver, F. (1986). Seis escenógrafos en torno a una mesa. El Público .

- Sacchetti, E. (12 de Octubre de 2011). Pilar Albarracín. Recuperado el 21 de Marzo de 2016, de PRESS RELEASE - MUSICAL DANCING SPANISH DOLLS. PILAR ALBARRACÍN: http://www.pilaralbarracin.com/new_world_museum.html

- Trenas, J. (5 de octubre de 1969). Sigfrido Burmann: Soy el escenógrafo moderno más antiguo. ABC .

- wiki-historias. (18 de Diciembre de 2011). Mabi Revuelta. Recuperado el 14 de febrero de 2016, de wiki-historias: <http://www.wiki-historias.org/es/perfil/mabi-revuelta>

5 - RELACIÓN DE FIGURAS

Figura 1.1 - Pawel Kuczynski, “Speech”, 2011. Ilustración, 41X67 cm. ©Pawel Kuczynski. Disponible en: <http://www.pictorem.com/collectioncat.html?cat=&theme=&author=Pawel%20Kuczynski&records=5>

Figura 2.1 - Diseño de escenografía para “El Sueño de una noche de Verano” producida por Max Reinhardt, 1938. Disponible en: <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-880-view-theatre-profile-1930s-1.html>

Figura 2.2 - Vitín Cortezo, Diseño de escenografía para “Fuenteovejuna” ,1944. © Gyenes. Disponible en: http://teatro.es/profesionales/vitin-victor-maria-cortezo-1562/estrenos/fuenteovejuna-7254/documentos-online/fotografias?set_language=eu#prettyPhoto

Figura 2.3 - Manuel Mampaso, Diseño de escenografía para “Don Juan Tenorio”, 1956. Gouache sobre papel, 44,5 x 57 cm. Disponible en: <http://www.subastassegre.es/lote-dsp/pint-siglo-xx-629/>

Figura 2.4 - Iago Pericot y Paco Azorín, Diseño de escenografía para “MOZARTNU”, 2008. © David Ruano. Disponible en: <http://pacoazorin.com/project/mozartnu/>

Figura 2.5 - Ronald Peer, Las Vegas, 2015. © Ronald Peer. Disponible en: <http://6iee.com/366229.html>

Figura 2.6 - Andy Warhol, “Sleep”, 1963. ©2014 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, a museum of Carnegie Institute. Disponible en: <http://www.galateca.ro/en/sleep-1963proiectat-la-galateca-pe-11-decembrie-h-1700/>

Figura 2.7 - Pilar Albarracín, “Le duende volé”, 2012. Video performance. © Pilar Albarracín. Disponible en: <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos26.html>

Figura 2.8 -Oskar Schlemmer, “Escalera de la Bauhaus”, 1932. Óleo sobre lienzo, 162 x 114 cm. Disponible en: <http://arte.laguia2000.com/pintura/escalera-de-la-bauhaus-de-oskar-schlemmer>

Figura 2.9 -Oskar Schlemmer, “Pantomime Treppenwitz”, 1927. Foto: Erich Consemüller © Stiftung Bauhaus Dessau. Disponible en: <http://www.uncubemagazine.com/blog/11697085>

Figura 2.10 - Bavaria Atelier GmbH, "Das Triadische Ballet," 1970. Fotograma. © Bavaria Atelier GmbH. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=87jErmpIUpA>

Figura 2.11 - Bavaria Atelier GmbH, "Das Triadische Ballet," 1970. Fotograma. © Bavaria Atelier GmbH. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=87jErmpIUpA>

Figura 2.12 - Bavaria Atelier GmbH, "Das Triadische Ballet," 1970. Fotograma. © Bavaria Atelier GmbH. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=87jErmpIUpA>

Figura 2.13 - Mabi Revuelta, "ABECEDA", 2009. Fotografía. © Mabi Revuelta. Disponible en: http://peioaguirre.blogspot.com.es/2011_03_01_archive.html

Figura 2.13 - Mabi Revuelta, "ABECEDA", 2009. Fotografía. © Mabi Revuelta. Disponible en: <http://catalogo.artium.org/book/export/html/10860>

