

SUELO.

TENTATIVA PRÁCTICA SOBRE
EL DISPOSITIVO ESCÉNICO
COMO ESPACIO DE AGENCIA.



Tesis doctoral presentada por

Raúl León Mendoza

Dirigida por

Marina Pastor Aguilar

Martina Botella Mestres

Octubre 2023



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

SUELO.
TENTATIVA PRÁCTICA SOBRE
EL DISPOSITIVO ESCÉNICO
COMO ESPACIO DE AGENCIA.

Tesis Doctoral
Presentada por
Raúl León Mendoza

Dirigida por
Marina Pastor Aguilar
Martina Botella Mestres

Octubre, 2023



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Gracias a:
Claudia León
Tatiana Clavel
Marina Pástor
Martina Botella

RESUMEN

“SUELO. Tentativa práctica sobre el dispositivo escénico como espacio de agencia” es una investigación práctica, que se combina con la producción de la práctica escénica “SÒL”, que tuvo lugar en el “Teatro Círculo” (Valencia) entre los días 27 de junio y 10 de julio del 2022.

En esta investigación práctica postulamos que el dispositivo escénico es, desde su nacimiento, un dispositivo disciplinario y de control del régimen escópico. El dispositivo escénico ha materializado su distribución de poder/saber a través de unas convenciones espaciales, posicionales, temporales y comportamentales. El objetivo de estas convenciones es el control del comportamiento tanto de los *observantes* como de los *actuales*. El fin último del dispositivo escénico es producir la iteración de un tiempo o discurso preproducido de antemano, sin que sufra ninguna interferencia. Es decir, el objetivo del dispositivo escénico es conjurar el futuro.

En la primera parte del trabajo, partimos del modelo de dispositivo wagneriano, observando como a través del siglo XX se han ido progresivamente transformando sus convenciones a través de diversas estrategias y tácticas. Si bien, al final del siglo XX nos encontramos con una economía escópica del dispositivo escénico que ha dejado de estar regulada por la *institución* y cuyo poder y control recae por completo sobre la figura del artista/director. A pesar de lo cual, en la década de 1990 la llamada *Estética relacional*, abre el dispositivo escénico/artístico al horizonte de participación de los espectadores. Sin embargo, a pesar de estas estrategias y tácticas, los límites de lo posible/admisible siguen estando muy marcados dentro del dispositivo escénico. La comunidad escénica convive en el dispositivo escénico sin agencia posible.

Nuestra práctica escénica investigadora incrementa la incertidumbre a través de modificar las condiciones normativas del suelo en el dispositivo escénico. Instalando un suelo de hielo sintético dentro de la *caja negra* del teatro,

modificamos las condiciones en las que se desarrolla el acontecimiento, interviniendo en lo más esencial, imprescindible y básico del dispositivo escénico: su suelo. Además de poner en marcha esta táctica espacial, "SÒL" ha desplazado a través de diversas tácticas de temporalidad, posición y comportamiento las expectativas más básicas de la comunidad escénica sobre lo que tiene que ser un espectáculo escénico. La pista de hielo se mantuvo abierta en horario comercial, admitiendo a patinadores de diferentes edades y aproximaciones diversas a la pista, que emborronaron las temporalidades básicas y los comportamientos reconocibles propios del dispositivo escénico. De esta forma, generamos un espacio híbrido e indeterminado que participa simultáneamente de dos genealogías: la escenografía y la instalación artística, cuya confluencia da lugar a un dispositivo intermedio (instalación escénica o *instalografía*). Al análisis y estudio del suelo y de esta confluencia entre escenografía e instalación dedicamos la segunda parte del estudio.

Por último, en la tercera parte de nuestro trabajo de investigación, analizamos nuestra trayectoria de producción e investigación escénica bajo las categorías establecidas para examinar el dispositivo escénico. Finalmente, centramos nuestro análisis en la capacidad de la práctica escénica "SÒL" para inducir en la comunidad escénica, cierta potencia de agencia del dispositivo escénico.

PALABRAS CLAVE:

Dispositivo escénico, agencia, instalación escénica, suelo, desplazamiento.

RESUM

“SÒL. Tèmpativa pràctica sobre el dispositiu escènic com a espai d'agència” és una investigació pràctica, que es combina amb la producció de la pràctica escènica “SÒL”, que va tindre lloc en el “Teatre Cercle” (València) entre els dies 27 de juny i 10 de juliol del 2022.

En aquesta investigació pràctica postulem que el dispositiu escènic és, des del seu naixement, un dispositiu disciplinari i de control del *règim escòpic*. El dispositiu escènic ha materialitzat la seua distribució de poder/saber a través d'unes convencions espacials, posicionals, temporals i comportamentals. L'objectiu d'aquestes convencions és el control del comportament tant dels observants com dels actants. La fi última del dispositiu escènic és produir la iteració d'un temps o discurs pre-produït, sense que patisca cap interferència. És a dir, l'objectiu del dispositiu escènic és conjurar el futur.

En la primera part del treball, partim del model de dispositiu wagnerià, observant com a través del segle XX s'han anat progressivament transformant les seues convencions a través de diverses estratègies i tàctiques. Si bé, al final del segle XX ens trobem amb una economia *escòpica* del dispositiu escènic que ha deixat d'estar regulada per la institució i el poder i el control de la qual recau per complet sobre la figura de l'artista/director. Malgrat la qual cosa, en la dècada de 1990 l'anomenada Estètica relacional, obri el dispositiu escènic/artístic a l'horitzó de participació dels espectadors. No obstant això, malgrat aquestes estratègies i tàctiques, els límits del possible/admissible continuen estant molt marcats dins del dispositiu escènic. La comunitat escènica conviu en el dispositiu escènic sense agència possible.

La nostra pràctica escènica investigadora incrementa la incertesa a través de modificar les condicions normatives del sòl en el dispositiu escènic. Instal·lant un sòl de gel sintètic dins de la caixa negra del teatre, modifiquem les condicions en

les quals es desenvolupa l'esdeveniment, intervenint en el més essencial, imprescindible i bàsic del dispositiu escènic: el seu sòl. A més de posar en marxa aquesta tàctica espacial, "SÒL" ha desplaçat a través de diverses tàctiques de temporalitat, posició i comportament les expectatives més bàsiques de la comunitat escènica sobre el que ha de ser un espectacle escènic. La pista de gel es va mantindre oberta en horari comercial, admetent a patinadors de diferents edats i aproximacions diverses a la pista, que van gargotejar les temporalitats bàsiques i els comportaments recognoscibles propis del dispositiu escènic. D'aquesta manera, generem un espai híbrid i indeterminat que participa simultàniament de dues genealogies: l'escenografia i la instal·lació artística, la confluència de la qual dona lloc a un dispositiu intermedi (instal·lació escènica o *instal·lació*). A l'anàlisi i estudi del sòl i d'aquesta confluència entre escenografia i instal·lació dediquem la segona part de l'estudi.

Finalment, en la tercera part del nostre treball de recerca, analitzem la nostra trajectòria de producció i investigació escènica sota les categories establides per a examinar el dispositiu escènic. Finalment, centrem la nostra anàlisi en la capacitat de la pràctica escènica "SÒL" per a induir en la comunitat escènica, una certa potència d'agència del dispositiu escènic.

PARAULES CLAU:

Dispositiu escènic, agència, instal·lació escènica, sòl, desplaçament.

ABSTRACT

"FLOOR. Practical attempt on the scenic device as a spatial agency" is a practical investigation combined with a scenic production "SÒL", that took place at the "Teatro Círculo" (Valencia) between 27th of June and 10th of July 2022.

In this practical investigation we postulate that the scenic device is, from its origins, a disciplinary device and a scopic regime controller. The scenic device has materialised its distribution of power/knowledge through spatial, positional, temporal, and behavioural conventions. The objective of these conventions is to control the behaviour of both, the observers and the performers. The ultimate goal of the scenic device is to produce an iteration of a pre-produced time or speech, without suffering any interference. In other words, the objective of the scenic device is to conjure the future.

In the first part, we start from the Wagnerian device model, observing how throughout the 20th century conventions have been progressively transformed through various strategies and tactics. At the end of the 20th century we find a scopic economy of the scenic device is no longer regulated by the institution, and its power and control falls entirely on the artist/director figure. In spite of which, in the 1990s, the so-called relational Aesthetics opened the scenic/artistic device to the audience participation. However, despite these strategies and tactics, the limits of what is possible/admissible continue to be framed within the scenic device. The scenic community coexists in the scenic device with no possible agency.

Our investigative scenic practice increases uncertainty by modifying the normative conditions of the floor in the scenic device. By installing a synthetic ice floor inside the theatre's black box, we modify the conditions in which the event takes place, interfering in the most essential, fundamental and basic aspects of the scenic device: its floor. In addition to implementing this spatial tactic, "SÒL" has displaced through various tactics of temporality, position and behaviour the most basic

expectations of the stage community about what a stage show should be. The ice rink was kept open during business hours, admitting skaters of different ages and approaches to the rink, which blurred the basic temporalities and the recognisable behaviour of the scenic device. In this way, we generate a hybrid and indeterminate space that simultaneously participates in two genealogies: the scenography and the artistic installation, whose confluence gives rise to an intermediate device (stage installation or instalografía). We dedicate the second part of the study to the analysis and study of the floor and this confluency between scenography and installation.

Finally, in the third part, we analyse our production and scenic research journey under the established categories to examine the scenic device. Finally, we focus our analysis on the capacity of the scenic practice "SÒL" to provoke in the scenic community a certain scenic device agency force.

KEYWORDS:

Scenic device, agency, scenic installation, floor, displacement.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	19
PRIMERA PARTE: Dispositivo	40
Capítulo 1. Régimen escópico del dispositivo escénico	47
1.1. Etapa institucional	50
1.2. Convenciones de espacialidad	56
1.2.1. Aislamiento	57
1.2.2. Espacio en estado 0	59
1.2.3. Accesos diferenciados	60
1.3. Convenciones de posición	62
1.4. Convenciones de temporalidad	66
1.4.1. Marcadores luz	69
1.5. Convenciones de comportamiento	73
1.5.1. Observantes: sentarse y mirar	75
1.5.2. Actuantes: entrenamiento	78
1.6. Conclusiones del capítulo	83
Capítulo 2. Desplazamientos	86
2.1. Etapa de autonomía/autoridad	94
2.1.1. Primer momento	96
2.1.2. Segundo momento	99
2.2. Estrategias de espacialidad	104
2.2.1. Primer momento	105
2.2.2. Segundo momento	114
2.3. Estrategias de posición	126
2.3.1. Primer momento	127
2.3.2. Segundo momento	145

2.4. Estrategias de temporalidad	159
2.4.1. Primer momento	164
2.4.2. Segundo momento	169
2.5. Estrategias de comportamiento	186
2.5.1. Primer momento	191
2.5.2. Segundo momento	202
2.6. Conclusiones del capítulo	213
Capítulo 3. Agencia y performatividad	217
3.1. Etapa relacional	227
3.2. Tácticas de espacialidad	232
3.2.1. Superposición de marcos	233
3.2.2. Umbrales y ritos de paso	236
3.3. Tácticas de posición	240
3.3.1. Posición indeterminable	241
3.4. Tácticas de temporalidad	247
3.4.1. Otras temporalidades	249
3.4.2. Tercer tiempo indeterminado	254
3.5. Tácticas de comportamiento	259
3.5.1. Suspender los ejercicios de poder	263
3.5.2. Hacer-se en común	269
3.6. Conclusiones del capítulo	274
3.6.1. Contra-indicaciones	276
SEGUNDA PARTE: Hacia una práctica escénica	281
Capítulo 4. Instalación escénica	284
4.1. Escenografía expandida	286
4.1.1. Inventar el espacio	289
4.1.2. Expansión hacia la sala	293

4.1.3. Expansión hacia el exterior	295
4.1.4. Practicar la escenografía	297
4.2. Escultura expandida	302
4.2.1. Dependencia del espectador	305
4.2.2. Ocupar el tiempo	308
4.3. Instalografías: instalación escénica	312
4.3.1. Instalación: Participación regulada	315
4.3.2. Escenografía: Performance participada	320
4.3.3. Instalografía: dispositivo relacional	324
Capítulo 5. El suelo como dispositivo	329
5.1. El suelo normativo	333
5.2. El suelo en la institución artística/escénica	336
5.3. El suelo limpio	339
5.4. Posiciones y formas del suelo	349
5.4.1. Inclinar el plano	350
5.4.2. Curvar el suelo	360
5.4.3. Flotar el suelo	363
5.4.4. Suprimir el suelo	367
5.5. Dinámicas del plano. Mover el suelo	377
5.5.1. Movimientos de rotación	377
5.5.2. Movimientos de dirección	385
5.5.3. Elasticidades reactivas	387
5.6. Materialidades del suelo	399
5.6.1. Acumulaciones	400
5.6.2. Perforaciones, excavaciones y destrucciones	407
5.6.3. Materialidades divergentes	419
5.7. Re-escrituras	429

5.7.1. Recalificaciones	430
5.7.2. Escrituras, marcas y rastros	438
5.7.3. Desenterramientos	442
5.8. Conclusiones del capítulo	448
5.8.1. El suelo como espacio de negociación	452
5.8.2. Aptitudes desbordantes contra el suelo	454
TERCERA PARTE: Trayectoria y práctica escénica investigadora	458
Capítulo 6. Trayectoria	460
6.1. Espacios de partida	467
6.2. “La Coja Dansa” tácticas/estrategias	473
6.3. “Fer-se un lloc” (2016-2018)	479
6.3.1. “DanzAR” (2016)	479
6.3.2. “Fer-se un lloc” (2016)	493
6.3.3. “Carve a niche” (2018)	515
6.4. “Alló que segueix” (2018)	526
Capítulo 7. “SÒL”	540
7.1. Sinopsis	544
7.2. Descripción de la práctica	545
7.2.1. Preproducción “SÒL”	547
7.2.2. Producción del espacio	552
7.2.3. Dos marcos	567
7.3. Espacialidad de “SÒL”	577
7.3.1. Supresión del aislamiento	577
7.3.2. Supresión diferencias de acceso	580
7.3.3. Espacios inter-medios	581
7.3.4. Espacio y dinero	589
7.4. Posiciones en “SÒL”	595

7.4.1. Supresión de marcadores de posición	595
7.4.2. Suprimir marcadores de luz	597
7.4.3. Expectativas de posición	598
7.4.4. Tácticas sobre los aparatos de cierre: ficha artística	606
7.5. Temporalidades de “SÒL”	609
7.5.1. Suprimir temporalidades de luz	610
7.5.2. Doble temporalidad	615
7.5.3. Emborronar el tiempo	617
7.5.4. Conjurar expectativas	623
7.5.5. Des-tiempos y entre-tiempos	628
7.6. Comportamientos en “SÒL”	637
7.6.1. Suprimir el entrenamiento específico	638
7.6.2. Comportamiento borroso	641
7.6.3. Formulario de exención de responsabilidad	644
7.6.4. Contra-dirección	647
7.7. Conclusiones borrosas de la práctica	663
7.7.1. Qué nos miramos	666
7.7.2. Qué hicimos con el poder	670
7.7.3. Qué pagamos	671
7.7.4. Qué haríamos de otra manera	673
CONCLUSIONES	677
BIBLIOGRAFÍA	687
ÍNDICE DE FIGURAS	702

INTRODUCCIÓN

Las motivaciones que desembocan en este trabajo de investigación doctoral parten de tres anécdotas y un consejo. Las anécdotas han tenido lugar durante nuestra actividad profesional en el ámbito de la práctica escénica contemporánea. Por tanto, aunque nuestra experiencia en la producción e investigación escénica se remonta a la fundación de la compañía “La Coja Dansa” en 2004, son algunos sucesos puntuales los que han generado las preguntas de investigación, que han llevado la producción de la investigación en su vertiente práctica y teórica. Es posible, que estas anécdotas se deban en gran parte a que nuestra aproximación a la práctica escénica ha venido siempre marcada por una formación¹ orientada a la práctica artística. Por ello, estas vivencias son fruto de un *choque cultural*, el de alguien que está sistemáticamente profanando acuerdos básicos a los que no da demasiada importancia y que, sin embargo, son fundamentales para el ámbito en el que se encuentra.

La primera de estas anécdotas tuvo lugar durante una de las representaciones del espectáculo “Atlas”² (2015). El 19/11/2016 se representó “Atlas” de “La Coja Dansa” en el “Gran Teatre de Xàtiva”. “Atlas” es un espectáculo que había sido concebido y representado exclusivamente en espacios de exhibición *alternativos*³. Para su representación en un teatro convencional de gran formato se realizó un esfuerzo de adaptación específico para un espacio de estas características. El público presente ese día en el “Gran Teatre de Xàtiva” no se situaba en el patio de butacas, sino dentro de la caja escénica, sobre el escenario en unas gradas instaladas expresamente para nosotros. De esta forma invertíamos la posición del

¹ Somos conscientes de que esta división disciplinar hoy en día tiene poco sentido. Sin embargo, en nuestra trayectoria universitaria, nos hemos seguido formando en base a estas genealogías separadas y por tanto hemos sido intrusos que han traspasado las líneas que convencionalmente separan un ámbito del otro.

² Esta práctica escénica es el resultado de la tesis doctoral “Cuerpo crítico: Aproximación autobiográfica visual y corporal desde la práctica escénica” (2015) de Tatiana Clavel.

³ Más adelante especificamos historia y características de estos espacios alternativos, conocidos como salas alternativas.

público en el contexto de sala-escena convencional. De alguna forma le dimos la *vuelta* al teatro y lo convertimos en una sala alternativa. El espectáculo sucedía por completo en el interior del escenario.

Los primeros 10 minutos de “Atlas” transcurren en unas condiciones mínimas de iluminación, casi en total oscuridad. Estas condiciones no permitieron al público asegurarse visualmente de si había o no un cuerpo *real* en escena. Al mismo tiempo se producía la duda de si el espectáculo había o no había comenzado. Esta cuestión era una de las propuestas dramáticas más destacadas por el público, en anteriores presentaciones del trabajo en hasta su desestabilización y evidenciar su irrelevancia fue, en este *gran teatro*, motivo de conflicto entre los espectadores y demás participantes en el suceso escénico. La confusión sobre si el *tiempo espectacular* se había iniciado o no debido a la oscuridad casi total que presentaba el espacio escénico, comenzó a generar un malestar creciente entre los espectadores que se tradujo en comentarios a un volumen que fue en aumento. Aproximadamente en el minuto 7 del espectáculo, desde el patio de butacas alguien dijo gritando: “¡Chéi, ¡Volem vore!”⁴

Esta propuesta de bajar la iluminación tensionado al límite el régimen escópico del dispositivo escénico fue considerada una especie de agresión a los derechos que se obtienen cuando los espectadores pagan una entrada. La gente de Xàtiva venía al teatro a ver, *volían vore* y nosotros no estábamos cumpliendo con sus expectativas. Con la tensión producida por el grito que salió del público, el desarrollo de la pieza se aceleró de forma que acabó durando 15 minutos menos de lo que duraba habitualmente. Hasta el momento habíamos trabajado prácticamente siempre para un público acostumbrado a cierta *incomodidad* que pueden provocar las propuestas no convencionales que producíamos. Sin embargo, el público de Xàtiva no estaba dispuesto a salirse de la convención que suponía no ver, no saber. Nos hicimos conscientes de que el teatro es un

⁴ Expresión en valenciano, cuya traducción sería algo parecido a: “¡Hey! ¡Queremos ver!”

dispositivo que procura un determinado régimen escópico y que forzar sus límites tenía consecuencias que hasta entonces no habíamos advertido.

El segundo desencuentro significativo tuvo lugar durante el primer día de las representaciones del espectáculo “Fer-se un lloc”⁵ (2016). Entraremos más en detalle en la producción de esta *instalación escénica* más adelante. Pero “Fer-se un lloc” (2016) consistió en llenar completamente el escenario de “Espacio inestable” de corcho blanco. El primer día lo único que los *performers* podían hacer era literalmente *hacerse un hueco*. El público estaba citado a contemplar como los *actuales* trabajaban el material horadándolo. Sin embargo, cuando habían transcurrido apenas diez minutos desde el inicio del espectáculo, 25 personas dejaron sus asientos en las gradas de Espacio Inestable para ocupar el escenario y *colaborar* en la realización de túneles y otros trabajos de erosión y transformación del corcho blanco. Unos minutos después de irrumpir en escena y ponerse a trabajar con el material, se les pidió⁶ que dejaran de intervenir y volvieran a sus asientos en la grada. Los *espontáneos*⁷ no opusieron resistencia alguna a esta petición hecha por una persona que reconocían como autoridad del evento, y obedecieron el mandato de volver a convertirse en espectadores. Aunque fuera por unos instantes la tensión de participación provocó la disolución de los roles del dispositivo escénico convencional. La diferencia entre espectadores y *performers* fue por momentos indistinguible.

Nuevamente habíamos cruzado una línea roja. Si en el caso de “Atlas” estábamos atentando contra el estatus clásico de espectador, en esta anécdota de “Fer-se un lloc” lo que se cuestionó espontáneamente fue el estatuto de todos

⁵ Diversos motivos han hecho que “La Coja Dansa” lleve más de diez años nombrando a sus espectáculos en valenciano. En este caso la traducción al castellano sería “Hacerse un hueco”.

⁶ Santiago de la Fuente argumentó motivos de seguridad para convencer a los espontáneos de la necesidad de volver a ocupar su posición de público.

⁷ La figura del *espontáneo* es una figura interesante. Se trata de una persona o colectivo que decide romper unilateralmente las convenciones del contexto en el que se encuentra situado. Es, por lo tanto, una figura desobediente contra el régimen de poder, en este caso del dispositivo escénico.

los agentes implicados en el dispositivo escénico. Por un lado, la exclusividad de los performers para actuar en el escenario; por otro lado, la condición de espectador sentado que solo contempla la acción de los que son considerados *performers*; y, por último, la autoridad de la figura del director para administrar quién tienen capacidad *performativa* y quién no en cada momento y según su criterio de autoridad/autoría. Para nosotros, este momento puntual hizo emerger una gran paradoja: estábamos trabajando en el ámbito escénico donde las cosas suceden *en vivo* y sin embargo cualquier acontecimiento inesperado es indeseado e inmediatamente *sofocado*. Se supone que lo específico de las artes escénicas es precisamente que se produce un acontecimiento único en un lugar concreto un lapso compartido por un colectivo. Según Phelan la “vida de la performance está en el presente”⁸

“La Performance ocurre durante un tiempo que no se repetirá. Puede realizarse de nuevo, pero esta repetición en sí la marca como “diferente”⁹

Sin embargo, lo que se conjura precisamente en el dispositivo escénico es lo *diferente*. Más allá de que, evidentemente no puede haber dos cosas iguales, no puede repetirse nada nunca de la misma forma por el hecho de ocurrir en dos momentos diferentes. Esta *diferencia* es una diferencia puramente simbólica puesto que lo que se intenta convencionalmente desde ámbito escénico es que la performance se repita lo más idéntica posible a como estaba previsto. De hecho, lo que *acontece* en una producción escénica convencional está preproducido muchos meses antes. El objetivo de esta preproducción es posibilitar la iteración de la performance minimizando la *diferencia*. Para ello se espera que todos los involucrados realicen su tarea perfecta, puntualmente, sincronizadamente. Todos los involucrados en la realización escénica llevan entrenándose años para: bailar, cantar, iluminar, sonorizar, enunciar textos, sentarse y hacer de espectadores,

⁸ Peggy Phelan, «La Ontología de Performance: Representación Sin Reproducción.», accedido 6 de mayo de 2023, <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-ontologia-de-performance.html>.

⁹ Phelan.

etc. Estas labores y trabajos están además inscritas en nuestra memoria cultural, forman, como se comenta en “Guerrilla de la comunicación”, una gramática cultural propia.

“Llamamos gramática cultural al sistema de reglas que estructura las relaciones e interacciones sociales. Abarca la totalidad de los códigos estéticos y de las reglas de comportamiento que determinan la representación de los objetos y el transcurso normal de situaciones en un sentido que se percibe como socialmente conveniente. (...) Comprende también las divisiones sociales del espacio y del tiempo, que determinan las formas de movimiento y las posibilidades de comunicación”¹⁰

Lo paradójico del ámbito escénico era que, siendo aparentemente un presente en bruto, era realmente una conjura del futuro. Aparece entonces la idea firme y clara para nosotros de que se trata de un dispositivo de disciplina y control del comportamiento de las personas implicadas. Con la producción de “Alló que segueix”¹¹ (2018) lo que surge para nosotros es la conciencia plena de que nos encontrábamos ante un *super-dispositivo* con una increíble potencia no solo de producir un futuro planeado (un espectáculo cerrado) sino que nos hicimos conscientes del deseo colectivo de que el dispositivo escénico sea precisamente eso: una conjura del futuro. Para no extendernos mucho aquí no entraremos en detalles que están descritos pormenorizadamente más adelante en el análisis de esta producción escénica. Solo queremos mencionar que en esta propuesta hicimos una tentativa para *desregular* el dispositivo, para dejar de ostentar el poder. En “Alló que segueix” intentamos que *otros* nos dijeran qué teníamos que hacer/producir, ya que no se puede *desconjurar* el futuro, al menos que no estuviera en nuestras manos. Es decir, en lugar de producir un espectáculo (un producto) dentro de la *fábrica* que es el teatro, en “Alló que segueix” nos preguntamos por los procesos de fabricación de un espectáculo. Pretendimos *desplazar* el régimen de poder transfiriéndolo a un grupo ajeno a nosotros.

¹⁰ Luther Blisset, Sonja Brünzels, y Grupo Autónomo A. F. R. I. K. A, *Manual de guerrilla de la comunicación* (Virus, 2000), 17-18.

¹¹ Título del espectáculo en valenciano que se puede traducir al español por: “Lo siguiente”

También ensayamos con que los participantes tuvieran posibilidades reales de alterar el acontecimiento y por tanto había solo unos pequeños acuerdos de partida. Al inicio de “Alló que segueix” el futuro estaba abierto. El presente¹², aunque condicionado con ideas de nuestro pasado (biografía) y con proyecciones de futuro (expectativas), se podía convertir en cualquier cosa. El presente se *autodeterminaba* únicamente por las interacciones que desarrollábamos en el momento. Y este fue el hecho que desencadenó la tercera anécdota, según pasaron los días descubrimos que los participantes no querían encargarse de determinar colectivamente el futuro, nuestro futuro, ni siquiera como un espacio de libertad especulativa. Es decir, pusimos en manos de otros nuestro futuro y el grupo de decisión externo que habíamos formado para decidir sobre esta cuestión literalmente pronunció esta frase: -Que se encarguen ellos de su propio futuro-

Por tanto, las tácticas de desplazamiento sobre el régimen de poder del dispositivo escénico que propusimos se demostraron inútiles. El dispositivo escénico es una maquinaria tan antigua, en el fondo tan bien diseñada, que es capaz de absorber cualquier intento de escapada. Lo que generamos con “Alló que segueix” fue cierto malestar colectivo porque las expectativas de los participantes no habían encontrado un lugar en el que poder *descansar*. “Alló que segueix” fue un dispositivo escénico dislocado.

Sin embargo, las preguntas latentes que dieron sentido a “Alló que segueix” continuaban vigentes: ¿Puede ser el dispositivo escénico un espacio y tiempo no regulado de antemano, algo que realmente esté ocurriendo, frente a su habitual naturaleza de acontecimiento cerrado y predecible? ¿Puede ser el teatro, en tanto que espacio con unas características y que reúne determinadas

¹² Es curioso como esta idea de presente tan específica de la *realización escénica* como la entiende Fischer-Lichte, la estábamos practicando antes de documentarnos sobre ella al leer “Estética de lo performativo”. De alguna manera, ciertas inquietudes están el ecosistema del que formamos parte y resuenan en nuestras prácticas como un eco que no sabemos muy bien de donde viene.

posibilidades técnicas, un dispositivo para una actividad de producción de *algo* colectivo y no regulado? Como comenta Enrile un contexto vivo y no una obra ya hecha¹³ ¿Se podrían hacer las cosas de otra manera?

Por último, que este trabajo de investigación sea de este ámbito y no de otro es fruto de un consejo de Miguel Molina¹⁴ en la cafetería de la Facultad de Bellas Artes de la (UPV). No recordamos el consejo literalmente, pero sería algo así como: “Haz la tesis de aquello que conozcas y en lo que estés trabajando ahora”. Debido a este consejo este trabajo de investigación está aparentemente muy distante de otras preocupaciones que han protagonizado durante los últimos diez años nuestras aportaciones al ámbito académico (artículos, docencia, participaciones en congresos, etc.). El conflicto que este consejo provocó es que, en aquel momento, nuestra producción práctica (en lo que estábamos trabajando) y nuestros intereses de lectura y escritura (lo que conocíamos) se situaban en ámbitos muy diferenciados. Por una parte, estábamos produciendo espectáculos escénicos y por otra parte estábamos pensando, leyendo y escribiendo sobre cultura visual contemporánea. Y esta *desviación* tiene en parte su origen en nuestro trabajo final del Máster en Artes Visuales y Multimedia (UPV) titulado: “ACCESO. Del obstáculo al ejercicio de acceso”¹⁵. Este trabajo es un análisis que comprende la imagen como un dato personal y por lo tanto inserto en el ámbito legal de la protección de datos. En la investigación se analiza el estado de la videovigilancia en el ámbito legal y por tanto la disputa jurídica entre dos derechos fundamentales: seguridad e intimidad. Este trabajo se completa con peticiones de acceso a ficheros de videovigilancia y denuncias ante la “Agencia

¹³ Parafraseando a Enrile en: Juan Pedro Enrile, *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política* (Publicaciones de la Resad, 2016), 20.

¹⁴ Miguel Molina es Catedrático del Departamento de Escultura. Es una referencia en lo personal y en lo profesional para nosotros y para un buen número de personas que han sido sus alumnos, compañeros, etc.

¹⁵ De consulta en: León, Raúl, «ACCESO», accedido 2 de junio de 2014, <http://embed.verite.co/timeline/?source=0AtmETWutA-u9dG1MM3hreExlQWhPTmUxSIICc2I2SIE&font=Bevan-PotanoSans&motype=toner&lang=en>.

Española de Protección de Datos”. Como es razonable pensar, la indagación sobre el asunto de la videovigilancia desemboca rápidamente en el concepto de panóptico inventado por Jeremy Bentham en el siglo XVIII. La lectura de referencia en este sentido es “Vigilar y castigar”¹⁶ de Michel Foucault. Lo cierto es que este texto nos ha vinculado desde su lectura 2012 hasta ahora. Como dijo Jesús Carrillo en una conferencia¹⁷ en la Facultad de Bellas Artes de la UPV, todos sus alumnos que se leían este texto de Foucault pasan un tiempo interpretando el mundo como un dispositivo. Para nosotros este tiempo aún no ha concluido. De hecho, el concepto que atraviesa este trabajo de investigación es el de dispositivo. Es en la concepción del teatro como dispositivo donde se *reconcilian*, o se intentan articular, nuestra trayectoria de producción práctica escénica y nuestros intereses de investigación sobre la cultura visual contemporánea.

“SÒL”¹⁸ es la tentativa práctica que ensayaba a profundizar en la cuestión del teatro como dispositivo escénico. “SÒL” es también, la parte práctica de esta investigación si es que se puede diferenciar con claridad la producción práctica de la investigación basada en la lectura de textos, análisis de referentes, etc. y la escritura como forma de articular pensamiento. Puesto que el dispositivo escénico es tan categórico y vinculante para el colectivo, lo que cabía ensayar era, no tanto a invertir toscamente ciertas relaciones de poder/saber, sino a producir un contexto donde existiera la duda de cuáles eran los códigos a los que atenerse. Por eso “SÒL” es una pista de patinaje dentro de un teatro, o si se quiere un teatro en el que se ha instalado una pista de patinaje. Una *superposición de marcos* como dice Fischer-Lichte que produce una

¹⁶ Michel Foucault, *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la Prisión* (Madrid: Siglo XXI, 2004).

¹⁷ Carrillo, Jesús, «Entre las estéticas de la recesión y las estéticas de la ocupación. Reflexiones sobre las poéticas de la crisis», en *Post-vigilancia y control de las subjetividades* (Entre las estéticas de la recesión y las estéticas de la ocupación. Reflexiones sobre las poéticas de la crisis, Valencia, 2013).

¹⁸ “SÒL” es el título en valenciano de la práctica escénica de investigación. La traducción sería: “Suelo”.

indeterminación para sujetarse a una *gramática cultura* concreta y codificada. “SÒL” fue el intento por propiciar un contexto en el que nadie pudiera hacer lo esperado sin generarse una duda. Un espacio/tiempo en el que nadie podía ver sus expectativas cumplidas. Para hacer “SÒL” no pensamos nada más que en instalar la pista y ponerla a funcionar. No ensayamos, no pre-produjimos ninguna coreografía, no escribimos ningún texto, no esperábamos que pasara nada en concreto, no pretendimos convertirnos en patinadores, ni en espectadores. La idea era simplemente estar en la pista, a ratos, sin obligaciones horarias, sin principios ni finales, sin tiempo espectacular. No pensamos hacia donde apuntaba conceptualmente la propuesta, más allá de ofrecer un contexto de posibilidad. Un dispositivo escénico sin disciplina, ni control. Un dispositivo sin futuro conjurado, sin expectativas, des-intencionado, no vinculante, que no persigue ningún efecto ¿Sigue siendo un dispositivo? Si no hay nada que contar, nada preparado, no hay ninguna historia que transmitir, ninguna moraleja, ningún conflicto, ninguna dramaturgia, no hemos entrenado para ofrecer nada, no hay nada específicamente pensado para ser mirado ¿Sigue siendo esto algo escénico?

Y efectivamente, en “SÒL” pasaron cosas, cuyas derivadas son de ida y vuelta: del documento a la práctica escénica y de la práctica hacia este documento escrito. Este documento intenta atrapar quince años de inquietudes, de tentativas prácticas, lecturas y escrituras.

Partiendo de estas premisas y antecedentes la hipótesis que ha guiado esta investigación arranca de una pregunta: ¿El dispositivo escénico permite la agencia de sus participantes? En tanto que dispositivo, el dispositivo escénico es una maquinaria de distribución del poder, con una correlación asimétrica del saber. La distribución del poder se ha ido materializando históricamente a través de convenciones que regulan el espacio, la posición, el tiempo y el comportamiento. La correlación asimétrica del saber ha conformado dos colectivos diferenciados: *observantes* y *actuales*. En la Etapa institucional el dispositivo adquiere su forma más depurada, endurece las convenciones que

regulan el poder y distancia a los observantes y actuantes entre los que se abre un *abismo*, que consolida la asimétrica correlación de saber.

Durante la Etapa de autonomía/autoridad diversas estrategias cuestionan las convenciones del dispositivo escénico *institucional*. Sin embargo, la distribución del poder, aun sufriendo cambios, continúa activa bajo el ejercicio de autonomía y autoridad artística del señalamiento. Por tanto, el observante continua sin *agencia* en el dispositivo escénico. El artista/director se reserva el poder y el saber para sí mismos. En este dispositivo no existe la performatividad, entendida como capacidad de producir acontecimientos derivados imprevistos o no dirigidos desde la autoridad y autonomía artística.

Todas estas reflexiones nos pusieron sobre la pista de un elemento espacial como es el suelo. El suelo es también un elemento fundamental del dispositivo escénico. Podríamos afirmar que después de los *desplazamientos* sobre el dispositivo escénico de la Etapa de autonomía/autoridad el suelo es lo único imprescindible. El dispositivo escénico necesita de una mínima superficie estable sobre la que la comunidad escénica pueda *reposar*. “SÒL / BENI-ON-ICE” es la práctica escénica realizada para este trabajo de investigación. En esta práctica hemos desplazado las características convencionales del suelo del dispositivo escénico. El suelo del espacio escénico de “Teatro Círculo”¹⁹ se transformó del 4 al 10 de julio de 2022 en una pista de hielo sintético. El suelo del dispositivo escénico que convencionalmente es negro, duro, estable, que no condiciona nuestros movimientos, se convirtió durante este periodo en una superficie blanca y resbaladiza sobre la que apenas podíamos mantenernos en pie. Una superficie cuya característica fundamental es aumentar la incertidumbre.

¹⁹ “Teatro Círculo” es la sala alternativa donde se ha desarrollado la práctica escénica investigadora de este trabajo. “Teatro Círculo” es la sala alternativa más antigua de la ciudad de Valencia. Actualmente tiene su sede en la calle Prudenci Alcón i Mateu, 3 de Valencia.

Junto a esta superficie en blanco, un conjunto de tácticas intentó convertir el dispositivo escénico en un espacio de performatividad no regulada (agencia). Las tácticas puestas en funcionamiento en “SÒL / BENI-ON-ICE” han intentado conjurar la distribución de poder y cancelar la correlación de saberes entre observantes y actuantes que durante siglos ha caracterizado al dispositivo escénico. La pista de hielo ha sido un espacio/tiempo de producción de ambigüedad que hacía imposible que la comunidad escénica se sujetara a los paradigmas clásicos y reconocibles de la institución escénica. Durante la semana del 4 al 10 de julio de 2022 vivimos en el umbral de un espacio indeterminado entre la pista de hielo / espacio escénico, en un comportamiento fronterizo y liminal entre el rol de observante y el de actuante. Un dispositivo en blanco, borroso, resbaladizo e imprevisible. Un espacio/tiempo en blanco lleno de incertidumbre, que no responde a nuestras expectativas, pero por eso mismo está lleno de potencia de agencia. Un espacio para la performatividad no regulada, en lugar de un espacio para la performance pre-producida.

En este contexto se inserta nuestra práctica investigadora. Reformulando la hipótesis: Un espacio performativo centrado en la potencia de agencia de la comunidad escénica que se encuentra en un lugar durante un tiempo ¿Segue siendo un dispositivo escénico?

“La espacialidad (...) no viene dada de antemano, sino que se genera de nuevo permanentemente. El espacio performativo no viene dado –como el geométrico– en tanto que artefacto del que uno o más autores se responsabilizan. No le corresponde el carácter de obra, sino el de acontecimiento”²⁰

En tanto que investigación práctica, nuestra forma de comprobar la hipótesis ha pasado necesariamente por el diseño y la producción de una práctica escénica que nos permitiera examinar nuestra hipótesis de trabajo. Por tanto, nuestro

²⁰ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (Abada, 2011), 234.

objetivo principal ha sido producir una práctica escénica como investigación. Para conseguir este objetivo principal hemos establecido los siguientes objetivos generales:

1. Analizar la convención escénica como un dispositivo.
2. Evaluar el dispositivo escénico en relación con el grado de agencia que permite a sus participantes.
3. Diseñar y producir una práctica escénica que permita la agencia de sus participantes.

Para conseguir alcanzar cada uno de los objetivos generales planteados, ha sido necesario establecer objetivos específicos.

Para el objetivo general número 1. Analizar la convención escénica como un dispositivo, hemos establecido los siguientes objetivos:

- Descomponer el dispositivo escénico en categorías que puedan ser analizadas genealógicamente bajo el paradigma del concepto de dispositivo.
- Desarrollar un análisis de la práctica escénica imbricada con las categorías y conceptos clave propuestos en la investigación.

Para el objetivo general número 2. Evaluar el dispositivo escénico en relación con el grado de agencia que permite a sus participantes, hemos establecido los siguientes objetivos:

- Indagar sobre el concepto de agencia, como un tipo de performatividad no regulada en el contexto del dispositivo escénico.
- Localizar y evaluar las diversas estrategias/tácticas que han producido desplazamientos en las convenciones del dispositivo escénico, desde su formulación como modelo espacial, temporal, posicional y comportamental.

Para el objetivo general número 3. Diseñar y producir una práctica escénica que permita la agencia de sus participantes, hemos establecido los siguientes objetivos:

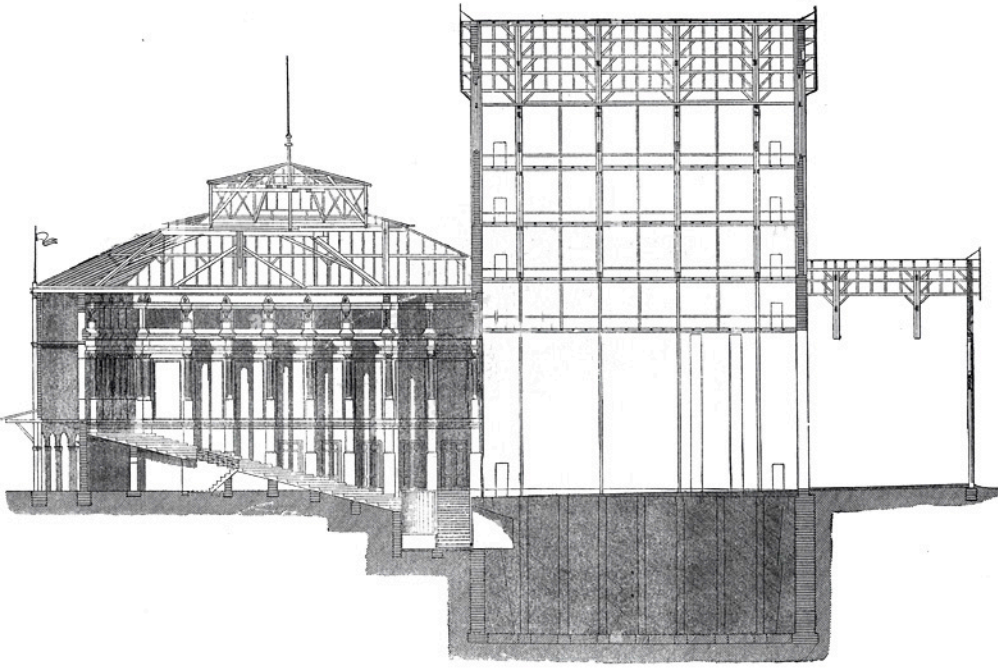


FIGURA 001. Richard Wagner, Sección de «Festspielhaus de Bayreuth», 1876, Plano

- Organizar la experiencia propia en el campo de la producción e investigación escénica de forma alineada con esta investigación. Con una atención específica al concepto de agencia.
- Diseñar tácticas específicas para producir agencia en el contexto del dispositivo escénico.
- Compilar prácticas artísticas y escénicas que tengan el suelo como elemento principal de producción de performatividad. Componer una clasificación de prácticas artísticas/escénicas basadas en el suelo organizándolos en relación con sus transformaciones con respecto al suelo normativo.

Una vez fijados los objetivos, pasamos a comentar como se ha afrontado metodológicamente su consecución. Como se avanza en la Introducción, la presente investigación conceptualiza la representación escénica como un modelo de dispositivo. Dado que la investigación es limitada en el tiempo, nuestro análisis toma como modelo²¹ el dispositivo escénico que en el siglo XIX formalizó Richard Wagner con el “Festspielhaus de Bayreuth” (1876). Como todo dispositivo, el modelo de Wagner²² se define por una relación de poder/saber, que se manifiesta como una forma de organización del espacio, disposición de los cuerpos, una administración del tiempo y una determinada regulación del comportamiento de sus usuarios. Como en otros de los dispositivos analizados por Foucault, el dispositivo escénico tiene como objetivo “administrar, gobernar, controlar, orientar, dar un sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos y pensamientos de los individuos”²³.

²¹ No obstante, en ocasiones recuperamos otros dispositivos anteriores para entender la procedencia de algunas partes del modelo.

²² Cabe señalar que, si bien en este trabajo parimos del modelo arquitectónico wagneriano como paradigma institucional del dispositivo escénico, lo habitual es que las genealogías más extendidas tomen dicho modelo como el precursor de los desplazamientos que tendrán lugar sobre las convenciones del dispositivo. Por tanto, nuestro enfoque sobre el modelo de dispositivo escénico wagneriano es, posiblemente, algo disruptivo con las tesis más extendidas, pero es ahí precisamente donde pensamos que radica su posible valor.

²³ Luis García Fanlo, «¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben», *A Parte Rei: revista de filosofía*, n.º 74 (2011): 6.

Estas formas determinadas de organización, regulación y distribución actúan en una red de convenciones que han conformado, lo que hemos llamado, el modelo de dispositivo escénico institucional. Partiendo de este paradigma, nuestra investigación se despliega como un análisis genealógico²⁴ que se cuestiona cómo funciona el dispositivo escénico y trata de identificar la emergencia de ciertas estrategias/tácticas de desplazamiento capaces alterar el modelo produciendo nuevas distribuciones del poder/saber en el dispositivo escénico. Nuestra genealogía se desarrolla y se articula a partir de cuatro categorías: espacialidad, posición, temporalidad y comportamiento que son la manifestación material de estas relaciones de poder/saber que conforma el dispositivo.

A lo largo del trabajo de investigación tratamos de cartografiar la *emergencia* de ciertos fenómenos de ruptura, que provocan fisuras en el modelo de dispositivo escénico institucional. Esta cartografía genealógica se ha realizado a través del estudio de casos, y el estudio de casos comparado de diversas prácticas del ámbito artístico y escénico propuestas por artistas, directores escénicos, arquitectos y escenógrafos. Estas prácticas de diversa naturaleza, obras teatrales, instalaciones, puestas en escena, etc. han sido analizadas en conexión con los conceptos, las categorías y paradigmas que se estaban desarrollando en cada apartado o capítulo. En tanto que genealogía, la selección de referentes²⁵ de este trabajo de investigación no se rige por criterios históricos, sino que amalgama un conjunto muy variado de prácticas artísticas y escénicas (a veces marginales) pero que, bajo nuestro criterio, son capaces de ejemplificar de forma clara cada una de las estrategias o tácticas que argumentamos que han sido capaces de abrir una fisura en el modelo de dispositivo escénico. Aunque este

²⁴ Es evidente la influencia del pensamiento y el trabajo de Foucault en este trabajo. Por un lado, a través de conceptualizar, lo que conocemos como teatro como un dispositivo; por otro lado, a la hora de establecer la metodología de investigación.

²⁵ Dada la extensión limitada de este trabajo de investigación entendemos y lamentamos que haya prácticas muy relevantes en el ámbito de artístico/escénico que hayan podido quedar fuera de esta cartografía y, por tanto, fuera de nuestra genealogía.

archivo de casos prácticos es considerablemente amplio, la aparición de artistas como Duchamp, Cage y de directores como Schechner o Domínguez es recursiva, puesto que sus tácticas o estrategias sobre el dispositivo escénico/artístico son tan disruptivas que consiguen tensionar²⁶ el modelo institucional haciendo aparecer mutaciones y derivaciones.

El otro eje metodológico de la cartografía lo compone la revisión bibliográfica de textos, principalmente de aquellos que conceptualizan la realización escénica como un dispositivo. En este sentido es necesario destacar dos publicaciones que no solo han sido citadas recurrentemente, sino que recorren transversalmente esta investigación²⁷. Especialmente en “Estética de lo performativo”²⁸ de Erika Fischer-Lichte hemos encontrado una fuente especialmente relevante. Por otra parte, referenciamos asiduamente “Teatro posdramático”²⁹ en el que Hans-Thies Lehmann da cuerpo teórico a un cambio de paradigma del dispositivo escénico fundamental en el siglo XX y cuyas tesis compartimos plenamente. Por último, debemos citar la tesis de doctoral de Juan Pedro Enrile Arrate “Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política”³⁰ (2015), debido a que sus postulados, muy alineados con los de esta investigación, nos han servido para entender que había más investigadores en esta línea de investigación. Como es habitual en este tipo de trabajo de investigación, la información relevante para nuestra investigación no solo se haya

²⁶ De hecho, en una relectura de este trabajo hemos comprobado como la acción de tensionar los límites de los paradigmas de la institución, están transversalmente presentes en nuestro relato a través de expresiones recurrentes como: “llevar más allá”, “trascender”, “impugnar”, etc.

²⁷ Señalamos especialmente “Estética de lo performativo” de Fischer-Lichte, puesto que muchas de nuestras intuiciones sobre el dispositivo escénico previas a este trabajo de investigación han encontrado base teórica y se han confirmado a través de su lectura. Por otra, parte su lectura y relecturas nos ha aportado nuevas perspectivas y argumentos alineados con nuestra tesis.

²⁸ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*.

²⁹ Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (CENDEAC, 2013).

³⁰ Juan Pedro Enrile Arrate, «Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política» (<http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, Universidad Complutense de Madrid, 2015), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=171120>.

en publicaciones en formato libro, sino que hemos encontrado e incorporado al trabajo fuentes relevantes en otro tipo de publicaciones como revistas académicas, páginas webs de artistas y directores escénicos, blogs especializados. En tanto que investigación de carácter práctico, entendemos como fundamental el visionado y análisis de prácticas escénicas/artísticas de diversa naturaleza (teatro, danza, performance, escultura, arquitectura, instalación, etc.³¹) pertenecientes a diversos momentos históricos, como una fuente de información relevante para el trabajo. En este sentido, debemos considerar que nuestras prácticas previas de producción escénica/artística³², y nuestra trayectoria investigadora³³ en el ámbito han sido revisitadas, examinadas y analizadas como una fuente de información relevante para este trabajo. Por último, como investigación práctica *situada* nos parece consecuente incorporar al trabajo otro tipo de fuentes informales como testimonios, tutorías, conversaciones y documentos generados por las personas vinculadas³⁴ de una u otra forma con la presente investigación.

En este punto debemos señalar que el presente trabajo es una *investigación en artes*. Es decir, que presentamos aquí un trabajo centrado en la práctica como investigación donde las fuentes de información no se reducen a la consulta, análisis, reflexión y conexión de elementos bibliográficos o prácticas de terceras

³¹ Las citamos aquí separadas por las categorías disciplinarias históricas, aunque no se hará esta diferencia de forma explícita durante el desarrollo de la investigación.

³² En el "Capítulo 6. Trayectoria" se analiza la trayectoria investigadora que desemboca en este trabajo. Los proyectos y memorias de cada una de las producciones escénicas presentados a las distintas convocatorias de subvención de diferentes Instituciones públicas sirven también como fuentes de información.

³³ Nos sirven de referencia y citamos algunos trabajos de investigación que anteceden al presente trabajo y que fueron fruto de financiación pública en Ayudas a la investigación del Instituto Valenciano de Cultura.

³⁴ La parte de práctica escénica que completa este trabajo de investigación "SÒL", ha sido un trabajo colectivo. Las personas que han formado parte de este grupo de trabajo han fijado sus reflexiones y su aproximación a la práctica escénica común en forma de documento escrito. En el capítulo dedicado al análisis de nuestra práctica escénica nos apoyamos en estas reflexiones, que nos parecen muy significativas y que citamos sistemáticamente.

personas. Esta tesis se sostiene y se entiende³⁵ en gran medida porque la práctica escénica con la que especula se ha llevado a cabo, se ha ensayado en el mundo real, en interacción con los agentes de la comunidad escénica, en conexiones de financiación con las Instituciones públicas, en negociación con los gestores del “Teatro Círculo” que es el lugar donde se *ha producido*, rozándose con el público/participantes/patinadores que acudieron al teatro durante los días que se produjo “SÒL”. Por todo, ello la práctica, en este caso escénica, es una componente fundamental de esta investigación, con la que mantiene una relación circular de causa-efecto, efecto-causa. Borgdorff se refiere a este tipo de investigación en artes como *investigación basada en la práctica, investigación guiada por la práctica y práctica como investigación*. Con estas nomenclaturas se trata de definir una práctica artística investigadora que tiene este soporte de reflexión, análisis, clasificación y documentación, al tiempo que desarrolla una práctica artística/escénica.

“Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de la práctica que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final”³⁶

Alineados con esta categoría de investigación artística, nuestra práctica escénica ha informado a nuestra práctica investigadora conceptual y documental para conformar unas categorías capaces de servirnos de *tamiz* para el análisis del funcionamiento, efectos y modelos de dispositivo escénico. En sentido contrario, la práctica investigadora conceptual y documental ha definido la genealogía en la

³⁵ Creemos que todo lo que implica realizar una práctica, tiene consecuencias sobre el trabajo investigador que entendemos como escritura en sentido clásico. Consideramos que la investigación en artes (práctica) aporta a la investigación en nuestro ámbito cualidades imprescindibles, al mismo tiempo que *secuestra* y condiciona otras posibilidades.

³⁶ Henk Borgdorff, «El debate sobre la investigación en las artes», *Cairon: revista de ciencias de la danza*, n.º 13 (2010): 25-46.

que se fundamenta nuestra práctica escénica y que nos ha servido para posteriormente poder analizarla. En tanto que investigación basada en la práctica, y como señala Borgdorff como estándar de esta modalidad de investigación, el diseño de nuestra investigación incorpora a nivel metodológico “la experimentación, participación en la práctica y la interpretación de esta práctica”³⁷.

El presente documento se estructura en tres grandes bloques o partes. En la Primera parte se aborda la cuestión del dispositivo escénico. Comenzamos conceptualizando el *hecho teatral* como un dispositivo de administración del poder y distribución de saber. Aunque somos conscientes de que el teatro se conforma como dispositivo desde su propio surgimiento, ha sido necesario³⁸ partir del modelo de dispositivo escénico consolidado en el siglo XVIII. En el “Capítulo 1”, analizamos el régimen escópico del modelo wagneriano de dispositivo escénico, estableciendo cuatro categorías de análisis que recorrerán transversalmente toda la investigación: espacialidad, posición, temporalidad y comportamiento. Dicho modelo conforma la base de los que hemos denominado dispositivo escénico institucional³⁹, y por tanto hablamos en este contexto de Etapa institucional. En el “Capítulo 2” se presenta el concepto de desplazamiento y como este se articula en base a diversas estrategias en cada categoría de análisis: estrategias de espacialidad, posición, temporalidad y comportamiento. Examinamos que estrategias se han puesto en práctica a lo largo del siglo XX⁴⁰ para producir desplazamientos del modelo de dispositivo escénico institucional.

³⁷ Borgdorff.

³⁸ Dado el cariz práctico de este trabajo de investigación, no ha sido viable producir una genealogía que abarcara históricamente más periodos. Nuestra genealogía se pliega a las necesidades de comprensión y análisis de nuestra práctica escénica investigadora y no tiene un enfoque antropológico o historicista.

³⁹ En ocasiones también nos hemos referido a este modelo como dispositivo escénico clásico.

⁴⁰ Para hacer operativo este análisis hemos dividido el siglo XX en dos periodos que tienen como frontera temporal aproximada la Segunda Guerra Mundial. Los paradigmas estratégicos de cada uno de estos periodos son claramente diferentes por hemos denominado a estos periodos como: primer momento de impulso y segundo momento de impulso.

Estas estrategias están puestas en marcha por directores/artistas/arquitectos en base al paradigma de autonomía artística y de autoridad del artista en el sistema cultural, por este motivo hemos denominado a este periodo como Etapa de autonomía/autoridad. En el “Capítulo 3” se abordan los conceptos de agencia y performatividad, para después analizar qué tácticas relacionadas con estos conceptos se han puesto en marcha en cada categoría de análisis: tácticas de espacialidad, posición, temporalidad, y comportamiento. Estas tácticas han producido desplazamientos sobre el modelo de dispositivo escénico que lo han llevado a conformarse como un dispositivo relacional.

La Segunda parte se aborda como un espacio de reflexión, compilación y análisis de conceptos que la práctica escénica investigadora ha puesto en nuestro centro de interés. Es decir, dada la naturaleza híbrida de nuestra práctica escénica, ha sido necesario indagar en la confluencia entre las categorías de instalación artística y escenografía. El “Capítulo 4” se dedica a un breve análisis de estos conceptos y la propuesta de la categoría de *instalografías* para las producciones artísticas/escénicas que se encuentran *entre* las dos categorías consolidadas históricamente. En el “Capítulo 5” hacemos en primer lugar un breve análisis del suelo como un dispositivo arquitectónico/social/cultural. En segundo lugar, establecemos categorías en base a las transformaciones que artistas/directores han hecho sobre las categorías normativas del suelo. Nuestro análisis abarca un conjunto amplio y heterogéneo de prácticas de diversa naturaleza con/sobre/en el suelo.

La Tercera parte está centrada en el análisis de la práctica escénica central de la investigación: “SÒL” (2022). Sin embargo, es necesario contextualizar nuestra práctica en el conjunto de una trayectoria investigadora más amplia en artes escénicas. El Capítulo 6 está dedicado al análisis del contexto situado en el que se produce nuestra práctica. Empezamos analizando la trayectoria, etapas y características fundamentales de la compañía/empresa en la que hemos realizado la mayor parte de nuestra trayectoria de producción escénica: “La Coja Dansa”. En segundo lugar, analizamos brevemente las condiciones espaciales y

económicas de los lugares que normalmente hospedan nuestros procesos de investigación/producción escénica: salas alternativas. Por último, hacemos un repaso de los hitos más importantes de nuestra trayectoria de producción/investigación escénica en los que ha sido central la puesta en marcha de estrategias/tácticas de desplazamiento sobre el modelo de dispositivo escénico institucional. En este sentido, no detenemos particularmente en aquellos procesos que han implicado la conversión del dispositivo escénico (cerrado, convencional) en un dispositivo relacional (abierto, participativo). En el “Capítulo 7” se analiza pormenorizadamente la práctica escénica investigadora principal de este trabajo de investigación “SÒL”. El análisis se hace recuperando las categorías de espacialidad, posición, temporalidad y comportamiento que son transversales durante toda la investigación. Tratamos de ver como la práctica se ha afectado de la investigación y en sentido contrario como la investigación se ha afectado por la práctica. Mostramos qué tácticas y cómo han sido empleadas para tratar de producir un espacio/tiempo abierto e indeterminado, un espacio de agencia para la comunidad escénica que es en muchos sentidos antagónico a los paradigmas del dispositivo escénico institucional que tenemos profundamente instalado en nuestra memoria cultural.

En cuanto a las particularidades del presente documento, debemos hacer algunas consideraciones previas a su lectura. En primer lugar, es necesario señalar que nos hemos decantado por el estilo de citación Chicago 17^a edición en su versión de nota completa al pie de página. Consideramos que este estilo de citación, con la información completa disponible siempre en la misma página en la que el lector se encuentra, facilita rápidamente el acceso a la información citada. El lector encontrará también a pie de página información relevante que consideramos que no debe formar parte del cuerpo fundamental de lectura, pero que completa y matiza el contenido de la argumentación.

En cuanto a los signos gráficos de escritura debemos de hacer las siguientes matizaciones. Entre comillas encontramos los nombres propios de entidades, instituciones, obras escénicas/artísticas, etc. Los nombres propios de personas

se encuentran en el documento sin entrecorillar. El uso de la cursiva lo hemos reservado para los términos o conceptos cuyo uso o acepción es específica de un autor concreto que se encuentra citado ampliamente en el texto. Por ejemplo, los términos *estriado* y *liso* que nos son únicamente una condición topológica sino también una cuestión conceptual señalada por Deleuze y Guattari⁴¹. Por otro lado, también hemos empleado la cursiva con el objetivo de señalar los términos que cuentan con un doble/múltiple sentido y cuya polisemia es relevante tener en cuenta durante la lectura del documento. En el interior de las citas y en el cuerpo de texto se han empleado los corchetes [] cuando se recoge esencialmente una idea o concepto que se ha definido anteriormente en el texto citado que es necesario concretar para comprender mejor la cita pero que no está presente literalmente dentro de la misma. Por último, hemos decidido mantener en las citas los signos tipográficos originales que presentaban los textos consultados. Con el objetivo de mantener fidelidad a la cita original, aún a pesar de contradecir la norma general de este documento, se han mantenido las negritas y otros signos si aparecían en el texto original consultado,.

Se ha empleado también profusamente el signo gráfico /. Nos hemos servido de este signo para expresar una relación de emparejamiento, contigüidad o proximidad semántica o conceptual entre dos conceptos o términos: Término(A) / Término(B). Hemos empleado este signo para señalar dos términos complementarios y diferenciarlo de lo que pudiera ser una relación de enumeración simple. En esta misma línea el signo – (guion medio) ha sido empleado para expresar una relación de contraposición entre dos términos o conceptos citados: Término(A) - Término(B).

⁴¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, «Tratado de nomadología: La máquina de guerra.», en *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2006).

PRIMERA PARTE: Dispositivo escénico.

“Lo que otorga categoría de escenario a un espacio es la producción de una acción escénica determinada, destinada a un receptor, y que, a su vez, el emisor y el receptor coincidan en una conciencia ‘de lo representativo’ y en un tiempo compartido”⁴²

Según esta definición, el escenario es un *dispositivo* espacio/temporal de comunicación. Por lo tanto, son necesarios cuatro elementos⁴³ para que la comunicación escénica se produzca y el suceso escénico exista: un emisor (consciente de serlo); un receptor (consciente de serlo); un tiempo y un espacio compartido en el que confluyen estos dos roles conscientes. Este esquema de dispositivo comunicacional se repite sistemáticamente en la bibliografía dedicada a las artes escénicas.

“(…), dos grupos de personas que funcionan como <actuantes> y <observantes>⁴⁴ deben congregarse en un momento determinado en un lugar concreto y compartir en él un lapso de tiempo de sus respectivas vidas”⁴⁵

Estas definiciones no dejan de abrirnos problemáticas interpretaciones que no desvelan qué tiene de específico el dispositivo escénico. De hecho, partiendo de estas definiciones, multitud de *encuentros conscientes*⁴⁶ de la vida pueden ser considerados un suceso escénico.

⁴² Jara Martínez Valderas, *Manual de espacio escénico: terminología, fundamentos y proceso creativo* (Tragacanto, 2017), 32-33.

⁴³ Especulamos sobre dos aspectos: ¿De qué formas se pueden desplazar estos elementos o roles tanto en el tiempo o en el espacio? ¿Podemos prescindir de alguno de los elementos de este esquema? ¿Nos seguirá quedando algo si lo hacemos?

⁴⁴ Hemos decidido acogernos a esta nomenclatura durante este texto, para referirnos a estos dos grupos de agentes con labores y comportamientos codificadamente diferenciados en el dispositivo escénico institucional.

⁴⁵ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 77.

⁴⁶ Fischer-Lichte se refiere a este *encuentro consciente* como *copresencia*. Una *congregación* física de actores y espectadores.

“Pero es muy difícil definir formalmente qué separa el teatro de otros intercambios más habituales (los que se verifican, por ejemplo, durante una mera conversación o una recepción)”⁴⁷

Entonces, si ni el lugar ni la actividad que se está desarrollando es determinante de la cualidad escénica de un suceso ¿Qué es lo que hace que un suceso sea escénico, frente a otro suceso que no lo es? ¿Cuándo podemos determinar que estamos ante/en un dispositivo escénico?

“(…) el teatro es un acto social que se define por la acotación de un tiempo durante el cual un grupo de personas presencia la actuación de otro grupo que propone al segundo un discurso formalizado y que implica la transformación de los integrantes del primer grupo en agentes de una situación que responde a leyes, normas o códigos diversos a los de la actividad cotidiana y crea un ámbito de realidad momentáneamente diferenciado”⁴⁸

Con esta definición Sánchez matiza mucho más como el dispositivo escénico es realmente un *generador* de una escisión del transcurso normal de la vida. El dispositivo escénico abre un *espacio/tiempo otro* que no responde a las mismas leyes, normas o códigos que el *espacio/tiempo real*. En cierta medida el dispositivo escénico es un *estado de excepción*, tal y como lo conceptualiza Agamben en “Homo sacer”⁴⁹. En definitiva, cuando nos referimos a un dispositivo escénico nos referimos a una operación espaciotemporal de *señalamiento* consciente en un “lugar concreto” en un “momento determinado” que hace que este espacio/tiempo/cuerpo se convierta en un “ámbito de realidad momentáneamente diferenciado”⁵⁰. Para Gastón Breyer el dispositivo escénico

⁴⁷ Richard Schechner, Burd Wirschafter, y Allan Kaprow, *Teatro de guerrilla y happening* (Editorial Anagrama, 1973), 15.

⁴⁸ José A. Sánchez, *El teatro en el campo expandido* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008).

⁴⁹ Agamben, Giorgio, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida* (Valencia: Pre-Textos, 1998).

⁵⁰ Parfraseando a: Sánchez, *El teatro en el campo expandido*.

inicia esta andadura con una *operación* ancestral de *señalamiento* sobre un lugar, cuerpo, objeto o comportamiento.

“[En] este hecho humano ejemplar está en juego una exaltada metamorfosis del espacio mundanal. Todo lo que accede al tablado debe aceptar y transmutarse a esa clave. Plantar una silla, en el escenario vacío, es hacer de ella un objeto nuevo, un testimonio, un actor, un espectáculo. [...]El espacio escénico es, digamos así, más espacio que el cotidiano: es un espacio exaltado, espacio al cuadrado”⁵¹

Breyer habla del *tablado* para referirse a este espacio/tiempo señalado, pero el *dispositivo escénico* ha tenido diferentes *materializaciones* a lo largo de la historia derivadas de la economía social, política y simbólica hegemónica en cada momento histórico, aunque su función siempre ha sido producir este *espacio/tiempo diferenciado* con una determinada administración del poder y su consecuente distribución del saber.

Es evidente que cuando hablamos de *formas* no hablamos exclusivamente de entidades físicas arquitectónicas o espaciales, nos referimos a un conjunto de lógicas operativas prácticas y teóricas de organización, de intercambio, de comportamiento, que se han desarrollado históricamente con el propósito de “conseguir un efecto”⁵².

“(…) llamaré literalmente dispositivo a cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de captura, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”⁵³

Acogiéndonos a la definición de Agamben del concepto de *dispositivo* propuesto por Foucault, observamos que las personas que participan en un suceso

⁵¹ Gastón A. Breyer, *Teatro: el ámbito escénico* (Centro Editor de América Latina, 1968), 8.

⁵² Giorgio Agamben, «¿Qué es un dispositivo?», *Sociológica (México)* 26, n.º 73 (agosto de 2011): 249-64.

⁵³ Agamben.

escénico están participando de un *dispositivo de subjetivación*. El dispositivo escénico es esa compleja red de relaciones que producen la forma convencional de la economía de *las cosas*. La organización del espacio/tiempo, la distribución de los cuerpos, el establecimiento de los comportamientos e intercambios esperados, forman en conjunto el dispositivo escénico.

“(…) toda realización escénica es siempre un acontecimiento social, pues en ella estamos siempre, por imperceptiblemente que sea, ante una negociación o estipulación de posiciones y de relaciones, es decir, estamos ante las relaciones de poder. En la realización escénica se hallan inseparablemente unidos lo estético y lo social o político”⁵⁴

La forma original del dispositivo escénico encuentra sus antecedentes más remotos, en las disposiciones emisor-receptor de los rituales prehistóricos. Será en la cultura griega clásica donde el dispositivo escénico encuentre una configuración espacio/temporal fuertemente codificada que conocemos como teatro.

“La primera vez que se organiza de manera sistemática la relación espectador-espectáculo es en el teatro griego. (...) Es un teatro que se diseña como instrumento de la configuración política y religiosa de la sociedad”⁵⁵

Esta definición nos da las claves de utilidad del dispositivo escénico: servir como instrumento de producción de subjetividad o lo que es lo mismo de configuración política y religiosa de la sociedad. Para esta finalidad se estableció durante esta época un dispositivo escénico, con un régimen escópico determinado (espectador-espectáculo; observante-actuante; etc.). Es decir, un dispositivo que administra con una determinada economía la relación saber/poder. Desde entonces, y en la medida en que el dispositivo escénico responde a las inquietudes del contexto al que pertenece, son numerosos los acontecimientos

⁵⁴ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 89.

⁵⁵ Valderas, *Manual de espacio escénico*, 88.

históricos, sociales y políticos que han transformado la fisonomía del dispositivo escénico. También son numerosas las aportaciones que, desde diversos ámbitos del conocimiento, han influenciado en las transformaciones y adaptaciones que ha sufrido el dispositivo.

En la presente investigación distinguimos para su análisis tres etapas en el desarrollo del *dispositivo escénico*: Etapa institucional, Etapa de autonomía/autoridad, Etapa relacional.

Hemos denominado Etapa institucional al punto inicial de nuestro análisis del dispositivo escénico. En esta primera etapa tomamos como punto de partida el análisis del modelo wagneriano de dispositivo escénico. En este dispositivo encontramos la materialización de un ideal, fruto de una larga evolución que culmina con en este diseño como una tipología de espacio específica: el edificio teatral. Esta configuración arquitectónica es una máquina de mirar que genera su propio régimen escópico basado en la puesta en marcha y desarrollo de determinadas convenciones temporales, espaciales, de posición y de comportamiento. Como hemos comentado los dispositivos tienen una economía que va más allá de los aspectos formales y engloba “un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones, cuyo objetivo es administrar, gobernar, controlar y orientar, en un sentido que se supone útil, los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres”⁵⁶. A través del régimen escópico que se desarrolla en el Estado institucional del dispositivo escénico se despliegan una serie de convenciones de comportamiento que, establecen la conducta esperada de cada uno de los cuerpos segregados por funciones específicas (espectadores, performers, técnicos). La etapa del Estado institucional producirá lo que en adelante llamaremos *institución escénica*⁵⁷ para referirnos a los acuerdos



FIGURA 002. Gráfico de dispositivo escénico [Elaboración propia]

⁵⁶ Agamben, «¿Qué es un dispositivo?»

⁵⁷ En adelante nos referimos con el término de *institución escénica*, al conjunto de códigos en referencia a tiempos, espacios y cuerpos que reconocemos intersubjetivamente como claramente pertenecientes al ámbito escénico.

intersubjetivos o convenciones que nos sirven para reconocer cuándo estamos ante un dispositivo escénico clásico y cuando no lo estamos.

En la segunda etapa comienza con las estrategias de *desplazamiento* de las convenciones que las vanguardias artísticas históricas ejercen sobre los regímenes básicos del dispositivo escénico normativo de la Etapa institucional. Esta etapa recibe el nombre de Etapa de autonomía/autoridad porque artistas y directores escénicos experimentaran con los límites de las convenciones del dispositivo escénico. En esta etapa los criterios de utilidad normativa del dispositivo escénico convencional son desbordados por ejercicios de autonomía artística, que solo son posibles si los artistas proponen con autoridad desplazamientos críticos sobre los dispositivos acordados socialmente como válidos.

Los desplazamientos básicos serán operaciones, de adición, sustracción y señalamiento con la intención de desestabilizar las categorías rígidas y codificadas del dispositivo escénico institucional. Estas operaciones de desplazamiento provocarán una ampliación del régimen escópico que en el Estado de autonomía/autoridad ya no se circunscribe a un recinto teatral, ni a un tiempo espectacular y que amplía su rango de acontecimientos observables en clave de suceso escénico a cuerpos no entrenados, o que, en última instancia, no están informados de estar participando en un suceso escénico. El régimen escópico en esta etapa está fijado por la figura del director escénico que define la distribución jerárquica del poder desplegando estrategias sobre el comportamiento del conjunto de cuerpos que practican el dispositivo escénico.

Hemos denominado bajo el término de Etapa relacional a la tercera etapa de nuestro análisis sobre el dispositivo escénico. La performatividad es entendida aquí como la capacidad de agencia de los cuerpos que participan en el dispositivo escénico. La penetración del concepto de *performatividad* en el contexto escénico y artístico producirá desplazamientos en las estrategias de

espacialidad posición, temporalidad y comportamiento de la etapa anterior. Es en esta Etapa donde situamos la práctica investigadora de esta tesis.

El dispositivo escénico pasará de ser un dispositivo de construcción de la subjetividad a través del control del régimen escópico a ser un proceso colectivo donde prima lo relacional sobre el medio o lenguaje. En esta etapa la distribución de la visualidad no se produce como una convención o es el resultado de una estrategia de autoridad artística. En la Etapa performativa ya no podemos hablar de régimen sino de contextos o acuerdos sobre el régimen visual de carácter temporal y negociable. El régimen escópico institucional, como sistema de administración visual entra en crisis porque no resulta operativo en los nuevos contextos que abren los dispositivos escénicos de agencia. El propio dispositivo escénico se manifiesta en esta etapa con altos grados de ambigüedad, indeterminación y se encuentra en continua fluctuación. No se trata ya de un dispositivo espacio/temporal de comunicación pautada y unidireccional, sino de una situación abierta a la *conversación* entre los agentes que se dan cita en un lugar. En los dispositivos de agencia se produce una renegociación colectiva de las relaciones de poder, que no parte de una distribución asimétrica del saber.

Capítulo 1. Régimen escópico del dispositivo escénico

“Tanto la caja negra como el cubo blanco son marcos supuestamente neutros, que dirigen y jerarquizan la atención y, por tanto, construyen sujetos observadores. Ambos se basan en convenciones conductuales muy consolidadas que no fueron previamente acordadas. (...) Ambos modelos controla y determinan un modelo burgués de sujeto que vigila a sus vecinos en busca de indicadores de comportamiento inconformista”⁵⁸

El dispositivo escénico es un sistema espacial y temporal de regulación de una visibilidad asimétrica⁵⁹, por lo tanto, estamos ante un régimen escópico específico del dispositivo escénico. Para Pavis, en la definición etimológica del término *theatron* encontramos la propiedad fundamental de lo que nosotros hemos conceptualizado como dispositivo escénico: un sistema visual. Es decir, el dispositivo escénico es básicamente un régimen escópico.

“El origen griego de la palabra teatro, el *theatron*, revela una propiedad olvidada, pero fundamental, de este arte: es el lugar donde el público observa una acción que se le presenta en otro lugar. El teatro, en efecto, es sin duda un punto de vista respecto de un acontecimiento: una mirada, un ángulo de visión y de rayos ópticos lo constituyen”⁶⁰

Como apunta Bishop, el fundamento de la *caja negra* es producir “sujetos observadores”⁶¹. Para llevar a cabo esta operación, el dispositivo escénico ha desarrollado a lo largo de su historia particular el régimen escópico con el cual administra lo que se muestra y lo que se oculta al *otro*: al espectador.

“No es importante lo que sucede en el escenario. Ni siquiera es importante lo que mostramos en el escenario, sino más bien lo que ocultamos, para permitir

⁵⁸ Claire Bishop, «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris: Las exhibiciones de danza y la atención de la audiencia», *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 35 (2021): 43-69.

⁵⁹ Cómo otros dispositivos de visualidad propios de la Modernidad examinados por Foucault. Véase: Foucault, *Vigilar y Castigar*.

⁶⁰ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro* (Paidós, 1983), 469.

⁶¹ Bishop, «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris».

que la audiencia haga sus propios descubrimientos y crear un espacio para la imaginación de los espectadores, en el cual los textos se desbloquean y las imágenes se abren al público”⁶²

La afirmación de Heiner Goebbels deja claro que el dispositivo escénico es un dispositivo basado en la administración de la observación en el eje ocultar/mostrar. Por régimen escópico del dispositivo escénico entendemos las sistemáticas de distribución de cuerpos, espacios, tiempos y comportamientos que hacen del dispositivo escénico una *maquinaria de administración visual*.

“Como base un escenario es un lugar desde el que se es visto y un espacio desde el que se mira, cualquiera que sea la forma de este escenario o la estructura de la ‘sala’, la relación que se establece es una relación física de orden y organización que conlleva una relación moral entre el que mira y el que es mirado”⁶³

El régimen escópico es una forma de administración de la visibilidad que afecta a los *cuerpos, espacios* y tiempos que participan en el dispositivo escénico. Cuerpos, espacios y tiempos podrán ser visibles, parcialmente visibles o completamente ocultos, su grado de visibilidad depende de lo que sea *conveniente* en cada momento.

A continuación, analizaremos como los desplazamientos han ido modificando las convenciones del régimen escópico inicial del dispositivo escénico desde lo que hemos denominado Etapa institucional con dispositivos arquitectónicos fuertemente codificados (convenciones), hacia las formas *contrainstitucionales* y críticas propias de la Etapa de autoridad/autonomía, hasta las operaciones tácticas de desplazamiento de la Etapa relacional que pondrán en cuestión la economía básica del dispositivo. Con el objetivo de que el análisis sea lo más claro posible, hemos clasificado dichas convenciones en cuatro categorías

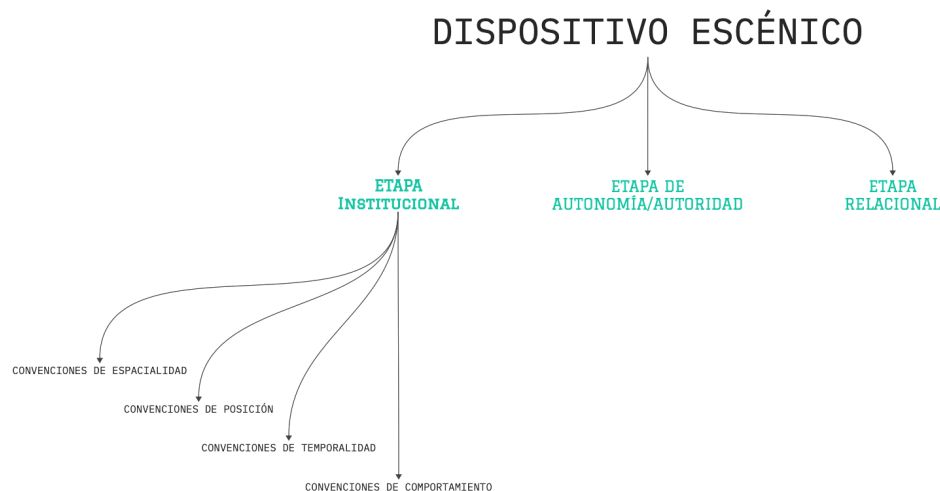


FIGURA 003. Gráfico de convenciones del dispositivo escénico [Elaboración propia]

⁶² Heiner Goebbels, «¿Investigación o técnica?», *post(s)* 5 (5 de diciembre de 2019), [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1538](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1538).

⁶³ Denis Bablet, «Para un método de análisis del espacio teatral», *ADE Teatro*, 1996.

diferenciadas: convenciones de espacialidad, convenciones de posición, convenciones de temporalidad y convenciones de comportamiento.

“¿No es suficiente con que hayamos descubierto que se nos oculta algo? Delante de éstas y aquellas cosas cuelga un telón... ¡levantémoslo, pues!”⁶⁴

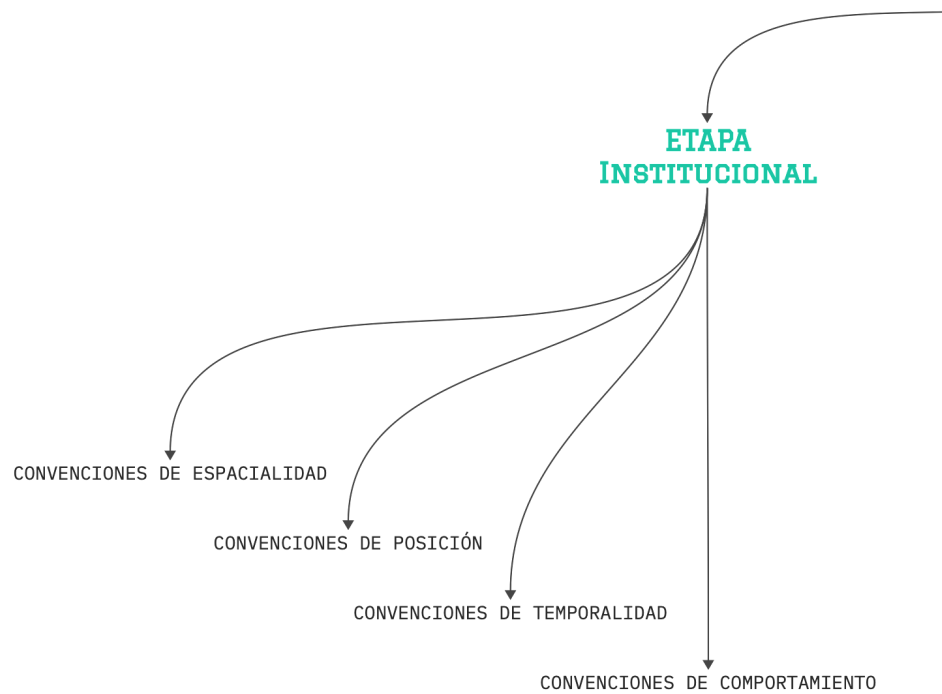


FIGURA 004. Gráfico de convenciones del dispositivo escénico [Detalle] [Elaboración propia]

⁶⁴ Bertolt Brecht, «El pequeño organon para teatro escrito», *OVEJAS MUERTAS* (blog), 1948, <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2017/06/11/bertolt-brecht-el-pequeno-organon-para-teatro/>.

1.1. Etapa institucional

Históricamente el dispositivo escénico es fundamentalmente un dispositivo comunicación visual que privilegia y controla exhaustivamente el punto de vista del *espectador* durante el *tiempo espectacular*. Para que esta comunicación se produzca de la forma más *eficiente* posible el punto de vista del espectador debe ser lo más diáfano y frontal. Este ideal de espacio “desde el que se es visto” y “desde el que se mira”⁶⁵ se ha formalizado a lo largo de la historia a través de numerosas configuraciones espaciales, que reciben el nombre de *teatros*. Aunque la historia de los dispositivos escénicos está ligada a la de los espacios rituales prehistóricos, será la cultura griega la que otorgue la forma primigenia del dispositivo escénico.

“En la isla de Creta, (...) se encuentran, por todos los patios centrales de las grandes construcciones de esta cultura, unas superficies rectangulares empedradas de unos 13 x 10 m rodeadas de gradas en dos lados contiguos para los espectadores y una especie de tribuna de honor. Son las primeras arquitecturas permanentes, si no teatrales, preteatrales”⁶⁶

No es el objetivo de esta investigación analizar pormenorizadamente cómo ha sido la evolución de estos dispositivos a lo largo de la historia. Pero sin duda, el hito fundamental que ha dado forma al dispositivo escénico institucional⁶⁷ lo encontramos en las directrices que Aristóteles especifica en la “Poética” (335-323 a.C.). En los capítulos VI y VII de este *tratado*, el filósofo griego establece la conocida como unidad de acción.

“Para el autor griego no deben de aparecer ni saltos ni digresiones que enturbien la claridad y que puedan confundir el entendimiento; más bien debe gobernar una lógica reconocible sin interrupción. (...) La coherencia interna y

⁶⁵ Bablet, «Para un método de análisis del espacio teatral».

⁶⁶ Felisa de Blas Gómez, *El teatro como espacio* (Fundación Caja de Arquitectos, 2009), 39.

⁶⁷ Que tomamos como punto de partida para nuestro análisis.

el aislamiento frente a la realidad externa constituyen aspectos complementarios de este tiempo teatral unitario”⁶⁸

La unidad aristotélica es una pauta para la escritura dramática que, si bien no establece unas pautas cerradas⁶⁹, se ha desarrollado a lo largo de la historia como el canon aristotélico de las tres unidades: unidad de acción, unidad de tiempo, unidad de lugar.

“A pesar de sus implicaciones filosóficas, la *Poética* de Aristóteles era un texto pragmático y descriptivo. En la modernidad, en cambio, se reinterpretaron sus observaciones como reglas normativas, las reglas como prescripciones y las prescripciones como leyes: de la descripción se llega a la prescripción”⁷⁰

Como apunta Lehmann, aunque estas pautas se referían en origen más a una relación de magnitudes *armónica* y estructurada que a cantidades exactas, los postulados de Aristóteles se han convertido en convenciones de la escritura dramática y de la dramaturgia⁷¹. Por extensión, el dispositivo escénico ha respondido durante siglos a las necesidades del canon aristotélico. Es decir, a pesar de que Aristóteles tampoco se refiere en la “Poética” a las características físicas y funcionales del dispositivo escénico, la influencia de sus ideas se ha materializado formalmente en forma de edificio (convenciones de espacialidad), en una forma de enfrentarse al acontecimiento *representado* (convenciones de posición y comportamiento), en la necesidad de establecer unos marcadores temporales que acoten la experiencia catártica (convenciones de temporalidad). Como comentamos con anterioridad, no se trataría aquí de hacer una clasificación de como estas ideas han materializado los dispositivos escénicos a

⁶⁸ Lehmann, *Teatro posdramático*, 340-41.

⁶⁹ Si bien es cierto que Aristóteles especifica algunas cuestiones temporales de duración en la “Poética”: “(...) la tragedia se empeña en mantenerse en cuanto es posible dentro de un ciclo solar, o cerca de esta medida” En: Aristóteles, *Poética*, 335d. C., http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf.

⁷⁰ Lehmann, *Teatro posdramático*, 342.

⁷¹ Empleado aquí el término *dramaturgia*, como sinónimo de puesta en escena.

lo largo de la historia. Nuestro objetivo es partir de lo que postulamos como el punto máximo de su desarrollo, localizando los desplazamientos (estrategias y tácticas) que han dado lugar a su disolución o a su reformulación.

En este sentido, postulamos que el punto álgido en la evolución de la materialización del canon aristotélico en forma de dispositivo físico se alcanzó en la configuración de un dispositivo espacio/temporal *ideal* al que nos referimos comúnmente bajo el término de *teatro a la italiana*.

“Ir al teatro es ingresar en un edificio y acomodarse en una butaca. Un edificio que, al parecer, cumple particulares condiciones; entonces, teatro es de algún modo sinónimo de edificio teatral”⁷²

Con el término de teatro a la italiana englobamos un conjunto de dispositivos escénicos cuyos espacios *cumplen estas particulares condiciones*. Estas arquitecturas teatrales están completamente codificadas y al servicio de un ideal específico de régimen escópico.

“La ley del dispositivo es la teoría de la perspectiva, centrada en el ojo privilegiado, estático y axial”⁷³

Será el dispositivo escénico diseñado por Richard Wagner construido en la ciudad alemana de Bayreuth e inaugurado en 1876 el que establezca el modelo⁷⁴

⁷² Breyer, *Teatro*, 9.

⁷³ Breyer, 44.

⁷⁴ Bayreuth ha sido una referencia como dispositivo desde su construcción. La transcendencia del modelo va más allá de ser un sistema de perfecta regulación de los espacios, posiciones y comportamientos en el dispositivo escénico. Por ejemplo, para Gordon Craig no solo se trata de un modelo perfecto para la actividad teatral, sino que también es perfecto por motivos de seguridad contra el fuego, que era una lacra de histórica de este tipo de arquitecturas. “Richard Wagner diseñó un teatro para ustedes hace años que es el único teatro seguro de Europa. (...) ¿Cuándo se tendrá en cuenta que el diseño de Wagner es la única estructura segura entre las existentes, con la que construir un teatro para los artistas?”. Comentario de Craig en un artículo publicado en 1908, de consulta en: Edward Gordon Craig, *Escritos sobre teatro II*, Teoría y práctica del Teatro 34 (Madrid: Asociación de directores de escena de España, 2012), 316-17.

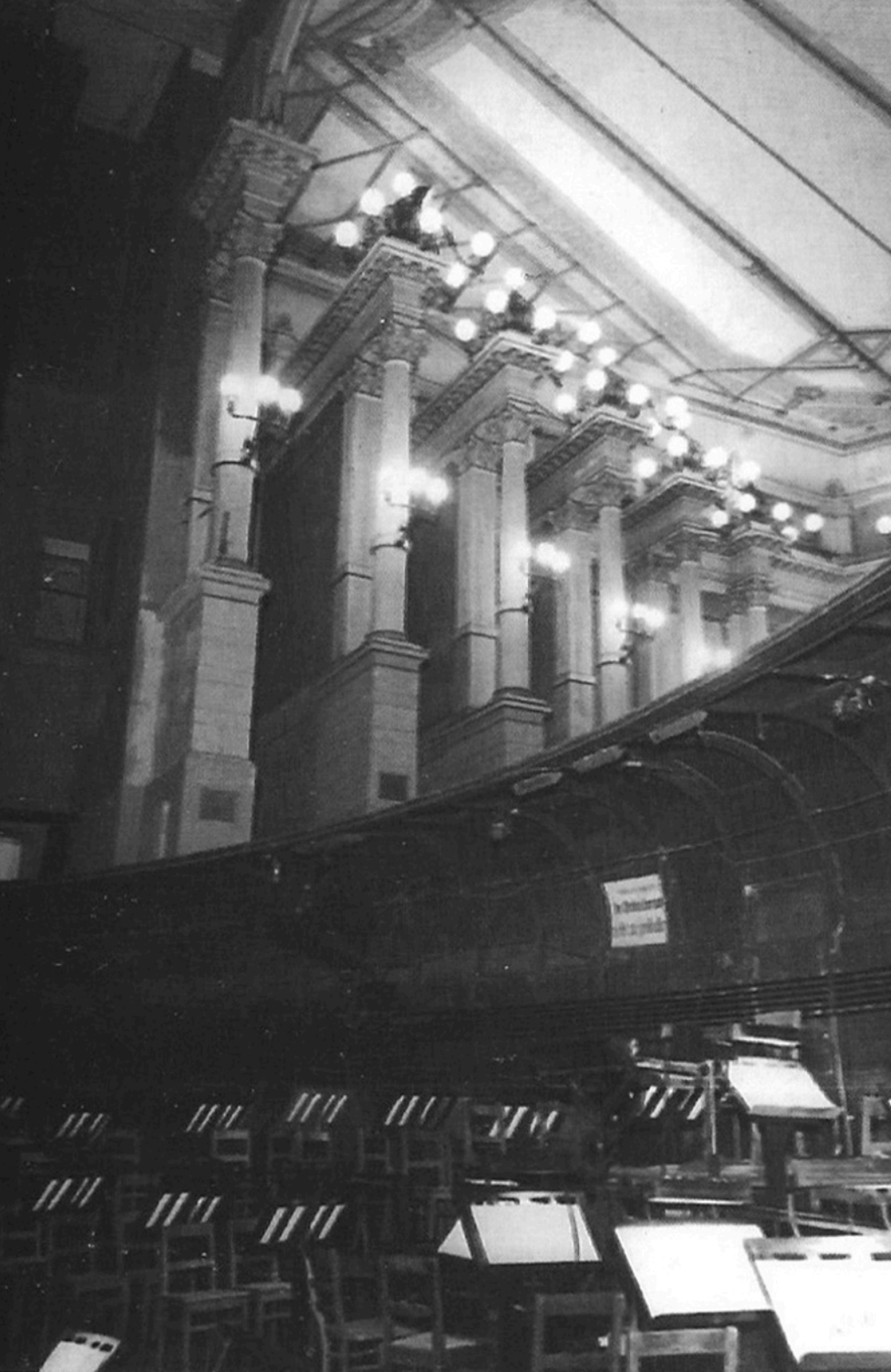


FIGURA 005. Richard Wagner, Foso de orquesta «Festspielhaus de Bayreuth», 1876

del Estado Institucional del régimen escópico del dispositivo escénico. Como decíamos anteriormente, excedería los límites de esta investigación examinar las mutaciones/transformaciones desde la recuperación/reinterpretación en el Renacimiento del modelo de dispositivo griego hasta el rediseño de Wagner en 1876⁷⁵. Partimos del modelo de dispositivo escénico ideológicamente materializado en el “Festspielhaus de Bayreuth” (1876) puesto instaura lo que podemos denominar el comportamiento contemplativo burgués en el dispositivo escénico.

“No fue hasta la década de 1870, cuando Wagner diseñó el teatro en Bayreuth para eliminar las vistas laterales, proporcionar una perspectiva frontal para el público, ocultar la orquesta, y sumergir al público en una oscuridad casi completa, cuando surgió el ideal de completa inmersión y concentración. Previamente a este acontecimiento, los teatros occidentales se llenaban de distracciones periféricas (principalmente sociales) que eran una de las principales razones por las que la gente asistía al teatro en primer lugar”⁷⁶

El dispositivo escénico de Wagner va más allá de los propósitos iniciales de producir un dispositivo espacial desde el que ver y ser visto. Con este desarrollo del dispositivo escénico lo que se consigue es un control total sobre la administración del régimen visual (escópico). El modelo que Wagner consigue depurar en la arquitectura del “Festspielhaus de Bayreuth” (1876) en una materializa una ideológica del poder, que administra y produce determinado saber en su interior. En este sentido las conexiones con el modelo panóptico de Bentham, son más que evidentes. En el teatro de Wagner la economía de la atención está rígidamente articulada⁷⁷. En el centro de esta economía se sitúa el cuerpo del espectador que es reducido a la acción de observación estática y sin capacidad de decisión sobre lo que se ve.

⁷⁵ A pesar de habernos documentado sobre esta larga e interesante transición, no podemos detenernos en ella. En este sentido recomendamos la lectura del segundo capítulo de “El teatro como espacio” en: Felisa de Blas Gómez, «Espacio Teatral», en *El teatro como espacio* (Fundación Caja de Arquitectos, 2009).

⁷⁶ Bishop, «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris».

⁷⁷ Bishop hablará de “modelo burgués” en referencia a estas economías de la atención: Bishop.



FIGURA 006. Richard Wagner, Vista del patio de butacas de «Festspielhaus de Bayreuth», 1876

“Hacerse espectador es prohibirse, en rigor, las libertades de la vida diaria. El lugar “suspendido” es ahora un paraíso perdido. Está vetado entrar, actuar, mirar pero no tocar”⁷⁸

Por tanto, tras el objetivo del dispositivo escénico institucional de conseguir un tiempo de *inmersión* total del espectador, encontramos unas condiciones específicas de comportamiento. Solo se puede mirar, pero no se puede, entrar, actuar o tocar.

“Utilizo la frase *tiempo del acontecimiento*⁷⁹ para referirme a un conjunto de convenciones teatrales que no son solo temporales, sino también conductuales y económicas: llegar a un lugar designado, por lo general de noche, para tener un asiento en una actuación que requiere entrada, que uno observa junto con otras personas, de principio a fin”⁸⁰

El régimen escópico lleva aparejado su específica manifestación del régimen de poder y su particular circulación/distribución del saber. Para conseguir esta maquinaria funcione de la forma esperada, el dispositivo escénico de la Etapa institucional ha desarrollado una serie de convenciones de mediación que en conjunto configuran su propio régimen escópico. Para analizar estas convenciones hemos establecido cuatro categorías diferenciadas: convenciones espaciales, convenciones de posición, convenciones temporales y convenciones de comportamiento.

Por convenciones de espacialidad nos referimos al diseño y producción de espacios aislados del exterior, concebidos para monopolizar la mirada de espectador y contruidos bajo unas pautas de dimensiones y con unas características muy específicas. Si las convenciones espaciales vendrían a

⁷⁸ Breyer, *Teatro*, 14.

⁷⁹ Bishop utiliza la construcción “tiempo del acontecimiento” para referirse al mismo sistema de convenciones (régimenes) al que aludimos nosotros con la construcción “tiempo espectacular”.

⁸⁰ Bishop, «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris».

producir este espacio específico de encuentro entre los “dos grupos de personas que funcionan como <actuantes> y <observantes>”⁸¹, para controlar la visión de los *observantes* será necesario también desarrollar un sistema de posiciones codificadas y segregadas dentro de este espacio general. Abordamos el análisis de estas posiciones bajo el epígrafe de convenciones de posición. Por su parte, las convenciones temporales atañen a los sistemas y códigos que el dispositivo pone en funcionamiento para producir una acotación temporal específica que diferencie el tiempo espectacular del transcurso normal de la vida. Por último, las convenciones de comportamiento son las que fijan de forma específica que actividades se pueden realizar dependiendo de la posición, el momento y el rol de cada cuerpo dentro del dispositivo escénico.

Estas convenciones espaciales, temporales, posicionales y comportamentales se consolidaron en la Etapa institucional como una forma extremadamente económica de conseguir estos *efectos* de inmersión/ilusión del espectador. Estas convenciones son las que conocemos en la actualidad y forman el concepto extendido y admitido intersubjetivamente como el dispositivo escénico clásico/institucional. Aún en la actualidad, estas convenciones están presentes y funcionales en los espacios teatrales contemporáneos construidos bajo este paradigma.

A continuación, detallamos como se manifiestan estas convenciones y los *instrumentos* que en ellas intervienen para posteriormente analizar cómo son desplazadas para dar lugar al Estado autoridad/autonomía, y finalmente al Estado performativo.

⁸¹ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 77.

1.2. Convenciones de espacialidad

En el *Estado institucional* el dispositivo escénico reúne una serie de convenciones arquitectónicas que han venido inducidas por su función de lugar de comunicación generalmente unidireccional, codificada y aislada del exterior. Empleamos el término convenciones de espacialidad para señalar específicamente cuales son los *instrumentos* empleados para *mediar* entre el contexto exterior y el interior del dispositivo escénico.

“Al exterior, la realidad de todos los días, trabajosa, que se toca y se usa. Al centro, en el interior, la otra realidad, inefable, nouménica, que se presiente como submundo y donde el hombre se abisma para saber u olvidar”⁸²

Los espacios del Estados Institucional han sido diseñados específicamente para hacer posible ésta determinada forma de comunicación entre los *actuales* y *observantes*⁸³. El objetivo de este diseño espacial será el de *capturar* la atención de un grupo de personas sobre la *presencia* de otro grupo en un espacio y un tiempo concreto. En el contexto del dispositivo escénico hablamos concretamente de centrar/focalizar la atención de sobre el escenario durante el tiempo que dura un espectáculo. Para focalizar la atención sobre este espacio/tiempo concreto el dispositivo escénico institucional desarrolló, a lo largo de su historia, diferentes convenciones de espacialidad destinadas a condicionar/capturar la percepción sonora⁸⁴ y visual de los observantes. El modelo wagneriano alcanza un nivel de depuración extremo en la organización del espacio y la distribución de los

⁸² Breyer, *Teatro*, 29.

⁸³ Por continuar con la terminología de Fischer-Lichte sobre los dos grupos de personas que se encuentran en el espacio escénico.

⁸⁴ Debemos señalar que el dispositivo escénico institucional desde su origen griego hasta su depuración extrema con el modelo wagneriano o es una caja de resonancia y amplificación del sonido. En ausencia de medios electrónicos de amplificación, la distribución espacial y la configuración del espacio estaban orientadas a que el sonido llegara lo más nítido posible a todos los extremos de la sala. Lamentamos no disponer del espacio suficiente para examinar críticamente la cuestión de la acústica, de forma tan profunda como hemos dedicado a la cuestión visual.

cuerpos, basado principalmente en el *enmarcado* de la realización escénica de una forma radicalmente independiente y diferenciada de su contexto interior.

“Por un lado, lo enmarcado se constituye como contexto *interno* y, por otro, se aísla por la realidad *externa* como algo especial, significativo, elevado e intensificado”⁸⁵

1.2.1. Aislamiento

“A pesar de estar aislado en grados diversos de la vida cotidiana, este <<mundo dentro de otro mundo>> se convirtió en el centro simbólico de la ciudad del siglo XIX”⁸⁶

En definitiva, la operación de *enmarcado* radica en una separación de algo continuo en dos instancias diferenciadas: un dentro y un afuera. Esta separación consiste en una ruptura de nuestra percepción de continuidad visual, sonora y práctica del espacio⁸⁷.

“suspende momentáneamente el espectador los hilos con una porción del mundo que él, (...) desglosa y aísla del resto de su universo diario. (...) una fractura circular delimitando un área –tierra de nadie– que queda suspendida, puesta en paréntesis. Cortados quedan los hilos regulares del tiempo, del espacio y de la praxis”⁸⁸

En la Etapa institucional, la *fractura* de la que habla Breyer está facilitada por un contenedor arquitectónico. Una lenta evolución desde el dispositivo escénico griego, con un largo paréntesis que va desde la caída del Imperio Romano hasta

⁸⁵ Lehmann, *Teatro posdramático*, 281.

⁸⁶ Kenneth Frampton, «Prefacio», en *La caja mágica: cuerpo y escena* (Fundación Caja de Arquitectos, 2005), 7.

⁸⁷ Como veremos más adelante, la separación del espacio es de índole práctica. Es una separación sobre como *practicamos* este espacio concreto, del resto de espacios del mundo.

⁸⁸ Breyer, *Teatro*, 13.

el Renacimiento, culmina con la formalización y codificación del edificio teatral. La convención de espacialidad de la Etapa institucional es aislar dentro de un *contenedor arquitectónico* a los *observantes* y *actuales*⁸⁹ para que su ejercicio de comunicación no se vea afectado por imágenes y sonidos que no estén perfectamente controlados.

También José A. Sánchez hablará del teatro como medio de producción simbólica basado en el establecimiento de un “ámbito de realidad momentáneamente diferenciado”⁹⁰. Esta diferencia, este corte es una zona de *excepción* en la que se aísla la comunicación escénica del *mundo exterior* por medios arquitectónicos o *para-arquitectónicos* permanentes y estables. No es nuestro propósito ser exhaustivos en las formas concretas en con las que se consigue este aislamiento visual, pero de forma muy simplificada constatamos que se establece una estrategia arquitectónica de *doble muro*: un muro perimetral⁹¹ que cierra el recinto al exterior y unos muros interiores que delimitan el espacio escénico. Este doble muro genera estancias intermedias que además de su papel de aislamiento cumplen otras funciones propias del dispositivo.

En el aspecto sonoro⁹² las premisas de partida en cuanto al asunto del aislamiento son las mismas que en el plano visual. El silencio absoluto⁹³ es el

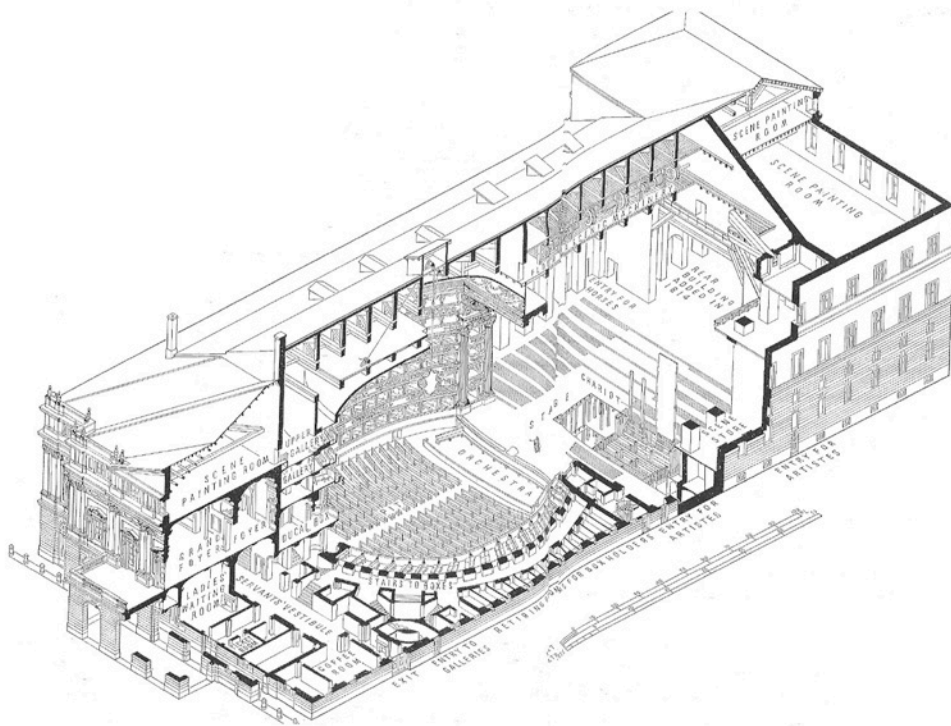


FIGURA 007. Sección en perspectiva de «La Scala de Milán»

⁸⁹ Como advertimos al principio del trabajo, en adelante empleamos los términos de *observante* y *actuante* para referirnos a los dos roles en los que el dispositivo escénico divide a las personas. Consideramos que, aunque el término observante es más preciso que el de espectador, público, etc. Aun, así como se verá, en el desarrollo de nuestra argumentación, el observante también es *actuante*.

⁹⁰ Sánchez, *El teatro en el campo expandido*.

⁹¹ El muro perimetral no suele contar con puertas y ventanas que den directamente al exterior (calle, patio, etc.), y en caso de tenerlas éstas están *cegadas*, o cerradas de forma permanente.

⁹² Como hemos señalado al pie en una nota anterior, la cuestión del dispositivo escénico institucional como instrumento sonoro queda, por cuestiones de espacio, marginada de esta investigación.

⁹³ Sin embargo, en un contexto social donde lo visual es hegemónico, el sonido ha sido siempre un tema problemático de las *salas alternativas*. Paradójicamente, y puesto que se suele usar audio a un volumen considerable durante el tiempo espectacular, el aislamiento acústico ha sido en gran medida un requerimiento del interior hacia el exterior. Lo importante no sería tanto que no se escuchen los sonidos del exterior en el interior del espacio, como que lo que ocurre a nivel sonoro en el espacio no

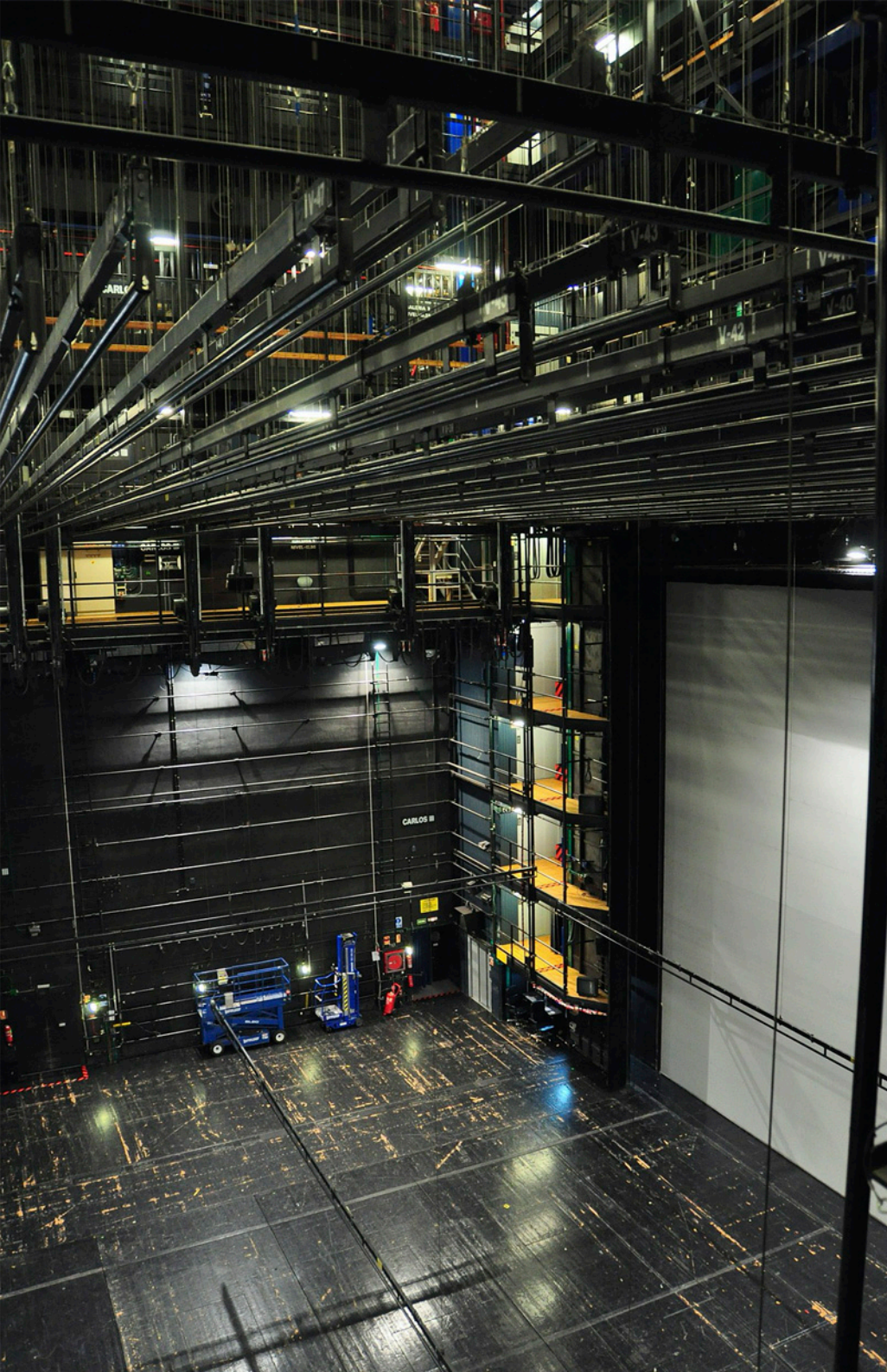


FIGURA 008. Caja escénica del «Teatro Real» (Madrid)

estado de partida de partida de cualquier *lugar de comunicación escénica*. Para ello son útiles los mismos elementos arquitectónicos que se utilizan para configurar los límites del lugar y aislarlo a nivel térmico y visual.

Para que el dispositivo escénico de la Etapa institucional funcione *correctamente* es necesario extremar el aislamiento sonoro y visual⁹⁴, impidiendo que sonidos y luces procedentes del exterior entren en el interior del recinto.

1.2.2. Espacio en estado 0

Sin sonido y sin luz del exterior el dispositivo escénico es un espacio en estado cero sobre el que los actuantes van produciendo para los observantes imágenes y sonidos de forma específica y totalmente controlada. El dispositivo escénico en el Estado institucional, independientemente del edificio concreto que lo alberga, se presenta a sus ocupantes (actuantes y observantes) como un espacio capaz de oscurecerse por completo y totalmente aislado del exterior. En esta caja negra el suceso que quieren desencadenar los actuantes es posible sin interferencias que provengan del exterior⁹⁵ o que eventualmente se puedan producir en su interior. Pero, como veremos cuando abordemos las convenciones de posición, dentro de este marco arquitectónico el espacio específico de los actuantes se caracteriza además por estar completamente vacío.

moleste a las personas que viven en casas limítrofes a estos espacios (teatros). Son los vecinos de los teatros los que no quieren vivir “un ámbito de realidad momentáneamente diferenciado” haciendo referencia al texto de José A. Sánchez en “El teatro en el campo expandido”.

⁹⁴ La convención sobre el aislamiento del lugar de la comunicación escénica se mantiene prácticamente inalterada hasta nuestros días. Es decir, hay cualidades del espacio escénico que, independientemente de las dimensiones de este o su época de construcción, son una constante en esta tipología de espacios.

⁹⁵ Actualmente esta convención relacionada con el aislamiento del espacio escénico de su exterior se ha complicado en extremo por la aparición de los teléfonos móviles. La *institución escénica* procura mantener este aislamiento solicitando insistentemente a los *observantes* que desconecten sus terminales y, por lo tanto, su conexión con el exterior.

“Sentado en su butaca está el espectador; el área frontera a él está por ahora vacía. Sitio lleno de vacío, abierto a todas las posibilidades dijimos. Este lugar debe ser llenado por una geografía virtual. Una aguda polarización se genera del sitio lleno por el espectador al lugar de las posibilidades”⁹⁶

El estado cero del espacio se sustancia en que los *actuales* encuentran allí donde van un espacio *vaciado* y capaz de albergar espacial, temporal y materialmente *su suceso escénico (espectáculo)*. En este sentido el teatro como espacio escénico es un *no-lugar*⁹⁷, o al menos una categoría que empleamos para referirnos a lugares que reúnen (aunque con especificidades propias) las mismas características básicas independientemente de su localización geográfica. En el dispositivo escénico del Estado institucional los *sucesos escénicos* no dejan huellas visibles de su paso por el espacio⁹⁸. El espacio escénico es continuamente *reiniciado* a un estado vacío⁹⁹ y neutro. El espacio escénico se puede entender en cierta medida como un *palimpsesto*. Un lugar donde se producen *escrituras* de carácter *temporal*, que son *limpiadas* para re-escribir nuevamente.

1.2.3. Accesos diferenciados

La materialización de este ideario sobre el espacio aislado producirá lugares completamente cerrados al exterior. Al dispositivo escénico propio del Estado institucional se accede por varias puertas que dan a estancias intermedias que a

⁹⁶ Breyer, *Teatro*, 65.

⁹⁷ En un sentido similar al que emplea Augé en: Marc Augé, *Los «no lugares»: espacios del anonimato : una antropología de la sobremodernidad* (Gedisa, 1996).

⁹⁸ Sin embargo y por contra, es habitual que los vestíbulos y camerinos se llenen de restos e imágenes del paso de personas por el dispositivo escénico. La *desmemoria* del espacio escénico se compensa con el archivo que se guarda en sus espacios marginales.

⁹⁹ Encontramos aquí un paralelismo entre caja negra y cubo blanco. También el cubo blanco es reiniciado a un estado cero periódicamente. Sobre estrategias forenses para indagar sobre este pasado constantemente anulado han trabajado algunas artistas. Cabe mencionar aquí el trabajo titulado “Hasta cota de afección” de Patricia Gómez y María Jesús González. De consulta en: Patricia Gómez y María Jesús González, *Hasta cota de afección*, 2018, Instalación, 2018, <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Fins-a-cota-d-afeccio>.

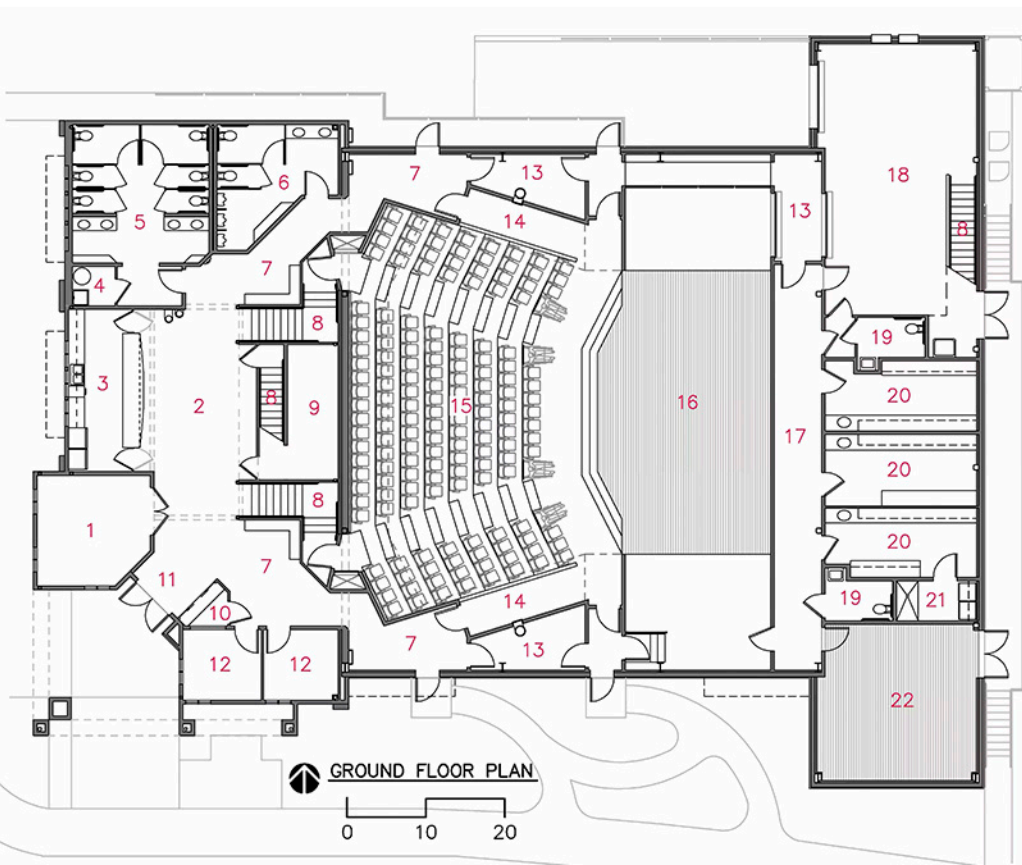


FIGURA 009. Bruce Richey, Plano Planta Del «Camelot Theatre» (Talent, Ontario)

su vez se comunican con el exterior. Dependiendo de las funciones que van a ejercer los cuerpos que entran al espacio escénico (*actantes u observantes*) el acceso se realiza por lugares distintos y se practica de forma diferenciada¹⁰⁰.

“A la sala teatral se llega por dos entradas: el **vestíbulo** y la **puerta del escenario**. ¿Hay que considerarlas como eslabones o verlas como símbolos de separación?”¹⁰¹

En su periplo espacial para acceder al dispositivo escénico, los *observantes* se relacionan con un *instrumento* de mediación económica que se conoce como *taquilla*. La taquilla es un lugar del interior del recinto escénico que está conectado con el exterior. En la taquilla se produce el intercambio económico que permite el acceso de los *observantes* al dispositivo escénico. Tras este trámite, los observantes entrarán al dispositivo por la puerta principal de acceso que comunica el recinto con el exterior. Por último, a través de un vestíbulo acceden a su posición en el dispositivo escénico: la sala.

Por su parte, los *actantes* acceden al recinto por otra ruta diferenciada de los *observantes*. Generalmente los *actantes* acceden al recinto desde el exterior por puertas de servicio. Estas puertas los conducen hacia estancias intermedias que finalmente los llevan a lo que conocemos con el nombre de *camerinos*. Los camerinos son lugares ocultos para los *observantes* donde los *actantes* se preparan para su intervención. Finalmente, los *actantes* acceden a su posición en el dispositivo (escenario) a través de otras estancias intermedias que desembocan en un acceso o puerta del escenario. Por último, *actantes* y *observantes* se encuentran en el espacio escénico (sala y escenario) en dos posiciones enfrentadas a las que, como hemos comentado, han llegado por espacios completamente segregados.

¹⁰⁰ En el caso de las conocidas como *salas alternativas* el acceso de ambos roles se suele/puede dar por las mismas por las mismas puertas, pero, casi nunca al mismo tiempo.

¹⁰¹ Peter Brook, *El espacio vacío*, 6.ª ed. (Barcelona: Península, 2019), 174.

1.3. Convenciones de posición

“Al descender a los estratos profundos, en la psiqué remota, encontramos el pacto escénico –espectador-actor– y ya desde ese inicio, una espacialidad comprometida”¹⁰²

La cuestión de la *posición* específica entre los cuerpos que se dan cita en el dispositivo escénico está inscrita en el origen del *hecho escénico*. Esta *espacialidad comprometida* se materializa en diferentes modelos de posición relativa espectador-actor que se han dado a lo largo de la historia y que Breyer analizará bajo el concepto general de ámbito teatral. Si bien, culturalmente tendemos a identificar el edificio teatral con el ámbito teatral no son lo mismo. Esta identificación entre ambos espacios viene por la tradición cultural que ha instaurado *el teatro a la italiana* como el ámbito escénico por excelencia.

“La costumbre establece una sinonimia entre ámbito y edificio. Sin embargo, por sí solo, un teatro no configura un ámbito escénico pues, simétricamente, ámbito puede haber en otros tipos de edificio y el paisaje natural a cielo abierto”¹⁰³

Así pues, hay que entender la arquitectura teatral (edificio) como una consecuencia de un modo concreto de practicar el espacio. El espacio, como si se tratara de una cebolla, se determina de dentro hacia afuera. La relación entre el cuerpo del espectador y el del actor, configuran el ámbito escénico. Las necesidades que son relevantes en este modelo de comunicación en cada momento histórico producirán una tipología de edificios concreta que privilegiará unos aspectos sobre otros.

“No es la carcasa de mampostería lo que hace al ámbito. [...]. No se determina un ámbito escénico enclaustrando 800m³ de aire, emparedando un oscuro hueco. Al revés el ámbito es un pleno capaz de cristalizar hacia afuera

¹⁰² Breyer, *Teatro*, 7-8.

¹⁰³ Breyer, 9.

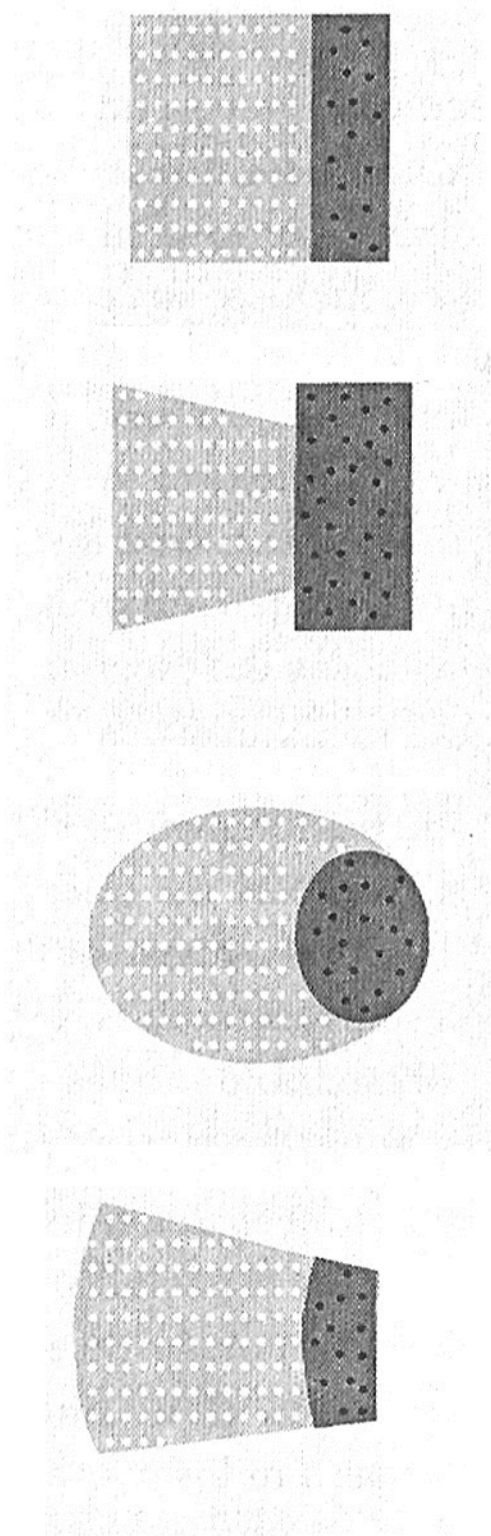


FIGURA 010. Jorge Iván Suárez. Distribución público-sala, actores-escenario en el ámbito escénico en « T »

en una carcasa opaca y resistente. El espacio interior genera el volumen óseo del edificio. [...]El teatro como edificio es extraño; es un rostro vuelto hacia dentro. Es el ente arquitectónico que menos exterioridad requiere..., es un animal que habita sus propias entrañas¹⁰⁴

Durante la Etapa institucional, el régimen escópico es el aspecto privilegiado que ha sido capaz de configurar formalmente el dispositivo escénico, como hemos visto anteriormente. Sin embargo, una parte fundamental de este régimen no radica en la configuración arquitectónica únicamente, sino que tiene que ver con como espectadores y actores se sitúan específicamente en un espacio. Por ello, el régimen escópico del dispositivo escénico es también una cuestión de disposición espacial: una cuestión de posición. Los cuerpos que se dan cita en el dispositivo escénico se atienen a un régimen posicional específico. En una lenta evolución desarrollada durante la Edad Moderna, para mediados del siglo XVIII el edificio teatral se consolida como un dispositivo escópico completamente configurado: el *teatro a la italiana*.

“La característica principal es la separación entre la sala y el escenario. La embocadura es un marco y ningún espectador debe estar cerca de ella. La condición es ver y oír bien, el número de espectadores es indiferente¹⁰⁵”

La arquitectura teatral se adapta a esta separación entre cuerpos con diferentes funciones, que han de encontrarse en un espacio común con posiciones totalmente enfrentadas. A esta distribución Gastón A. Breyer la denomina ámbito escénico en “T”. En los gráficos que podemos ver en la Figura.010, Suárez sintetiza la convención de posición del dispositivo escénico en la Etapa Institucional. Los puntos blancos corresponden a los *observantes* que se sitúan en un área gris claro que corresponde a la sala. Los puntos negros representan a los *actantes*, y el área de gris oscuro representa el escenario.

¹⁰⁴ Breyer, 9.

¹⁰⁵ de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 93.

La posición segregada de los cuerpos dentro del dispositivo constituye una parte esencial de esta economía visual. La posición enfrentada, diferenciada y aislada entre cuerpos *actuales* (escenario) y cuerpos *observantes* (sala) es la que reproduce la economía del *dispositivo escénico convencional*. Esta posición *enmarcada* y enfrentada es la que *produce* que estos dos grupos de personas se reconozcan como diferentes al tiempo que *regula* la temporalidad del suceso escénico. Son estas posiciones las que hacen posibles, privilegian, dan lugar y, sobre todo hacen reconocibles, ciertas funciones que definen los roles de los cuerpos presentes en un espacio escénico.

“(…), el actor es actor porque se halla radicado en un lugar escénico, porque ha ingresado en el área de veda..., y es actor mientras permanece en ese lugar. El actor que, por un traspie, cae fuera del tablado hacia la platea, llega a ésta como individuo particular y no como personaje”¹⁰⁶

Más allá de estos dos espacios principales (sala y escenario) en los que se sitúan los *actuales* y los *observantes*, la evolución de la economía del dispositivo escénico en la Etapa institucional, generará unas necesidades que propiciarán la incorporación de *otros actuales* que no son directamente visibles para los *observantes*. En numerosas ocasiones para desarrollar el tiempo espectacular tal y como está previsto son necesarios cambios de vestuario, movimientos escenográficos, música, etc. Para llevar a cabo estas tareas son necesarios estos *otros actuales*. Estos *otros cuerpos* sin interés visual en la economía del dispositivo escénico en la Etapa institucional desarrollan sus trabajos unos espacios específicos y marginales a los espacios principales (sala y escena).

De estos cuerpos, se espera que sea perceptible el resultado de su trabajo, mientras que sus cuerpos permanecen parcialmente ocultos. El lugar de comunicación teatral desarrolla un conjunto de espacios dentro de su régimen posicional para mantener a estos cuerpos fuera de la economía visual durante el

¹⁰⁶ Breyer, *Teatro*, 15.



FIGURA 011. Foso de orquesta y músicos del «Festspielhaus de Bayreuth»

tiempo espectacular. Paradigmáticos de esta economía escópica serán los últimos cambios en la arquitectura teatral introducidos por Richard Wagner llevaron al teatro, con configuración a *la italiana*, hasta su forma actual que impone posiciones de visibilidad y posiciones de ocultamiento. Especialmente significativo es el *abismo místico* al que Wagner somete a los músicos de la orquesta haciéndolos *desaparecer* en el foso de orquesta.

“Esta situación orquestal es justificada paradójicamente por Wagner en sus escritos aludiendo a la ocultación a la vista de la orquesta y no, como sería de esperar, a la mejor audición de la música”¹⁰⁷

La convención propia de la *institución escénica* marca que durante un intervalo de tiempo pautado los observantes *asisten* desde la *sala* a la *presencia en escena* de los actuantes que se sitúan en el lugar que denominamos *escenario*. En otros espacios y tiempos al margen de estos dos espacios principales¹⁰⁸ (*sala* y *escena*) y en otros tiempos segregados del tiempo principal (*tiempo espectacular*), se encuentran y trabajan los actuantes ocultos desencadenando acciones que repercuten en el tiempo espectacular a través de diferentes dispositivos de mediación.

¹⁰⁷ de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 95.

¹⁰⁸ Esta zona marginal no es un espacio único, sino una multitud de espacios que se encuentran en los márgenes que delimitan los espacios principales: sala y escena.

1.4. Convenciones de temporalidad

“Quien asiste a una representación teatral, desde el mismo momento que entra en el ámbito arquitectónico del teatro y se acerca a la sala, sabe que está acercando a un dispositivo “mágico” en el cual, al **comenzar la representación**, asistirá en tercera persona y emocionalmente en primera persona, viviéndola como una experiencia inmersiva que el espectáculo multimedia y multisensorial del teatro le proporcionan”¹⁰⁹

El dispositivo escénico en la Etapa institucional es una *máquina mágica* dentro de la cual *abandonamos* nuestro cuerpo y vivimos *emocionalmente en primera persona* un tiempo que nos es ajeno. Pavis hablará del dispositivo escénico como aquel que es capaz de propiciar “un momento privilegiado donde la atención del espectador es absorbida por la puesta en juego de los medios escénicos o por su identificación hipnótica con un personaje”¹¹⁰. Las convenciones espaciales del dispositivo escénico institucional han contribuido durante siglos a constituir un marco espacial que propicia esta escisión del normal transcurso del tiempo vital.

“De este modo, la ruptura con el tiempo de la vida cotidiana a través del umbral de la entrada al edificio del teatro crea una *diferencia*”¹¹¹

Cuando entramos al teatro asumimos que vamos al encuentro de *otra* temporalidad diferenciada de la vida cotidiana. Si bien esta otra temporalidad o temporalidad dramática es un tiempo que se rige por otras reglas extremadamente complejas.

“El tiempo en el teatro dramático es la imbricación de varias temporalidades; es un tiempo encajado entre la representación, la ficción y el acontecimiento,

¹⁰⁹ Jorge Iván Suárez, *Escenografía aumentada: teatro y realidad virtual* (Fundamentos, 2010), 168.

¹¹⁰ Pavis, *Diccionario del teatro*, 512.

¹¹¹ Lehmann, *Teatro posdramático*, 308-9.

que consiste, en la mayoría de los casos, en poner en presente el pasado de una acción”¹¹²

Se trata de un acuerdo intersubjetivo de *desbordamiento* de las convenciones del tiempo cotidiano. Una apertura hacia un tiempo distinto a la secuencia temporal de nuestro tiempo vital. A pesar de esta compleja superposición de tiempos, la convención dramática ha estado durante varios siglos sujeta al “devenir lineal y cronológico de la trama, un tiempo que suele plantearse como unidireccional, cerrado, limitado, intenso y breve”¹¹³. Nos estamos refiriendo a la unidad temporal aristotélica, que conforma lo que hemos denominado *tiempo dramático*. Un tiempo sujeto a una organización lógica (cronológica) que intenta comunicar de la forma más clara posible una narración previamente escrita (prescrita).

“Es esencialmente la unidad de tiempo la que debe soportar la unidad de esta lógica que, sin confusión, divagación ni ruptura, debe entenderse”¹¹⁴

No es el objetivo de este trabajo indagar sobre las convenciones intra-temporales del tiempo dramático (su lógica y coherencia interna), sino abordar los mecanismos por los que el dispositivo escénico ha conseguido propiciar este desbordamiento temporal, en el encuentro de agentes que participan en un acontecimiento colectivo compartiendo un lugar durante un tiempo: tiempo espectacular. Sin embargo, el dispositivo escénico ha estado durante siglos sujeto a la ideología aristotélica del tiempo dramático. Es en este contexto donde el dispositivo escénico materializa cuestiones en el ámbito fenomenológico de la experiencia, como el aislamiento con el exterior.

“Un aspecto del concepto de unidad de tiempo, que en Aristóteles solo queda implícito, es el siguiente: en la medida en que el tiempo y la acción alcancen coherencia interna, continuidad sin rupturas y una totalidad conmensurable, tal

¹¹² Martina Botella i Mestres, «De la escultura al teatro, del teatro a la escultura: influencias y confluencias» (Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2005), 189.

¹¹³ Botella i Mestres, 189.

¹¹⁴ Lehmann, *Teatro posdramático*, 341.

unidad traza, al mismo tiempo, una clara frontera entre drama y mundo exterior; asegura el aislamiento de la tragedia”¹¹⁵

Como hemos visto las convenciones de espacialidad son este ámbito arquitectónico específico que nos aísla del mundo exterior y nos centra en la producción de este *otro algo* diferenciado de la realidad cotidiana. Las convenciones de posición que generan un punto de vista que potencia la ilusión de este otro espacio virtual en el que la identificación con el otro que está *allí* es completa. Pero no bastará con todo esto, para completar sus efectos, el dispositivo escénico de la Etapa institucional necesitará recurrir a convenciones de temporalidad.

“Dado que las realizaciones escénicas acontecen en el tiempo (...), requieren determinados procedimientos que regulen la duración y la sucesión de la aparición de los distintos materiales, así como la relación que mantienen entre ellos. A estos procedimientos pertenecen tradicionalmente las subida y bajada del telón, además de los descansos”¹¹⁶

El “comenzar la representación”¹¹⁷ del que habla Suárez en la cita que da inicio a este apartado, refiere a estas convenciones concretas que producen la escisión del normal transcurso del tiempo real y abren otro tiempo diferente marginal al tiempo real. Un “ámbito de realidad momentáneamente diferenciado”¹¹⁸ dirá José A. Sánchez. Este *otro tiempo*, es el intervalo temporal comprendido entre las convenciones de inicio y las convenciones de final del espectáculo. Como afirma Fischer-Lichte, estamos ante un *lapso de tiempo*¹¹⁹ en el que observantes y actuantes coinciden en un lugar concreto, con unas convenciones de observación determinadas. A este intervalo temporal lo hemos llamado en esta investigación, *tiempo espectacular*.

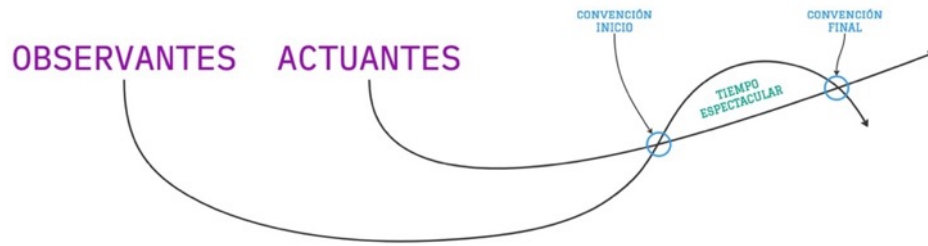
¹¹⁵ Lehmann, 341.

¹¹⁶ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 264.

¹¹⁷ Suárez, *Escenografía aumentada*, 168.

¹¹⁸ Sánchez, *El teatro en el campo expandido*.

¹¹⁹ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 77.



El *tiempo espectacular* es un señalamiento explícito de qué cuerpos, espacios y durante cuánto tiempo hemos de considerar que conforman un suceso escénico. Al acuerdo intersubjetivo de que estamos entrando en este *tiempo espectacular* contribuyen las convenciones de espacialidad produciendo un contexto físico diferenciado del exterior, y las convenciones de posición que producen una *pre-disposición* a la enunciación y a la recepción. Sin embargo, la acotación precisa del *tiempo espectacular* alcanza su cima en la Etapa institucional empleando herramientas visuales de la regulación del régimen escópico como la iluminación artificial¹²⁰.

1.4.1. Marcadores luz

Como hemos analizado con anterioridad, en la Etapa institucional una carcasa arquitectónica garantiza que el espacio escénico esté aislado y sea independiente de las condiciones lumínicas del exterior¹²¹. Por lo tanto, la posición 0 a nivel de iluminación en el interior del dispositivo escénico será la oscuridad total. Es decir, el espacio escénico es por defecto un contenedor oscuro. El control de la iluminación del interior del espacio durante el *tiempo espectacular* es una de las convenciones más asentadas sobre el inicio y el final del *tiempo espectacular*.

“El teatro tradicional implica una relación de subordinación discursiva temporal. De ahí que el espacio físico en que mejor se inscribe es el

¹²⁰ Como veremos más adelante, el control de la luz artificial no solo se emplea como marcador de inicio y final del tiempo espectacular. El modelo wagneriano de la Etapa institucional emplea la iluminación como medio de regulación del comportamiento del público.

¹²¹ El régimen lumínico del dispositivo escénico institucional es independiente del régimen lumínico que marca el tiempo atmosférico y el huso horario del lugar en el que geográficamente se ubica ¿Cómo sería un diseño de iluminación vinculado a la luz exterior del espacio escénico? Una iluminación escénica que no atendiera a las dramaturgias escénicas clásicas e hiciera su dramaturgia propia a partir de las condiciones lumínicas del espacio físico colindante del que generalmente se quiere aislar. Como es imposible igualar la intensidad de la luz solar, habría que calcular la cantidad de luz que podemos tener con la totalidad de *aparatos de iluminación* escénica, junto con la potencia máxima de la sala y *mapear* estos datos sobre la luz solar presente en escena.

escenario, cuyo exponente más extremo es la sala del teatro burgués a la italiana, que permite el oscurecimiento del espacio donde observa el público”¹²²

El dispositivo escénico de la Etapa institucional se basa en buena medida en la capacidad de distinguir que cuerpos, espacios y tiempos son los actuantes y cuáles son los observantes. Como hemos analizado, las convenciones de espacialidad y posición refuerzan la identificación de la función de cada uno de los cuerpos que participan en el dispositivo escénico. Según por donde entren estos cuerpos y que posición se sitúen dentro del dispositivo les corresponderá realizar la función de observantes o actuantes. Sin embargo, aun estando claramente enfrentados en el espacio y situados en espacios nítidamente diferenciados (sala/escena), el dispositivo escénico de la Etapa institucional necesita administrar la visibilidad de estos cuerpos para que se reconozcan como entes distintos visual y funcionalmente diferenciados. Paradigmáticamente la forma de reconocerse y actuar como *observante* en el dispositivo escénico se potencia produciendo oscuridad en la sala de forma que los observantes dejen de verse entre ellos¹²³.

“La invención de la iluminación de gas se utilizó para eliminar una de las principales fuentes de problemas: que los actores pudieran ver a los espectadores y, sobre todo, que éstos pudieran verse entre sí”¹²⁴

Por la relación íntima que encontramos entre la capacidad de ver y la presencia y direccionalidad de la luz, los sistemas de iluminación escénica son una herramienta particularmente esencial en el mantenimiento de esta relación convencionalmente cerrada entre cuerpos *observantes* y *actuantes*. Para mediados del siglo XVIII la tecnología escénica permitía el control de la luz en el

¹²² Sánchez, *El teatro en el campo expandido*.

¹²³ En el siguiente apartado veremos como estas convenciones desembocan en convenciones de regulación del comportamiento, para las que el control de la iluminación juega un papel instrumental básico.

¹²⁴ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 79.

interior del edificio teatral. Desde entonces, la luz tendrá una función de señalamiento en la acotación precisa del tiempo espectacular. Blas Gómez sitúa a Richard Wagner como el pionero en el empleo de una de las mayores convenciones escénicas del teatro moderno, dependientes de este control y modulación de la luz.

“Por primera vez en la historia del teatro, la luz de la sala se apaga completamente durante la representación para que el público se concentre en la acción”¹²⁵

El régimen lumínico del dispositivo escénico de la Etapa institucional está diseñado para privilegiar la mirada distante, la identificación y la ilusión espacial de la visión de los cuerpos *observantes*. Para ello establece toda una economía de la distribución espacial y temporal de la iluminación en el interior del espacio. Convencionalmente, el público accede a su posición habitual con lo que denominamos *luz de sala*. En este tiempo, previo al tiempo espectacular, el escenario y su contenido se oculta a través de medios materiales como el *telón de boca* o mediante la ausencia de iluminación. La convención marca que el inicio del tiempo espectacular está señalado por el oscurecimiento del lugar de los observantes (sala) y la iluminación del lugar donde se sitúan los *actantes* (escenario). Como hemos señalado con anterioridad, en condiciones normales los cuerpos observantes dejan de verse entre ellos para tener un único punto focal con iluminación suficiente como para poder recibir información visual. De esta forma la iluminación cumple un importante papel en la administración del régimen escópico, que permite identificar claramente el espacio, tiempo espectacular y la condición de actantes u observantes de cada uno de los cuerpos que se encuentran en el dispositivo. La convención que marca el final del tiempo espectacular se produce por el oscurecimiento momentáneo del

¹²⁵ de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 93.

escenario¹²⁶. Este instante de oscuridad total, es seguido por la iluminación de ambos espacios: sala y escenario. Estas nuevas condiciones de iluminación abren un tiempo nuevo y único hasta el momento en el que los actantes y observantes se reconocen visualmente como participantes a distintos niveles de un suceso escénico (tiempo dramático) que acaba de concluir. Es el momento en el que el “ámbito de la realidad momentáneamente diferenciado”¹²⁷ se *funde* y vuelve a confluir con la linealidad del tiempo real.

Pero el control que puede ejercer la iluminación sobre régimen escópico del dispositivo no se limita a la cuestión de la acotación temporal del tiempo espectacular. La potencialidad de la iluminación conforma el propio tiempo espectacular con su capacidad para producir un señalamiento evidente de cuerpos y espacios. Es decir, la iluminación es una potente herramienta capaz de mostrar y ocultar cuerpos en el espacio. Por tanto, la iluminación es capaz por sí sola de cambiar el estatus de los cuerpos que se dan cita en el dispositivo escénico. Iluminar un cuerpo y distinguirlo del resto de cuerpos que están en una zona más oscura le concede a dicho cuerpo un estatus temporal de actante. La iluminación es capaz de convertir los cuerpos observantes en cuerpos actantes en cualquier momento y con independencia del lugar que ocupan en el dispositivo escénico.

¹²⁶ Como hemos mencionado este oscurecimiento es una forma de oclusión visual de la mirada de los expectantes, que en ocasiones se puede producir también a través de elementos materiales como el telón de boca.

¹²⁷ Sánchez, *El teatro en el campo expandido*.

1.5. Convenciones de comportamiento

“En la actualidad consideramos el espacio teatral como el lugar donde se realiza una acción gestual, hablada, cantada, bailada o plástico-sonora, ejecutada por unos actores -hombres, marionetas, objetos, imágenes digitales, formas, luces, etcétera- ante otros hombres, (...). También y simultáneamente lo consideramos un lugar de intercambio, una reunión de actores y espectadores que se encuentran cara a cara por un tiempo determinado: un tiempo en el que cada uno va a participar de diferente modo”¹²⁸

Aunque esta definición reafirma el carácter escópico del dispositivo escénico, no se nos puede escapar que lleva fuertemente implícito el pronóstico de un futuro que ya está producido de antemano: una expectativa de comportamiento grupal. Este “cada uno va a participar de diferente modo” expresa toda una ideología de comportamientos modales que el dispositivo escénico necesita para funcionar con normalidad en el contexto de la institución escénica. Esperamos, por tanto, que los actores actúen y que los espectadores contemplen. Y el significado de actuar por amplio que lo quiera *dibujar* De Blas Gómez en su definición no deja de expresar una acción, un movimiento un cambio de estado necesario para constituirme como *actuante*, un agente enunciador que debe ser *observado*. Por otro lado, encontramos implícitos también en la definición unos códigos de parada, expectación y pasividad que atañen al grupo antagónico que conforma a los observantes.

Como afirma Fischer-Lichte en “Estética de lo performativo”, *lo estético y lo político* en el dispositivo escénico no reside en el contenido de la acción ejecutada por los *actores* y observada por los espectadores. Es decir, como acontecimiento social la *realización escénica* es política no porque su contenido sea social o de denuncia política, sino porque el propio dispositivo escénico es

¹²⁸ de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 35.

una modalidad en si misma de *negociación* o *estipulación* de posiciones, funciones y *relaciones* entre los miembros de la comunidad escénica.

“La tipología teatral se define, antes que por el relato, por el pacto que se establece entre el autor y los intérpretes por un lado y entre el actor y los espectadores por el otro. Ese pacto compromete a las partes, pero principalmente al acto teatral. El horizonte de expectativas del espectador se asienta, antes que en los elementos ficcionales de la historia, en ese pacto que llamamos convención”¹²⁹

El régimen escópico del dispositivo escénico institucional se sostiene en el hecho de que los *observantes* se limiten a ver y los *actuales* se limiten a producir actos de enunciación. El dispositivo escénico es/funciona gracias a una determinada distribución del poder. Por tanto, el dispositivo escénico es una máquina de producción de *sujetos observadores*¹³⁰ y *sujetos actuales*, lo que también lleva aparejado un código de comportamientos específicos.

Como hemos visto en nuestro análisis del dispositivo escénico, en la Etapa institucional se han generado unos espacios determinados y diferenciados, con unas condiciones concretas de posición e iluminación, cuyo objetivo es estabilizar y clarificar estas funciones y relaciones visuales. Sin embargo, y a pesar de todas estas convenciones de espacialidad, posición y temporalidad, el régimen escópico del dispositivo institucional ha ido desarrollando *convenciones conductuales*¹³¹ que aseguren que el suceso escénico se va a desarrollar de la forma prevista. Estas convenciones de comportamiento están muy consolidadas culturalmente.

¹²⁹ Roger Bernat, «Las reglas de este juego (2006-2010)», accedido 18 de abril de 2023, <https://rogerbernat.info/txts/las-reglas-de-este-juego-2006-2010/>, <https://rogerbernat.info/txts/las-reglas-de-este-juego-2006-2010/>.

¹³⁰ Bishop, «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris».

¹³¹ Bishop.

“Cualquier persona interesada en los procesos del mundo natural se vería sumamente compensada si estudiara las condiciones del teatro. Sus descubrimientos serían mucho más aplicables a la sociedad en general que el estudio de las hormigas o de las abejas. Bajo el cristal de aumento observaría un grupo de personas que vive permanentemente según unas normas precisas, compartidas, si bien innominadas”¹³²

1.5.1. Observantes: sentarse y mirar

“Ustedes no se pueden poner de pie entre sus asientos. Ustedes están sentados. Así como sus asientos forman un todo, ustedes también forman un todo. No hay localidades de pie. La gente sentada constituye un público mejor que la gente de pie. Por eso se les han proporcionado asientos. Sentados, están ustedes mejor dispuestos. Son ustedes más indulgentes. Sentados, son ustedes más apacibles. Más democráticos. Tienen ustedes menos tendencia al aburrimiento. El tiempo les parece menos largo. Se dejan invadir más fácilmente. Son ustedes más perspicaces. Están ustedes más distraídos. Olvidan ustedes más fácilmente sus penas personales. Su universo se difumina poco a poco. Se pierden ustedes en el anonimato. Abandonan su identidad. Renuncian a su personalidad. Se vuelven una unidad. Se vuelven una especie. Se vuelven maleables. Pierden su sentido crítico. Se vuelven espectadores. Se vuelven oyentes. Se vuelven apáticos. Se vuelven en dos ojos y dos orejas. Se olvidan de mirar la hora. Se olvidan de quiénes son”¹³³

Tal y como hemos recogido en nuestro análisis, el dispositivo escénico en el Estado institucional sitúa en el centro de sus objetivos el control de la mirada de los observantes. La consecuencia práctica es que el control sobre el cuerpo de los espectadores es extremo. El ideal de la mirada inmersiva lleva implícita la completa anulación como cuerpo del espectador y su sumisión al régimen escópico del dispositivo escénico. En la Etapa institucional el *observante* sólo está autorizado a mirar y minimizar/anular el resto de sus posibles reacciones al suceso escénico. Durante el siglo XVIII y XIX se desarrollaron y ensayaron

¹³² Brook, *El espacio vacío*, 140.

¹³³ Peter Handke, «Insultos al público», *OVEJAS MUERTAS* (blog), 1 de septiembre de 2017, <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2017/09/01/insultos-al-publico-por-peter-handke/>.

distintas *estrategias* encaminadas a disciplinar al espectador y convertirlo en una presencia estrictamente visual durante el *tiempo espectacular*. Lo que se puede y lo que no se puede hacer, es decir lo que puede hacer un cuerpo en el interior del dispositivo escénico, se determina según la posición en el espacio de dicho cuerpo.

Hasta finales del siglo XVIII la capacidad de los observantes de afectar con sus reacciones al suceso escénico y a los cuerpos presentes, estaba completamente indeterminada. Es decir, las reacciones de los observantes podían ser de carácter *interno* y por lo tanto inocuas al suceso escénico, o ser actitudes que comportan ruidos y comentarios totalmente exteriorizados y completamente afectantes. Este catálogo de reacciones posibles es lo que Fischer-Lichte llama *bucle de retroalimentación*, y se produce entre los diferentes tipos de cuerpos que se dan cita en el espacio escénico.

“los espectadores ríen alborzados, suspiran, se quejan, sollozan, lloran, patalean, (...), bostezan, se duermen y empiezan a roncar; tosen y estornudan; hacen crujir el papel de envolver, comen y beben; murmuran o comentan en voz alta y de manera indiscreta lo que ocurre en escena, ovacionan, aplauden, silban o abuchean, se levantan, abandonan la sala con un portazo”¹³⁴

A partir del siglo XVIII se fijan a través de prohibiciones y sanciones, un sistema de comportamientos para los observantes, que únicamente les permite reaccionar de forma *interna* y les impide desarrollar cualquier tipo de *interferencia* sobre el suceso escénico. El régimen posicional atribuye a los diferentes tipos de cuerpos unas funciones que se fijan a través de sistemas disciplinarios y de control en el interior y en el exterior del dispositivo escénico y que se implantan en los

¹³⁴ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 77-78.

cuerpos¹³⁵ a base de insistir en estos comportamientos a lo largo del tiempo¹³⁶. Por lo tanto, el cuerpo observante también está fuertemente entrenado para desarrollar su función en el dispositivo dentro de los límites de lo esperado¹³⁷.

“El propósito de todas esas medidas era impedir el bucle de retroalimentación: las reacciones visibles o audibles de los espectadores que, como tales, eran potencialmente molestas y debían transformarse en <internas>”¹³⁸

La convención de comportamiento de los observantes en el dispositivo escénico institucional se produce en dos niveles: un *primer nivel* viene determinado por las convenciones de posición dentro del espacio (sala/escena) que estipula nuestra función en el contexto; en un segundo nivel viene determinado por un catálogo de conductas posibles, es decir de comportamientos esperados de estos cuerpos en estos espacios diferenciados y durante unos tiempos determinados. Sintetizado al extremo, la conducta esperada para los espectadores sería por este orden: pagar su entrada al recinto, acceder a su localidad, presenciar el suceso escénico de principio a fin sin moverse para no producir interferencias sonoras o visuales, dar un *feedback* cuando el suceso escénico concluya y por último abandonar el recinto. Por tanto, el observante debe permanecer quieto la mayor parte del tiempo que pasa en el dispositivo escénico. Cualquier gesto por su parte que

¹³⁵ Más adelante hablaremos de *gramática cultural*. Término propuesto en la publicación “Manual de guerrilla de la comunicación” para especificar estos comportamientos socialmente aceptados. En: Blisset, Brünzels, y A., *Manual de guerrilla de la comunicación*.

¹³⁶ Podríamos decir que este tipo de comportamiento codificado socialmente como *saber estar* está ampliamente implantado y es propio de los dispositivos disciplinarios y de control que se despliegan para que siempre (o casi) ocurra lo esperado. Las marchas militares son el máximo exponente disciplinario de codificación social de la acción.

¹³⁷ Las figuras que desbordan los límites de lo esperado son las del *espontáneo*. El *espontáneo* es una figura clásica de los eventos espectaculares de masas, sobre todo los deportivos. Se trata de alguien que se sitúa en escena fuera de control ajeno al esquema del sistema de decisiones y por lo tanto lo hace puntualmente y de forma inesperada ¿Se pueden convocar/contratar *espontáneos*? Si los *espontáneos* son llamados a intervenir ¿Pierden su capacidad de agencia y por lo tanto sus capacidades de disrupción? Si se convocan *espontáneos* se convierte en un formato parecido a lo que conocemos como *jam*, *improvisación*, etc.

¹³⁸ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 79.

atraiga hacia su cuerpo la atención de los demás cuerpos presentes rompe la convención que sostiene el tiempo espectacular.

“¿Qué es el público? Entre las diferentes palabras que el idioma francés tiene para designar al público, al espectador, hay una que sobresale, que se diferencia en calidad de las demás. *Assitance*,”¹³⁹

La *asistencia* es un concepto complejo que desarrolla Peter Brook¹⁴⁰ para referirse a la condición de recepción pasivo-activa que tiene el observante en el dispositivo escénico institucional. Como si se tratara de un sistema de turnos de palabra¹⁴¹ el observante asiste en silencio y quieto, desde su posición sentado en una silla y con intención asimiladora a aquello que está sucediendo en el escenario.

“Algunos dan un paso adelante en calidad de protagonistas, mientras otros prefieren permanecer sentados y observar”¹⁴²

Con esta afirmación queda clara como se ha practicado durante siglos la *assitance* desde el punto de vista de un observante en el dispositivo escénico institucional: permanecer sentado y observar.

1.5.2. Actuantes: entrenamiento

Del *otro lado*, hay otro tipo de cuerpos, que “dan un paso adelante en calidad de protagonistas”¹⁴³: los actuantes. Estos cuerpos acceden al recinto desde otras

¹³⁹ Brook, *El espacio vacío*, 189.

¹⁴⁰ Aunque Brook esté inscrito para nosotros en la Etapa de autonomía/autoridad por muchas de sus proposiciones teórico-prácticas, empleamos aquí su terminología sobre la relación observante/actuante puesto que conceptualmente pertenece completamente a la etapa anterior (Etapa institucional) que estamos examinando en este momento.

¹⁴¹ Peter Brook compara el suceso escénico con “una sesión de psicodrama en un sanatorio mental”

¹⁴² Brook, *El espacio vacío*, 182.

¹⁴³ Brook, 182.

puertas y espacios diferentes a los observantes, inician el tiempo espectacular cuando son vistos por los observantes, realizan acciones durante un intervalo de tiempo, reciben el *feedback* de los espectadores y, por último, salen del recinto por otras puertas y espacios. Este sería el flujo de los acontecimientos en el dispositivo escénico de la Etapa institucional. Por tanto, las convenciones de comportamiento afectan a los observantes y también a los actuantes durante el tiempo espectacular.

“El público asiste al actor y, al mismo tiempo, los espectadores reciben asistencia desde el escenario”¹⁴⁴

Sin embargo, cabría preguntarse ¿Asistencia a qué? ¿Qué acciones realizan los actuantes y por qué son cualitativamente diferentes al resto de acciones? ¿Qué es lo que los observantes han ido a ver o esperan ver en el dispositivo escénico? Como afirman Oliva y Torres hasta las experimentaciones del siglo XX, “el espectáculo escénico venía a ser la manifestación plástico-sonora de un drama previo”¹⁴⁵, a la que el público *asiste*.

“Nos encontramos bordando una fórmula, una ecuación que reza así: Teatro = R r a. (...). Répétition (ensayo), représentation, assistance (público). La primera evoca el aspecto mecánico del proceso. Semana tras semana, día tras día, hora tras hora, la práctica perfecciona. Fatiga, duro trabajo, disciplina, monotonía, que conducen a un buen resultado”¹⁴⁶

Lo que demuestra esta sentencia de Peter Brook es que el comportamiento de los actuantes es fruto de un largo proceso de repeticiones, que va mucho más allá de los límites convencionales del tiempo espectacular. Lo que se muestra al observante, es el resultado de un proceso de *entrenamiento/preproducción* que

¹⁴⁴ Brook, 190.

¹⁴⁵ César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 18.ª ed. (Madrid: Cátedra, 1990), 356, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=54017>.

¹⁴⁶ Brook, *El espacio vacío*, 185.

se extiende en el tiempo¹⁴⁷ más allá del *tiempo espectacular* y que permanece oculto al sujeto *observante*. Es decir, lo que los observantes han ido a ver es a otros cuerpos –actuantes– realizando la representación¹⁴⁸ para la que se han entrenado a conciencia. Los observantes llegan al lugar del encuentro al final de un proceso¹⁴⁹ de repeticiones que los actuantes han realizado fuera del tiempo espectacular.

Por tanto, las categorías establecidas por el dispositivo escénico – actuantes/observantes– están diferenciadas no solo por las convenciones espaciales, posicionales o temporales, sino por el tiempo que le han dedicado al tiempo espectacular en el que ambos están participando. Es decir, si algo caracteriza, más allá de su régimen visual, a cada uno de los cuerpos visibles en escena, es que a los *actuantes* se les presupone este proceso de pre-producción de su comportamiento: entrenamiento¹⁵⁰. El objetivo de este proceso de entrenamiento será controlar hasta el más ínfimo detalle del desarrollo del tiempo espectacular, de forma que el mismo se reproduzca siempre sin alternaciones significativas.

¹⁴⁷ Por su cualidad temporal, podríamos haber ubicado la cuestión del entrenamiento dentro del apartado de “1.4. Convenciones de temporalidad”, sin embargo, consideramos que este tiempo, fuera del tiempo espectacular se produce para condicionar el comportamiento de los actuantes. Es decir, conceptualizamos el tiempo de entrenamiento, no como clave que defina por sí misma las condiciones temporales del dispositivo escénico, sino como clave que moldea el comportamiento de los actuantes en el dispositivo escénico.

¹⁴⁸ Somos plenamente conscientes de lo restrictivo de esta afirmación, puesto que deja fuera otras manifestaciones escénicas como el *ballet*, el mimo, etc. Sin embargo, grosso modo, en lo que queremos incidir es que se trata de algo ya previsto, pre-producido, pre-escrito con anterioridad al momento en el que está siendo re-presentado.

¹⁴⁹ Entrenar espectadores. ¿Cómo sería igualar la preparación (entrenamiento) para ambos tipos de cuerpos? Es decir, puesto que el *cuerpo presente*, llega al *tiempo espectacular* con un cierto grado de preparación, para desplazar el modelo sería necesario dedicar cierto tiempo a la preparación del *cuerpo expectante*. ¿Qué pasaría si sólo se pudiera participar como observante si se ha realizado un entrenamiento específico para un suceso escénico en concreto?

¹⁵⁰ En el ámbito escénico, el proceso de entrenamiento del que hablamos aquí recibe el nombre de *ensayos*.

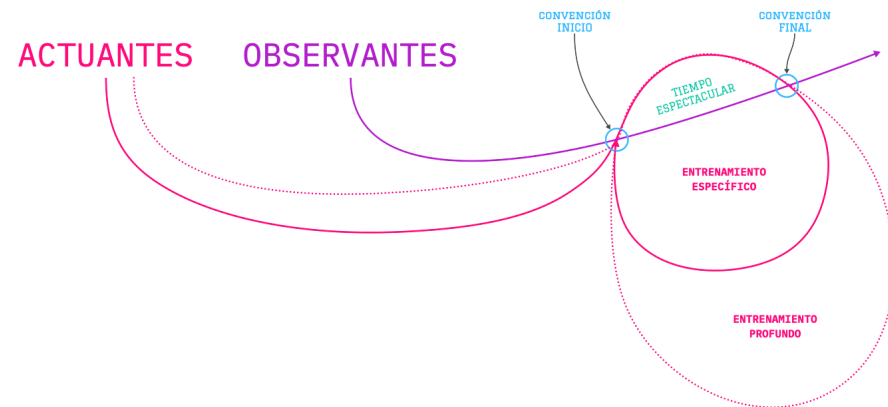


FIGURA 013., Gráfico sobre el entrenamiento de los actores [Elaboración propia]

Si entramos más al detalle en el análisis de este tiempo de pre-producción del comportamiento del actuante, observaremos como es necesario clasificarlo en dos subcategorías. Por un lado, tenemos el entrenamiento o las *Répétition* —en palabras de Brook— que realizan los actores para prepararse para un tiempo espectacular concreto. A este tiempo de entrenamiento enfocado lo hemos denominado *entrenamiento específico*. Por otro lado, el comportamiento de los actores está también codificado por la expectativa cultural de cuál es su función y como se ha de realizar. Esta expectativa conforma una *memoria formativa*, fruto de experiencias propias de entrenamiento para otros tiempos espectaculares, también influida por los diferentes procesos educacionales o académicos por los que el actor ha pasado y que conforman una idea intersubjetiva de qué es ser actor. A este proceso social complejo lo hemos denominado *entrenamiento profundo*.

“Ningún payaso, ningún acróbata, ningún bailarín pondría en tela de juicio que la repetición es el único modo de dominar ciertos ejercicios, y quien rechaza la repetición sabe que automáticamente tiene vedadas algunas zonas expresivas”¹⁵¹

Con el entrenamiento se busca controlar la mediación que realizamos con el contexto. Se supone que con el entrenamiento aparece una optimización de la economía de la mediación y un aumento de la potencia y de lo posible. Sin embargo, el entrenamiento suele ser una rutina disciplinaria que condiciona los cuerpos a reproducir los comportamientos socialmente instituidos. Así pues, el *entrenamiento* establece y predetermina unos desarrollos concretos de los cuerpos vivos a lo largo de su formación y profesionalización que determina la forma en la que se va a desarrollar el proceso de producción y acaba determinando *lo que es posible* en el *tiempo espectacular*. Hace posibles unos sucesos y no otros, enfoca cosas como problemáticas mientras olvida otras que no considera significantes.

¹⁵¹ Brook, *El espacio vacío*, 186.

El objetivo de estas convenciones de comportamiento del dispositivo escénico será establecer con precisión la capacidad de intervención sobre el suceso de cada uno de los miembros de la comunidad escénica. En este contexto todos los participantes reconocen su posición y sus funciones dentro del dispositivo y las ejecutan con precisión en el momento adecuado: se comportan como es esperado que lo hagan.

1.6. Conclusiones del capítulo

Hemos analizado el dispositivo escénico a través de *despegar* las capas de esta realidad compacta asumida y naturalizada que se encuentra en las definiciones de los textos de referencia y en los usos convencionales del dispositivo escénico. Del análisis de estas *convenciones* se desvela una *economía* propia de la *institución escénica* muy implantada y aceptada culturalmente. El dispositivo escénico institucional materializa unas relaciones de poder que administran el saber en el interior del dispositivo.

“Incluso en la ópera contemporánea generalmente solo es el sonido lo que cambia; sin embargo, no cambia el reparto de roles, la dramaturgia, las condiciones para producir y mucho menos la relación con las audiencias y su estructura de percepción”¹⁵²

Como afirma Heiner Goebbels, la *institución escénica* perpetúa sus convenciones con multitud de dispositivos disciplinarios entre los que se destacan los sectores educativos de la propia *institución escénica*. Tras una puesta en escena todo un sistema en la economía de las relaciones (personas, cosas, Instituciones) permanece fijado como el óptimo. En las fases de elaboración de un producto (escénico) no hay cuestionamiento del sistema productivo. Ya hay instituidas formas de *hacer bien*. Solo la música, el texto, el movimiento cambian en el interior de un dispositivo cuyas lógicas raramente son cuestionadas.

La máquina escénica convencional ofrece unas condiciones aceptadas y aceptables de construcción de regímenes de sentido cultural a través de sus convenciones fuertemente codificadas e inalterables. Que la *máquina* funcione depende en gran medida de que las condiciones espaciales, temporales, los comportamientos y las posiciones de los agentes sean reconocidas y reconocibles por la *comunidad escénica* como un dispositivo escénico. Para la

¹⁵² Goebbels, «¿Investigación o técnica?»

institución escénica el dispositivo escénico en su forma clásica continúa siendo un *marco* de referencia social en el que se *practica* la comunicación escénica. Coincidimos plenamente con Lehmann cuando afirma que los postulados aristotélicos continúan plenamente activos en nuestros *productos* culturales. Así cuando habla de la unidad de tiempo aristotélica nos previene de que permanece completamente activa como un canon actual plenamente vigente.

“Las facetas complementarias de la unidad de tiempo (*continuidad hacia dentro, aislamiento hacia fuera*) fueron y siguen siendo hoy reglas básicas no solo del teatro, sino también de otras formas narrativas mediáticas, como demostraría un simple visionado de películas de Hollywood que trabajan con el ideal del *montaje invisible*”¹⁵³

Tras su apariencia de espacio vacío que continuamente se *reactualiza*, el dispositivo escénico está completamente de lleno de formas codificadas de entenderlo y practicarlo. De la misma forma, tras el *normal* transcurrir del tiempo dramático durante el tiempo espectacular está escondida la economía de la comunicación escénica institucional. Si voy al teatro me siento en mi butaca y observo lo que está pasando en escena sin producir ninguna interferencia, estoy cumpliendo lo esperado, formando parte de una *institución* con más de dos mil años de historia. Estas convenciones se han mantenido activas para salvaguardar un dispositivo reconocido y validado cultural e intersubjetivamente como productor de sentido: el dispositivo escénico.

Sin embargo, movimientos artísticos y escénicos de inicios del siglo XX cuestionaran estratégicamente la *gramática cultural* del dispositivo escénico. Aquello mismo que hace que el dispositivo escénico institucional un instrumento reconocible y funcional hoy en día, es lo que lo paraliza y nos aburre. Brook hablará de *teatro mortal* para referirse a este dispositivo escénico institucional que no está buscando tensionar sus límites y simplemente está reproduciendo su

¹⁵³ Lehmann, *Teatro posdramático*, 344.

fórmula una y otra vez. Kaprow dirá que el arte se está muriendo por la fatiga de conservar sus convenciones.

“Como meta humana y como idea, el Arte se está muriendo -no solo porque opere dentro de convenciones que han dejado de ser fértiles. Está muriendo por haber preservado sus convenciones, originando así una creciente fatiga hacia ellas, [...] Por lo menos el no-arte es interesante como proceso en su transición hacia el arte”¹⁵⁴

Ellos serán algunos de los protagonistas de poner en marcha tentativas de desplazamiento del dispositivo escénico institucional, que en ocasiones lo han convertido en una herramienta de cuestionamiento crítico.

¹⁵⁴ Allan Kaprow, *La educación del des-artista: seguida de Doctor MD* (Ediciones Árdora, 2007), 23.

Capítulo 2. Desplazamientos

La *estrategia* del *desplazamiento* hunde sus raíces en las operaciones de las Vanguardias artísticas. De forma muy esquemática podríamos decir que, los desplazamientos son cambios/mutaciones/alteraciones en las convenciones naturalizadas socialmente de los diferentes dispositivos culturales en los que intervienen. En el “Manual de guerrilla de la comunicación” se refieren a estas convenciones naturalizadas bajo el término de *gramática cultural*.

“La gramática cultural, (...) es expresión de las relaciones sociales de poder y de dominio y sus reglas juegan un papel fundamental en su producción y reproducción. Como estructura interior penetra todo el espacio social y cultural, público y no público. (...) Le da al ser humano la posibilidad de orientarse en el espacio social. Facilita indicaciones para actuar y, sobre todo, pone a su disposición determinadas interpretaciones de situaciones, lugares, textos y cosas”¹⁵⁵

Como hemos visto, el dispositivo escénico de la Etapa institucional acumula toda una serie de convenciones que conforman una gramática cultural específica. Estas convenciones son *formas de hacer* socialmente instituidas que han sido fijadas intersubjetivamente en el imaginario compartido conformando un perímetro de prácticas reconocidas y aceptadas al que nos estamos refiriendo con el término *institución escénica*. La *institución escénica* ha desarrollado durante la Etapa institucional, su propia *gramática cultural* capaz de condicionar cada una de las actividades que se desarrollan en el espacio y en el tiempo.

Por tanto, los desplazamientos son cualquier *estrategia* de alteración de la *gramática cultural* capaz de poner en crisis las convenciones del dispositivo escénico. Consideramos que podemos identificar estos *desplazamientos* en ciertas prácticas artísticas y escénicas desarrolladas desde inicios del siglo XX.

¹⁵⁵ Blisset, Brünzels, y A, *Manual de guerrilla de la comunicación*, 18-19.

Con la intención de esclarecer en qué consisten las operaciones de *desplazamiento*, recurrimos al comentario de Aldaz que analiza las estrategias de producción de Michael Asher¹⁵⁶.

“El trabajo crítico-conceptual de Asher se vehicula a través de la materialidad y los rituales en los que la convención toma forma. Los objetivos son hacer visible la norma en cuanto tal, introducir interrogantes respecto a sus usos ideológicos y prácticos en los espacios que transitamos, promover la reflexión sobre los modos en los que estas convenciones, invisibles o naturalizadas por el uso de la costumbre, condicionan nuestra percepción y comprensión del mundo, así como nuestras acciones. Los métodos que emplea son la sustracción, la suma y el señalamiento de los elementos y los comportamientos habituales en los espacios expositivos, unos métodos que suponen una contribución al planteamiento estratégico de la práctica artística como un lugar que propicia la reflexión situada y el conocimiento crítico”¹⁵⁷

Lo que Aldaz llama *métodos* consiste en la práctica en operaciones de sustracción, suma y señalamiento, que durante este trabajo hemos convenido en denominar *estrategias de desplazamiento*. Por lo tanto, llamamos *desplazamiento* a diversas *estrategias* de actuación sobre el espacio, la posición, la administración del tiempo o los comportamientos en los dispositivos escénicos/artísticos. Dichos desplazamientos pretenden introducir un cambio o alteración con respecto a las convenciones *naturalizadas* socialmente en la Etapa institucional del dispositivo. Si bien el comentario que citamos más arriba examina las estrategias de desplazamiento del trabajo artístico de Asher (1943-2012), artista perteneciente a la corriente de Arte conceptual surgida en la década de 1960. Como indicamos al inicio de este apartado, la historia del desplazamiento se remonta a las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Será Marcel Duchamp la figura referencial de este periodo, que es específicamente conocido

¹⁵⁶ Somos conscientes del carácter extemporáneo de la actividad artística de Asher (1943-2012) y del comentario de Aldaz (2017), con respecto a nuestro análisis de los desplazamientos producidos sobre el dispositivo escénico cuyo inicio data de principios de siglo. A pesar de ello, el comentario es extremadamente esclarecedor de lo que son y como operan las estrategias de desplazamiento, motivo por el cual lo hemos citado en este momento.

¹⁵⁷ Maite Aldaz, «Missing Asher», Campo de relámpagos, accedido 27 de octubre de 2021, <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/14/10/2017>.

por sus operaciones prácticas de desplazamiento radical de los paradigmas institucionales del arte que *resuenan* aún en la actualidad.

“Duchamp, en el ámbito de las artes plásticas, ya había desafiado la recepción de críticos y público al presentar sus primeras esculturas objetuales: su *Fuente* (un auténtico bidet), su *Botellero* o su *Taburete de cocina con rueda de bicicleta*”¹⁵⁸

Es evidente que la introducción del urinario en el contexto de exhibición artística es una estrategia de desplazamiento por señalamiento que atenta contra las convenciones de la *institución*. Es decir, la historia de la práctica artística del siglo XX está basada en ejercicios de desplazamiento de este tipo. Por tanto, el catálogo de gestos posibles que podemos considerar como un desplazamiento es excesivamente amplio y desborda los límites de este trabajo de investigación. Debemos considerar objeto de análisis de esta tesis aquellas estrategias de desplazamiento que cuestionan críticamente el propio dispositivo artístico/escénico. Los desplazamientos que debemos analizar son aquellos que han sido capaces de poner en crisis la distribución del saber y las relaciones de poder naturalizadas en el dispositivo escénico/artístico de la Etapa institucional.

Será también Marcel Duchamp el que nuevamente abra otros *posibles* en el cuestionamiento, ya no de la naturaleza del objeto artístico, sino específicamente del espacio de su *recepción*. Es decir, del dispositivo artístico entendido como la red de relaciones (observantes-actuales¹⁵⁹) producido por la materialización de sus convenciones de espacialidad, posición, temporalidad y comportamiento. Más allá del urinario y de otros *ready-made* populares, que cuestionan ontológicamente el objeto artístico, Duchamp realizará dos intervenciones de coordinación y diseño de las exposiciones surrealistas de 1938 y 1942, que

¹⁵⁸ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 351.

¹⁵⁹ En el contexto de las artes *objetuales*, podríamos considerar actuales a los artistas y a los objetos que presentan como obras.



FIGURA 014. Marcel Duchamp, *Exposición Internacional del Surrealismo de París*, 1938, Instalación, 1938

pensamos que ejemplifican y abren la genealogía de los desplazamientos que ponen en foco en el dispositivo como un contexto espacio temporal de relación artista-obra-espectador.

La “Exposición Internacional del Surrealismo de París” (1938) es considerada como la primera exposición artística donde esta corriente vanguardista experimenta de forma explícita con el espacio de exposición como objeto de la práctica artística. La *exposición* en sí misma ya es de por sí una parodia y un trasunto de la “Exposición internacional de las artes y de las técnicas aplicadas a la vida moderna” (1937). Duchamp se encargó del *diseño* general de la muestra que tuvo lugar en la galería de Bellas Artes de París. En la calle, a la entrada de la galería, Duchamp situó la obra “Rainy Taxi”¹⁶⁰ (1938) de Salvador Dalí. De esta forma Duchamp extendió la espacialidad del dispositivo hacia la calle, para conectarla con el resto de la exposición. La entrada al recinto conducía a un corredor que Duchamp denominó *Rue Surréaliste* que desembocaba en la sala principal de la exposición. En esta sala principal colocó doscientos sacos de carbón colgados del techo, una estufa en el centro del espacio y una bombilla parpadeante¹⁶¹. El espacio estaba escasamente iluminado y durante la inauguración Man Ray distribuyó linternas a los espectadores incluyéndolos de esta manera, simbólica y formalmente como parte de la obra total que supone la instalación. Sobre los sacos de carbón, y en el conjunto del espacio que compone la exposición, se situaron obras (pinturas, objetos, collages, fotografías e

¹⁶⁰ “Rainy Taxi” (1938) es un vehículo en cuyo interior está lloviendo y mojando a dos maniqués que se sitúan en las posiciones de conductor y pasajero. Este mismo taxi, despedía agua de su parabrisas mojando los cristales de entrada al recinto de la exposición.

¹⁶¹ Esta propuesta de *instalación* de Duchamp tiene parecidos razonables con algunos de los espacios que consideramos propios de la feria de atracciones. En esta ocasión, el Surrealismo produjo un contexto especial similar al de las *casas de los horrores*. En este trabajo hemos puesto el foco en este tipo de espacios de *feria* que ofrecen una zona de exclusión al margen del espacio convencional y unas condiciones para el cuerpo también diferentes a las habituales.



FIGURA 015. Marcel Duchamp, *Sixteen Miles of String*, 1942. Instalación

instalaciones¹⁶²) de más de setenta artistas de diversas nacionalidades. Sin embargo, con la distribución y el *diseño* del espacio realizado por Duchamp, es el *dispositivo* de exhibición el que adquiere un “sentido que va más allá del tránsito entre una obra y otra”¹⁶³.

Cuatro años después de la “Exposición Internacional del Surrealismo de París” (1938), André Bretón organizó en Nueva York la exposición retrospectiva “First Papers of Surrealism” (1942). Tal y como comenta Paz-Agras¹⁶⁴, en la invitación que André Breton envía a los artistas participantes en la muestra, se especificaba que Marcel Duchamp se encargaría nuevamente de la “puesta en escena”¹⁶⁵. Para este espacio específico de exhibición, Marcel Duchamp produjo la instalación “Sixteen miles of string” (1942) que consistió en generar un espacio *saturado* a base de cruces de cuerda blanca que van desde los paneles donde cuelgan las obras pictóricas de la exposición hacia el techo de la sala.

“La cuerda dificultaba el recorrido libre del espectador e imposibilitaba el acercamiento a parte de las pinturas. Duchamp lleva al extremo la crítica institucional y la puesta en cuestión de las convenciones, materializando el espacio vacío”¹⁶⁶

Dentro de la esperada diaphanidad necesaria para el mantenimiento de la economía tradicional de la recepción de la obra de arte, Duchamp alteró las condiciones materiales del espacio provocando nuevas circunstancias, dificultando la recepción típica y produciendo un *desplazamiento* del interés

¹⁶² Leire Vergara, «Exposición Internacional Surrealista», *El comisariado frente, sobre, para, con, por o desde el contexto* (blog), accedido 28 de febrero de 2022, <http://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/comissariat-context/es/2-2-6-exposicion-internacional-surrealista-1938/>.

¹⁶³ Josu Larrañaga, *Instalaciones* (Editorial NEREA, 2001), 18.

¹⁶⁴ Luz Paz-Agras, «Espacio expositivo contemporáneo, 1923-1942. Interacción entre Arte y Arquitectura.», s. f.

¹⁶⁵ Citado por Paz-Agras a partir de: Bruce Altshuler, *Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History, Volume 1: 1863-1959* (Phaidon Press, 2008).

¹⁶⁶ Paz-Agras, «Espacio expositivo contemporáneo, 1923-1942. Interacción entre Arte y Arquitectura.», 16.

desde el objeto artístico hacia las condiciones del espacio y del cuerpo del espectador en el interior de los dispositivos que diseñó.

“[Duchamp] Visitó por primera vez el *cujo blanco* (...) en 1938 e inventó el techo –si invención es hacernos tomar consciencia de aquello que hemos acordado no ver, es decir, en dar por sentado–. La segunda vez, cuatro años después, le entregó a nuestra consciencia todas y cada una de las partículas del espacio interior, pues la consciencia y su ausencia es la dialéctica básica de Duchamp”¹⁶⁷

Estos dos *gestos* de Duchamp, más allá de ser claramente tentativas que podemos considerar antecedentes de la apertura del ámbito artístico que desplazará el interés de la producción de objetos hacia el espacio/contexto/relación, nos interesan estas dos intervenciones por sus capacidades de hacer emerger críticamente el *dispositivo* antes naturalizado¹⁶⁸. Como comenta O’Doherty en “El contexto como contenido”¹⁶⁹ estos dos gestos de autonomía y autoridad de Duchamp son los que despertarán la consciencia de que el arte no es más que un contexto/marco institucionalizado de recepción: un dispositivo.

"la subversión de los diseños de exhibición que buscaban proporcionar una crítica de la experiencia pasiva del arte y su espacio de exhibición, a partir de la cual los artistas comenzaron a considerar el contexto social, relacional y situacional de su práctica como parte de la obra de arte"¹⁷⁰

¹⁶⁷ Brian O’Doherty, *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo* (CENDEAC, 2011), 62.

¹⁶⁸ El comentario de O’Doherty sobre el trabajo de Duchamp se relaciona de forma íntima con el comentario de Aldaz sobre el trabajo de Asher. De alguna forma esta cuestión de desplazar los códigos naturalizados de un ámbito disciplinario dado, está en el *código fuente* de esta investigación.

¹⁶⁹ Brian O’Doherty, «El contexto como contenido», en *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo* (Murcia: CENDEAC, 2011).

¹⁷⁰ Paul O’Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* (Cambridge, Massachusetts ; London, England, 2012), 10. Traducción propia del original en inglés: [“the subversion of exhibition designs that sought to provide a critique of the passive experience of art and its exhibition space, from which artists began to consider the social, relational and situational context of their practice as part of the work of art”]

Por lo tanto, estas dos intervenciones son a nuestro juicio las que *inventan* el espacio de relación del arte con la sociedad como un ámbito de cuestionamiento crítico, en definitiva, como un ámbito de trabajo. Bajo esta consideración los artistas pondrán en marcha un “catálogo de gestos”¹⁷¹ orientado a poner en crisis el espacio expositivo, su estatus y los límites de su producción simbólica.

“Al mostrar el efecto del contexto sobre el arte, del contenedor sobre el contenido, Duchamp daba carta de naturaleza a un ámbito artístico que aún no se había inventado. Aquella invención del contexto inició una serie de gestos que desarrollaban la idea del espacio expositivo como una unidad susceptible de ser manipulada como un mostrador estético. Desde aquel momento, la energía del arte se filtró hacia su entorno”¹⁷²

Por todo ello, reconocemos como esta investigación sobre el dispositivo escénico solo es posible desde esta apertura producida por Duchamp, la de considerar las convenciones en las que se basan los dispositivos artísticos/escénicos como un asunto cuestionable, y producir o proyectar *desplazamientos*. De forma homóloga será, Bertolt Brecht¹⁷³ el que introduzca en el dispositivo escénico durante esta etapa desplazamientos capaces de cuestionar las convenciones naturalizadas más relevantes de la *institución escénica*. Como hemos comentado, en la Etapa institucional el dispositivo escénico reproduce unas convenciones temporales cerradas y fuerza unos comportamientos que no permiten la participación de los agentes en la realización escénica. Brecht pondrá en práctica la estrategia del *distanciamiento*. Una interrupción temporal en las que los observantes renuevan su conciencia de estar inmersos en un dispositivo.

“Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante. [...] Esta mirada difícil y fecunda es la que el teatro tendría que provocar con sus

¹⁷¹ Vergara, «Exposición Internacional Surrealista».

¹⁷² O'Doherty, *Dentro del cubo blanco*, 65.

¹⁷³ Lamentablemente, por falta de espacio, nos estamos dejando fuera en este comentario a algunos artistas, directores escénicos y dramaturgos importantes en el cuestionamiento de las convenciones escénicas como Alfred Jarry, Francis Picabia, etc.

representaciones de la convivencia humana. El teatro debe hacer que su público se extrañe, y esto ocurre gracias a la técnica de distanciar lo familiar”¹⁷⁴

En el efecto de *extrañamiento* o *distanciamiento* encontramos un gesto homólogo al de Duchamp, específicamente producido sobre el dispositivo escénico como ámbito de relación/recepción. Bajo este término, Brecht indagará sobre diferentes estrategias de desplazamiento capaces de hacer cuestionar a los espectadores el dispositivo en el que se está produciendo la comunicación escénica. De esta forma, Brecht señala a las convenciones que tradicionalmente ha empleado el dispositivo escénico y que lo han convertido en un dispositivo de adoctrinamiento, en lugar de producir dispositivo crítico de transformación social. Tanto Brecht como Duchamp apelan a la emergencia de la conciencia sobre como los dispositivos nos están utilizando, y como estos están sujetos a una *gramática cultural* sobre la que no tenemos ninguna capacidad de agencia. Problematicando el dispositivo de sus respectivas *instituciones*, Brecht y Duchamp son las figuras clave que abren la genealogía de desplazamientos producidos durante la Etapa de autonomía/autoridad.

Para continuar con nuestro análisis sistemático entendemos que, durante la Etapa de autonomía/autoridad que introducimos a continuación, los *desplazamientos* son estrategias que han actuado alterando las convenciones consolidadas en la Etapa institucional, modificando el dispositivo escénico/artístico clásico. Como veremos en el siguiente apartado, estas estrategias se han podido desplegar en gran medida debido a la autonomía y a la autoridad que los artistas han obtenido durante el transcurso del siglo XX.

¹⁷⁴ Brecht, «El pequeño organon para teatro escrito».

2.1. Etapa de autonomía/autoridad

“El sistema fijo e inmóvil definido por el proceso de creación teatral consolidado a partir del fortalecimiento de la clase burguesa queda definido a finales del siglo XX como un sistema dinámico, en continua movilidad, impulsado por la tendencia al equilibrio de todo sistema en tensión”¹⁷⁵

Con estas palabras Cornago explica el estado del dispositivo escénico a finales del siglo XX: un equilibrio de un sistema en tensión. Se trata de todo un siglo de tensiones de desplazamiento de las convenciones que sostuvieron el dispositivo escénico fijo e inmóvil en los siglos anteriores. Según comentan Oliva y Torres Monreal¹⁷⁶, el final del siglo XIX y primera mitad del XX, una serie de factores socio culturales producen una profunda transformación de las convenciones escénicas que se habían mantenido inalteradas desde los postulados aristotélicos. De toda la amalgama cultural propia de estos años convulsos de la historia europea los sucesos más influyentes están relacionados con la aparición del cinematógrafo y la influencia mutua que provoca este *dispositivo* entre las artes escénicas y el cine. Por otro lado, son especialmente relevantes las nuevas posibilidades técnicas derivadas de la producción industrial como por ejemplo la luminotecnica regulada o máquinas diversas que facilitan los movimientos escénicos. De forma indirecta, la capacidad de ciertos avances técnicos de la época relacionados con la transmisión de información gráfica y videográfica preparan las artes escénicas para entrar en un periodo de profunda experimentación sobre sus regímenes convencionales, tal y como sucedía de forma simultánea en otros campos artísticos. Especialmente relevantes en estos procesos de cambio fueron, ciertas *injerencias* de algunos artistas que encontraron en el suceso escénico un campo exploratorio de provocación pública

¹⁷⁵ Óscar Cornago, «Puesta en escena actual del teatro clásico: dirección de escena y escritura teatral en Sergi Belbel i Ernesto Caballero», *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 12 de enero de 1997, 269-95.

¹⁷⁶ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*.

al tiempo que un espacio temporal de *síntesis*¹⁷⁷ entre diversas expresiones artísticas, en aquellos momentos separadas por ámbitos disciplinarios clásicos (escultura, pintura, teatro).

“El teatro les parece a todos ellos [Futuristas] el campo ideal para la práctica *sinetista*, es decir, para poner en relación de simultaneidad todas las actuaciones artísticas, sin excluir inicialmente la literatura”¹⁷⁸

Por tanto, a finales del siglo XIX y durante el siglo XX se produce un proceso de búsquedas, transformaciones y desplazamientos en las gramáticas culturales que habían consolidado las convenciones de espacialidad, posición, temporalidad y comportamiento del dispositivo escénico institucional. En este capítulo trazamos una genealogía de estos cambios (desplazamientos) sobre las convenciones del dispositivo escénico institucional. Como veremos a lo largo de la cartografía que proponemos, la cuestión transversal, que da título e identifica esta etapa, es que este impulso transformador y crítico con el dispositivo escénico/artístico es un gesto de autoridad y autonomía artística. Es decir, serán los artistas, directores escénicos, escenógrafos, arquitectos, etc. los que producirán las principales mutaciones del modelo en base a poner en práctica o teorizar desplazamientos sobre el dispositivo escénico institucional. Los artistas/directores harán estos cambios en un ejercicio de autonomía y autoridad propio de la práctica artística surgida y desarrollada desde las vanguardias históricas. Una práctica crítica e insumisa en relación con la tradición cultural disciplinaria, con el régimen escópico y las convenciones de la institución, que pretende abolir/transformar a través de sus prácticas artísticas/escénicas. Sin embargo, como veremos en nuestro análisis, dichas prácticas están fundamentalmente atravesadas por el ejercicio de poder, del artista que es el nuevo encargado de distribuir y administrar el saber en el dispositivo/escénico.

¹⁷⁷ Así se expresan los autores sobre la capacidad de aunar diferentes expresiones artísticas en sucesos escénicos en: Oliva y Torres Monreal, 347.

¹⁷⁸ Oliva y Torres Monreal, 344.

Por su extensión debemos distinguir dos periodos históricos en los que se produjo un impulso crítico sobre los dispositivos de producción/exhibición artística y escénica que, empleando estrategias de desplazamiento, tensionaron los límites de la institución.

2.1.1. Primer momento

Nos referimos como el primer momento de la Etapa de autonomía/autoridad al periodo histórico comprendido en los últimos años del XIX y primera mitad del siglo XX. En este periodo una serie de factores socio culturales producen una profunda transformación de las convenciones escénicas que se habían mantenido inalteradas desde los postulados aristotélicos.

“En esos años se modificaron estilos, se buscaron nuevas posibilidades a los dispositivos escénicos, se cuestionaron hasta los últimos extremos los restos de un aristotelismo trasnochado, (...); en suma, todo lo que había permanecido estancado durante siglos de repente cambió, pero no en una sola dirección sino en muchas”¹⁷⁹

Quizá el aspecto más relevante y capaz de introducir más cambios (desplazamientos) durante esta etapa estriba en la vehemencia ideológica de sus *actores* principales, y la profunda confianza en el ámbito artístico como medio de transformación social. Durante estos primeros años del siglo XX, en la órbita temporal de la Primera Guerra Mundial, se suceden las revoluciones sociales y las luchas de clase.

“(…)hay un gran movimiento obrero que cree en la revolución, al igual que hay muchos miembros del mundo de la cultura que manifiestan su creencia de forma activa en tales ideales, así que consideran el arte como un arma revolucionaria, entonces, la literatura, la pintura, la escultura, el teatro y el naciente arte del cine se ponen, por medio de sus creadores, al servicio de los

¹⁷⁹ Oliva y Torres Monreal, 339.

ideales revolucionarios aventurándose en ocasiones, arriesgándose en otras y experimentando en casi todas, en pos de esa nueva sociedad; es la Europa de las vanguardias artísticas”¹⁸⁰

En este contexto, se sucederán las tentativas de desplazamiento que propusieron alternativas a las convenciones de espacialidad, posición, temporalidad y comportamiento que eran constitutivas del régimen escópico del dispositivo escénico institucional. Los promotores de estos cambios serán directores, escenógrafos, arquitectos y *artistas*, para los que resulta evidente el agotamiento social del dispositivo escénico de la Etapa institucional.

“Ser lugar de confluencia resultó determinante de cara a las búsquedas que las vanguardias artísticas comenzaron en torno al teatro mismo, pero, sobre todo, en torno al ámbito escénico del edificio y su utilidad social tal y como estaba concebido, por ello llegaron a cuestionar la forma del edificio teatral y por ende del teatro en general, planteando la necesidad de concebir una nueva tipología teatral”¹⁸¹

Lo que hará profundamente relevante estas búsquedas de unas nuevas condiciones espaciales será que el dispositivo escénico es por definición un lugar de confluencia social masiva. Sin embargo, el viejo modelo de dispositivo escénico era una manifestación física del orden social que se pretendía cuestionar. El teatro a la italiana era, sobre todo, una forma de regulación social que transfería al espacio la estratificación de clase burguesa y los gustos de esta clase social dominante. En el primer momento los impulsos de desplazamiento están íntimamente conectados con esta búsqueda de un nuevo dispositivo capaz de transferir influencia ideológica a grandes masas de personas como respuesta a este contexto de tensiones sociales y políticas de principios del siglo XX. Es

¹⁸⁰ Jorge Iván Suárez, «El nuevo teatro Meyerhold y el teatro total de Gropius. Dos visiones del ámbito escénico del futuro jamás construidas», *Beta - Revista Digital de Arte* 1, n.º 1 (22 de diciembre de 2020): 61-72.

¹⁸¹ Suárez, 63.

decir, esta energía se transforma en el deseo de diseñar y construir nuevos teatros.

“(…) el mero deseo que nuestro arte se desenvuelva conforme a los tiempos actuales, hace ya que el teatro de la época científica llegue en seguida a los suburbios, donde, sin dificultades, por decirlo así, se ponga al servicio de las grandes masas (que producen mucho y viven difícilmente). Y estas masas verán en el teatro reflejados sus grandes problemas y podrán divertirse útilmente. […] Para semejante tarea, naturalmente, no podemos valernos del teatro tal y como nos lo hemos encontrado hecho”¹⁸²

Será entonces cuando comiencen a ensayarse estrategias de desplazamiento de los paradigmas clásicos (convenciones) del dispositivo escénico propios de la Etapa institucional. Los primeros desplazamientos se centrarán en cuestionar la *fórmula italiana*¹⁸³ del dispositivo escénico.

“Paralelamente a los nuevos sistemas de puesta en escena, a la dramaturgia del siglo y a la escenografía no pictórica, se plantea la necesidad de reconsiderar el ámbito escénico en su totalidad. La caja italiana es puesta en tela de juicio. Directores, escenógrafos y arquitectos conjugan sus esfuerzos y una prodigiosa eclosión de nuevas formas tiene lugar”¹⁸⁴

En el periodo que hemos denominado primer momento de la Etapa de autonomía/autoridad se producirán diferentes estrategias de desplazamiento de las convenciones del dispositivo escénico de la Etapa institucional. Es decir, las posiciones de actantes/observantes serán replanteadas, las condiciones espaciales serán actualizadas, las convenciones temporales se llevarán al límite y la gama de comportamientos se abrirá a la participación de los observantes en el dispositivo escénico. Resumiendo al extremo, podríamos afirmar que este primer momento de impulso de la Etapa de autonomía/autoridad es un esfuerzo de replanteamiento de las convenciones del dispositivo.

¹⁸² Brecht, «El pequeño organon para teatro escrito».

¹⁸³ Es otra forma de referirse a lo que hemos llamado en esta investigación dispositivo escénico institucional.

¹⁸⁴ Breyer, *Teatro*, 47.

2.1.2. Segundo momento

El segundo momento de impulso de la Etapa de autonomía/autoridad se abre en la década de 1950, situada más allá de la frontera temporal que marca la Segunda Guerra Mundial tendrá su centro geográfico en Estados Unidos.

“Cualquier genealogía que se trace desde la experiencia del *happening* y de la <<*performance* posmoderna>>, con vistas a identificar sus precedentes, obligatoriamente habrá de pasar por este verano de 1952 y por la convergencia de tantos factores que durante él se produjo”¹⁸⁵

La revisión bibliográfica coincide en situar “Theater Piece N.º 1” (1952) de John Cage, Merce Cunningham, David Tudor y Robert Rauschenberg entre otros, como el hito que da inicio a los desplazamientos más relevantes sobre el dispositivo artístico/escénico. “Theater Piece N.º 1” tuvo lugar en el comedor del “Black Mountain College” en agosto de 1952.

“Juntos, aunque orquestados por Cage, este grupo creó lo que podría llamarse el primer “*happening*”, un evento sin título (ahora conocido como Pieza de teatro n.º 1) en el comedor de la universidad. Varias actuaciones tuvieron lugar dentro de un intervalo de tiempo coreografiado, pero sin una relación narrativa o causal entre sí”¹⁸⁶

Es imposible no establecer paralelismos entre esta descripción del primer *happening* y las experiencias Futuristas y Dadaístas de las veladas de los primeros años del siglo XX, si bien como afirman Oliva y Torres se trata de un nuevo enfoque que ya no está centrado en la provocación y en lo lúdico, sino en la invención de un nuevo *tiempo* que cuestiona el *texto* entendiendo éste en

¹⁸⁵ Pedro Alberto Cruz Sánchez, *Arte y performance: Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad* (Ediciones AKAL, 2022), 214.

¹⁸⁶ «The Black Mountain College, John Cage & Merce Cunningham», Tate, accedido 5 de enero de 2023, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/black-mountain-college/black-mountain-college-john-cage-merce-cunningham>.

sentido amplio como la partitura, la coreografía, etc., la estructura espectacular del teatro, la relación con el público presente en el acontecimiento desde la seriedad y el respeto¹⁸⁷. Las condiciones de “total libertad para experimentar” que se dieron en el Black Mountain College “servirán de acicate para que John Cage redefina los límites del hecho artístico”¹⁸⁸.

Esta nueva forma de hacer –el *happening*– cuestionará las convenciones del dispositivo escénico institucional movilizándolo varias estrategias, que vienen a consolidar los desplazamientos que en el primer impulso de las vanguardias se presentaron como una apertura. Sin embargo, la radicalidad de las propuestas de esta época va más allá del simple replanteo de las convenciones fundacionales del dispositivo escénico de la Etapa Institucional propias del primer momento de impulso. Será el desarrollo de estas estrategias de desplazamiento la que llevará al límite a la propia *institución escénica/artística* y marcará las líneas de trabajo de los artistas de las décadas siguientes.

“Así, la fragmentación del estilo, el abandono de la linealidad narrativa, el cuestionamiento de la intencionalidad del artista y la redefinición del papel del espectador constituyen líneas de trabajo que –cada una con derivadas diferentes– atravesarán el múltiple y denso paisaje de nuevos comportamientos que definirán el arte durante los sesenta y setenta”¹⁸⁹

Con “Theater Piece N.º 1” y “Silencio 4’33””¹⁹⁰ también del mismo año (1952) Cage sentó las bases de los desplazamientos sobre el dispositivo escénico/artístico que se desarrollarán en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. La apertura de la realización escénica a espacios encontrados o transformados, la definitiva fragmentación del régimen escópico, la participación

¹⁸⁷ Parfraseando a Oliva y Torres en: Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 399.

¹⁸⁸ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 209.

¹⁸⁹ Cruz Sánchez, 219.

¹⁹⁰ Citaremos estas piezas de Cage sistemáticamente, puesto que ejemplifican de forma temprana y muy nítida varios de los desplazamientos relevantes del dispositivo escénico durante la Etapa de autonomía/autoridad.

de los observantes y su libertad de movimiento/acción, etc. Todos estos desplazamientos están ya presentes en estas dos piezas fundacionales del *happening*, y son el sustrato de posibilidades sobre el que se desarrolla el trabajo de Kaprow, Oldenburg, Schechner y otros artistas/directores que buscaron ampliar los límites del dispositivo. Sin embargo, “Silencio 4’33”” (1952) produce un desplazamiento aún más relevante: suprime el contenido, el objeto artístico, la música, la enunciación, la palabra, etc. Con el silencio del actuante, el régimen escópico del dispositivo escénico se da literalmente la vuelta hacia el observante.

“(…) la pieza consistía en una extensión de tiempo de 4 minutos y 33 segundos, durante la cual el pianista se limitaba a abrir y cerrar la cubierta del teclado. (...) el único sonido que presidió esta fracción aleatoria de tiempo era el producido por el público presente –murmillos, toses, carraspeos–”¹⁹¹

La disolución del dispositivo artístico en el acontecer continuo de la vida cotidiana es un elemento relevante. La cuestión de la unión arte/vida tendrá desde este momento un papel central. Pero la operación de Cage va más allá, puesto que la operación de desplazamiento consiste en un ejercicio de autoridad artística para definir un marco de atención, un intervalo de tiempo (4 minutos y 33 segundos) y un contexto a observar (los propios observantes). Con esta estrategia, siguiendo la estela del *ready-made* Duchampiano, Cage deja el dispositivo escénico/artístico como un simple gesto de señalamiento por parte del artista/director.

“(…) se diría que [Cage] intenta la supresión de la ficción teatral para convertir sus acontecimientos en algo tan natural como la misma vida, advirtiéndonos textualmente que se puede considerar teatro la vida de todos los días, en cualquier lugar donde nos encontremos”¹⁹²

De esta forma el dispositivo escénico se reconfigura como un régimen escópico una máquina de encuadrar la realidad, como una fórmula de observación

¹⁹¹ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 219.

¹⁹² Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 399.

consciente dentro de un ámbito institucionalizado. La labor artística se sustenta en esta operación de señalamiento sobre la continuidad del espacio, tiempo y cuerpos del mundo. Sin embargo, y esto es la cuestión que da nombre a esta Etapa, existe algo que no solo no se ha desplazado, sino que se ha reforzado durante el proceso de desplazamiento del resto de las convenciones del dispositivo escénico de la Etapa institucional. Esta nueva estructura operativa es profundamente dependiente del gesto de señalamiento autónomo y autoritario del artista. Paradigmática de esta etapa es la famosa afirmación de Brook sobre el espacio vacío:

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y eso es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”¹⁹³

Con este *desplazamiento*, Peter Brook reformula la ecuación básica del dispositivo escénico institucional, para dejarlo en su mínima expresión. Después de esta operación de sustracción¹⁹⁴, el régimen escópico del dispositivo escénico se ha quedado configurado como una modalidad de observación (marco), que como único requisito debe de ser una observación consciente de estar haciendo este ejercicio dentro de la *institución escénica/artística*. Esta reducción del esquema básico del régimen escópico pone en crisis todas las convenciones en las cuales se sustenta el dispositivo escénico de la Etapa institucional. Sin embargo, paradójicamente, no sería posible entender la proposición de Brook sin la tradición artística de gestos de autonomía/autoridad heredados de las vanguardias históricas. Al igual que Cage señala el intervalo y el contexto de observación, Duchamp señala el urinario, Brook señala al hombre que camina por el espacio vacío. Es el artista el que tiene la potestad (poder) para marcar (enmarcar) de entre la continuidad de sucesos/objetos del mundo aquello que

¹⁹³ Brook, *El espacio vacío*, 21.

¹⁹⁴ Recordamos nuestra cita de la página 87 de Aldaz sobre el trabajo de Asher: “Los métodos que emplea son la sustracción, la suma y el señalamiento de los elementos y los comportamientos habituales”. En: Aldaz, «Missing Asher».

debe ser observado desde la institución artística/escénica. Este *señalamiento* como ejercicio de autoridad artística sobre la realidad, escinde el acontecimiento escogido del tejido del mundo real para convertirlo en un objeto de observación. Es, por tanto, un gesto de autoridad artística clásica.

A continuación, examinamos como desde esta posición de autoridad y a través de ciertas estrategias los artistas y directores escénicos han introducido desplazamientos que han transformado las convenciones de posición, espacialidad, temporalidad y comportamiento del dispositivo escénico institucional, dando lugar a nuevos paradigmas. Resumiendo al extremo, podríamos decir que este segundo momento de impulso de la Etapa de autonomía/autoridad supone la práctica disolución/desaparición de las convenciones del viejo dispositivo escénico institucional.

2.2. Estrategias de espacialidad

Dispositivo escénico Etapa institucional	Dispositivo escénico Etapa autonomía/autoridad
Modelo Bayreuth	Nuevos modelos de teatro: Teatro Meyerhold, Teatro Total, The Endless Theatre, etc.
Estratificación social (absolutismo, sociedad burguesa)	Encuentro de masas (revoluciones sociales)
Espacios diferenciados (sala/observantes-escena/actuales)	Espacio unitario para observantes/actuales; integra sala/escena
Inmersión visual: mostrar/ocultar cuerpos, objetos, espacios al observante	Inmersión física: integrar al observante
Entorno controlado/cerrado: aislamiento, control la luz, el sonido, la imagen, espacio neutro, vacío	Entorno descontrolado/abierto: comunicación (exterior-interior), contingencia, interferencia
Contenedor específico: edificio	Contexto cualquiera: localización
Espacialidad articulada/fija: Accesos diferenciados, espacios codificados	Espacialidad articulable/transformable: accesos compartidos, espacios temporales

A la entrada del siglo XX, el dispositivo escénico estaba claramente institucionalizado y codificado como un lugar físico (edificio teatral). Como hemos visto, el dispositivo escénico de la Etapa institucional es un contexto espacial con características propias que lo distinguen del resto de espacios del mundo. A estas características propias que definen formal y funcionalmente este contexto arquitectónico, las hemos denominado en este trabajo convenciones de

espacialidad¹⁹⁵. A continuación, analizamos las estrategias de desplazamiento que durante la Etapa de autonomía/autoridad redefinieron las condiciones espaciales del dispositivo escénico.

2.2.1. Primer momento

Durante la Etapa institucional, el contexto espacial arquitectónico fue capaz de materializar “las divisiones sociales del espacio y el tiempo” y de regular “las formas de movimiento y las posibilidades de comunicación”¹⁹⁶. Por ello podemos decir que la componente espacial del dispositivo escénico participa y al mismo tiempo produce la *gramática cultural* de la *institución escénica*¹⁹⁷. A comienzos del siglo XX las convenciones de espacialidad establecidas por la arquitectura teatral institucional comienzan a resultar inadecuadas para los intereses de una comunidad escénica volcada en los nuevos paradigmas sociopolíticos.

“La sala, la escena, toda la arquitectura del edificio resultan inadecuadas y vetustas. El hombre contemporáneo no mira ni ve con ojo renacentista. Tampoco se conforma con el trampantojo de los telones pintados. El actor y el director aspiran a mayor libertad y verdad. (...) La democracia rebota a la platea, irrita la disposición de la sala, imagen de la estratificación de privilegios y en la cual dos terceras partes del público oye y ve mal. El teatro a la italiana no provee el feliz encuentro de los hombres del nuevo siglo; esta es su sentencia”¹⁹⁸

Como vimos en el apartado dedicado a definir la Etapa de autonomía/autoridad, en el primer momento de impulso el interés por transformar el dispositivo

¹⁹⁵ Aunque en el presente trabajo tomamos como punto de partida de nuestro análisis el modelo wagneriano de dispositivo escénico, debemos señalar que la genealogía de estas convenciones espaciales podría comenzar más atrás. Nuevamente, por cuestiones de extensión, debemos dejar para otro momento cuestiones como los desplazamientos realizados por Aristóteles sobre el modelo de tragedia griega prearistotélica, o los cambios que en el Renacimiento produce la introducción de la perspectiva en la espacialidad del dispositivo escénico.

¹⁹⁶ Blisset, Brünzels, y A, *Manual de guerrilla de la comunicación*.

¹⁹⁷ Al igual que el museo que es un espacio que despliega su gramática cultural en la *institución arte*.

¹⁹⁸ Breyer, *Teatro*, 47.

escénico vendrá marcado por su potencia funcional para albergar encuentros sociales masivos. Pero el nuevo paradigma exige, nuevas condiciones espaciales que no reproduzcan la *gramática cultural* del viejo dispositivo escénico institucional.

“La arquitectura del teatro está en la más íntima relación con la forma de la dramaturgia correspondiente; o sea, ambas se determinan mutuamente. Pero las raíces de la dramaturgia y de la arquitectura penetran en la forma social de la época. La forma del teatro que dominaba en nuestra época es la forma del absolutismo, que se ha sobrevivido a sí misma... el teatro real. Con su distribución en patio de butacas, gradas, palcos y galerías refleja las capas sociales de la sociedad feudal”¹⁹⁹

La distribución del público en zonas y palcos propia del dispositivo escénico de la Etapa institucional es entendida políticamente como una estratificación jerárquica del régimen escópico relacionada con los privilegios sociales de clase. Se optará, en consecuencia, por suprimir estos espacios de distribución de los cuerpos y construir un espacio abierto y *desjerarquizado*.

“(...) teatro sin alineaciones por rangos de orquesta, ni palco de platea para los privilegiados, ni galerías superiores, se presenta como un edificio realmente nuevo y democrático, destinado a las masas”²⁰⁰

Este nuevo enfoque condujo al replanteamiento de las convenciones espaciales del dispositivo escénico como lugar de encuentro social, como herramienta de concienciación política. La vieja arquitectura del dispositivo escénico institucional no puede ser funcional, ni siquiera modificándola o reformándola. La frase de Meyerhold: “Necesito nuevos recursos técnicos en un nuevo edificio”²⁰¹ expresa

¹⁹⁹ Erwin Piscator, *Teatro político* (Ayuso, 1976), 159.

²⁰⁰ Cita a los arquitectos del “Teatro Meyerhold” en: Juan Ignacio Prieto López, «Teatro total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras» (<http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, A Coruña, Universidade da Coruña, 2013), 251, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=38592>.

²⁰¹ Palabras de Meyerhold en: Edward Braun, *The Theatre of Meyerhold: Revolution on the Modern Stage* (New York: Drama Book Specialists, 1979), 250.



FIGURA 016. Mijail Barkhin, y Serguéi Vakhtangov, Maqueta original de la segunda versión del proyecto del «Teatro Meyerhold», 1932

claramente la necesidad compartida por muchos directores, artistas y productores de construir nuevos edificios, nuevas condiciones de espacialidad.

“[En este momento], todos los elementos presentes en el modelo de teatro como tal y los de posible realización fueron replanteados, todos los principios existentes fueron cuestionados, dando como resultado el sueño de un ámbito escénico, que no solo albergara la obra de arte total, sino que la generara”²⁰²

Durante este primer periodo de la Etapa de autonomía/autoridad, gran parte de los esfuerzos por desbordar (desplazar) las convenciones de espacialidad del dispositivo escénico están puestas en las capacidades del diseño arquitectónico moderno para dar respuesta a estas necesidades de encuentro masivo y democrático. Es decir, al igual que durante la Etapa institucional, en este primer momento de la Etapa de autonomía/autoridad el dispositivo escénico se concibe también como un entorno espacial arquitectónico a construir.

“[En opinión de Meyerhold] debería abordarse la construcción de un nuevo espacio que fuese capaz de responder a los requerimientos de un nuevo orden social, que no se sentía representado en la estructura anacrónica de los teatros existentes. El nuevo equipamiento teatral soviético sería un espacio de reunión, manifestación y expresión colectiva de la masa proletaria soviética”²⁰³

Paradigmáticas estas búsquedas serán, por un lado, el “Teatro Meyerhold” (1930-1931) a partir del impulso teórico práctico del propio Meyerhold y de los arquitectos Barkhin y Vakhtangov en el contexto de la revolución socialista soviética de principios del siglo XX; por otro lado, como referente fundamental encontramos el “Teatro Total”²⁰⁴ (1926-1934), iniciativa nacida al calor de las

²⁰² Suárez, «El nuevo teatro Meyerhold y el teatro total de Gropius. Dos visiones del ámbito escénico del futuro jamás construidas».

²⁰³ Prieto López, «Teatro total».

²⁰⁴ En este punto debemos señalar la influencia de Wagner en la idea de Piscator y Gropius de *teatro total*. De hecho, el concepto que desarrolló Wagner de *Gesamtkunstwerk*, traducible al español como *obra de arte total*, comparte muchas de las aspiraciones volcadas por los promotores del “Teatro Total” (1926-1934). Por tanto, el deseo de alcanzar la obra de arte total impulsado por Wagner está latente en las prácticas artísticas e investigadoras de los movimientos de las Vanguardias históricas

experiencias del “Teatro político” de Edwin Piscator en la Alemania de entreguerras y de su asociación con el arquitecto Walter Gropius fundador de la “Bauhaus”. Curiosamente ambos proyectos de dispositivo escénico han pasado a la historia sin haber sido construidos. Sin embargo, estas pulsiones de cambio ejercieron una fuerza que, aunque no se materializó en algunos casos, es un referente de los desplazamientos sobre el modelo de espacialidad del dispositivo escénico institucional. En estos primeros años del siglo XX, un buen número de arquitectos, directores y artistas se abocaron a búsquedas similares con el objetivo de producir un “nuevo teatro, un nuevo edificio para el espectáculo”²⁰⁵ un nuevo dispositivo escénico.

“Fecundas búsquedas del primer cuarto del siglo XX que generan proyectos como El teatro número 14 de Norman Bel Geddes (1914 - 1929), The Endless Theatre de Frederick Kiesler (1916- 1926), Theater ohne Zuschauer de Jakob Levy Moreno y Rudolf Hönigsfeld (1923 - 1924), Total Theatre de Erwin Piscator y Walter Gropius (1926-1934), El nuevo Teatro Meyerhold de Vsevolod Meyerhold (1930 -1938). Teatro Sintético de Sverdlosk por Moisé Ginzburg (1931 - 1932), Il Teatro Totale Futurista de Marinetti (1933), El Teatro de Masas de Gaetano Ciocca para Mussolini (1933 - 1936) entre otros”²⁰⁶

Como explica Suárez son numerosos los proyectos arquitectónicos que, durante la primera mitad del siglo XX, pretenden materializar las nuevas condiciones de espacialidad del dispositivo escénico, en las que tengan cabida las inquietudes sociales y políticas de la época. No es el propósito de esta investigación el análisis pormenorizado²⁰⁷ de cada una de estas iniciativas. Sin embargo, sí que es importante para nosotros observar los cambios, las estrategias de

de principios del siglo XX. Bajo este enfoque, el dispositivo escénico wagneriano, que en este trabajo hemos considerado el modelo clásico a transformar, tiene en sus paradigmas y convenciones el germen de los desplazamientos que se producirán durante el siglo XX y XIX sobre el dispositivo escénico.

²⁰⁵ Suárez, «El nuevo teatro Meyerhold y el teatro total de Gropius. Dos visiones del ámbito escénico del futuro jamás construidas».

²⁰⁶ Suárez.

²⁰⁷ Para un análisis exhaustivo véase la tesis citada: Prieto López, «Teatro total».

desplazamiento en la espacialidad del dispositivo escénico que encuentra en esta primera mitad del siglo XX nuevos modelos que se alejan de las convenciones institucionales pasadas.

“un techo, muros y un piso, pedía hace cincuenta años Craig, y nada más. Éste es el espíritu del teatro de múltiple uso, que no coacciona ni dirige ni insinúa con una pauta geométrica preexistente”²⁰⁸

Con esta idea esquemática de Craig²⁰⁹ podemos ver una de las consecuencias más relevantes de estos desplazamientos: la simplificación en un solo espacio unitario de lo que habían sido durante siglos dos espacios profundamente diferenciados: sala y escena. Para muchos de los protagonistas de este primer momento de impulso, será la primera ocasión en la que ellos puedan intervenir en base a sus nuevos ideales, con estrategias de desplazamiento sobre una gramática cultural espacial definida por el contexto arquitectónico que se había mantenido como un modelo prácticamente estático desde hacía varios siglos²¹⁰.

“El teatro como institución, como aparato y como edificio, no se había encontrado nunca hasta el año 1917 en poder de la clase oprimida, y porque esta no había estado nunca hasta entonces en situación de liberar al teatro, no solo espiritual, sino también estructuralmente”²¹¹

²⁰⁸ Breyer, *Teatro*, 56.

²⁰⁹ Craig (1872-1966) no cuestionará la arquitectura teatral del edificio a la italiana, ni tampoco propondrá cambios significativos en las posiciones de sala y escenario, si propondrá un espacio desligado de las especificaciones formales del texto. Un espacio con volúmenes geométricos polivalentes que no representan un lugar físico real y sin embargo son capaces de dar contexto a múltiples situaciones que se relacionan más con la dramaturgia que con los lugares donde se desarrolla la acción del texto dramático.

²¹⁰ No entraremos en disquisiciones más exhaustivas, pero podemos matizar que el modelo sala y escena es una recuperación de las convenciones espaciales del dispositivo escénico clásico griego que tiene lugar en el Renacimiento. Nosotros hemos establecido nuestro punto de inicio de análisis en el modelo wagneriano que es la cima del desarrollo de este modelo de dispositivo escénico neoclásico. Sin embargo, como hemos señalado, el dispositivo escénico wagneriano es la última consecuencia de un ideal espacial desarrollado desde el siglo XVI que da comienzo con la construcción del “Teatro Olímpico” de Vicenza (1585) del arquitecto Andrea Palladio. Para más información sobre estos antecedentes véase: de Blas Gómez, *El teatro como espacio*.

²¹¹ Piscator, *Teatro político*, 173.

Con estas nuevas capacidades de agencia sobre el dispositivo el primer gesto será el de “romper la vieja forma del cajón del escenario”²¹². Las nuevas estrategias sobre el espacio implican que el escenario se sitúa ahora en el centro²¹³ de la sala, a inspiración de los espacios circenses o deportivos, incluso referenciando al proscenio o lugar de la orquesta del esquema espacial griego original. El nuevo dispositivo escénico, que necesita del concurso activo de esta masa social de espectadores, suprime todos los elementos arquitectónicos o para-arquitectónicos que antes materializaban la separación del espacio en dos ámbitos diferenciados.

“El nuevo teatro no contaría con caja escénica, telón, bambalinas, arco de proscenio, decorados... es decir, se prescindiría de todos aquellos elementos creados para generar una óptica frontal y lineal del espectáculo”²¹⁴

La vieja idea de inmersión visual del dispositivo escénico institucional se replantea bajo el nuevo paradigma de la integración del espectador en un ámbito único que suprime buena parte de las convenciones de espacialidad que eran empleadas para definir/distinguir claramente los dos espacios en los que se diferenciaba el viejo dispositivo: sala y escena. El dispositivo escénico de este primer periodo de la Etapa de autonomía/autoridad es un dispositivo *desnudo* de los viejos elementos empleados para ocultar/mostrar objetos, cuerpos y espacios: patas, bambalinas, telones, etc. El régimen escópico del dispositivo escénico institucional basado en la capacidad del dispositivo para mostrar/ocultar cuerpos y objetos al observante es replanteado en estos nuevos modelos de espacialidad, que ya no están centrados en la administración de la visualidad, sino en la integración del observante. El espacio de la sala envuelve el escenario sin elementos que definan un límite claro, el escenario se integra en la sala. En

²¹² Piscator, 174.

²¹³ En el esquema de clasificación de los ámbitos escénicos de Breyer, diríamos que el nuevo dispositivo escénico es un ámbito en “O” o en “U”. Véase: Breyer, *Teatro*.

²¹⁴ Prieto López, «Teatro total», 245.

definitiva, todo el espacio interior del dispositivo escénico se convierte en una continuidad unitaria del escenario.

“Tarde o temprano llegaremos a lo que denominamos <<la sala>>, catedral del porvenir, que, en un espacio libre, vasto, transformable, acogerá las manifestaciones más diversas de nuestra vida social y artística, y será el lugar por excelencia en el que el arte florecerá con o sin espectadores”²¹⁵

En las palabras de Appia vemos anticipado el ideal del proyecto arquitectónico que se proyecta hacia el futuro como un *nuevo teatro*. Un nuevo contenedor arquitectónico que quiere introducir fuertes desplazamientos en las convenciones espaciales del edificio teatral de la Etapa institucional. En tanto que un lugar de encuentro para la masa social, el nuevo teatro deberá ser un espacio libre, vasto, transformable, poroso al exterior frente a un espacio anterior rígidamente estructurado. Como lugar de continuidad con las inquietudes sociales de la época, el nuevo dispositivo escénico no puede ser una cápsula de aislamiento cerrada al exterior. El dispositivo escénico ya no será un lugar hermético a aquello que está sucediendo en el exterior y en el sentido contrario, aquello que sucede en su interior debe poder salir a la calle. Por ello, lejos de estar aislado del exterior, el dispositivo escénico tiene que ser poroso metafóricamente y literalmente, con respecto a un exterior social del que el dispositivo escénico debe ser una continuidad políticamente vinculada.

“[El “Teatro Meyerhold” debe] permitir el acceso directo desde el espacio público, de cara a que vehículos, manifestaciones, desfiles y otros eventos pudiesen acceder directamente al espacio escénico. Esta condición también funcionaría en sentido inverso y permitiría que la acción escénica desbordase el espacio teatral y saliese a la calle”²¹⁶

Son evidentes las divergencias (desplazamientos) que manifiestan estas estrategias de espacialidad conectada con el contexto exterior del nuevo

²¹⁵ Appia citado en: de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 101.

²¹⁶ Prieto López, «Teatro total», 247.

dispositivo, respecto a las convenciones de aislamiento visual, sonoro y lumínico del dispositivo escénico institucional. Como comentamos en su análisis, en la Etapa institucional el control de la luz es un marcador clave de inicio y final del tiempo espectacular, por lo que el dispositivo debe de estar completamente aislado de la luz exterior. Sin embargo, muchos de los nuevos proyectos arquitectónicos de la época, incorporan la “posibilidad de contar con iluminación diurna”²¹⁷ a través de lucernarios y ventanales directos a la calle. Esta opción desplaza las convenciones de oscuridad básica del dispositivo escénico institucional.

Estos nuevos dispositivos, plantean como hemos visto un principio de disolución de las diferencias entre sala y escena y lo hacen a través de proyectar escenarios móviles, giratorios y modulares que se pueden situar en diferentes posiciones dentro del global del espacio arquitectónico.

“Nuestro ideal [es un escenario] con muchos puentes móviles, acensares, cabrestantes, grúas y motores; grandes almacenes a los lados y escenarios desplazables, de manera que un simple movimiento de palanca se pudiera llevar a escena miles de kilos en poco tiempo, sin gastar energía humana”²¹⁸

Se trata entonces de dar rienda suelta a todo un imaginario electromecánico y técnico capaz de producir complejos movimientos de grandes plataformas por el espacio escénico. En sintonía con las utopías ideológicas de este periodo, el dispositivo escénico se tecnifica. La idea de *teatro-máquina* o de dispositivo mecánico está unida a la idea de avance, de nuevas formas de hacer frente a viejas costumbres.

²¹⁷ Juan Ignacio Prieto López, «La revolución teatral soviética», *Las Puertas del Drama*, 2017, <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/la-revolucion-teatral-sovietica/>.

²¹⁸ Piscator, *Teatro político*, 178.

“Las revoluciones espirituales y sociales han estado siempre estrechamente ligadas a revoluciones técnicas. Tampoco podría imaginarse el cambio de la función de la escena sin una renovación técnica del aparato escénico”²¹⁹

El nuevo dispositivo multiplica sus capacidades técnicas de movilidad de objetos, cuerpos y espacios y las muestra con orgullo como parte de su propia *dramaturgia espacial* ideológica. La técnica forma parte del espectáculo, cuando no es el espectáculo propiamente dicho dentro de estas cajas escénicas modernamente tecnificadas.

“Este equipamiento además asumiría un papel diferente, al convertirse en uno de los elementos principales del espectáculo y debido a esto y a la nueva configuración espacial, quedaría expuesto a la visión de todos los participantes del espectáculo”²²⁰

Podemos ver con lo expuesto hasta el momento como estos gestos de grandilocuencia espacial y retórica ideológica, se consolidaron durante la primera mitad del siglo XX como las principales estrategias de ruptura de las convenciones espaciales del dispositivo escénico institucional. En este primer momento del Estado de autonomía/autoridad las estrategias espaciales se centraron en la proyección de una idea de este nuevo edificio y de condiciones espaciales con los que se pensaba que se iban a acelerar los necesarios cambios sociales.

“Piscator y Gropius buscaban bombardear al espectador en todo su sensorium para transformarlo como sujeto de percepción, no tanto de enunciación, aunque confiando en que el primer fenómeno dirigiría al segundo”²²¹

Con esta idea de *bombardear* al espectador, Piscator salió de los contenedores arquitectónicos específicos con la intención de transmitir los contenidos políticos

²¹⁹ Piscator, 173.

²²⁰ Prieto López, «Teatro total», 253.

²²¹ Fernando Quesada, *Teatro móvil. La contracultura arquitectónica a escena* (Barcelona: Actar, 2021), 91.

de sus propuestas escénicas más allá de los límites de los dispositivos escénicos institucionales. Por tanto, la vieja espacialidad normativa llena de convenciones se abrirá a espacios que no están específicamente diseñados como teatros.

“En su afán por adoctrinar al pueblo en la lucha de clases, buscará al espectador proletario en sus propios espacios –un taller, una fábrica, una sala de reuniones de obreros, una cervecería–, que convertía en escenarios”²²²

Sin embargo, la Segunda Guerra Mundial acaba con la idea Moderna de utopía y con ella acaban estos esfuerzos de proyección de una sociedad mejor basada en el progreso científico, la ingeniería, la arquitectura, etc.

2.2.2. Segundo momento

Como hemos comentado en la introducción a la Etapa de autonomía/autoridad, consideramos que el inicio del segundo momento de impulso en los desplazamientos de las convenciones escénicas tiene lugar en 1952 en la *velada* dirigida por John Cage en el Black Mountain Collage. “Theater Piece N.º 1” (1952) tuvo lugar en el comedor del dicho *college*.

“En uno de los extremos del comedor, se realizaron dos proyecciones a cargo de Tim LaFarge y el técnico de iluminación, Nick Cernovhich: en uno de los lados, de cine; y, en el otro, de diapositivas de diferentes motivos invertidos. Subido en una escalera, Cate combinaba lecturas del dominico alemán Eckhart de Hochheim, del Budismo Zen, la Declaración de Derecho o la Declaración de Independencia. En otra escalera, M. C. Richards y Charles Olson se alternaban en el recitado de poemas. Rauschenberg –alguna de cuyas *Withe Paintings* formaron una canopia que colgaba del techo– pinchaba discos de Edith Piaf y de otros intérpretes a doble velocidad en un viejo fonógrafo, al que se le había incorporado un altavoz. Mientras, David Tudor tocaba el piano y Cunningham, acompañado de una docena de bailarines y de un perro, ejecutaba diversas piezas de danza entre el público”²²³

²²² Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 359.

²²³ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 215.

Analizando de forma esquemática “Theater Piece N.º 1” podemos encontrar múltiples desplazamientos con respecto a las convenciones observadas en la Etapa Institucional del dispositivo escénico. Para comenzar con la más evidente, el suceso escénico se produce en el comedor, por tanto, no solo no se precisan unas condiciones específicas de aislamiento acústico y visual, sino todo lo contrario se busca que el lugar específico del suceso escénico esté comunicado con la continuidad espacial del mundo real. Aquellas convenciones diseñadas específicamente para favorecer o producir un “ámbito de realidad momentáneamente diferenciado”, son antagónicas con el deseo de estos artistas de “disolver el arte en las mecánicas de la vida”²²⁴ Por tanto, las antiguas convenciones de espacialidad del dispositivo escénico institucional se contradicen con los nuevos paradigmas del dispositivo escénico de la Etapa de autonomía/autoridad.

“Un programa tal exige que los espectadores estén en el escenario y los actores en la platea, exige que la diferencia misma entre los dos espacios sea abolida; que la representación tenga lugar en cualquier sitio menos en el teatro”²²⁵

En definitiva, el dispositivo escénico, se independiza de las estructuras arquitectónicas convencionales. En el segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad el suceso escénico sale de su caparazón institucionalizado (edificio teatral)²²⁶ para encontrarse con otros contextos no tan rígidamente codificados. En este sentido, las convenciones de aislamiento con el exterior no

²²⁴ Cruz Sánchez, 219.

²²⁵ Jacques Rancière, «El espectador emancipado», en *Arquitecturas de la mirada*, Cuerpo de Letra. Danza y Pensamiento 2 (Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2009), 201.

²²⁶ Podemos encontrar antecedentes de esta salida del dispositivo escénico clásico en las actividades de Piscator durante las primeras décadas del siglo XX. Como hemos mencionado con anterioridad, el afán de comunicación política llevará a Piscator a buscar a los espectadores en sus ámbitos de trabajo y realizar allí representaciones.

son una cuestión relevante²²⁷ y constitutiva del dispositivo escénico. La realización escénica se puede producir en espacios que no estén específicamente contruidos y distribuidos exclusivamente con esta finalidad. Por tanto, la espacialidad escénica se desplaza hasta incorporar *otros espacios*, cuyo estado difiere de la neutralidad de la *caja negra* propia del teatro a *la italiana*.

De hecho, una de las piezas clave para comprender la total inversión del paradigma de las condiciones espaciales del dispositivo escénico clásico que culmina en la Etapa de autonomía/autoridad, será la pieza de Cage “Silencio 4’33”” (1952) representada por primera vez el mismo agosto 1952 en el que se produjo “Theater Piece N.º 1”.

“Con traje de etiqueta, el pianista, sentado ante el piano los cuatro minutos y treinta y tres segundos que indica el título, se limitó a cerrar y abrir la tapa del piano para marcar los movimientos de la composición, pero sin tocar una sola nota. La música estaba formada por la respiración y las reacciones de los oyentes, los ruidos de la sala, y de los coches que pasaban por la calle, la lluvia en el tejado, el viento en los árboles”²²⁸

Con este gesto de Cage podemos reconocer el giro completo que ha dado el paradigma de la espacialidad escénica desde la Etapa institucional hasta la Etapa de autonomía/autoridad. Si en el dispositivo escénico *institucional* era preceptiva la total anulación de los estímulos visuales y sonoros no deseados que no formaban parte del objetivo central de la comunicación escénica (aislamiento), en este nuevo paradigma el centro está puesto justo en la cuestión inversa: en lo que se filtra del contexto circundante al suceso escénico. De hecho, el único *material artístico* de “Silencio 4’33”” (1952) es el que aporta el contexto sonoro del lugar en el que la obra está sucediendo. Es decir, el acontecimiento es el propio acontecer situado del acontecimiento. Por tanto, lejos de la neutralidad y el

²²⁷ Como veremos en el caso de “Silencio 4’33”” (1952) de Cage, las condiciones de aislamiento son contraproducentes para el desarrollo de la pieza.

²²⁸ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 398.

vacío del dispositivo escénico clásico, Cage experimenta con lo específico que aporta el espacio y sus participantes como elemento central de la composición artística.

Por tanto, desaparecen las condiciones espaciales del dispositivo escénico institucional que eran necesarias para producir un entorno acústico y visual controlado. Las estrategias espaciales del segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad se alinean con “la inexistencia de unas condiciones <<centradas>> y óptimas de comunicación”²²⁹. El dispositivo escénico está abierto en esta etapa a la interferencia del contexto, frente al aislamiento del anterior régimen de regulación total de los estímulos visuales y sonoros. Por tanto, no solo no será preciso aislar el espacio arquitectónicamente, sino que no será deseable.

A nivel de estrategia espacial, el dispositivo escénico incorpora (suma) lo que antes era rechazado y anulado, se sustrae de realizar un acto intencionado de comunicación y señala lo que ocurre en el contexto como parte básica del suceso escénico/artístico. El resultado de estas búsquedas fue la apertura de la espacialidad escénica *encontrada* en cualquier lugar donde la comunidad escénica pudiera potencialmente congregarse. Con este temprano gesto en el año 1952, Cage deja a la *institución* escénica reducida a un contexto de observación consciente en la que es el propio contexto (cualquiera) es el que aporta la información relevante.

Es el momento del surgimiento del *happening*, término que fue acuñado por Allan Kaprow en 1957 para referirse a una “acción espectacular entendida como un acontecimiento único e irrepetible”²³⁰. En gran medida, esta condición de irrepetible viene dada por un contexto cambiante y *descontrolado*. Como hemos

²²⁹ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 250.

²³⁰ Mercè Saumell, *El teatro contemporáneo* (Barcelona: UOC, 2007), 11.

comentado, frente a una estructura espacial arquitectónica propia del primer momento de la Etapa de autonomía/autoridad (teatro), el *happening*²³¹ puede “darse en una galería de arte, en un supermercado, en una estación de ferrocarril”²³². Para Goldberg la importancia fundamental que tiene el lugar en la construcción del *happening* se certifica tanto en las palabras de Oldenburg como en su trabajo práctico.

“Oldenburg apuntó que <<el lugar donde la obra ocurre, el objeto grande, es parte del efecto, y por lo general el primero y más importante factor que determina los actos (los materiales a mano son el segundo y los actores el tercero)>>. El lugar <<podía tener cualquier extensión, una habitación o una nación>>: por eso las escenas de obras de Oldenburg como *Autoobodys* (1963: un aparcamiento), *Injun* (1962: en una casa de labranza en Dallas), *Lavados* (1965: una piscina) y *Cine* (1965: un cine)”²³³

Como podemos observar en esta enumeración de trabajos de Oldenburg, el tejido urbano se suma²³⁴, junto con toda clase de *ambientes* codificados para diferentes usos, a las nuevas espacialidades del dispositivo escénico. Por tanto, el dispositivo escénico, en algunas prácticas propuestas en esta etapa, ya no tiene un *contenedor* específico (edificio teatral).

“El teatro-móvil, (...), ensaya formas de unificación del espacio que pretenden superar el propio entorno del edificio teatral, procurando hacer esa unificación extensiva a la totalidad de la ciudad. Es lógico que el recurso principal fuese salir del edificio teatral literalmente, en paralelo a la huida de los artistas

²³¹ Más adelante se analizan propuestas de Kaprow que suceden en localizaciones urbanas o rurales y en puntos geográficos distantes entre sí.

²³² Saumell, *El teatro contemporáneo*, 12.

²³³ Roselee Goldberg, *Performance Art: Desde el Futurismo Hasta el Presente* (Ediciones Destino, 1996), 134.

²³⁴ Para Quesada los antecedentes de esta extensión del dispositivo escénico al espacio público los podemos encontrar en los “Autos de fe” de la Inquisición española. Aunque, en su opinión, el referente con el que se conecta directamente con estas experiencias apertura del dispositivo escénico al espacio público surgidas en Norteamérica en las décadas de 1950 y 1960, está en el espectáculo de masas soviético “Tormenta de invierno” (1920) realizado para conmemorar la Revolución de Octubre (1917). En: Quesada, *Teatro móvil. La contracultura arquitectónica a escena*, 89-90.

plásticos de los estudios y las galerías, es decir de los circuitos de producción y exhibición institucionales”²³⁵

En estos nuevos contextos espaciales, la componente mágica del distanciamiento e identificación visual producida por el control del punto de vista de la Etapa Institucional se convierte en un aspecto secundario frente al suceso colectivo que se produce en el encuentro en proximidad de observantes y actuantes que se reconocen como agentes de una situación codificada como escénica. En consecuencia, el dispositivo escénico se *expande* a cualquier lugar, se convierte en una estrategia espacial más amplia, difusa y dispersa de *localización*.

“En los años sesenta se volvió a producir un éxodo de los teatros convencionales (...). Se buscaron nuevos espacios escénicos en antiguas fábricas, mataderos, búnkeres, cocheras de tranvías, mercados, centros comerciales, recintos feriales (etc.) y en cementerios”²³⁶

Esta circunstancia se certifica en el propio nombre del grupo²³⁷ “The Living Theatre” (1947) formado por Beck y Malina, que es un referente de la renovación escénica del momento.

“El nombre del grupo [The Living Theatre] proviene del salón (o *living*) de la casa de ambos, en la West End Avenue de Nueva York. Allí realizaron sus primeras producciones”²³⁸

Será el artista y teórico Michael Kirby el que 1965 conceptualice estas manifestaciones artísticas de la década anterior con el término de *environment encontrado*. Poniendo con este término el centro del sentido en el

²³⁵ Quesada, 93.

²³⁶ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 225.

²³⁷ Debemos señalar que contra la interpretación del nombre que dan Oliva y Torres Monreal y que citamos a continuación, otras fuentes refieren al nombre del grupo como “el teatro vivo”. Véase: John Tytell, *The living theatre: arte, exilio y escándalo* (Los Libros de la Liebre de Marzo, 1999), 7.

²³⁸ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 403.

espacio/ambiente tal como *se encuentra* y estableciendo una línea genealógica²³⁹ que va desde el *ready made* de Duchamp y la vanguardia europea hasta los *happenings* surgidos de las prácticas de Cage y Kaprow en Norteamérica. Sin embargo, no será hasta 1975 cuando el escenógrafo Brooks McNamara aborde en su artículo “Performance Space: The environmental tradition”²⁴⁰ el término *environment*²⁴¹ entendido como dispositivo escénico. En dicho artículo McNamara encuentra los matices necesarios para abrir dos categorías de *environment* diferenciadas que son relevantes para nuestro análisis.

“Con sus términos <<*environment* encontrado>> y <<*environment* transformado>>, McNamara se refería en el primer caso a espacios existentes, cerrados o al aire libre, urbanos o no, y tomados tal cual o con mínimas transformaciones como escenarios; y en el segundo caso a espacios más asimilables a un teatro convencional, en concreto salas de cierto tamaño y también existentes, que experimentan sucesivas transformaciones ambientales para cada pieza escénica en su totalidad, y sin distinguir áreas separadas para la acción y el público”²⁴²

Por tanto, podemos distinguir entre dos tipos de dispositivo escénico a nivel espacial. Por un lado, *environment* encontrado, que nosotros asimilamos con el concepto de *localización*, que se presenta sin necesidad de adecuación alguna; por otro lado, el *environment* transformado o espacio diáfano que admite múltiples transformaciones. Más que de *environment transformado*, podemos hablar de un espacio que admite potencialmente transformaciones y, por tanto,

²³⁹ Esta línea la expone claramente Quesada en: Quesada, *Teatro móvil. La contracultura arquitectónica a escena*, 97.

²⁴⁰ Brooks McNamara, «Performance Space: The Environmental Tradition», *Architectural Association Quarterly*, 1975.

²⁴¹ Aunque será en 1968 cuando Richard Schechner, fundador de “The Performance Group” (1967-1980), el que afianzará el término de *Environmental Theatre*. Sin embargo, lo hará en referencia al dispositivo escénico con el que estaba experimentado, que anulaba las posiciones convencionales de observantes y actuantes. Por tanto, se trata de una cuestión que atañe a la posición y que comentaremos de forma específica en el apartado de “2.3. Estrategias de posición”. McNamara y Schechner trabajaron juntos en diversas producciones de “The Performance Group”.

²⁴² Quesada, *Teatro móvil. La contracultura arquitectónica a escena*, 89.

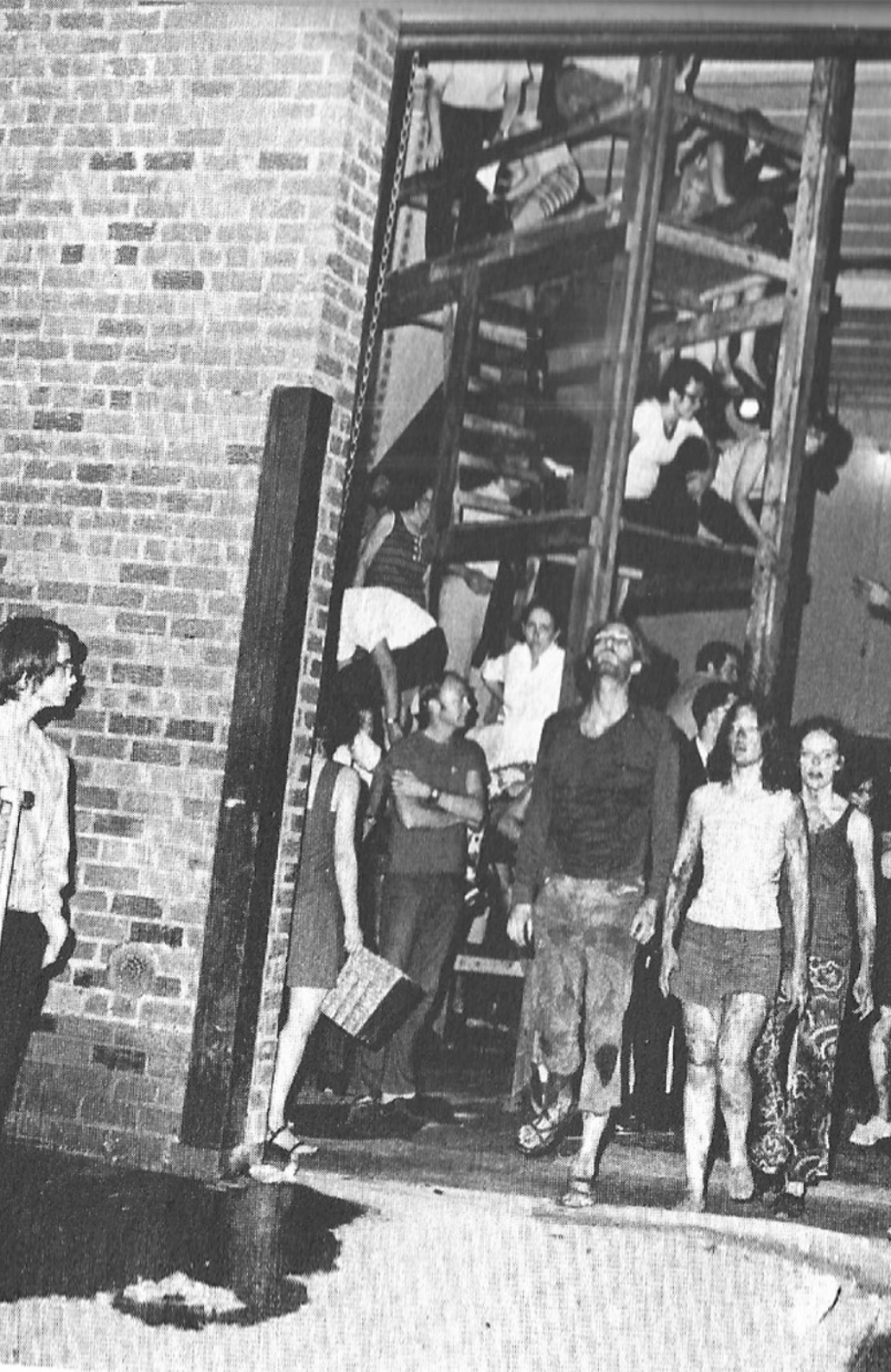


FIGURA 017. Richard Schechner. *The Performing Garage*. Salida a Woodster Street. 1968.

sería más acertado hablar de *environment transformable*²⁴³. Para ser más concretos, nos estamos refiriendo a unos contenedores con una *espacialidad* sin articular por las convenciones institucionales del dispositivo escénico: un garaje.

“En la mayor parte de los casos se escogían espacios que no estaban concebidos, contruidos ni acondicionados como espacios para realizaciones escénicas, sino que servían o habían servido para usos muy distintos. Presentaban pocas condiciones previas para la relación entre actores y espectadores, no les asignaban a ninguno de los dos grupos un segmento espacial concreto y les brindaban a ambos gran cantidad de posibilidades de movimiento y percepción”²⁴⁴

Así habla Richard Schechner fundador de “The performance Group” (1967-1980) del espacio del SoHo neoyorquino donde la compañía residió, produjo y mostró sus *performances*: “The Performing Garage”.

“El edificio se había construido en 1960 entre medianera como una imprenta de estampación de metal. Instaron cuatro vigas de acero, dos a cada lado, y dos vigas cruzadas y construyeron sobre ese marco. La planta baja tiene un foso que se usaba para las tripas de la imprenta. El espacio nunca fue un garaje, pero lo llamamos El Garaje porque la primera vez que lo vi había un camión de la basura aparcado allí. Como habíamos decidido llamarnos The Perfomance Group parecía adecuado llamarlo The Performing Garage. El suelo es de hormigón, y hay un portón que da a Woodster Street”²⁴⁵

Recordemos la declaración antecitada de Gordon Craig sobre la espacialidad del dispositivo escénico “un techo, muros y un piso”²⁴⁶. Por tanto, “The Performing Garage” está en directa conexión con las aspiraciones de espacialidad más básicas y esenciales de algunos miembros destacados del primer momento de

²⁴³ Preferimos el término transformable al término transformado, porque transformable expresa la potencia de cambio continuo. Entre producción y producción o dentro del mismo tiempo espectacular.

²⁴⁴ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 225.

²⁴⁵ Palabras de Schencher en: Quesada, *Teatro móvil. La contracultura arquitectónica a escena*, 94-95.

²⁴⁶ Breyer, *Teatro*, 56.

esta Etapa de autonomía/autoridad como Craig, Artaud o Appia. Sin embargo, “The Performing Garage” está muy alejado de las utopías constructivas de algunos directores, arquitectos y artistas del primer momento de la Etapa de autonomía/autoridad. Como hemos comentado Piscator, Gropius, Meyerhold y otros tantos apostaron por espacialidades súper tecnificadas, y muy específicas en forma de nuevos *teatros-máquina*. De esta forma se expresa Schechner sobre estos nuevos teatros.

“Algunos teatros nuevos, diseñados por gente que quiere estar al día, tratan de conservar “lo mejor” de eras anteriores. Estos teatros son como los árboles viejos que se rompen por tener tantas ramas pesadas. Uno de estos teatros es la nueva maravilla que hicieron en la Universidad de Rhode Island, en donde TPG trabajó durante el verano de 1971. El teatro ni siquiera se había abierto al público cuando lo vi. En el arreglo semicircular de las butacas en la sala se encuentra el anfiteatro griego, en el vomitorio que va desde la sala hasta el pie del foso para la orquesta se encuentra el estadio romano, en el espacio para los carros están las moralidades y los espectáculos medievales, en el sistema de las bambalinas se encuentran los convencionalismos escénicos italianos del renacimiento, en el escenario ligeramente echado hacia adelante está el teatro isabelino, en los postes de proscenio se encuentra el teatro del siglo XVIII, en el foso para la orquesta la ópera del siglo XIX, en las hileras de consolas de luces computarizadas se encuentra la electrónica contemporánea”²⁴⁷

Para Schechner la espacialidad de los nuevos teatros del primer momento de la Etapa de autonomía/autoridad acumulan todas las convenciones del dispositivo escénico que se remontan a la Grecia clásica y hasta la actualidad. En gran medida, los directores y artistas del ámbito escénico tenderán a rechazar estas condiciones de espacialidad, que de alguna forma condicionan las prácticas que son posibles en el espacio.

“Cuando el grupo le echó un vistazo a este monstruo, decidimos trabajar en el taller de escenografía, un espacio íntegro, grande e irregular que se podía convertir en cualquier cosa. No construyendo una escenografía ni apretando botones, sino colocando un piso de *tripplay* sobre el cual pudiésemos bailar y

²⁴⁷ Richard Schechner, *El teatro ambientalista* (Arbol Editorial, 1988), 33.



FIGURA 018. Richard Schechner. The Performing Garage. Vista interior.

correr y brincar, unos andamios para treparnos, unas *piernas* para absorber el ruido y menos de veinte luces para poder alumbrar lo suficiente como para ver”²⁴⁸

La búsqueda del *garaje* como paradigma de espacio, supone una estrategia de ruptura con cualquier atadura heredada de las condiciones del dispositivo escénico institucional y sus derivados del primer momento de la Etapa de autonomía/autoridad. Con el “The Performing Garage”, Schechner fulmina también esos *otros espacios* que las convenciones espaciales del dispositivo escénico institucional necesitaban para ser funcional.

“Generalmente hay trampas que desembocan a un sótano bajo el escenario, y puertas que van a dar tras bambalinas, al taller, a los camerinos, al cuarto de descanso de los actores. Así que el escenario de proscenio es un espacio concentrado al cual rodean por todas partes otros espacios que atienden a la escena como si se tratase de una reina vieja. (...) Yo prefiero deshacerme de casi toda la maquinaria. Convierte al trabajador teatral en soldado atrapado en su tanque incendiado”²⁴⁹

En el nuevo dispositivo todos los espacios están a la vista tanto de observantes como de actantes. Será habitual, el trabajo de “The performance Group” así lo confirma, generar espacios dentro de este espacio general. Schechner afirma que “En algunas ocasiones el espacio se divide en muchos espacios”²⁵⁰. La construcción de estructuras y andamiajes que parcelan en subáreas el dispositivo escénico será la práctica habitual del grupo en producciones como “Dionysus in 69” (1969) o en “Commune” (1970) entre otras. El dispositivo escénico se fragmenta en microespacios más pequeños, dentro de un ámbito espacial general y compartido entre actantes y observantes. De la misma forma “Living theatre” dividen el espacio “Frankenstein” (1965) o en “Paradise now” (1968). Como si se hubiera dado la vuelta al dispositivo escénico institucional, todas las

²⁴⁸ Schechner, 33.

²⁴⁹ Schechner, 32-33.

²⁵⁰ Schechner, 28.

compartimentaciones necesarias para cada puesta en escena están dentro de este espacio único (muros, techo y suelo) al acceso de todos.

Esta reconfiguración de las condiciones espaciales tiene como consecuencia derivada la transformación, cuando no la anulación, de algunos de los espacios logísticos del viejo dispositivo escénico. El *garaje* no tiene camerinos, ni *foyer*, ni espacios específicamente dedicados a la maquinaria o la técnica escénica que no estén dentro de este espacio general y compartido a la vista del público.

“¿Qué pasaría si los actores y el público entraran por la misma puerta al mismo tiempo? ¿Qué si todo el equipo del teatro, sin importar cómo estuviese ordenado, estuviera a la vista del público todo el tiempo? ¿Qué si elimináramos las diferenciaciones entre lo que está tras bambalinas o en escena, la sala y el escenario, la puerta al escenario y la puerta del teatro? No hay un solo teatro que yo conozca que haya hecho esto, no completamente”²⁵¹

En estos nuevos espacios se abandonan las prácticas convencionales de acceso diferenciado que restringían el encuentro de actuantes y observantes antes del inicio del tiempo espectacular.

“El simple hecho de que en casi todos los teatros los actores entren por su propia puerta a una hora y el público después por otra puerta, arquitectónicamente expresa una fuerte conciencia estética y de clases. Las puertas separadas literalmente son entradas a mundos distintos”²⁵²

Así pues, lo específico del dispositivo escénico de este segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad será su carácter de suceso único e irrepetible en el que la recepción no está rígidamente condicionada por las convenciones espaciales. En el happening y en las prácticas escénicas investigadoras del segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad, operan ya a pleno

²⁵¹ Schechner, 33.

²⁵² Schechner, 34.

rendimiento los desplazamientos de las convenciones espaciales que Peter Brook integraría en su pragmática sentencia al inicio de “El espacio vacío”²⁵³. Es decir, el suceso escénico se puede producir en cualquier lugar y en cualquier momento. No hay unas condiciones espaciales específicas que definan categorialmente el dispositivo escénico.

“Al elegir ese tipo de espacios ponían de manifiesto que es la realización escénica la que determina la relación entre actores y espectadores y la que crea distintas posibilidades de movimiento y percepción, que es la que genera la espacialidad”²⁵⁴

²⁵³ Brook, *El espacio vacío*.

²⁵⁴ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 225.

2.3. Estrategias de posición

Dispositivo escénico Etapa institucional	Dispositivo escénico Etapa autonomía/autoridad
Posiciones estáticas: punto focal único, punto de vista único	Posiciones móviles: punto focal múltiple/variable, punto de vista múltiple/variable
Posiciones diferenciadas	Posiciones indiferenciadas
Relación actantes-observantes: separación, distancia, segregación, ilusión, pasividad, incomunicación	Relación actantes-observantes: espacio compartido, proximidad, interacción, participación, comunicación
Posición enfrentada “T”	Esquemas diversos: “H”, “O”, “O invertida”
Observación completa	Observación fragmentada
Relación cerrada actantes-observantes	Relación abierta de observantes con actantes, objetos, efectos, etc.

“El teatro que ya encontramos hecho muestra la estructura de la sociedad (representada en la escena) como no influenciada por la sociedad (la que se sienta en las butacas del teatro). (...) Sabemos que los bárbaros poseen un arte. ¡Hagamos nosotros otro distinto!”²⁵⁵

La posición estática es entendida por los directores/artistas de la Etapa de autonomía/autoridad como una herencia del dispositivo escénico institucional, que expresa materialmente la ideología de una sociedad pasiva sumisa que corresponde a una época donde los observantes no tienen más opciones que asumir un discurso prefabricado. Contra estas convenciones de posición artistas, directores, escenógrafos propondrán algunas estrategias encaminadas a desplazar el modelo institucional de posiciones del dispositivo escénico.

²⁵⁵ Brecht, «El pequeño organon para teatro escrito».

2.3.1. Primer momento

Ámbito único

Ante los nuevos paradigmas sociales de principios del siglo XX que hemos expuesto anteriormente, la primera convención propia del régimen escópico de dispositivo escénico de la Etapa Institucional en comenzar a *desplazarse* fue la tradicional separación espacial entre sala y escena que establecía dos espacios enfrentados y segregados para cada uno de estos dos roles. Se considera que las convenciones de posición y espacialidad del dispositivo escénico de la Etapa institucional son una materialización ideológica de clase burguesa. Como hemos comentado en el apartado anterior, en este primer momento de la Etapa de autonomía/autoridad se optará por la construcción de nuevos dispositivos escénicos que tienen en común la producción de un espacio unitario que engloba sala/escena.

“la escena se dispone junto al auditorio en un espacio único, sometida a las miradas del público desde diferentes ángulos. La escena proyectada no cuenta con proscenio, telón, caja escénica, foso de orquesta ni ningún otro elemento que separe al actor del espectador, ni que favorezca la percepción ilusoria y mística de la escena”²⁵⁶

Este comentario de Prieto sobre el proyecto arquitectónico del “Teatro Meyerhold” contiene la práctica totalidad de las estrategias de desplazamiento en las convenciones de posición del nuevo dispositivo escénico y sus consecuencias prácticas. Como hemos visto anteriormente, las primeras décadas del siglo XX produjeron la aceleración del impulso investigador en torno al dispositivo escénico. Directores como Reinhardt, Stanislavsky, Antoine, Copeau, Appia, Artaud y Craig iniciaron la búsqueda de posiciones compartidas de los *cuerpos* en el dispositivo escénico que fueran más allá del esquema cerrado de oposición

²⁵⁶ Prieto López, «Teatro total», 249.



FIGURA 019. Émile Jaques-Dalcroze, y Adolphe Appia, Orfeo y Eurídice en «Festspielhaus Hellerau», 1912, Arquitectura

observante/actuante propio del esquema a la italiana. Será Adolphe Appia el precursor de las experimentaciones que conduzcan al cuestionamiento de las posiciones fijas y convencionales de la arquitectura teatral. Las concepciones de Appia sobre la centralidad del actor y sus movimientos, le harán cuestionar sistemáticamente el dispositivo escénico convencional.

“Proclamemos en voz alta: nunca el autor dramático liberará su visión, si la considera siempre proyectada en un espacio nítidamente separado del público.”²⁵⁷

El teatro “Festspielhaus Hellerau” (Dresde, 1911) concebido en colaboración entre Tessenow, Dalcroze, Salmann y el propio Appia constituye la apuesta más rupturista hasta el momento del esquema ilusionista de oposición sala-escena imperante en siglos anteriores.

“(…) Hellerau, (…), se concibió como un espacio único para público y artistas. Una sala teatral de 50m de largo, 16 de anchura y 12 de altura, sin hombros, sin embocadura y sin arco de proscenio”²⁵⁸

También en los primeros años del siglo XX Max Reinhardt, en su faceta de director escénico, presentó diversas obras que experimentaban con diversas posiciones de observantes y actuantes. Fischer-Lichte le concede la máxima importancia al trabajo de Reinhardt que pone por primera vez en el centro del sentido/función del dispositivo escénico la presencia y posición del cuerpo del observante.

“Fue sobre todo Max Reinhardt quien en sus montajes creaba una y otra vez disposiciones espaciales nuevas que obligaban a los espectadores a abandonar la posición de observadores propia de la sala de teatro clásicas,

²⁵⁷ Palabras de Appia citadas en: de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 101. Fuente citada por Blas Gómez en: Adolphe Appia, *La musique et la mise en scène 1892-1897* (Borne, 1963).

²⁵⁸ de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 110.

los llamados *teatros a la italiana*, y les posibilitaban nuevas formas de interacción con los actores”²⁵⁹

En “Sumurún” (1910) Reinhardt importa del teatro *kabuki* japonés el *hamichi*, una pasarela que parte del escenario sobre el patio de butacas (sala), haciendo que partes de la representación sucedan simultáneamente en esta pasarela y en el escenario. Ese mismo año en la puesta en escena de “Edipo Rey” (1910) y un año después en “Orestíada” (1911), Reinhardt situará entre los espectadores (sala) a los actores. Alfred Klaar escritor y crítico de la época, reflejaba sus reparos de esta forma contra estas *estrategias de posición* experimentadas por Reinhardt.

“la distribución de la acción, delante, en medio, debajo y detrás de nosotros; esa incesante necesidad de cambiar de punto de vista; esa invasión del patio de butacas por parte de los actores (...), esos gritos repentinos desde cualquier rincón del teatro que nos sobresaltaban y desorientaban; todo eso dispersa: no alimenta la ilusión, la extingue”²⁶⁰

Esa primera generación de directores cuestionó las convenciones de posición del dispositivo institucional, produciendo variaciones en las posiciones de los actuantes en el caso de Reinhardt, o comenzando a desplazar el paradigma espacial/visual cerrado del teatro a la italiana en el caso de Appia. Sin embargo, las siguientes generaciones de directores y artistas influidos por los cambios sociales y políticos radicalizarán las estrategias de posición en busca de la fusión de sala y escena en un ámbito arquitectónico único compartido por observantes y actuantes.

“La configuración escénica de Meyerhold pretendía dar lugar a una alternativa radical a la caja escénica y abrir nuevas posibilidades para el teatro proponiendo una nueva relación entre actor y espectador, más próxima a las competiciones deportivas o el circo que al teatro de ópera o el ballet”²⁶¹

²⁵⁹ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 66.

²⁶⁰ Palabras de Alfred Klaar en 1911, recogidas en: Fischer-Lichte, 67.

²⁶¹ Prieto López, «Teatro total», 251.

Estas tentativas recuperaron ámbitos escénicos de distribución de los cuerpos que se inclinan hacia la producción de espacios con valores de participación social que va más allá de la pura observación del modelo impuesto en el periodo *institucional*. Se recupera el ámbito escénico en “O” inspirado en el modelo griego clásico²⁶², en el que la comunidad escénica se sitúa en círculo²⁶³, estando los *observantes* generalmente en el perímetro y los *actuales* en el interior del círculo que éstos describen.

“El espectador se encuentra entonces circundado por el espectáculo envuelto en la ficción de la acción dramática, la escena circular (...) supera, así, la división que durante siglos ha existido entre espectáculo y público”²⁶⁴

En este sentido durante los primeros años del siglo XX se producen las aproximaciones arquitectónicamente más radicales. Aunque como hemos comentado con anterioridad, prácticamente todas ellas quedarán como proyectos arquitectónicos no construidos. Es necesario en este punto hacer mención del proyecto “Kugeltheater” (1924) de Weininger estudiante de la Bauhaus. Weininger

²⁶² En este sentido Prieto López encuentra una conexión evidente entre las propuestas modernas y la tipología espacial del teatro griego clásico. “En este contexto la tipología teatral de la Grecia clásica se convirtió en la referencia de la formulación de todos y cada uno de los modelos analizados, asumiendo una integración espacial de escena y auditorio en un único espacio de trazado elíptico o circular, en el que conviven la superficie escénica de trazado circular y un auditorio no jerarquizado. El retorno al modelo griego viene marcado por retomar la superficie circular de orquesta como espacio de actuación en contacto directo con el graderío, aunque sus dimensiones, posición y características varían sustancialmente de unas propuestas a otras” Cita de: Prieto López, 391-93.

²⁶³ Esta es la principal diferencia del ámbito escénico en “O” con respecto al dispositivo escénico institucional. Los espectadores sentados en círculo alrededor del escenario pueden ver a otros espectadores sentados enfrente suyo, lo que rompe con los mecanismos de identificación del teatro a la italiana. Por tanto, los ámbitos escénicos en “O” crean una cierta *distancia* con los efectos de ilusión que la frontalidad del dispositivo escénico institucional propicia, al romper el aislamiento total entre la escena y el público.

²⁶⁴ Suárez, «El nuevo teatro Meyerhold y el teatro total de Gropius. Dos visiones del ámbito escénico del futuro jamás construidas».

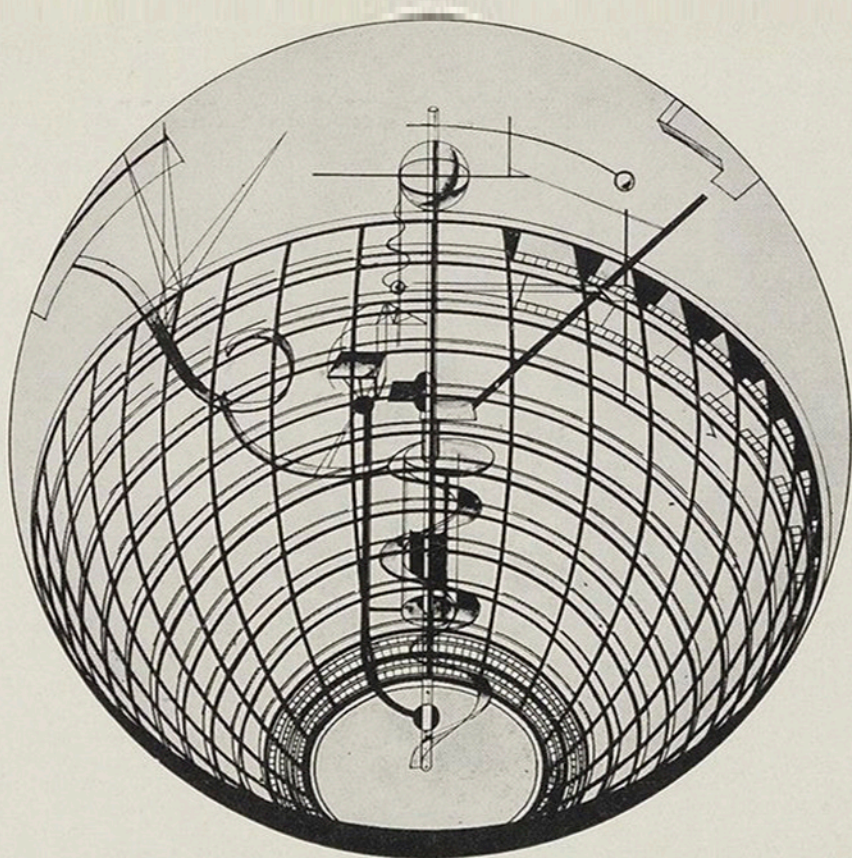


FIGURA 020. Andreas Weisinger, Sección en perspectiva de «Kugelltheater», 1924

propuso un teatro completamente esférico, con un escenario central y gradas aros concéntricos pegados al perímetro de la esfera contenedora.

“Las paredes de la esfera funcionarían como gradas para el público de manera que la visión focal central unidireccional del teatro direccional tradicional se modificaba a un esquema de visión concéntrica que permitía la percepción mutua de los espectadores y, a la vez, de la actuación”²⁶⁵

Como recoge Prieto en las conclusiones de su trabajo doctoral, en el que analiza los paradigmas de la arquitectura teatral moderna, “todos los proyectos y personajes implicados” en la búsqueda de nuevas condiciones espaciales para el dispositivo escénico partieron de la premisa de “prescindir de la caja escénica y la fragmentación entre escena y auditorio y plantear un espacio único de trazado circular en el que se encontrasen actores y espectadores”²⁶⁶. Los desplazamientos en las convenciones de posición ensayados en la Etapa de autonomía/autoridad afectarán profundamente al régimen escópico del dispositivo escénico. En estos nuevos dispositivos escénicos los espectadores pueden verse entre sí, no es posible el ocultamiento/aparición mágica de cuerpos o elementos. Durante este periodo las estrategias de posición observante/actuante desactivarán el efecto de inmersión ficcional de los espectadores en una trama separada del mundo real, propio de las convenciones de la Etapa institucional. El espectador deja de ser solo una mirada dentro de un espacio oscuro y asume su participación en el espacio de representación. Se hace consciente de su posición y de que el tiempo que está observando es un tiempo pre-producido para la observación un *tiempo otro* representado o reactualizado.

“Aparece entonces el mirar no como hecho contemplativo sino como un elemento activo, como una acción cognoscitiva con planos diferentes de percepción que los espectadores asumen para reconocerse como sujetos en relación con la ficción y lo real”²⁶⁷

²⁶⁵ Prieto López, «Teatro total», 149.

²⁶⁶ Prieto López, 391-92.

²⁶⁷ Suárez, *Escenografía aumentada*, 165.

La distribución de posiciones actuante/observante en el nuevo dispositivo remite a la fórmula del “círculo mágico primitivo”²⁶⁸ que permite la comunión, participación y la conformación de una comunidad escénica más allá del régimen visual. El objetivo del dispositivo escénico no será mostrar una realidad escindida y controlada visualmente, sino transmitir un mensaje político, propagandístico y educador²⁶⁹. Y este mensaje político no es exclusivamente transmitido en base al contenido del discurso, sino que se materializa en determinadas estrategias de posición de los observantes que producen la integración de éstos en el suceso escénico.

“La estricta separación entre la escena y el auditorio es la marca más característica del teatro convencional (...) Con la disolución de la confrontación entre actores y espectadores, sin embargo, el espacio total se convierte en un campo de producción”²⁷⁰

Recuperando la cita inicial de Brecht, el nuevo ámbito único no es una cuestión estrictamente visual. Las posiciones del viejo dispositivo “muestran la estructura de la sociedad” que la misma sociedad “que se sienta en las butacas del teatro” no puede cambiar. Por el contrario, *la nueva*²⁷¹ disposición circular refleja las aspiraciones de cambio, permiten la participación potencial del público. Frente a la fórmula wagneriana que se entiende como un dispositivo de *anestesia* social, la nueva distribución del público concreta una potencia política dentro del dispositivo escénico.

“Vayamos a uno de esos locales [teatro a la italiana] y observemos el efecto producido sobre los espectadores. Nos veremos rodeados de seres inmóviles en un extraño estado: parecen contraer con gran esfuerzo todos sus músculos, o los tienen relajados como en un gran debilitamiento. Apenas si

²⁶⁸ Breyer, *Teatro*, 50.

²⁶⁹ Prieto López, «Teatro total», 161.

²⁷⁰ Jacob L. Moreno, *The Theatre of Spontaneity* (North-West Psychodrama Association, 2010), 45.

²⁷¹ En cursiva, puesto que como hemos visto con anterioridad esta disposición es la más antigua.

existe comunicación entre ellos: parece una reunión de gente que duerme, pero con sueños inquietos, (...) Tienen, claro está, los ojos abiertos, pero más que mirar están como hipnotizados: y más que escuchar, son todo oídos. Miran como “hechizados” el escenario (expresión de la Edad Media, época de brujas). Mirar y oír son actividades a veces divertidas; pero esta gente no parece estar allí para hacer algo, sino para que se haga algo con ella”²⁷²

Sin embargo, paradójicamente estas nuevas estrategias de posición si bien determinan el final del ideal de inmersión en un tiempo ficcional propio de la etapa anterior, potencian otro tipo de inmersión, la inmersión del espectador en un tiempo espectacular que funcionará ahora como un epatante ritual de pertenencia política. Por tanto, el dispositivo escénico continúa siendo en este primer momento de la Etapa de autonomía/autoridad una maquinaria de producción de subjetividad. Han cambiado las estrategias de posición de observantes/actuantes dentro del dispositivo escénico, el régimen escópico se ha modificado sustancialmente pero el dispositivo sigue siendo una herramienta con una finalidad concreta. Es decir, las nuevas estrategias de posición responden a un ejercicio de poder, que se reserva un saber sobre la realización escénica y sobre sus efectos en los observantes. Volviendo a la definición de dispositivo de Agamben como “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de captura, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”²⁷³ las estrategias de posición de este primer momento de la Etapa parecen confirmar de forma más contundente que estamos ante un dispositivo. En la cita anterior Brecht diferencia dos actitudes para el público: por un lado, podemos estar en el dispositivo escénico *para hacer algo* lo que da alguna manera significaría agenciarse del dispositivo; por otro lado, podemos estar en el dispositivo para que se haga algo con nosotros es decir que el dispositivo se nos agencie. Sin embargo, ¿No es una paradoja que un dispositivo escénico, que se configura como una herramienta de emancipación política que nos obligue a *hacer algo*?

²⁷² Brecht, «El pequeño organon para teatro escrito».

²⁷³ Agamben, «¿Qué es un dispositivo?»

Fragmentación y movilidad

“Más allá de secciones rotatorias, el escenario tendrá partes móviles y áreas circulares, para llamar la atención en determinados momentos, como ocurre con los primeros planos del cine. (...) Las posibilidades de variación de niveles de planos móviles en la escena del futuro contribuirían a una organización genuina del espacio”²⁷⁴

Mientras que en el dispositivo escénico institucional la mirada está centrada en un cuadro/marco que sucede frente al espectador, en los nuevos dispositivos arquitectónicos, el escenario se fragmenta, se multiplica en posiciones y niveles. Estas decisiones de índole espacial tendrán sus consecuencias en las convenciones de posición que se verán desplazadas con respecto al dispositivo escénico institucional. El nuevo dispositivo escénico pondrá en crisis “la dictadura del eje central y del juego cara al público”²⁷⁵, característica del viejo dispositivo institucional que controlaba con precisión lo que se mostraba y lo que se ocultaba en el espacio escénico.

“Se habla de la imagen y la escena de 360°. El ojo quieto, unitario, que enfrenta al objetivo y lo fija a una distancia de madurez, es sustituido por un mirar circunvalante, que palpita, que barre y que, oportunamente, visa con la métrica del telescopio o del microscopio. El objeto mirado, la escena, es un paisaje meridiano de 360° y el mirador -el espectador- pasa a ocupar el centro”²⁷⁶

La aparición del cine producirá un profundo impacto en el régimen visual del dispositivo escénico que se ve forzado a replantearse. Meyerhold hablará de

²⁷⁴ Laszlo Moholy-Nagy, «Teatro, circo, variedades», en *La escena moderna : manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, 1999, ISBN 84-460-1021-6, págs. 191-198 (La escena moderna : manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias, Akal, 1925), 191-98, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2252122>.

²⁷⁵ Breyer, *Teatro*, 49.

²⁷⁶ Breyer, 54.

cineficación del teatro en “La reconstrucción del teatro”²⁷⁷ (1930), para exponer los cambios a los que el dispositivo escénico tenía que someterse tras haber sido desbordado por el cine. Pero este replanteamiento (*cineficación*) debe entenderse, no como una simple incorporación del cine al dispositivo escénico, sino como una instrumentalización de esta nueva tecnología en el dispositivo escénico con el objetivo de “superar la barreras temporales y físicas del teatro”²⁷⁸. Al fin y al cabo, en cuanto a las condiciones de recepción, el dispositivo cinematográfico es posicionalmente igual al dispositivo escénico institucional. La imagen-cine es una imagen-marco que igualmente dicta²⁷⁹ una posición que el observante tiene necesariamente que asumir como propia. Los investigadores escénicos de esta primera mitad del siglo XX incorporarán el cine, pero con la intención de desbordar la pasividad del observante que también estaba presente la recepción de este.

“Las proyecciones cinematográficas se incorporaron al espacio teatral, pero no lo hicieron exactamente como ocurría en los cines. El teatro moderno trataba de abolir la direccionalidad y focalidad del teatro a la italiana, razón por la que en la conformación del espacio teatral moderno los proyectores de cine se desplazaron a diferentes posiciones y buscaron expandirse a la totalidad del espacio. La voluntad de integración espacial llevó a que los proyectores se dispusiesen en diferentes puntos del espacio y proyectasen imágenes en la totalidad del teatro, superando la focalidad de las proyecciones cinematográficas y buscando crear una envolvente virtual multimedia en los proyectos más radicales, apoyados en las últimas aportaciones del progreso técnico y científico”²⁸⁰

La principal consecuencia de estos desplazamientos la encontramos en el cambio significativo de régimen escópico del dispositivo escénico. Se transita durante

²⁷⁷ Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold: textos teóricos*, ed. Juan A. Hormigón (Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1971).

²⁷⁸ Prieto López, «Teatro total», 161-62.

²⁷⁹ Como dice Lehmann la mirada del espectador en el cine es una mirada “cautivada que, abúlica y rendida, se entrega a la mirada de la cámara, a la dirección” En: Lehmann, *Teatro posdramático*, 289.

²⁸⁰ Prieto López, «Teatro total», 399.

esta época desde las antiguas restricciones de la visión frontal y lineal del espectáculo, hacia una visión axonométrica y tridimensional. Pero, sobre todo, el desplazamiento sustancial se produce por la *multifocalidad* que estas experiencias proponen al observante. La multifocalidad obliga al observante a mover la cabeza y el cuerpo en busca de la acción escénica que, en el nuevo dispositivo, está fragmentada y distribuida por el espacio. Como hemos comentado, con la pérdida de posiciones fijas, definidas y enfrentadas el espacio se convierte en “un campo de producción”²⁸¹. Es decir, las nuevas condiciones espaciales estaban produciendo el cuerpo del espectador que llevaba décadas anulado y sumergido en una posición estática en la butaca del modelo institucional. Walter Gropius reconocerá en uno de estos cambios de posición la inspiración para su proyecto de “Teatro Total” (1927).

“El punto de partida de mi proyecto para el “Teatro Total”, como más tarde le llamé, fue proporcionado por el recuerdo de una inolvidable experiencia que yo había tenido en una producción de Reinhardt en el Deutsches Theater. En un momento de gran tensión dramática un actor había hablado desde un palco en la parte trasera del auditorio. El efecto fue tremendo. Me sentí como si estuviese implicado físicamente en la acción siendo llevado a la escena. La línea divisoria entre lo real y el mundo de la escena se había desvanecido de repente. Estabas forzado a una participación activa en el drama”²⁸²

Tal y como señalamos al principio de este apartado, Reinhardt será uno de los artífices y pioneros de las estrategias de desplazamiento en las posiciones normativas del dispositivo escénico institucional. Su contribución experimental resuena aquí en la concepción del “Teatro Total”. Podemos pensar que Piscator y Gropius con su propuesta arquitectónica quisieron instrumentalizar e institucionalizar los efectos de la movilidad de posiciones experimentada por Reinhardt unos años antes. Como hemos señalado con anterioridad en “Edipo Rey” (1910) y “Orestiada” (1911) “el coro se movía continuamente entre el

²⁸¹ Moreno, *The Theatre of Spontaneity*.

²⁸² Palabras de Walter Gropius en: Juan Ignacio Prieto López, *Teatro Total: Arquitectura y Utopía En El Período de Entreguerras*, 2016, 169.

público, los actores aparecían por detrás, por delante y en medio de los espectadores”²⁸³. Por tanto, son, sobre todo los observantes, los que cambiarán su posición en el dispositivo escénico de Reinhardt. Por el contrario, en las propuestas arquitectónicas mencionadas este movimiento o desplazamiento de posiciones serán una cuestión de ingeniería arquitectónica. Será el edificio el que se *mueva*. Estos ambiciosos proyectos arquitectónicos, tal y como hemos mencionado con anterioridad, no pasaran de la fase de proyecto. Sin embargo, las estrategias de posición que Reinhard exploró volverán a ser centrales en el Segundo momento de la Etapa de Autonomía/autoridad. Fischer-Lichte sitúa las consecuencias a estas estrategias de posición como el *primer giro performativo* en la cultura europea del siglo XX. La importancia de estas experimentaciones tiene una doble afectación en el dispositivo que es clave en la forma de concebir el dispositivo escénico a partir de la década de 1960. Por un lado, la aproximación física entre los diferentes tipos de cuerpos en escena produce que los actantes pierdan su lugar específico (el escenario) y ya no sean percibidos como personajes virtuales, sino como cuerpos *reales*.

“[Reinhard] no concibe el cuerpo del actor en el espacio escénico como mero portador de significado, como era habitual desde el siglo dieciocho, sino que se centra en la materialidad específica del cuerpo y del espacio”²⁸⁴

Por otro lado, con los actantes posicionados en diferentes lugares de la sala y escenario, los observantes tienen necesariamente que componer su propia relación con la escena.

“En esta situación a los espectadores les era imposible ponerse en el lugar de mero observador, (...). No les quedaba otro remedio que reorientarse continuamente tanto con respecto a los actores cuanto con respecto a los demás espectadores. La realización escénica acontecía en este caso literalmente entre actores y espectadores, y también entre los espectadores mismos. Reinhardt supo aprovechar de las más diversas maneras las

²⁸³ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 67.

²⁸⁴ Fischer-Lichte, 68.

singulares condiciones de medialidad logradas por medio de la copresencia física de actores y espectadores con la intención de hacer posibles nuevas relaciones entre ellos, de generarlas continuamente”²⁸⁵

Con estos *desplazamientos* de las posiciones convencionales de los diferentes tipos de cuerpos presentes en el dispositivo escénico, Reinhardt conseguirá forzar la implicación de los espectadores a *componer* en directo su propia relación con la escena. Como afirma Fischer-Lichte estos cambios y redistribuciones de posición obligaban a los observantes a seleccionar autónomamente las impresiones sensibles y por tanto “los espectadores se convertían en sentido enfático en <<creadores>> de la realización escénica”²⁸⁶ Esta *redistribución* de posiciones supone una cesión de poder por parte de los directores/artistas hacia los observantes. Mediante las posiciones variables o múltiples de actuantes y observantes en las nuevas formulaciones del dispositivo escénico, el saber no está completamente depositado en el director/artista que administra los tiempos/espacios/comportamientos/imágenes/sonidos, son los observantes los que componen a través de sus elecciones de posición su propio régimen de saber en el interior del dispositivo.

Sin embargo, y a pesar de las aportaciones de Reinhardt, será Antonin Artaud el que ha pasado a la historia como el más referenciado cuando hablamos de la *destrucción* de las posiciones frontales normativas del dispositivo escénico institucional. La supresión de posiciones estáticas y enfrentadas que propone Artaud, como las propuestas por Reinhardt unos años antes, va más allá de las iniciativas de desplazamiento centradas en la construcción de un nuevo dispositivo escénico arquitectónico y tecnológico.

“La escena-la sala: suprimimos la sala y la escena que son reemplazados por una especie de lugar único, sin divisiones de tabiques ni barreras de ninguna clase, y que llegará a ser el teatro de la acción misma. Una comunicación

²⁸⁵ Fischer-Lichte, 67.

²⁸⁶ Fischer-Lichte, 66.

escénica directa será restablecida entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, de tal forma que el espectador situado en medio de la acción es rodeado y atravesado por ella. Este envolvimiento proviene de la configuración misma de la sala”²⁸⁷

En este inicio de “El teatro y su doble” (1938) podemos entender como Artaud apuesta por lo que muchos contemporáneos suyos entendían como profundamente necesario: la abolición de la separación de las posiciones de actuantes y observantes. Sin embargo, Artaud no hablará de adoctrinar o persuadir políticamente a las masas, sino de *reestablecer* la comunicación perdida “entre el actor y el espectador”²⁸⁸. Lo que Artaud propone a nivel de estrategia posicional será una total inversión del modelo en “O” que directores como Meyerhold o Piscator habían propuesto como la forma del dispositivo escénico de su época. Artaud sitúa a los espectadores en el centro del espacio y a los actuantes en el perímetro²⁸⁹, completamente a la inversa de lo establecido en el ámbito en “O” del que hemos hablado con anterioridad.

“La sala estará cerrada por cuatro muros, sin ninguna clase de ornamentos, y el público sentado en medio de ella, abajo, en sillas móviles que le permitirán seguir el espectáculo que se desarrollará a su alrededor”²⁹⁰

Más allá de esta reconexión comunicacional debida al cambio de estrategia del dispositivo escénico, lo que plantea abiertamente Artaud es la movilidad del observante²⁹¹ dentro de este nuevo espacio único. Esta posibilidad de

²⁸⁷ Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (EDHASA, 2011), 126-27.

²⁸⁸ Antonin Artaud, «Teatro de la crueldad. Primer manifiesto», en *Investigaciones sobre el espacio escénico*, ed. Juan A. Hormigón, Comunicación. Serie A ; 4. (Madrid: Alberto Corazón, 1970), 207.

²⁸⁹ Si bien es cierto que también reserva un “emplazamiento central que sin servir propiamente hablando de escena, permitirá reagruparse a la parte principal de la acción”. Por tanto, su propuesta aún conserva trazas de las convenciones escénicas clásicas. Extracto de: Artaud, 208-9.

²⁹⁰ Artaud, 208.

²⁹¹ Sin esta idea de movilidad del observante que planteó Artaud en 1938, posiblemente no hubiera sido posible llegar a conclusiones como las del colectivo Rimini Protokoll en la propuesta “Cargo Sofia-X” (2006) que analizaremos más adelante cuando pongamos en foco en el suelo como parte del dispositivo escénico.

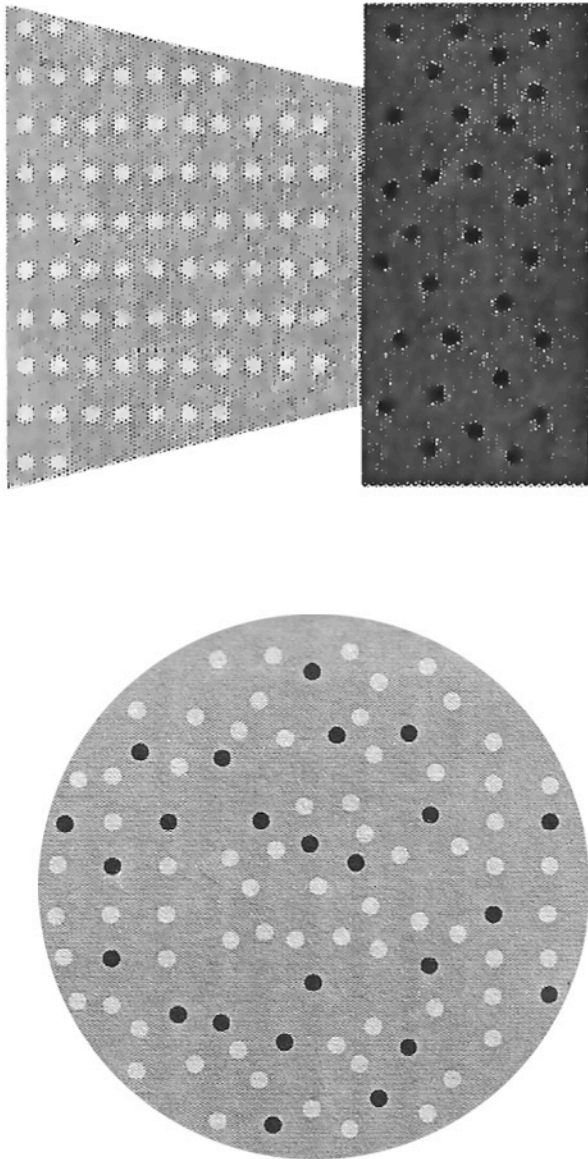


FIGURA 021. Jorge Iván Suárez. Distribución público-sala, actores-escenario en el ámbito escénico en «T» (arriba) versus distribución en un área única (abajo).

movimiento a través de sillas móviles²⁹² es un replanteamiento radical de las convenciones del dispositivo escénico institucional, que se basa precisamente en el control del punto de vista del observante. Esta propuesta de Artaud abre el dispositivo escénico, no solamente a una redistribución de posiciones sino a una secuencia temporal de posiciones o esquemas de posiciones no jerarquizados espacialmente o transitorios. Es decir, los observantes podrán estar en diferentes lugares del dispositivo escénico y su posición no tendrá por qué ser fija ni en el espacio ni el tiempo. Con los gráficos que reproducimos en esta página Suárez²⁹³ ilustra²⁹⁴ el cambio de modelo en las posiciones relativas observantes/sala y actores/escenario. En esta comparativa se puede observar cómo observantes y actores conviven en espacio unificado a través de posiciones distribuidas y cambiantes. Estas nuevas posibilidades de posición serán exploradas por directores y artistas en lo que denominamos el Segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad.

Perder la posición

Si volvemos al inicio de nuestra exposición, a las definiciones sobre el dispositivo escénico, observamos que todas las definiciones llevan implícita la concurrencia en un espacio y un tiempo determinado de dos agentes, que a lo largo de este trabajo hemos denominado como *actantes* y *observantes*. El dispositivo escénico de la Etapa institucional históricamente ha considerado a estos actantes como personas que tienen que comunicar un mensaje a través del habla o de sus acciones corporales. Esto no significa que históricamente no se hayan incluido como parte del dispositivo escénico mecanismos, máquinas y

²⁹² Durante la investigación hemos encontrado un referente que reproduce literalmente la propuesta de sillas móviles que Artaud hizo en su manifiesto. Se puede acceder a la dicha pieza en: Ryan McNamara, *MEEM: A story ballet about the Internet*, 11 de febrero de 2015, Performance, 11 de febrero de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=PnZ2j4A936o>.

²⁹³ Suárez, *Escenografía aumentada*, 166-67.

²⁹⁴ Cabe recordar el código gráfico: el área gris oscuro es el escenario, el área gris claro representa la sala, los puntos negros a los actantes y los blancos a los observantes.

otros *ingenios*²⁹⁵. Podemos rastrear la fascinación por la *máquina* desde el origen del drama en la Grecia clásica.

“En el teatro clásico la máquina, en forma de grúas y poleas, se incorporó como un elemento que permitía efectos sorprendentes y sobrenaturales aportando una solución inmediata a una trama extremadamente compleja y aparentemente irresoluble, generalmente a través de la intercesión de una deidad. Esta incorporación fue el origen de la expresión *Deus ex máchina*, que se refería a esta intervención de la máquina para cambiar el devenir de la acción escénica de manera radical”²⁹⁶

Por tanto, el concurso de las máquinas en el dispositivo escénico es una cuestión histórica y fuertemente asentada. Sin embargo, lo que los artistas y directores escénicos de la Etapa de autonomía/autoridad pusieron en el centro de sus prácticas fue la sustitución del cuerpo del *actuante* por elementos mecánicos, escénicos y lumínicos. Pioneros en este sentido fueron los miembros de la corriente vanguardista Futurista que comenzaron a organizar las denominadas veladas en 1910. Las *veladas* son encuentros con formato escénico/teatral en las que se leían manifiestos, se declamaban poemas, se provocaba al público, el público correspondía lanzando verduras a los *artistas*, y se representaban *dramas sintéticos*. En los años siguientes a la primera velada de 1910 estos encuentros fueron derivando hacia los “*Drammi d’ogetti*” (dramas de objetos) creados por Marinetti en los que los actores son, total o parcialmente, sustituidos por objetos “resaltados escénicamente por efectos sonoros, cinéticos o lumínicos”²⁹⁷. Los *dramas de objetos* abren al colectivo de artistas futuristas a la creación de un *teatro abstracto*, del que destacaremos algunas obras de Depero y Balla.

²⁹⁵ Este es el nombre que recibían en la Edad Media los mecanismos artesanales que servían para elevar personas y objetos mágicamente en escena.

²⁹⁶ Prieto López, «Teatro total», 395.

²⁹⁷ Palabras de Michael Kirby traducidas en: Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 347.

La obra “Colori” (1916) de Fortunato Depero, artista perteneciente a la corriente futurista italiana, consistió exclusivamente en el movimiento escénico de cuatro figuras geométricas, apoyadas por efectos sonoros, música e iluminación. La relación de Depero con el ámbito escénico se extenderá hasta la posguerra²⁹⁸ de la Primera Guerra Mundial, destacando la tentativa de colaboración con Serguéi Diághilev en el diseño escenográfico de “Le Chant du Rossignol” para el que desarrolló el concepto de *scenario plástico* (1917). Tras este fallido intento, Depero, estrena en “Balli Plastici” (1918) en el Teatro dei Piccoli (Roma, Italia) en el que grandes marionetas de madera sustituyen a los actores. El impulso de la corriente futurista sobre los límites de las convenciones escénicas culmina, en el caso de la vía que desarrolla este autor, en la sustitución del movimiento humano, por el movimiento de las máquinas en escena. En las tentativas de Depero en el ámbito escénico “la dramaturgia está basada en el movimiento de estas figuras, (...), y en las confluencias en ellas de lenguajes luminosos y sonoros”²⁹⁹, obviando otros elementos, hasta entonces fundamentales como la presencia del cuerpo vivo del actor, el texto, la narración, la trama, etc.

Giacomo Balla, al igual que Depero, intervino en diversas propuestas escénicas entre las que destaca “Feu d’artifice” (1917) presentada en el Teatro Costanzi (Roma, Italia). En este caso, también en relación con el empresario de *ballets* rusos Serguéi Diághilev, Balla diseñó y dirigió la totalidad de la puesta en escena.

²⁹⁸ Información más detallada en: Juan Agustín Mancebo Roca, «El Mago Futurista En Tres Momentos. Pintura, Teatro Diseño, Publicidad y Arquitectura En Fortunato Depero», *II Congreso Internacional Sobre Design: Diseño, Arte y Nuevas Formas Tecnológicas: Caminos Intercambios y Fronteras Del Instituto Superior de Ciencias Educativas- ISCE. Universidade Lusófona. Lisboa (Portugal)*, 1 de enero de 2006, https://www.academia.edu/44351402/El_mago_futurista_en_tres_momentos_Pintura_teatro_dise%C3%B1o_publicidad_y_arquitectura_en_Fortunato_Depero.

²⁹⁹ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 348.

De nuevo la particularidad estriba en que los bailarines fueron sustituidos por formas construidas en madera y tela (decorado corpóreo³⁰⁰).

"El decorado era una versión tridimensional ampliada de una de las pinturas de Balla y el propio pintor dirigía el 'ballet de luces' desde un tablero de mandos de luces. No sólo el escenario, sino también el patio de butacas, eran alternativamente iluminados y oscurecidos en esta performance sin actores"³⁰¹

La fascinación por el universo *maquínico* de los futuristas llevó al desplazamiento simbólico y práctico de la labor del *actuante* humano en escena que fue sustituido en sus experimentaciones por marionetas³⁰² y otros *objetos plásticos* en movimiento. Más allá de la supresión del sentido literal, narrativo y convencional que eran los ejes fundamentales de sus acciones escénicas, estos autores trabajaron una escena sin conflicto dramático argumental, donde los sucesos que ocurrían en el espacio escénico tenían entidad propia a pesar de no requerir la presencia de seres humanos sobre el escenario. Prampolini, artista perteneciente a la corriente futurista, publicó en la revista "La Balza" (1915) un manifiesto con ideas clave sobre el teatro futurista en relación con este nuevo *actor* no humano.

"Cuando se realice la revolución futurista, veremos las arquitecturas dinámicas luminosas de la escena emanar incandescencias cromáticas que, colgándose trágica o voluptuosamente, excitando, despertarán en los espectadores nuevas sensaciones, nuevos valores emotivos. Agitaciones formas luminosas producidas por la corriente eléctrica; gases coloreados se desencadenarán dinámicamente: verdaderos <<actores gas>> de un teatro desconocido deberán remplazar a los actores vivientes, ya que, con silbidos agudos, temblores, rumores extraños, estos <<actores gas>> podrán muy bien dar

³⁰⁰ Según la descripción que hemos podido leer en varias fuentes, suponemos que se trataba de decorado corpóreo, según la distinción que se hace entre armado y corpóreo en: Javier López de Guereño, *Decorado y tramoya* (Ñaque, 2003), 95.

³⁰¹ Goldberg, *Performance Art*, 24.

³⁰² En este sentido debemos mencionar también a Craig y su concepto de la *supermarioneta* escénica. Desarrollando este concepto Craig pretendía que la puesta en escena funcionara como una máquina en la que no hubiera un elemento más importante que otro.

pruebas inusitadas de interpretación teatral [...], llenarán de alegría o espanto al público que se convertirá en actor”³⁰³

Esta fascinación técnica será una constante de los movimientos de vanguardia. Como hemos visto en el apartado dedicado a las “Estrategias de especialidad” los nuevos teatros que se proyectan lo hacen basándose en el empleo intensivo de la mecanización técnica.

“La máquina fue considerada el elemento clave que permitiría prescindir de la caja escénica cerrada y que permitiría habilitar una escena en contacto directo con el auditorio, recurriendo a complejos dispositivos mecánicos que pretendían suplirla sin perder eficiencia ni funcionalidad”³⁰⁴

Pero este movimiento de tecnificación intensiva irá más allá de la funcionalidad, será una cuestión dramática. La presencia e inclusión en el régimen escópico del nuevo dispositivo escénico de todos estos mecanismos de ingeniería se ve como una declaración de intenciones política. La máquina representa el progreso social y técnico que tiene que adquirir una posición protagónica en el *drama* moderno. Sin embargo, las tendencias posteriores al Futurismo serán algo menos radicales en este sentido³⁰⁵. Por ejemplo, los autores vinculados a la Bauhaus hablarán del “ser humano como un elemento más de la representación” situado en el dispositivo escénico “en un plano de igualdad con los demás elementos y medios”³⁰⁶.

Es evidente la importancia para esta investigación de esta estrategia de desplazamiento de sustracción del cuerpo del actuante y su sustitución por un

³⁰³ Juan A. Hormigón, ed., *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Comunicación. Serie A ; 4. (Madrid: Alberto Corazón, 1970).

³⁰⁴ Prieto López, «Teatro total», 395.

³⁰⁵ No obstante, habría mencionar la radicalidad de propuestas como "Light space Modulator" (1930) de Moholy-Nagy, que pretendieron *sustituir* la representación actoral a través de este dispositivo lumínico.

³⁰⁶ Prieto López, «Teatro total», 147.

elemento objetual. Debemos recordar que venimos desde un dispositivo escénico en el que convencionalmente el acto de enunciación lo produce un ser humano. Por tanto, nuestro esquema de partida del dispositivo escénico institucional en el que un "grupo de personas presencia la actuación de otro grupo"³⁰⁷, se verá desplazado con estas estrategias. Si la convención del dispositivo institucional marca la presencia enfrentada de dos grupos de personas (actuales/observantes) con estas estrategias nos encontramos que los actuales han perdido su posición en el esquema clásico de distribución de cuerpos, puesto que han sido sustituidos por otros elementos estético/comunicativos (objetos y mecanismos)³⁰⁸. Si bien, es cierto que podemos argumentar que no se trata totalmente de una alteración de las convenciones de posición, puesto que seguimos teniendo a los observantes en su labor de observación frente a *otros actuales* de naturaleza objetual. Por tanto, debemos entender este desplazamiento como un cambio en la naturaleza del *actuante*. Es decir, que el *actuante* después de estas experiencias de vanguardia ya no tendrá por qué ser un cuerpo humano³⁰⁹.

2.3.2. Segundo momento

Debemos situar el segundo momento en las estrategias de posición de la Etapa de autonomía/autoridad, en el mismo punto del verano de 1952 en el Black Mountain College, durante las experimentaciones de Cage, Tudor,

³⁰⁷ Sánchez, *El teatro en el campo expandido*.

³⁰⁸ Examinamos en el Capítulo 4, las confluencias entre la escenografía y la instalación. Este desplazamiento de la idea de actuante vivo hacia el objeto con movimiento, es también un referente de esta confluencia.

³⁰⁹ Escapa de los propósitos y sobrepasa la extensión de este trabajo de investigación hacer una genealogía precisa del llamado "Teatro de objetos". A pesar de lo cual debemos citar la influencia de estas tentativas del Futurismo en las esculturas cinéticas y en los artistas de la Bauhaus como László Moholy-Nagy o Oskar Schlemmer. En una aproximación más contemporánea debemos citar al director escénico alemán Heiner Goebbels, su producción escénica y su manifiesto sobre la "Estética de la ausencia". En: Heiner Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit: Texte zum Theater / Erweiterte Neuauflage* (Verlag Theater der Zeit, 2021).

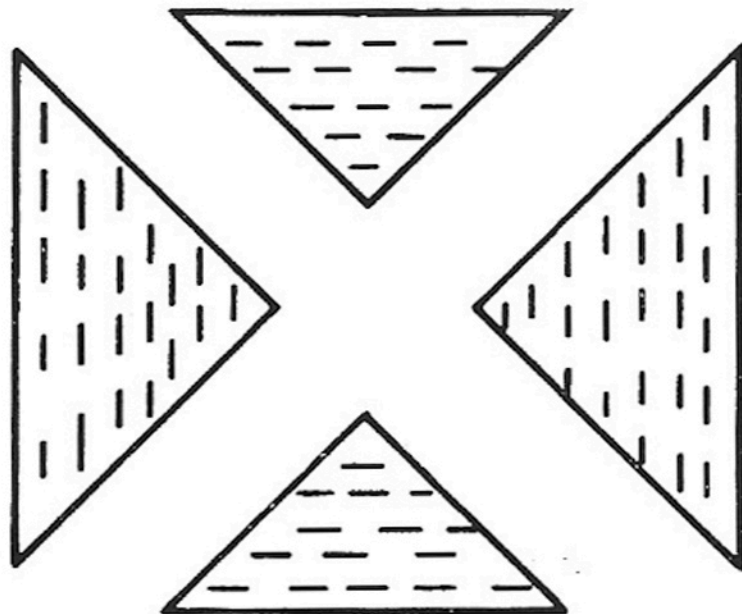


FIGURA 022. Diagrama de disposición de asientos en "Theater Piece N.º 1".

Rauschemberg, Cunningham y en especial en referencia a "Theater Piece N.º 1" (1952).

"Es precisamente el carácter multifocal de *Theater Piece N.º 1* el ingrediente innovador clave que la separa del teatro tradicional y la convierte en el primer y temprano caso de *happening*"³¹⁰

Aunque como hemos visto la multifocalidad y la fragmentación del escenario dentro del espacio unitario del dispositivo escénico, es una estrategia ensayada por los directores del primer momento³¹¹ de la Etapa de autonomía/autoridad, será este el momento donde estas estrategias culminen su puesta en práctica. Esta culminación depende en gran medida también de los desplazamientos sobre la posición de los observantes en el dispositivo escénico.

"Los asientos para el público fueron dispuestos concéntricamente en torno a un espacio central. Cada uno de los cuatro sectores reservados a la audiencia estaba separado por pasillos que se ensanchaban hacia uno de sus extremos, de manera que los diferentes compartimentos de sillas tenían forma triangular"³¹².

En un principio, podría parecer que Cage está siguiendo el esquema de ámbito en "O" que hemos descrito con anterioridad como propio del dispositivo escénico de esta Etapa. Sin embargo, las acciones realizadas en "Theater Piece N.º 1" no solo tuvieron lugar en este espacio central descrito anteriormente, sino que tuvieron lugar en múltiples disposiciones. Algunas de las acciones de "Theater Piece N.º 1" sucedieron a espaldas de las posiciones propuestas a los

³¹⁰ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 216.

³¹¹ Tenemos que señalar en este punto que los propósitos del empleo de las estrategias de multifocalidad y fragmentación del punto de vista del observante en los artistas y directores del primer momento de la Etapa de autonomía/autoridad difieren de los propósitos de los artistas y directores del segundo momento. Si en el primer momento el propósito era mostrar un cuerpo multiorgánico múltiple, complejo y vivo a imagen de la sociedad que aspiraban producir, en el segundo momento se tratan de mostrar la parcialidad y la *falabilidad* de la mirada.

³¹² Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 215.

observantes/oyentes³¹³ por el *patio de butacas* temporal implantado en el comedor del Black Mountain Collage.

“(...) la mayor parte de las acciones –proyecciones, lecturas, concierto de piano, bailes– sucedían fuera de este espacio central delimitado por los sectores de asientos, en puntos diferentes de la sala”³¹⁴.

Con esta distribución de posiciones Cage va un paso más allá en la participación del público en el dispositivo escénico y parece apropiarse de las estrategias de distribución de posiciones propuestas por Artaud unas décadas antes. Con la fragmentación, dispersión y simultaneidad³¹⁵ de las acciones en diferentes posiciones del dispositivo escénico, Cage produce en la comunidad de observación un efecto de parcialidad a través de imponer puntos de vista únicos sobre los sucesos que están teniendo lugar en el espacio.

“Según la zona en la que estuviera situado, el espectador tenía acceso directo a algunas de las actuaciones; de otras poseía una visión parcial y confusa; y luego estarían aquellas que simplemente quedaban fuera de su campo óptico”³¹⁶.

Por tanto, “Theater Piece N.º 1” (1952) consuma algunas de las aspiraciones de Artaud en cuanto a las variaciones de posición de los actuantes con respecto a las convenciones del dispositivo escénico institucional. Con los actuantes dispersos por el espacio, realizando acciones de forma simultánea, Cage ataca críticamente el régimen escópico del dispositivo escénico de la Etapa institucional caracterizado por un punto de vista único y una posición corporal estática. Por ello, podemos considerar estas estrategias de posición de Cage como un ejercicio crítico del régimen escópico que propone de forma práctica a través de

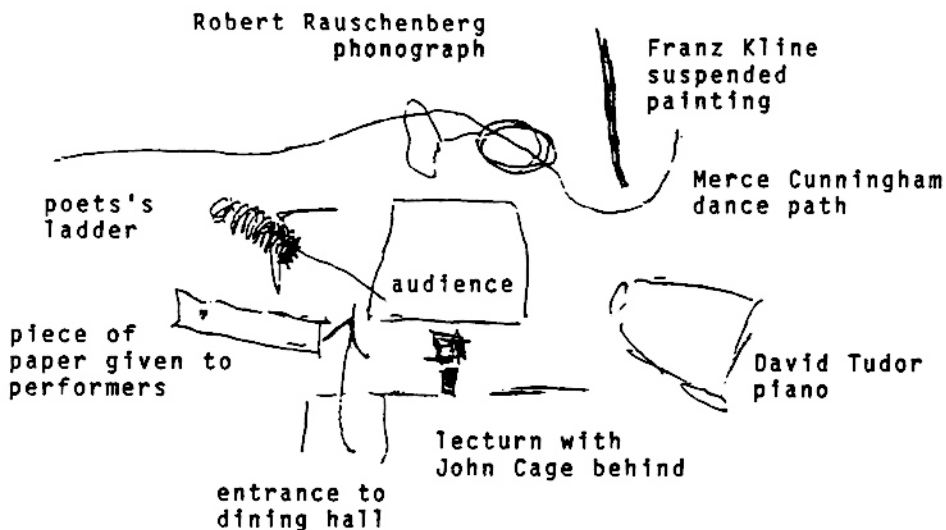


FIGURA 023. William Fetterman. Diagrama de “Theater Piece N.º 1”, 1989

³¹³ Debido a la formación y aproximación de Cage al campo artístico debemos matizar el término *observante* y complementarlo en este caso con el de *oyente*.

³¹⁴ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 216.

³¹⁵ Cuestión que abordaremos en el apartado de Estrategias de temporalidad.

³¹⁶ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 216.

la configuración de su dispositivo escénico *descentrado*. De esta forma Cage rechaza tener un saber específico que transmitir a la audiencia, una única imagen del mundo que quiere imponer al observante, por considerarla más importante o distinguida que el resto de los puntos de vista posibles. El cuestionamiento crítico de las formas hegemónicas de mirar ha sido una constante en la práctica artística de la segunda mitad del siglo XX.

“(...) problematizar la visión y la percepción específicamente como reflejos de la sospecha posmoderna de la perspectiva única que, como las grandes narrativas, provee un relato totalizador de un mundo demasiado complejo como para ser reducido a un punto de vista unificado”³¹⁷

Por tanto, si el acceso a la totalidad es imposible y la parcialidad es la única práctica perceptiva posible, el dispositivo escénico que plantea “Theater Piece N.º 1” (1952), Cage ataca también el concepto de *Teatro total*, paradigma fundamental de transparencia visual omniabarcadora del primer momento de impulso de la Etapa de autonomía/autoridad. No estamos ya en la visión axonométrica y tridimensional que permite la percepción total y ordenada, sino de una visión igualmente total, pero en la cual la simultaneidad propicia necesariamente la percepción parcial. Como afirma Cruz Sánchez, el hecho de multiplicar los puntos de atención “no garantiza la aprehensión del conjunto de los hechos concurrentes”³¹⁸. Es, en esta cuestión sobre la parcialidad de la mirada, en donde reside su potencia crítica: la falibilidad del régimen escópico.

“El concepto de simultaneidad con el que juega [Cage], implica además de la *dispersión*, de la mirada, su *falibilidad*”³¹⁹

³¹⁷ Maaïke Bleeker, «Mostrar lo que no puede ser visto. La perspectiva en la puesta en escena posdramática.», en *El tiempo es lo único que tenemos: actualidad de las artes performativas* (Caja Negra Editorial, 2018), 82.

³¹⁸ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 216.

³¹⁹ Cruz Sánchez, 216.

Abordamos aquí la cuestión de la simultaneidad, aunque por su naturaleza pertenece claramente a una dimensión temporal³²⁰, puesto que afecta cualitativamente a la posición del observante en el dispositivo escénico. En este sentido, Cage propondrá que debemos “mirar en todas las direcciones, no solo en una”³²¹. El observante se convierte en una especie de *editor* del evento, desde la parcialidad de su punto de vista. Por decirlo de otra manera, es el observante el que concluye con sus elecciones/movimientos de atención el contenido final del evento. Por tanto, aunque quieto desde su posición fija, aún sentado en una silla, el observante se está moviendo.

“La aspiración de Cage a la <<totalidad>> se realiza desde las limitaciones impuestas por el <<estar>> y el punto de vistas que ello determina. Implícitamente, está promoviendo la participación del espectador como cuerpo”³²²

Sin embargo, la posición de los observantes continúa siendo fija en el dispositivo escénico. Recordemos que Artaud propuso “sillas móviles”³²³ y, por tanto, de alguna manera habilitar al observante su capacidad de desplazamiento dentro del dispositivo escénico. Habrá que esperar unos años más, para que la movilidad del observante aparezca de forma explícita en una propuesta escénico-artística. En octubre de 1959, Allan Kaprow presenta en la Reuben Gallery de Nueva York “Eighteen Happenings in Six Parts” (1959). Este evento es considerado historiográficamente como el primer *happening*³²⁴. La estructura espacio/temporal

³²⁰ Será necesario volver a la cuestión de la simultaneidad cuando analicemos las Estrategias de temporalidad de esta Etapa.

³²¹ John Cage, *John Cage: Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)* (Siglio Press, 2019), 14.

³²² Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 217.

³²³ Artaud, «Teatro de la crueldad. Primer manifiesto», 208.

³²⁴ El término *happening* fue acuñado por Kaprow dos años antes en 1957. Véase: Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 236. “Eighteen Happenings in Six Parts” (1959) es el primer evento que recibe el nombre de *happening*. Véase: Cruz Sánchez, 248.

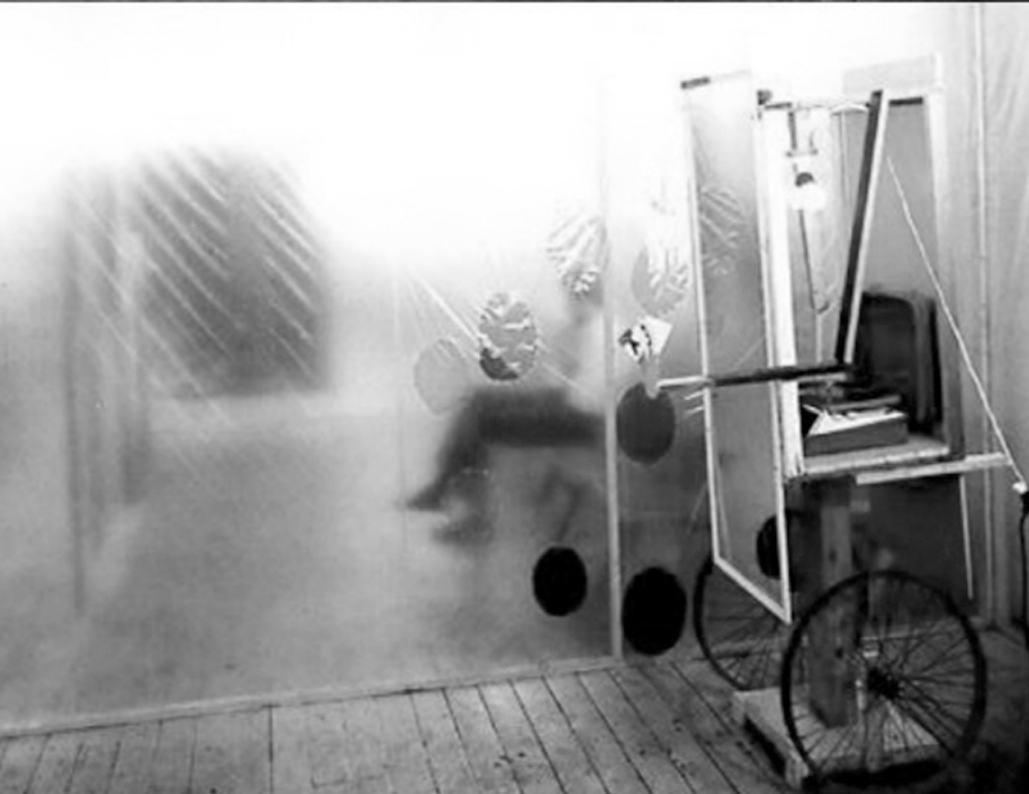
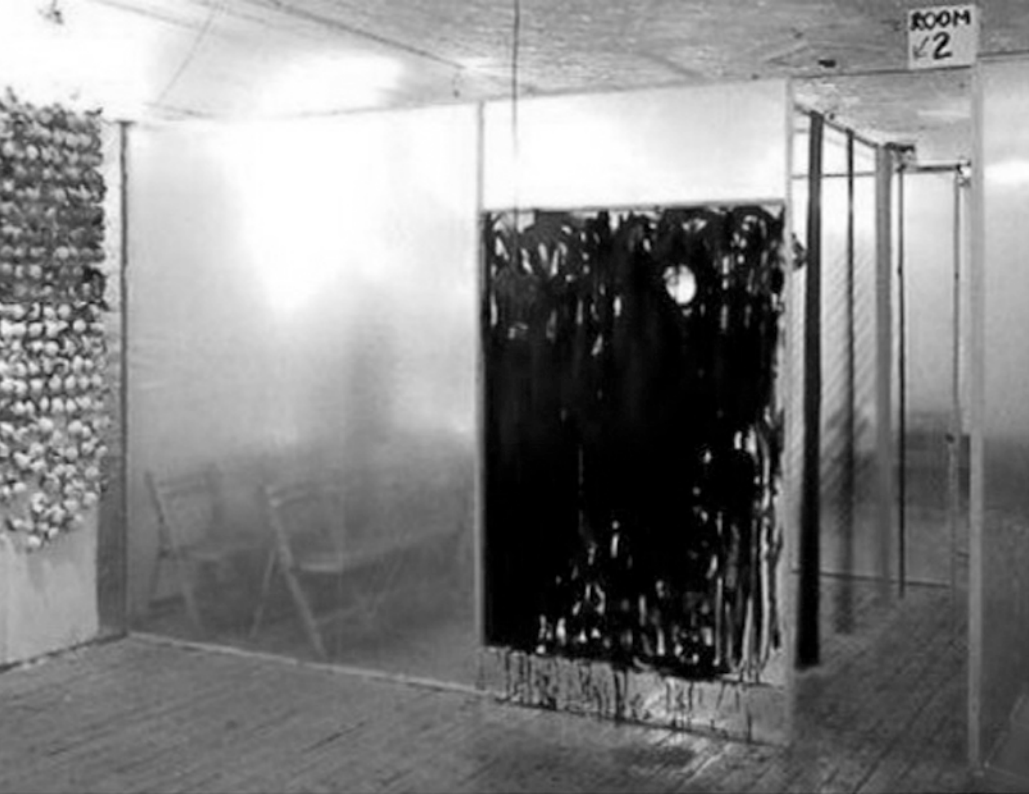


FIGURA 024. Allan Kaprow. *Eighteen Happenings in Six Parts*. 1959.

que plantea Kaprow en este primer *happening* es compleja y se divide en varias fases.

“Según su autor, se distinguen tres fases: el ensamblaje o reunión de los materiales; los espacios que los envuelven, por los que el espectador puede andar, acostarse, arrastrarse o sentarse; y finalmente, el *happening* propiamente dicho, o fase en la que el artista introduce en aquel espacio una actividad que hace reaccionar al público”³²⁵

En esta estructura de “Eighteen Happenings in Six Parts” (1959) que comentan Oliva y Torres observamos como la segunda fase se basa en el desplazamiento³²⁶ y las actividades del observante por el dispositivo escénico. Kaprow dividió el espacio de la Reuben Gallery en tres subespacios separados por paneles traslúcidos. Cuando escuchaban el sonido de una campana “los espectadores debían desplazarse de una a otra de las tres salas que componían el salón”³²⁷. Sin embargo, durante la tercera fase, considerada propiamente como el desarrollo del *happening* los espectadores tenían rígidas indicaciones de posición en el dispositivo escénico. En la hoja de instrucciones que Kaprow entregó a los asistentes al evento se podía, leer junto con otras muchas pautas, las siguientes instrucciones referentes a la movilidad de los espectadores.

“Te habrán entregado tres tarjetas. Siéntate tal y como se te indica en ellas. [...] Entre la parte uno y la parte dos hay un intervalo de dos minutos. Permanece sentado. Entre la parte dos y la parte tres hay un intervalo de quince minutos. Puedes moverte libremente”³²⁸

³²⁵ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 401.

³²⁶ Es inevitable relacionar este *desplazamiento* del espectador en “Eighteen Happenings in Six Parts” (1959) de Kaprow, con las propuestas basadas también en la deambulación del público de Marcel Duchamp para “Exposición Internacional del Surrealismo de París” (1938).

³²⁷ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 402.

³²⁸ Instrucciones que Kaprow entregaba a los asistentes a “18 happenings en seis partes” (1959) presente en: Goldberg, *Performance Art*, 129.



FIGURA 025. Richard Schechner. Distribución de observantes y actuantes en «Dionysus in 69», 1969.

Por tanto, las condiciones de movilidad de los espectadores estaban de algún modo *secuestradas* por el artista. Como afirma Cruz, “los espectadores podían cambiarse de recinto, pero siempre en el momento y en las condiciones que se señalaban en las instrucciones que les habían entregado”³²⁹. A diferencia de estas primeras experiencias de Kaprow, en el que la posición del observante, aunque en parte es móvil, está completamente administrada por el artista, los miembros de “The Performance Group” (1967-1980) se opusieron radicalmente a la administración de la posición de los observantes.

“¿Alguna vez se han puesto a pensar en lo estúpido que es el teatro de proscenio, arquitectónicamente? Empecemos por el auditorio, la “sala”. Un nombre tonto para fila tras fila de asientos acomodados ordenadamente: pequeñas propiedades que los espectadores rentan durante unas cuantas horas. (...) Y en la “sala” casi todos los lugares son malos para ver u oír”³³⁰

Entendiendo su local de trabajo, “The Performing Garage” como un *environment transformable* que se prestaba especialmente a la movilidad de observantes/actuantes, el grupo ensayo durante la década de 1960 todo tipo de posiciones, movimientos y relaciones.

“Para cada producción el público se coloca de diferente manera y la acción fluye a través del espacio de un modo diferente. [...] En algunas ocasiones el espacio se divide en muchos espacios. A veces se le da al público un lugar espacial desde el cual observar. A veces se trata al espacio fluidamente, cambiándolo durante la representación. A veces no se le hace nada al espacio”³³¹

Estas estrategias espaciales, puestas en marcha abocan a un necesario desplazamiento en las convenciones de posición del dispositivo escénico institucional. En primer lugar, podemos hablar de estrategias de posición no convencionales entre observantes y actuantes. “The Performance Group”, con

³²⁹ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 249.

³³⁰ Schechner, *El teatro ambientalista*, 32.

³³¹ Schechner, 18.

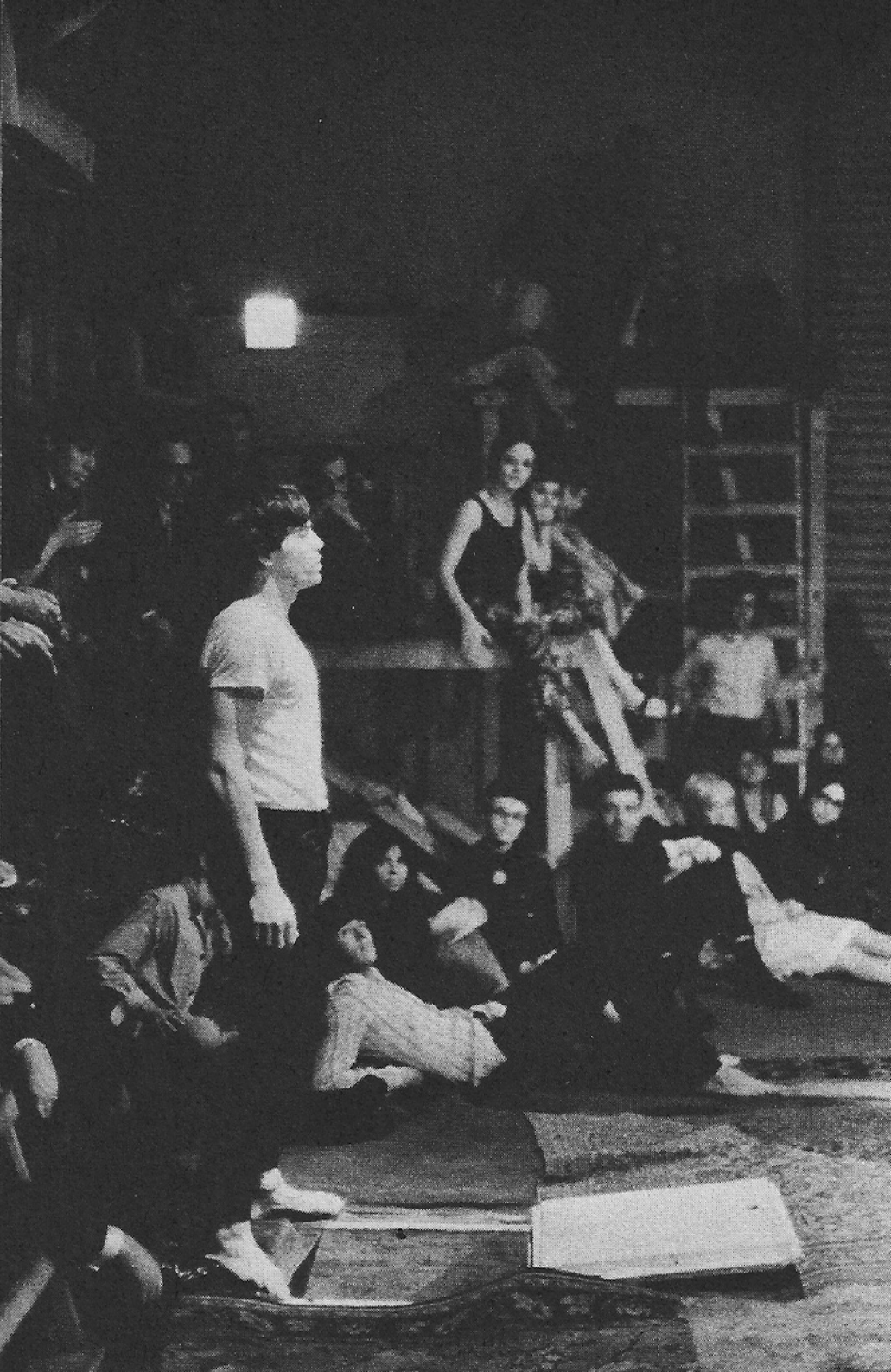


FIGURA 026. Richard Schechner. Observantes y actores compartiendo espacio en «Dionysus in 69», 1969.

Rojo, McNamara y Schechner a la cabeza, construyeron diferentes torres y otros elementos escenográfico/arquitectónicos en los que los observantes podían situarse en altura y que ofrecían todo tipo de posiciones relativas con respecto a los actores. En segundo lugar, este entramado de sub-espacios y elementos era empleado tanto por observantes como por actores, por tanto, se trata de espacios compartidos. En tercer lugar, la posición tanto de observantes como de actores no era fija durante todo el tiempo espectacular. La movilidad de posiciones es una de las características más disruptivas de las propuestas de “The Performance Group”. Schechner cartografiará en “El teatro ambientalista” estas estrategias de posición dinámicas y compartidas por observantes y actores de cada una de las producciones iniciales de “The Performance Group”.

“En Dionysus hay muchos movimientos circulares centrados alrededor de los tapetes negros; el flujo es básicamente ininterrumpido y con unos cuantos remolinos turbulentos. En Makbeth los movimientos son angulares, hay muchas acciones en privado, mucha simultaneidad, gestos agudos, desarticulados, y sonidos ásperos procedentes de varias direcciones al mismo tiempo. Se utilizaba mucho más la altura que en Dionysus. Commune vuelve hacia parte de la circularidad de Dionysus, pero los círculos están incompletos, rotos. Casi toda la acción se desarrolla en el área central, sobre o cerca de la Ola. Tooth fluye en apretados remolinos, en círculos y en figuras de ocho”³³²

Pero lo verdaderamente relevante de todas estas estrategias de posición puestas en marcha por “The Performance Group” durante las décadas de 1960-70 fue que estas posiciones móviles, eran una cuestión que los observantes podían decidir con cierto grado de libertad. Para Schechner el teatro debía ofrecer a cada espectador la posibilidad de encontrar su propio lugar, es decir, de autorregular su relación con los otros observantes, con los actores y con el suceso escénico.

³³² Schechner, 18.

“En Dionysus el público puede sentarse donde sea y se le invita a moverse por todo el espacio ambientalista. Una de las escenas es una danza con el público. [...] los espectadores pueden escoger entre sentarse en la orilla de una plataforma, en las profundidades de un pueblo, con otras personas, o solos. El espectador puede elegir su propia manera de involucrarse dentro de la representación o de mantenerse alejado de ella. Se le ofrecieron al público verdaderas opciones y la oportunidad de escoger entre estas opciones varias veces a lo largo de la representación. El espectador puede cambiar su perspectiva (alta, baja, de cerca, de lejos); su relación con la representación (encima de ella, dentro de ella, a media distancia, muy lejos de ella); su relación con otros espectadores (solo, con unos cuantos, con muchos otros); el estar en un espacio abierto o en un espacio cerrado”³³³

Por la forma en que se acomoda (posiciona) y se trata al público Schechner clasifica los dispositivos escénicos en tres categorías: teatro ortodoxo, teatro de confrontación, teatro ambientalista. Por teatro ortodoxo, Schechner entiende todas las disposiciones de sala y escena, donde las posiciones de observantes y actuantes donde la *retroalimentación* de la sala al escenario es limitada. Es decir, teatro ortodoxo corresponde con nuestra descripción del dispositivo escénico institucional donde los observantes están acomodados “en asientos normales”. Por otro lado, el teatro de confrontación es el que practican sus contemporáneos del “The Living Theatre” en “Paradise Now” (1968) en el cual a menudo se invierten los usos tradicionales del escenario y sala. Por tanto, los observantes se sienten de alguna manera forzados a participar³³⁴, confrontados por la proximidad de los actuantes y, de alguna manera, incómodos. Por último, su propuesta es la del teatro ambientalista, donde las posiciones de los observantes y actuantes no son forzadas, ni fijadas, son cambiantes y en continua fluctuación *orgánica*.

“El teatro ambientalista fomenta un dar-y-recibir a través de un espacio organizado globalmente, en el cual las áreas ocupadas por el público son como un mar por el que nadan los intérpretes; y las áreas de representación son una especie de islas o continentes que están entre el público. El público no se sienta en filas ordenadas normalmente; hay un espacio total más que

³³³ Schechner, 16.

³³⁴ Schechner se mostrará veladamente crítico con el teatro de confrontación, argumentando que es un mecanismo de la clase burguesa para la expiación su *culpa social*.

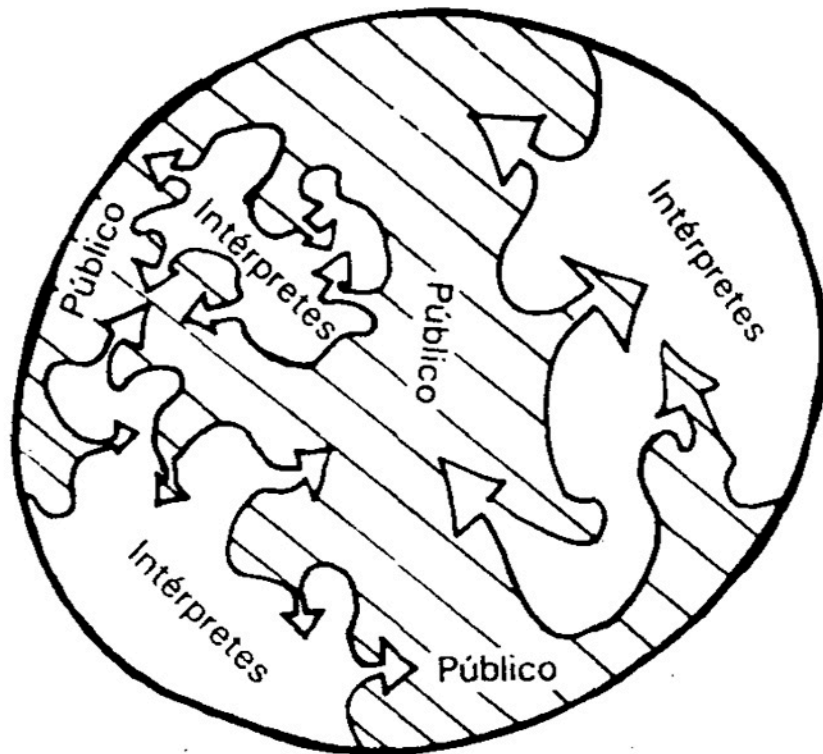


FIGURA 027. Richard Schechner, Gráfico de posiciones público-intérpretes en el «Teatro ambientalista», 1988

dos espacios opuestos. La utilización ambientalista del espacio es más que nada colaborativa; la acción fluye en muchas direcciones, sostenida sólo por la cooperación entre los intérpretes y los espectadores. El diseño del teatro ambientalista es el reflejo de la naturaleza comunal de este tipo de teatro. El diseño invita a la participación; también es un reflejo de las ganas de participar. No hay lugares establecidos que automáticamente dividan y separen al público de los espectadores”³³⁵

Como podemos comprender por las palabras de Schechner las estrategias de posición en el dispositivo escénico que plantea “The Performance Group” afectan directamente a la función del observante que deviene, en cierta medida y en diferentes grados según su posición, en un participante³³⁶. Por tanto, estamos ante un inicio experimental de la abolición, en el contexto de los dispositivos escénicos más radicales, de uno de los dos roles que sustentan el dispositivo escénico desde su fundación³³⁷: el observante. Sin embargo, aunque las estrategias de posición experimentadas por “The Performance Group” llevan al límite las convenciones de la institución escénica, su dispositivo escénico sigue precisando de dos grupos diferenciados de personas para producir un suceso escénico: observantes y actuantes. Los actuantes son una *isla* o un *continente* y los *observantes* son un *mar*. Nos encontramos aún con una separación categorial explícita entre actuantes y observantes. Será de nuevo, Kaprow el que ejerza con sus propuestas la máxima tensión sobre esta separación. Según afirma Cruz Sánchez las reflexiones de Kaprow, a posteriori de “Eighteen Happenings in Six

³³⁵ Schechner, *El teatro ambientalista*, 37.

³³⁶ Sobre este aspecto hablaremos más en profundidad en el apartado dedicado a “Estrategias de comportamiento”.

³³⁷ Los arquitectos del “Teatro Meyerhold” ya apuntaron a esta reconversión del observante en actuante, pero como una cuestión marginal, que sucedía en los entreactos de las puestas en escena principales. “Finalmente, y quizás sea lo más interesante, nos propusimos, en los entreactos, abandonar los escenarios para el público. En lugar de salidas hacia el vestíbulo, podrían, descender las gradas del anfiteatro, invadir la gran área de representación, libre de decorados. Esto sería para ellos una sensación nueva de la unidad del espacio teatral, mientras representan, para aquellos que han permanecido en sus asientos, un cuadro animado, colorido, imprevisto” Palabras de Barkhin y Vakhtángov recogidas en: Prieto López, «Teatro total», 251.

Parts” (1959), produjeron uno de los desplazamientos más relevantes en la posición de los observantes en el dispositivo escénico.

“(…) aunque redefinida y <<capada>> en su capacidad omnisciente, la preservación de la audiencia continuaba ligando el *happening* al teatro tradicional. De manera que la pregunta que apremiaba resolver era: ¿Cómo deshacerse del público? La solución ideada por Kaprow pasó, en este sentido, por integrarlo en la propia acción y acabar así con su funcionamiento como observador externo de las situaciones planteadas”³³⁸

Si en este apartado estamos analizando las estrategias de posición del dispositivo escénico, es porque este dispositivo se ha basado durante siglos en el hecho de que existen dos tipos de cuerpos con funciones diferenciadas: actuantes y observantes. Es más, es el dispositivo escénico el que se encarga de producir estos cuerpos a través de sus convenciones más consolidadas. Debemos recordar en este punto que, incluso³³⁹ para Fischer-Lichte, la *realización escénica* radica en la *copresencia física* “de dos grupos de personas que funcionan como <<actuantes>> y <<observantes>>”³⁴⁰. Es decir, dos *tipos* de cuerpos determinados por posición que *actúan* de modo diferenciado y que comparten un espacio durante un tiempo.

Algunas de las iniciativas producidas por Kaprow en la década de 1960 atacaron las bases de esta formulación básica del dispositivo escénico. Podemos distinguir dos *principios de descomposición* o estrategias de desplazamiento en las convenciones de posición del dispositivo escénico ensayadas por Kaprow en estos años. Por un lado, y siendo este el aspecto más emblemático de su producción, Kaprow propuso acciones específicamente centradas en anular (sustraer) la posición del observante de la ecuación del dispositivo escénico,

³³⁸ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 251.

³³⁹ Decimos *incluso* porque no se puede acusar a la autora de analizar lo escénico desde viejos paradigmas históricos.

³⁴⁰ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 77.



FIGURA 028. Allan Kaprow. *Fluids*. 1967. Instalación.

invirtiendo la función convencional del mismo y convirtiéndolo en *performer/actuante*. Por otro lado, Kaprow ensayó en algunas de sus propuestas la *descomposición* de la coincidencia espacial y temporal en observante/actuante, a través de estrategias de posición que suponen la radical dispersión de la acción en puntos geográficos distantes y en tiempos no sincrónicos.

“el *happening* intenta romper con los espacios teatrales –introduciendo cualquier espacio– que separaban al público de los actores y, por ello mismo, intenta acabar con el público-espectador para convertirlo en público-partícipe del espectáculo”³⁴¹

Podemos analizar “*Fluids*” (1967) como pieza paradigmática en la que Kaprow sustrae la figura del observante que pasa a ser un *performer* en un contexto de acción colectiva en el que solo existe este rol en el espacio/tiempo. En “*Fluids*” (1967) los participantes son los encargados de la construcción de una estructura/arquitectura³⁴² rectangular en base a la acumulación constructiva de bloques de hielo. Cruz hablará de la transformación del espectador en *jugador* en las propuestas de Kaprow. En tanto que contexto de juego/participación, no es operativa la antigua segregación entre observantes y actuantes.

“Una de las derivadas de esta transformación del espectador en un <<jugador>> fue un tipo de <<*happenings* físicos>>, en los que la audiencia se involucraba en trabajos colectivos”³⁴³

El resultado de esta operación de desplazamiento es la anulación de la posición del observante, pero también la impugnación de la posición del actuante y la aparición de una nueva figura –el participante– que articulará desde este momento muchas propuestas escénicas y artísticas. Con este juego constructivo

³⁴¹ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 402.

³⁴² Una construcción de “diez metros de longitud, tres metros de anchura y dos metros y medio de altura”. Datos extraídos de: Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 252.

³⁴³ Cruz Sánchez, 252.

a gran escala Kaprow hace coincidir en un espacio/tiempo indeterminado diferentes dispositivos³⁴⁴: escénicos, lúdicos y laborales.

En cuanto a la *descomposición* de la unidad de lugar del dispositivo escénico podemos recurrir a modo de ejemplo a la misma "Fluids" (1967), puesto que las mencionadas construcciones de hielo se hicieron de forma simultánea en quince localizaciones diferentes de la ciudad de Los Ángeles. Sin embargo, Kaprow *desplazó* hasta el extremo las convenciones de posición, espacialidad y temporalidad en su propuesta "Self-Service" (1967).

"Self-Service se establece como una pieza sin espectadores, representada entre junio y septiembre de 1967 en tres ciudades diferentes de Estados Unidos: Boston, Nueva York y Los Ángeles. Kaprow seleccionó un total de 31 actividades que se distribuyeron entre las tres sedes. (...) En Nueva York, por ejemplo, los participantes tenían, entre otras opciones entregadas por Kaprow, la de situarse sobre un puente o en la esquina de una calle para contar doscientos coches y luego marcharse,"³⁴⁵

Kaprow propone realizar un listado de actividades sin espectadores (no hay observantes/actuales), en lugares distantes (no hay un espacio de encuentro³⁴⁶), en tiempos no sincrónicos (no hay tiempo de encuentro regulado). Será esta línea crítica³⁴⁷, de la anulación/desplazamiento de la posición espacial y temporal del *observante* en los *happenings* de Kaprow, la que nos provoca

³⁴⁴ Reconocemos esta influencia en la producción de la parte práctica de esta investigación. Como comentamos en el análisis de "SÖL", en nuestro dispositivo se da la coincidencia espacial y temporal de estos dispositivos.

³⁴⁵ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 254.

³⁴⁶ Si bien es cierto que Kaprow propone a los participantes realizar una reunión inicial. Información recogida de: *Abriendo Un Happening de Allan Kaprow, Self-Service (1966), En 2014 Con Ricardo Basbaum*, 2014, <https://vimeo.com/95000761>.

³⁴⁷ Debemos de comentar aquí que hemos centrado nuestro trabajo en las líneas estratégicas desarrolladas por artistas estadounidenses, frente a las tentativas realizadas por artistas y directores escénicos europeos. Al mismo tiempo que Schechner, Kaprow, etc. estaban investigando sobre las estrategias de posición en el dispositivo escénico, en Europa creadores como Grotowski y Kantor hacían lo propio. Por cuestiones de dimensión de este trabajo hemos tenido que dejar fuera todas estas experiencias europeas.

FIGURA 029. Allan Kaprow. Listado de actividades para «Self-Service: Los Ángeles». 1967.

<u>LOS ANGELES</u>	
(Available Activities)	
Cars drive into a fillings station, erupt with white foam pouring from windows.	A daytime procession of cars on a highway, brights on. Periodically, and momentarily, fifteen feet of thin plastic film streams from car's windows, is drawn back inside. Half-hour later, cars disperse.
A car is built on an isolated mountain top, from junk parts. Is left.	Many shoppers begin to whistle in aisles of supermarket. After a few minutes, they go back to shopping.
People shout in subway just before getting off, leave immediately.	Photos of supermarket and washerette projected onto clouds, into air.
Everyone watches for either:	a signal from someone.
a light to go on in a window.	People tie tarpaper around many cars in supermarket lot.
a plane to pass directly overhead.	Night in the country. Many cars, moving on different roads, about a mile from a certain point, lights blinking, horns beeping sporadically, converge and disperse.
an insect to land nearby.	Photos of supermarket and washerette sent to everyone.
three motorcycles to barrel past.	People listen to records in glass booths. They look at each other and dance.
Immediately afterwards, they write a careful description of the occurrence, and mail copies to each other.	Two people telephone each other. Phone rings once, is answered "hello". Caller hangs up. After a few minutes, other person does same. Same answer. Phone clicks off. Repeated with two rings, three rings, four rings, five rings, six rings, seven, eight, nine, etc.....until a line is busy.
Warehouse or dump of used refrigerators. People bring packages of ice, transistor radios, and put them into the boxes. Radios are turned on, refrig doors are shut, people leave. On another day they return, sit inside with radios for awhile, and quietly listen.	
On the streets, kids give paper flowers to people with pleasant faces.	

problemas de reconocimiento de estas acciones dentro del ámbito del dispositivo escénico. Sin embargo, y tal y como hemos señalado, solo unos pocos años antes, estas acciones se acogían a esquemas observante/actuante propios del dispositivo escénico. El *happening* como el dispositivo escénico en la formulación de posiciones observante/actuante que había regido “Eighteen Happenings in Six Parts” (1959), se desplaza hasta tensionar todos los paradigmas básicos del dispositivo en “Self-Service” (1967). A pesar de esta anulación y aparente desconexión con el dispositivo escénico, a nuestro juicio debemos contemplar los desplazamientos introducidos por Kaprow como un *abismo* o una frontera crítica que nos hace cuestionar ontológicamente el dispositivo escénico. Es decir, lo que les da pleno sentido a estas estrategias de desplazamiento es justamente su pertenencia genealógica, aunque limítrofe, al ámbito de los dispositivos escénicos.

2.4. Estrategias de temporalidad

Dispositivo escénico Etapa institucional	Dispositivo escénico Etapa autonomía/autoridad
Tiempo acotado con precisión (inicio/final)	Tiempo de acceso (entradas/salidas)
Tiempo seleccionado (narrativa)	Tiempo transcurrido/bruto (suceso)
Tiempo diferenciado (tiempo escénico ≠ tiempo vital)	Tiempo indiferenciado (acontecimiento = vida)
Tiempo no lineal, tiempo editado (tiempo dramático representacional)	Tiempo lineal (tiempo vital)
Tiempo pre-producido y repetido (bucle representacional)	Tiempo preparado pero irrepetible (tiempo vital)
Tiempo estructurado	Tiempo contingente

Como hemos comentado en “Convenciones de temporalidad” el dispositivo escénico del Estado Institucional propicia a través de diferentes convenciones una escisión del tiempo real. Partimos de la idea de este dispositivo escénico institucional como una máquina de producir un desbordamiento temporal en el transcurso normal de la vida. Es decir, el dispositivo escénico institucional se define, ya de partida por ser una estrategia de desplazamiento de las condiciones normales del transcurso del tiempo. Como comenta Blas Gómez, “en el hecho teatral [se dan] dos temporalidades distintas: la de la representación y la de la acción representada”³⁴⁸

Por un lado, podemos conceptualizar que el tiempo de la representación al que se refiere Blas Gómez es un concepto análogo a lo que hemos llamado a lo largo de esta investigación *tiempo espectacular*. El tiempo espectacular, se define por ser el intervalo temporal en el que los observantes y actantes se reúnen en un

³⁴⁸ de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 242.

lugar concreto, con la conciencia de desempeñar estos roles diferenciados. Por otro lado, el tiempo de la acción representada, tiempo representado o *tiempo dramático/narrativo* tiene su forma convencional en el canon aristotélico: unidad de acción, unidad de tiempo, unidad de lugar.

“El sistema clásico de las tres unidades –de acción, de tiempo y de lugar– postula para el tiempo una reducción de la diferencia entre el tiempo de la representación y el de la acción representada (...). Así en el escenario se ha de representar en dos horas una historia ocurrida realmente en veinticuatro horas”³⁴⁹

Por tanto, el tiempo de la acción representada o *tiempo del drama*³⁵⁰, bajo el canon clásico, es una selección/edición de un suceso transcurrido linealmente y del que se han extraído fragmentos, que se ofrecen a los observantes de forma ordenada y sucesiva. En definitiva, el tiempo dramático es una muestra discreta de un tiempo continuo ficcional, del que se toman las muestras más representativas capaces de explicar ciertos sucesos y sus consecuencias. En estas convenciones se hace evidente la tradicional dependencia de las artes escénicas hacia un texto dramático donde el dispositivo escénico es una maquinaria espacial, y posicional para la comunicación *diáfana* de este tiempo/narración escrita previamente.

“Hasta ahora [principios del siglo XX], el espectáculo escénico venía a ser la manifestación plástico-sonora de un drama previo, compuesto por un autor dramático, en cuyo relato verosímil figuraban los conflictos de la historia del mundo”³⁵¹

Como hemos descrito, nos encontramos ante dos sistemas temporales diferentes que tradicionalmente se *amalgaman* en el dispositivo escénico: tiempo

³⁴⁹ de Blas Gómez, 242.

³⁵⁰ Lehmann definirá el tiempo del drama como “disposición particular de las acciones y acontecimientos presentados en el marco de una dramaturgia” En: Lehmann, *Teatro posdramático*, 300.

³⁵¹ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 356.

espectacular y tiempo dramático. En opinión de Pavis, la imbricación de estos dos tiempos de diferente *naturaleza* es tan compleja que “es difícil desmontar su mecanismo y analizar sus engranajes”³⁵². Abordar la complejidad de la relación entre tiempo dramático y tiempo espectacular y sus convenciones de funcionamiento interno excede los objetivos de esta investigación. Pero para Lehmann, a pesar de que esta compleja imbricación de tiempo espectacular y tiempo dramático ha protagonizado el análisis del tiempo escénico durante siglos, no es la única relación de lo escénico con el tiempo³⁵³, ni siquiera es la más provechosa de analizar.

“No es aconsejable en principio partir de los análisis del tiempo en el drama si se quiere comprender la dramaturgia del tiempo en el teatro. La amalgama específica de tiempos es constitutiva de todo teatro; en él el tiempo simulado y representado según unos patrones textuales es solamente un factor entre mucho otros”³⁵⁴

Hasta el momento nuestro análisis se ha centrado en las condiciones específicas que hacen que intersubjetivamente comprendamos que estamos entrando o abandonando el tiempo dramático en el dispositivo escénico institucional. Es decir, convenciones que funcionan como marcadores de temporalidad, como es el caso de la iluminación que indica el inicio y el final del tiempo dramático. Convencionalmente, el tiempo de la representación (tiempo espectacular) y tiempo de la acción representada (tiempo dramático) transcurren en paralelo, de forma lineal y en continuidad. A su vez, el tiempo dramático en la Etapa Institucional responde convenciones que Fischer-Lichte denomina *patrón clásico*.

“(…) el seguimiento de una trama coherente –sigue el patrón <<clásico>> de planteamiento, desarrollo, clímax, giro, catástrofe/desenlace– y el desarrollo

³⁵² Pavis, *Diccionario del teatro*, 510.

³⁵³ Lehmann distingue hasta cinco capas temporales en las que se desarrolla el dispositivo escénico, por tanto, el tiempo dramático es solo una de las capas a considerar en el análisis del tiempo en el dispositivo escénico. En: Lehmann, *Teatro posdramático*, 300-305.

³⁵⁴ Lehmann, 300.

psicológico de los personajes hacen experimentable el tiempo como un continuo estructurado en el que todo lo que ocurre se sigue de lo anterior comprensiblemente de modo tal que tanto el establecimiento del principio como del final está justificado”³⁵⁵

Sin embargo, desde principios del siglo XX, dramaturgos, directores escénicos y artistas han estado experimentando con estrategias de desbordamiento del tiempo dramático clásico que, a su vez han afectado a la forma, función y distribución del tiempo espectacular. Estas estrategias sobre el tiempo dramático han desplazado las convenciones básicas de temporalidad del dispositivo escénico institucional. Es decir, al complejizar el canon aristotélico de unidad temporal/espacial del drama (tiempo del drama) se han producido desplazamientos análogos en las convenciones del tiempo espectacular. No cabe duda de que las radicales intervenciones estratégicas de Cage, Beckett, entre otros, sobre las estructuras temporales clásicas del drama (tiempo dramático) devendrán también en una ruptura de las convenciones (tiempo espectacular).

Pero, por otro lado, durante el siglo XX se produce un reajuste de la importancia del texto escrito (tiempo dramático), frente al concepto de *realización escénica* en la cual la cuestión central es el tiempo compartido por observantes y actuantes (tiempo espectacular). Este tiempo de encuentro, aunque pueda mantener ciertas dependencias con un texto escrito (pre-texto) o con alguna *partitura* o instrucción, es un acontecimiento imposible de determinar previamente. Como afirma Cornago es un tiempo que está en un “continuo estar-haciéndose en cada espacio, en cada situación”³⁵⁶

“Para que una realización escénica pueda tener lugar, actores y espectadores han de reunirse durante un determinado periodo de tiempo en un lugar concreto y hacer algo juntos”³⁵⁷

³⁵⁵ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 267.

³⁵⁶ Prólogo de Oscar Cornago en: Fischer-Lichte, 17.

³⁵⁷ Fischer-Lichte, 65.

Serán estas dos tensiones las que provoquen los desplazamientos en las convenciones de temporalidad del dispositivo escénico. La primera fuerza de tensión será la producida por las estrategias de desplazamiento desde dentro de la dramaturgia, en la arquitectura temporal dramática; la segunda desde el contexto, desde la especificidad temporal del dispositivo escénico, en el reconocimiento explícito de la importancia estratégica del tiempo espectacular como tiempo de encuentro y negociación entre los agentes que se dan cita en el lugar (actantes y observantes). Estas dos tensiones producirán un cuestionamiento constante de las convenciones temporales del dispositivo escénico durante la Etapa de autonomía/autoridad. En concordancia con la parte práctica de esta investigación³⁵⁸, prestaremos especial atención a las estrategias que han desplazado las convenciones en tanto en cuanto la realización escénica supone un devenir temporal no ilusorio o escindido del tiempo real tanto de los observantes como de los actantes.

“El proceso de la realización escénica en vivo hace entrar en juego su tiempo real y, con ello, sobredetermina todas las capas temporales diferenciables desde el punto de vista teórico”³⁵⁹

³⁵⁸ La parte práctica de esta investigación corresponde genealógicamente al ámbito de la realización escénica (tiempo espectacular) y no al tiempo dramático dependiente de la existencia del texto dramático previo (tiempo dramático).

³⁵⁹ Lehmann, *Teatro posdramático*, 306.

2.4.1. Primer momento

“Hasta ahora, el tiempo de la escena teatral ha sido el presente en transformación, contemporáneo al tiempo real del espectador, capaz de dar la ilusión de un presente continuo en un espacio circunscrito”³⁶⁰

Para Valentini el tiempo dramático de la Etapa autonomía/autoridad es un tiempo afectado por los cambios que los avances científicos introdujeron en su conceptualización durante el siglo XX. De la misma forma se expresa Lehman para hablar de los orígenes de la *crisis del tiempo* que culminará en la década de 1950 con la aparición del *teatro posdramático*.

“La crisis del drama experimentada en el paso del siglo XIX al siglo XX es esencialmente una crisis del tiempo. A ello contribuyeron los cambios de la visión del mundo aportados por las ciencias naturales (relatividad, teoría cuántica, espacio-temporal), así como la experiencia de la maraña caótica de diversas velocidades y ritmos en la gran ciudad y el nuevo conocimiento de la compleja estructura temporal del inconsciente”³⁶¹

Para los autores mencionados estos cambios en los estándares del tiempo dramático son un reflejo de la pérdida de la dimensión humana del tiempo y del espacio como consecuencia de la asimilación de las teorías científicas desarrolladas durante este periodo. Durante la Etapa de autonomía/autoridad el dispositivo escénico explora la potencia de salir de la virtualidad de un tiempo ficcional y abrir su temporalidad a esquemas no tan *intuitivos*³⁶² y que responden en mejor medida a estas otras formas temporales.

³⁶⁰ Valentina Valentini, *Después del teatro moderno* (Institut del Teatre, 1991), 76, <https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1222>.

³⁶¹ Lehmann, *Teatro posdramático*, 310.

³⁶² Cuando hablamos aquí de intuitivos, nos referimos a socialmente asimilados como propios del dispositivo escénico institucional desde sus orígenes en la época griega clásica. Si lo examinamos con distancia, el desdoblamiento temporal en el que se basa el dispositivo lejos de ser algo sencillo es una compleja proposición cultural de enajenamiento colectivo.

“El tiempo es esencial para la comprensión de la práctica y recepción del teatro y, sobre todo, para aquel que ha dejado de estar obligado a representar un tiempo dramático”³⁶³

Por todo ello, la cuestión *temporal* a inicios del siglo XX será un asunto central. Artistas, directores y dramaturgos comienzan a poner en marcha estrategias temporales que cuestionan las reglas aristotélicas, en concreto la unidad del tiempo dramático. El desdoblamiento temporal convencional que marca un transcurso lineal, lógicamente organizado como un tiempo absoluto e independiente del tiempo vital, comienza a observarse como una restricción ideológica.

El primer desplazamiento del que podemos dar cuenta es efectuado por Pirandello en la puesta en escena de “Seis personajes en busca de autor” (1921). En el dispositivo escénico institucional el tiempo dramático y el tiempo espectacular dan comienzo simultáneamente. Es decir, cuando los observantes están situados en su posición convencional y se reúnen una serie de condiciones³⁶⁴, da comienzo el tiempo dramático y el tiempo espectacular, suspendiendo el normal transcurso del tiempo cotidiano. En “Seis personajes en busca de autor” (1921), “el espectador asiste de entrada al ensayo de una obra del propio Pirandello titulada *El juego de las partes*”³⁶⁵. Con esta propuesta Pirandello pone en funcionamiento dos estrategias temporales de desplazamiento. Por una parte, *anida* dos tiempos dramáticos (suma) uno dentro del otro, puesto que se está ensayando una obra, pero a la misma vez este tiempo de ensayo es también la propia obra que se representa; por otra parte, *desenaja* la normal coincidencia entre el inicio del tiempo dramático y el inicio

³⁶³ Lehmann, *Teatro posdramático*, 307.

³⁶⁴ El tiempo dramático da comienzo cuando se reúnen otras muchas condiciones: todos los actuantes están preparados, las condiciones técnicas lo permiten, etc. Como hemos visto en el apartado “1.4. Convenciones de temporalidad” una serie de cambios de régimen visual marcan este inicio: cambio en la iluminación sala/escena, levantamiento del telón.

³⁶⁵ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 369.

del tiempo espectacular³⁶⁶, puesto que el observante aparece frente a la *escena* en un momento en el que no debería estar allí, dado que el ensayo como tiempo de pre-producción se considera siempre fuera del régimen escópico del observante en el dispositivo escénico institucional.

“[Pirandello] intenta romper con la ilusión escénica, enfrentando comportamientos vitales a comportamientos teatrales. (...) Frente a la historia expuesta en el ensayo, estos intrusos [espectadores] exponen al director y a sus actores a otra historia real como la vida misma: sus propias existencias”³⁶⁷

Aunque con una aproximación aún muy cercana a la narrativa del tiempo dramático convencional, Pirandello desplaza el foco del régimen escópico del espectador desde el tiempo del drama hacia el transcurso del tiempo cotidiano/vital de los actuantes en sus labores³⁶⁸ de *ensayo*. Esta fusión de tiempo espectacular con el tiempo cotidiano, en ausencia de estructuras de

³⁶⁶ Somos conscientes que este desencaje para Pirandello es una operación narrativa, más que una operación crítica sobre el dispositivo escénico. Para Pirandello esta operación produce un efecto en el punto de vista del observante sobre lo observado, más que suponer un desplazamiento consciente de las condiciones de un dispositivo, puesto que ambos son asumidos como tiempos dramáticos (tiempos de representación).

³⁶⁷ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 369.

³⁶⁸ Una referencia que emplea una estrategia temporal de desencaje similar a la comentada, y que causó un gran impacto en los espectadores del Estado español fue “Cómeme el Coco, Negro” (1989) de la compañía de teatro catalana “La cubana”. En esta propuesta el público accede a la sala tarde debido a un supuesto *error* en la comunicación de la hora de inicio del espectáculo. Cuando los observantes entran en la sala solo restan unos minutos para que la obra que se estaba representando concluya. A partir de ahí se abre un nuevo tiempo dramático, que para los espectadores se sitúa entre la ficción y la realidad en la que los actores y técnicos realizan las labores cotidianas de desmontaje en presencia del público. Estas labores, que suelen quedar fuera del régimen escópico del dispositivo escénico, se incorporan como tiempo dramático. Se puede acceder a información sobre la obra en: Jordi Milán, *Cómeme el Coco, Negro*, 1989, Artes escénicas, 1989, <https://www.lacubana.es/es/teatre/comeme-el-coco-negro/>.

Aunque “Cómeme el Coco, Negro” (1989) es un hito con gran impacto social, el desencaje entre tiempo dramático y tiempo espectacular es una estrategia ampliamente empleada en las propuestas escénicas contemporáneas. Como ejemplo “El futuro” (2022) de la compañía “El pollo campero comidas para llevar” en la cual los espectadores llegan a la sala cuando faltan 10 minutos para que concluya el supuesto espectáculo. A partir de este momento, el tiempo dramático se desarrolla sobre la base de la tertulia posterior a la obra. Se puede consultar más información sobre esta pieza en: Cristina Celada, *El futuro*, 2022, Artes escénicas, 2022, <https://www.elpollocampero.com/obras/el-futuro/>.

tiempo dramático será una constante explorada por los artistas y directores del Segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad.

Si en Pirandello vemos este *desencaje* del tiempo dramático con respecto al tiempo espectacular, en las propuestas prácticas de Brecht vemos una interrupción sistemática del tiempo dramático inducido por su estrategia del *distanciamiento*.

“El espectador de Brecht ya no se sumerge en su *estar aquí* emocionalmente fusionado con los acontecimientos escénicos (...). la estética posdramática del tiempo real no busca la ilusión, lo que quiere decir que el proceso escénico no puede disociarse del tiempo del público”³⁶⁹

Con esta estrategia, Brecht³⁷⁰ suspende el tiempo dramático durante el tiempo espectacular para encontrar a los observantes como sujetos de una agencia política con respecto al propio tiempo dramático del que están formando parte. A través de estrategias escénicas como los actores dirigiéndose directamente a los observantes, condiciones de iluminación que igualaban sala y escena, etc., el arco temporal que propicia el tiempo dramático se alterna momentáneamente con el transcurso de la vida. En palabras de Lehmann, Brecht apuesta por los saltos temporales frente a la unidad lineal clásica aristotélica.

“El proyecto de teatro épico pertenece a la dramaturgia de los saltos temporales, que remite a la realidad humana y a los modos de comportamiento como *discontinuum*: (...) Mientras Brecht privilegia el salto a todos los niveles, tanto lógicos como temporales, Aristóteles otorga a la unidad de tiempo el significado principal y asegura la unidad de acción como una totalidad coherente”³⁷¹

³⁶⁹ Lehmann, *Teatro posdramático*, 317.

³⁷⁰ Aunque ponemos el foco en la estrategia de distanciamiento, debemos señalar que la investigación de Brecht es más amplia y ensaya con otras estrategias como el montaje o la simultaneidad.

³⁷¹ Lehmann, *Teatro posdramático*, 339-40.

Con las operaciones de *distanciamiento* Brecht desestabiliza la unidad temporal virtual del tiempo dramático y cuestiona el efecto de *identificación* del dispositivo escénico institucional, que lo convierten en un dispositivo ideológico. Brecht será el primero que proponga estrategias de desplazamiento para convertir el viejo dispositivo escénico aristotélico de adoctrinamiento ético/estético en un dispositivo crítico: *drama no aristotélico*³⁷².

Sin embargo, el gran impulso en el desplazamiento de las convenciones temporales del dispositivo escénico vendrá de la mano de Artaud. Para Artaud debe existir un *postexto*, unas anotaciones posteriores sobre el suceso acontecido, nunca un *pretexto* en forma de obra de autor a representar. La radicalidad de esta concepción rompe con siglos de preminencia de la idea de que el tiempo espectacular responde a una obra escrita previamente (tiempo dramático). Hasta el momento el dispositivo escénico era una maquinaria preparada para la repetición de un tiempo dramático, *de-escrito* con anterioridad a su representación (tiempo espectacular). Es decir, convencionalmente, a partir de un texto escrito se produce una puesta en escena que es representada siempre de la misma forma ante unos observantes pasivos y cambiantes. Esta iteración se produce tantas veces como se pueda/quiera. Artaud se revela contra esta repetición sistemática, oponiendo a ella una temporalidad centrada exclusivamente en el momento presente.

“De ahí que, contrariamente al uso, un hecho teatral sea irrepetible. Cada noche, el actor ha de volver a crearse. La idea de la repetición está prohibida”³⁷³

Como recoge Fischer-Lichte, los *Estudios teatrales* de Max Hermann y las experiencias prácticas de Max Reinhardt comienzan a poner en el centro la realización escénica como tiempo presente del encuentro escénico (tiempo

³⁷² Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro* (Alba Editorial, 2004).

³⁷³ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 373.

espectacular), frente al texto escrito en el pasado representado (tiempo dramático). Pero será Artaud el que radicalice y practique estos desplazamientos bajo el término de “Teatro de la crueldad”. Bajo esta concepción teórica, Artaud apuesta por el presente vivo y no condicionado de la realización escénica frente a textos teatrales (tiempo dramático) o tiempos ensayados o preproducidos antes del encuentro entre observantes y actuantes.

“Artaud propondrá un teatro concreto, del cuerpo en escena. Cuando este teatro se hace de modo consecuente con la visión artudiana, los espectadores no ven ya símbolos que nos inciten a buscar sus interpretaciones, ni apenas signos que nos remitan a referentes extraescénicos; ven y sienten, sobre todo, el acto escénico en sí mismo, como algo que está sucediendo en ese momento, que no remite ni a un pasado y que es inimaginable repetir en un futuro; como algo irrepetible, vital, no como una representación”³⁷⁴

2.4.2. Segundo momento

Tanto Brecht, con la discontinuidad generada a través de su “Teatro épico”, como Artaud con su apuesta por el tiempo real del acontecimiento en su “Teatro de la crueldad”, sentarán las bases de la centralidad del tiempo espectacular del Segundo momento de impulso de la Etapa de autonomía/autoridad, frente a la vieja primacía del tiempo dramático de la Etapa institucional. Fruto de estas experimentaciones podemos hablar del tiempo a dos niveles, durante este segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad. Por un lado, el nivel de tiempo que podríamos denominar *intra-dramático*³⁷⁵, referido a estrategias que afectan a los paradigmas clásicos de la unidad de tiempo aristotélica; por otro lado, el nivel de tiempo *a-dramático* que afecta de forma práctica al dispositivo escénico en las formas de coincidir espacial y temporalmente de los agentes implicados: tiempo espectacular.

³⁷⁴ Oliva y Torres Monreal, 371.

³⁷⁵ Lehmann se refiere a este tiempo como *tiempo del drama*. En: Lehmann, *Teatro posdramático*, 300.

En principio, las estrategias de distorsión actúan sobre el propio tiempo *intra-dramático*: ralentización, estancamiento, repetición, aceleración, etc. En este sentido Lehmann hablará de *tiempo despedazado*³⁷⁶, y Valentini de tiempo *viviseccionado* y descompuesto³⁷⁷. De esta forma la cuestión del tiempo “asciende desde la condición inexpresiva de acompañante de la actuación a rango de tema”³⁷⁸ Recursos como la repetición³⁷⁹ que antes estaban al servicio de la organización temporal del drama como un recurso que facilitaba el acceso a los espectadores al sentido de la narración escénica, se reformulan y se *densifican* como una ruptura de las convenciones clásicas del tiempo escénico.

“[la repetición] si anteriormente servía a la estructuración, a la construcción de una forma, ahora sirve precisamente para la desestructuración y la deconstrucción de la fábula, el significado y la totalidad formal”³⁸⁰

Podríamos afirmar que estos desplazamientos se dan dentro del contexto del tiempo dramático. Estas estrategias de distorsión buscan reformular este tiempo dramático a través de operaciones que alteran la apariencia de transcurso lineal y paralelo del tiempo dramático con respecto al tiempo vital del espectador. Como hemos mencionado con anterioridad, el examen de estas estrategias temporales *intra-dramáticas* excede de los límites de esta investigación que se centra en el dispositivo escénico. Por ello, debemos prestar atención a aquellas estrategias de desplazamiento de los paradigmas temporales clásicos, que han tenido un impacto directo en dicho dispositivo escénico (tiempo espectacular). Es decir,

³⁷⁶ Lehmann, 330.

³⁷⁷ Valentini, *Después del teatro moderno*, 78.

³⁷⁸ Lehmann, *Teatro posdramático*, 319.

³⁷⁹ Un ejemplo paradigmático de este nuevo uso de las operaciones de repetición lo encontramos en la producción escénica de Tadeus Kantor. “[Kantor] Crea un espacio sin tiempo lleno de personajes móviles que repiten actos carentes de finalidad, con insistencia, hasta el infinito. Actos suspendidos que encogen el tiempo a base de repetición y que provocan el vacío” En: de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 159.

³⁸⁰ Lehmann, *Teatro posdramático*, 324.

debemos fijar nuestra atención en estrategias que desplazan las convenciones de organización en el dispositivo escénico institucional (temporalidades *a-dramáticas*), dejando al margen otras estrategias propias de la fragmentación/dispersión/repetición propias de las narrativas *intra-dramática* del *Teatro Posdramático*.

Pérdida de marcadores

El dispositivo escénico institucional es una maquinaria con efectos explícitos en la conformación del tiempo dramático. Concretamente nos referimos a su capacidad para marcar/codificar cuando este tiempo da comienzo y cuando finaliza. Es decir, el dispositivo institucional propicia la apertura de un tiempo escindido del tiempo vital, en el cual se desarrolla un arco narrativo cuyo sentido solo es asimilable si se presencia en su totalidad. Por tanto, el observante tiene que acceder al dispositivo en un momento concreto, justo antes de que comience el tiempo dramático; permanecer allí mientras que este tiempo se desarrolla; y, por último, salir del dispositivo cuando este tiempo ha concluido. En resumen, hasta el momento³⁸¹, tiempo dramático y tiempo espectacular coinciden espacial y temporalmente. Sin embargo, durante el segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad el tiempo dramático pierde este *marco temporal cerrado*.

“Una tendencia esencial de las nuevas dramaturgias del tiempo llegó a su culminación cuando, en los años sesenta, Stockhausen previó que en la estructuración de sus conciertos el público podía llegar más tarde o marcharse más temprano, y cuando Wilson causó furor con los <<intermedios a discreción de cada cual>>. Estas nuevas dramaturgias suspendieron la unidad del tiempo con principio y final como *marco cerrado* de la ficción teatral”³⁸²

³⁸¹ A excepción del caso comentado de Pirandello, que consideramos más una estrategia dramática (un efecto) que una estrategia crítica sobre el dispositivo escénico.

³⁸² Lehmann, *Teatro posdramático*, 316.



FIGURA 030. Gráfico intersección entre agentes en el tiempo espectacular. Desplazamientos de la Etapa de autonomía/autoridad. [Elaboración propia].

En este sentido, tiempo dramático y tiempo espectacular coinciden en su estrategia de desplazamiento hacia la discontinuidad. Si Brecht ya había avanzado con sus interrupciones distanciadoras la discontinuidad en el plano del tiempo dramático, como afirma Lehmann, Stockhausen y Wilson propondrán la discontinuidad en el plano del tiempo espectacular. Es decir, el tiempo dramático y tiempo espectacular van a perder su estructura clásica unitaria, la linealidad, la lógica causal entre acontecimientos anteriores y posteriores.

“Los detractores de este sistema clásico, que abogan por la discontinuidad temporal, consideran el sistema clásico una servidumbre inaceptable. (...) En la discontinuidad temporal no hay una racionalidad lineal en la historia”³⁸³

En este contexto, el acceso de los observantes a la comunicación escénica (tiempo espectacular) no tiene por qué estar sujeto a convenciones temporales fijas (inicio/final) propias del dispositivo escénico de la Etapa institucional. Por tanto, dejan de ser operativas las convenciones de iluminación que servían como marcadores de inicio/final del tiempo dramático y del tiempo espectacular. Esta reconfiguración del dispositivo escénico y su desplazamiento de una temporalidad cerrada hasta una temporalidad abierta marca un cambio de paradigma que nos lleva a conceptualizar que ya no existen las convenciones de inicio y final, sino los puntos de acceso de los observantes hacia el tiempo espectacular fragmentado.

Otro de los conceptos clave derivado de las estrategias temporales intradramáticas que afectarán profundamente al dispositivo escénico es el concepto de simultaneidad. Hemos visto con anterioridad como esta operación *planea* por las experimentaciones escénicas del primer momento de la Etapa de autonomía/autoridad. Sin embargo, el que ofrecerá una práctica radical en la aplicación de esta estrategia en el dispositivo escénico será John Cage. Con algunas de sus afirmaciones, Cage deja constancia de forma explícita de la

³⁸³ de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 243.

centralidad de lo simultáneo en su trabajo: “El teatro es todas aquellas cosas que suceden al mismo tiempo”³⁸⁴ Esta afirmación de Cage está en el centro operativo del “Theater Piece N.º 1” (1952). Como hemos señalado con anterioridad, en esta pieza inicial del happening las acciones performativas sucedían simultáneamente. “Para Cage, la multiplicación de los focos de atención implicaba una teatralización de la experiencia”³⁸⁵

Sin embargo, la simultaneidad y sus consecuencias derivadas como la dispersión y la fragmentación de la mirada se habían empleado con anterioridad como recurso del dispositivo escénico. Más allá de esta simultaneidad retórica, Cage renuncia en “Theater Piece N.º 1” (1952) a la intencionalidad y a la composición, dejando que *las cosas pasen* con autonomía. Es decir, el tiempo espectacular no responde a una estructura temporal superior, intencional y racional³⁸⁶ que históricamente es propia de las convenciones del tiempo dramático/narrativo. Por tanto, como explica Cruz Sánchez, cualquier esfuerzo de los observantes de remitir estos acontecimientos simultáneos a una matriz lógica *fracasará*. Este tiempo *desarticulado* atenta frontalmente con el proyecto aristotélico³⁸⁷ de dispositivo escénico institucional en cuanto a que propicia la fractura de su unidad, su relación cerrada de causa-efecto y su estructura lógica. Como nos recuerda Lehmann la organización consciente del tiempo espectacular subordinado al tiempo dramático es una de las principales funciones del dispositivo escénico.

³⁸⁴ John Cage, *Silencio* (Árdora, 2005), 149.

³⁸⁵ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 215.

³⁸⁶ Vemos aquí *resonancias* de trabajos de Duchamp. En “3 Standard Stoppages” (1913-14) Duchamp aplica el azar a la forma de longitud de la unidad de medida (metro), de forma análoga a como lo hace Cage con la organización del tiempo dramático en “Theater Piece N.º 1” (1952).

³⁸⁷ Y por extensión, a su re-interpretación y re-formulación durante la modernidad, en lo que hemos llamado Etapa institucional.

“El drama aporta lógica y estructura a la confusa abundancia y desorden de la existencia (por eso es más elevado que la historiografía, que únicamente informa de los sucesos caóticos)”³⁸⁸

Con las operaciones de Stockhausen y Cage se fracturan las convenciones temporales que sostenían el dispositivo escénico institucional. En tanto que músicos, y por tanto especialmente vinculados a la temporalidad, ambos coinciden en la puesta en funcionamiento de estrategias que destituyen de forma práctica las convenciones del dispositivo escénico institucional. De la misma forma que los observantes entran y salen del tiempo espectacular con un criterio autónomo en los conciertos de Stockhausen, en “Theater Piece N.º 1” (1952) las diversas líneas temporales que los actores establecen con sus acciones operan con un modo similar autonomía. Si Stockhausen rompe la lógica temporal del principio y final del tiempo dramático, Cage rompe la lógica interna de su desarrollo: el planteamiento, el nudo³⁸⁹, el desenlace. Es por ello por lo que Lehmann denominará a estas manifestaciones artísticas bajo el término de “Teatro posdramático”. La pérdida de los marcadores del tiempo dramático pondrá fin a la temporalidad clásica del dispositivo escénico institucional.

“(…) Untilted Event generó una temporalidad totalmente distinta. Ni el comienzo ni el final de la realización escénica estaban motivados por la sucesión de las acciones, estaban establecidos como cortes arbitrarios que muy bien podían haber sucedido de otra manera. Esto dio lugar a una experiencia de a-temporalidad”³⁹⁰

Con estas operaciones de sustracción de los marcadores temporales del dispositivo escénico, el tiempo espectacular se articula en torno a nuevos paradigmas de organización. La temporalidad dramática ha sido desmembrada

³⁸⁸ Lehmann, *Teatro posdramático*, 341.

³⁸⁹ Lehmann hablará de que lo que se suprime no es tanto el nudo como el giro, la peripecia, tiempo para la lógica de un giro, el accidente imprevisto que cambia el estado de las cosas.

³⁹⁰ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 267.

en múltiples temporalidades simultáneas³⁹¹, que comparten simplemente una presencia en un acontecer de tiempo *alógico*³⁹² no dependiente de las relaciones causa efecto. Ya no quedan restos de tiempo dramático en estas propuestas de tiempo espectacular. El tiempo espectacular se ha *independizado* de la matriz organizativa que lo sujetaba desde la época clásica.

Tiempo en bruto

Sin embargo, y a pesar de que las estrategias temporales mencionadas afectaron profundamente a las convenciones del dispositivo escénico, el desplazamiento más radical en cuanto a la temporalidad se refiere tiene que ver con el impulso de los artistas de este segundo momento por negar la separación entre arte y vida. Si el dispositivo escénico institucional se caracteriza por propiciar un desbordamiento temporal, es decir, abrir un transcurso temporal separado y diferenciado del tiempo vital de los observantes, el dispositivo escénico de la Etapa de autonomía/autoridad cuestionará radicalmente esta separación. Cage dirá explícitamente que “el teatro tiene lugar todo el tiempo estemos donde estemos”³⁹³. Por tanto, el teatro no es aquella realidad *preproducida* para su recepción por parte de los observantes, sino aquello que está pasando. No un acontecimiento, sino lo que está aconteciendo en cada momento. Siguiendo la reflexión de Cage, Cruz Sánchez infiere que:

“Teatralizar, en este sentido, no supone añadir más artificio a la experiencia ni aumentar su distancia con respecto a la vida. En la medida en que el teatro amplía la capacidad de percepción de la heterogeneidad de sucesos que coinciden en una situación cualquiera, le resta artificiosidad –es decir, contenido absurdo– a la experiencia, y la aproxima al dominio de la vida”³⁹⁴

³⁹¹ Fischer-Lichte expondrá que la especialización de las acciones y su simultaneidad constituirán una nueva temporalidad insular: islas temporales sin continuidad lógica.

³⁹² Término empleado por Cruz Sánchez para referirse al devenir temporal del trabajo de Cage. En: Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 217.

³⁹³ Cage, *Silencio*, 174.

³⁹⁴ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 216.

En este sentido, el ejemplo más palmario de Cage lo encontramos en “Silencio 4’33’” (1952). En esta propuesta, Cage propone un marco temporal de observación, una duración. Lo que hemos llamado con anterioridad un punto de entrada y un punto de salida (tiempo espectacular), frente a los conceptos de inicio/final propios del tiempo dramático del dispositivo escénico institucional. Durante este intervalo, los observantes se observan/escuchan a ellos mismos como único contenido del acontecimiento. De esta forma se da la coincidencia simultánea de los roles de actuante y observante. Pero lo más relevante aquí es que el dispositivo escénico no es una maquinaria capaz de desbordar el tiempo real y producir otro tiempo escindido, sino una forma de atender lo que está aconteciendo en ese momento: la vida. Con “Silencio 4’33’” (1952) podríamos decir que el dispositivo escénico culmina el viaje de inversión de sus paradigmas desde la Etapa institucional a la Etapa de autonomía/autoridad. Si en la Etapa institucional lo central es la transmisión en una historia a través de una estructura de fragmentos temporales discretos, con una lógica causa-efecto, en la Etapa de autonomía/autoridad lo central es la constitución de un marco de observación con una duración inseparable del transcurso de la vida real. Si el dispositivo institucional separa el tiempo espectacular del transcurso de la vida, el dispositivo escénico de la Etapa de autonomía/autoridad funde/fusiona el tiempo espectacular con la vida misma.

Puede que en cierta medida como reacción al cine como paradigma de dispositivo de edición y recomposición del tiempo (tiempo virtual), el dispositivo escénico reacciona en esta etapa convirtiéndose en un dispositivo de observación del tiempo en bruto, tal cual se produce, tal cual está aconteciendo. Incluso los directores que aún conservan fuertes conexiones con el dispositivo escénico



FIGURA 031. Robert Wilson. *Ka mountain and guardenia terrace*, 1972.

institucional³⁹⁵ experimentaron con este acontecer del tiempo real frente al tiempo seleccionado y comprimido de la convención institucional.

Tiempo dilatado

Como parte de esta reacción a la narratividad y comprensión del tiempo cinematográfico, algunos directores dilatarán el tiempo espectacular, renunciando a la tradicional edición del tiempo dramático. Es decir, si el tiempo dramático de la Etapa institucional era una selección de momentos relevantes entre un continuo de tiempo, el tiempo dramático de la Etapa autonomía/autoridad en ocasiones no se edita porque ya no está sujeto a la transmisión de un conflicto dramático.

“Experimentamos el flujo monótono de un embate de signos que se han despojado de su carácter comunicativo y han dejado de engranarse conjuntamente como parte de la totalidad de una obra poética, escénica o musical”³⁹⁶

Como nos recuerda Fischer-Lichte en los años setenta serán habituales las propuestas en las que el tiempo espectacular se dilate debido a que el tiempo dramático ya no está sujeto a las reglas temporales del dispositivo escénico institucional. Paradigmáticas serán algunas propuestas como “El Mahabarata” (1987) de Brook de “nueve horas de duración”³⁹⁷, que transcurre desde la puesta de sol hasta el amanecer, o algunas de las propuestas más conocidas de Wilson como “Einstein on the beach” (1976) que se desarrolla durante cinco horas aproximadamente. Será el propio Wilson el que lleve algo más allá la estrategia de expansión del tiempo espectacular con “Ka mountain and guardenia terrace” (1972) cuya duración alcanza el intervalo de una semana completa.

³⁹⁵ Nos referimos aquí a los que vienen de una tradición teatral, por contraste a los artistas que experimentaron durante el siglo XX con el dispositivo escénico sin demasiadas sujeciones a la tradición escénica.

³⁹⁶ Lehmann, *Teatro posdramático*, 324.

³⁹⁷ de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 187.



FIGURA 032. Jhon Cage, y Eric Satie. Vexationi. 1963.

“Estaba interesado en observar la vida tal como es y cómo eso era especial. Alguien horneando pan o haciendo una ensalada o simplemente bebiendo té es lo que me pareció interesante... Tuve la idea de hacer una obra de teatro que se representaría continuamente durante siete días, una especie de marco o ventana al mundo donde los eventos ordinarios y extraordinarios se podían ver juntos”³⁹⁸

Con esta propuesta, Wilson *estira* los límites del tiempo espectacular y suprime el tiempo dramático como algo ficcional y preproducido en esta propuesta escénica. Sin embargo, a pesar de estas dilataciones del tiempo espectacular de renombrados directores escénicos, Ramírez sitúa algunos años antes los antecedentes de lo que se ha dado en llamar *performance duracional*.

“Si bien el tiempo está presente en todas las performances como sustancia en la cual se inscribe la acción, en el caso de las performances duracionales ocupa un lugar temático central a través de ciertas decisiones estéticas, generalmente dispuestas para trascender la convención temporal establecida para los acontecimientos artísticos performativos (pongamos por caso una conferencia, una obra de teatro o un concierto, entre otros)”³⁹⁹

Según Ramírez podemos considerar como antecedente de estas performances duracionales el concierto “Vexations” (1963) del compositor francés Erik Satie. “Vexations” (1963) es una partitura de tan solo dieciocho notas que Satie propone que sea tocada 840 veces seguidas. Sin embargo, será Cage el que recoja el *encargo* y organice en 1963 un concierto con la presencia de diez pianistas para llevar a cabo las 840 iteraciones sobre la partitura de Satie. La duración de total de “Vexations” (1963) alcanzó las 18 horas y 40 minutos. En la década de 1960 algunos artistas relevantes como Warhol experimentarán con este tipo de

³⁹⁸ «KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE», Robert Wilson, accedido 15 de marzo de 2023, <https://robertwilson.com/ka-mountain-and-guardenia-terrace>.

³⁹⁹ Pablo Ramirez, «Deshaciendo El Tiempo: Aproximaciones a La Performance Duracional», 2015, https://www.academia.edu/16078926/Deshaciendo_el_tiempo_Aproximaciones_a_la_performance_duracional.



FIGURA 033. Tehching Hsieh. One Year Performances. 1978

duracionales extendidas que documentó en video como es el caso de “Sleep” (1966).

Como vemos, hasta el momento (finales de 1970), artistas y directores plantearon en este segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad, tiempos espectaculares extendidos a horas, días y semanas. Por tanto, era cuestión de *tiempo* que los artistas/directores decidieran extender sus trabajos hacia unidades de tiempo más largas. El caso paradigmático es el las “One Year Performances” (1978-1986) del artista taiwanés radicado en Estados Unidos Tehching Hsieh. Las “One Year Performances” (1978-1986) son una serie de cinco performances cuya duración abarca un año completo. Como podemos comprobar, la duración es tan relevante en el trabajo de Hsieh que conforma el título de la propuesta. La estructura básica de estas performances consiste en que el artista realiza en una fecha concreta una declaración que determina una serie de condiciones (más bien de privaciones) con las que tiene que vivir/convivir durante un año completo. En el caso de la primera que realizó “One Year Performances” (1978-1979) el artista se encerró en una jaula de madera en su estudio de Nueva York. En el interior de la jaula contaba solo con una cama, un lavabo, espejo, un cubo y una bombilla que le proporciona luz eléctrica. En la declaración que inicia la performance, Hsieh se impone las siguientes restricciones y excepciones (asistencias).

“En la declaración que definía las reglas de la performance se enunciaba que Hsieh pasaría un año dentro de esa jaula sin hablar, leer, ver televisión o escuchar la radio. Un amigo le llevaría comida, ropa limpia, le ayudaría a vaciar el cubo y le tomaría una fotografía diaria. Una vez al mes se permitiría el ingreso de espectadores, pero el artista no tendría ningún tipo de interacción con ellos”⁴⁰⁰

A esta primera performance le siguen cinco más desarrolladas entre 1980 y 1986. En ellas el artista se impone restricciones de diferentes calados: perforar tarjetas

⁴⁰⁰ Ramirez.



FIGURA 034. John Cage. As Slow as Possible. 1987

cada hora, vivir en la calle, atarse por la cintura con otra *performer* o no tener ningún tipo de contacto con el *arte*. Todas estas restricciones, sostenidas durante un año completo. Al finalizar esta serie Hsieh realiza "Tehching Hsieh 1986-1999 (Thirteen Year Plan)" que consiste en un periodo de trece años en los que el artista se dedica a la producción artística, pero con la restricción de no mostrarla a nadie. Una vez acabada esta performance, el 1 de enero de 2000, el artista decidió abandonar la esfera pública de la creación artística y abrió junto a su pareja un negocio *dumpling* en la ciudad de Nueva York.

Podría parecer que, alcanzando la duración anual, las performances o realizaciones escénicas habrían encontrado un tope temporal en su exploración expansiva. Sin embargo, un paso más allá llegó Cage cuando creó "As SLOW as Possible" (1985), una partitura para piano, transcrita para órgano en 1987. En esta partitura, Cage omitió deliberadamente el detalle de "exactamente lo lento que la pieza debería tocarse"⁴⁰¹. Con esta afirmación, Cage abrió la puerta a que la interpretación de su partitura tuviera cualquier duración. Recogiendo este encargo, la localidad alemana de Halberstadt, cuna del primer órgano dodecafónico en 1361, decidió construir un órgano exprofeso para interpretar la partitura de Cage en una unidad temporal cuya duración alcanza los 639 años en total. La ejecución comenzó el 5 de septiembre de 2001⁴⁰² el día que se conmemora el aniversario del nacimiento de Cage, y está previsto que la interpretación finalice en 2640.

⁴⁰¹ Suponemos que las palabras entrecorridas pertenecen a Cage, puesto que las hemos encontrado en diversas fuentes la misma formulación. Sin embargo, lamentamos no contar con la fuente primaria. Con esta formulación se muestra en: Mariano Ramis, «Lo más lento posible», *IDIS* (blog), accedido 28 de mayo de 2023, <https://proyectoidis.org/lo-mas-lento-posible-john-cage/>.

⁴⁰² Dado que la obra comenzaba con un silencio, la primera nota se pudo escuchar 17 meses después del momento inicial. Fuente: «John Cage por 639 años», accedido 28 de mayo de 2023, <https://universes.art/es/specials/john-cage-organ-project-halberstadt>.

Tiempo autónomo

En los casos anteriormente comentados, de temporalidades escénicas dilatadas y performances duracionales, los artistas y directores siguen estableciendo una duración del tiempo espectacular, aunque este se haya extendido hasta ocupar años. Por tanto, aunque ya desvinculada de su antigua función narrativa existe un tiempo que los espectadores podemos entender/decodificar como tiempo dramático. Si se quiere, los espectadores proyectamos sobre este tiempo extendido diferentes dramaturgias. Sin embargo, en la década 1960 Kaprow fue más allá cuando ensayó en la práctica la disolución tanto del tiempo dramático como del tiempo espectacular. En “Self-Service” (1967) únicamente da a los observantes/actuales una serie de instrucciones someras⁴⁰³ que tienen un lugar y una duración impredecible. De esta forma Kaprow anula el acuerdo intersubjetivo por el cual codificamos que el tiempo bruto en el que estamos inmersos pertenece o no pertenece a un tiempo espectacular, quedando exclusivamente activa la observación de la *vida normal*.

“[Self-Service] Tanto el lugar de la acción como su duración vendrían dados por el azar, ya que de lo que se trataba es de que esta se acometiese como parte de las <<vidas normales>> de cada individuo”⁴⁰⁴

Bajo este paradigma de dilatación e indeterminación del tiempo espectacular que desborda completamente las convenciones temporales debemos mencionar “P.C. Petite Ceinture” (1962) un *happening* sin fin propuesto por Vostell en París. La propuesta del artista es invitar a los observantes a realizar una vuelta completa en la línea de autobuses homónima de la ciudad de París. Lo relevante de esta propuesta es que no “está circunscrita a un tiempo concreto (...) cualquiera que lo desee es susceptible de convertirse en participante de ella semanas, meses,

⁴⁰³ Hemos citado algunas en nuestro comentario sobre la pieza de Kaprow en el apartado de “Estrategias de posición”.

⁴⁰⁴ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 255.



FIGURA 035. Wolf Vostell. P.C. Petite Ceinture. 1962.

años o décadas después⁴⁰⁵ de que Vostell lo propusiera. Con esta estrategia temporal se confirma el total desplazamiento del tiempo espectacular que antes estaba marcado con un señalamiento explícito de inicio/final, y que queda ahora reducido en operaciones de entrada/salida a disposición del observante. De esta forma Vostell consigue reducir a la mínima expresión el poder del artista, que se reduce a una proposición de partida⁴⁰⁶ y que no se reserva ni captura ningún *saber* derivado de la actividad que propone al observante.

Sin embargo, y a pesar de estas experiencias de impugnación total Kaprow o Vostel, sobre las convenciones, el tiempo espectacular continúa siendo el acuerdo intersubjetivo por el cual entendemos que estamos participando en el dispositivo escénico. Por ello es interesante mencionar otras estrategias que más que proponer su disolución, trabajan en su cuestionamiento como régimen escópico. En torno al tiempo espectacular como marco de atención sobre el tiempo real no ficcional del transcurso de la vida cotidiana, “The Performance Group” protagonizó una interesante estrategia de *plegado* temporal durante las representaciones de “Commune” (1972) en Canadá. Schechner invitó a algunos estudiantes a que acudieran al teatro a la misma hora a la que eran convocados los actantes, para observar todo el proceso de preparación, desarrollo y recogida de la puesta en escena de “Commune” (1972).

“Una vez, en Vancouver en agosto de 1972, TPG experimentó con una representación de “tiempo verdadero” de Commune. Les avisé a los del taller y a algunas clases de la universidad que todos serían bienvenidos a las 6 p.m., que era la hora del llamado para los actores. Se aparecieron unos diez estudiantes y entraron al teatro junto con los intérpretes. Los visitantes tenían libertad de ir a donde quisieran. Observaron el calentamiento, escucharon cuando pasamos notas, le ayudaron al director técnico a chequear las luces, colocar la utilería, llenar la tina, limpiar el teatro. Vieron cómo los intérpretes

⁴⁰⁵ Cruz Sánchez, 308.

⁴⁰⁶ Esta cuestión de la reducción del papel del artista/director en el dispositivo escénico a la proposición de partida, será una cuestión relevante de los dispositivos escénicos de la Etapa relacional.

se ponían el vestuario y cuando llegó el público normal a las 7:45. Luego la representación. Posteriormente, la rutina de cerrar el teatro en la noche: quitarse el vestuario y ponerlo en una bolsa para llevarlo a lavar, juntar la utilería, vaciar la tina y todas las demás rutinas del final. De los diez estudiantes sólo dos o tres se quedaron a lo largo de todo el proceso, que terminó como a las 10:30 (Commune sólo dura noventa minutos). Los intérpretes estuvieron un poco inquietos ante su presencia durante el calentamiento y las notas. Después de la función a nadie le importaba quién estuviera ahí. Yo también me sentí raro, y actué un poco para el público de “tiempo verdadero”. Quería que la pasaran bien. Quitarle la “magia” al teatro no será fácil⁴⁰⁷

De esta forma Schechner produce dos tiempos espectaculares⁴⁰⁸: un primer tiempo espectacular que coincide con el tiempo dramático, como ocurre en el dispositivo escénico institucional; un segundo tiempo espectacular que abarca todo el proceso temporal que es necesario para producir el tiempo espectacular convencional. Schechner denominará a este segundo tiempo espectacular con el término *tiempo verdadero* y denominará a los agentes no actuantes en el tiempo dramático como *visitantes*. Ese *tiempo verdadero* de Schechner es el mismo *tiempo del performance text* al que se refiere Lehmann en el “Teatro posdramático”. Un “*tiempo real* del acontecimiento teatral en su totalidad, su preludio y su posterioridad, así como las circunstancias que lo acompañan⁴⁰⁹. Una *capa de tiempo* que está al margen (antes y después) y en las interrupciones del tiempo espectacular y del tiempo dramático.

Coincidimos con Lehmann en que estas estrategias temporales desarrolladas durante la Etapa de autonomía/autoridad han situado el cuestionamiento crítico sobre la naturaleza del tiempo en el centro de las funciones del dispositivo escénico. Por tanto, las experiencias de fusión/coincidencia del tiempo vital con el

⁴⁰⁷ Schechner, *El teatro ambientalista*, 34.

⁴⁰⁸ La estrategia de Schechner nos remite a la referencia inicial del este apartado: “Seis personajes en busca de autor” (1921). La diferencia es que Schechner extiende el tiempo de encuentro entre actores y espectadores (tiempo espectacular) sin dar este tiempo una naturaleza dramática.

⁴⁰⁹ Lehmann, *Teatro posdramático*, 307.

tiempo espectacular y la total desaparición o pérdida de importancia del tiempo dramático, lejos de simplificar las relaciones entre ambos, contribuyen a hacerla más rica y compleja.

“Se inicia así la reflexión de *otro* tiempo, de otra temporalidad del *performance text*, de la experiencia teatral en su conjunto y no solo del otro tiempo del espectáculo escénico (el mundo de la ficción). Esta diferenciación resulta esencial para el teatro posdramático porque articula una relación concreta y compleja (no su fusión) entre el tiempo teatral y el tiempo de la ficción”⁴¹⁰

De esta forma, pasamos de atender a “la representación de un curso temporal”, es decir el tiempo dramático central en la Etapa institucional, a atender durante la Etapa de autonomía/autoridad “al curso de la presentación en su propia temporalidad”⁴¹¹. Por todo ello podemos pensar que se ha abolido esta segunda temporalidad ficticia tan propia del dispositivo escénico institucional, o que la emergencia de las estrategias temporales ha desplazado el dispositivo escénico hacia unas temporalidades no canónicas, variables, con diversas capas de complejidad, y que señalan el tiempo de vida real como tiempo escénico. Y, sin embargo, como indica Domínguez el dispositivo escénico institucional parece inmune a estas exploraciones temporales. El arraigo del tiempo dramático y del tiempo espectacular estructurado, comprimido y preproducido para conseguir un efecto, transmitir un mensaje, etc. continúa plenamente vigente. Las experimentaciones con diferentes estrategias sobre la temporalidad aquí analizadas continúan siendo una cuestión prácticamente marginal, esporádica y subalterna.

“Este tipo de experiencias pone en crisis la lógica de la representación no sólo en términos conceptuales, sino también fácticos. Sin embargo, hay que reconocer que el teatro en su gran mayoría continúa perpetuando un sistema establecido en el cual las obras duracionales no dejan de existir como casos aislados y experimentales que se dan en ciertos marcos muy puntuales. ¿Por

⁴¹⁰ Lehmann, 309.

⁴¹¹ Lehmann, 311.

qué el sistema le resta valor a las obras de larga duración y no las ve como algo brillante y transformador en sí mismo? ¿Hay algo de malo en que el público experimente una obra entrando y saliendo de la sala las veces que quiera durante horas? ¿Es muy distinto a que vivencie una obra más breve de un tirón? ¿Es menos valioso? ¿Menos efectivo? ¿Es simplemente una convención? Estamos acostumbrados a un teatro burgués que se caracteriza por capturar “momentos”, fragmentos de la vida de unos personajes, y ese es el motivo por el que enfrentarnos a una obra que nos expone la inmensidad de la existencia y su naturaleza inabarcable, a través de una duración monumental, nos resulta un desafío abrumador”⁴¹²

⁴¹² Ramirez, «Deshaciendo El Tiempo».

2.5. Estrategias de comportamiento

Dispositivo escénico Etapa institucional	Dispositivo escénico Etapa autonomía/autoridad
Comportamiento regulado por la tradición	Comportamiento regulado por el director
Actuantes: entrenamiento específico	Actuantes: preparación aproximativa
Observantes: receptores pasivos	Observantes: participantes activos

Como hemos analizado con anterioridad, en el Estado institucional, la función/comportamiento de actuantes y observantes está totalmente codificada por convenciones sociales específicas del dispositivo escénico. Por tanto, los *observantes* se encontrarán en un espacio específicamente construido para albergar una representación dramática (tiempo dramático), accederán a una posición concreta y dispondrán de unas pautas temporales que regulen su comportamiento en cada uno de los momentos en los que se encuentre dentro del dispositivo. Por su parte, los actuantes se encuentran en la misma situación en el dispositivo escénico, con unas condiciones reguladas de acceso, posición y comportamiento. Aunque, como sea visto anteriormente, el dispositivo escénico afecta a los actuantes más allá del tiempo espectacular, involucrando un tiempo de *entrenamiento específico*, y unos saberes profesionales que requieren experiencia previa genérica sobre su función: *entrenamiento profundo*. En definitiva, los comportamientos de actuantes y observantes están fijados por la tradición de una institución que, aunque evoluciona, se mantiene sujeta a una determinada forma de hacer y entender la función del dispositivo escénico.

En cuanto a la regulación del comportamiento el dispositivo escénico en la Etapa de autonomía/autoridad se caracteriza por la consolidación de la figura del director escénico. Será él la persona encargada de modular el régimen escópico del dispositivo escénico, y de establecer los límites en los comportamientos aceptables tanto de observantes como de actuantes.

“¿Acaso no se trata siempre de la relación entre actores y espectadores, de la pregunta por las condiciones para que alguien sea actor o espectador y por las consecuencias de ello? ¿Quién está en condiciones de hacer que alguien se convierta en actor o en espectador? ¿Quién o qué confiere capacidad operativa?”⁴¹³

Para Fischer-Lichte es el director la persona con la competencia de administrar lo que ella denomina el bucle de *retroalimentación autopoietica* del dispositivo escénico, o lo que es lo mismo, las condiciones de posibilidad en la que los observantes y actuantes pueden afectarse y afectar a la realización escénica. Estamos hablando de forma específica de los comportamientos posibles administrados por el director en el dispositivo escénico. Por tanto, nos referimos a una figura que ejerce el poder en el dispositivo escénico y que distribuye (obtiene-ofrece) el saber al resto de agentes que componen la comunidad escénica: observantes, actuantes y otros profesionales.

“(…) la dirección de teatro se ocupa expresamente del comportamiento del espectador, y para ello había que organizar y dirigir el bucle de retroalimentación”⁴¹⁴

Por tanto, el director escénico se encargará durante esta etapa de tomar decisiones que afectan a la comunidad escénica en cuanto al ámbito espacial, las posiciones y las temporalidades en las que dispositivo escénico se va a desarrollar. La figura del director es central⁴¹⁵ en esta etapa puesto que ostenta la autonomía y autoridad para decidir sobre el dispositivo escénico en su

⁴¹³ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 98.

⁴¹⁴ Fischer-Lichte, 79.

⁴¹⁵ En “El espacio vacío”, Brook va trazando la figura profesional de la dirección escénica. El personaje del director que él encarna profesionalmente. Las referencias a cuáles son, según su criterio personal, las funciones del director escénico y sobre todo en lo referente a cómo tiene que relacionarse con los demás profesionales, aparecen salpicando numerosos rincones del texto. Brook repasa como se ha ido formando sobre la marcha en esta profesión, de la que destaca como una de característica principal la capacidad de actuar en contextos de incertidumbre ajustando las decisiones en el tiempo según el entorno en el que se está trabajando. En: Brook, *El espacio vacío*.

conjunto⁴¹⁶. Son estos dos términos, autonomía y autoridad, los que caracterizan la etapa que estamos analizando en este apartado. Dicho de otro modo, esta etapa también podría llamarse la etapa de la dirección escénica.

“En cierto sentido, el director es siempre un impostor, un guía nocturno que no conoce el territorio, y, no obstante, carece de elección, ha de guiar y aprender el camino mientras lo recorre”⁴¹⁷

Para Oliva y Torres Monreal uno de los principales motivos por los que durante el siglo XX será constante el cuestionamiento crítico y la búsqueda de “nuevas posibilidades a los dispositivos escénicos”⁴¹⁸ fue la emergencia y consolidación de la figura del director escénico.

“[Será decisiva] la importancia que adquiere la personalidad del director de escena que, por primera vez en la historia del teatro, separa sus funciones totalmente de la de actor o empresario”⁴¹⁹

Por otro lado, el dispositivo escénico evoluciona técnicamente durante los primeros años del siglo XX. La complejidad del dispositivo, las condiciones de libertad creativa y artística que en este momento propicia el contexto social y político, harán necesaria la emergencia y consolidación de un rol de coordinación.

“Este planteamiento dinámico convertía al director teatral moderno en un investigador capaz de asumir el control de los medios escénicos a su disposición y al teatro en un espacio abierto a la investigación y al progreso, capaz de mutar, de progresar, de moverse; un espacio de la era de la máquina. El director recibirá el control total de los medios escénicos, adquiriendo además el carácter espiritual, creativo y organizador que deberá ejercer desde el panel de control de este mecanismo teatral”⁴²⁰

⁴¹⁶ Incluyendo, por su puesto, a los cuerpos que ejercen las funciones de actantes y observantes.

⁴¹⁷ Brook, *El espacio vacío*, 54.

⁴¹⁸ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 399.

⁴¹⁹ Oliva y Torres Monreal, 399.

⁴²⁰ Prieto López, «Teatro total», 145.

Pero más allá de ser un agente coordinador, el director se asimila con la figura del artista en esta época de profundos cambios sociales, políticos y económicos. Etapa en la cual el artista/director se emancipa de la tradición histórica (convenciones), de los modos de hacer disciplinariamente enmarcados, buscando nuevas formas de intervenir en su ámbito, en muchas ocasiones contra-institucionalmente.

“(…) en nuestros días, se ensalza y se respeta la imaginación y la libertad creativa de los nuevos directores de teatro quienes, (…), han sido el centro de atención por la forma estimulante y retadora de sus puestas en escena”⁴²¹

Si en la Etapa institucional el poder estaba representado por la tradición (institución), en la Etapa de autonomía/autoridad el director/artista encarna la figura de poder⁴²², puesto que condiciona con sus decisiones la orientación y el funcionamiento del dispositivo escénico. Las formas y procedimientos a través de los cuales los directores ejercen el poder en el dispositivo escénico son extremadamente variadas. Sin embargo, aunque este ejercicio de poder sea más o menos explícito es uno de los condicionantes más importantes de cualquier proceso que conduce a la producción de un tiempo espectacular. Llevando esto al extremo, esta figura es también una figura ambivalente que orienta al mismo tiempo que coarta el desarrollo de los procesos de producción-investigación escénica. El director ejerce un papel que funciona con una doble condición: por un lado, como persona que se *encarga*; por otro lado, como persona que *carga* con la responsabilidad máxima sobre el dispositivo escénico. Para numerosos autores, sin esta figura ejerciendo el poder, el tiempo espectacular tal cual lo

⁴²¹ Palabras de Juan José Guardiola en el prólogo a la edición española del “Teatro ambientalista” de Richard Schechner. En: Schechner, *El teatro ambientalista*, 2.

⁴²² Somos conscientes que el *poder* no se ejerce, sino que funciona en una red de relaciones. Pero de alguna manera, el dispositivo escénico funciona en esta etapa como una pequeña nación con un sistema autoritario en cuya cúspide se encuentra el director. En un símil con otro dispositivo disciplinario como es la prisión, los actuantes serían los presos y los observantes los vigilantes. El director sería el encargado de administrar el saber que produce el dispositivo.

conocemos convencionalmente no es capaz de encontrar una articulación temporal, espacial o de sentido.

“(…) sin dirección un grupo es incapaz de alcanzar un coherente resultado en un tiempo determinado. El director no está libre de responsabilidad -es totalmente responsable-, y tampoco está libre del proceso que sigue la obra, sino que es parte de él”⁴²³

En la Etapa de autonomía/autoridad serán las personas que ejercen este rol de autoridad los que se encarguen de distribuir posiciones y atribuir competencias a los demás cuerpos participantes. Por ello, todos los demás participantes tienen diferentes posiciones de subalternidad sobre este perfil. En este sentido la figura del director se refleja y emparenta con otros cuerpos que ejercen la autoridad (autoría) en otros dispositivos donde se ponen en funcionamiento relaciones de poder con fines productivos.

De esta forma, la labor del director consiste en dar forma a *algo* (temporal y espacialmente), normalmente un tiempo espectacular, trabajando colectivamente en un proceso que se desarrolla con anterioridad al primer tiempo espectacular (estreno). En este sentido el director, es un pre-productor de presentes. Es decir, su función es trabajar con diferentes colectivos para que, en el futuro durante el tiempo espectacular, el *suceso escénico* corresponda en mayor grado posible con su deseo, su predicción o su visión de cómo deben de ser y hacerse las cosas. Hablamos entonces, generalmente de dos tiempos de trabajo diferentes durante los cuales el director estructura al colectivo de participantes en función de la orientación que tiene sobre la propuesta: por un lado, está el tiempo entrenamiento específico (ensayos); por el otro, el tiempo en el que se produce el encuentro entre actantes y observantes (tiempo espectacular).

⁴²³ Brook, *El espacio vacío*, 152.

“El director ha de calibrar el tiempo: sentir el ritmo del proceso y observar sus divisiones. Hay un tiempo para discutir los esquemas generales de una obra, y otro para olvidarlos”⁴²⁴

El director es un administrador de tiempos que, según el sentido convencional de su función, fuerzan la consecución de un suceso escénico determinado. Por lo tanto, cuando este suceso escénico se produzca en el tiempo presente, se tratará de un *subtipo* presente producido con anterioridad (suceso escénico): *presente pre-producido*. Alrededor de esta figura profesional pivotan los hitos históricos (estrategias de desplazamiento) que cuestionan las convenciones de comportamiento del dispositivo escénico institucional, que se verá desplazado durante la Etapa de autonomía/autoridad.

2.5.1. Primer momento

Aunque la figura del director adquiere una centralidad total en la Etapa de autonomía/autoridad, tal y como nos recuerda Pavis, el rol de dirección dedicado a la organización de la puesta en escena ha sido desempeñado desde la Edad Media por diferentes personas: actores, arquitectos, escritores, escenógrafos, etc. Sin embargo, “habrá que esperar hasta el naturalismo para que la función llegue a ser una disciplina y un arte en sí mismo”⁴²⁵ Por tanto, serán en criterio de Pavis, A. Antoine o Stanislavski los primeros nombres relevantes que ejerzan esta función en un plano de centralidad e influencia extrema sobre el dispositivo escénico. Las propuestas de dispositivo escénico de ambos directores vendrán a reforzar el aislamiento y separación de los observantes frente a los actuantes. Por tanto, el comportamiento de los agentes implicados en el dispositivo escénico sigue estando fuertemente codificado y condicionado.

⁴²⁴ Brook, 173.

⁴²⁵ Pavis, *Diccionario del teatro*, 139.

De hecho, en el teatro naturalista la acción escénica se realiza con total independencia de los espectadores, no existe interacción entre estos dos espacios: *sala* y *escenario*. Se quieren recrear los espacios vitales reales y por lo tanto la presencia o la comunicación con el público es un elemento de artificialidad. Será el propio André Antoine el que creará el concepto de *cuarta pared*, convirtiendo el escenario en una pantalla separada⁴²⁶ entre los cuerpos de los observantes y los actuantes, para mantener la ilusión de realismo que perseguía esta corriente artística.

“(...) según esta teoría [Stanislavski], los actores deben identificarse con el trabajo que interpretan y sólo perfeccionando al máximo su relación de identificación (hasta excluir incluso la percepción del público) pueden realizar un espectáculo artísticamente válido”⁴²⁷

Por tanto, estos primeros directores considerados históricamente como tal, recrudescen los códigos de comportamiento haciendo más presente la división del espacio en dos ámbitos de realidad comunicados y que no deben ser interferidos. Los observantes no deben de participar más que observando, los actuantes deben ignorar por completo la presencia de los espectadores en la sala.

A pesar de la influencia de Antoine en la configuración de comportamientos del dispositivo escénico institucional, debemos situar nuestro punto de inicio casi medio siglo antes, en la figura de Richard Wagner. Es necesario recordar que Richard Wagner es el que acaba de configurar el modelo de dispositivo escénico

⁴²⁶ Es curioso que, para producir el efecto de realismo, el espacio delimitado por el escenario tenga que segregarse aún más de lo que ya estaba en la convención escénica vigente hasta el momento. Para producir más realidad en escena es necesario producir más ficción y distanciamiento con la realidad coexistente en el espacio de representación. Es necesario distanciarse de la realidad que está ocurriendo en ese momento: la representación o acción. Este modelo será invertido por las corrientes del Segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad como queda claro en la propuestas del grupo “Leaving Theatre”.

⁴²⁷ Schechner, Wirtschafter, y Kaprow, *Teatro de guerrilla y happening*, 20.

de la Etapa institucional, sumiendo a los observantes en unas condiciones espaciales, posicionales y temporales que reducen el comportamiento de los observantes a la inmersión estética en la ficción narrativa. Cabe recordar aquí que algunas de las estrategias de mayor influencia para el control del comportamiento de los observantes como el control de la iluminación, o el llamado *abismo místico* son atribuidos a Wagner.

“El respeto por las usanzas teatrales es tan grande que el público observa estrictamente las reglas de comportamiento que se le imponen. Los espectadores no abandonan sus puestos, llegan más o menos a la hora, se levantan durante los descansos o acabada la obra, expresan su aprobación o su disgusto mediante esquemas perfectamente regulados de aplausos, silencios, risas, lágrimas y así sucesivamente”⁴²⁸

Podemos observar como la influencia de las convenciones de comportamiento del dispositivo escénico institucional han llegado activas hasta muchos de los dispositivos escénicos que actualmente están aún funcionando plenamente.

Copresencia

“Cuando a principios del siglo veinte el director de teatro pasó a ocupar un primer plano en la actividad teatral, tuvo lugar un decisivo cambio de estrategia. A partir de este momento, en vez de coartar las reacciones perceptibles de los espectadores se intentaba que se produjeran como consecuencia del empleo de determinadas estrategias escénicas”⁴²⁹

Para Fischer-Lichte, el cambio en la consideración del comportamiento de los observantes como algo relevante en el dispositivo escénico está relacionada con la influencia que las investigaciones académicas sobre el ritual tuvieron sobre los directores escénicos de la época. Dichas investigaciones realizadas a principios

⁴²⁸ Schechner, Wirtschafter, y Kaprow, 20-21.

⁴²⁹ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 79.

del siglo XX transcurrieron en paralelo a la emergencia de los estudios teatrales. A la luz de estos estudios “primero sería el ritual, y a partir de él se habrían desarrollado el teatro y los textos escritos para ser realizados en él”⁴³⁰ Este punto de vista da un giro significativo a toda la tradición aristotélica de dependencia del rito sobre el mito. El resultado es que, lo primordial del dispositivo escénico, es la presencia física de espectadores y actores coincidiendo en un lugar durante un tiempo, no la transmisión de una historia escrita. Este cambio en la forma de considerar históricamente la función del dispositivo escénico desplaza completamente la centralidad del texto dramático de la historia del dispositivo escénico.

“El sentido originario del teatro [...] radica en que era un juego social –un juego de todos para todos–. Un juego en el que todos participan – protagonistas y espectadores–. [...] El público toma parte en el conjunto de manera activa. El público es, por así decirlo, creador del arte del teatro. [...] En el teatro siempre se da una comunidad social”⁴³¹

Por tanto, lo esencial y específico del dispositivo escénico es esta *copresencia* física de actuantes y observantes que produce la *realización escénica* (tiempo espectacular). Esta potencia de participación contradice las convenciones de comportamiento que fundamentaban el dispositivo escénico institucional como una maquinaria escópica de emisión y recepción de un contenido pre-escrito. La cuarta pared del naturalismo comienza a resquebrajarse ante la conciencia directa de que no hay tiempo espectacular sin la copresencia de los observantes, que nos solamente no pueden ser ignorados, sino que son una parte esencial del dispositivo escénico. Será Max Reinhardt quien, siguiendo la estela de estas reflexiones, proponga estrategias de posición que acaben evidenciando la importancia de la presencia física tanto de los observantes como de los actuantes en el dispositivo escénico.

⁴³⁰ Fischer-Lichte, 64.

⁴³¹ Palabras en conferencia en 1920 de Max Herrmann historiador alemán y fundador de los estudios teatrales. Citado en: Fischer-Lichte, 65.

“Los espectadores son considerados parte activa en la creación de la realización escénica por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y por sus reacciones. La realización escénica surge, pues, como resultado de la interacción entre actores y espectadores. Las reglas que la hacen posible son entendidas como reglas de un juego que se negocian entre todos los participantes –actores y espectadores– y que pueden ser igualmente respetadas o quebrantadas por ambas partes”⁴³²

Por tanto, ya no es la tradición de la convención institucional, que no es *negociable* la que regula el comportamiento de actantes y observantes en el dispositivo escénico. Esta regulación (reglas) son del *terreno de juego* será una potestad del director que regulará, ahora estas relaciones/reacciones posibles en el dispositivo escénico.

Participación

Esta conciencia de la potencia del dispositivo escénico como instrumento social de negociación será la que articule los esfuerzos de toda una generación de artistas y directores de principios del siglo XX en busca de desplazar el dispositivo desde su vieja función de adoctrinamiento, hacia un nuevo paradigma consistente en contemplar su potencia crítica y política colectiva. Para la efectiva formación de esta comunidad escénica (observantes/actantes) y el ejercicio de la potencia colectiva que se le suponía era necesario eliminar completamente la cuarta pared.

“Esa separación, ese muro de cristal entre escena y espectadores, ha dado su cuño a la dramática internacional durante tres siglos. (...) Durante tres siglos, el teatro ha vivido de la ficción de que en el teatro no se encontraba ningún espectador”⁴³³

⁴³² Fischer-Lichte, 65-66.

⁴³³ Piscator, *Teatro político*, 95.

Estas palabras de Piscator nos ilustran el replanteamiento sobre el comportamiento de los espectadores en el dispositivo escénico institucional. Muchas de las estrategias espaciales analizadas en este capítulo provienen de este impulso de incorporación y comunicación fluida con el observante. En concreto la supresión del proscenio y la unificación de sala y escena en un espacio compartido que hemos analizado en el apartado “2.3. Estrategias de posición”, son cambios materiales que persiguen cambios *relacionales*. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos por cambiar las convenciones de espacialidad y posición del dispositivo escénico institucional, los comportamientos de los observantes están profundamente fijados social y culturalmente. Por su parte los actuantes estaban igualmente condicionados a reproducir las mismas conductas sistemáticamente. Quesada hablará de texto social para referirse al *código comportamental* pre-escrito para los observantes y texto dramático para referirse al *código* de comportamientos pre-escrito para los actuantes. En definitiva, ambos colectivos están representando un papel dentro de la *gramática cultural* propia del dispositivo escénico institucional.

“Estos códigos se traducen en el decoro del lado del espectador (en la demostración de su mismidad impersonal), y en el virtuosismo en la encarnación de roles del lado del intérprete (en su demostración paralela y opuesta de multiplicidad y singularidad). En este rígido esquema el mejor público posible sería, en el teatro ortodoxo-burgués, aquel que responde armónicamente a la obra con sus reacciones anímicas, es decir según lo esperado, de modo estrictamente análogo a como el intérprete responde con su interpretación del texto y el personaje. En ambos casos, intérprete y espectador, media pues un texto respectivo. En el intérprete media el texto dramático y en el espectador el texto social⁴³⁴”

Durante los primeros años del siglo XX, directores escénicos como Meyerhold, Piscator, Brecht o Artaud querían conseguir que el dispositivo escénico fuera una maquinaria para la movilización social y política masiva. Por tanto, el nuevo

⁴³⁴ Quesada, *Teatro móvil. La contracultura arquitectónica a escena*, 112.

dispositivo debería ser una forma consciente de *encontrarse* con el cuerpo del espectador. Para Piscator el teatro, por fin después de varios siglos había *cambiado de manos* y ahora estaba en poder de la revolución popular y social del momento.

“[Sus aspiraciones son] abolir la forma burguesa del teatro, sustituyéndola por otra capaz de introducir al espectador en el teatro, no ya como ficción, sino como fuerza viva”⁴³⁵

Por todo ello, serán replanteadas durante el inicio del siglo XX las convenciones de espacialidad, posición y temporalidad en busca del establecimiento de una nueva relación con el espectador. Rancière hablará de esta búsqueda en su conferencia “El espectador emancipado”⁴³⁶ rastreando el momento en el que cobró fuerza y se situó en una posición central lo que él llama *la paradoja del espectador*.

“La conclusión más frecuente reza así: el teatro conlleva espectadores y ser espectador es malo; por lo tanto, necesitamos un nuevo teatro, un teatro sin espectadores. Necesitamos un teatro en el que la relación óptica implícita en la palabra *theatron* se subordine a esa otra relación sugerida por el término *drama*, que quiere decir acción. (...) El verdadero sentido del teatro ha de basarse en este poder de la acción. Hay que devolverle al teatro su verdadera esencia, que es lo contrario de lo que normalmente se entiende por teatro. Hay que buscar un teatro sin espectadores, un teatro en el que los espectadores dejen de serlo, en el que aprendan cosas en vez de quedar cautivados por imágenes; un teatro en el que, en vez de observadores pasivos, acaben siendo partícipes activos de una acción común”⁴³⁷

Para Rancière hay dos posibles vías de escapada/exploración de esta *paradoja del espectador*. Ambas vías son contradictorias, puesto que una propone establecer distancia con respecto a la representación (Brecht) y la otra propone

⁴³⁵ Piscator, *Teatro político*, 174.

⁴³⁶ Esta conferencia está traducida al español y recogida en la publicación “Arquitecturas de la mirada”. En: Rancière, «El espectador emancipado», 189-209.

⁴³⁷ Rancière, 191.

suprimir por completo la distancia entre el observante y la representación (Artaud).

"Para el uno, el espectador tiene que distanciarse; para el otro, tiene que deshacerse de cualquier distancia. En un caso, tiene que cambiar su mirada por tora mejor; en el otro, tiene que hacer desaparecer la propia condición de observador. El proyecto de reforma del teatro ha oscilado continuamente entre estos dos polos, los polos del distanciamiento y de la implicación vital"⁴³⁸

Como hemos mencionado en el apartado de "2.2. Estrategias de espacialidad", la primera estrategia en esta búsqueda se materializó fundamentalmente a través del espacio. En esta línea están todas las estrategias de construcción/proyección de nuevos teatros que suprimen la distancia entre actuantes y observantes, encaminadas a disolver el *muro de cristal* o cuarta pared. En consecuencia, a estas nuevas espacialidades sin separación entre actuantes y observantes, las convenciones de posición también se vieron replanteadas a través de estrategias que ensayaban nuevas distribuciones con múltiples puntos de vista y puntos focales.

Pero también este replanteamiento de las relaciones de comportamiento se ensayó por medio de estrategias temporales de ruptura del tiempo dramático como las desarrolladas por Brecht. Es decir, la vía de la distancia se ensayó fundamentalmente a través de cortes/interrupciones/interferencias en el tiempo dramático institucional. Recordemos que para Brecht el dispositivo escénico institucional "muestra la estructura de la sociedad"⁴³⁹ como una forma rígida e inalterable del transcurso de los acontecimientos. Por tanto, para Brecht hasta la puesta en marcha de la estrategia del distanciamiento, lo que se veía sobre el escenario era algo que los observantes no tienen la capacidad de cambiar. El objetivo de estas estrategias será el de incorporar al espectador y la potencia necesaria de su participación en el encuentro escénico, no como una mirada

⁴³⁸ Rancière, 192.

⁴³⁹ Brecht, «El pequeño organon para teatro escrito».

distante sino como un cuerpo vivo. En concreto la interrupción temporal del tiempo dramático que propone Brecht, interpela a los observantes para ejercitar su capacidad de agencia sobre el transcurso del propio tiempo dramático. Es, por tanto, una estrategia de comportamiento que desplaza el dispositivo desde su vieja función de adoctrinamiento pasivo, hacia un contexto de participación crítica y activa en el suceso escénico.

“Es así que el teatro se asoció a la idea romántica de revolución estética, la idea de una revolución que cambiaría no sólo las leyes y las instituciones, sino las formas sensibles de la experiencia”⁴⁴⁰

En definitiva, ambas vías de búsqueda (distanciamiento o disolución) de un comportamiento activo del espectador, estaban llenas de una componente ideológica que confiaba en el medio artístico como herramienta de transformación social al servicio de la emancipación colectiva de los poderes políticos y económicos dominantes. Por tanto, esta participación en el ámbito escénico era extensible a la participación social y política en el ámbito de la realidad.

Comportamiento desplazado

Si estamos hablando aquí de estrategias de comportamiento en contraste con las convenciones de comportamiento en el dispositivo escénico institucional, es necesario referirse a los experimentos escénicos de los movimientos artísticos de vanguardia. En este sentido el máximo exponente de desplazamiento en cuanto al comportamiento esperado de los actantes lo encontramos en la históricamente reconocida experimentación escénica que algunos artistas dadaístas llevaron a cabo en el periodo de actividad del “Cabaret Voltair” (1916). Ball, Hennings, Janco, Tzara entre otros se pusieron en escena prescindiendo del texto dramático y sin apenas experiencia actoral. La radicalidad de sus

⁴⁴⁰ Rancière, «El espectador emancipado», 193.

propuestas supuso la ruptura simbólica de los grandes paradigmas de la Modernidad. Partiendo de la reflexión de que el pensamiento occidental positivista había llevado a Europa al extremo de la aniquilación, los experimentos escénicos dadaístas ofrecieron tentativamente lógicas alternativas. En primera instancia Ball suprimió el texto narrativo en las veladas del cabaré, sustituyéndolo por apariciones de cuerpos enmascarados moviéndose en el escenario.

“La naturaleza reglada de lo textual –que implica la aceptación de una lógica dramática de cariz marcadamente teleológico– es remplazada por una secuencia de movimientos que se limitan a desplegar la capacidad transformadora adensada en la máscara”⁴⁴¹

Más adelante, sus exploraciones los condujeron hacia los “poemas sonoros”, “poèmes bruitistes”, “poesía simultánea”, “poesía gimnástica”. Se trata de composiciones basadas en la onomatopeya, declamaciones simultaneadas con sonidos producidos por campanas, cencerros, cascabeles y todo tipo de objetos percutidos. En definitiva, reformulaciones escénicas que solían “despertar la ira del auditorio, que era precisamente lo que los dadaístas perseguían”⁴⁴².

“Disolver la estructura significativa en una concatenación de sonidos supone descargar el sentido de las palabras en su declamación performativa; no es que, por tanto, las palabras dejen de decir y de comunicar, sino que lo que se entiende por significado adquiere la forma de un vacío que es llenado en cada nueva actuación. El sentido no está; acontece, se construye con cada nueva *performance* y, por consecuencia, trueca la <<comunidad de interés>> de la arquitectura sígnica en una *comunidad de experiencias*, circunscrita a un espacio-tiempo singular”⁴⁴³

En definitiva, desplegando una serie de estrategias de comportamiento divergentes e incompatibles con las convenciones del dispositivo escénico del que estaban haciendo uso, consiguieron reformular su potencialidad y liberarla de

⁴⁴¹ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 47.

⁴⁴² Cruz Sánchez, 53.

⁴⁴³ Cruz Sánchez, 52.

sus sujeciones históricas como instrumento de adoctrinamiento social. Los dadaístas operaron sobre el dispositivo escénico un catálogo de experimentaciones radicales, durante un lapso extremadamente breve⁴⁴⁴. De una forma mucho más rápida y fugaz, que las experimentaciones pertenecientes genealógicamente al ámbito escénico, los dadaístas liberaron la potencialidad del dispositivo escénico como lugar de encuentro y de acontecimiento irreductible a la comunicación de un texto escrito o a la transmisión a la audiencia de una doctrina pre-escrita.

En esta constelación estará también el trabajo de Artaud⁴⁴⁵ que propondrá un “teatro concreto, del cuerpo en escena” frente al teatro de texto que reproduce un tiempo preproducido cuyos comportamientos han sido ya fijados de antemano. Por tanto, Artaud con su práctica y proyección teórica desplaza el centro del dispositivo escénico desde el viejo control del comportamiento previo de los actuantes o pre-texto del dispositivo escénico institucional (pasado reactualizado), y propone un nuevo dispositivo en el cual lo fundamental es lo que ocurre en el momento en el que este comportamiento se despliega en compañía de los observantes (presente). Podríamos concluir que estas estrategias tratan de explorar un comportamiento vivo que está sucediendo en ese momento, frente al comportamiento *muerto* (pre-producido) al que da lugar la representación repetida sistemáticamente de una actuación para el que estaba específicamente diseñado el dispositivo escénico institucional, al que Artaud se opone frontalmente.

“(…), se trata de acabar con la representación, de clausurar la representación, (...); pues, representar equivale a exhumar lo muerto, lo anterior petrificado en textos y escuelas-conservatorios”⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ “Cabaret Voltaire” estuvo abierto menos de seis meses. De febrero a julio de 1916.

⁴⁴⁵ Aclaremos que Artaud militó en las filas del Surrealismo.

⁴⁴⁶ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 371.

Estas exploraciones sobre el comportamiento de los actores y la reconsideración del dispositivo escénico como lugar de encuentro vivo, se vio interrumpida por la II Guerra Mundial. Sin embargo, después de la posguerra estas exploraciones volvieron a ser objeto de las preocupaciones de artistas y directores escénicos a partir del llamado *giro performativo* de los años sesenta del pasado siglo.

2.5.2. Segundo momento

Según el criterio de Oliva y Torres Monreal, “Artaud no logró en su día romper el texto dramático” y por lo tanto la conducta de los actores seguía sujeta a la representación de la ficción. Tampoco lo hicieron los otros grandes reformadores del dispositivo escénico del primer momento como Reinhard, Piscator, Brecht, Meyerhold, etc. Quizás las experiencias más extremas de las injerencias artísticas de vanguardia, sí que tocaron por momentos la descomposición del texto. Sin embargo, estas experiencias fueron consideradas anécdotas lúdicas y provocativas más que estrategias consistentes para la exploración del dispositivo escénico.

Tras la estela de las experiencias propuestas por Cage y Kaprow, la figura del director pasa a ser menos autoritaria⁴⁴⁷ en favor de una comprensión global de la realización escénica como un suceso comunitario en el que hay que tener especialmente en cuenta a sus participantes. Como advierten Oliva y Torres, “en los años sesenta, el reinado del director se intentó cambiar por la por la cooperación con los autores o la creación colectiva del espectáculo”⁴⁴⁸ Por tanto, frente a la anterior generación de directores volcados en utilizar el dispositivo escénico como herramienta política o en plantear comportamientos radicales

⁴⁴⁷ A pesar de este pequeño desplazamiento, la figura del director sigue siendo el motor creativo del dispositivo escénico durante toda la Etapa de Autonomía/autoridad.

⁴⁴⁸ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 399.

frente al texto o el entrenamiento de los actuantes, en este segundo momento los directores se centran en la comunidad escénica para poner en marcha sus estrategias de desplazamiento de los comportamientos. En este sentido, las estrategias puestas en marcha durante la segunda mitad del siglo XX van a tener una afectación en los comportamientos convencionales tanto de actuantes como de observantes.

“Se intentaba crear una nueva imagen del intérprete responsabilizado en la gestación del trabajo escénico, opuesta a la del actor enteramente sometido a las decisiones del director. Se empezaba a tener conciencia de colectivo teatral.

Por las mismas razones, había que tener en cuenta al destinatario del acto teatral. Hasta entonces, el espectador había sido mero receptor; nunca partícipe”⁴⁴⁹

El término *partícipe* es clave aquí para discernir con más nivel de precisión la participación del observante en el dispositivo escénico. Si recordamos las anteriores estrategias de desplazamiento del primer momento: la interrupción del tiempo dramático (Brecht); la copresencia (Reinhardt), la provocación (Futuristas), la eliminación del sentido (Dadaístas), el presentismo (Artaud), todas ellas continúan proyectándose de alguna forma impuestas *contra* el observante. Como apunta Cruz sobre las experimentaciones escénicas dadaístas, la segregación cualitativa de los comportamientos es una contradicción que auto-invalida sus propuestas.

“La razón última de este fracaso estriba en una contradicción intrínseca al Dadaísmo: el cuestionamiento del arte se ejecutó a través de un ideario esencialmente artístico, de suerte que, por más que estos se tensasen y se retorciesen, los roles de artistas y público permanecieron intactos”⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ Oliva y Torres Monreal, 400.

⁴⁵⁰ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 43.

Será este el punto central de las exploraciones sobre el dispositivo escénico de esta segunda parte del siglo XX. Los primeros artistas que trabajaron en torno a los paradigmas del *happening*, intuyeron que el problema para la integración del espectador en el dispositivo residía en que el objeto a observar estaba completamente pre-definido en el momento del encuentro. Aquella vieja aspiración de Brecht de constituir un dispositivo artístico que admitiera la modificación por parte del *público* había sido hasta el momento, en el mejor de los casos, un simulacro de elección.

“Para que el espectador entrase en la obra, el emisor no debía presentarla como un todo acabado. Si ya era así, ¿Qué papel podía jugar aquel? Se pensó, entonces, que lo importante no era el resultado, sino su proceso”⁴⁵¹

El dispositivo escénico se pone así en línea con las exploraciones artísticas contemporáneas en las que aparecen dos ejes fundamentales. Por un lado, comienza a aparecer el tiempo⁴⁵², el proceso, la duración como una cuestión relevante en la exploración artística, frente a la obra inmutable y atemporal que caracterizó durante siglos a las disciplinas artísticas como la escultura y la pintura.

“La expansión de la escultura al espacio y, por tanto, a la temporalidad y al evento efímero, se encuentra con el teatro que se expande hacia esa misma noción de espacio y tiempo”⁴⁵³

Por otro lado, la conciencia de que la *comunicación* artística no era algo que viniera predefinido por el objeto que se presenta ante el observante, sino que consiste en un proceso que depende en gran medida del contexto, del momento

⁴⁵¹ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 400.

⁴⁵² No podemos detenernos aquí en la matización sobre la aparición del tiempo en disciplinas históricamente atemporales como la escultura o la pintura. Es extremadamente relevante en este sentido el capítulo “Ballets mecánicos: Luz, Movimiento, Teatro” escrito por Rosalind Kraus. En: Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna* (Ediciones AKAL, 2002).

⁴⁵³ Botella i Mestres, «De la escultura al teatro, del teatro a la escultura: influencias y confluencias», 92.

concreto y de las relaciones que en dicho contexto se establezcan. Cabía, por tanto, intentar explorar el campo de las relaciones posibles que se pueden establecer entre actuantes y observantes, pero también atender al contexto específico (momento, lugar y circunstancias político-sociales) en las que el dispositivo escénico estaba *teniendo lugar*.

Como si quisiera responder de un solo *golpe* a todas estas inquietudes exploratorias Cage presenta “Silencio 4’33”” en el año 1952. No es necesario insistir sobre la importancia que esta obra tiene en el contexto de esta investigación. Sin embargo, es necesario que la analicemos ahora en el contexto de su influencia como paradigma de las estrategias de comportamiento⁴⁵⁴ de la Etapa de autonomía/autoridad.

Por un lado, encontramos a un actuante, el pianista David Tudor, que en la duración de la acción no pulsará una sola tecla de su piano. No producirá más enunciación que la de establecer un punto de entrada y punto de salida a los observantes, abriendo y cerrando la tapa del piano. Por tanto, su actividad se limita a proponer un marco de atención (observación/escucha). Es, por tanto, una estrategia de señalamiento.

“Este esquema básico fue el que (...) reproducirá Cage en 4’ 33” mediante la utilización de David Tudor como un núcleo de silencio, que reorientaba la escucha del espectador hacia los ruidos del entorno, aquellos que su propio comportamiento provocaba”⁴⁵⁵

Por otro lado, los observantes encuentran que el único contenido de la enunciación/comunicación escénica deviene/depende de su presencia allí, en aquel momento y lugar concretos, en este contexto de observación/escucha en el que están *participando*. Con este giro, la sustracción de cualquier enunciación

⁴⁵⁴ Nos dejamos fuera del análisis cuestiones importantísimas que fundamentan su interés histórico como la relación silencio-sonido, música-ruido, azar-intencionalidad, etc.

⁴⁵⁵ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 223.

esperada convencionalmente (sonido del piano), Cage desplaza el régimen escópico del dispositivo escénico hacia los comportamientos de los observantes. Fruto de este desplazamiento, el dispositivo escénico es *participado* por el público, cuyo rol se desplaza y ya no puede considerarse ni definirse íntegramente a través del término observante. “Silencio 4’33”” (1952) no solo es la reducción del dispositivo escénico a un marco de observación de un contexto⁴⁵⁶. Cage llevará esto aún más lejos plegando esta observación hacia los propios observantes. De alguna forma Cage pliega la observación sobre sí misma, como si pusiera un espejo delante de los observantes cuyo comportamiento es el queda reflejado como *un instante original de diferencia*.

Por tanto, el dispositivo escénico es un comportamiento del observante, una atención específica hacia un marco de observación propuesto por el artista/director. Al igual que Tudor/Cage estaban indicando a sus oyentes que prestaran atención al sonido de aquel contexto como objeto artístico, Brooks hará lo propio años más tarde con su “hombre que camina por el espacio vacío, mientras otro le observa”. Pero Cage lleva esto mucho más allá cuando pliega esta observación sobre el propio observador y su contexto. Por tanto, destilando el argumento hasta el extremo, para Cage el dispositivo escénico es un hombre que camina observándose a sí mismo en su contexto siempre cambiante, móvil, diferente.

Esta vía, de la observación consiente y situada, será recurrente en las experiencias propuestas por los autores afines al *happening*. Cabe volver a mencionar “Self-Service” (1967) de Kaprow o “P.C. Tete Ceinture” (1962) de Vostell. Sin embargo, este camino hacia la observación autorreflexiva no será el único que exploren los artistas y directores de este segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad. Sobre todo, aquellos que estaban más vinculados con la tradición escénica, explorarán durante la década de 1960-70 con la participación

⁴⁵⁶ Recordemos la afirmación de Brook sobre el hombre que camina mientras otro le observa.



FIGURA 036. Judith Malina, y Julian Beck. *Paradise Now*. 1968.

activa de los observantes en propuestas escénicas fuertemente vinculadas a lo ritual y en la formación de una comunidad escénica que intentará borrar la división existente hasta el momento entre actuante y observante. En este punto es necesario mencionar la actividad escénica de “The living theatre” como el grupo que consiguió llevar al extremo el dispositivo escénico como instrumento de formación de una comunidad social que negociaba sus condiciones de participación/comportamientos en la realización escénica durante el desarrollo del tiempo espectacular.

“En el interior del mismo espectáculo se asume la participación del público e incluso la posibilidad de establecer debates y polémicas, tanto sobre cuestiones político-ideológicas como de planteamientos artísticos y escénicos”⁴⁵⁷

“The living theatre” también es reconocido por su ascendencia artudiana, que condicionó su manera de entender y practicar el dispositivo escénico. Las propuestas del grupo se basaron en la no-representación, funcionaban con total independencia de cualquier texto, basándose en la experiencia directa y la creación colectiva de la comunidad presente en el dispositivo escénico. Sin embargo, el colectivo que más sistemáticamente exploró durante este periodo la participación de los observantes en el dispositivo escénico fue “The performance Group”. Como comenta Fischer-Lichte la relación entre sujeto (observante/actuante) y representación (objeto) es la dicotomía clásica que plantea el dispositivo escénico/artístico institucional.

“El artista, sujeto (1), crea la obra de arte como un artefacto separable, fijable, transmisible e independiente de sí. Dada esta primera premisa, un receptor cualquiera, sujeto (2), puede hacerla objeto de su recepción y de su interpretación”⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ Tytell, *The living theatre*, 8.

⁴⁵⁸ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 34.



FIGURA 037. Richard Schechner, *Dionysus in 69*, 1968, Performance

“The performance Group” ensayó en la década de 1960 diferentes estrategias para intentar desbordar este marco de comportamientos. Para conseguir que el comportamiento de los observantes pasara de la observación a la participación en la escena, Schechner empleó estrategias relacionadas con los estudios rituales. En este sentido, podemos conceptualizar el ritual como un dispositivo escénico en el que solo existen sujetos, no hay objetos, no existe un *afuera*, aunque no se esté ejecutando ninguna acción.

“Dionysus in 69” (1968), Schechner experimentará con lo que Fischer-Lichte conceptualiza bajo el término *cambio de roles* para referirse a las estrategias que se ponen en práctica con el objetivo de desajustar la tradicional relación codificada de los comportamientos de actores y observantes.

“Precisamente como motor de la dinamización y de los continuos desajustes en las relaciones de sujeto y objeto, el cambio de roles se antoja particularmente adecuado para investigar en él el bucle de retroalimentación autopoiético que se establece entre las acciones y los comportamientos de actores y espectadores, y la influencia que tienen los unos sobre los otros”⁴⁵⁹

En “Dionysus in 69” (1968) es una versión de “Las Bacantes” (409 a.C.) de Eurípides. En esta obra se representa el nacimiento de Dionisio y la muerte de Penteo. Para estas escenas Schechner diseñó una *escenografía corporal* que representaba metafóricamente el canal del parto. Los hombres tumbados en el suelo y las mujeres con las piernas abiertas sobre ellos formaban un canal por el que nacía/salía Dionisio y por el que se introducía Penteo para escenificar su muerte. Los observantes podían participar de este *rito* como *iguales* si accedían a estar completamente desnudos, como lo estaban los actores. Por último, actores y observantes en una formación de procesión abandonaban juntos el espacio escénico del “Performance Garage”. De esta forma Schechner incorporó a los observantes como miembros de pleno derecho de su escenificación ritual.

⁴⁵⁹ Fischer-Lichte, 83.



FIGURA 038. Claus Peymann. *Offending the Audience*. 1966.

Sin embargo, en su nueva condición de agentes/actantes los observantes mantuvieron comportamientos divergentes a los esperados por Schechner. Según resume Fischer-Lichte las *performadoras* sintieron que los observantes en su nuevo rol abusaban de ellas⁴⁶⁰; un grupo de estudiantes secuestró violentamente a Penteo para evitar su sacrificio final⁴⁶¹

“(...) la <<liberación>> de los espectadores y su conversión en cosujetos tuvo como resultado en algunas ocasiones que los espectadores liberados dominaran a los performadores y se produjeran contra ellos de forma violenta”⁴⁶²

En el mismo orden de cosas durante la “Experimenta de Francfort” (1966), Claus Peymann puso en escena la obra “Insultos al público” de Peter Handke. Durante el estreno, el público presente en el teatro aceptó la relación que Peymann propuso en principio. Es decir, los espectadores permanecieron en la sala siendo interpelados por los actores y recibiendo las descalificaciones que el texto proponía sin responder a estas provocaciones. El segundo día de representación de la obra, el público asaltó el escenario expresando su deseo de mayor participación en el *tiempo espectacular*. Los actores y el director intentaron negociar con los espectadores para que depusieran su actitud. Al no conseguirlo, Peymann expulsó a los espectadores del escenario. La intención del director no era experimentar con la relación entre espectadores y actores en el *suceso escénico*, sino representar un texto literario que *tematizaba* esta relación. Cuando los espectadores decidieron participar, rebasando el límite del simulacro y convirtiendo la *escenificación* en una *realización escénica performativa*, el marco propuesto por el director fue desbordado y desactivado.

⁴⁶⁰ Parfraseando a: Fischer-Lichte, 85.

⁴⁶¹ Fischer-Lichte comenta que el actor que interpreta a Penteo sufrió lesiones por la violencia de su secuestro.

⁴⁶² Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 85.



FIGURA 039. Richard Schechner. *Commune*. 1970.

Como vemos en estos ejemplos, estas estrategias enfocadas en producir un comportamiento activo y participativo por parte de los observantes, desembocaron en acciones donde este colectivo ejercía el poder desde su nueva posición de fuerza. Un poder contrario a lo esperado por parte del director escénico. Por tanto, un poder y un contra-poder pugnando por tomar el control del dispositivo escénico. Una lucha de poderes que representa a pequeña escala el *teatro del mundo*. Director contra observantes empoderados, con el colectivo de los actuantes mediando y sufriendo lesiones y abusos.

Visto el comportamiento de los actuantes en “Dionysus in 69” (1968), Schechner diseñó nuevas estrategias de participación para la puesta en escena de “Commune” (1970). En esta pieza, que trataba sobre la guerra entre Estados Unidos y Vietnam, un grupo de observantes escogidos por los actuantes encarna el rol de los habitantes de una aldea vietnamita. Si los observantes no actuaban conforme lo indicado por los actuantes, uno de ellos se quitaba la camisa y les ofrecía diversas opciones.

“Me estoy quitando la camisa para expresar que la función se interrumpe. Ustedes tienen las siguientes alternativas. Primero, pueden entrar al círculo y la función continuará; segundo, pueden dirigirse a cualquier persona que esté en la sala para que tome su lugar y, si lo hace, la función seguirá; tercero, pueden permanecer donde están y la función seguirá detenida; o, cuarto, pueden irse a su casa y la función continuará en su ausencia”⁴⁶³

Esta estrategia de Schechner es profundamente paradójica, puesto que después de haber sido expuesta es imposible que el observante recupere la vieja condición de observador que le ha ofrecido históricamente el dispositivo escénico institucional. Si aceptaban seguir como miembros del *reparto* de la obra estaban participando activamente en la representación y se convertían en actuantes; mientras no tomaran una decisión el foco de atención estaba puesto sobre ellos, por tanto, eran más que en ningún otro caso actuantes; si decidían salir del

⁴⁶³ Schechner, *El teatro ambientalista*, 44.

dispositivo escénico perdían ambas condiciones posibles, la de actuante y observante; y por último, la opción con consecuencias más retorcidas, en el caso de conseguir intercambiarse por algún otro observante esto suponía que ya había “participado activamente en la negociación de relaciones y, ya en tanto que actores” seguían tomando parte de la “realización escénica como espectadores”⁴⁶⁴

Como demuestran las estrategias de Schechner en “Commune” (1970), con este *giro performativo* el director consigue desterrar la tradicional función del dispositivo escénico como herramienta de segregación de la comunidad escénica en los roles cerrados de actuantes y observantes. Por tanto, se desplaza dicha función hacia la conformación de una situación que atiende a un *plano de realidad* situada: una comunidad participante.

Sin embargo, el marco normativo de relaciones entre el público y el suceso escénico está casi siempre controlado por el director. Si este marco se desborda, surgen problemas. Incluso en los contextos en los que la figura del director queda parcialmente desactivada y al margen de lo que acontece, este rol siempre aparece como mediador del sistema. En el llamado “Teatro del oprimido”, desarrollado por Augusto Boal en la década de 1960 se ejercita el cuestionamiento de las relaciones de poder dentro del ámbito escénico como experimentación para su escalado al ámbito social, la figura del director seguirá presente con funciones parecidas a las de un guía, que conduce al grupo.

"Conviene resaltar que tampoco es el «spect-actor» un productor libre y autónomo, pues siempre actúa bajo la tutela del «joker», del animador, del grupo que interviene. Siempre está presente esa figura del director «de la escena» y siempre los actores que colaboran”⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 87.

⁴⁶⁵ Manuel F. Vieites, «Augusto Boal en la educación social: del teatro del oprimido al psicodrama silvestre», *Foro de Educación*, n.º 18 (2015): 161-79.

Por tanto, siempre hay una figura *tutelar* (director/artista), siempre hay una estrategia de indicación, un conjunto de instrucciones⁴⁶⁶ a seguir para activar la *performance*, siempre hay una partitura, aunque sea la de mantener silencio. Y lo más relevante siempre hay un marco de interpretación, siempre se fuerza un comportamiento, aunque sea de pura observación o autoobservación que se inscribe dentro de la institución artística/escénica. La *institución* artística o escénica es una maquinaria expansiva de absorción de comportamientos posibles. El dispositivo escénico es un marco del tamaño del mundo y todos los participantes y todos comportamientos son susceptibles de ser capturados.

⁴⁶⁶ Serán estas instrucciones el último reducto de la presencia del artista/director, como hemos vistos en el caso de "Self-Service" (1967). La estrategia de reducir la influencia del director a un conjunto de instrucciones se da en muchas otras propuestas artísticas/escénicas.

2.6. Conclusiones del capítulo

Como hemos analizado en este capítulo, durante el siglo XX se experimenta con diversas estrategias de desplazamiento que van diluyendo las convenciones sobre qué, cuándo, cómo y para quién se produce un suceso que podemos considerar *suceso escénico*. Estos *desplazamientos* han rebajado las convenciones claramente identificables culturalmente del dispositivo escénico institucional hasta dejarlo en el extremo, como un dispositivo de comunicación sin forma, sin tiempo, comportamiento o lugar reglado. Es necesario en este punto volver a la famosa frase que abre “El espacio vacío” de Peter Brook, citada al inicio de este trabajo.

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”⁴⁶⁷

Es posible apreciar en esta definición de espacio escénico como el dispositivo escénico se ha llevado a su máxima reducción a través de una operación de señalamiento. Por lo tanto, este gesto supone un desplazamiento en la propia idea de qué es un dispositivo escénico, a través de la capacidad del autor para determinar cualquier espacio como tal. Es imposible no ver en esta definición un paralelismo con “Fountain” (1917) de Duchamp. El *urinario* es el hombre que camina por un espacio vacío. Desde el momento en que el urinario de Duchamp hizo su aparición en *escena*, llamamos arte a lo que se señala como tal y convenimos socialmente que lo es. La extensión del *escenario* a la totalidad del espacio del mundo, la extensión del tiempo espectacular hacia abarcar cualquier momento, y la inclusión de cualquier comportamiento como observable escénicamente, viene de esta misma operación de señalamiento y aceptación intersubjetiva. De alguna forma la *institución* se ha desplazado hacia espacios y tiempos sin forma concreta que no se rigen por sus antiguas convenciones. La

⁴⁶⁷ Brook, *El espacio vacío*, 11.

institución es la conciencia de interpretar cualquier cosa dentro de los límites de la institución.

Estas dos operaciones de desplazamiento marcaron profundamente sus respectivas *instituciones*, ampliando los límites de ambas hasta alcanzar cualquier cosa (*institución artística*), y hasta abarcar cualquier momento y espacio (*institución escénica*). Podríamos decir que ambas operaciones de señalamiento incorporan cosas, momentos y espacios que hasta entonces quedaban fuera de la *institución*. Sin embargo, y a pesar de su potencia simbólica, estos famosos gestos no alteran el funcionamiento profundo de dichas instituciones, no cuestionan cómo nos sujetamos al sistema establecido de producción simbólica. El urinario no deja de ser un objeto artístico, el espacio vacío de Brook no deja de ser un escenario. Ambos gestos, si bien cuestionan profunda y ontológicamente su ámbito, no dejan de ser dispositivos de observación. Nuevos paradigmas para un régimen escópico que el artista/director instituye de forma *no-situada*, autónoma y sin tener en cuenta el contexto y a los agentes que participan del mismo.

“En la radicalización de la autonomía, el teatro cayó en la misma tentación que otros medios durante los años de vanguardia: la de construir un discurso de lo sensible alejado de las contingencias de la producción y la recepción”⁴⁶⁸

Duchamp no deja de ser un artista cuando sanciona el urinario como objeto artístico y Brook no deja de ser un director cuando sanciona lo que es un escenario. El criterio de autoridad en la producción de un señalamiento relevante sigue completamente vigente. En este contexto el criterio de autonomía y de autoridad es en el que *sobrevive la institución*. Estas operaciones desplazamiento son *instituyentes* del ámbito, si se quiere *restituyentes*, en el sentido en el que fijan el territorio de la *institución* más allá de sus antiguas fronteras disciplinares.

⁴⁶⁸ José Sánchez Martínez y Zara Rodríguez Prieto, *Teatro*, Itinerarios por la colección (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010).

Pero son operaciones de colonización simbólica puesto que no precisan de un contexto de relación, están dictadas de antemano sin el concurso de la comunidad escénica o artística. La década de 1960, que aparentemente es un paradigma de búsqueda de la libertad formal, está llena de gestos de autoridad del artista/director en forma de partituras, instrucciones y *scores*⁴⁶⁹. Los primeros *happenings* de Kaprow se demuestran como algo rígidamente estructurados y dirigidos por el artista.

“Del mismo modo, el término *happening* carecía de significado: pretendía indicar <<algo espontáneo, algo que simplemente sucede>>. No obstante, la pieza entera fue cuidadosamente ensayada durante dos semanas antes del estreno, y diariamente durante el programa de una semana. Más aún, los intérpretes habían memorizado dibujos de palotes y marcas de tiempo precisamente indicados por Kaprow, de modo que cada secuencia de movimientos estaba cuidadosamente controlada”⁴⁷⁰

Por tanto, puede que después de los años sesenta el dispositivo escénico se haya desplazado con tal radicalidad que nos resulte difícil de identificar en su línea genealógica con el teatro wagneriano. Sin embargo, se trata del mismo marco, de la misma forma de pre-producir y condicionar un espacio, un tiempo y la subjetividad de los que participan en el dispositivo. Aunque simplificado al máximo el dispositivo escénico/artístico continúa basándose en una reserva de saber/poder ahora en manos del artista/director. Rancière se muestra extremadamente crítico con ciertas estrategias de desplazamiento del modelo que podríamos llamar cosméticas, pero que sin embargo no alteran la relación tradicional saber/poder del dispositivo clásico.

“No cabe duda de que muchas de las mejoras en la representación teatral han surgido de esa ruptura de la distribución tradicional de los espacios, pero una cosa es la <<redistribución>> de los lugares y otra la exigencia de que el teatro logre necesariamente reunir una comunidad indivisa. Lo primero

⁴⁶⁹ De esta forma se refiere Cruz Sánchez a las pautas elaboradas por Kaprow para desarrollar sus *happenings* en la década de 1960. En: Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 236-57.

⁴⁷⁰ Goldberg, *Performance Art*, 130.

significa la invención de una nueva aventura intelectual; lo segundo, una nueva forma de asignación platónica de los cuerpos a su espacio correcto, a su espacio <<comunal>>⁴⁷¹

Es necesario ahondar en la participación de los diferentes *actores* en el dispositivo escénico desde otras premisas y perspectivas. Por tanto, debemos localizar y analizar aquellos dispositivos que llevan la *participación* hacia un tipo de participación *performativa*, más allá de la clásica participación como *performers* propia de los dispositivos escénicos institucionales o de los dispositivos escénicos producidos bajo los paradigmas de la Etapa de autonomía/autoridad.

Será esta tensión la que abrirá conceptualmente nuestro enfoque sobre la Etapa relacional. Más allá, de correr detrás de las estrategias propuestas, impuestas y continuamente renovadas de la institución, reclamar nuestra capacidad táctica de agencia para participar en un contexto indeterminado, afectar colectivamente a los procesos de determinación sobre cuándo se produce y qué es un suceso escénico. Nuestra capacidad para construir dispositivos escénicos con otra economía y, en última instancia, incluso mantenernos tácticamente en la indeterminación. A esto que hemos definido y que vamos buscando, Rancière lo llama emancipación del espectador y, en relación con el dispositivo escénico, se refiere a la capacidad de los observantes de poder establecer y compartir sus aproximaciones y afectar con ellas al devenir futuro dispositivo escénico en el que están participando.

“El poder común de los espectadores no radica en su condición de miembros de un cuerpo colectivo; ni siquiera consiste en una clase particular de interactividad. Lo que asemeja a unos y a otros, en la medida en que el camino de cada cual no se parece al de ningún otro, es el poder de traducir a su manera lo que están viendo, es el poder de conectarlo con una aventura intelectual. El poder común de la igualdad de la inteligencia”⁴⁷²

⁴⁷¹ Rancière, «El espectador emancipado», 201.

⁴⁷² Rancière, 202.

Capítulo 3. Agencia y performatividad

Según Mieke Bal la adscripción del lenguaje a la categoría de fenómeno cultural permite la extensión del término performativo “a todo tipo de acontecimientos en el terreno cultural que tienen lugar porque alguien los lleva a cabo”⁴⁷³ Por tanto, el uso del término performatividad va más allá del concepto original propuesto por Austin que se ciñe a ciertos usos del lenguaje. De esta forma, el término performatividad puede ser *proyectado* sobre otros objetos culturales como el dispositivo escénico. De hecho, Fischer-Lichte nos advierte de que, para que un acto de enunciación sea performativo, este depende de la autoridad del enunciante, por un lado, pero también en gran medida de que dicho acto de enunciación se produzca situado en un contexto institucional reconocido/admitido socialmente.

“Las condiciones a cumplir para que un enunciado sea performativo no son, sólo lingüísticas, sino sobre todo institucionales y sociales”⁴⁷⁴

La formulación de un enunciado, por ejemplo “-yo les declaro marido y mujer-“, no basta para garantizar que dicho enunciado sea performativo. Son necesarias condiciones extra-lingüísticas para que dichos enunciados logren crear un nuevo estado de las cosas. Como afirma Fischer-Lichte lo relevante es el *contexto*, las condiciones en el que dicha enunciación es producida.

“Los espacios teatrales, tanto si son permanentes como si son construcciones provisionales, son siempre, en este sentido, espacios performativos”⁴⁷⁵

⁴⁷³ Apoyándose en la introducción del término performativo de Butler en los estudios de género, Ball sostiene que no son solo los actos de habla los que son performativos. Estamos aquí parafraseando a Bal en: Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje* (CENDEAC, 2009), 231.

⁴⁷⁴ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 49.

⁴⁷⁵ Fischer-Lichte, 221.

En este sentido hemos entendido el dispositivo escénico a lo largo de este trabajo, como un contexto espacial y temporal performativo. En el dispositivo escénico se producen unas condiciones o convenciones que intersubjetivamente aceptamos como performativas de la realidad. Por poner un ejemplo, el dispositivo escénico es capaz de abrir intersubjetivamente un tiempo cualitativamente diferente al tiempo real. Será en la Etapa institucional donde se consolide una configuración del dispositivo escénico que ha sido históricamente el marco de referencia espacio/temporal con capacidad suficiente como para convertir diferentes cuerpos en observantes o actuantes dependiendo de criterios de posición y comportamiento. Por tanto, el dispositivo escénico institucional es un espacio performativo, en la medida en que consigue producir una recualificación del espacio/tiempo/agentes. Este dispositivo escénico instruccional es un sistema operativo que no cambia de forma, aunque renueva su contenido (coreografía, texto, objeto, etc.). Por lo que, aunque podamos considerarlo performativo, el dispositivo escénico produce lo que podríamos concluir que es una performatividad regulada aceptada intersubjetivamente por su iteración cultural constante (gramática cultural). El dispositivo escénico institucional es una forma culturalmente instituida, aceptada y cerrada de administrar poder y distribuir el saber, que se reproduce a sí misma en cada iteración.

“Incluso en la ópera contemporánea generalmente solo es el sonido lo que cambia; sin embargo, no cambia el reparto de roles, la dramaturgia, las condiciones para producir y mucho menos la relación con las audiencias y su estructura de percepción”⁴⁷⁶

Es justo esta iteración constante de las convenciones las que hacen del dispositivo escénico un espacio/tiempo performativo reconocible. Según comenta Mieke Ball, Derrida desplazará el centro de lo performativo desde la intención del acto de enunciación (Austin), hacia su *iterabilidad* o *citabilidad*. Es decir, la

⁴⁷⁶ Citamos nuevamente a Goebbels porque nos parece profundamente esclarecedor su comentario que diferencia en el dispositivo escénico contenido y forma. En: Goebbels, «¿Investigación o técnica?»

potencia del acto de desplazamiento radica en que forma parte de la misma *gramática cultural* que modifica con dicho acto de desplazamiento. Es justo esta circunstancia, la convención que produce en el dispositivo escénico una performatividad dirigida y regulada, la que permite introducir los desplazamientos y producir algún tipo de agencia.

“Al trasladar el acento desde la intención del hablante a las convenciones sociales que garantizan la posibilidad de llevar a cabo actos de habla, Derrida estandarizó la iterabilidad o citabilidad de cualquier uso del lenguaje, subordinando la intención individual a la convención social. La performatividad pasó de ser un acto originario y fundacional que lleva a cabo un sujeto intencional y voluntariamente, a convertirse en la instanciación de un proceso infinito de repeticiones; una repetición que conlleva similitud y diferencia y que, por tanto, relativiza y posibilita el cambio social y la intervención de los sujetos en él, es decir, la agencia”⁴⁷⁷

Según esta línea de razonamiento, la performatividad ya no es producida a través de un acto individual de enunciación (Austin). La performatividad se propicia porque estamos capacitados para desplazar las convenciones de los dispositivos de una determinada institución cultural en un controlado juego⁴⁷⁸ de modificación de sus repeticiones. Son, por tanto, las diferencias (desplazamientos sobre las convenciones) producidas sobre los dispositivos culturales (escénicos, artísticos) reconocibles en el seno de la *institución* (escénica, artística) que se encuentra en un proceso constante de iteraciones (similitud), las que permiten el contexto necesario para que los sujetos desarrollen capacidades de agencia. Como hemos comentado la diferencia no se produce en el contenido, que siendo siempre diferente (coreografía, imagen, secuencia, sonido, etc.) es siempre *similar*, la diferencia se produce cuando la iteración del dispositivo sufre un desplazamiento en sus convenciones. El problema será entonces ¿Quién ejerce el poder capaz de encontrar/proponer/ensayar otras formas del dispositivo escénico?

⁴⁷⁷ Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, 231.

⁴⁷⁸ Hablamos de *controlado juego* recordando el comentario de Allan Kaprow en “La educación del des-artista”, sobre la necesaria adscripción de un gesto (proposición) a su ámbito (*institución*), para que pueda ser interpretado con sentido. En: Kaprow, *La educación del des-artista*.

“Con estas medidas [desplazamientos], los directores de las vanguardias anhelaban, (...), mantener el control sobre el bucle de retroalimentación autopoiético”⁴⁷⁹

Los directores/artistas de la Etapa de autonomía/autoridad son plenamente conscientes de esta potencialidad performativa propia del dispositivo escénico/artístico. Es por este motivo que se volcaron en tentativas de desplazamiento, no solo en los contenidos que se comunicaban, sino en el contexto espacial y temporal en el que esta comunicación se estaba produciendo⁴⁸⁰: dispositivo escénico/artístico. Como hemos visto en esta investigación, en el primer momento de esta etapa los directores/artistas se volcaron en la arquitectura (espacialidad y posición), y en el segundo momento en cuestiones de temporalidad y comportamiento. Sin embargo, con sus estrategias de desplazamiento estos directores/artistas buscaban agenciarse de las capacidades performativas del dispositivo escénico. Digamos que pretendieron explorar su poder sobre el dispositivo escénico, para emplear la performatividad inherente al mismo en su propio *beneficio*.

Como hemos argumentado, podemos considerar el dispositivo escénico como un dispositivo performativo, puesto que los artistas/directores, apoyándose en un conjunto de convenciones han sido capaces de modificar el estado de las cosas y convertirlas momentáneamente en *otra cosa*. Tal y como hace el “capitán de un barco en alta mar”⁴⁸¹ cuando declara a dos personas marido y mujer, los artistas/directores llevan declarando (señalando) qué es arte durante todo el siglo XX. Como expone Coulter-Smith “La Fuente es arte porque su creador, el ficticio R.Mutt, había declarado que lo era”⁴⁸². Y con este acto de enunciación se

⁴⁷⁹ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 225.

⁴⁸⁰ En el capítulo dedicado a desplazamientos comentamos el caso especialmente significativo de las exposiciones surrealistas *diseñadas* por Duchamp.

⁴⁸¹ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 49.

⁴⁸² Graham Coulter-Smith, *Deconstruyendo las instalaciones* (Brumaria A.C., 2009), 18.

expresa con claridad toda una distribución del poder del artista⁴⁸³, sobre una comunidad de observantes/actuantes. De hecho, las acciones de señalamiento son la característica fundamental del Estado de autonomía/autoridad. Como ejemplo podríamos poner cualquier pieza de Kaprow con instrucciones precisas para los observantes y prácticamente cualquier proposición artística posterior a los movimientos de la vanguardia histórica. En definitiva, los artistas/directores se han apropiado de la potencia performativa del dispositivo escénico.

Se trata de actos performativos, porque son capaces de producir la *performance* esperada por el artista/director. En este punto debemos distinguir entre *performance* y *performatividad*.

“(…), por un lado, la performance como la producción sesuda y habilidosa de, por ejemplo, un espectáculo basado en la memorización de un guion por parte de los *performers*, y, por otro, la performatividad como <<el acto en sí>>, el presente único”⁴⁸⁴

Por su parte, Fischer-Lichte distinguirá entre *escenificación (Inszenierung)* y *realización escénica (Aufführung)* de forma muy parecida a la que lo hace Bal con *performance* y *performatividad*.

“El concepto de escenificación implica un plan, una idea escénica que ha elaborado un artista, o varios conjuntamente, y que por regla general se modifica constantemente durante el proceso de ensayos”⁴⁸⁵

Al contrario que en el caso de la escenificación, en opinión de Fischer-Lichte en la realización escénica se produce un proceso de autogeneración en el que “todos los participantes la crean conjuntamente” y que no puede ser “completamente planificada, controlada y, por así decirlo, producida por ninguno de ellos en

⁴⁸³ Este ejercicio de poder indica claramente toda una distribución del saber. El artista tiene el poder de señalar artísticamente un objeto, un tiempo, un comportamiento, un espacio o un acontecimiento porque dispone de un saber diferenciado del resto de la comunidad de la que forma parte.

⁴⁸⁴ Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, 228-29.

⁴⁸⁵ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 104.

concreto, que escapa tenazmente al poder de disposición de cada uno de ellos⁴⁸⁶. Sin embargo, el dispositivo escénico continúa siendo en la Etapa de autonomía/autoridad una maquinaria de pre-producir comportamientos y de reproducir un futuro planificado previamente por el director/artista. Es aquí donde radica nuestra crítica al dispositivo escénico de la Etapa de autonomía/autoridad. Si se nos permite el paralelismo, el artista/director es el *capitán del barco*, con la autoridad para convertir personas en maridos y mujeres. En el caso del dispositivo escénico, de convertir personas en observantes y actuantes, y por tanto determinar su comportamiento. Por tanto, la performatividad del dispositivo escénico no despliega actos/circunstancias/contextos que mantengan a la comunidad escénica con la potencia de producir su propia agencia.

Sin embargo, Fischer-Lichte insiste en que la potencia del dispositivo escénico radica precisamente en que es un contexto de encuentro entre personas, cuyo desarrollo y resultados son impredecibles. Para rastrear en qué punto histórico el dispositivo escénico comenzó a perder su carácter de obra cerrada, girando su atención hacia el potencial que se deriva de ser un contexto de relación o acontecimiento abierto, debemos seguir la pista del término realización escénica.

“[La realización escénica] Al convertir en aspecto esencial de su definición tanto la copresencia física de actores y espectadores, que conjuntamente hacen que la realización escénica acontezca, como las acciones corporales realizadas por ambos grupos, y al centrar con ello su atención en un proceso dinámico, imprevisible tanto en su transcurso como en su resultado, margina la expresión y la trasmisión de significados previamente dado. Los significados que surgen en este proceso sólo pueden producirse en él y por él⁴⁸⁷”

En “Estética de lo performativo⁴⁸⁸ Fischer-Lichte *cartografía* la emergencia esta *forma* del dispositivo escénico situado y afectado por su contexto y sus agentes a partir de la figura de Max Herrmann, fundador de los Estudios teatrales a

⁴⁸⁶ Fischer-Lichte, 102.

⁴⁸⁷ Fischer-Lichte, 72.

⁴⁸⁸ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*.

principios del siglo XX. En opinión de la autora, son los Estudios teatrales, impulsados por Herrmann y no las experiencias artísticas de los años sesenta y setenta, los que inauguran el primer “giro performativo de la cultura europea”⁴⁸⁹ acontecido en el siglo XX. Los estudios teatrales se fundaron estableciendo una oposición entre lo textual y lo escénico. Rito frente al mito, realización escénica frente a texto literario. Más allá de una pura oposición de conceptos, se trata de una operación de “inversión terminológica dentro de una jerarquía”. Es decir, un giro completo que va a desde concebir el dispositivo escénico meramente como un medio para la representación/repeticón de una creación lingüístico-artística (el texto) una obra cerrada, a considerar el dispositivo escénico como un contexto de encuentro/relación entre agentes de una situación que no está completamente determinada (acontecimiento).

“La realización escénica tal y como la entiende Herrmann da lugar a una constelación única, irreplicable, sobre la que la mayoría de la veces sólo se pueden ejercer una influencia y control limitados, y en la cual ocurre algo que sólo puede acontecer de esa manera una vez –como no puede ser de otro modo tratándose del encuentro de un grupo de actores con un cierto número de espectadores de temperamentos, estados de ánimo, deseos, ideas y conocimientos distintos, en un determinado momento y en un determinado lugar”⁴⁹⁰

Fischer-Lichte apuesta porque el encuentro entre observantes y actuantes que se da durante la *realización escénica* es un encuentro situado que depende de circunstancias contextuales imprevisibles y sobre las que se tiene una influencia limitada. Sin embargo, como hemos visto durante la Etapa de autonomía/autoridad, la realización escénica sigue siendo un encuentro controlado y limitado al marco espacial, temporal y comportamentalmente señalado por el director/artista.

⁴⁸⁹ Fischer-Lichte, 63.

⁴⁹⁰ Fischer-Lichte, 72-73.

Por tanto, en cuanto a la experiencia que plantea el dispositivo, sus resultados están cerrados de antemano. Si en la Etapa institucional el observante miraba inmóvil desde su sitio en el patio de butacas hacia la embocadura escénica tras las que se estaba dando un tiempo cualitativamente diferente al tiempo real en el cual unos *actuantes* estaban realizando una determinada acción; en la Etapa de autonomía/autoridad, como observante me muevo por un espacio, miro objetos, cuerpos y situaciones durante largos periodos de tiempo, quizás también pueda hablar, trasladar tal o cual objeto, aportar algo de *contenido* al conjunto del dispositivo escénico, pero pronto encontraré unos límites en los que lo que se *puede hacer* ha sido establecido de antemano.

Podríamos establecer el paralelismo entre el dispositivo escénico de la Etapa institucional, que culturalmente tiene la función y las limitaciones de un libro, una película o cualquier dispositivo herméticamente regulado y fijado de antemano; por otro lado, podríamos comparar el dispositivo escénico de la Etapa de autonomía/autoridad con un objeto cultural como un viaje guiado, una partida al ajedrez, un hipertexto, un videojuego de plataforma o cualquier otro dispositivo con ciertas capacidades de participación del observante⁴⁹¹. En la participación del observante que favorecen muchas de las propuestas escénicas que hemos analizado en la Etapa de autonomía/autoridad, dicha participación se ve apropiada por el dispositivo escénico, como ocurre con los juegos reglados o en el deporte competitivo.

“Hay muchas formas escénicas participativas que no son relacionales, ya que bajo la máscara de participación no cuestionan nada, más bien crean comunidades cálidas, viajes sensoriales hacia recuerdos ancestrales o experiencias a modo de parques temáticos”⁴⁹²

⁴⁹¹ Que con estas nuevas capacidades de *participación* se ha convertido en observante/actuante/usuario.

⁴⁹² Enrile, *Teatro relacional*.

Por tanto, participar de una realización escénica debería de significar algo más que acatar las ordenes establecidas por el director/artista o mantenerme dentro de los límites esperados. Es decir, la participación de cualquier agente en el dispositivo escénico no debería plegarse a la performatividad prescrita por el artista/director. Nuestra participación en el dispositivo escénico debería poder cambiar las *reglas del juego*, tener capacidad de agencia sobre el dispositivo. Como hemos comentado con anterioridad, participar no sería producir contenido con arreglo a lo esperado, sino tener acceso y capacidad para desplazar la iteración del dispositivo del que estoy formando parte.

Por usar los mismos términos que emplea Fischer-Lichte, el proceso dinámico que se produce en el dispositivo escénico debería ser imprevisible tanto en su transcurso como en su resultado⁴⁹³. Sin embargo, la realización escénica está de facto completamente controlada y regulada. La potencia performativa del dispositivo escénico está regida por unas convenciones culturalmente muy implantadas, o controlado por la figura del artista/director ejerciendo su criterio de autoridad. Tenemos entonces un dispositivo capturado por la tradición en la Etapa institucional y por una figura del artista/director en la Etapa de autonomía/autoridad.

Es más, podemos afirmar que el punto fuerte del dispositivo escénico es antagónico a lo que Fischer-Lichte argumenta que son sus características fundamentales y constitutivas. Es decir, el dispositivo escénico tal y como lo conocemos y practicamos, es una maquinaria específicamente preparada para reproducir acontecimientos de un modo dirigido y previsto. Por tanto, es un dispositivo espacio/temporal donde los comportamientos, contenidos y devenires están pre-producidos, nada escapa a su economía tradicional. En el dispositivo escénico el poder ha sido distribuido de antemano y la correlación de saberes

⁴⁹³ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 72.

nunca se altera. Los observantes y los actuantes se encuentran dentro de un dispositivo, comportándose como estaba previsto: realizando su *performance*.

Por tanto, las preguntas serían ¿Cómo producir este proceso de *autogeneración*? ¿Cómo hacer que éste presente único del que habla Bal no sea un presente previsto y planificado? ¿Qué tácticas se pueden aplicar sobre el dispositivo escénico para que deje de ser un espacio para la performance y pueda dar lugar a ciertos grados de performatividad desregulada? ¿Cómo dar espacio a la *comunidad escénica* para generar su propia agencia? ¿Es posible producir un dispositivo escénico para la performatividad y no para la performance? Ahora sí, un espacio indeterminado que permita la agencia imprevista de una comunidad temporal.

Algunos artistas y directores escénicos han puesto en marcha tentativas para potenciar aquello que tiene de específico el dispositivo escénico: la potencia de agencia que permite, en tanto que encuentro entre personas en un lugar durante un tiempo. Consideramos que estos artistas/directores abren lo que hemos denominado como la Etapa relacional del dispositivo escénico. A continuación, exploramos como estos artistas/directores han puesto en práctica tácticas para desplazar las relaciones poder/saber normativas del dispositivo escénico, tanto del modelo institucional, como del replanteado en la Etapa de autonomía/autoridad.

Analizamos estas tácticas alineadas con las categorías de espacialidad, posición, temporalidad y comportamiento, que nos han servido para estudiar el dispositivo escénico de las etapas anteriores. Como hemos mencionado, estas tácticas están orientadas a desplazar el dispositivo escénico desde su papel normativo de dispositivo de performatividad reglada/dirigida/cerrada a otros contextos donde la comunidad escénica negocia y produce en colectivo su performatividad no regulada en forma de agencia.

3.1. Etapa relacional

“Para poner de relieve la agencia, el artista tiene que renunciar a ella”.⁴⁹⁴

Como hemos visto y analizado anteriormente, todo dispositivo escénico es performativo en el sentido en que es capaz a través de sus convenciones de establecer determinadas relaciones de poder y determinada distribución del saber. El dispositivo escénico convencional, incluso con sus reformulaciones desplazadas durante el siglo XX, sigue siendo una poderosa herramienta de clausura del futuro. Por el lado del ámbito artístico, aunque durante el siglo XX se ha cuestionado el punto de vista único, se ha introducido el tiempo, el espectador adquiere ciertos grados de participación, se practica *lo relacional*, etc. a pesar de todo ello nada escapa a la economía de la institución artística. La práctica artística está regida por las convenciones, dirigida por el artista, secuestrada por las Instituciones, situada dentro de los “regímenes disciplinarios y discursivos de las bellas artes”⁴⁹⁵, regida por “los valores del genio artístico y el valor de la obra”⁴⁹⁶. Según comenta Fried en “Arte y objetualidad”⁴⁹⁷, la teatralización de la escultura operada a través de los formatos como la instalación y la performance parecían abrir el objeto artístico a lo imprevisible de la relación de dependencia con su contexto, y por lo tanto harían que la escultura perdiera su esencia como algo íntegro, total, autónomo y atemporal. Sin embargo, lo que se le escaba en su tesis a Fried, es que lo teatral es un dispositivo, una maquinaria perfeccionada para reproducir sistemáticamente un tiempo íntegro, total, autónomo y atemporal. Es decir, el dispositivo escénico ha demostrado durante siglos la misma relación (sujeto-objeto) que las esculturas de Caro⁴⁹⁸ que él consideraba antagónicas a lo teatral. Las instalaciones y las performances siguen siendo obras de arte en

⁴⁹⁴ Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, 274.

⁴⁹⁵ Coulter-Smith, *Deconstruyendo las instalaciones*, 17.

⁴⁹⁶ Coulter-Smith, 25.

⁴⁹⁷ Michael Fried, *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas* (Antonio Machado Libros, 2018).

⁴⁹⁸ Véase: Juliane Rebentisch, *Estética de la instalación* (Caja Negra, 2018), 49.

sentido clásico, puesto que están contenidas en sí mismas a través de la insoslayable autoridad del artista y la absorbente pertenencia a la *institución*, se constituyen como objetos cerrados e inalterables.

Los dispositivos artísticos o escénicos, aun contemplando la participación del espectador y del contexto como agentes relevantes, continúan administrando el suceso escénico/artístico. Son dispositivos en cuanto a que plantean de base determinada regulación las relaciones de poder y la distribución de saber dentro del sistema que producen. ¿Es posible un dispositivo escénico/artístico en el que la performatividad no esté regulada?

Debemos de buscar una categoría *entre dispositivos* que se defina porque lo que sucede en este espacio y durante este tiempo está centrado en la agencia de los que allí se dan cita. Es decir, que las prácticas posibles dentro de dicho dispositivo no estén previamente reguladas y controladas como lo están en el resto de los espacios/tiempos de la vida en las sociedades occidentales. Dispositivos capaces de abrir un *intersticio*, como lo conceptualiza Nicolas Bourriaud en “Estética relacional”, frente a los “espacios específicos y preestablecidos que limitan las posibilidades de intercambio humano”⁴⁹⁹ tal y como lo hace el dispositivo escénico institucional. Espacios para reinventar la *economía*.

“Este término, “intersticio”, fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia (...). El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes”⁵⁰⁰

Un dispositivo basado en la *adecuación* de un espacio, para la producción de un tiempo de negociación de las posiciones y comportamientos de los agentes allí

⁴⁹⁹ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Adriana Hidalgo editora, 2006), 16.

⁵⁰⁰ Bourriaud, 15-16.

presentes. Por tanto, un dispositivo con una potencia performativa abierta y no regulada por completo. A este dispositivo escénico de agencia Enrile lo ha denominado y definido como *teatro relacional*⁵⁰¹.

“El teatro relacional no pretende construir un objeto acabado para mostrarlo en uno de los grandes contenedores de la cultura disciplinaria, sino que lo que quiere es construir el acontecimiento de encontrarse en el mundo. Por lo tanto, supone un revisionismo del teatro por cuanto rechaza el dispositivo escénico convencional para proponer otra teatralidad. Una teatralidad que se fundamenta en la creación de dispositivos relacionales en los que los espectadores⁵⁰² participan de la creación escénica, y por lo tanto, se formula un tipo de espectador distinto al hegemónico del teatro convencional. Un público que pasa de tener la autoridad de interpretar lo que ocurre en escena, a tener la autoridad de modificar lo que ocurre en escena, la propia materialidad escénica”⁵⁰³

Se trataría de desplazar al centro de nuestra atención a aquello que Fischer-Lichte estima que es precisamente lo específico del dispositivo escénico: “un proceso dinámico, imprevisible tanto en su transcurso como en su resultado”⁵⁰⁴. Y, sin embargo, esto que se enuncia como lo propio del dispositivo escénico ha sido conjurado durante siglos por las convenciones escénicas y durante el siglo XX ha estado controlado por la institución y manipulado por los artistas/directores. Con este propósito podemos rastrear algunas propuestas en las que artistas y directores pierden total o parcialmente el control para ponerlo a disposición de una comunidad de participantes. Artistas, directores y colectivos que han propuesto de partida dispositivos de agencia.

⁵⁰¹ Debemos entender que *lo relacional* no alude únicamente a que se da como relaciones interpersonales, sino que el término señala aquel contexto de relación donde lo que se puede producir no está regulado de antemano. Con nuestra aproximación nos alejamos del sentido que el término relacional tiene para Bourriaud y cómo se practica el espacio/tiempo en las obras de los artistas que emplea para ilustrar este concepto.

⁵⁰² El hecho de que se nombre específicamente a los *espectadores* deja fuera de la participación en la creación escénica propuesta por Enrile a otros agentes fundamentales en el dispositivo escénico. Normalmente los *actantes*, *técnicos*, *personal de sala* que tampoco tienen ninguna capacidad de participar, más allá de la que está pautada por el director/artista.

⁵⁰³ Enrile, *Teatro relacional*, 15.

⁵⁰⁴ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 72.

Para producir un contexto donde el futuro no esté cerrado, donde la realización escénica sea producto de relaciones abiertas, dinámicas e imprevisibles, es necesario reformular las convenciones bajo las que ha funcionado desde su creación el dispositivo escénico institucional. Como afirma Enrile, no es posible “seguir utilizando los medios de expresión implantados por los sistemas de poder”⁵⁰⁵, si lo que buscamos es cuestionar críticamente dicha distribución en el dispositivo escénico. Hemos visto como durante la Etapa de autonomía/autoridad los directores/artistas ponían en funcionamiento estrategias de desplazamiento. Sin embargo, estas estrategias intentaron cambiar el dispositivo escénico *desde dentro* ocupando los espacios sociales propios de la institución. En un primer momento apostaron por replantear el dispositivo arquitectónico diseñando y construyendo nuevos teatros; en un segundo momento trabajaron desde galerías y museos⁵⁰⁶ estirando los límites de las convenciones institucionales. Para analizar los desplazamientos que proponen un replanteamiento crítico del dispositivo escénico, y no ya la transformación utópica de los mismos, propuesta durante el siglo XX, nos referimos a *tácticas*⁵⁰⁷ y no a estrategias.

Las tácticas producen momentos concretos (situaciones) que, ocupando los espacios de la institución escénica o artística, inducen otras distribuciones del poder en las que se produce lo que podemos denominar una ausencia compartida del saber específico aplicable a la situación planteada. Como plantea Pérez-Royo, situaciones en las que no hay procedimientos reglados para orientar la actuación.

⁵⁰⁵ Enrile Arrate, «Teatro relacional».

⁵⁰⁶ Aunque, como hemos visto, en algunos momentos plantearon su trabajo en espacios físicamente fuera de las Instituciones, su pretensión fue siempre cambiar el *statu quo* de la institucionalidad.

⁵⁰⁷ La diferencia entre táctica y estrategia está comentada en “Manual de guerrilla de la comunicación”. No es el propósito de este trabajo extenderse en esta distinción. Sin embargo, si es necesario señalar la diferencia básica: la estrategia como un ejercicio de poder que cuenta con un espacio institucional para llevarse a cabo; frente a la táctica como una tentativa práctica que se produce de forma puntual e intenta cuestionar críticamente el estado de las cosas. Véase: Blisset, Brünzels, y A, *Manual de guerrilla de la comunicación*, 30-31.

“Su dimensión política se cifra no en ofrecer mecanismos y dispositivos que claramente guían la participación en una dirección u otra, sino en proponer unas circunstancias de encuentro radical. No un dispositivo, sino una situación por determinar, un espacio de libertad que no está regulado por protocolos de actuación”⁵⁰⁸

Esta sería para nosotros la definición de los dispositivos de agencia: contextos espaciales, posicionales, temporales que propicien un *intersticio* donde las personas allí presentes cuenten con “las capacidades y los medios (tanto cognitivos como materiales) para desarrollar una acción (...) no solo de sentirse influido por la obra artística, sino de influir en ella y, a través de esta, en su realidad”⁵⁰⁹

A continuación, examinamos las tácticas de espacialidad, posición, temporalidad y comportamiento que inducen a la agencia de sus participantes.

⁵⁰⁸ Juan Domínguez y Victoria Pérez Royo, *Dirty Room* (Continta Me Tienes, 2017), 125.

⁵⁰⁹ Daniel de Gracia, «Agencia», accedido 13 de agosto de 2022, <http://arts.recursos.uoc.edu/glossari-sociologia/es/agencia/>.

3.2. Tácticas de espacialidad

“Los espacios teatrales convencionales son contenedores de cultura monumental que imponen unos marcos para percibir la obra, y por lo tanto crean una específica relación entre el objeto cultural y los espectadores”⁵¹⁰

Como afirma Enrile, el dispositivo escénico convencional es un contexto espacial con un arraigo cultural tan profundo que no permite organizar las relaciones de otra manera. La espacialidad institucional del dispositivo es tan poderosa que acabó absorbiendo los intentos de escapada del edificio teatral. Las espacialidades alternativas planteadas por directores/artistas en la segunda mitad del siglo XX continuaban de alguna manera reproduciendo en nuevos emplazamientos las condiciones básicas de la espacialidad institucional. Cuando construyeron teatros en emplazamientos no teatrales, se sirvieron del esquema básico: producir un espacio desde el que mirar. Por tanto, esta es la cuestión insoslayable del dispositivo escénico que, aunque altere sus condiciones convencionales de sala-escena, sigue convirtiendo en sala los espacios desde los que se observa, y en escenario los espacios en los que son observados. Es decir, el dispositivo escénico de la Etapa de autonomía/autoridad continúa siendo un régimen escópico del que se deriva determinada relación saber/poder.

Para intentar *dissolver* críticamente este axioma del régimen escópico que se encuentra en el núcleo del dispositivo escénico, algunos directores/artistas han recurrido a lo que hemos identificado⁵¹¹ como dos tácticas espaciales diferenciadas: superposición de marcos y ritos de paso. Debemos pensar estas tácticas con dos diferentes imágenes. En la superposición de marcos el observante/participante se encuentra simultáneamente en el interior de dos marcos cada uno de ellos con una diferente gramática cultural (código). La imagen en este caso es de estar en un esquema vertical entre dos marcos. En las

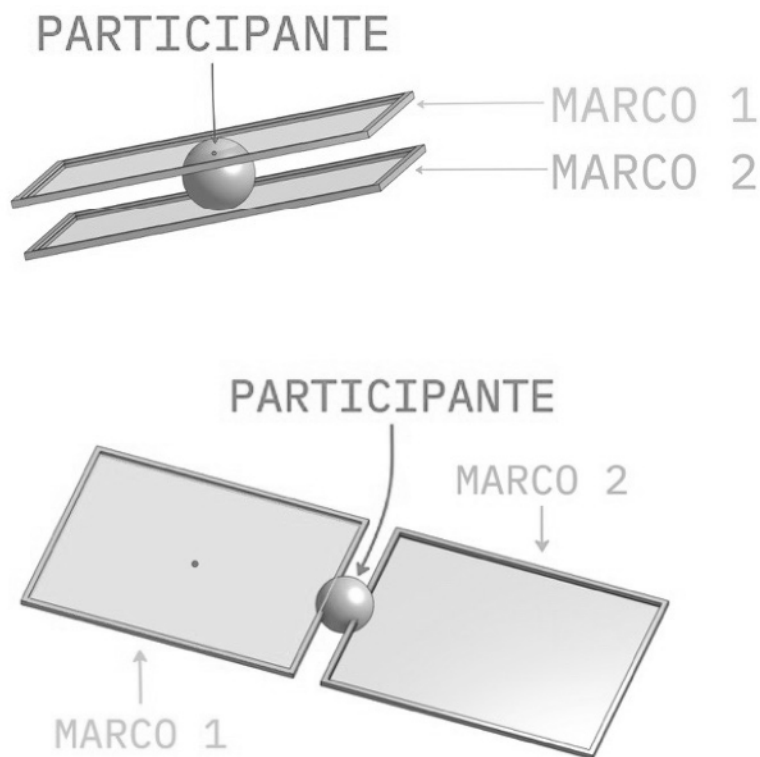


FIGURA 040. Gráfico de intersecciones del participante en entornos de doble marco [Elaboración propia].

⁵¹⁰ Enrile, *Teatro relacional*, 19.

⁵¹¹ No sin ayuda de Fischer-Litche, Lehmann, etc.



FIGURA 041. Christoph Schlingensiefel, *Chance 2000* – Campaña electoral circense' 98, 1998, Performance

tácticas de ritos de paso el observante/participante se encuentra en tránsito/transición entre dos marcos, un espacio intermedio. La imagen en este caso es la de estar un esquema horizontal entre dos marcos.

3.2.1. Superposición de marcos

La estrategia de la superposición de marcos se basa en producir un contexto espacial en el cual la comunidad escénica⁵¹² esté bajo el paradigma de al menos dos gramáticas culturales diferentes. Es decir, podemos ser conscientes de que estamos en un dispositivo escénico, pero, al mismo tiempo y en paralelo estamos también en otro dispositivo social diferente que está en pleno funcionamiento. La esencia de la superposición de marcos consiste en hacer imposible al espectador “discernir en muchos momentos en que tipo de acontecimiento”⁵¹³ se encuentra participando.

Para ejemplificar esta táctica Fischer-Lichte emplea el trabajo “Chance 2000 – Campaña electoral circense' 98” (1998) de Christoph Schlingensiefel. Esta realización escénica utiliza como base el contexto temporal de las elecciones al parlamento alemán de 1998. “Chance 2000” es el partido político fundado por Schlingensiefel con ocasión de estas elecciones. “Campaña electoral circense' 98” es el acto electoral del partido de Schlingensiefel para las elecciones generales.

“[Campaña electoral circense' 98] en el teatro Prater de Berlín es una obra anunciada como un congreso del partido en dieciocho partes, con un programa diferente cada noche”⁵¹⁴

⁵¹² Empleamos el término comunidad escénica para referirnos a todos los agentes implicados en un dispositivo escénico: observantes, actuantes de todo tipo (técnicos, directores, etc.)

⁵¹³ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 75.

⁵¹⁴ Christoph Schlingensiefel, «Wahlkampfzirkus '98», accedido 8 de mayo de 2023, https://www.schlingensiefel.com/projekt_eng.php?id=t014.

La realización escénica aunará varios marcos, fundamentalmente el marco sociopolítico propio de un mitin político, chocando frontalmente con formatos escénicos de diferente naturaleza (espectáculo circense, realización escénica, *talk-show*, *freak-show*, etc.). Durante el desarrollo de la realización escénica aquellos considerados inicialmente espectadores, podían intervenir en cualquier momento.

“En muchas ocasiones parecían transcurrir simultáneamente dos o tres tipos distintos de evento. Una situación en la que los distintos géneros se comentan unos a otros, reflexionaban unos sobre otros y se cuestionaban entre sí”⁵¹⁵

Es decir, en el transcurso de “Campaña electoral circense’ 98” (1998) ni los observantes ni los actuantes podían acogerse a una única gramática cultural para negociar su participación en el evento. El espacio y sus condiciones específicas no ofrecían ningún indicio de cuál era el contexto que primaba sobre los demás posibles a la hora de posicionarse como agentes del suceso que estaba aconteciendo.

“Los choques y rupturas de marcos precipitaban a los espectadores⁵¹⁶ no sólo a una crisis, porque estaban constantemente en una situación de incertidumbre sobre qué marco debía regir (...), sino también porque los límites entre ámbitos, que los marcos habían delimitado de manera clara hasta el momento, se difuminaban, si es que no habían sido suprimidos por completo”⁵¹⁷

Como veremos en el apartado dedicado al análisis del suelo, la sociedad contemporánea está marcada por el objetivo de explotar económicamente cualquier lugar y momento. Con este objetivo se categorizan sistemáticamente todos los espacios y tiempos del mundo. Cada espacio está diseñado de forma

⁵¹⁵ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 96.

⁵¹⁶ Tenemos que señalar aquí nuevamente que señalar de forma específica a los espectadores, le resta potencia a la operación de superposición de marcos. Los marcos también se superponen para los actores, para el director o para el personal técnico que entran en este nuevo contexto en una crisis igual o mayor que los espectadores.

⁵¹⁷ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 98.

específica para que en él se desarrolle determinada función y no otra. Este es el caso paradigmático del dispositivo escénico. En “Campaña electoral circense’ 98” Schlingensief siembra la duda de sobre para qué está acondicionado el espacio (cuáles son sus criterios de espacialidad) y por tanto la gramática cultura concreta a la que hay que *atender*: “<<esto es teatro/arte>> o <<esto es una situación social o política>>”⁵¹⁸

“Estos marcos dan pautas para un comportamiento adecuado en la situación que demarcan. Al hacer que marcos aparentemente opuestos, o simplemente distintos, choquen, las realizaciones escénicas ponen al espectador *entre* todas las reglas, normas y órdenes que emanan de ellos”⁵¹⁹

Si se puede estar practicando el espacio de dos maneras simultáneamente, con dos códigos en principio contrapuestos ¿Cuál es la *naturaleza* del espacio? Si las específicas condiciones de espacialidad no nos ofrecen la categoría precisa para actuar “¿Qué distingue una asamblea política de una realización escénica teatral?”⁵²⁰. Como argumenta Fischer-Lichte, las oposiciones binarias a las que nos tiene acostumbrados la cultura occidental se *desploman*. Cuando se da la superposición de marcos nos quedamos atrapados en un espacio indeterminado sin gramática cultural adecuada, sin una gramática cultura *natural*.

“En este sentido, la gramática cultural forma parte de una mitología de la cotidianidad donde el poder y el dominio se presenta como hechos naturales. Esta mitología está tan integrada en la vida humana que casi nunca se cuestiona”⁵²¹

La superposición de marcos cuestiona la economía del dispositivo escénico al tiempo que la de los otros dispositivos sociales que está poniendo en juego. En esta situación de espacios *plegados*, indistinguibles o superpuestos, todos los agentes están oscilando continuamente por el umbral entre los marcos posibles.

⁵¹⁸ Fischer-Lichte, 352.

⁵¹⁹ Fischer-Lichte, 352.

⁵²⁰ Fischer-Lichte, 98.

⁵²¹ Blisset, Brünzels, y A, *Manual de guerrilla de la comunicación*, 21.

El umbral es el espacio que se abre ante el hecho que supone que estamos en un espacio superpuesto a otro y, por lo tanto, donde no existe un código único, adecuado o *natural*.

“Cada uno de los pasos por el <<umbral>> crea un estado de inestabilidad a partir del cual puede surgir algo imprevisible, algo que alberga el riesgo del fracaso, pero también la oportunidad de una transformación exitosa”⁵²²

Son numerosos los artistas/directores o colectivos que han trabajado poniendo en práctica este tipo de táctica. Desborda los límites de esta investigación glosar todos los casos en los que se ha empleado la superposición de marcos. Sin embargo, cabe citar algunos casos que consideramos muy relevantes. Esta táctica es habitual en las producciones escénicas de los colectivos “Rimin Protokoll” o “Blast Theory”. En el ámbito de artístico encontramos algunos antecedentes como “The store” (1961) de Oldenburg. En el contexto español tuvo gran repercusión “Dance & Disco”⁵²³ (2000) instalación en la que Aláez convirtió una sala del “Museo Reina Sofía” (Madrid) en una discoteca.

3.2.2. Umbrales y ritos de paso

Acabamos de abordar la táctica de la superposición de marcos, que podríamos también definir como una táctica de *emborronamiento* y confusión que impide situarse completamente a los observantes en su lugar cultural. Por el contrario, la táctica de los ritos de paso actúa de forma totalmente contraria: indicando a los observantes que están *ingresando* en una espacialidad cualitativamente diferente del mundo real.

Hemos visto a lo largo de este trabajo como el dispositivo escénico se aísla del exterior, puesto que necesita, para ser reconocido, constituirse como un

⁵²² Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 353.

⁵²³ Ana Laura Aláez, «Dance & Disco», accedido 8 de mayo de 2023, <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ana-laura-alaez-dance-disco>.



FIGURA 042. Felix Ruckert. *Secret Service*. 2002.

intervalo temporal y espacialmente diferenciado del transcurso de la vida cotidiana. Por ello, los observantes entran por unas puertas y los actuantes lo hacen por otras diferentes. El paso de los observantes en el dispositivo escénico institucional primero desde la calle hacia el interior del edificio teatral y luego desde las estancias intermedias al interior de la sala es un proceso *naturalizado* y sus efectos están asumidos completamente. Las tácticas de ritos de paso vendrían a hacer un señalamiento explícito de esta transformación que produce el dispositivo escénico y convierte a cualquier persona en *observante* dentro del dispositivo escénico. Es decir, dichas tácticas inciden en el momento y espacio que funciona como umbral de “transición del mundo cotidiano a la realización escénica, la escisión del espectador de su medio habitual y su entrada en la realización escénica, la transformación de conciudadano en espectador”⁵²⁴ No entraremos en profundidad en la estructura, complejidad y características de los ritos de paso y su relación con el dispositivo escénico, puesto que hacerlo desbordaría los objetivos de este trabajo de investigación. Si debemos señalar que ciertos artistas/directores han basado en este umbral de paso sus propuestas escénicas. Como sucedía con la superposición de marcos, esta espacialidad intermedia del umbral deja a los observantes en un territorio difuso en el que no pueden operar con una gramática cultural concreta, puesto que están en un lugar entre *el afuera* y *el adentro* del dispositivo escénico.

Por la estrecha relación de sus propuestas con lo ritual, Schechner realizaba ritos específicos incorporación al inicio y al final de las puestas en escena de “The Performance Group”. Algunas de estas propuestas consistieron en el paso de los espectadores uno por uno que debían atravesar un pasillo semioscuro. En este sentido, Fischer-Lichte examina como referente de los ritos de paso el trabajo “Secret Service”⁵²⁵ (2002) de Felix Ruckert en el que también el acceso se hacía de forma individual. La particularidad de “Secret Service” es que a los

⁵²⁴ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 353.

⁵²⁵ Felix Ruckert, *Secret Service*, 2002, Artes escénicas, 2002, <http://felixruckert.de/2002/01/30/secret-service-2002/>.

espectadores se les vendaban los ojos y se les desnudaba antes de entrar al espacio de representación.

“También en este caso las transiciones, realizadas y declaradas como transgresión de límites, le dieron a toda la realización escénica como tal carácter de fase umbral y de transformación”⁵²⁶

En este aspecto, el rito de paso más relevante de las referencias analizadas por Fischer-Lichte es el de “Trainspotting” (1997) de Frank Castorf. En esta puesta en escena los espectadores se sitúan sobre el escenario. El acceso se realiza en pequeños grupos a intervalos de tiempo diferentes. Los empleados del teatro conducen a los espectadores a través de las zonas técnicas (pasillos, estancias, y escaleras) hasta que finalmente llegan al escenario y se dirigen a sus butacas en las gradas instaladas sobre el propio escenario. La entrada escalonada y la aclimatación a las condiciones de baja iluminación producen que el rito de paso se expanda en el tiempo y por los espacios del teatro que normalmente están ocultos a los espectadores.

“Durante un buen rato los [espectadores] que ya estaban sentados podían observar cómo los espectadores recién llegados tropezaban al pasar por el escenario, sin estar seguros de si la transición se había llevado a cabo, es decir, sin saber si la realización escénica había empezado ya, o si se encontraban todavía en el umbral. La inseguridad que por principio alberga toda transición se hacía más intensa. La transición se experimentaba, pues, como fase desorientadora, como situación liminar extrema”⁵²⁷

En este caso Castorf sustrae a los espectadores de su rito de transición institucional y los envía por otra vía al escenario, por otros espacios intermedios. Por tanto, si el umbral de paso no es el mismo, tampoco producirá el mismo efecto en los espectadores, que *entran* en el escenario literalmente de *otra manera*, con otras condiciones/condicionantes espaciales, por puertas de *servicio*. Desde ese momento los espectadores ya no son totalmente

⁵²⁶ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 354.

⁵²⁷ Fischer-Lichte, 355.

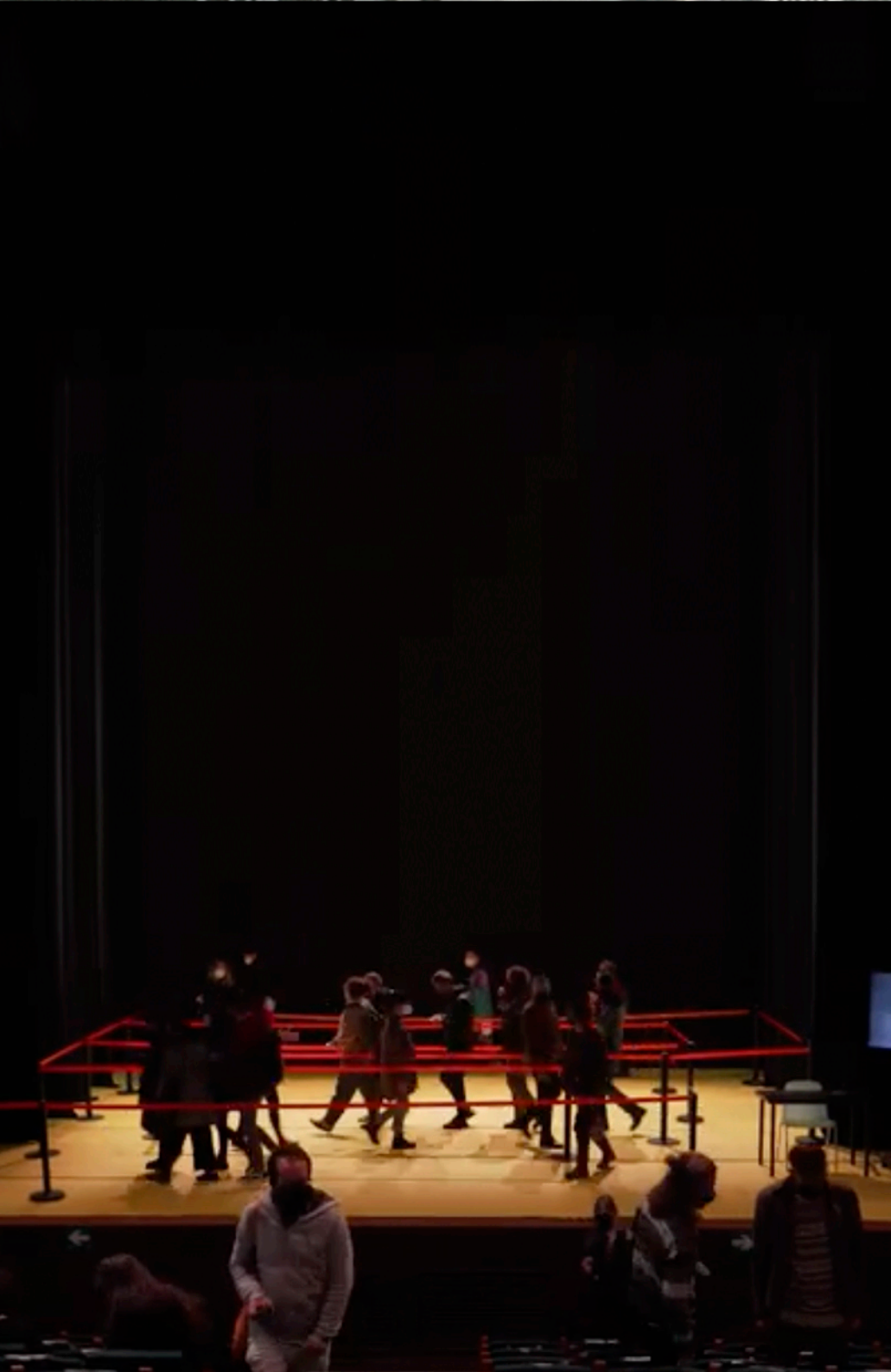


FIGURA 043. Paula Miralles, Arís Spentsas, Rosana S. Rufete, y Vicente Arlandis. H. 2020.

espectadores, han accedido al escenario en igualdad de condiciones que el resto de la comunidad escénica. Esta táctica de la espacialización del umbral y de su señalamiento como relevante altera la agencia que convencionalmente tienen los observantes. No es el propósito de este trabajo glosar todas las propuestas artísticas o escénicas que emplean esta táctica⁵²⁸, sin embargo, si nos gustaría citar “H”⁵²⁹ (2020) de Arlandis, Miralles, Spentsas y S.Rufete en la que el acceso de los espectadores a la sala se da por la puerta de servicio a camerinos. Lo particular del rito de paso en “H” es que se hace un recorrido sobre el escenario hasta el patio de butacas balizado con postes y cintas-barrera como es habitual gestionar los pasos por sistemas de seguridad en las grandes aglomeraciones de personas. Con este gesto los artistas se apropian de otros ritos de paso y lo descontextualizan aplicándolo al dispositivo escénico, en especial situándolo sobre el escenario.

Por tanto, la superposición de marcos y la ampliación/señalamiento de los ritos de paso conducen a estados de indeterminación. Supone una espacialidad *desplazada* como punto de partida y por tanto desplazan a su vez las categorías observante-actuante. Con ello abren el suceso a que puedan ocurrir cosas imprevistas entre los agentes que se encuentran involucrados en una determinada realización escénica. La inestabilidad que produce no encontrar una gramática cultura adecuada supone ya en sí misma una situación de agencia. No puede existir la performance esperada puesto que la performatividad en estos espacios no está regulada por completo.

⁵²⁸ Esta táctica de señalar el umbral como relevante o administrarlo de forma diferente a las costumbres institucionales está siendo recurrentemente empleada por los artistas y directores, considerados dentro del panorama estatal como afines a la práctica escénica contemporánea o las llamadas artes vivas. En el pasado festival “TNT. Tarrasa Novas Tendències” (2022) pudimos ver como el asunto del umbral estaba presente en propuestas como “Litúrgia” (2022) de Marc Sempere, en la propuesta “Interior noche” (2022) de la compañía “Serrucho”, etc.

⁵²⁹ Vicente Arlandis et al., *H*, 2020, Artes escénicas, 2020, <https://tallerplacer.weebly.com/h.html>.

3.3. Tácticas de posición

“¿Cuál es la posición del espectador cuando no sabe qué tiene que hacer? Se trata de generar duda y extrañeza”⁵³⁰

Podemos conceptualizar las convenciones de posición del dispositivo escénico como la regulación espacial específica que produce la aparición de dos tipos de cuerpos: actuantes y observantes. Esta convención está íntimamente ligada a la convención de comportamiento, puesto que determinada posición en el dispositivo escénico *produce* una determinada regulación del comportamiento. De hecho, los nombres que hemos empleado en este trabajo para referirnos a ambas posiciones son los de una acción *sustantivada*: actuar-actuante, observar-observante.

Como hemos visto con anterioridad, en la Etapa de autonomía/autoridad se ensayaron múltiples estrategias destinadas a desplazar las posiciones de observantes y actuantes y con ello producir una participación más activa de los observantes en el dispositivo escénico. Por tanto, estas estrategias estaban encaminadas a superar la oposición entre actuantes y observantes, en un nuevo sujeto: participante. Fischer-Lichte hablará de co-generador para referirse a este rol participante del dispositivo escénico. Sin embargo, el dispositivo escénico se basa en el mantenimiento y el reconocimiento de dichas posiciones, sin las cuales se encuentra en un estado de *ambiguación*. Es decir, en las propuestas radicales de la década de 1960 “The performance Group” o “The living theatre” seguían existiendo *actuantes* como grupo diferenciado y propio de la organización del evento, frente a los observantes/participantes que se introducían en un espacio durante un tiempo como visitantes, para observar/participar en dicho evento. Puede que la oposición de posiciones en el espacio que estaba tan marcada en el dispositivo escénico institucional se disolviera con estas estrategias de posición. Sin embargo, aunque distribuidos ahora en posiciones

⁵³⁰ Domínguez y Royo, *Dirty Room*, 156-57.

que abarcan todo el espacio común, observantes y actuantes mantienen diferentes relaciones de responsabilidad con la realización escénica.

Algunos artistas y directores han ido aún más lejos de lo que supone dejar libertad de movimientos a los agentes del dispositivo escénico. Estos artistas han puesto en marcha tácticas para generar confusión y ambigüedad al respecto de los roles de observante y actuante basándose en tácticas de posición.

3.3.1. Posición indeterminable

Analizamos el caso de “Mesa redonda para artistas” (2012), que Spentsas produjo con ocasión del “III Encuentro de Creación Escénica Contemporánea de Valencia”⁵³¹. Para esta iniciativa, Spentsas *desplazó* las posiciones convencionales que los cuerpos ocupan en el dispositivo escénico. Como esquema de posiciones, Spentsas empleó un formato reconocible culturalmente que tradicionalmente conocemos bajo el nombre de *mesa redonda*⁵³². El artista trabaja superponiendo estos dos dispositivos (escénico y académico) desplazando de esta forma las convenciones de posición de ambos “para alterar sus normas, desorientar a sus participantes y producir algo nuevo”⁵³³.

“Cada artista ocupaba una silla y estaba lo suficientemente lejos de los demás como para no poder comunicarse sin gritar (la única norma del juego fue la de no gritar). También incluía a los espectadores situados de pie en el medio del círculo que marcaban las sillas, y que actuaban como portadores de la acción y de la palabra de los artistas generando un flujo de información. [...] Así que para actuar cada participante debía estar atento al instante, a lo que sucedía a

⁵³¹ «III Encuentro de Creación Escénica Contemporánea de Valencia», 2012, <http://cetae.weebly.com/cetae-organiza.html>.

⁵³² En cierta medida producir un dispositivo académico como la mesa redonda, donde se espera un dispositivo escénico, es también una táctica de espacialidad de superposición de marcos. En este sentido, lo específico de “Mesa redonda para artistas” (2012) estriba en que pone especial atención a la gramática de posición de los cuerpos dentro del dispositivo.

⁵³³ Aris Spentsas, «Encontrar para encontrarse», en *Manual de emergencia para prácticas escénicas: (comunidad y economías de la precariedad)*, ed. Óscar Cornago (Continta Me Tienes, 2014), 47.



FIGURA 044. Aris Spentsas, Mesa redonda para artistas, 2012. Performance

su alrededor, dejarse llevar por un deseo para hablar y moverse sin la necesidad de entender en su totalidad lo que estaba pasando. [...] Implicarse sin saber en un hacer colectivo en donde se crea una finalidad nueva donde no existía ninguna mediante todas las reacciones individuales, todas las nuevas percepciones y el propio deseo de los participantes”⁵³⁴

Aunque Spentsas habla de inversión o *movimiento de los roles*, en nuestra opinión esta distribución espacial de los cuerpos fue la que produjo de forma práctica una zona de *ambiguación* de los roles convencionales del dispositivo. Debido a la posición desplazada, los cuerpos considerados de inicio como artistas (actuales), sumaron a su rol de partida funciones propias de los espectadores, y viceversa. Es decir, los espectadores de pie dentro del círculo formado por los artistas sentados en sillas tuvieron que *actuar* transmitiendo información y desplazándose por el espacio. Esta *yuxtaposición* de roles y posiciones provocó la ambigüedad necesaria para que se produjera *agencia* por parte de sus participantes. La agencia se demuestra claramente en que, durante el desarrollo de la realización escénica, el suceso se va progresivamente desregulando y deja de responder a los deseos iniciales del director. Por tanto, se trata de un reajuste del poder, cuando no directamente de un asalto al mismo, por parte de sus *participadores*⁵³⁵.

“Durante el encuentro las normas de la mesa redonda sufrieron múltiples transformaciones por parte de los artistas participantes, los cuales ingeniaban desde un principio y a medida que pasaba el tiempo varias formas de comunicación alternativa, partiendo a veces de la comida, otras de los colores, del azar y las palabras sueltas, del intercambio de sillas”⁵³⁶

⁵³⁴ Spentsas, 52.

⁵³⁵ Spentsas referencia el término *participadores* a: Hélio Oiticica: Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam, 22.2.-26.4.1992, Galerie Nationale Du Jeu de Paume, Paris, 8.6.-23.8.1992, Fundacio Antoni Tapies, Barcelona, 1.10.-6.12.1992, Centro de Arte Moderna Da Fundacao Calouste Gulbenkian, Lisboa, 20.1.-20.3.1993, Walker Art Center, Minneapolis, 31.10.1993-Februari 1994 (Verlag nicht ermittelbar, 1992).

⁵³⁶ Spentsas, «Encontrar para encontrarse», 52.

En este sentido la distribución de saber entre actuantes, observantes y director que convencionalmente está regulada por sus posiciones en el dispositivo escénico decae porque sus categorías funcionales duales y contrapuestas se suspenden temporalmente y se mantienen en una zona de indeterminación. El saber, al igual que los cuerpos de los participantes, se distribuye por el espacio de forma no jerárquica, contingente e imprevisible. Esta táctica de posición que emplea Spentsas en este trabajo produce un contexto de ambigüedad y desregulación⁵³⁷ que provoca la negociación y autodeterminación y, por tanto, la agencia. Agencia tal y como la define Suset como un tipo de “empoderamiento, competencia para decidir, potencia de acción movilizadora de afectos compartidos en un contexto normativo”⁵³⁸

Como vemos en “Mesa redonda para artistas” (2012) es posible operar tácticas sobre las posiciones físicas de los cuerpos en el dispositivo escénico para generar este tipo particular de acontecimientos capaces producir un devenir colectivo sin previsión. Como afirma Cornago es posible ensayar dispositivos escénicos con “otro tipo de economía, una economía abierta a lo imprevisto, a la precariedad, al azar, a la utopía y a los afectos”⁵³⁹

“Alrededor del encuentro y de la actividad que sucede en un tiempo y en un espacio real se define un dispositivo que, al principio, parte de una estructura y unas normas para transformarse en juego en manos de sus *participadores*”⁵⁴⁰

El trabajo “Mesa redonda para artistas” (2012) de Spentsas nos parece que ejemplifica las tácticas de posición que, trabajando con las convenciones del

⁵³⁷ Es posible que este no fuera el deseo inicial del artista, pero es lo que acaba provocando su proposición de partida, sobre todo dando al dispositivo ésta determinada distribución espacial de los cuerpos.

⁵³⁸ Suset Sánchez, «Cuerpos negros en el cubo blanco», accedido 10 de septiembre de 2022, <http://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/cossos-negres-en-el-cub-blanc/es/>.

⁵³⁹ Óscar Cornago, ed., *Manual de emergencia para prácticas escénicas: (comunidad y economías de la precariedad)* (Continta Me Tienes, 2014), 325.

⁵⁴⁰ Spentsas, «Encontrar para encontrarse», 57.

dispositivo escénico, logran afectar a la comunidad escénica, en un proceso abierto a lo imprevisto. Las *espacialidades desbordadas*⁵⁴¹ como la que se produce en “Mesa redonda para artistas” *dan lugar* a la aparición de una *memoria* propia con la que poder responder⁵⁴² a los *desplazamientos* que sobre las posiciones convencionales propone la nueva distribución del dispositivo. Serán los cuerpos que se dan cita en el dispositivo escénico los que produzcan un acontecimiento imprevisto, poniendo en funcionamiento esta *memoria*⁵⁴³ individual y compartiéndola de forma colectiva. Por tanto, las personas que se encuentran en el dispositivo escénico desplazado propuesto en “Mesa redonda para artistas” (2012) tienen la misma potencia imprevisible para alterar la realización escénica, tienen la capacidad de afectar al dispositivo del que están formando parte, afectándose⁵⁴⁴ a ellos mismos simultáneamente.

“brinda a todos los participantes la posibilidad de experimentarse durante la realización escénica como un sujeto que puede participar en la determinación de las acciones y los comportamientos de otros, y cuyas acciones y comportamiento pueden ser a su vez determinados por ellos, como un sujeto que no es ni autónomo ni está totalmente determinado externamente y que asume la responsabilidad de una situación que no ha creado, pero en la que está involucrado”⁵⁴⁵

Nos encontramos en este punto al límite, en la disolución total de uno de los paradigmas esenciales del dispositivo escénico que es la pareja antagónica

⁵⁴¹ Jesús Segura, «Espacialidades desbordadas: la cuestión performativa espacio-temporal», 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=8lX4j1NljTU>.

⁵⁴² Si bien el artista habla de que el *dispositivo* “motive al público de modo imprevisible en relación con unas decisiones instantáneas”, pensamos que lo que emerge aquí es más profundo. Se trata de cierta *memoria cultural* (Bal) que se encuentra también desbordada, dislocada.

⁵⁴³ Este concepto que recuperamos de Bal y que aquí adquiere una dimensión colectiva. El concepto en Bal se encuentra en: Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, 236.

⁵⁴⁴ Lo afectante y lo refractario son términos que se vinculan con los tipos de reacciones posibles ante proposiciones escénicas de carácter abierto. Con el sentido que los empleamos aquí, estos términos surgieron y se cargaron de significado en el trabajo de análisis e investigación realizado posteriormente a la producción de “Allò que segueix”. El trabajo puede consultarse en: Raúl León Mendoza, *Allò que segueix. Investigació al voltant de la producció escènica*, Institut Valencià de Cultura (Valencia, 2019), <http://personales.upv.es/raulemen/allo/allo.pdf>.

⁵⁴⁵ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 328.

observante-actuante. ¿Qué queda si todos los participantes tienen la misma potencia de actuación? ¿Qué pasa si no se forma un grupo diferenciado de personas con más conocimiento (saber) que los demás sobre el acontecimiento? Esta reserva de saber era la que quedaba residualmente en el dispositivo escénico de posiciones desreguladas en los dispositivos escénicos de la Etapa de autonomía/autoridad ¿Qué pasa si tampoco el espacio y la posición de las personas que están en él es capaz de darnos las claves (gramática cultural) de determinado acontecimiento?

Este es el espacio que, según nuestro criterio, deja huérfano Fischer-Lichte puesto que, en su tesis, aunque tímidamente asoma la posibilidad de abolir las posiciones de actuante/observante, la autora siempre presupone cierta reserva de saber para los actuantes, y cierto grado de autoridad (poder) a los artistas/directores. De esta forma, aunque para Fischer-Lichte los espectadores tengan un papel relevante en el dispositivo escénico, siempre están en cierto grado de inferioridad en su posición de poder/saber que les provocará un estado de emergencia/sorpresa sobre lo que acontece en el suceso escénico. Se da por sentado, entonces que frente a este estado de desconocimiento y sorpresa se haya otro colectivo cualitativamente diferente e informado encargado de moderar/mediar entre el acontecimiento y los observantes: artistas, directores, técnicos, actuantes. Con estas tácticas de posición se desactivan estas diferencias, puesto que todos los agentes encuentran con las mismas sabidurías, el mismo poder para ser performativos y también las mismas incertidumbres. En las mismas condiciones, en la misma posición para la negociación con los demás y con lo que está aconteciendo.

“Este bucle funciona como un sistema que se reorganiza a sí mismo, un sistema en el que constantemente hay que integrar elementos recién surgidos, no planeados y, por ello, no predecibles”⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ Fischer-Lichte, 328.

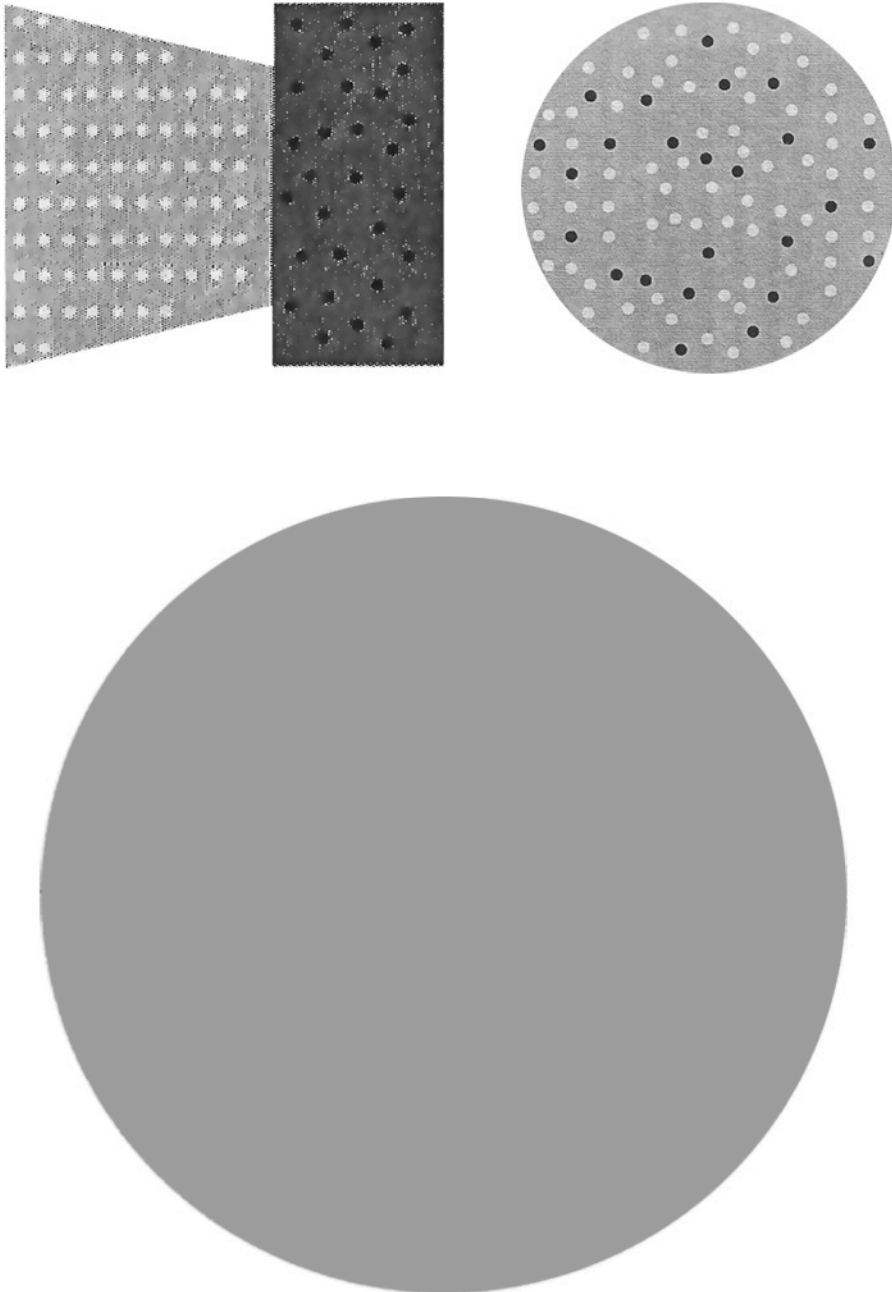


FIGURA 045. Jorge Iván Suárez. *Distribución público-sala, actuanes-escenario en el ámbito escénico en «T»* (arriba) versus *distribución en un área única (abajo)*.

Pensamos que lo que se abre en el contexto de los dispositivos escénicos desregulados (dispositivos de agencia) es un proceso colectivo que, aunque cuenta con unas normas básicas, no está regulado en el sentido de que no produce algo que se pueda prever con anterioridad o con independencia de los sujetos concretos que formen parte de este proceso. Todo es igualmente emergente para todos los participantes. No hablamos ya de las desviaciones propias de algo irrepetible, argumento típico de la iteración propia del dispositivo escénico institucional, nos estamos refiriendo a un proceso de *autogeneración*⁵⁴⁷ en donde los roles de observante y actuante son transitivos, *oscilantes*, inestables y contingentes.

En los dispositivos de agencia, nunca podemos señalar la posición que está ocupando uno de los agentes más allá de un momento concreto transitorio. En un dispositivo de agencia, nadie debería poder ser categorizado con un rol concreto. No existen los actuantes como agentes que pertenecen a un grupo diferenciado que cuenta con más saber sobre el acontecimiento que los demás participantes. La relación dicotómica entre sujeto (observante) y objeto (actuante) se transforma en una relación oscilante “en la que las respectivas posiciones” no se pueden “determinar ya con claridad ni se pueden diferenciar netamente”⁵⁴⁸

Por tanto, en la Etapa relacional ya no podemos distinguir con claridad las parejas dicotómicas escenario/sala o actuante/observante Siguiendo con las representaciones gráficas de posición sala/observantes-escenario/actuantes que empleadas⁵⁴⁹ hasta ahora para visualizar los esquemas de posición de las etapas anteriores, consideramos que el esquema posicional del al Etapa relacional se podría representar a través de un círculo de un solo color.

⁵⁴⁷ Fischer-Lichte, 102.

⁵⁴⁸ Parfraseando a Fischer-Lichte en: Fischer-Lichte, 35.

⁵⁴⁹ Cabe recordar que estos gráficos se encuentran en: Suárez, *Escenografía aumentada*, 166-67.

3.4. Tácticas de temporalidad

“La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado”⁵⁵⁰

Después de las experimentaciones radicales de la década de 1960, encontramos que la temporalidad del dispositivo escénico había sido llevada al límite. Cuestionada como una unidad de tiempo dramática, desmontada en cuanto acontecimiento que se articula de forma lógica y causal, desmantelada la estructura del tiempo espectacular y sus marcadores de inicio y final, etc. A pesar de todos estos cuestionamientos y de estas estrategias temporales, el dispositivo escénico sigue funcionando como el señalamiento de un intervalo temporal en el que un grupo de actores ejerce el control del tiempo⁵⁵¹ y desarrolla un acontecimiento que presencia otro grupo de personas observantes. Sin embargo, algunos artistas y directores escénicos han puesto en marcha tácticas en las que la temporalidad convencional del dispositivo escénico se sumerge en una crisis destituyente.

Paradigmático es el caso de “Lips of Thomas” (1975) performance de Abramovic sobre la que prácticamente pivotan en su totalidad las tesis que defiende Fischer-Lichte en “Estética de lo performativo”. Se trata de la mítica performance en la que Abramovic se infringe daño físico, se corta rompiendo una copa, se fustiga con un látigo y se corta el vientre con una cuchilla.

“En su performance, y con su performance, Abramovic creó una situación en la que hizo oscilar a los espectadores entre las normas del arte y las de la vida cotidiana, entre postulados estéticos y éticos. Los precipitó a una crisis para cuya superación no podían recurrir a parámetros de conducta que todos pudieran reconocer o aceptar”⁵⁵²

⁵⁵⁰ Bourriaud, *Estética relacional*, 14.

⁵⁵¹ Sánchez, *El teatro en el campo expandido*.

⁵⁵² Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 25-26.



FIGURA 046. Marina Abramovic. *Lips of Thomas*, 1975.

Por tanto, no estamos hablando ya de duración, de principio, de final, de estructura temporal dramática, etc. Con su acción Abramovic produjo un intervalo de tiempo sin cualificar que situaba a los espectadores en una tensión entre dos tiempos codificados culturalmente: el arte y la vida cotidiana. Los espectadores se quedaron *atrapados* en un tiempo entre: un *impase*. Entre, por un lado, el contemplar estético que suponía observar la performance de la artista hasta que ella decidiera darla por acabada o desfallecer, y la intervención⁵⁵³ ética que supone interrumpir dicha performance y detener las acciones de Abramovic sobre sí misma.

Debemos señalar que, frente a las estrategias de señalamiento del tiempo cotidiano como intervalo a considerar estéticamente, operación típica de la Etapa de autonomía/autoridad, esta táctica que emplea Abramovic produce un tiempo de indeterminación: un *contratiempo*. Podríamos afirmar también que esta *oscilación* de los espectadores entre dos normas (arte/vida) es la oscilación en el umbral de la que hemos hablado en las tácticas de espacialidad. Hablamos de la oscilación entre dos marcos temporales que genera un *tiempo difuso y liminar*. En este contexto temporal indeterminado se *fuerza* necesariamente la agencia de los participantes, sea cual sea su aproximación o posición en el dispositivo escénico. Tal y como documenta Fischer-Lichte sobre “Lips of Thomas” (1975), “Abramovic creó un acontecimiento en el que todos los presentes se vieron involucrados. [...] Tuvo lugar una situación *hic et nunc* en la que los presentes, que compartían un mismo espacio y tiempo, se convirtieron en cosujetos”⁵⁵⁴ Con esta situación límite, Abramovic forzó a la comunidad escénica a tomar partido, a realizar un ejercicio de poder sobre el contexto dando por finalizado el tiempo de la actividad performativa de la artista. “Lips of Thomas” (1975) obligó a la comunidad escénica a producir un saber situado sobre el acontecimiento en el que estaban siendo involucrados.

⁵⁵³ Debemos considerar “Lips of Thomas” (1975) no solo en su plano táctico temporal, sino también en el plano táctico del comportamiento.

⁵⁵⁴ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 34.

3.4.1. Otras temporalidades

Hemos visto como durante la Etapa de autonomía/autoridad, artistas y directores escénicos se vuelcan en la búsqueda de estrategias para ensayar otras temporalidades al margen del canon aristotélico vigente en el dispositivo escénico institucional. Fruto de estas experimentaciones, el tiempo espectacular como tiempo de encuentro entre actuantes y observantes se desvincula por completo del tiempo dramático (tiempo de la narración). De la misma forma, la idea de principio y final y de tiempo unitario y cerrado al que los observantes deben de asistir, aunque sigue siendo el modelo hegemónico socialmente hablando, no es el único aceptado en las prácticas escénicas contemporáneas. Quizá la herencia más significativa de la Etapa de autonomía/autoridad sea la apertura de la temporalidad escénica hacia duraciones prolongadas (varias horas, días, años, etc.). Sin embargo, esta temporalidad expandida⁵⁵⁵ correspondía siempre a un señalamiento del régimen escópico propio del dispositivo escénico institucional.

Por contra, algunos autores y directores han buscado y ensayado tácticas temporales que cuestionan críticamente la temporalidad del dispositivo escénico. Una de estas tácticas consiste en la apropiación y recontextualización de modalidades temporales propias de otros dispositivos culturales. Un caso destacado en el estado español es el “Clean room” (2010-2016) de Juan Domínguez. Domínguez divide esta serie de realizaciones escénicas en temporadas y capítulos como si se tratara de una serie de ficción televisiva.

“Clean Room es un proyecto a largo plazo con formato de miniserie en vivo. Tiene cuatro temporadas, seis episodios cada una. En cada presentación de cada temporada presentamos dos episodios por día, cada dos días. El grupo de espectadores de Clean Room asiste a todos los episodios. De la misma

⁵⁵⁵ Digamos que las operaciones de dilatación del tiempo espectacular como las propuestas por SBrooks y otros directores tenían como finalidad expandir el encuentro narrativo. “El Mahabarata” (1987) de Brook es un ejemplo de este tiempo expandido, pero cuya expansión no atiende críticamente al régimen escópico del dispositivo escénico institucional.

manera que las series de televisión prolongan las narrativas en el tiempo, Clean Room desafía el compromiso del espectador invitándolo a volver a esta experiencia grupal y seguir su desarrollo durante 5 días. Participan en un evento performativo y son sus protagonistas”⁵⁵⁶

Con esta distribución temporal, Domínguez rompe la convención temporal del dispositivo escénico, pero no la invierte completamente, sino que la sustituye por otra con una gramática cultural diferente. Lo característico de esta nueva temporalidad será el sostenimiento de una narrativa durante un tiempo más prolongado del que habitualmente es normativo. Sin embargo, el resultado de esta apropiación de formato temporal sitúa “Clean room” (2010-2016) en una temporalidad que no corresponde a ninguno de los dos ámbitos que intenta conjugar. Por una parte, la temporalidad de la serie es de consumo doméstico individual y diferido, hoy en día prácticamente a demanda, frente a la temporalidad del dispositivo escénico que es una temporalidad que requiere el encuentro, la presencia del observante en un lugar y a una hora determinada pactada por toda la comunidad; por otro lado, la temporalidad del dispositivo escénico institucional suele ser *autoconclusiva*, es decir que empieza y termina en un bloque de tiempo (intervalo) que no genera conexiones derivadas con otros bloques temporales distintos, frente a la lógica serial de interconexión entre las partes (episodios, temporadas, etc.).

Con esta táctica, más allá de involucrar al dispositivo escénico en una temporalidad que desborda los límites institucionales de su temporalidad dramática institucional, Domínguez estaba reclamando espectadores comprometidos, responsables y participativos en esta temporalidad extendida.

⁵⁵⁶ Juan Domínguez, «Clean Room», 2016 de 2010, <http://juandominguezrojo.com/performance/clean-room-4/>. Traducción propia del original en inglés: [“Clean Room is a long-term project with a format of a live miniseries. It has four seasons, six episodes each. On each presentation of each season we present two episodes per day, every other day. The group of spectators of Clean Room attend all episodes. The same way TV series extend narratives over time, Clean Room challenges the spectator’s commitment by inviting them to come back to this group experience and follow its development over 5 days. They engage in a performative event and they are its protagonists”]

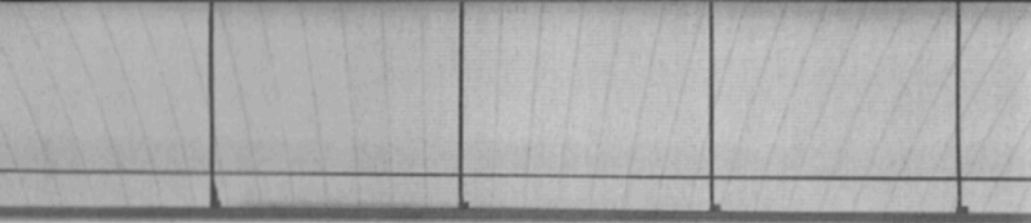


FIGURA 047. Juan Domínguez, Imágenes de los participantes de «Segunda temporada. Clean Room», 2016. Performance

Gracias al formato temporal que desarrolló Domínguez, en “Clean room” (2010-2016) se abrió un espacio/tiempo específico de discusión y de relación entre la realización escénica y sus participantes. Un espacio/tiempo digital (foro) en el que los espectadores rompían su anonimato “comentaban o sugerían ideas para los siguientes episodios”⁵⁵⁷. Esta forma de administración temporal apropiada de otras gramáticas culturales indujo a la agencia de los espectadores con respecto al desarrollo de los acontecimientos en los que estaban participando.

“Mi preocupación a partir del piloto de *Clean Room* era la de crear una obra que no terminara cuando baja el telón, sino todo lo contrario: que la obra empiece justo ahí. [...] ¿Cómo podemos operar a nuestro favor sobre ese tiempo? ¿Deberíamos manipularlo más? ¿Deberíamos movernos a otros contextos y franjas horarias?”⁵⁵⁸

Con esta táctica los –en principio– observantes, aumentaban su compromiso con la pieza y se convertían en actantes en este tiempo entre un *episodio* y el siguiente. Las decisiones de los *observantes* afectaban al desarrollo de los episodios y de la *temporada* en su conjunto. Con el compromiso extendido con la pieza los espectadores estaban produciendo una zona de indeterminación entre realidad y ficción, donde la bajada del telón funciona como un salto de párrafo y no como un punto final. Por tanto, el tiempo espectacular, los capítulos de los que se compone “Clean room” (2010-2016) son solo fragmentos de una relación mayor entre actantes y observantes, que desarrollan *un texto* conjunto y continuo, abierto a los devenires individuales y colectivos.

En el panorama internacional el artista alemán Tino Sehgal es una referencia en estas tácticas de apropiación de formatos, modalidades o marcos temporales y su recombicación y recontextualización como dispositivo escénico. Las *performances* de Sehgal habitualmente *parasitan* el museo de arte contemporáneo, superponiendo el tiempo espectacular (inicio/final) del dispositivo

⁵⁵⁷ Domínguez y Royo, *Dirty Room*, 28.

⁵⁵⁸ Domínguez y Royo, 23-25.

escénico institucional a la temporalidad del dispositivo artístico basado en el horario de acceso público al museo. Bishop calificará esta superposición de marcos temporales bajo el término *exhibición de danza*.

“Esto se puede observar en una nueva forma híbrida de performance a la que llamo la *exhibición en danza*, una prolongación de la performance para rellenar el horario de apertura de las galerías. (...) Entiendo la exhibición de danza como la forma paradigmática de las nuevas “zonas grises” para la performance que han surgido a partir de la convergencia histórica de a “caja negra” del teatro experimental y el “cubo blanco” de la galería”⁵⁵⁹

Si bien es cierto que la cuestión de las convenciones de espacialidad y posición es relevante en este plegado entre *caja negra* y *cubo blanco*, la cuestión de la temporalidad es central en este híbrido llamado *zona gris* que da lugar a su propio tiempo: tiempo de la exhibición.

“El tiempo de la exhibición, (...), es más difuso y está vinculado a las horas de trabajo, generalmente de 10:00 a.m. a 6:00 p.m. se rige por una visión autodirigida que no está sincronizada en relación con otras presencias, y por el desplazamiento físico en lugar del estatismo: se puede entrar y salir de la exhibición en cualquier momento”⁵⁶⁰

Como ejemplifica con sus piezas Sehgal, éstas “no se programaban, no empezaban ni terminaban a una hora determinada, sino que se desarrollaban durante todo el tiempo de apertura del museo”⁵⁶¹ Por tanto, la temporalidad de los dispositivos escénicos que Sehgal propone en el museo adoptan esta gramática cultural mixta entre las temporalidades de ambos dispositivos. Esta temporalidad del dispositivo de exhibición artística no solamente conforma la duración diaria de las piezas de Sehgal que se ajusta más al modelo de jornada laboral⁵⁶² que al de

⁵⁵⁹ Bishop, «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris».

⁵⁶⁰ Bishop.

⁵⁶¹ Juan Albarrán, «Sehgal no invita a la lógica. Performance, experiencia y economía inmaterial en Tino Sehgal», *Sin Objeto*, 21 de marzo de 2017, 24-39, https://doi.org/10.18239/sinobj_2017.00.02.

⁵⁶² La relación de la performance duracional con el trabajo en el postcapitalismo ha sido motivo de discusión a raíz de la publicación de “Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism” de Bojana Kunst. Las performances de Sehgal son un ejemplo paradigmático de como estas nuevas



FIGURA 048. Tino Sehgal. *Untitled*. 2013.

tiempo dramático o tiempo espectacular. Esta temporalidad extendida también da a las performances de Sehgal un sentido de serie que tiene que ver con la producción⁵⁶³ artística material escultórica y pictórica seriada e institucionalizada, y con las temporalidades propias de la lógica curatorial de las exposiciones temporales. De esta forma “Tino Sehgal. A Year in the Stedelijk” (2015) se desarrolló desde el 1 de enero al 31 de diciembre de 2015 en el “Stedelijk Museum” de Amsterdam. Durante este periodo se reprodujeron en el museo las performances más representativas del autor⁵⁶⁴ que variaban cada mes en número y orden.

El resultado de todo ello es esta temporalidad difusa y ambigua que enfrenta a los observantes y los actuantes que se convierten en seres de naturaleza borrosa. Por una parte, el museo está hecho para la observación de objetos muertos, y sin embargo en la exhibición en danza estos objetos están vivos (actuantes) y este hecho tensa las convenciones del dispositivo artístico institucional; por otro lado, observantes y actuantes se rozan, comparten espacio/tiempo y en ocasiones son indistinguibles unos de otros, tensando así las convenciones del dispositivo escénico institucional. En este contexto, la temporalidad que se reajusta a estos dos marcos es lo que Bishop denomina como *retemporalización*.

“La exhibición de danza confiere temporalidad a una institución que habitualmente rechaza el tiempo por medio de la colección de objetos para la posteridad, y que ahora necesita enfrentarse a un cuerpo vivo que debe ser alimentado, vestido, protegido, medicado y pagado. [...] Las artes escénicas se acomodan al tiempo de exhibición, sobre todo, mediante la forma de repetición –de guiones, gestos, o movimientos– en un bucle en vivo que dura toda la jornada laboral”⁵⁶⁵

temporalidades son también un resorte de precarización del tiempo de trabajo y la vida de los artistas, performers y bailarines. Véase: Bojana Kunst, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism* (Winchester, UK; Washington, USA, 2015).

⁵⁶³ En relación con nuestra nota anterior y por extensión, el término producción, se vincula aquí también con la producción inmaterial del postcapitalismo.

⁵⁶⁴ This is Propaganda (2002), Selling Out (2002), This is Critique (2008), entre otras.

⁵⁶⁵ Bishop, «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris».

Es esta temporalidad expandida e híbrida provocada por la exhibición en danza es la que produce la *zona gris*. La zona gris se caracteriza para Bishop en que los observantes elaboran nuevas respuestas a esta superposición de marcos temporales, donde su atención se encuentra segmentada y compagina simultáneamente varios contextos que van desde la experiencia colectiva a la documentación dicha experiencia. Los observantes se acercan, tocan a los performers, los rodean, toman fotografías y se cuestionan a qué marco deben de adscribir su presencia. Como en el caso de las performances de Sehgal, en la *retemporalización* (zona gris), que superpone el tiempo del acontecimiento (caja negra) sobre el tiempo de la exhibición (cubo blanco), los observantes se preguntan quiénes son los actuantes ¿Son vigilantes del museo? ¿Son performers? ¿Son espectadores? Lo que está sucediendo ¿Forma parte de la performance? La performance ¿Ha comenzado ya? ¿Ya ha acabado? ¿Podemos nosotros participar y cómo deberíamos hacerlo? Por tanto, el desencaje entre estos dos marcos temporales abre preguntas capaces de inducir a una agencia crítica de este tercer dispositivo híbrido que es la zona gris.

3.4.2. Tercer tiempo indeterminado

Producir un tiempo indeterminado, difuso o *incualificable* será la táctica de algunos directores y artistas. Hemos visto con las propuestas analizadas en la Etapa de autonomía/autoridad, como los directores y artistas escogen estrategias fundamentalmente encaminadas a señalar el tiempo de la vida cotidiana y enmarcarlo dentro del régimen escópico del dispositivo escénico. Sin embargo, las tácticas por las que se inclinan algunos directores y artistas contemporáneos están volcadas en la apertura de un tercer tiempo liminar que se caracteriza porque la comunidad escénica tiene que preguntarse necesariamente por su naturaleza. Es decir, en algunas prácticas escénicas los observantes, pero también a veces los propios actuantes, se cuestionan críticamente cuál es la naturaleza del tiempo en el que están participando. Quizá el ejemplo más paradigmático es el citado de “Lips of Thomas” (1975) de Abramovic, pero a este

cuestionamiento crítico del tiempo responden todos los ejemplos analizados en este capítulo independientemente de cuál sea la táctica por la que lo hemos citado. En todas estas prácticas escénicas, por efecto de la superposición de marcos que genera en el colectivo una indeterminación temporal, los observantes y actantes se encuentran inmersos en este tercer tiempo difuso, mezcla de diversas temporalidades a las que tienen que responder con un cierto tipo de comportamiento que no responde por completo a ninguna de las gramáticas culturales que se amalgaman en el espacio de encuentro que es la realización escénica.

Más allá de la programática fusión entre arte y vida, paradigmática de los movimientos analizados en el segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad, encontramos propuestas de artistas y directores que lo que ponen en cuestión es si estamos dentro o fuera del dispositivo escénico. Es decir, los artistas y directores de la década de 1960-70 como Cage, Kaprow, los integrantes del movimiento Fluxus, Brook, etc. utilizaron el régimen escópico del dispositivo escénico para girarlo y encuadrar con él cualquier momento de la vida cotidiana elevándolo así a la categoría de arte. Una vez materializado este giro del dispositivo nos encontramos con que todo es arte y nada lo es por el encuadramiento de autoridad que realizan los artistas y directores. Sin embargo, hay ciertas tácticas sobre el dispositivo escénico, que más allá de señalar o de proponer una superposición de marcos temporales lo que producen deliberadamente es un tiempo no cualificado, cuya agencia se expresa en la convivencia con la duda que no se resuelve nunca. ¿Estamos dentro o fuera del dispositivo escénico? Confiamos que esta pregunta la producen con ciertas tácticas los artistas y directores no solo para los observantes, sino para ellos mismos y los actantes que se encargan de plantear estas tácticas en forma de prácticas escénicas. Es decir, que estas dudas son compartidas por toda la comunidad escénica, si no fuera así no podríamos hablar de táctica, sino de estrategia.



FIGURA 049. Albert Vidal, *El vendedor de helados*, 1986, Performance

Esta táctica del tiempo difuso e indeterminado la vemos en las propuestas de teatro *hiperrealista* como las del artista Albert Vidal. Posiblemente la más paradigmática en cuanto a la producción de este tiempo indeterminado es la performance “El vendedor de helados” (1986).

“La obra consiste en pasearse por el centro urbano con un carro profesional de helados, provistos de tres recipientes con sus correspondientes tapas, caja de monedas para el cambio y cornetes de galleta”⁵⁶⁶

En “El vendedor de helados” (1986) Vidal se *caracteriza* como un vendedor de helados ambulante, dentro del marco del “XVIII Festival Internacional de Teatre de Sitges” (1986). Teniendo en cuenta el hecho de que Vidal es un actor profesional, sumado a que el “El vendedor de helados” (1986) se desarrolla en el contexto de un festival de teatro y dado que la performance consistió en vender helados al público⁵⁶⁷ durante una jornada laboral completa, estamos ante la clásica superposición de marcos entre vida cotidiana y arte. Sin embargo, lo cualitativamente diferente es que el artista se niega sistemáticamente a cualificar el tiempo que abre “El vendedor de helados” (1986) como dentro del dispositivo escénico o fuera de él.

“La comunicación con el público existirá siguiendo las mismas pautas de improvisación y desarrollo que se respetan en la vida cotidiana, es decir: el vendedor de helados está haciendo su trabajo, conversación, es amable y atento con sus clientes, y sobre todo vende helados tanto como puede. En el acto de comprar un helado, el cliente espectador tendrá una relación personal con el actor vendedor, participante no se sabe con qué medida a dos actos simultáneamente, el de comprar un helado y al de establecer una relación personal con el actor en el curso de representación”⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ Albert Vidal Paz, *El vendedor de gelats*, 1986, Artes escénicas, 1986, <http://www.albertvidalperformer.com/1986.-el-venedor-de-gelats-esp.html>.

⁵⁶⁷ Aquí la palabra público engloba a los espectadores del festival y de la pieza, y a los transeúntes y ciudadanos de Sitges.

⁵⁶⁸ Vidal Paz, *El vendedor de gelats*.

La indeterminación temporal, es nuevamente, un generador de agencia. Son los compradores de helado los que pueden elegir entre hacer un juicio e interpretar la acción de Vidal como un dispositivo escénico, como un dispositivo comercial propio de la vida cotidiana o convivir con este problema de juicio sobre las categorías del tiempo del que somos tan dependientes. Por tanto, los compradores de helado o los transeúntes que se encuentran con el “El vendedor de helados” (1986), configuran una comunidad de clientes, espectadores o de personas en un impase de juicio. Recuperando la cita inicial del capítulo, como afirma Ball: “Para poner de relieve la agencia, el artista tiene que renunciar a ella”⁵⁶⁹ En este caso, esta cuestión se vería aquí reflejada por la renuncia del artista a las relaciones de poder clásicas del dispositivo escénico institucional. Lo que aflora de esta renuncia es la agencia que la comunidad escénica tiene para apropiarse del suceso, interpretarlo, re-interpretarlo o inscribirlo en diferentes categorías cuyas consecuencias derivadas son imprevisibles e incontrolables. Por tanto, estamos ante otra distribución del saber, puesto que el artista no se ha reservado más saber o un saber diferenciado que los demás miembros de la comunidad escénica. Vidal es consciente de como en ocasiones el contacto con el público o el teatro relacional sigue manteniendo ejercicios de poder y distribuciones de saber a los que con “El vendedor de helados” (1986) él intenta renunciar.

“Aquí me atreví a una curiosísima experiencia que fue llevar hasta sus últimas consecuencias la negación del juego y del ego del actor que se engalana con la mirada de los demás. El actor puede bajar al patio de butacas, acercarse al público, puede tocarlo, pero siempre es el actor que se acerca al espectador. Es desde una situación de poder, de ejercer demagógicamente el no poder, sabiendo que es y lo juegas como una concesión”⁵⁷⁰

A través de la puesta en funcionamiento de estas tácticas temporales que hemos analizado, como la superposición de marcos temporales, la apropiación de

⁵⁶⁹ Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, 274.

⁵⁷⁰ Vidal Paz, *El vendedor de gelats*.

marcos temporales de otros dispositivos culturales o sociales⁵⁷¹, o la indeterminación del marco temporal, se produce un contexto propicio, no solo para el cuestionamiento crítico del dispositivo escénico, sino para ensayar otras distribuciones de poder/saber que induzcan a la agencia colectiva.

⁵⁷¹ Nos estamos refiriendo en concreto a la adopción de horarios comerciales u horarios de apertura, en contraposición con el tiempo espectacular de duración menor e inicio y final claramente marcado propio del dispositivo escénico institucional. Hemos analizado como este tipo de tácticas son inductoras de agencia, para la comunidad escénica. Sin embargo, debemos señalar nuevamente como lo hemos hecho antes a través de la crítica de Kunst, que esta ampliación del horario perjudica en parte a los actuantes, performers, etc. que ven ampliado su horario (de trabajo) de exposición ante los observantes, sin que esto se traduzca en una mejora de sus retribuciones o de sus condiciones de contratación. De esto también alerta Bishop en el texto citado: Bishop, «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris».

3.5. Tácticas de comportamiento

“En una de sus notas, Chillida se pregunta: <<¿No es el programar una manera de quitar al presente su más alta misión?>> Teniendo en cuenta que el presente es el espacio/tiempo en el que el teatro acontece, ¿No debería el misterio del presente organizar, no solo la escena, sino los procesos de un montaje teatral?”⁵⁷²

Llegados a este punto es evidente como las tácticas de espacialidad, de posición y de temporalidad analizadas con anterioridad quieren producir un efecto sobre los participantes del dispositivo escénico. Este efecto no es otro que inducir un comportamiento, más abierto y menos sujeto a convenciones que el que producen/reproducen los dispositivos escénicos institucionales. Domínguez identifica con claridad dos tipos de espectadores y sus diferentes perfiles de comportamiento.

“Sé por experiencia que a algunos espectadores no les agrada tener que tomar decisiones, aunque creo que en realidad en el teatro siempre lo estamos haciendo, al menos parcialmente. Este tipo de espectadores no van al teatro en busca de un lugar donde poder expresarse o exponerse, van en busca de otro espacio que esté ya creado para ellos. Por el contrario, hay otros espectadores felices de que se les involucre en el proceso de construir y dar sentido, de abrirse a la alteridad y la posibilidad, donde puedan participar de diferentes maneras”⁵⁷³

Algunos artistas y directores pretenden producir este contexto divergente al del dispositivo escénico institucional para que la comunidad de participantes (observantes y actuantes) encuentre condiciones de agencia. Es decir, un dispositivo escénico para espectadores *felices* de ser involucrados en la toma activa de decisiones. Este comportamiento de los observantes difiere del comportamiento esperado/producido por el dispositivo escénico clásico, pero no

⁵⁷² Pablo Messiez, *El tiempo que estemos juntos: &, Algunas notas sobre actuación* (Continta Me Tienes, 2019), 10.

⁵⁷³ Domínguez y Royo, *Dirty Room*, 21.



FIGURA 050. María Jerez. *This Side Up*. 2006.

podemos obviar que el modelo *participativo*, es también otro modelo de comportamiento. De esta forma explica Domínguez qué significa en este contexto el término *agencia*.

“En mis obras siempre he pensado en el espectador como coautor, siempre he propuesto su rol como la *agencia* responsable de que la pieza acabe siendo lo que finalmente es”⁵⁷⁴

Según esta definición, podríamos entender *la agencia* como cualquier comportamiento desarrollado por parte del espectador en el dispositivo escénico. Incluso la expectación pasiva/inmersiva propia del dispositivo escénico institucional puede ser considerada un tipo de *agencia responsable*. Como afirma Fischer-Lichte, la realización escénica, en tanto que encuentro social, ya es un contexto performativo, en el que todos los participantes son (en diferente medida) corresponsables de la realización escénica.

“Los espectadores son considerados parte activa de la creación escénica por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y por sus reacciones”⁵⁷⁵

Es decir, por definición en el dispositivo escénico es el espectador el responsable de que *la pieza* acabe siendo lo que finalmente es. Sin embargo, es evidente que Domínguez se refiere a una tipología de espectador que va más allá de la presencia silenciosa y segregada del espectador en el dispositivo escénico institucional. Más allá de lo *reactivo*, Domínguez se refiere a un espectador *proactivo*. Durante la Etapa de autonomía/autoridad se pusieron en marcha estrategias para producir un espectador activo y participativo en la realización escénica. Sin embargo, como analizamos en su momento, el espectador se convertía en un elemento más al servicio del director/artista, un *performer* sobrevenido, no cualificado (no demasiado entrenado). Este paradigma lo analizaremos más tarde con el caso de “*This Side Up*” (2006) de María Jerez. En

⁵⁷⁴ Domínguez y Royo, 20.

⁵⁷⁵ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 65.



FIGURA 051. Augusto Boal. Taller-Teatro del Oprimido en París. 1975.

esta propuesta de Jerez, los espectadores se convierten en performers⁵⁷⁶ (peones de escenografía) que construyen un *teatro* con cajas de cartón. Con mayor o con menor grado de autonomía, este cambio de roles⁵⁷⁷ de la expectación a la acción, ha sido experimentado por diversas tendencias del teatro contemporáneo, entre las que destaca el “Teatro del Oprimido” de Augusto Boal⁵⁷⁸, en sus diferentes modalidades. Si bien consideramos que este tipo de propuestas son performativas, pero no producen agencia⁵⁷⁹ puesto que la forma de *construir* y el sentido que se da a esta construcción escénica está totalmente determinado/regulado por la artista⁵⁸⁰ y por la institución.

Sin embargo, algunos artistas y directores han puesto en marcha otras tácticas, que no se basan en la participación obediente como la que el dispositivo escénico institucional propicia. Tácticas que son capaces de abrir un espacio de negociación sobre las condiciones que ofrece el propio dispositivo escénico. Los dispositivos de agencia buscan “generar acontecimientos o contextos de encuentro directo, buscan crear *microsituaciones* de socialización”⁵⁸¹, pero que

⁵⁷⁶ Son muchos los casos de dispositivos escénicos que prescinden de actantes y convierten a los espectadores en una especie de performers sobrevenidos. Excede de la extensión del presente trabajo hacer una recopilación exhaustiva. Citaremos el caso de “La consagración de la primavera” (2010) de Roger Bernat, en el que 30 espectadores con auriculares reciben diferentes instrucciones para representar dicho *ballet*. De consulta en: Roger Bernat, *La consagración de la Primavera*, 2010, Artes escénicas, 2010, <https://rogerbernat.info/en-gira/la-consagracion-de-la-primavera-2010/>, <https://rogerbernat.info/en-gira/la-consagracion-de-la-primavera-2010/>.

⁵⁷⁷ Este concepto es ampliamente desarrollado por Fischer-Lichte en “Estética de lo performativo” para referirse a las realizaciones escénicas donde los espectadores se convierten en actantes.

⁵⁷⁸ Por motivos de extensión no nos es posible comentar y afrontar en su extensión y complejidad las modalidades de dispositivo escénico propuestas por Boal.

⁵⁷⁹ Reconocemos lo polémica que puede ser esta afirmación en relación con las prácticas y teorías de Boal. Sin embargo, el significado del término de agencia que nos ocupa no está basado en producir conciencia política con el dispositivo escénico, sino en hacer política desplazando el propio dispositivo hacia la indeterminación. Pensamos que tanto los objetivos, como las dinámicas como los efectos perseguidos por el “Teatro del Oprimido” continúan constituyendo un ejercicio de autoridad artística.

⁵⁸⁰ Por ejemplo, en el caso de Boal el objetivo del “Teatro del Oprimido” es la toma de conciencia política, y su transferencia al mundo real. Es decir, el dispositivo escénico es un instrumento con una finalidad determinada y, por lo tanto, el dispositivo está igualmente determinado que el dispositivo escénico institucional.

⁵⁸¹ Botella i Mestre, «De la escultura al teatro, del teatro a la escultura: influencias y confluencias».

además supongan un *intersticio*⁵⁸² espacio/temporal sin economía predeterminada, una situación entre dos o más gramáticas culturales. Es decir, una participación que vaya más allá de los modelos de participación regulados y encauzados por los sistemas de control contemporáneos⁵⁸³.

Hemos de recurrir nuevamente “Lips of Thomas” (1975) como el caso más contundente para hablar del umbral de comportamiento cuya resolución pasaba inevitablemente por la participación de los observantes. Como hemos comentado con anterioridad, infringiéndose violencia, la artista abrió sobre los espectadores un espacio/tiempo de oscilación entre diferentes gramáticas culturales o modos de comportamiento adecuado/esperado. Desde este punto de análisis el peso de la performance de Abramovic está en su capacidad para abrir una crisis de comportamiento. Sin embargo, podríamos objetar que Abramovic produce un problema en el que los espectadores tienen solo dos posibles vías⁵⁸⁴ para poder afrontarlo: continuar observando la performance como objeto estético, o actuar deteniendo la performance y avisar a los servicios médicos. Se trata, por tanto, de un dilema moral con solo dos posibles *soluciones*⁵⁸⁵. Por tanto, no se trata de una capacidad real de influir en el desarrollo de la realización escénica (agencia) sino de la capacidad de los espectadores de decir cuando ponerle punto final. Sin duda, se trata de la atribución a los espectadores de una cuestión de máxima relevancia en el dispositivo escénico, pero que no influye en modo alguno en el desarrollo de la performance. El dispositivo que propone “Lips of Thomas” (1975) tampoco está basado en la toma de decisiones compartida o colectiva, puesto

⁵⁸² Bourriaud, *Estética relacional*, 16.

⁵⁸³ Enrile nos recuerda que hay ciertas formas de participación que no cuestionan críticamente la función del espectador activo, del dispositivo escénico, etc. Aunque los espectadores intervengan en la realización escénica esta participación está conducida como un “parque temático”. En: Enrile, *Teatro relacional*, 33.

⁵⁸⁴ Hablamos aquí de sólo *dos posibles vías*, para referirnos a los comportamientos normativos esperados. Está claro que en un contexto menos codificado culturalmente o bajo una mirada más disruptiva y creativa las posibilidades de actuación podrían ser infinitas.

⁵⁸⁵ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 25-26.

que un solo espectador, convertido en actuante, puede provocar el final de la performance.

“Se trata más bien de cogeneradores que, en distinta medida y de distinta manera, contribuyen a la creación de la realización escénica, aunque sin poder determinarla”⁵⁸⁶

3.5.1. Suspender los ejercicios de poder

“Se puede poner realmente en pie de igualdad a actores y espectadores? ¿No habría que aceptar que la participación de los artistas que preparan el montaje debería determinar el camino que toma la realización escénica y que los espectadores deben como mucho poder reaccionar a todo ello?”⁵⁸⁷

Es cierto que Abramovic abrió una zona de indeterminación donde los espectadores tuvieron que decidir qué hacer sin que se pudiera adscribir la situación completamente a ninguno de los dispositivos culturales que estaba haciendo chocar. Es decir, “Lips of Thomas” (1975) puso a sus espectadores en un brete⁵⁸⁸, podríamos decir que ante una agencia de urgencia. Bajo este ángulo “Lips of Thomas” (1975) no deja de ser un ejercicio artístico de autoridad que no presenta un objeto acabado, pero que fuerza a que ese *acabamiento* sea producido por los espectadores. No es que pensemos que este hecho invalide la presencia de “Lips of Thomas” (1975) en este apartado sobre las tácticas de los dispositivos de agencia, sin embargo, nos preguntamos ¿Qué dispositivos proponen tácticas capaces de mantener el desarrollo de la realización escénica indeterminado y abierto al concurso de sus participantes? Es decir, un dispositivo

⁵⁸⁶ Fischer-Lichte, 103.

⁵⁸⁷ Fischer-Lichte, 325.

⁵⁸⁸ Es curioso como hemos visualizado que la operación de brete moral de “Lips of Thomas” (1975), es muy similar al brete literal que produce Abramovic en “Imponderabilia” (1977). Brete se define por la RAE en su primera acepción como “Aprieto sin refugio o evasiva”, pero en su tercera acepción se refiere a “(...) pasadizo corto entre dos estacadas, con atajadizos en ambos extremos para enfilear el ganado”



FIGURA 052. Stefan Kaegi, Helgard Haug, Daniel Weizel, [Rimini Protokoll]: 100% City, 2008

escénico de desarrollo indeterminado, donde no solo esté a disposición de la comunidad escénica determinar su final o en el que existan más opciones de desarrollo que las predeterminadas de antemano por los artistas. Durante las últimas décadas encontramos múltiples ejemplos de dispositivos escénicos que proponen a los espectadores una serie de opciones entre las que escoger, por tanto, un tipo de participación guiada o conducida. Este sería el caso de "100% City" (2008-) en el que colectivo Rimini Protokoll convoca a 100 ciudadanos de una determinada ciudad, los sitúa sobre el escenario. A esta muestra de ciudadanos se les formulan preguntas que se van contestando de diferentes maneras en el escenario. Los movimientos de las cien personas, sus repuestas y sus testimonios conforman un retrato escénico, una *representación dramatúrgica* de la ciudad en cuestión. Con una sistemática parecida, de juego democrático y representacional, Roger Bernat conduce a los asistentes de "Pendiente de voto" (2010) por una ruta de preguntas cuya respuesta solo puede ser afirmativa o negativa.

Frente a esta *agencia de urgencia*, agencia guiada o condicionada donde las decisiones de la comunidad escénica son comportamientos inducidos que se encuentran dentro de un marco de sentido y acción determinado por los artistas, existen otras tentativas y tácticas que ofrecen a la comunidad escénica la posibilidad de ir componiendo, proponiendo y poniendo en práctica, comportamientos imprevistos. Dispositivos que ofrecen a la comunidad escénica la potencia de devenir agentes, frente al clásico dispositivo escénico participativo en el que devienen performers. Para encontrar referencias sobre esta modalidad de dispositivo escénico, tenemos que recurrir a dispositivos relacionales como el teatro relacional que plantea Enrile.

"El dispositivo de teatro convencional, por ejemplo, fórmula un público específico que configura un tipo de relaciones sociales. En realidad, en el transcurso de la vida estamos siempre en dispositivos que pretenden ejercer el control. Sin embargo, también podemos utilizar estos mismos dispositivos para emanciparnos. El teatro relacional va a cuestionar estos dispositivos que organizan la vida, como es el caso del teatro hegemónico en el que unos hacen mientras otros observan, para plantear un dispositivo participativo en el



FIGURA 053. Roger Bernat. *Pendiente de voto*. 2010-

que los espectadores⁵⁸⁹ intervienen en la creación de la realización escénica⁵⁹⁰

Debemos ser más prudentes que Enrile, cuando habla de dispositivos para la emancipación, pero sí que podemos rastrear algunos dispositivos escénicos donde el ejercicio de poder artístico tiende a su suspensión y permite a la comunidad escénica desarrollar comportamientos divergentes e inesperados. Es decir, aquellos dispositivos escénicos que no determinen previamente la agencia que puede producir la comunidad escénica en su totalidad. Por tanto, dispositivos escénicos que permitan una participación que desborde el marco de autoridad, de intenciones, de posibilidades y de deseos del artista/director. Para ello, estos dispositivos deben de ser capaces de *disparar* la realización escénica hacia múltiples puntos de fuga, que no estén previstos previamente.

“En tanto que acontecimientos que presentan estas cualidades especiales, las realizaciones escénicas brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, esto es, de transformar a todos los que participan en ellas: a los artistas tanto como a los espectadores”⁵⁹¹

Estos dispositivos suspenden las relaciones de poder, en base a que ninguno de los agentes presentes en el dispositivo cuenta con una reserva de saber que le ofrezca ventajas para actuar en el contexto propuesto. Es decir, “en todos ellos está en juego algo que podría denominarse procesos de democratización o de redefinición de relaciones entre los miembros de una comunidad (...) un proceso de pérdida y adquisición de poder que concierne tanto a los artistas teatrales como a los espectadores”⁵⁹².

⁵⁸⁹ Nos parece que, incluso en los textos donde se cuestiona el dispositivo escénico institucional, sistemáticamente se mantiene la separación entre actantes y observantes. Si estos dispositivos escénicos se abren a las derivas que produce la participación desregulada de los observantes ¿Qué pasa con los actantes? ¿Continúan bajo el ejercicio de poder del artista/director? En algunas ocasiones, como la citada a continuación, Fischer-Lichte recuerda que el potencial performativo del dispositivo escénico afecta por igual a observantes y actantes.

⁵⁹⁰ Enrile, *Teatro relacional*, 16.

⁵⁹¹ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 46.

⁵⁹² Fischer-Lichte, 102.



FIGURA 054. Juan Domínguez, Dónero que administraron los participantes «Segunda temporada. Clean Room», 2016, Performance

“La idea del artista como sujeto autónomo creador de una obra autónoma que los receptores pueden muy bien interpretar de maneras diversas, pero cuya materialidad no pueden modificar, ha dejado de ser operativa, pese a que la conciencia de gran parte del público aún no sea así”⁵⁹³

Un ejemplo, que representa este modelo de dispositivo escénico con un potente ejercicio de suspensión del poder del artista es la “Clean Room. Segunda Temporada” (2010-2016) de Juan Domínguez. Nos referimos específicamente a lo que desencadenó el “Cuarto episodio” de la segunda temporada de este dispositivo escénico en formato serial televisivo. En el “Primer episodio” se hace entrega a cada uno de los 60 espectadores de una llave. En el “Tercer episodio” se cita a los espectadores en una localización, concretamente una casa, en donde comprueban que pueden acceder con las llaves entregadas en el “Primer episodio”. Durante el “Cuarto episodio” la organización de “Clean room” entrega a los espectadores una hucha de cerámica con forma de cerdo.

“Una vez que alguien del grupo rompe la hucha con un martillo, descubre en el interior dos billetes de 500⁵⁹⁴ euros y una tarjeta que dice: <<¿Qué vais a hacer juntos que no podáis hacer solos?>>. Ahí el grupo inicia una discusión en la que se decide qué hacer con ese dinero”⁵⁹⁵

Lo que Domínguez propone como dispositivo escénico en este “Cuarto episodio” de la “Clean Room. Segunda Temporada” (2010-2016), es únicamente este proceso de decisión colectiva⁵⁹⁶ sobre el destino de los 1500 euros que ofrece a los espectadores. El ejercicio de poder que Domínguez realiza en calidad de artista/director de esta propuesta, se acaba en el mismo instante en el que se inicia temporalmente la pieza (el tiempo espectacular). Por tanto, a partir de este

⁵⁹³ Fischer-Lichte, 325.

⁵⁹⁴ Hay cierta confusión en el texto consultado entre la cantidad total de dinero que hay dentro del cerdo/hucha (1000€) y la cantidad con la que cuentan los espectadores (1500€) para trabajar discursivamente en la pieza.

⁵⁹⁵ Domínguez y Royo, *Dirty Room*, 103.

⁵⁹⁶ Este proceso de conversaciones, réplicas, contrarréplicas y planteamientos de gasto/inversión y la decisión final de los espectadores sobre el dinero está recogido en: Domínguez y Royo, 107-22.

momento el contenido, desarrollo y también de su resultado de la realización escénica están completamente indeterminados y dependen de la comunidad que se reúne en el dispositivo.

“Los artistas renuncian por sí mismos a su poder como únicos creadores de la realización escénica; se declaran dispuestos a compartir, aunque no sea de manera equitativa, la autoría y el poder de decisión con los espectadores”⁵⁹⁷

Sin embargo, es fácil objetar a nuestro análisis de este “Cuarto episodio” como paradigma de acción desregulada de la comunidad escénica, que estamos hablando de un dispositivo escénico en el que el artista/director aún se encarga de proponer un lugar de encuentro (el piso alquilado) y un conflicto (el dinero y en qué gastarlo). A lo que hay que añadir que Domínguez dirige la pregunta, o al menos propone una premisa inicial con la que valorar la situación: “¿Qué vais a hacer juntos que no podáis hacer solos?” Por tanto, estamos hablando, igual que en otros ejemplos analizados, de una agencia condicionada por el artista que impone el contexto del dispositivo escénico para su abordaje. Este es uno de los puntos críticos del análisis teórico y que se ha filtrado como un problema en la investigación práctica que hemos realizado para este trabajo. Se trata, en cierta medida de una contradicción invalidante ¿Podemos hablar de agencia cuando estamos dentro de un dispositivo escénico? ¿Qué agencia queda a disposición de la comunidad escénica cuando el artista/director impone la premisa inicial, conflicto, problema y algunas normas? El hecho de compartir el poder de decisión con los espectadores ¿No es en sí mismo un ejercicio de autoridad? De esta forma tan contundente lo explica Fischer-Lichte:

“Esto se consigue sólo por medio de un acto de autoatribución de poder y de incapacitación de los espectadores: los artistas se atribuyen el poder para imponer al espectador nuevos modos de conducta o para hacerle entrar en crisis, y le impiden así mirar cómo ocurre todo, le privan de la posición de espectador distante”⁵⁹⁸

⁵⁹⁷ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 102.

⁵⁹⁸ Fischer-Lichte, 102.



FIGURA 055. Juan Domínguez, Imágenes de los participantes durante la deliberación del «Segundo capítulo. Segunda temporada. Clean Room», 2016, Performance

Por tanto, podríamos concluir que es imposible suspender en el dispositivo escénico las relaciones de poder y las distribuciones de saber. En tanto que dispositivo, el marco determina unas mínimas formas de poder/saber que son insoslayables. Sin embargo, sí que pensamos que hay una diferencia evidente en la potencia de agencia que se produce en “Lips of Thomas”, frente a la que ofrece “Clean room”. En ambos casos se busca inducir en los espectadores un comportamiento participativo, que complete o incluso que constituya por sí mismo la realización escénica. Sin embargo, “Lips of Thomas” fuerza a los espectadores a escoger entre dos opciones⁵⁹⁹, mientras “Clean room” propone un contexto de adopción colectiva de *soluciones*, con un abanico indeterminado de comportamientos posibles.

Por tanto, los dispositivos escénicos que propician mayor grado de agencia son aquellos que reducen al mínimo el ejercicio de poder del director/artista. Tal y como hace Domínguez en “Clean room”, un modelo habitual que presentan estos dispositivos con mayor potencia de agencia se limita a presentar a una comunidad escénica temporal una premisa inicial (problema)⁶⁰⁰ y algunas reglas mínimas de convivencia. Las reglas mínimas no están orientadas a condicionar el desarrollo del suceso sino a garantizar la convivencia entre la comunidad escénica. La premisa inicial es el problema que sirve de sustrato para comenzar un devenir colectivo⁶⁰¹. El problema, como un modelo de exposición a una crisis de juicio y de comportamiento que sufren los espectadores, es una cuestión transversal a los casos comentados. Cuando la autoridad del artista/director no están constantemente en ejercicio se abre paso este devenir colectivo que puede

⁵⁹⁹ No podemos evitar que esto nos recuerde a los sistemas de representación política de las democracias occidentales.

⁶⁰⁰ En el caso de “Clean room” (201-2016) el problema de partida es la entrega de una cantidad de dinero a los espectadores.

⁶⁰¹ Vimos, en el caso de “Mesa redonda para artistas” (2012) de Aris Spentsas como la comunidad escénica se apropió del dispositivo e improvisó otras formalizaciones y finalidades, a partir de la premisa inicial propuesta por el artista.



FIGURA 056. Juan Domínguez. Imágenes de los participantes durante la deliberación del «Segundo capítulo. Segunda temporada. Clean Room», 2016, Performance

transformar el problema y derivarlo hacia otros problemas imprevistos. En el análisis del caso de “Mesa redonda para artistas” (2012) de Aris Spentsas, vimos claramente como esto sucedía cuando la comunidad escénica se apropió del dispositivo, improvisó otras formalizaciones, comportamientos desobedientes y finalidades muy divergentes al comportamiento propuesto por el artista.

3.5.2. Hacer-se en común

Sin embargo, a nuestro juicio lo más importante y relevante de estos dispositivos escénicos donde la autoridad del artista está prácticamente suspendida, no es tanto qué formas acaben generando, o qué comportamientos produzca la comunidad escénica en el seno del dispositivo, lo importante es, como afirma Pérez-Royo, que este espacio que inducen los dispositivos de agencia no está regulado por *protocolos de actuación*. Es decir, lo relevante en el “Cuarto episodio” de “Clean Room” (2010-2016), no es en qué decide gastarse la comunidad escénica el dinero del que disponen, lo relevante es cómo consiguen/intentan llegar a un acuerdo/desacuerdo.

“Frente a otros modos de participación más reglados, aquí el momento radical de autopoiesis colectiva que ha sido siempre el teatro se lleva a su límite: un grupo de gente, más o menos desconocida, se encuentra y tienen que tomar una decisión sin programa, sin modelo, sin consejo, sin representantes. Y para ello tiene que discutir y determinar sus valores comunes, vivir el momento de la política por excelencia”⁶⁰²

Por tanto, lo importante no es la decisión adoptada sino los procedimientos para intentar acordarla en colectivo. En ausencia del poder regulador del artista/director, el saber es un *objeto* que elabora la comunidad escénica en el proceso de devenir que plantean este tipo de dispositivos. El objeto que elabora

⁶⁰² Victoria Pérez Royo, «El Momento de La Política, o Cómo Tomar Decisiones Sin Procedimientos», en *Dirty Room* (Continta Me Tienes, 2017).

la comunidad escénica en los dispositivos de agencia es su forma de relacionarse, su propio devenir colectivo.

“El objetivo del teatro relacional no es que unos cuantos construyan un discurso para ser mostrados a los demás, sino la construcción de contextos en los que se reconfigure materialmente el territorio común, por lo que la realización escénica no se organiza en torno a un objeto que se exhibe delante de unos espectadores, sino de un encuentro colaborativo que pretende generar un acontecimiento comunitario que proponga nuevas formas de relacionarse”⁶⁰³

Es por ello por lo que es relevante la pregunta que inicia el “Cuarto capítulo” de la segunda temporada de “Clean room”: “¿Qué vais a hacer juntos que no podáis hacer solos?” Podríamos objetar que el artista marca un sesgo de acción, ejerce un poder que condiciona a la comunidad escénica más allá del momento inicial en el que se lanza la pregunta. Sin embargo, esta pregunta trata de inscribir el desarrollo de los acontecimientos en un contexto que pone en el centro en el proceso colectivo de negociación, reflexión y *toma de decisiones*. Por tanto, inscribe el dispositivo escénico como dispositivo político. Cómo dice Pérez-Royo, el dispositivo escénico que induce al colectivo a tomar decisiones sin procedimientos está produciendo un *momento político*. Tenemos que entender el término *política* no como un sustantivo sino como un adjetivo, tal y como lo entiende el colectivo “Comité invisible”.

“<<Política>> jamás debería haberse convertido en un sustantivo. Tendría que haber seguido siendo un adjetivo. (...) Política es lo que surge, lo que conforma el acontecimiento, lo que abre una brecha en el curso reglado del desastre. Lo que genera polarización, repartición, toma de partido. (...) Es político todo lo que guarda relación con el encuentro, el roce o el conflicto entre formas de vida, entre regímenes de percepción, entre sensibilidades, entre mundos”⁶⁰⁴

⁶⁰³ Enrile, *Teatro relacional*, 19.

⁶⁰⁴ Comité Invisible, *Ahora* (Pepitas de calabaza, 2017), 66.

Pero este *hacer-se en común* ¿En qué se diferencia de otros dispositivos de toma de decisiones? La primera aproximación ya la hemos explorado, se trata de tomar decisiones, teniendo que negociar primero cómo hacerlo, es decir sin procedimientos prefijados, sin protocolos adecuados; la segunda característica de este doble dispositivo político/escénico es que en tanto que escénico, se mueve en el umbral indeterminado entre lo ético/político y lo estético/escénico⁶⁰⁵. Es decir, “Clean room” oscila entre los marcos de la realidad y la ficción. Por un lado, la comunidad escénica debe tomar una decisión (¿Qué hacer con el dinero?), pero por otro lado es plenamente consciente de que está dentro de un dispositivo escénico (un piso alquilado, un dinero que aparece como billetes de 500€, dentro de un cerdito, etc.). Por tanto, nos encontramos nuevamente en un doble marco.

“Toda la serie se mueve en un terreno confuso y ambiguo entre la realidad y la ficción, que hace de la experiencia como espectadora algo muy singular. (...) Las decisiones que toman este grupo de espectadores y espectadoras reunidas no solo son éticas, sino que también están motivadas por lo que Juan [Domínguez] llama <<ficciones>>, un término amplio con el que se refiere a los instrumentos de excitación, emoción o fascinación del público”⁶⁰⁶

Es decir, este dispositivo híbrido escénico/político es un *dispositivo desplazado*, situado deliberadamente entre ambos contextos. Podemos pensar, que “Clean room” esto que hemos llamado premisas de partida supone una fuerte injerencia del artista en el proceso que propone a la comunidad escénica. Sin embargo, con la pregunta como premisa de partida y estás pequeñas *ficciones* mediando entre el dinero y los espectadores, Domínguez abre el debate a *otros posibles* solo invocables desde la imaginación política, que solo se puede construir desde el contexto de ficción que ofrece el dispositivo escénico. Por tanto, gracias a la premisa inicial y a su contextualización como un dispositivo escénico, se abre un espacio para debatir, negociar, pactar colectivamente nuevas tentativas de acción común sin que estas especulaciones estén sujetas al contexto de *lo real*. Es

⁶⁰⁵ Si bien somos plenamente conscientes de que estas categorías no son excluyentes, ni mucho menos puras, debemos admitir que cultural e intersubjetivamente están profundamente delimitadas.

⁶⁰⁶ Pérez Royo, «El Momento de La Política, o Cómo Tomar Decisiones Sin Procedimientos», 130.



FIGURA 057. Yoann Bourgeois, *Democratie*, 2021, Instalación

decir, el dispositivo escénico entre lo político y lo estético, un dispositivo escénico desplazado y convertido en un foro de debate de esta forma, abre el *intersticio* al que se refiere Bourriaud en “Estética de lo relacional”.

La agencia aquí es el proceso de búsqueda y negociación de un comportamiento adecuado para sí de cada uno de los miembros de la comunidad escénica, al tiempo que este comportamiento afecta y es afectado por el de los demás miembros de la comunidad escénica. En este sentido, el caso del “Cuarto episodio” de “Clean room” nos ejemplifica a la perfección este dispositivo de agencia en el plano de discursivo, de negociación de posiciones éticas, políticas y estéticas. La implicación/participación aquí de la comunidad escénica se basa en practicar la dialéctica, aunque como hemos advertido abierta a *otras* posibilidades que trascienden el ejercicio de la política en su sentido normativo. Sin embargo, los participantes en este dispositivo no implican su cuerpo⁶⁰⁷, tan solo ponen en movimiento su discurso. Con “Democratie” (2021)⁶⁰⁸ encontramos un referente que trasciende lo discursivo y eleva este dispositivo híbrido que implica la táctica del hacer-se en común poniendo en el centro el cuerpo de los participantes.

Aunque analizamos la pieza con más detenimiento en el capítulo dedicado al suelo como elemento fundamental de nuestra práctica escénica investigadora, hemos de referirnos ahora a esta pieza del artista/director francés Yoann Bourgeois. En esta instalación Bourgeoise versiona una de sus escenografías convencionales para dejarla a disposición del público. Se trata de una plataforma de 36 metros cuadrados con un eje central pivotante. La comunidad escénica se sube a esta plataforma que está en un equilibrio/desequilibrio constante influido por la posición de los cuerpos que están sobre ella. Nos parece que “Democratie” (2021) es dispositivo escénico que presenta una premisa de partida

⁶⁰⁷ Esta apreciación es únicamente válida para el “Cuarto episodio” de la segunda temporada de “Clean room” que es el que hemos analizado en profundidad en este apartado. En otros episodios de la serie, el cuerpo de los participantes está implicado en diversas tareas, paseos y acciones.

⁶⁰⁸ Ampliamos información sobre esta propuesta en el “Capítulo 5. El suelo como dispositivo”.

(equilibrio/desequilibrio) con la que la comunidad escénica tiene que negociar en lugar de con argumentos o ideas como en “Clean room” ahora con su propio cuerpo. Como en el caso de “Clean room” que hemos estudiado en profundidad, lo importante no será el efecto, el acuerdo, la imagen o la composición sobre la plataforma, lo relevante será el proceso de negociar cada uno de los equilibrios/desequilibrios que se producen. Bishop hablará del *descentramiento* del espectador como la característica fundamental que da sentido a las instalaciones artísticas. En definitiva, esta negociación del equilibrio/desequilibrio que produce el dispositivo escénico/artístico de agencia funciona igualmente como un simulacro en el que poder ensayar en común un ser-descentrado que dé lugar a otras relaciones entre nosotros y con el mundo.

“Las instalaciones, (...), exigen la presencia física del espectador precisamente para someterlo a una experiencia de descentrado, [...] Al intentar exponernos a nuestra realidad de sujetos descentrados sin fin, las instalaciones sugieren que podemos llegar a adecuarnos a este modelo, y a estar más preparados para negociar nuestras acciones en el mundo y con el otro”⁶⁰⁹

Para concluir, lo relevante de “Cuarto episodio” de “Clean room. Segunda temporada” no será en qué se gastó el dinero la comunidad escénica lo importante serán los equilibrios/desequilibrios del proceso de negociación en un contexto propicio a la tentativa y a la imaginación política de otras soluciones posibles.

⁶⁰⁹ Claire Bishop, «El arte de la instalación y su herencia», *Ramona*, n.º 78 (2008), <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/bishop-instalaciones.pdf>.

3.6. Conclusiones del capítulo

Muchas de las tácticas analizadas para producir espacios/tiempos que permitan la agencia de la comunidad escénica se basan en mantener indeterminadas las cualidades de dichos tiempos, espacios y personas participantes. Como hemos visto en nuestro análisis del dispositivo escénico institucional, este presenta unos mecanismos muy concretos y depurados para cualificar y producir de forma unívoca espacios, tiempos, posiciones y comportamientos. Los dispositivos de agencia tratan de problematizar las categorías convencionales y para ello sus tácticas pretenden producir espacios, tiempos y comportamientos que conserven cierto grado de indeterminación.

“Lo que propone el Teatro Relacional es cuestionar, problematizar estos dispositivos que organiza la vida, como el teatro hegemónico, proponiendo unas relaciones escénicas distintas que hagan visible las relaciones de poder que esconde los dispositivos que organizan la vida”⁶¹⁰

En los dispositivos escénicos de agencia, la autoridad del artista/director se limita a plantear a la comunidad una premisa inicial y unas *reglas de juego*⁶¹¹, la comunidad escénica es la encargada del desarrollo y del devenir de la realización escénica. En todos los casos analizados en este capítulo, el dispositivo escénico plantea un cierto grado de problemática, una crisis de juicio, un dilema, una situación no regulada con la que la comunidad escénica tiene que negociar y negociar-se. El objetivo de esta negociación es, por un lado, “desestabilizar construcciones conceptuales dicotómicas, e incluso para acabar con ellas”⁶¹² y por otro, lado el objetivo es que la comunidad escénica esté inmersa en un proceso de negociación colectiva que funciona como *momento político*.

⁶¹⁰ Enrile, *Teatro relacional*, 40-41.

⁶¹¹ Por motivos de extensión, no hemos podido generar en esta investigación espacio suficiente dedicado a examinar la relación entre juego y dispositivo escénico. Somos conscientes y nos parece que debemos, al menos, dejarlo mínimamente apuntado cuando sea posible.

⁶¹² Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 50.

El primer objetivo se induce cuando las personas que participan en el dispositivo se enfrentan a la indeterminación de los estados liminares que produce la superposición de marcos, los momentos de tránsito, el cambio de roles, o la exposición a temporalidades que no están completamente determinadas por una gramática cultura concreta y normativa. Hemos empleado diversos adjetivos para cualificar este contexto espacio/temporal que consideramos que propicia la agencia de la comunidad escénica: liminal, difuso, borroso, indeterminado, ambiguo, etc. Si el dispositivo escénico institucional nos proporciona un conjunto de convenciones sólidas, intersubjetivas, estables e históricas; por el contrario, las tácticas de agencia someten a sus participantes a una oscilación, desorientación y movimiento constante que supone no tener la seguridad de encontrarse armado de los códigos correctos para ser y actuar en este contexto. Nos resuenan aquí los postulados de Bauman⁶¹³ sobre la modernidad líquida y el cambio de paradigma que supone el paso de las instituciones sólidas de la Modernidad a relaciones temporales, fluidas y aceleradas de los paradigmas culturales posmodernos. Parecería por tanto que el dispositivo escénico institucional, como dispositivo moderno, presenta una distribución de poder/saber aceptada, segura y consolidada para la comunidad escénica. Frente a este dispositivo los dispositivos de agencia conforman una comunidad temporal, de decisiones rápidas, influidas por el contexto, por la contingencia y por la identidad propia de sus participantes.

En cuanto al segundo objetivo de los dispositivos de agencia de constituirse como procesos de negociación colectiva, la producción de este contexto pasa necesariamente por suspender el ejercicio de poder de la autoridad artística, que conduce a una producción de un saber colectivo y descentrado. Como comenta Domínguez, cuando nadie dice dónde mirar ni dónde atender, ahí aparece cierto grado de responsabilidad⁶¹⁴. Sostenemos entonces que estos espacios, posiciones y tiempos difusos contribuyen a la aparición de la agencia. Tanto la

⁶¹³ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida* (Fondo de Cultura Económica USA, 2003).

⁶¹⁴ Domínguez y Royo, *Dirty Room*, 23.

superposición de marcos espaciales, temporales y comportamentales como la *umbralización* de estos espacios, tiempos y comportamientos contribuyen a producir un contexto en el que los participantes tienen que renegociar relaciones entre ellos y con una realidad nueva que se presenta híbrida entre gramáticas culturales institucionales, como un espacio/tiempo aún por codificar, con una potencia indeterminada a la aparición de otros comportamientos.

3.6.1. **Contra-indicaciones**

Como hemos podido observar, estos dispositivos de agencia postulan, predicen y necesitan para funcionar un tipo de participante capaz de asumir por completo la responsabilidad del devenir de la realización escénica de la que forma parte. Un comportamiento muy complejo para la comunidad escénica, que difiere en gran medida del que se espera en el dispositivo escénico institucional. Un comportamiento *cocreador* capaz de dar sentido a lo que está pasando (a veces nada⁶¹⁵), de una forma no regulada, no dirigida, de una forma *explorativa*, creativa y responsable. Todo ello sin ofrecerle nada⁶¹⁶ a cambio, más allá de una experiencia colectiva, bastante incierta e imprevisible. Por tanto, esperamos de los agentes participantes en el dispositivo escénico orientado a la agencia, un tipo de comportamiento participativo que construya sentido.

“Generar sentido implica tomar decisiones; y tomar decisiones conlleva ser responsable, esto es, que nuestra conciencia (y también nuestro inconsciente) se activen, estén en movimiento y produzcan acción física, o al menos el deseo de acción física”⁶¹⁷

Estamos solicitando de los observantes movimiento, generación de sentido, contenido propio derivado, responsabilidad. Un comportamiento participativo y

⁶¹⁵ Nunca está pasando nada. Nos referimos aquí con el término nada a cuando aparentemente no se dispone de lo que es convencional disponer.

⁶¹⁶ Nada, en el sentido convencional de cualquier economía de pago por servicio.

⁶¹⁷ Domínguez y Royo, *Dirty Room*, 21.

proactivo en un contexto incierto en el que hay que negociar con muchos agentes. Esta descripción de características acerca peligrosamente nuestro concepto de agencia a la figura del *prosumer*. Es decir, un consumidor que participa en el proceso de diseño de su propia experiencia, en este caso escénica. Rancière advierte que este deseo de los artistas/directores/dramaturgos los ha llevado a centrar su actividad únicamente en esta cuestión, depositando totalmente en la figura del espectador el peso de la realización escénica y olvidando otras cuestiones importantes.

“(…)lo que ha ocurrido a menudo es que este desengaño ha llevado a los dramaturgos, y a los actores, a incrementar la presión sobre el espectador: tal vez él sepa lo que debe hacerse, siempre y cuando la representación le transforme, le aparte de su actitud pasiva y le haga partícipe activo del mundo común (...) Hasta cuando ignoran lo que quieren del espectador, están seguros de una cosa: de que tiene que dejar de ser pasivo y volverse activo”⁶¹⁸

Como advierte Bishop: “Hoy en día todos somos performers virtuosos”⁶¹⁹. La *zona gris*⁶²⁰ que conceptualiza Bishop, aunque induce ciertas condiciones de agencia por parte de los espectadores y satisface el deseo de presencia y comunidad materializada, por otro lado, impulsa a los observantes a capturar y hacer circular digitalmente su experiencia⁶²¹ durante este tiempo compartido. Es decir, produce una perversa amalgama de comportamientos relacionados con la mercantilización de la observación y la participación, que lleva a los espectadores a la generación de contenido sistemática y compulsivamente (imágenes) y a su circulación en redes sociales⁶²². Debemos ser muy críticos cuando los

⁶¹⁸ Rancière, «El espectador emancipado», 198.

⁶¹⁹ Bishop, «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris».

⁶²⁰ Más adelante abordamos el concepto de *zona gris* de Bishop en conexión con la práctica escénica realizada en el contexto de esta investigación.

⁶²¹ Parafraseando a Bishop en: Bishop, «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris».

⁶²² Este asunto no es una cuestión exclusiva de la *zona gris*, afecta al conjunto de tiempo y espacios de la sociedad contemporánea. Sin embargo, sí que es cierto que es una forma de desborde del dispositivo escénico institucional, en el que capturar imágenes durante el tiempo espectacular está normalmente prohibido.

dispositivos de agencia pasan de ser un contexto experimental de negociación colectiva de imaginación política y se parecen peligrosamente un experimento social donde la identidad individual se *autorrepresenta* y se propaga en redes sociales. Es decir, cuando la agencia del observante se reduce a producir imágenes de sí mismo que utilizan este tipo de dispositivos escénicos como *escenografía*⁶²³, esta agencia está capturada y responde a un dispositivo de control social más extendido, perverso y difuso en las sociedades de la información y la comunicación de masas.

Por otro lado, como advierten Kunst⁶²⁴ y Bishop las nuevas economías de consumo/acceso y los nuevos formatos de producción/investigación y exhibición artística/escénica tienen perversas conexiones con los modos de producción y distribución del postcapitalismo neoliberal. Uno de los efectos destacados es la precarización del trabajo de los actantes. Las tácticas temporales de ampliación del tiempo espectacular hasta abarcar jornadas laborales enteras cara al público, suponen la movilización de un trabajo asalariado, subcontratado y precario⁶²⁵. Para finalizar, señalaremos que hemos descrito la larga transición del trabajo/comportamiento desde el modelo de dispositivo escénico institucional, hasta lo que hemos llamado dispositivos de agencia. Resulta evidente que en el dispositivo institucional el trabajo de los actantes⁶²⁶ estaba perfectamente estructurado y especializado, las finalidades de este claramente *objetivizadas*, donde la organización y ejecución del trabajo nos recuerda a los modelos de organización del trabajo fordista y taylorista. Por el contrario, en el dispositivo de

⁶²³ Célebres y virales en este sentido se hicieron algunas imágenes de personas que aprovecharon los disturbios callejeros en Cataluña para producir selfies con la escenografía de la ciudad ardiendo. En: Jokin Buesa, «Fuego, “manis” y posturo: Los disturbios en Barcelona, escenario de Instagram», En Blau, 17 de octubre de 2019, https://www.elnacional.cat/enblau/es/television/disturbios-barcelona-posturo-instagram_431477_102.html.

⁶²⁴ Kunst, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*.

⁶²⁵ Bishop pone como ejemplo concreto los trabajos de Seghal, aunque deja claro que no quiere centrar el debate en la relación evidente entre el neoliberalismo y los nuevos marcos laborales que exige la exhibición en danza.

⁶²⁶ En sentido amplio todos los profesionales que tradicionalmente producen la realización escénica (directores, coreógrafos, escenógrafos, iluminadores, etc.)

agencia el trabajo está desregulado y está basado en involucrar a actantes y observantes en la tarea común que es la realización escénica misma, lo que nos recuerda a modelos de producción basados en la lógica *toyotista*. No es el trabajo de esta investigación examinar críticamente de forma profunda esta cuestión, pero si consideramos muy relevante señalarla. El dispositivo escénico de agencia como el caso “Cuarto episodio” de “Clean room. Segunda Temporada” puede ser considerado un dispositivo de agencia política, al mismo tiempo que desde otra aproximación crítica se podría alegar que es una fórmula del director/artista de partrimonializar y apropiarse del trabajo, la creatividad, el pensamiento disruptivo de la comunidad escénica. Resumiendo mucho, y aguzando la crítica, el artista/director plantea un dilema a la comunidad escénica, y las personas que la componen esta comunidad deben de aportar tiempo, *trabajo afectivo*⁶²⁷, y creatividad. Sin embargo, aunque gran parte del trabajo es fruto de un esfuerzo colectivo de negociación con el contexto, la plusvalía de simbólica del resultado es patrimonializada por el artista/director. En esta línea, Enrile recopila un buen número de críticas de teóricos como Foster, Bauman o Wright sobre el papel de los espectadores en los dispositivos escénicos que promueven/necesitan de la participación activa de éstos. Así se hablará de *espectador pitufo*, *sonámbulo* o *desconcertado*⁶²⁸. En este sentido, es especialmente significativa la revisión que Enrile hace del artículo “The delicate essence of artistic collaboration”⁶²⁹ de Stephen Wright.

“(…) el teatro participativo ridiculiza el término colaboración, ya que se utiliza a los espectadores involucrándolos en unas acciones frívolas para apropiarse de lo que estos hayan realizado, a veces incluso de manera involuntaria, creando una relación en la que los artistas poseen el capital simbólico y los espectadores trabajan y son usados para la construcción del objeto artístico, reproduciendo de esta manera el sistema de dominación”⁶³⁰

⁶²⁷ Bajo este término explica Bishop como Seghal aprovecha las experiencias personales de sus performers para producir su performance, en performances como “These Associations” (2012).

⁶²⁸ Enrile, *Teatro relacional*, 33-34.

⁶²⁹ Stephen Wright, «The delicate essence of artistic collaboration», *Third Text* 18, n.º 6 (1 de noviembre de 2004): 533-45, <https://doi.org/10.1080/0952882042000284943>.

⁶³⁰ Citado en: Enrile, *Teatro relacional*, 34.

A esta tipología de espectadores que *trabajan y son usados* felizmente para la construcción de un *objeto artístico* se refiere Domínguez con el término *espectadores*. “Los especta-dadores. Los espectadores que dan, que proponen y caminan y se relacionan”⁶³¹ Paradójicamente, las propuestas más interesantes de Domínguez necesitan espectadores de este tipo. Por tanto, los dispositivos escénicos de agencia no están exentos de problemas, alineados con los malestares laborales, sociales, personales, económicos, éticos y políticos producidos por capitalismo cognitivo contemporáneo.

⁶³¹ Domínguez y Royo, *Dirty Room*, 138.

SEGUNDA PARTE: Hacia una práctica escénica

Hemos analizado el dispositivo escénico desde la Etapa institucional, pasando por la Etapa de autonomía/autoridad, hasta examinar las características espaciales, posicionales, temporales y comportamentales surgidas en la Etapa relacional. En este punto debemos orientar nuestro análisis en la producción práctica de un dispositivo escénico que se encuadre en bajo los paradigmas de esta última etapa. Es decir, el presente trabajo de investigación se basa en la producción de un dispositivo escénico relacional que consideramos que permite la agencia de la comunidad escénica. “SÒL” es el dispositivo escénico producido para esta investigación, que tuvo lugar del 4 al 10 de julio de 2022 en “Teatro Círculo” (Valencia).

“SÒL” recoge⁶³² el análisis y las conclusiones de este estudio y propone un dispositivo situado, que emplea las tácticas necesarias para permitir la agencia de la comunidad escénica, que se congregó en torno al dispositivo. Es decir, como veremos en el análisis específico de la práctica realizado en el “Capítulo 7”, “SÒL” recoge y practica tácticas de espacialidad, posición, temporalidad y comportamiento estudiadas. Sin embargo, hay dos cuestiones relevantes para la práctica que aún no han sido abordadas y a las que se dedica esta “Segunda Parte” de la investigación.

Por un lado, fundamentalmente en nuestra genealogía de convenciones, estrategias y tácticas de espacialidad y posición de cada una de las etapas se han abordado cuestiones de índole global como pueden ser los contenedores arquitectónicos donde se desarrolla la realización escénica, o el sistema de posiciones actuante-observante aplicado en cada uno de estos espacios. Sin embargo, no hemos abordado específicamente las labores de los

⁶³² Como comentamos en la “Introducción” la metodología de esta investigación práctica consiste en esta conexión constante entre la investigación/pensamiento/análisis y la práctica/experimentación.

artistas/directores que han hecho esfuerzos para adecuar un espacio⁶³³ de partida con el objetivo de intervenir de forma estratégica/táctica en las condiciones del dispositivo. Estamos hablando de una práctica que dependiendo en qué institución se *encuadre* recibe un nombre diferente. Si esta práctica se produce en el contexto institucional escénico (cajas negras), recibirá el nombre de escenografía; y si se inscribe en el contexto institucional artístico (cubos blancos) recibirá el nombre de instalación. Si bien es cierto que escenografía e instalación, pertenecen en origen a dos disciplinas separadas históricamente (teatro-arte), sus exploraciones y contaminaciones durante el siglo XX las harán confluír en la práctica como una actividad de transformadora/*adecuadora* del espacio para propiciar un nuevo uso. Larrañaga en “Instalaciones”⁶³⁴ nos advierte de que “la instalación da forma a un espacio convirtiéndolo en escena”⁶³⁵, sentencia que podemos fácilmente hacer funcionar en sentido contrario: la escenografía da forma a un espacio convirtiéndolo en instalación. Analizamos brevemente la importancia de esta confluencia (escenografía-instalación) en el “Capítulo 4. Instalación escénica”.

Por otro lado, la investigación práctica y teórica, tanto la contenida en este documento como la que hemos realizado a lo largo de nuestra trayectoria más amplia de producción/investigación práctica, nos ha llevado a poner el foco en un elemento como el suelo. Consideramos el suelo, como la superficie imprescindible para que un dispositivo artístico/escénico se pueda desarrollar. Después de analizar el dispositivo escénico en profundidad, es necesario analizar también el suelo como un dispositivo social y cultural. En primer lugar, hemos

⁶³³ Sin embargo, hemos abordado cómo ciertas estrategias espacialidad y posición del segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad se servían de la construcción/distribución de elementos físicos específicos para una realización escénica concreta. Este es el caso de algunas propuestas analizadas de Cage y Kaprow. Pero, en este sentido, el referente más importante lo encontramos en el trabajo de Schechner, Rojo y McNamara en el contexto de “The Performance Group”. Ellos construyeron gradas y otros elementos escenográficos específicos para cada producción del colectivo.

⁶³⁴ Larrañaga, *Instalaciones*.

⁶³⁵ Larrañaga, 55.

analizado brevemente la economía del suelo en la sociedad contemporánea, para centrarnos después en las estrategias/tácticas de transformación de este elemento espacial como motor de ciertos desplazamientos que alteran la economía convencional del suelo y de los dispositivos escénicos/artísticos en los que está intervención se produce. En el “Capítulo 5. El suelo como dispositivo” analizamos y clasificamos prácticas artísticas/escénicas de diversa naturaleza que intervienen con/en/sobre este elemento subalterno de nuestro espacio físico, social y político: el suelo.

Capítulo 4. Instalación escénica

“Generalmente al espacio se llega desde las necesidades que describe el texto desde la coherencia estética que se relaciona con los tiempos y movimientos que propone y desde el tema que se desea comunicar con la puesta en escena”⁶³⁶

Como hemos comentado a lo largo de este trabajo, históricamente lo fundamental en el dispositivo escénico ha sido el texto dramático. El espacio era considerado un *sustrato* para la representación al servicio del texto escrito. Durante el siglo XX comienza a ponerse el foco en el encuentro entre personas que se produce en el espacio/tiempo del dispositivo escénico. Por su parte, en el ámbito artístico, la centralidad del objeto y la representación con la que se inicia el siglo XX, se va desplazando también hacia el espacio/tiempo, el contexto y el acontecimiento.

“La expansión de la escultura al espacio y, por tanto, a la temporalidad y al evento efímero, se encuentra con el teatro que se expande hacia esa misma noción de espacio y tiempo”⁶³⁷

Se trata pues, de un movimiento de confluencia en el que las artes escénicas y artes plásticas coinciden localizando el espacio, el tiempo y el *acontecimiento* como materia principal de sus trabajos. Dicho movimiento de confluencia es complejo y su desarrollo histórico pormenorizado desbordaría los límites de esta tesis enfocada en la práctica. Sin embargo, consideramos que es necesario realizar un breve repaso de esta trayectoria de confluencia entre la instalación artística y la escenografía, puesto que nuestra práctica se sitúa *entre* estas dos categorías instituidas culturalmente.

⁶³⁶ José Luis Raymond, *El actor en el espacio: La escenografía como generadora de la acción escénica*: 225 (Madrid: Editorial Fundamentos, 2019), 35.

⁶³⁷ Botella i Mestres, «De la escultura al teatro, del teatro a la escultura: influencias y confluencias», 92.

“Las artes visuales han mantenido un diálogo permanente con el teatro desde principios del siglo XX. Bajo el influjo del Simbolismo, las vanguardias hicieron suya la idea de “obra de arte total” y concibieron el teatro como un espacio de realización de la misma, (...). En paralelo, el teatro y la danza se aproximaron a las artes visuales en busca de su definición como artes autónomas, reivindicando su independencia de la literatura y la música”⁶³⁸

Es evidente que los desarrollos de la escenografía y la instalación artística están profundamente imbricados y son inseparables el uno del otro. El hecho de que estas dos categorías pueden participar del mismo *relato* dependiendo de cuál sea el enfoque de análisis queda demostrado a lo largo del resto del trabajo de investigación. Sin embargo, para que nuestro análisis sea más operativo, hemos decidido separar estas genealogías: escenografía e instalación artística.

Por último, nos referiremos a lo que consideramos que constituye una categoría *entre* la escenografía expandida y la instalación artística: la *instalografía*. La *instalografía* es el resultado de un proceso de confluencia entre la institución escénica y artística. Esta categoría *intermedia* no se define por las cualidades formales del espacio intervenido y tampoco por la genealogía de la que provienen. Es decir, por la forma en que los directores/artistas ocupan, construyen o distribuyen el espacio no podemos determinar si estamos ante una escenografía o ante una instalación. A esta categoría intermedia la hemos llamado *instalografía* o instalación escénica. Sin embargo, las *instalografías* se definen como escenografía o como instalaciones por la forma en la que se regula la práctica de dicho espacio.

⁶³⁸ Sánchez Martínez y Rodríguez Prieto, *Teatro*, 11.

4.1. Escenografía expandida

Hasta el momento, en nuestro análisis del dispositivo escénico hemos abordado la cuestión de la espacialidad entendiéndola como una cuestión general de ámbito espacial. Sin embargo, en el dispositivo escénico institucional el espacio reservado para los actuantes (escenario) ha sido tradicionalmente un espacio con la potencialidad de ser modificado. El nombre que tradicionalmente la *institución escénica* emplea para referirse a las proposiciones concretas sobre el espacio escénico es el término *escenografía*. En la definición del término que Pavis ofrece en su “Diccionario del teatro” se sitúa la escenografía como un elemento tradicionalmente subalterno del dispositivo escénico.

“La *skênographia* es, para los griegos, el arte de adornar el teatro y el decorado pictórico que resulta de esta técnica. (...) Mucho tiempo se creyó que el decorado debía materializar las coordenadas espaciales verosímiles e ideales del texto que el autor debía concebir al escribir su obra: la escenografía consistía en dar al espectador los medios para localizar y reconocer un lugar neutro”⁶³⁹

Pero este papel subalterno de la escenografía y sus profesionales ha sido una cuestión problemática, dada la relevancia⁶⁴⁰ que la cuestión del espacio ha ido adquiriendo durante el siglo XX en el contexto de la *institución escénica*. De esta forma Pavis, reivindica como el espacio, su diseño, su distribución han evolucionado en el dispositivo escénico institucional hacia un estatus de mayor importancia.

“[En la actualidad, la escenografía] no sólo se considera como la materialización de indicaciones escénicas problemáticas, sino que rechaza jugar un papel de simple figuración respecto de un texto preexistente y determinante. [...] en la actualidad la escenografía concibe su función no ya como ilustración ideal y unívoca del texto dramático, sino como un *dispositivo* propicio para iluminar (y no ya para ilustrar) el texto y la acción humana, para

⁶³⁹ Pavis, *Diccionario del teatro*, 173.

⁶⁴⁰ Las implicaciones sociales, económicas y políticas del espacio están en el centro de los cambios producidos en el siglo XX-XXI. La reevaluación crítica del espacio, sus *instituciones*, sus economías son un eje de pensamiento contemporáneo.

figurar una situación (y no ya un lugar fijo), y para situar el sentido de la puesta en escena en el intercambio entre un espacio y un texto”⁶⁴¹

Como podemos observar en el comentario de Pavis, durante el siglo XX comienza y se desarrolla la reivindicación de la importancia del espacio en el contexto general del dispositivo escénico. Este movimiento de pugna por posicionarse como el elemento más relevante del dispositivo producirá en ocasiones puntuales una inversión de la tradicional subalternidad de la *escenografía* como hemos visto en algunas de las experiencias de la vanguardia histórica de inicios del siglo XX, en el que es la escenografía lo único que queda sobre el escenario⁶⁴².

“Valiéndose de estos nuevos poderes, el escenógrafo toma conciencia de su autonomía y de su contribución original a la realización del espectáculo. En otro tiempo personaje sin brillo, encargado sólo de pintar los telones de fondo para gloria del actor o del director, de ahora en adelante tienen la misión de investir totalmente los espacios: escénico, escenográfico y teatral”⁶⁴³

Con bastante carga épica⁶⁴⁴ la cuestión del espacio adquiere paulatinamente centralidad en el ámbito del dispositivo escénico. Para Suárez, la escenografía ha pasado de su consideración de *decorado*, que recrea desde el *naturalismo-realismo* el espacio del drama, a una concepción de *espacio escénico* como *lugar* “(...) que supera los límites de los polígonos determinados por tal o cual escenografía, conformándose en una totalidad técnico-teórica”⁶⁴⁵. Las circunstancias que desembocan en este *desplazamiento* del sentido del término *escenografía* se deben, según el autor, a determinados factores: por un lado, la

⁶⁴¹ Pavis, *Diccionario del teatro*, 173.

⁶⁴² Nos estamos refiriendo a las experiencias del Futurismo de las primeras vanguardias del siglo XX, que experimentaron con suprimir la presencia humana del escenario y trabajar tan solo con elementos escenográficos. Este tema ha sido abordado en el apartado “Perder la posición” dentro de las estrategias de posición del primer momento de la Etapa de autonomía/autoridad.

⁶⁴³ Pavis, *Diccionario del teatro*, 173-74.

⁶⁴⁴ Como hemos visto en la cita anterior, a través de expresiones como: *nuevos poderes*, *misión*, *investir*, etc.

⁶⁴⁵ Suárez, *Escenografía aumentada*, 163.

emergencia de perfiles profesionales dedicados a aspectos específicos de la escena (escenógrafo, director de escena, iluminador) junto con la incorporación de nuevos elementos técnicos propios del dispositivo escénico; por otro lado, el cambio de paradigma se debe a la aparición de creadores plásticos y escénicos capaces de poner en funcionamiento ideas y propuestas de renovación de la *escenografía* que propician el lento desplazamiento desde su antiguo papel como elemento subalterno hacia la importancia que tiene en la actualidad la cuestión espacial en el ámbito escénico.

“El espacio escénico se convierte en un tema de discusión recurrente porque muchos directores provienen de la pintura, la escultura y el diseño; un encuentro conjunto que, ya a inicios del siglo XX, influyó en el teatro de forma altamente productiva”⁶⁴⁶

Será a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el momento histórico que propicie el inicio de esta transición desde la representación del espacio a través de elementos planos generalmente pintados, hacia la *producción* de espacios a través de elementos físicos volumétricos.

“(…) la escenografía teatral al uso, es decir, los pasivos decorados pintados como fondo muerto, comienzan a tomar cuerpo, a construirse espacialmente y a participar con significado propio como parte del hecho teatral. El espacio del espectáculo, en un largo y complejo proceso, comienza a expresar ideas”⁶⁴⁷

Se producirá un cambio paulatino en la representación del espacio a través de la virtualidad pictórica de la perspectiva, hacia la construcción de esculto/arquitectónica de un espacio físico. Esta transición del espacio virtualmente representado del dispositivo escénico institucional, al espacio físico y material tiene algunos nombres propios que es necesario señalar brevemente para tener un contexto que nos lleve hasta la práctica propuesta.

⁶⁴⁶ Lehmann, *Teatro posdramático*, 286.

⁶⁴⁷ Parafraseando a: de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 87.



FIGURA 058. André Antoine. *La Terre*. 1921.

4.1.1. Inventar el espacio

Históricamente consideramos que André Antoine, perteneciente a la corriente *realista*, es el que producirá el primer cambio relevante hacia la producción de espacios dentro del dispositivo escénico. La adaptación del espacio de representación al naturalismo impulsó la entrada en escena de elementos (objetos cotidianos) y espacios realistas (habitaciones y estancias) con capacidad de producir un *medio* sin artificios técnicos o trucos que habían sido ampliamente usados y consustanciales al espectáculo teatral hasta ese momento. La representación teatral sucede en un espacio recreado pero plausible e íntimamente ligado a la realidad cotidiana. Los objetos se *tocan* y el espacio se *vive* y, por lo tanto, la realidad material del escenario *interacciona* con los cuerpos⁶⁴⁸. Este vivir se hace con total independencia de los espectadores, no existe interacción entre estos dos espacios: *sala* y *escenario*. Se quieren recrear los espacios vitales reales y, por lo tanto, la presencia o la comunicación con el público es un elemento de artificialidad. De este modo André Antoine creará el concepto de *cuarta pared*, convirtiendo el escenario en una pantalla separada⁶⁴⁹ entre los cuerpos de espectadores y actores, para mantener la ilusión de realismo que se perseguía. Pero a pesar de esta separación entre sala y escenario, las propuestas de Antoine inauguran un camino por el cual el dispositivo escénico se articulará ya desde otra aproximación, donde la ilusión visual cede terreno a la configuración de un espacio de interacción para los actuantes.

“La participación activa de los objetos que configuran el espacio escenográfico en la dramaturgia del espectáculo es uno de los hechos que van a distinguir la escenografía moderna del decorado tradicional. Se puede decir que el teatro moderno nace con el realismo”⁶⁵⁰

³⁴⁸ de Blas Gómez, 89.

³⁴⁹ Es curioso que, para producir el efecto de realismo, el espacio delimitado por el escenario tenga que segregarse aún más de lo que ya estaba en la convención escénica vigente hasta el momento. Para producir más realidad en escena es necesario producir más ficción y distanciamiento con la realidad coexistente en el espacio de representación. Es necesario distanciarse de la realidad que está ocurriendo en ese momento: la representación o acción.

³⁵⁰ de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 89.



FIGURA 057. Edward Gordon Craig. Screens. 1912.

Se podría decir como conclusión, que el espacio de la representación, que hasta el momento era un lugar representado esquemáticamente a nivel visual, se convierte con este giro impulsado por la corriente naturalista en un elemento básico de la dramaturgia escénica.

En un sentido completamente contrario al realismo de Antoine, Gordon Craig (1872-1966) revolucionará desde la teoría y la práctica el diseño del espacio escenográfico dramático. Craig propone un espacio desligado de las especificaciones formales del texto. Un espacio con volúmenes geométricos polivalentes que no representan un lugar físico real y sin embargo son capaces de dar contexto a múltiples situaciones que se relacionan más con la dramaturgia que con los lugares donde se desarrolla la acción del texto dramático.

“Un decorado único capaz de suscitar un número elevado de lugares de acción con un número limitado de elementos. Un espacio en ningún lugar y, con ello, una nueva manera de codificar la recepción de la teatralidad, un nuevo tipo de ilusión”⁶⁵¹

Con estas propuestas, Craig presenta espacios con grandes niveles de abstracción y antinaturalismo y sin embargo capaces de conectar simbólicamente estados de ánimo, acciones y personajes. Sus investigaciones lo llevan a conceptualizar y desarrollar un elemento de mecánica escénica que denominó *screens*. Los *screens* son unos bastidores de madera modulares, monocromos, autoportantes y articulados en dos direcciones. Estos bastidores configuran en diferentes posiciones produciendo arquitecturas móviles capaces de cambiar en escena.

Sin embargo, serán Adolphe Appia (1862-1928) y Vsévolod Meyerhold (1874-1940) los que introduzcan cambios en el diseño escenográfico que van a tener una profunda afectación sobre las convenciones de espacialidad del dispositivo

⁶⁵¹ de Blas Gómez, 123.

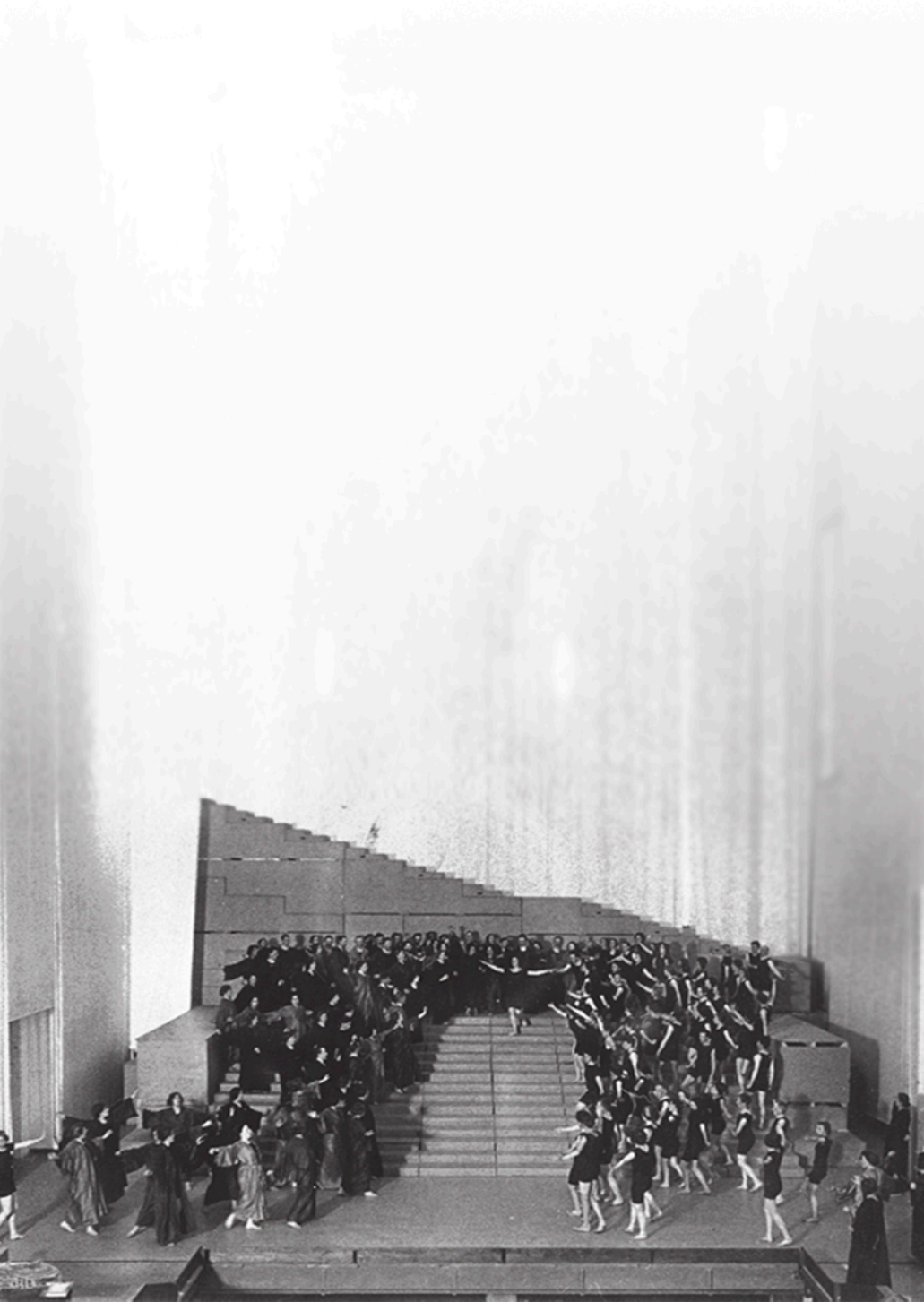


FIGURA 058. Adolphe Appia. Orfeo y Eurídice. 1913.

escénico institucional. Ambos autores han sido abordados en el capítulo dedicado a analizar el dispositivo escénico de la Etapa de autonomía/autoridad, porque sus intervenciones, aunque puedan ser consideradas exclusivamente escenográficas (sobre el escenario), afectaron profundamente a la conceptualización espacial del dispositivo escénico.

En las propuestas de Appia⁶⁵², la escenografía se separa de la *recreación* del espacio del drama a través de lo literal (realismo) para volverse un elemento abstracto capaz de indagar a través de proposiciones espaciales en el sentido que propone la dramaturgia escénica. La importancia que Appia concede a la escenografía y a la iluminación es clave en la *recuperación* del espacio escénico como lugar volumétrico, más allá del ilusionismo pictórico cultivado en el *teatro a la italiana* y basado en la estratificación de telas pintadas que generan la ilusión espacial con las herramientas propias de la perspectiva renacentista. Lo que se propicia a través de sus investigaciones y trabajos es la *aparición* misma del espacio dentro del dispositivo escénico. Appia ocupará el escenario con elementos tridimensionales corpóreos, volumétricos y matéricos. Esto se sustanciará en puestas en escena con cuerpos arquitectónicos practicables (escaleras, rellanos, vanos, muros) que eran elementos empleados por los actuantes durante la representación escénica. Como hemos visto, la importancia de la figura de Appia va más allá del replanteamiento de los objetivos y fórmulas de la escenografía clásica. En el “Hellerau Theatre” (1911) Appia y Dalcroze invaden la *sala* con su nuevo concepto escenográfico. La posición que ocupa el público en el dispositivo escénico es una continuidad unitaria del escenario y de su arquitectura escenográfica. Podemos afirmar que Appia es, de alguna forma, el que se *inventa*⁶⁵³ el espacio en el dispositivo escénico, puesto que dichos

⁶⁵² Debemos señalar que la mayoría de las propuestas de Appia no pasaron a formalizarse materialmente.

⁶⁵³ En este sentido nuestro comentario está alineado con las palabras de O'Doherty cuando se refiere a Duchamp como la persona que se “inventó el techo”, puesto que, aunque su existencia es evidentemente anterior a Duchamp, hasta ese momento nadie había encontrado el techo como espacio de intervención. En: O'Doherty, *Dentro del cubo blanco*, 62.



FIGURA 059. Vsevolod Meyerhold. La aurora. 1920.

espacios, antes independientes y aislados, no *existían* dado que no podían ser *practicados* de otras formas que no fueran las que marcaba la convención.

Por su parte Meyerhold bajo la influencia de movimientos como el Suprematismo y el Constructivismo rusos de principios del siglo XX, desarrolló el concepto de la *biomecánica*.

“La biomecánica pretendía basar la interpretación del actor en el movimiento, eliminando los sentimientos y estableciendo un orden basado en leyes mecánicas, con el que el actor debía usar el espacio circundante y relacionarse en términos espaciales con los demás actores y objetos a su alrededor”⁶⁵⁴

Podemos observar en la definición de biomecánica de Blas Gómez como el espacio y los objetos tienen un papel fundamental sus propuestas escénicas. Meyerhold *desnudó* el teatro de los habituales elementos de ocultamiento (telones, bastidores, patas, bambalinas) y comenzó a realizar proposiciones escenográficas que exploraban el espacio definido por el escenario en vertical. En “Gas” (1924) Annenkov ideó unas *carras* que se movían continuamente transformando el escenario. La integración del cuerpo vivo en un juego espaciotemporal a través de los movimientos de elementos escenográficos será lo que el propio Annenkov conceptualice y publique bajo el término de teatro del *método puro*.

“(…) el actor dejaba de existir como ser humano para integrarse en las mismas condiciones que los restantes elementos. Las evoluciones de luz y color, la perspectiva real del espacio y las velocidades y los ritmos serían los protagonistas”⁶⁵⁵

Tremendamente influidos por la utopía del progreso tecnológico y maquinal de la época, la escenografía se convertía en un cuerpo *actuante* más en el escenario.

⁶⁵⁴ de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 141.

⁶⁵⁵ de Blas Gómez, 143.

Con estos cambios la escenografía deja atrás su papel institucional de representar un lugar dramático y se convierte en un elemento móvil, vivo y cambiante que hemos analizado en la Etapa de autonomía/autoridad. Al igual que ocurrió con Appia, las aspiraciones de Meyerhold desbordarán el escenario y el ámbito escenográfico y necesitarán materializarse a través de unas renovadas condiciones de espacialidad diseñando un nuevo dispositivo escénico: “Teatro Meyerhold” (1930-1931).

4.1.2. Expansión hacia la sala

Como hemos visto en nuestro análisis de la Etapa de autonomía/autoridad, la Segunda Guerra Mundial interrumpe estas investigaciones sobre el dispositivo escénico y por extensión sobre el ámbito escenográfico. Será a partir de la década de 1950 cuando se retomen estas exploraciones. A pesar de la importancia de las tentativas de Appia, Meyerhold, Craig y Antoine, el territorio de la escenografía se circunscribía al espacio del escenario. Salvo alguna intervención puntual anteriormente referenciada, la escenografía es el espacio dramático, se *manifiesta* materialmente sobre el escenario. La expansión de la escenografía hacia la sala, espacio propio de los observantes dentro del dispositivo escénico institucional, será acometida por la generación de directores escénicos de posguerra. Por tanto, hasta la década de 1960 para referirnos a los trabajos en/con/sobre el espacio escénico, sería más acertado hablar de la articulación espacial del drama (escenografía), que de cuestionamiento del papel de la escenografía en la configuración de la espacialidad global del dispositivo escénico. Es decir, la sala continuaba siendo un espacio convencional con hileras de butacas para alojar al público ordenadamente.

Será en la década de 1960 cuando los directores de “The Performance Group” (1967), “The Living Theatre” (1947) o la “Judson Church” (1962) propongan nuevas estrategias de desplazamiento de las convenciones de la escenografía, tal y como lo hicieron con otros elementos básicos del dispositivo escénico que hemos analizado previamente.

Sin embargo, fueron los miembros de “The performance Group” (1967-1980) los que hicieron un trabajo más intensivo de disolución de las barreras⁶⁵⁶ entre de sala y escena que habían articulado las posiciones de observantes y actuantes en el dispositivo escénico institucional. En íntima relación con esta cuestión, que hemos comentado en el apartado de estrategias de posición de la Etapa de autonomía/autoridad, la labor escenográfica de Schechner y McNamara en el contexto del grupo neoyorquino tendrá una importancia capital en la expansión de la escenografía hacia la sala/escenario total del “The Performing Garage”.

En el espacio unitario que presentaba “The Performing Garage” no había posiciones codificadas y diferenciadas para observantes y actuantes. En este contexto los elementos escenográficos eran empleados tanto por actores como por espectadores. Recordemos que para “Dionysus in 69” (1969) se construyeron andamios, plataformas y pasarelas⁶⁵⁷ que eran indistintamente empleadas como elementos de la performance (escenografía) y como lugares que ocupaba el público (gradas, butacas, etc.). La escenografía se expande en el caso de “The performance Group” (1967-1980) hasta alcanzar todo el espacio del dispositivo escénico en sentido literal, relacionándose y siendo utilizada por todos los cuerpos que allí están presentes. Por tanto, el diseño escenográfico se abre así a ciertas condiciones de agencia (posición) que los espectadores pueden ejercer en el dispositivo escénico.

Si en las propuestas de “The performance Group” (1967-1980) la escenografía ofrece a los observantes la agencia de gestionar su posición en el dispositivo, en propuestas más *agresivas* con el público consideramos que la relación se invierte. Es decir, en ciertas ocasiones en esta tendencia a la disolución de la sala y escena, son los observantes los que acaban trabajando como escenografía de

⁶⁵⁶ Puede que arquitectónicamente estas barreras estuvieran completamente superadas, sin embargo, hablamos aquí de las posiciones diferenciadas para actuantes y observantes propias del dispositivo escénico institucional.

⁶⁵⁷ Esta estrategia de escenografía expandida se emplea en prácticamente todos los trabajos de “The performance Group” (1967-1980)

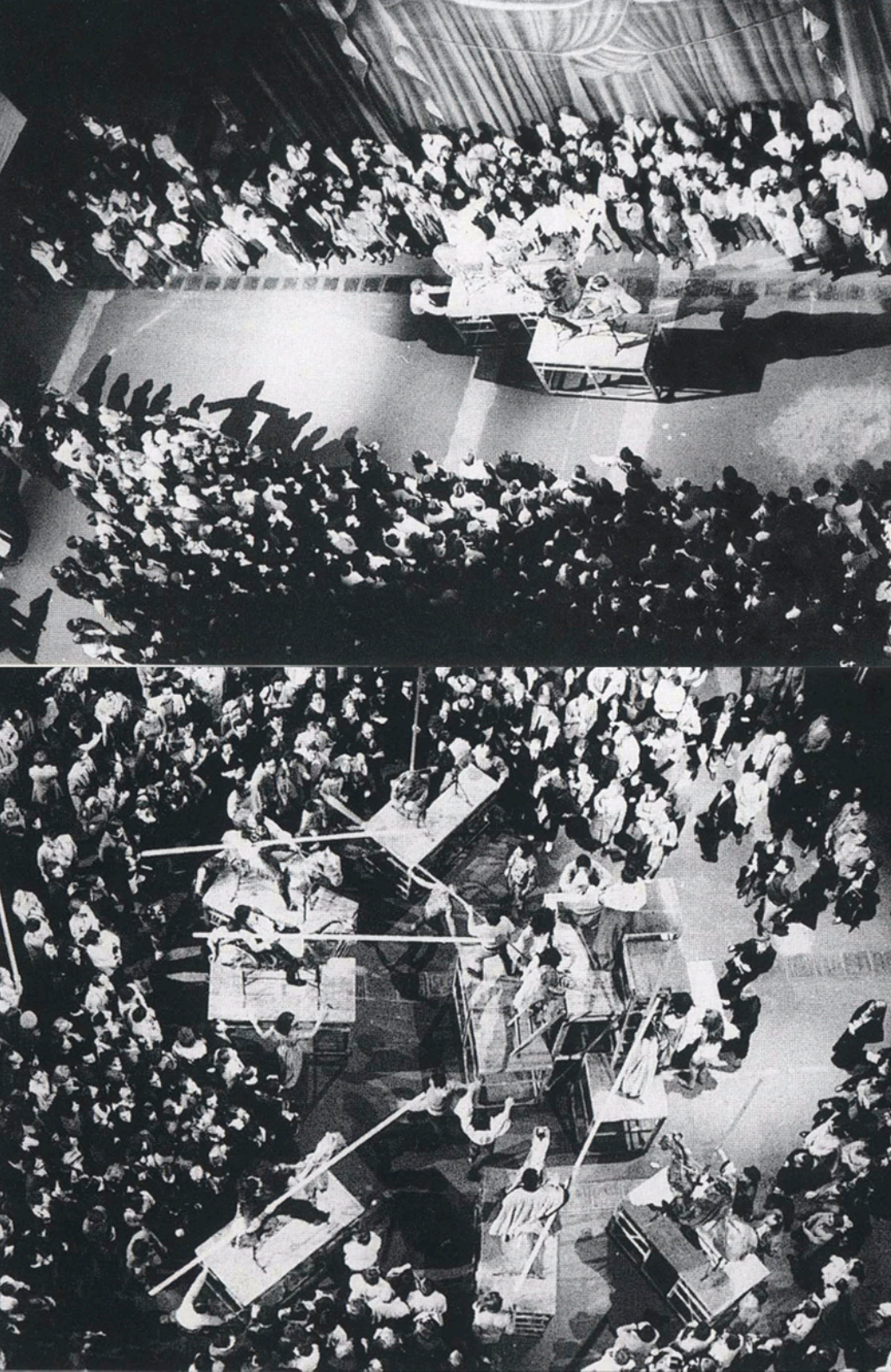


FIGURA 060. Luca Ronconi. *Orlando el furioso*. 1969.

la pieza escénica. Un ejemplo de este *contragenciamiento* sería la mítica puesta en escena de “Orlando el furioso” (1969) de Luca Ronconi. Se trata de una puesta en escena con múltiples localizaciones simultáneas, “de cierta inspiración medieval, sincrónica, inabarcable por el espectador que puede y debe situarse en el medio del espacio escénico, en el que mezcla la fiesta, el circo, la feria y la liturgia”⁶⁵⁸ Como afirma Lehmann, en “Orlando el furioso” (1969) los espectadores “fueron utilizados como *decoración*, cuando de pronto pasaban a hacer de árboles de un bosque que atravesaban los actores”⁶⁵⁹ Efectos similares tendrán propuestas *contextuales* en las que el público comparte el espacio de la representación y forma parte de la puesta en escena como en el caso de “1789” (1974) del “Théâtre du Soleil” de Ariane Mnouchkine.

4.1.3. Expansión hacia el exterior

Estas tentativas de ruptura con las convenciones clásicas de la escenografía tendrán como última consecuencia la expansión definitiva de la escenografía a la totalidad del espacio definido como dispositivo escénico. En última instancia el *emborronamiento* de las fronteras de aquello que puede ser considerado como un dispositivo escénico y su extensión a cualquier lugar y cualquier momento llevarán a considerar las localizaciones específicas como escenografías encontradas, y a los cuerpos y objetos que allí se encuentran como *atrezzo* contextual.

“Además del espacio teatral habitual existen posibilidades denominadas a partir del *site specific theatre* [teatro de un lugar específico], tomando de las artes plásticas. El teatro busca un particular tipo de arquitectura o una localidad”⁶⁶⁰

⁶⁵⁸ Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, 423.

⁶⁵⁹ Lehmann, *Teatro posdramático*, 278.

⁶⁶⁰ Lehmann, 295.



FIGURA 061. Peter Brook. Mahabharata. 1985.

Con el *theatre on location* el lugar escogido para la representación se convierte coyunturalmente en escenografía contingente. Referencia obligada son las propuestas de localización específica para la representación dramática de Brook entre 1970-90. Brook exploró durante su carrera de director esta sistemática del *theatre on location*. Para citar solo algunos de los ejemplos más célebres son cantera en Callet (Francia) para el “Mahabharata” (1985) o el “Mercat de les Flors” en Barcelona para “La tragedia de Carmen” (1983). Seguimos dependiendo aquí del mismo sistema operativo: el señalamiento de la persona de autoridad (director) al que se le concede la capacidad performativa de constituir escenarios donde estime oportuno. Es, por tanto, el creador/señalador de *escenografías encontradas*.

“*Site specific theatre* significa que el *site* en sí mismo se muestra bajo una *nueva luz*. Cuando se actúa en una nave industrial, una central eléctrica o un vertedero se origina una nueva mirada *estética* en la que el espacio se presenta a sí mismo; deviene coactor. (...) En una situación así, los espectadores también son coactores. De este modo, mediante el *site specific theatre* se pone en escena un nivel de *comunalidad* entre actores y espectadores. Todos son simultáneamente *invitados del lugar*, todos son forasteros en el universo de una fábrica, una central eléctrica o una nave de montaje. Viven la misma experiencia no cotidiana de un espacio inmenso, de humedad inhabitable, quizás en decadencia o en un estado ruinoso, en la cual pueden sentirse las huellas de su producción de su historia. En esta situación espacial comunitaria se precipita de nuevo el motivo del teatro entendido como tiempo compartido, como experiencia conjunta”⁶⁶¹

Sin embargo, como vemos en el comentario de Lehmann, el *theatre on location* produce algo más que una nueva mirada estética sobre un lugar dado. Bajo esta lógica el observante estaría absorbido en esta experiencia conjunta y de alguna manera el colectivo se habría agenciado del *lugar* como escenografía para su práctica comunitaria. Asuntos que coinciden en la relación causa/efecto con las *recetas* de Fischer-Lichte para *intensificar la performatividad* a través de

⁶⁶¹ Lehmann, 296-97.

modificar/construir/adequar, o como en este caso seleccionar un determinado espacio que hasta ahora no había sido usado como dispositivo escénico.

“3) el empleo de espacios ya existentes pero destinados a un uso distinto al escénico cuyas posibilidades escénicas específicas se exploran y se ponen a prueba”⁶⁶²

Esta tendencia de expansión de la escenografía conceptual y espacialmente hacia la relación con el público y con los actuantes como elemento performativo y *performador*, llegó a su fin a principios de la década de 1980. Como apunta Lehmann el desarrollo de un *teatro de imágenes*, con Robert Wilson como figura más destacada, reclama la vuelta de la escenografía clásica. Recordemos que el objetivo último de todas las convenciones del dispositivo escénico institucional era justamente el control del régimen escópico. El deseo de componer un cuadro, una imagen concreta, lleva a los directores/artistas *de vuelta* al dispositivo escénico institucional que, como vimos al principio de nuestro análisis, es la maquinaria perfecta diseñada por Wagner específicamente con este propósito.

“[En la década de 1980] Se puso fin así a una idea de teatro orientado al contacto con el público, propia de la época *activista* de los años sesenta y setenta; ahora se trataba de sumergir al espectador en un aspecto concreto, en detalles y estructuras formales y significantes”⁶⁶³

4.1.4. Practicar la escenografía

Como hemos señalado, algunos artistas/directores durante el siglo XX exploraron con materiales, objetos y espacios de una forma que va más allá de su mero valor representativo. Es decir, si hasta entrado el siglo XX, aquello que había sobre el escenario tenía la condición de decorado que servía como índice visual del lugar en el que se desarrollaba el tiempo dramático, a partir de las experimentaciones de Dalcroze y Appia los objetos que hay sobre el escenario

⁶⁶² Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 226.

⁶⁶³ Lehmann, *Teatro posdramático*, 238.

pueden ser practicables y están pensados para relacionarse con el cuerpo de los actuantes.

En esta vía, la de emplear objetos y espacios como parte central de la práctica escénica, debemos hacer referencia obligada a los artistas/directores que formaron parte de la “Judson Church”. La “Judson Church” (1962) fue un entorno especialmente fructífero para el replanteamiento de ciertas convenciones, puesto que se consolidó como un lugar de encuentro de artistas, directores escénicos y coreógrafos especialmente volcados en la investigación sobre sus propias genealogías disciplinares.

“La influencia de los bailarines en Nueva York desde comienzos de la década de 1960 fue esencial para los estilos que se estaban desarrollando y el intercambio de ideas y sensibilidades entre artistas procedentes de todas las disciplinas”⁶⁶⁴

Algunos de los artistas y coreógrafos que estuvieron en la órbita de la “Judson Church” (1962)⁶⁶⁵, trabajaron en torno a la manipulación de objetos y con la configuración de espacios como elementos básicos para sus performances. En este sentido podríamos decir que el desplazamiento de ciertas convenciones de la escenografía tuvo un papel relevante en sus propuestas. Bajo la influyente perspectiva de Yvonne Rainer de abandonar los movimientos de la danza convencional y reproducir movimientos cotidianos (*tasks*), el cuerpo de los bailarines era reconceptualizado como un objeto *pseudoescenográfico*.

“De hecho Rainer enfatizaba la cualidad de objeto del cuerpo del bailarín cuando decía que deseaba usar su cuerpo <<de manera que pudiera ser manipulado como un objeto, recogido y transportado, y así los objetos y los cuerpos podían ser intercambiables>>”⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ Goldberg, *Performance Art*, 138.

⁶⁶⁵ Algunos de los más destacados fueron: Trisha Brown, Lucinda Childs, Philip Corner, Bill Dixon, Judith Dunn, David Gordon, Alex Hay, Deborah Hay, Fred Herko, Robert Morris, Steve Paxton, Rudy Perez, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann y Elaine Summers.

⁶⁶⁶ Cita a la palabras de Rainer, sin referenciar la fuente en: Goldberg, *Performance Art*, 143.



FIGURA 062. Simone Forti, Yvonne Rainer y Robert Morris En «See Saw», 1960, Performance

La actividad de la “Judson Church” implicó la construcción de elementos escenográficos específicos y la relación performativa con algunos objetos (props)⁶⁶⁷. Paradigmática es la propuesta “Seesaw” (1960)⁶⁶⁸ de Simone Forti, en la que Yvonne Rainer y Robert Morris son los performers que se balancean ante el público en un balancín⁶⁶⁹ de madera construido para la pieza. “Seesaw” (1960) es una pieza de la serie de nueve piezas “Dance Constructions” que Forti produjo “basadas en el movimiento ordinario, el azar y objetos simples como cuerdas o tablas de madera”⁶⁷⁰. Los elementos que genealógicamente podemos considerar como elementos escenográficos, serán para los artistas de la “Judson Church”, una herramienta para explorar la función, peso, posición, velocidad, repercusión del cuerpo en el espacio y en relación con otros cuerpos presentes en el mismo. Varias propuestas en contexto de la “Judson Church” explorarán la relación performativa con los objetos, con el espacio y con el cuerpo. Esta exploración se realiza a través de acciones simples, como transportar objetos o interactuar con ellos de forma básica. Este es el caso de “Site” (1965) que consiste en diversas acciones de Robert Morris basadas en el transporte de tabloncillos de contrachapado blanco mientras Carolee Schneemann posa como la “Olimpia” de Manet.

“(…) Morris manipula el volumen del espacio cambiando los tabloncillos en diferentes posiciones. A medida que lo hacía revelaba una mujer desnuda

⁶⁶⁷ Podemos considerar estos *props* como elementos escenográficos que continúan la exploración de conceptos apuntados por algunos antecesores vanguardistas como Meyerhold o Appia.

⁶⁶⁸ Aunque esta acción no tuvo lugar físicamente en la “Judson Church”, sino en el *loft* de Yoko Ono, la relación entre la autora y los performers formaron parte fundamental del colectivo artístico formado en torno a la “Judson Church”.

⁶⁶⁹ El uso del objeto balancín tan presente en entornos lúdicos de juego infantil, enlaza la propuesta de Forti con algunos momentos vividos en “Fer-se un lloc” (2016). En el contexto de modificación de materiales que propuso “Fer-se un lloc” (2016), el artista invitado Ximo Ortega construyó un balancín para que los *performers* intervinieran sobre él en el tiempo espectacular. Por otra parte, este elemento que tiene tantas implicaciones con el peso y el cuerpo podría estar también presente en el apartado dedicado al suelo de este trabajo. Por último, “Seesaw” (1960) como elemento que produce un espacio lúdico y no normativo del cuerpo en el espacio, nos recuerda a las atracciones de feria con las que hemos relacionado la parte práctica de esta investigación: “SÒL / BENI-ON-ICE”.

⁶⁷⁰ «El Legado Interdisciplinario del Judson Dance Theater», *Artishock Revista* (blog), 15 de enero de 2019, <https://artishockrevista.com/2019/01/15/judson-dance-theater-moma/>.

reclinada en un sofá en la postura de la Olimpia de Manet; ignorando la figura estatutaria y acompañado por el sonido de una sierra y un martillo trabajando en algunas tablas, Morris continuaba disponiendo los paneles, implicando una relación entre los volúmenes de la figura estática y la creada por los tablonés móviles⁶⁷¹

Podemos analizar “Site” (1965) desde muchos ángulos distintos que excederían la dimensión y contenidos de esta tesis. Lo fundamental para nosotros a destacar de esta propuesta es que la escenografía es un elemento manipulable y transitivo que conforma espacios cambiantes⁶⁷² y forma parte integral de lo performativo de la propuesta. En este sentido, tenemos que reseñar también “Part of Some Sextets” (1965) de Rainer en la que 10 bailarines cargan, arrastran, manipulan e interactúan con 12 colchones durante 30 minutos. Las acciones de la performance están completamente vinculadas a la naturaleza material y a la respuesta física del objeto en cuestión en relación con los *actantes*. Pero más allá de la acción *pura* con el objeto está el hecho de que esta propuesta, entendida como base del trabajo dancístico, replantea la jerarquía del dispositivo escénico institucional.

“El uso de utilería como activadores principales o piezas centrales en sus coreografías fue otra forma de eliminar la toma de decisiones creativa y desenfatar el papel de la autoridad en la labor artística”⁶⁷³

Podemos hablar de que la escenografía y esta forma de entenderla y practicarla de Rainer cede a los actantes cierta agencia, que ha estado siempre depositada en la figura del director/artista. De esta forma Rainer está desestabilizando profundamente la distribución de poder del dispositivo escénico institucional. Pero lo cierto es que, esta cierta agencia que produce la escenografía en los trabajos de la “Judson Church”, no afecta a los observantes de estas performances que quedan al margen de ésta, como ocurre en el dispositivo escénico institucional.

⁶⁷¹ Goldberg, *Performance Art*, 142.

⁶⁷² De alguna forma esta cualidad de la escenografía móvil y protagonista del dispositivo escénico nos recuerda a las tentativas del Futurismo de la Vanguardia histórica como los “Drammi d’ogetti” (1910).

⁶⁷³ «El Legado Interdisciplinario del Judson Dance Theater».



En el dispositivo escénico de la “Judson Church”, las convenciones de posición se mantienen vigentes y por lo tanto la escenografía interactúa únicamente con los actantes. De esta forma la escenografía, y aunque ejerciendo un papel más protagónico en tanto que objeto de manipulación durante el tiempo espectacular, continúa reproduciendo la economía tradicional del dispositivo escénico. En cualquier caso, el trabajo de los artistas/directores de la “Judson Church” contribuyó enormemente al desplazamiento de paradigmas clásicos de la escenografía que han contribuido a su convergencia con el ámbito de la instalación artística.



FIGURA 064. Kurt Schwitters, Merzbau, 1919, Instalación

4.2. Escultura expandida

Somos conscientes de estar tomando el concepto de *escultura expandida* del célebre texto de Rosalind Kraus “La escultura en el campo expandido”⁶⁷⁴ (1979). En el caso que nos ocupa nos centramos en lo que la autora denomina *estructuras axiomáticas*. Kraus sitúa en su cartografía del campo escultórico expandido estas intervenciones artísticas “en el espacio real de la arquitectura” entre la *arquitectura* y la *no-arquitectura*.

“Pienso aquí en los corredores con vídeo de Nauman. Pero sea cual fuere el medio empleado, la posibilidad explorada en esta categoría es un proceso de cartografiar los rasgos axiomáticos de la experiencia arquitectónica –las condiciones abstractas de apertura y cierre– en la realidad de un espacio dado”⁶⁷⁵

Desbordaría los límites de este trabajo de investigación realizar una cartografía exhaustiva e histórica de esta expansión de la escultura hacia el espacio, que se vehicula a través de la intervención arquitectónica. Sin embargo, es preciso mencionar un antecedente sin el que esta expansión no sería ni tan si quiera imaginable. Estamos hablando de “Merzbau” (1919-1937) de Kurt Schwitters. Esta intervención escultórica es paradigmática del esfuerzo de las Vanguardias artísticas por *salir* del objeto escultórico y trabajar *con/sobre* el *espacio arquitectónico*. En este trabajo *espacial* Schwitter se centra en la modificación paulatina del espacio añadiendo elementos disfuncionales arquitectónicamente, que *parasitan* a la arquitectura⁶⁷⁶ como elemento sustentante de la construcción. Empleando elementos de deshecho de la sociedad de consumo, Schwitters modificará su espacio privado (su casa) en un trabajo aditivo que convierte este espacio en el interior de una escultura. El “Merzbau” (1919-1937) se sitúa entre la arquitectura y la no-arquitectura y se caracteriza por *incorporar* el tiempo, el

⁶⁷⁴ Rosalind Krauss, «La escultura en el campo expandido», en *La posmodernidad* (Barcelona: Kairós, 1985).

⁶⁷⁵ Krauss.

⁶⁷⁶ En este sentido el “Merzbau” (1919-1937) está estrechamente vinculado con la escenografía moderna, que también es un elemento que *parasita* la arquitectura del teatro.

espacio, y trabajo con el cuerpo a la poética propia de la intervención. Pero la operación de desplazamiento que la convierte en un referente fundamental es que, de alguna forma es el primer referente de escultura *espacializada*⁶⁷⁷. Schwitters consigue hacer trascender lo escultórico que pasa de ser un objeto estanco, macizo e inaccesible, a convertirse en un contexto espacial que presenta el “Merzbau” (1919-1937). Aunque habrá que esperar algunas décadas más hasta la aparición del término de *instalación*, el “Merzbau” (1919-1937) ya participa de esta lógica fundamental. El “Merzbau” (1919-1937) ya es una escultura con un *interior* accesible. Cuestión ésta, que según comenta Coulter-Smith, es la característica más básica y transversal de las instalaciones artísticas. En este sentido dirá: “La definición más fundamental de las instalaciones pasa por que sean obras de arte en las que uno pueda entrar andando”⁶⁷⁸

El hecho de que la *institución artística* se expanda hacia el espacio *practicable* es relevante en relación con nuestra investigación, puesto que las instalaciones artísticas aproximan la *institución artística* a la *institución escénica* a través del espacio/entorno arquitectónico como material básico del trabajo de ambas. Es decir, desde el “Merzbau” (1919-1937) el trabajo con el espacio será un elemento coincidente de ambas genealogías institucionales. Sostenemos que la expansión escultórica conceptualizada por Krauss como *estructuras axiomáticas* y ejemplificada por el “Merzbau” (1919-1937) coincide con las estrategias que Fischer-Lichte desarrolla en cuanto a la intensificación performativa del espacio. En concreto la autora refiere a ella como la segunda opción: “2) La creación de configuraciones espaciales específicas que brindan posibilidades desconocidas o no aprovechadas hasta entonces para la negociación de las relaciones entre actores y espectadores, y nuevas posibilidades de movimiento y percepción”⁶⁷⁹.

“(…) el arte de instalación, (…) buscaba romper radicalmente con este paradigma: en lugar de hacer un objeto contenido en sí mismo, el artista

⁶⁷⁷ Cuestión que es central en la cartografía del campo expandido que Krauss hace en 1979.

⁶⁷⁸ Coulter-Smith, *Deconstruyendo las instalaciones*, 13.

⁶⁷⁹ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 226.

empezó a trabajar en unos emplazamientos determinados en los que el espacio entero estaba tratado como una situación única en la que se adentra el espectador”⁶⁸⁰

A partir de esta *invención* del espacio, esta agencia escultórica se reproducirá a lo largo del siglo XX en numerosas intervenciones artísticas de caracteres muy diversos. En muchos casos los artistas renunciarán al trabajo con objetos y se centrarán en la *adecuación de espacios* encontrados, a la construcción o al señalamiento de lugares.

“(…) podemos afirmar que en la actualidad el material propio de la escultura es el espacio y que, a lo largo de las tres últimas décadas [del siglo XX], este concepto se ha mostrado cada vez más complejo y multidimensional”⁶⁸¹

Con el gesto inaugural del “Merzbau” (1919-1937) se abre un nuevo contexto, Schwitters crea un espacio para la *presencia* del espectador en la obra de arte. Se rompe la *barrera física*⁶⁸² que separaba espectador de la obra puesto que ahora éste puede estar de facto *dentro* de la escultura. De forma evidente podemos relacionar esta ruptura de la barrera física entre la obra y el espectador con los intentos de Brecht y Artaud “de superar la cuarta pared y redefinir el estatus del público (...) este ya no se plantaba simplemente de manera pasiva *ante* una obra, sino que se veía incluido activa y físicamente en aquella”⁶⁸³ Es decir, la confluencia de las estrategias de desplazamiento en ambos ámbitos supone conceder acceso a los observantes a lugares y funciones que hasta entonces les habían sido vetados. Y con estas formas desplazadas de acceso/intervención en la realización escénica o en la escultura se generaba al mismo tiempo la total relación de dependencia entre obra y espectador.

⁶⁸⁰ Bishop, «El arte de la instalación y su herencia».

⁶⁸¹ Botella i Mestres, «De la escultura al teatro, del teatro a la escultura: influencias y confluencias», 61.

⁶⁸² En este sentido queremos señalar que se trata de un *espejismo* suponer que el simple hecho de estar físicamente dentro de la intervención artística suponga haber roto alguna barrera más que esta.

⁶⁸³ Rebentisch, *Estética de la instalación*, 47.

4.2.1. Dependencia del espectador

“En términos generales, podríamos decir que se había pasado de la concepción de un espacio donde se *incluyen* las cosas y las personas, a un espacio donde se *exponen* esos mismos sujetos y sus objetos, y después a un espacio como confluencia y elaboración, un espacio que se activa o se construye, un espacio como relación”⁶⁸⁴

No es el objetivo de nuestra investigación realizar un catálogo histórico y exhaustivo de las *estructuras axiomáticas* (instalaciones artísticas). Sin embargo, nos interesa el tránsito histórico que dibuja Larrañaga en la cita anterior, desde un espacio donde se incluyen cosas a un espacio como relación. Como vimos cuando analizamos el concepto de desplazamiento, nos interesan las intervenciones en las que se cuestiona críticamente el propio dispositivo escénico/artístico. En este sentido las dos propuestas de espacio expositivo diseñadas por Duchamp que analizamos en el apartado “Desplazamientos” serían, aquí de nuevo, una referencia obligada como pioneras en la confluencia entre escultura/arquitectura/escenografía. En estas intervenciones, Duchamp deja claro que la centralidad la tiene la relación de los espectadores con las obras, no tanto las obras en sí mismas, sino el dispositivo en el que estas se presentan como tal. Sin embargo, la culminación la evolución del uso del espacio como materia central de producción artística, se producirá en la década de 1960⁶⁸⁵. En su vertiente más radical, esta expansión hacia el espacio como lugar de relación obra/espectador concluirá con espacios prácticamente vacíos de objetos. Un ejemplo extremo de esta tendencia serán las intervenciones lumínicas de Dan Flavin, al que se le atribuye el uso del término instalación⁶⁸⁶ aplicado por primera vez al ámbito artístico.

⁶⁸⁴ Larrañaga, *Instalaciones*, 27.

⁶⁸⁵ Como se argumenta a continuación nos referimos a las propuestas de artistas relacionados con el movimiento del Minimal Art.

⁶⁸⁶ Eugeni Bonet, «La instalación como hipermedio (una aproximación)», accedido 19 de junio de 2023, <https://www.macba.cat/eugenibonet/?l=es#>.



FIGURA 065. Dan Flavin, Dan Flavin junto a su pieza «The Nominal Three (To William of Ockham)», 1964, Instalación

Las intervenciones lumínicas que Flavin inició en la Green Gallery de Nueva York (1964), pensamos que culminan el proceso paulatino de atención al espacio como materia artística que se inició en los movimientos de vanguardia. Estas intervenciones, consistentes únicamente en la instalación en el espacio de tubos luminosos fluorescentes, suponen la reducción de la intervención del artista a la generación de un ambiente lumínico en el espacio⁶⁸⁷. Podemos considerar que, las instalaciones de Flavin son espacios vacíos sin prácticamente intervención por parte del artista, lo que coincide con el supuesto número uno de Fischer-Lichte para el aumentar la performatividad de un espacio:

“1) la utilización de un espacio (casi) vacío, o bien de un espacio de disposición variable que permite el libre movimiento de actores y espectadores,”⁶⁸⁸

Como afirma Coulter-Smith, una de las principales características de las instalaciones es “la aspiración de crear una participación más directa entre el espectador y la obra de arte”⁶⁸⁹. Sin embargo, se hace evidente que el hecho de que el espectador tenga que introducirse físicamente dentro de la obra, convierte al espectador en parte fundamental de la misma. Como explica Bishop, “las instalaciones instituyen al sujeto como un componente fundamental de la obra”⁶⁹⁰. Y esta es una de las fuentes fundamentales de la famosa crítica de Fried a la corriente minimalista: la total dependencia de la obra del espectador. Según afirma Rebentisch, “para Fried la pintura y la escultura modernas deberían definirse, ante todo, por *no* estar orientadas a un público, y mucho menos a su “inclusión”⁶⁹¹. Es en este giro radical de *existir para una audiencia*, el que Fried identifica como teatralidad. En torno a este término Fried arma su crítica al arte

⁶⁸⁷ En “SÒL” el letrero luminoso led era, en ocasiones, la única fuente de luz. Algunas imágenes de “SÒL” recuerdan a las instalaciones de Falvin.

⁶⁸⁸ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 226.

⁶⁸⁹ Coulter-Smith, *Deconstruyendo las instalaciones*, 14.

⁶⁹⁰ Bishop, «El arte de la instalación y su herencia».

⁶⁹¹ Rebentisch, *Estética de la instalación*, 48.

minimalista, que en su opinión clausura el proyecto moderno de autonomía artística.

“Mientras que en el arte anterior ‘lo que se consigue con la obra se localiza estrictamente dentro de ella’, la experiencia que se tiene del arte literalista lo es de un objeto *en una situación* -una situación que, prácticamente por definición, *incluye al espectador*.”⁶⁹²

Sin embargo, este *espacio* luminoso Flavin no solo incluye el cuerpo de los espectadores en la sala como parte de la propia obra, sino que estos cuerpos son lo único que hay en el espacio. Por lo tanto, ya no hay *objeto*⁶⁹³ a observar que no sea el libre movimiento de los observantes/actuantes *interfiriendo* en un espacio de campos luminosos⁶⁹⁴. Es más, podríamos afirmar que la obra no-es sino es-con el espectador⁶⁹⁵. Por tanto, no es solo que la obra de arte depende del espectador es que, en muchos sentidos, es *suya*. En palabras de Fried “La situación misma *pertenece* al espectador -es *su* situación-”⁶⁹⁶

Es en esta misma operación de codependencia (coautoría) donde se produce simultáneamente el emborronamiento de las dos categorías antagónicas propias del dispositivo artístico institucional: sujeto-objeto. La crítica a la teatralidad de Fried respecto a las obras dependientes del concurso de espectador “debe ser entendida como una crítica a la relación sujeto-objeto moderna”⁶⁹⁷. Dualidad antagonista que dejaba de ser operativa en estos objetos y espacios que no son nada por sí mismos y que necesitan ser *practicados* para poder *ser-algo*.

⁶⁹² Fried, *Arte y objetualidad*, 179.

⁶⁹³ En sentido amplio, cualquier *cosa* (objeto, espacio, cuerpo) que no sea el propio observante/actuante.

⁶⁹⁴ En este sentido el trabajo de Dan Flavin nos remite a ciertos aspectos de la investigación práctica realizada. “SÒL” era un espacio *acondicionado* pero lo que había fundamentalmente eran participantes interfiriendo/relacionándose entre ellos y el espacio propuesto.

⁶⁹⁵ En la década de 1950, Cage puso en evidencia de forma práctica esta afirmación: la obra es exclusivamente con-el-espectador. En particular con “Silencio 4’33”” (1952) Cage elevó la fórmula a: la obra es solo espectador más contexto.

⁶⁹⁶ Fried, *Arte y objetualidad*, 180.

⁶⁹⁷ Rebentisch, *Estética de la instalación*, 59.

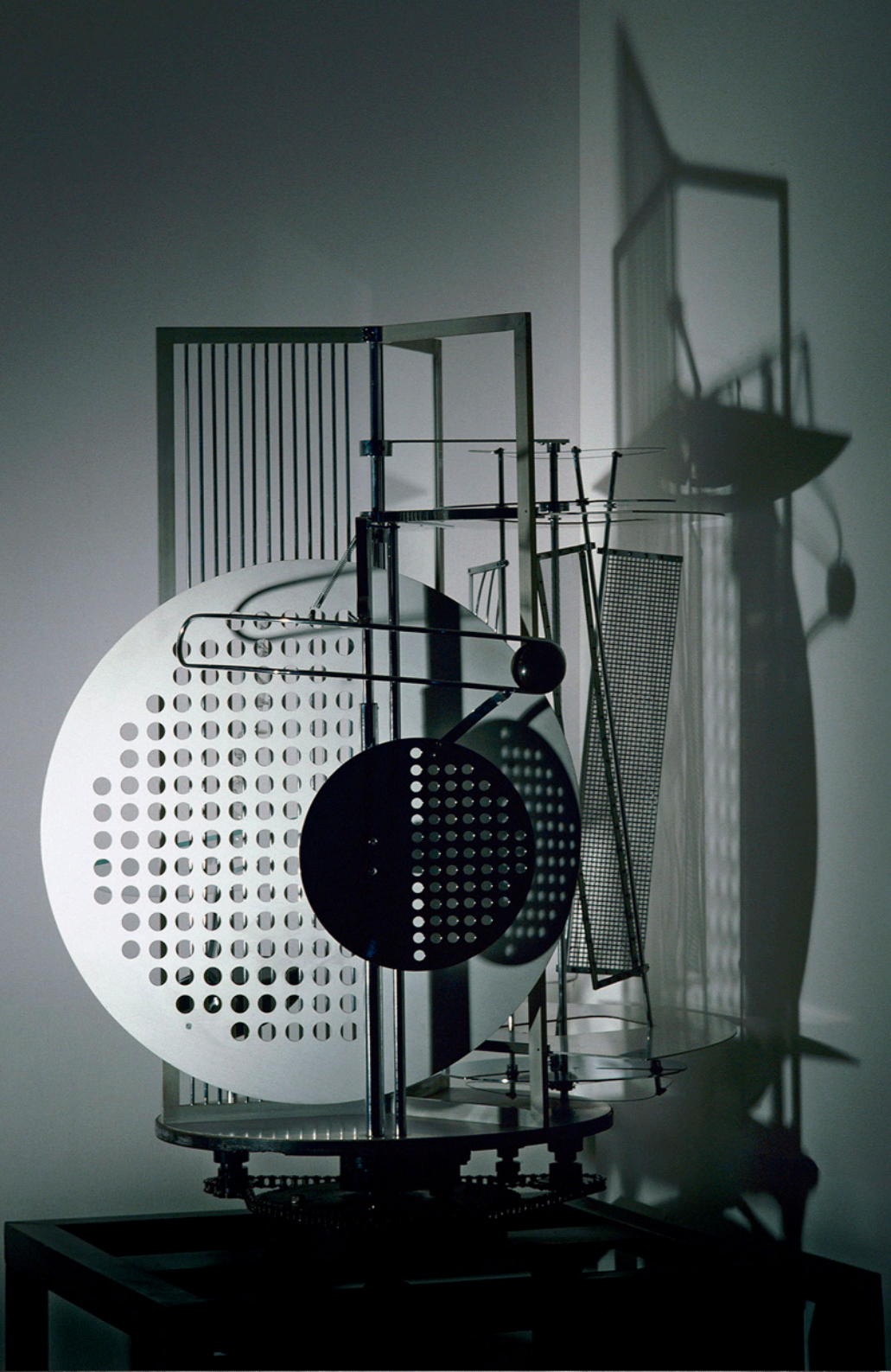


FIGURA 066. László Moholy-Nagy. *Light space Modulator*. 1930

En definitiva, la confluencia entre instalación y escenografía no se da únicamente por un parecido formal entre ambas disciplinas encargadas en principio de la creación de configuraciones espaciales específicas. La verdadera confluencia relevante consiste en que sus desarrollos durante el siglo XX han llevado a ambas líneas genealógicas a ser espacios que dependen funcionalmente de la figura del observante/actuante. Por tanto, aquello que hay en el espacio que no son los observantes/actuantes será contingente, puesto que la finalidad del espacio ya sea escenográfico o instalativo, es propiciar una relación: dar lugar a un *encuentro*.

“Hoy, los artistas comienzan por crear espacios en los cuales puede surgir el encuentro. El arte actual no presenta el resultado de un trabajo, es el trabajo en sí, o el trabajo por venir”⁶⁹⁸

4.2.2. Ocupar el tiempo

Como hemos comentado, durante el siglo XX la práctica escultórica se abre al espacio y al encuentro de los espectadores con la obra y con los demás espectadores. En consecuencia, esta expansión supondrá el tránsito de los espectadores por el interior de la obra y a la dependencia que supone que la obra sea un recorrido del espectador y no un objeto. Por tanto, si hablamos de tránsito, de recorrido, de encuentro estos términos nos remiten de forma directa a la temporalidad, la duración, el intervalo, el acontecimiento, etc. cuestiones todas tradicionalmente relacionadas con el dispositivo escénico.

“La cuestión no es si ciertos artistas han querido apropiarse del espacio escénico o explorar el tiempo dramático proyectado por el movimiento real; la cuestión es por qué y con qué fines estéticos, han querido apropiarse de tales cosas o emplearlas”⁶⁹⁹

⁶⁹⁸ Bourriaud, *Estética relacional*, 140-41.

⁶⁹⁹ Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*.

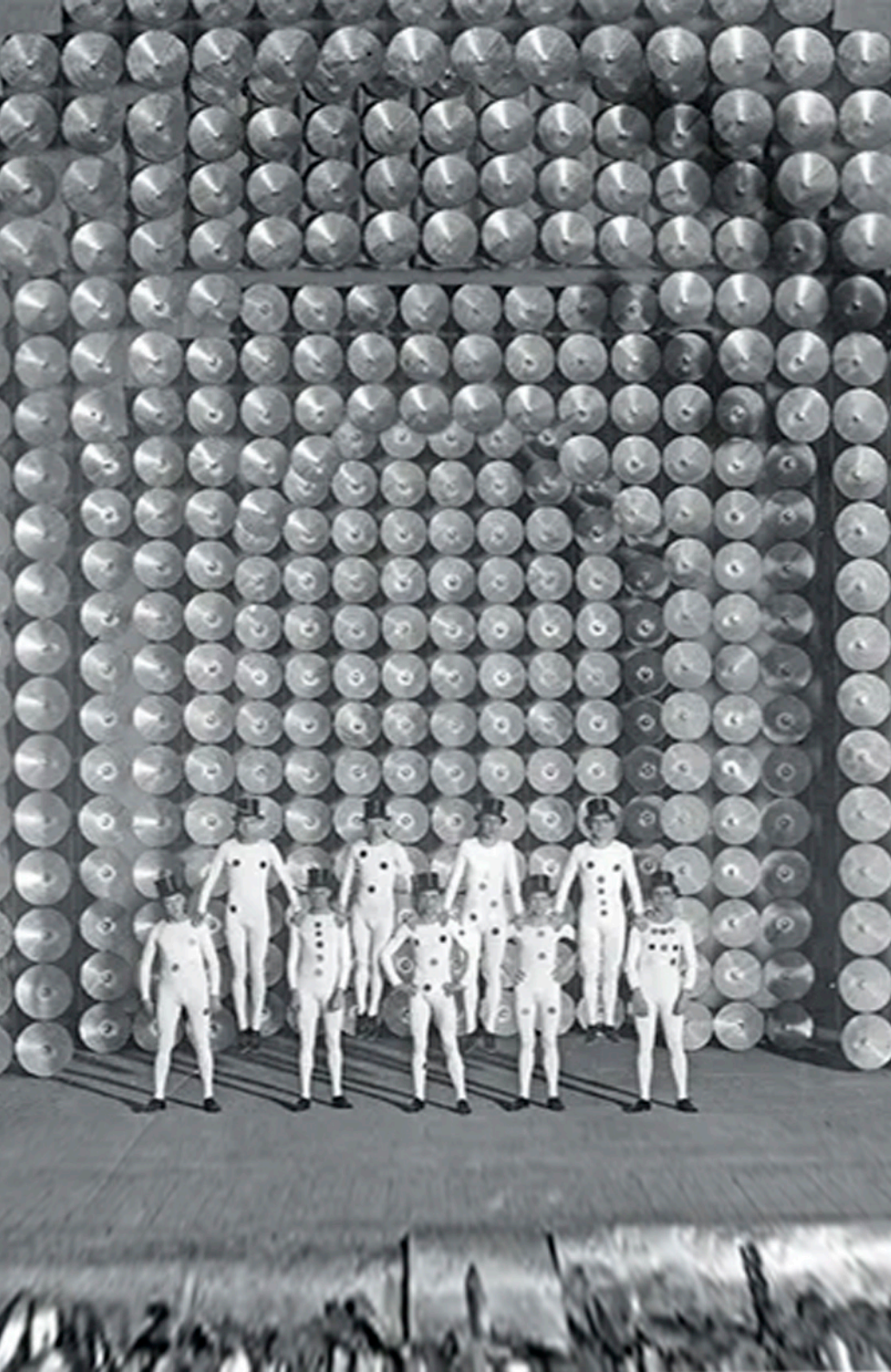


FIGURA 067. Francis Picabia. Relâche. 1924.

Para Rosalind Kraus, el origen de la aparición de la temporalidad como un parámetro escultórico, hay que buscarla en dos obras que marcarán dos tendencias en la introducción del tiempo en la escultura. Por un lado, “Dispositivo lumínico para ballet”⁷⁰⁰ (1930) de Moholy-Nagy; por otro lado, la intervención escenográfico-lumínica de Francis Picabia para la ópera “Relâche” (1924). Otras experiencias de Vanguardia como los *cabarets* dadaístas/surrealistas o las *serate* futuristas, estuvieron volcadas en el tiempo en tanto que acontecimientos que *sucedían*. No es el objetivo de este trabajo rastrear históricamente la inclusión de la temporalidad en el campo de la escultura. Sin embargo, si es relevante el momento en el que en la intervención escultórica empiezan a desarrollar estrategias basadas en la temporalidad.

“Se alza el telón. En el centro de la escena se erige una columna de madera contrachapada gris, dos metros y medio de altura y sesenta centímetros de ancho. Sobre la escena no hay nada más. Durante tres minutos y medio nada sucede: nadie entra ni sale. De repente, la columna se abate. Pasan otros tres minutos y medio. Telón”⁷⁰¹

Lo que Krauss relata aquí es la obra “Two Columns” (1961) la *performance escultórica* de Robert Morris. Es decir, en “Two Columns” (1961) la escultura no es solo un acontecimiento en el que el tiempo es un factor relevante, sino que la escultura *solo es el acontecimiento*. En este sentido la escultura ocurre, es por el tiempo en el que transcurre. Por esta inclusión del tiempo, hemos de volver necesariamente a la crítica de la teatralidad de Fried.

“Lo que para Fried distingue a la escultura del teatro es el concepto de tiempo. Una extensión de la temporalidad, la inserción de la experiencia temporal de la escultura en el tiempo real, convierte a las artes plásticas en una modalidad de teatro”⁷⁰²

⁷⁰⁰ Con este título Kraus se refieren a lo que hemos encontrado referenciado en inglés como “Light space Modulator” (1930)

⁷⁰¹ Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, 201.

⁷⁰² Krauss, 203.



FIGURA 068. Robert Morris. *Two Columns*. 1961

La cuestión de la *teatralización* de las artes plásticas que estaba arruinando, en opinión de Fried, el proyecto moderno de disciplinas artísticas separadas y absolutas, se dirime en gran medida en la inclusión del tiempo en el ámbito escultórico.

“El minimalismo introdujo conceptos temporales en el arte (proceso, la acción, lo efímero, lo alegórico, etc.) hasta el punto de que poco después del minimalismo, era difícil considerar una obra de arte determinada como algo puramente presente, capaz de aprehenderse a simple vista, en un instante trascendental de gracia”⁷⁰³

En el caso de “Two Columns” (1961) de Morris es evidente como el tiempo es parte constitutiva de la propuesta, pero como hemos visto con anterioridad la expansión del campo escultórico no solo es hacia el tiempo sino también hacia el espacio. Como hemos visto anteriormente, la ampliación del espacio escultórico que se producen con las *instalaciones*⁷⁰⁴ tendrá como consecuencia más evidente la incorporación de espectador en la propuesta artística. Sin embargo, la otra derivada significativa de esta ampliación al espacio e incorporación del observador en la obra radica en que, la instalación en tanto que espacio, precisa ser recorrida por el observador/usuario. El recorrido es un proceso que implica de forma directa al tiempo/duración.

“La misma apelación al recorrido indica ya una representación temporal o, si se quiere, una incorporación del tiempo y el movimiento experimentados al proceso de construcción de sentido de la obra”⁷⁰⁵

⁷⁰³ Hal Foster, «Lo esencial del Minimalismo», en *Minimal art* (Donostia: Diputación Foral de Guipuzcoa, 1996), 103.

⁷⁰⁴ Asimilamos las instalaciones con la categoría de *estructuras axiomáticas* de Kraus. En: Kraus, «La escultura en el campo expandido», 69.

⁷⁰⁵ Larrañaga, *Instalaciones*, 36.

Como señala Larrañaga, la derivada más significativa de esta *espacialización* de la escultura es la aparición del tiempo de *exploración* y activación⁷⁰⁶ del observante en el espacio que produce la instalación. Son estos desplazamientos, en los que el tiempo es protagonista, los que “redefinen las condiciones de creación y recepción de la obra y se altera definitivamente el concepto de escultura”⁷⁰⁷.

Más allá de esta redefinición del campo escultórico a través de la aparición del tiempo, lo más relevante en nuestra línea argumental es el hecho de que a partir de la década de 1960, la instalación suele ser un formato artístico de transformación temporal de un espacio dado. Como afirma Larrañaga la “instalación siempre plantea un nuevo espacio en un espacio anterior”⁷⁰⁸. Por tanto, la instalación es por definición un *reacondicionamiento* del espacio de partida. Como hemos visto esta cuestión, la escritura espacial y temporal hace que las líneas genealógicas de la escultura y la escenografía⁷⁰⁹ confluyan en la instalación. Tanto la instalación como la escenografía pueden ser consideradas *escrituras temporales*. Debido a que comparten su carácter temporal, de espacios practicables y dependientes de la figura del espectador, la escenografía y la instalación son formalmente indistinguibles.

⁷⁰⁶ Surgen conceptos como el de activación que indican la dependencia de la obra a la actividad del observador, que ya hemos analizado en el punto anterior bajo el término de teatralidad, básico en la crítica de Fried a las propuestas posmodernas (performance, happening, instalación, etc.).

⁷⁰⁷ Botella i Mestres, «De la escultura al teatro, del teatro a la escultura: influencias y confluencias», 72.

⁷⁰⁸ Larrañaga, *Instalaciones*, 55.

⁷⁰⁹ La temporalidad de la instalación la emparenta con la definición etimológica de escenografía: escritura escénica.

4.3. Instalografías: instalación escénica

Como hemos visto, las propuestas espaciales que genealógicamente proceden de la institución escénica (escenografía) irán convergiendo con los espacios diseñados y practicados en la institución artística (instalaciones).

“Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces [años sesenta] a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más *acontecimientos* en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores”⁷¹⁰

A partir de la década de 1960 muchas de las propuestas que aparecen en uno y otro ámbito pueden ser categorizadas tanto como escenografías o como instalaciones. La convergencia de intereses en el ámbito artístico y escénico sobre las cuestiones espaciales ha hecho que las transformaciones que se proponen desde uno y otro ámbito produzcan un espacio formalmente indistinguible. En ocasiones los únicos datos objetivos que tenemos para clasificar determinada intervención espacio/temporal como una escenografía o como una instalación, depende únicamente de la adscripción profesional del que la produce, o por el uso normativo/reconocido del espacio en el que se ubica (teatro, museo, etc.). Es decir, solo podemos categorizarlas por la procedencia genealógica reconocida de su productor o por la *institución* que la alberga.

“En algunos casos, la escultura ha mirado hacia el teatro para redefinirse y ampliar su campo, mientras que en otros ha sido el teatro quien ha buscado la manera de romper con las convenciones escénicas ayudándose de experiencias desarrolladas en la escultura. Simultáneamente a este proceso se ha producido, en las últimas décadas del siglo XX, una expansión de ambos medios que ha generado, en ocasiones, un lugar común con estrategias y experiencias que han diluido las fronteras tradicionales entre estos dos géneros”⁷¹¹

⁷¹⁰ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 45.

⁷¹¹ Botella i Mestres, «De la escultura al teatro, del teatro a la escultura: influencias y confluencias», 13.



FIGURA 069. Lucía Pietroustsi. Sun & See (Marina). 2019.

Como comenta Botella, es habitual encontrar ya propuestas que aluden a su naturaleza indeterminada entre la escenografía y la instalación artística. Por citar un ejemplo, tendríamos el caso de “Sun & See (Marina)” (2019) calificada como *instalación-ópera-performance*⁷¹² por el “Tetare Lliure” de Barcelona. En el mismo supuesto de indeterminación se encuentran las piezas analizadas por Bishop en “La caja negra y el cubo blanco”⁷¹³ en la que la autora examina la irrupción de las artes escénicas (en especial la danza) en los museos de arte contemporáneo. Bishop se sirve del término *live installation* para referirse a “Plastic” (2015) Marina Hassabi, o a los trabajos de Xavier Le Roy o Anne Imhof en contextos museísticos.

Cuando la instalación se convierte en un instrumento de simulación de una localización, confluye formalmente con lo que históricamente conocemos como escenografía. Este sería el caso de “Riverbed”⁷¹⁴ (2014) de Olafur Eliasson, cuya propuesta instalativa trabaja el espacio realizando una *recreación* naturalista/realista de una localización que está fuera del lugar de exhibición. “Riverbed” utiliza las mismas estrategias que se emplean convencionalmente en el ámbito escenográfico (caja negra) y las recontextualiza en el interior de un museo (cubo blanco).

Cómo hemos señalado con anterioridad, Larrañaga opina que “la instalación da forma a un espacio convirtiéndolo en escena”⁷¹⁵, y en el recorrido contrario, cuando el dispositivo escénico se abre a contextos de recepción no tan codificados (tiempos dilatados, bucles temporales, espacios no teatrales, ect.) se aproxima formalmente a la performance y a la instalación. Un ejemplo paradigmático en este sentido sería la propuesta “Faust” (2017) de Anne Imhof en

⁷¹² «Sun & Sea», accedido 17 de septiembre de 2022, <https://www.teatrelliure.com/es/sun-and-sea>.

⁷¹³ Bishop, «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris».

⁷¹⁴ Más adelante profundizaremos sobre esta instalación del Eliasson.

⁷¹⁵ Larrañaga, *Instalaciones*, 55.



FIGURA 070. Olafur Eliasson. Riverbed, 2014.

donde el espacio de partida es modificado escenográficamente a través de una elevación de un suelo transparente (caja negra) pero su ubicación y su temporalidad pertenecen al ámbito instalativo (cubo blanco).

Pero lo cierto es que, a pesar de su parecido formal, los espacios de cada dispositivo están esperando/provocando una práctica diferente y, en muchos casos, incompatible. Es en este sentido que los espacios del postcapitalismo producen prácticas normativas y por lo tanto son dispositivos reguladores de performatividad. Las instalaciones y las escenografías no escapan de esta lógica de espacio como dispositivo.

Por un lado, las escenografías que están dentro de la institución escénica (teatro) son practicadas principalmente por actores. Como hemos visto a lo largo de esta investigación, la institución escénica tiene dos comportamientos tipificados y diferenciados: observante-actor. Los actores están doblemente entrenados (entrenamiento profundo y específico), y practicarán el espacio de la escenografía con los actos tipificados convencionalmente (cantar, bailar, hablar, etc.), mientras que otro grupo de observantes asiste *desde fuera*⁷¹⁶ a esta práctica del espacio en calidad de receptores/perceptores.

Por otro lado, las instalaciones situadas en el contexto de la institución artística (museo) esperan ser practicadas por un observante sensitivo, lector, activador del contexto propuesto. Sin embargo, el dispositivo artístico no espera una actuación diferenciada/destacada/señalada por parte de ningún usuario.

Por tanto, a pesar de su parecido formal fruto de la confluencia antes comentada, estos espacios difieren radicalmente en los tipos de usuario que esperan atender. Tendremos por tanto diferentes prácticas normativas del espacio dependiendo de si dispositivo pertenece a la institución escénica o artística. Lo convencional es

⁷¹⁶ Aunque estén físicamente dentro del espacio escenográfico, están fuera en el sentido en el que su comportamiento se limita a observar, la interacción de los actores con/en la escenografía.

que en la institución artística se dé la contemplación performativa, y en la institución escénica se dé la performance participada. A continuación, analizamos brevemente los comportamientos tipificados que esperan los dispositivos espaciales según se adscriban a la institución escénica o artística.

4.3.1. Instalación: Participación regulada

“En lugar de representar texturas, espacios, luz, etc. las instalaciones nos presentan estos elementos de modo directo para que los experimentemos. Esto implica un énfasis en la inmediatez sensorial, en la participación física (el espectador debe, literalmente, penetrar en la obra)”⁷¹⁷

En estas palabras de Bishop vemos como claramente la instalación plantea una cuestión de expansión sensitiva de la institución artística, antes reducida simplemente a lo visual. Ahora la instalación permite el recorrido, necesita “un *espectador encarnado* cuyos sentidos del tacto, olfato, y sonido son tan sensibles como el de la visión”⁷¹⁸. En este contexto espacial el artista ofrece al espectador una serie de datos sensibles fragmentados que el espectador “debe explorar y unir para *activarse*”⁷¹⁹

“[la instalación] es una escenografía muy especial, porque se dirige a un público que es a su vez re/creador de la obra, y al que invita a poner en funcionamiento el escenario. [...] no se dirige exclusivamente a la mirada o a la conformación de un ‘paisaje’ en concordancia con el guion, sino especialmente a su uso, a su ‘lectura’, a su experimentación, es decir, que además de decoración es un conjunto de circunstancias y un entramado de referencias que han de percibirse en su recorrido”⁷²⁰

⁷¹⁷ Bishop, «El arte de la instalación y su herencia».

⁷¹⁸ Bishop.

⁷¹⁹ Coulter-Smith, *Deconstruyendo las instalaciones*, 14.

⁷²⁰ Larrañaga, *Instalaciones*, 60.



FIGURA 071. Robert Morris. Público interactuando con esculturas en la «Tate Gallery». 1971.

Si hablamos de poner en funcionamiento el escenario que abre la instalación⁷²¹, es necesario detenerse en la instalación que Robert Morris realizó en 1971⁷²² en la “Tate Gallery” de Londres. Con esta propuesta instalativa y participativa, Morris llevará el papel del espectador mucho más allá del mero recorrido por el interior de un espacio concebido *artísticamente*⁷²³. Morris llenó la sala de diversos elementos escultóricos *practicables* por los espectadores, emulando lo que podría ser un parque infantil recontextualizado dentro de la institución artística.

“[Morris presentó] una serie de nuevas esculturas “interactivas” que experimentarían con concepciones sobre el espacio escultórico y la fisicalidad humana haciendo que los visitantes del museo pusieran sus propios cuerpos a prueba”⁷²⁴

Este espacio de juego y exploración para los espectadores fue *desbordado* por la entusiasta participación del público. Los espectadores se *agenciaron* de la instalación de Morris, llevando el riesgo sobre sus propios cuerpos más allá de lo asumible por la Institución. Esta circunstancia provocó el cierre de la instalación, en gran parte debido a que la Institución “no pudo hacer frente a los frenéticos medios de liberación emocional en que se convirtió la exposición. Se esperaba un caos ordenado, pero estalló el caos”⁷²⁵.

⁷²¹ Parfraseando la cita anterior de Larrañaga.

⁷²² Esta instalación de Morris es especialmente significativa para esta investigación puesto que lleva al límite la participación del público que pasa de ser un mero observante para convertirse de lleno en un actuante. Abordaremos en más ocasiones esta propuesta de Morris cuando nos centremos en el suelo como dispositivo artístico.

⁷²³ En este sentido debemos señalar que diez años antes, Kaprow ya había ensayado en algunos *happenings* como “Yard” (1961) entornos en instalativos en el que los espectadores, que comprometían físicamente a los espectadores e iban más allá del simple recorrido. Referenciamos esta instalación de Kaprow en el apartado dedicado al suelo, en concreto en: “5.6. Materialidades del suelo”.

⁷²⁴ Jonah Westerman, «Robert Morris Born 1931 Robert Morris, Tate Gallery 1971; Bodyspacemotionthings, Tate Modern 2009», *Tate* (blog), accedido 13 de octubre de 2023, <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris>. Traducción propia del original en inglés: [“a series of new ‘interactive’ sculptures that would experiment with conceptions about sculptural space and human physicality by having museum-goers put their own bodies to the test”]

⁷²⁵ Información publicada por el diario “Times” en 1971, citada en: «Robert Morris’s Bodyspacemotionthings at Tate Modern», *The Guardian*, 5 de abril de 2009, sec. Art and design,

“El público parecía disfrutar probándose a sí mismo y a los objetos, pero también se lastimaba. (...) Un dedo torcido, otro músculo de la pierna desgarrado y catorce casos reportados de astillas dolorosas. (...) Tate instaló una estación de urgencias (...) pero pronto quedó claro que lo que el encargado de exposiciones Michael Compton llamó participación 'excesivamente entusiasta' y 'exuberante' estaba provocando que los propios objetos se deterioraran y rompieran, lo que aumentaba su potencial para causar daño a medida que pasaba el tiempo”⁷²⁶

Sin embargo, salvo puntuales excepciones como la exhibición de Morris en la Tate descartadas por riesgosas⁷²⁷, la participación del público en la instalación artística se reduce a recorrer el espacio sin poder afectar/actuar de forma directa a los objetos y medios que allí se presentan. Lo que la instalación artística abre al espectador es únicamente el *orden de lectura* de los objetos y circunstancias reunidos por el artista.

“Las instalaciones constituyen un medio apropiado para la narrativa no lineal puesto que la colocación de una serie de objetos en una habitación como parte de una misma obra requiere un compromiso creativo por parte del lector para hacer conexiones entre las partes (recombinación), sin una dirección lineal especificada, que si es evidente en la literatura, el teatro, el cine los videos, la música, etc”⁷²⁸

<http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/apr/06/tate-robert-morris-bodyspacemotionthings>. Traducción propia del original en inglés: [“were not able to cope with the frantic means of emotional release that the exhibition became. An orderly pandemonium was expected, but pandemonium broke out”]

⁷²⁶ Westerman, «Robert Morris Born 1931 Robert Morris, Tate Gallery 1971; Bodyspacemotionthings, Tate Modern 2009». Traducción propia del original en inglés: [“Audiences seemed to delight in testing themselves and the objects but they were also getting hurt (...) One sprained finger, another torn leg muscle and fourteen reported cases of painful splinters (...) Tate set up a casualty station (...) but it soon became clear that what Keeper of Exhibitions Michael Compton called ‘over-zealous’ and ‘exuberant’ participation was causing the objects themselves to deteriorate and break apart, which increased their potential to cause harm as time went on”].

⁷²⁷ Bajo el título “Bodyspacemotionthings” (2009) la Tate Modern organizó en la “Sala de Turbinas” una muestra reactualizando la instalación original de 1971. Según sus curadores actuales “El público tiene una mayor experiencia en el trabajo participativo y la Tate tiene ahora mucha más experiencia en la puesta en escena”. En esta re-edición se pone el acento en que ahora la experiencia planteada por Morris es una experiencia segura para los espectadores. La declaración de los curadores actuales está recogida en: Westerman.

⁷²⁸ Coulter-Smith, *Deconstruyendo las instalaciones*, 34.

Como podemos ver, existe un consenso sobre el papel *activador* del espectador en la instalación artística como una cuestión que va más allá de la habitual percepción visual que ofrece el arte convencional, pero que de facto se reduce a convertir al espectador en una especie de *hermeneuta*. Transitando la instalación, buscando y encontrando elementos que le permitan hacer *conexiones*, el espectador se va a convertir en el cocreador/recreador de la obra propuesta por el artista. Sin embargo, es esta actitud *detectivesca* y multisensorial la que para Bishop concede a las instalaciones la capacidad de ser herramientas de *entrenamiento* con posibles transferencias de agencia política al mundo de la vida cotidiana.

“Esta activación es vista además como emancipatoria, ya que es análoga al compromiso del espectador con el mundo. Así pues, se paleta una relación transitiva entre “la condición de espectador activada” y el compromiso activo en el ámbito sociopolítico”⁷²⁹

Este posible fenómeno derivado de la participación de un espectador en el contexto de una instalación artística supondría una especie de *contemplación performativa*. Para Bishop la performatividad específica que producen las instalaciones está ligada a la conciencia de que el espectador en el interior de éstas se constituye como un *sujeto descentrado*. Es decir, un sujeto consciente de su acceso parcial a la realidad de la que forma parte, que se opone al espectador panóptico de la perspectiva renacentista (sujeto centrado).

“Este discurso del descentrado ha tenido especial influencia en las críticas de arte partidarias de la teoría feminista y postcolonial, que sostienen que las fantasías de “centrar” perpetuadas por una ideología dominante son masculinas, racistas y conservadoras; esto se debe a que no existe un modo “correcto” de mirar el mundo, ni ningún lugar privilegiado desde el que hacer tales juicios. Como consecuencia, se considera que las múltiples perspectivas de las instalaciones han subvertido el modelo de perspectiva renacentista

⁷²⁹ Bishop, «El arte de la instalación y su herencia».

porque niegan al espectador este sitio ideal desde el que contemplar la obra”⁷³⁰

La lectura descentrada y contemplación activa del espacio entre la ficción y la vida cotidiana que el artista propone a través de sus instalaciones va más allá del régimen escópico y de consumo de la sociedad contemporánea. Como nos plantea Bishop, este *descentramiento* del observante podría tener repercusiones en la conciencia de su potencia de actuación en su contexto sociopolítico. Sin embargo, como nos recuerda Coulter-Smith, después de algunas décadas de antagonismo contrahegemónico, la instalación ha sido completamente absorbida por la institución artística.

“Se puede entender por qué Bishop lucha por distanciar las instalaciones de la escultura: es por los valores tradicionales asociados con la escultura que no dejan de adherirse e integrarse con notable resistencia a la escultura expandida. En concreto, podemos señalar los valores del genio artístico y el valor de la obra de arte que implican que estos objetos, independientemente del material del que estén hechos, deben ser separados del espectador y sujetos a la regla de “se mira, pero no se toca”: el régimen de la observación que es típico de la experiencia en un espacio de exposiciones”⁷³¹

Incluso en propuestas como la que hemos visto de Morris en la Tate que habilitan a los espectadores para tocar/actuar, en el dispositivo artístico espacial (la instalación) la performatividad sigue estando regulada por el artista y controlada por la institución que lo alberga. Es decir, los artistas y los espectadores “dependen del espacio expositivo y están situados en los regímenes disciplinarios y discursivos de las bellas artes”⁷³². O dicho de otra manera practican el espacio como se espera de ellos, con aptitud de desplazada y descentrada de contemplación performativa. Cualquier conato de desborde por parte de los espectadores es considerado por la institución un peligro para los mismos espectadores y para el patrimonio que la institución pretende preservar.

⁷³⁰ Bishop.

⁷³¹ Coulter-Smith, *Deconstruyendo las instalaciones*, 25.

⁷³² Coulter-Smith, 17.

Con esto podemos concluir que las instalaciones, aunque sean un espacio que incluye al espectador y le permite agencia de lectura/contemplación performativa o ciertos grados de participación activa, continúa reproduciendo el régimen escópico y secuestrando la verdadera potencia de agencia. Sin embargo, en esta investigación vamos tras la pista de otro tipo de espacios que, aunque formalmente puedan parecer instalaciones o escenografías, ofrecen a la comunidad escénica/artística lugares donde negociar las reglas del juego, no simplemente lugares para jugar al juego del artista o de la institución. Como dice Coulter-Smith, muy crítico con las instalaciones, “Lo ideal sería llegar a una situación en la que el espectador/participante pudiese manipular no sólo el juego sino también las normas”⁷³³. Reformulando la propuesta de Morris de 1971, un espacio/tiempo donde el público pueda generar sus propias *atracciones*⁷³⁴.

4.3.2. Escenografía: Performance participada

“Los espacios teatrales convencionales son contenedores de cultura monumental que imponen unos marcos para percibir la obra, y por lo tanto crean una específica relación entre el objeto cultural y los espectadores”⁷³⁵

Por parte de la institución escénica, en el dispositivo escénico institucional que hemos analizado detenidamente, el espacio se práctica de forma extremadamente disciplinada y regulada. En el dispositivo escénico institucional solo se admiten dos tipos de práctica: ejercer de actuante o de observante.

“[En el teatro convencional hay] una determinada división del trabajo y una manera específica de construir relaciones: unos hacen mientras otros

⁷³³ Coulter-Smith, 30.

⁷³⁴ El término *atracciones* nos sirve para relacionar las instalaciones, en este caso tenemos la mirada puesta en la instalación de Morris en 1971, con el universo de la feria de atracciones, que estamos explorando para producir nuevos trabajos escénicos.

⁷³⁵ Enrile, *Teatro relacional*, 19.

observan, aunque observar se una experiencia activa. Por mucho que se defienda la idea de que observar es algo activo y en donde necesariamente el espectador pone mucho de su propia cosecha, nunca dejará de estar observando lo que otros hacen⁷³⁶

De esta forma se define el dispositivo escénico como un régimen escópico regulado como hemos defendido al inicio de este trabajo. Incluso Fischer-Lichte necesita de estas dos categorías diferenciadas para explicar *la estética de lo performativo*. Es necesario volverla a citar cuando dice que:

“(…), dos grupos de personas que funcionan como <actuales> y <observantes> deben congregarse en un momento determinado en un lugar concreto y compartir en él un lapso de tiempo de sus respectivas vidas⁷³⁷”

De hecho, hemos tomado prestados de su tesis los términos de *observante* y *actuante* que articulan los comportamientos en el dispositivo escénico y que son transversales a esta investigación. Parecería por tanto que el dispositivo escénico no es posible sino a través de estas dos posiciones fijas de *trabajo*.

Sin embargo, como abordamos en el segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad, algunos artistas/directores han estado desde 1960 *negociando* con diferentes posibilidades de romper esta dicotomía básica. Fischer-Lichte abordará de forma específica estrategias como el cambio de roles o la creación de una comunidad para poner de relieve la importancia de que el dispositivo escénico es un espacio de encuentro, frente a su tradicional función comunicación dramática. Será Schechner el primero que hable de *teatro posdramático* para referirse a las realizaciones escénicas en las cuales la *matriz generativa* no es la *historia (story)* sino lo que él llama el *juego (game)*⁷³⁸.

⁷³⁶ Enrile, 35.

⁷³⁷ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 77.

⁷³⁸ Parafraseando a Lehmann en: Lehmann, *Teatro posdramático*, 43.



FIGURA 072. María Jerez, *This Side Up*, 2006, Performance

Estas estrategias han intentado abrir el dispositivo escénico hacia la participación del espectador y su conversión en co-actuante, co-responsable, jugador, etc. Los nombres que han adquirido estas tentativas son múltiples y su rastro desborda los límites de esta investigación. Sin embargo, la participación de los observantes y su conversión en actuantes que parece desestabilizar la convención escénica de comportamiento y de práctica del espacio, suele estar profundamente regulada por la figura del director/artista. Como comentaba Coulter-Smith sobre las instalaciones, en la performance participada las reglas también están dictadas de antemano, el futuro del juego está clausurado.

Hemos llegado a esta conclusión analizando críticamente el trabajo “This Side Up” (2006) de María Jerez. Hemos escogido esta pieza puesto que la participación de los observantes es performativa del espacio en el que se desarrolla la performance. Es decir, en “This Side Up” (2006) el público construye la escenografía, que puede ser entendida también como una instalación artística. En 2006 Jerez presenta esta *serie de intervenciones*⁷³⁹ que consisten en la construcción conjunta con el público de un recinto teatral⁷⁴⁰. Resumiendo, la participación de los espectadores en “This Side Up” (2006) consiste en la *autoconstrucción* con cajas de cartón, de su propio teatro. El teatro construido por el público es la escenografía, y la construcción de ésta es la única acción que se realiza durante el tiempo espectacular.

“This Side Up es la construcción de un teatro dentro de un teatro. La construcción se convierte en coreografía. La coreografía construye el espacio donde, convencionalmente, tiene lugar la coreografía. La pieza construye el espacio donde sucede la pieza”⁷⁴¹

⁷³⁹ La serie de intervenciones con este sistema *operativo* se unifica bajo el mismo título: “This is up”

⁷⁴⁰ Es imposible no detectar y señalar *resonancias* formales y conceptuales entre esta propuesta de María Jerez y “Fluids” (1967) de Allan Kaprow. En ambas propuestas se trata de construir colectivamente un recinto para-arquitectónico. En ambos casos ese proceso construcción temporal es la que da sentido a la acción y al resultado.

⁷⁴¹ María Jerez, «This Side Up», 2006, <http://mariajerez.com/this-side-up.html>.

En la construcción escenográfica de un dispositivo escénico es la propia dramaturgia la que parasita la acción. Pero cabría preguntarse ¿Por qué un teatro y no otra cosa? Desde la lógica de la autoría/autoridad convencional la respuesta es evidente: se construye un teatro porque tiene sentido construirlo para apelar a la pertenencia del gesto de *autoconstrucción* a la *institución escénica* y así desplazar la convención de la espacialidad al centro dramático de la pieza. Es decir, construir un teatro durante el *tiempo espectacular*, aunque sea precariamente, es convertir la convención invisibilizada del dispositivo escénico sobre el espacio en la dramaturgia de la propuesta. Este gesto tiene un gran valor simbólico puesto que desplaza el régimen escópico del dispositivo escénico y se centra en señalar cuestiones fundamentales que están desapercibidas en el dispositivo institucional. Apela a la agencia de autoconstrucción de un nuevo marco colectivo para el régimen escópico del dispositivo escénico y un largo etcétera de buenas razones conceptuales para construir un teatro en lugar de cualquier otra cosa.

Sin embargo, es necesario que nos detengamos en las palabras de la autora cuando afirma que es “la coreografía la que construye el espacio”. La aparición de la palabra *coreografía* es clave en este contexto, puesto que lo que desvela es la ejecución de una sucesión de pasos pautados previamente. La *coreografía* de construir un teatro convierte a los espectadores/participantes, por una parte, en bailarines y por la otra en escenógrafos. Está claro que Jerez *juega*, a través de esta *performance* participativa, a *desplazar* las funciones convencionales de los cuerpos del dispositivo escénico. Pero, si lo que vamos a construir ya está previsto: un teatro, y lo que vamos a ser (bailarines y escenógrafos) ya está decidido previamente, puesto que vamos a ejecutar la coreografía que tiene *prevista* la autora ¿Cuál es la agencia para la comunidad escénica? La similitud entre “This Side Up” y cualquier otra producción escénica está en que el régimen de poder/saber convencional del dispositivo escénico⁷⁴² se mantiene intacto. No

⁷⁴² La figura de la directora, en este trabajo de María Jerez está totalmente vigente.

nos juntamos en un espacio a construir *algo* con cajas de cartón, nos juntamos a ser *performers* de María Jerez y servimos a propósitos que ella tiene previamente establecidos. Como afirma Suárez, sobre propuestas escénicas que desplazan la posición y la función tradicional de los espectadores, pero con una orientación puramente instrumental, en numerosas ocasiones la invitación a la participación activa “es una trampa para el espectador” donde la “interacción e inmersión se convierten en una promesa inconclusa” en la que “el *statu quo* tradicional se impone”⁷⁴³.

No hay en este tipo de propuestas escénicas agencia alguna, si entendemos el término agencia como la capacidad de la comunidad escénica de influir en el proceso en el que está inmersa. A partir del análisis del caso práctico de “This Side Up” (2006) de María Jerez, podríamos concluir que en este tipo de propuestas escénicas no estamos inmersos en un proceso de agencia, pero sí que estamos inmersos en un régimen de poder: el señalamiento que hace la artista al proponer unas funciones desplazadas a los espectadores con una finalidad concreta. Es este señalamiento autoritario, esta interacción disciplinada es la que tan fuertemente caracteriza la Etapa de autonomía/autoridad, y que convierte el dispositivo escénico en un dispositivo perfecto para producir efectos y futuros previstos. Es por todo ello que podemos determinar que este tipo de propuestas participativas *esceno-instalativas*, el espectador se convierte en un actuante contingente. Por tanto, se trata de una performance participada por el espectador, más que de un contexto espacio/temporal realmente performativo.

4.3.3. Instalografía: dispositivo relacional

Por tanto, escenografía e instalación comparten intereses y parecidos formales puesto que ambas son una forma de modificación/construcción/transformación/adecuación de un espacio dado. Sin

⁷⁴³ Suárez, *Escenografía aumentada*, 165-66.



FIGURA 073: Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free/Still)*, 2019, Instalación

embargo, tras los términos que se emplean para nombrar la hibridación de la escenografía con la instalación: instalación performativa, instalación escénica, etc., hemos visto que se esconden solo dos maneras codificadas de practicar el espacio. ¿Existe una alternativa?

Hemos abordado algunas tentativas/alternativas a estos usos convencionales del dispositivo escénico/artístico en nuestro apartado “Agencia y performatividad” dedicado a examinar la Etapa relacional. Hemos empleado el concepto *relacional* acuñado por Bourriaud en 1995, en torno al trabajo de artistas como Tiravanija, Parreno, Höller, Orozco, etc. que en su opinión suponen un cambio de paradigma

“(…) en todos los casos, la parte más vital del juego que se desarrolla en el tablero del arte responde a nociones interactivas, sociales y relacionales”⁷⁴⁴

Para realizar este tipo de trabajos *interactivos, sociales y relacionales*, en muchos casos, se requiere de la adecuación/transformación de un espacio de partida. Como hemos visto anteriormente, este tipo de transformaciones pueden ser entendidas como escenografía o como instalaciones. Quizá el caso más paradigmático sea el de Tiravanija, que en trabajos como “Untitled (free)” (1992) transformó la galería en un espacio de encuentro en el que el artista cocinaba para los espectadores.

“Para la ocasión, el artista trasladó el contenido de las salas traseras de la galería al espacio de exhibición⁷⁴⁵, poniendo en exhibición el negocio del arte, y transformó la oficina vacía en una cocina temporal, donde preparó curry de verduras tailandés y lo sirvió gratis para cualquiera que lo quisiera”⁷⁴⁶

⁷⁴⁴ Bourriaud, *Estética relacional*, 6.

⁷⁴⁵ Resuenan aquí de forma evidente algunas de las propuestas de Asher (1943-2012) entorno a la economía del dispositivo artístico galería/museo.

⁷⁴⁶ «Untitled (Free)», The Museum of Modern Art, accedido 19 de junio de 2023, <https://www.moma.org/collection/works/147206>. Traducción propia del original en inglés: [“For the occasion, the artist moved the contents of the gallery’s back rooms into the exhibition space, placing the business of art on display, and transformed the emptied office into a temporary kitchen, where he prepared Thai vegetable curry and served it free to anyone who wanted it”]

Sin embargo, para Bourriaud lo esencial de las intervenciones de los artistas que se pueden adscribir a la corriente *relacional*, es su capacidad para generar un espacio/tiempo/acontecimiento de encuentro entre los espectadores. Es decir, lo que caracteriza esta categoría inventada por Bourriaud en 1995 es este *estar-juntos*⁷⁴⁷ en torno a alguna actividad que los artistas proponen. Por tanto, la transformación/construcción/adecuación del espacio estará subordinada/enfocada a esta actividad comunitaria. En este sentido, debemos de establecer nuestra divergencia con el concepto *relacional* tal y como lo entiende Bourriaud en “Estética relacional”⁷⁴⁸.

“Relacional (arte)

Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo”⁷⁴⁹

Para Bourriaud “This Side Up” (2006) sería un ejemplo de estética relacional, puesto que encaja con la definición que nos ofrece de lo relacional, como lo hace el trabajo de otros artistas como Tiravanija. Es decir, emplear el dispositivo artístico como espacio de encuentro para las relaciones humanas fuera de las economías del capitalismo. Sin embargo, como hemos visto en muchas ocasiones la actividad a desarrollar está bajo la autoridad/dirección del artista: comer, construir, jugar, etc. Es decir, la condición de *relacional* se cumple, simplemente porque los espectadores que se encuentran en un lugar participan de una actividad social. De esta forma, lo relacional agrupa una serie de intervenciones muy disímiles. Pero la adecuación/producción del espacio relacional, llámese escenografía o instalación, que está enfocada en el desarrollo de un acontecimiento social ¿Podría ser una intervención des-orientada y al servicio de la comunidad escénica/artística, en lugar de estar al completamente al

⁷⁴⁷ Bourriaud, *Estética relacional*, 14.

⁷⁴⁸ Bourriaud, *Estética relacional*.

⁷⁴⁹ Bourriaud, 142.

servicio del artista y de la institución? Es decir, podría adecuarse un espacio para inducir a prácticas no reguladas.

Reformulando “This Side Up” (2006) ¿Sería posible juntarnos y disponer de cartón para construir⁷⁵⁰ algo, en lugar de tener que construir un teatro por deseo de la artista? Siguiendo con la reflexión ¿Sería posible juntarnos para cocinar, en lugar de *encontrarnos* para comernos el curry de verduras tailandés que nos prepara Tiravanija? Recuperando nuestra reflexión sobre el trabajo de Robert Morris en la “Tate Gallery” ¿Sería posible juntarnos para generar nuestras propias atracciones?

Desde nuestro punto de vista, lo importante no sería solo *estar-juntos*, puesto que esto lo hacemos también en tanto en los espacios/tiempos institucionales artísticos/escénicos como fuera de ellos. Lo relevante sería problematizar⁷⁵¹ este contexto. Por tanto, la cuestión no sería juntarse para comer, por extravagante que resulte hacerlo dentro de los espacios de la institución escénica/artística. Lo vinculante sería el proceso de cocinar, la distribución de esta faena, la toma de decisiones ¿Qué cocinar? ¿Cómo conseguir comida? ¿Por qué cocinar? ¿Para quién cocinar? ¿A qué jugar?

En la proposición de una instalografía, nuestro concepto *relacional* concede un peso importante a la cuestión de que el dispositivo relacional introduzca en la comunidad escénica/artística una problemática de partida (premisa inicial) y unas reglas mínimas, que enmarquen la acción común. Hemos visto ejemplos de este tipo de dispositivos relacionales en el apartado dedicado a la Etapa relacional. Sin embargo, el caso que nos resulta paradigmático en cuanto a cómo problematizar

⁷⁵⁰ Construir sólo como una de las operaciones posibles o más evidentes. Deberíamos disponer de cartón y ver qué hacemos con él.

⁷⁵¹ Bourriaud hace referencia al término problematizar, pero pensamos que muchas de los trabajos que propone como relacionales, no solo no lo hacen, sino que reproducen los paradigmas convencionales. Bourriaud hace referencia a problematizar, por ejemplo en: Bourriaud, *Estética relacional*, 16.

un espacio físico y social relacional es “Clean room” (2010-2016). En especial hacemos mención del “Cuarto episodio. Segunda Temporada”. Recordemos que la comunidad escénica se reúne en un piso alquilado del que disponen durante un mes. Además, este piso ha sido amueblado/acondicionado⁷⁵² con muebles que han aportado los propios miembros de la comunidad escénica. Cuando aparece el dinero que Domínguez *pone en juego* para que los participantes en el dispositivo decidan en qué gastarlo, el dinero aparece junto con la pregunta: “¿Qué podemos hacer juntos que no podamos hacer solos?”. Esta es la pregunta que *problematiza* el espacio, el dinero, las decisiones, al colectivo, etc. y sin embargo este contexto espacial y social que Domínguez consigue plantear induce a las prácticas no reguladas por el autor.

Podemos considerar el piso alquilado en el que se desarrolla “Cuarto episodio. Segunda Temporada” de “Clean room” como una *instalografía*, un espacio entre la escenografía escénica y la instalación artística, especialmente acondicionado/transformado/construido para desarrollar un proceso colectivo de agencia.

Para nuestra práctica escénica “SÒL” hemos tenido estas referencias. Hemos acondicionado un lugar como el “Teatro Círculo” como una pista de patinaje sobre hielo. En este sentido hemos propuesto una premisa inicial en forma de espacio que está entre la instalación y la escenografía. Y lo más importante sería que no esperamos/proyectamos ninguna práctica concreta sobre este espacio intermedio, ni la práctica del performer, ni la práctica del espectador, sino que nos preguntamos algo muy parecido a lo que Domínguez preguntó en “Clean room”: ¿Qué podemos hacer juntos aquí, que no sea justo lo que se espera de nosotros?

⁷⁵² A parte de los muebles, la comunidad escénica encuentra en el piso elementos empleados en otros episodios anteriores y fotografías del grupo desarrollando diferentes actividades.

Capítulo 5. El suelo como dispositivo

La práctica escénica “SÒL”⁷⁵³, que se desarrolla en paralelo a este trabajo de investigación, ha tenido como elemento fundamental, el replanteamiento de las condiciones normativas del suelo. Modificamos el suelo de “Teatro Círculo” para convertirlo en una pista de patinaje sobre hielo. Por tanto, el suelo ha estado desde prácticamente el inicio de esta investigación en una posición central. Dedicamos este capítulo al examen de sus características normativas y a la comprensión de este elemento arquitectónico como un dispositivo capaz de orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas⁷⁵⁴. Precisamente por su condición de dispositivo, son múltiples las intervenciones de artistas/directores/arquitectos que han querido desplazar las condiciones materiales y físicas del suelo en buscando cuestionar su economía.

Para comenzar debemos de enfocar que entendemos como el suelo. De las varias acepciones del término *suelo*, nos referimos en este apartado a lo que identificamos como una superficie producida, que no nos encontramos por defecto fuera del contexto de la manufactura humana. Por lo tanto, producir un suelo requiere un gran esfuerzo de fabricación, empleando tecnologías capaces de modificar una superficie preexistente (terreno) y transformarla en otra cosa.

“Sabemos que la expresión común “uso del suelo” se refiere, en el ámbito del ordenamiento territorial de las sociedades occidentales, a las acciones, actividades e intervenciones que realizan los seres humanos sobre una superficie terrestre determinada con el fin de hacerla productiva, modificarla o mantenerla”⁷⁵⁵

⁷⁵³ “SÒL” es el título de la práctica escénica de investigación. El término valenciano *sòl* se traduce al español como *suelo*.

⁷⁵⁴ Agamben, «¿Qué es un dispositivo?»

⁷⁵⁵ Jaua María Virginia, «Usos del suelo. Apuntes sobre gestos y prácticas en la escultura», Campo de relámpagos, 22 de noviembre de 2020, <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/21/11/2020>.



FIGURA 074. Dan Graham. Homes for America. 1966

Como hemos visto en el caso de dispositivo escénico, cada elemento material responde a una ideología, y por tanto tienen una economía concreta que lo produce/reproduce de una determinada manera ¿Qué se esconde tras el concepto de hacer el suelo *productivo*? ¿Productivo de qué relaciones? ¿Productivo para quién?

De las múltiples formas de transformar un terreno para volverlo una superficie *productiva*, analizamos a continuación brevemente las condiciones normativas (convenciones) de los suelos fabricados por disciplinas como el urbanismo y la arquitectura. Estos ámbitos de saber proponen modificaciones drásticas en el estado *natural* del terreno previo con el objetivo de producir suelos normativos y productivos.

Aunque no aborda de forma directa la transformación formal del suelo, pensamos que el trabajo de “Homes for America” (1966-67) Dan Graham, deja patente la economía de la transformación del espacio, a través de la construcción de viviendas seriadas. En esta serie fotográfica, Graham estudió las construcciones estandarizadas de casas en los nuevos espacios residenciales surgidos al sur de California inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial. Este análisis se hace desde un punto de vista formal, como el que se haría de una escultura de tendencia minimalista. Las casas son *cajas* o series de cajas estandarizadas. Sin embargo, lo que son formalmente repeticiones de volúmenes y distribuciones secuenciales, muestra claramente su aspecto ideológico/económico, que desplaza el espacio socialmente definido como casa⁷⁵⁶ para plegarse a las necesidades de velocidad y eficiencia del capitalismo.

⁷⁵⁶ Es muy interesante leer como Graham concluye que la casa ha pasado de regirse por una economía cultural, íntimamente relacionada con el territorio en el que se enclava y con las personas que la construyen y la habitan, a otra nueva economía de la velocidad, el beneficio y el flujo de capital.



FIGURA 075. Dan Graham. Homes for America. 1966

(...) los especuladores o los constructores adaptaron las técnicas de producción en masa para construir rápidamente muchas casas para los trabajadores de defensa que estaban demasiado concentrados allí”⁷⁵⁷

Para Benjamin Buchloh, “Homes for America” (1966-67) el espacio formal de las casas construidas bajo estas lógicas desvela la función de dichos espacios como dispositivos:

“Describe así un espacio de la vida de todos los días rigurosamente estructurado por los intereses, por las instituciones, por los discursos, por las convenciones y por la arquitectura, que en sí es ya un sistema discursivo que engendra diversas formas de control”⁷⁵⁸

El comentario de Buchloh sobre el urbanismo que describe Graham en “Homes for America” (1966-67) es completamente aplicable a cualquier espacio de la sociedad contemporánea. Por supuesto, el suelo no escapa a estas lógicas de uso del espacio como dispositivo. Tras su aparente *neutralidad extrema* según el *modelo fenomenológico de la experiencia espacial*⁷⁵⁹, vemos como el suelo es un dispositivo complejo y muy codificado. Pero, sobre todo, el suelo es una convención *ultra naturalizada* del espacio, lo que lo convierte en un elemento profundamente subalterno. Del análisis de sus características convencionales se deduce una economía del suelo.

“Vamos a entrar en los detalles. Los detalles mostrarán que las formas pequeñas no son menos que las grandes. Que todos estos formatos que existen en un plano horizontal buscan definir el presente”⁷⁶⁰

⁷⁵⁷ Dan Graham, *Homes for America*, 67 de 1966, 67 de 1966, https://monoskop.org/images/9/9c/Graham_Dan_For_Publication_1975.pdf, <https://www.moma.org/collection/works/105513>. Traducción propia del original en inglés: [“(…) speculators or 'operative' builders adapted mass production techniques to quickly build many houses for the defense workers over-concentrated there”]

⁷⁵⁸ Benjamin Buchloh, «El espacio sólo puede conducirnos al paraíso», en *Instalaciones* (Editorial NEREA, 2001), 85.

⁷⁵⁹ Buchloh, 85.

⁷⁶⁰ Yoann Bourgeois, «Tentatives d'approches d'un point de suspension», accedido 11 de mayo de 2022, <https://www.ccn2.fr/yoann-bourgeois/tentatives-d-approches-dun-point-de-suspension/>. Bourgeois. Traducción propia del original en francés: [“Nous rentrerons dans les détails. Les détails

A continuación, analizamos las características formales/materiales del suelo normativo que nos servirán de base para entender y analizar más adelante, los desplazamientos que los artistas/directores han producido sobre este elemento básico, esencial y normativo de los dispositivos escénicos/artísticos.

montreront que les petites formes ne sont pas moindres que les grandes. Que tous ces formats qui existent sur un plan horizontal cherchent à cerner le présent”]

5.1. El suelo normativo

La principal característica de los suelos normativos y urbanos es que son una superficie plana y nivelada. Las convenciones de la urbanización del suelo tienen aplanamiento como objetivo fundamental. Es decir, la economía del suelo busca fundamentalmente *aplanar*⁷⁶¹ una superficie que encontramos previamente desigual y construir un plano rígido superpuesto al terreno topográfico de una localización. Este nuevo plano, presenta unas características muy concretas.

El suelo es una superficie con las suficientes dimensiones (largo y ancho) como para poder entender que estamos ante un plano continuo espacialmente. Por tanto, empleamos el término suelo para referirnos a una porción del terreno delimitado cuyas características consideramos que se mantienen estables en un área determinada. Es decir, el suelo es una superficie que no presenta interrupciones significativas en sus características físicas en una extensión suficiente de terreno como para considerarla la misma superficie. Por tanto, la primera característica a considerar, sin la cual nuestro análisis no sería operativo, es que el suelo es una medida de continuidad de una superficie que comprendemos intersubjetivamente como algo unitario. El suelo se define por diferentes continuidades de sus características físicas⁷⁶² que detallamos a continuación.

Continuidad de cota.

El suelo, convencionalmente tiene una relación de horizontalidad con las posiciones normativas del cuerpo humano. Es una superficie que se requiere

⁷⁶¹ Empleamos aquí aplanar con un doble significado. Por una parte, la acción física de alisar lo irregular; por otra parte, la acepción conceptual de *alisar* como el esfuerzo por hacer estable, reconocible y controlar un territorio de Deleuze y Guattari en: Deleuze y Guattari, «Tratado de nomadología: La máquina de guerra.»

⁷⁶² Aunque también se define por la continuidad de sus características políticas (nacional-internacional, privado-público, urbano-rural, etc.). Veremos algunos ejemplos más adelante.

normalmente horizontal a nivel⁷⁶³. El suelo es el plano que nos *sostiene* y mantiene una relación de perpendicularidad con el cuerpo en su posición erguida. El objetivo más importante de la *urbanización* del suelo sería el de mantener en el espacio un plano continuo a la misma cota: un plano horizontal.

Posición estática.

Este plano es también continuo en el tiempo puesto que no suele variar de posición (girar o desplazarse) durante el transcurso de determinado lapso de tiempo. Es decir, presenta una estabilidad que se prolonga en el tiempo. El suelo no se mueve⁷⁶⁴. La posición del suelo es fija⁷⁶⁵ desde las capacidades perceptivas antropocéntricas.

Estabilidad superficial.

El suelo precisa, también de unas características específicas de estabilidad espacial a nivel superficial. Es decir, en cuanto a sus cualidades físicas, el suelo presenta convencionalmente cierto grado de dureza-flexibilidad que permite que este elemento no condicione o comprometa físicamente las acciones de los cuerpos y objetos sobre su superficie. Su estabilidad material también se extiende

⁷⁶³ Aunque hay diversos motivos por los que es relativamente habitual encontrar inclinaciones. Entre estos motivos destacan salvar desniveles o conducir el agua a diversos puntos para su evacuación.

⁷⁶⁴ Sin embargo, a nivel físico todo está en continuo movimiento, tanto a nivel de las partículas que componen la materia como a nivel planetario, cósmico. Nuestra forma antropocéntrica de entender el mundo a partir de la realidad inmediata de nuestra capacidad perceptiva nos limita para entender que otros eventos están ocurriendo que, aunque no nos ofrezcan datos con especial relevancia para nuestro cuerpo sin embargo se están produciendo en forma de movimiento. El escenario se está rotando, sobre el eje terráqueo, que está rotando alrededor del sol, que está en una galaxia que está deviniendo hacia la desintegración. No son cambios que desde nuestro punto de vista antropocéntrico occidental, con un tiempo de vida y una idea de sujeto, nos digan nada, pero están ocurriendo ¿Cómo sería considerar estos movimientos como danza? Es fácil recurrir a estrategias de aceleración del fenómeno del movimiento como hace Yoann Bourgeois “Celui qui tombe” (2014), y sin embargo es más complejo compensar este movimiento o imposible pararlo, detenerlo o suspenderlo. Lo imposible es no moverse, lo impensable es que nada se esté moviendo.

Alguna información sobre el devenir del universo en: Pablo G. Pérez González, «El universo se muere», El País, 16 de diciembre de 2021, <https://elpais.com/ciencia/vacio-cosmico/2021-12-16/el-universo-se-muere.html>.

⁷⁶⁵ Aunque hay que mencionar algunas excepciones convenientes como los ascensores y otras plataformas elevadoras.

(es continua) a la totalidad de la superficie que se considera unitariamente como el mismo suelo. Esta superficie debe ser capaz de soportar ciertos pesos⁷⁶⁶ sin deformarse, es decir sin comprometer la continuidad de las cualidades antes mencionadas: horizontalidad y elasticidad. Aquello que se sitúe encima del suelo debería no causar alteraciones sobre este plano ni ser alterado por el mismo.

Fiabilidad, control y seguridad

Por último, la superficie que denominamos suelo en su relación con el cuerpo humano debe reproducir las condiciones de una superficie estable donde el cuerpo sea capaz de desarrollar movimientos sin interferencias. Es decir, las condiciones de adherencia del cuerpo a través de sus apoyos sobre el suelo deben garantizar el control que los cuerpos tienen de sus movimientos. Este control es una habilidad que se desarrolla en los primeros años de la vida, a través de nuestro contacto con el suelo normativo. La influencia de la fuerza de gravedad sobre nuestro cuerpo en posiciones normalizadas nos resulta imperceptible. Nuestra experiencia en la relación entre el suelo como superficie y el cuerpo es, normalmente, la de control y confianza en la adherencia de nuestro cuerpo sobre la superficie por la que nos movemos.

Pero más allá de sus cualidades materiales, el suelo debe funcionalmente no obstaculizar la circulación de los cuerpos. Es decir, sobre su superficie no debería haber nada que pudiera provocar una caída involuntaria o desencadenar un evento fortuito. Nada que nos podamos clavar, con lo que podamos tropezar o enredarnos, ninguna sustancia que nos pueda hacer resbalar. En definitiva, ningún objeto que no sea claramente necesario. Es decir, el suelo debe de estar *limpio*. Para la economía convencional del suelo, la cuestión básica es evitar cualquier situación de peligro.

⁷⁶⁶ En este sentido el suelo de la *caja negra* es diferente al de la *caja blanca*. El suelo de la caja negra tiene que responder de una determinada manera a otras dinámicas del cuerpo diferentes a los usos más típicos de caminar o soportar pesos. El suelo de la caja negra tiene la capacidad de amortiguar en parte el impacto del cuerpo al caer ¿Cómo sería un museo que tuviera un suelo de *teatro*? Quizás permitiría otras posibilidades de ser y estar en el lugar.

5.2. El suelo en la *institución artística/escénica*

“Una geografía originaria está latente en toda situación humana. La realidad del hombre comienza siendo terrestre en el encuentro de su ser vertical y aéreo con la horizontal óptica, geológica e inmóvil. Atmósfera diáfana y humus negro configuran la pareja mítica, en cuya película de contacto habita el hombre. (...). El hecho escénico hunde aquí sus raíces”⁷⁶⁷

El suelo de la *institución artística* comparte en gran medida las convenciones sociales del suelo antes mencionadas. Estabilidad, estatismo, fiabilidad y seguridad, son las características que le confieren una forma determinada.

Si bien es cierto, y es necesario mencionarlo en este punto, el suelo de la *institución escénica*, en sus dispositivos escénicos clásicos que han privilegiado el régimen escópico (teatros a la italiana), es un dispositivo complejo y codificado con modificaciones de partida que son importantes con respecto al suelo normativo.

La primera modificación destacable del suelo escénico que lo distancia del suelo normativo es su inclinación canónica en los teatros a la italiana. Cuestiones relacionadas con la perspectiva y con la visual del espectador sobre la caja escénica han hecho normativas las inclinaciones del plano considerado suelo escénico de entre 3° y 5° con respecto al plano horizontal. El suelo escénico en este tipo de espacios tiene forma de cuña (triángulo) si lo miramos en sección, estando la parte más alta (cateto menor) en la parte trasera del escenario, más alejada de la embocadura y siendo la hipotenusa la superficie de trabajo o suelo del escenario.

En segundo lugar, es destacable como el suelo del escenario, en los teatros a la italiana normativos, es una lámina o soporte bajo la que hay un volumen vacío: el



FIGURA 076. Gráfico de inclinaciones normativas de sala-escenario [Elaboración propia]

⁷⁶⁷ Breyer, *Teatro*, 8.



FIGURA 077. Samuel Beckett, *Los días felices*, 1962. Escenografía

foso y el contrafoso⁷⁶⁸. El suelo de tablones que conforman el suelo escénico está soportado por una estructura de pilares y vigas desmontables con el objetivo de abrir huecos en cualquier punto (escotillones) para hacer *aparecer* o *desaparecer* (mostrar/ocultar) personas y cosas. A su vez, el suelo del foso tiene la misma estructura (pilares, vigas y tablones), que permitirá operaciones más complejas con *trastos* más grandes, aprovechando el espacio inferior al foso denominado *contrafoso*. Esta tecnología del suelo estará normalmente al servicio de los trucos visuales, muy habituales en el dispositivo escénico de los siglos XVIII y XIX. Supera los límites de este trabajo de investigación catalogar todos los trabajos escénicos que han aprovechado esta versatilidad que ofrece el suelo del dispositivo escénico institucional, al ser desmontable y reconfigurable. Sin embargo, tenemos la obligación de citar el caso de “Los días felices” (1960) de Samuel Beckett. El texto dramático de Beckett comienza con una didascalia explicativa del plano inicial de la obra.

“ACTO 1. ¡Extensión de hierba reseca que se eleva en el centro en forma de pequeño montículo (...) Enterrada hasta más arriba de la cintura y en el mismo centro de! montículo: Winnie. Mujer regordeta de unos cincuenta años (...) Aparece dormida, con los brazos apoyados en el suelo y la cabeza sobre los brazos”⁷⁶⁹

Winnie, la protagonista de esta obra, aparece en el primer acto prácticamente enterrada. Sin duda, Beckett pudo imaginar y llevar a cabo esta configuración escenográfica, por la particular cualidad del suelo del dispositivo escénico institucional de ser una superficie en la que se pueden abrir agujeros *practicables*. Es decir, el suelo del dispositivo escénico clásico (teatros a la *italiana*) dispone de un espacio hueco que puede ser usado por debajo del plano que los espectadores consideran el suelo escénico.

⁷⁶⁸ Guereñu, *Decorado y tramoya*, 30-32.

⁷⁶⁹ Samuel Beckett, *Los días felices* (Ediciones Cátedra, 2006).

Aún con estas particularidades propias del suelo de la *institución escénica*, el suelo de la *institución cultural*⁷⁷⁰ es un plano horizontal que soporta un suceso (escénico, performativa, artístico) y sus condiciones de neutralidad se expresan normalmente a través de las convenciones generales comentadas que lo fijan como un elemento subalterno del ámbito cultural. Sin embargo, *desestabilizar* estas convenciones ha sido el objetivo de una serie de coreógrafos, directores de escena y artistas que han encontrado en estas versiones transformadas del suelo un campo de investigación y práctica que les permitía partir de otros presupuestos y forzar nuevas relaciones entre cuerpo y espacio.

⁷⁷⁰ Empleamos el término *suelo de la institución cultural* para referirnos a conjuntamente a los suelos de la caja negra (*institución escénica*) y cubo blanco (*institución artística*)



FIGURA 078. Marcel Duchamp, *Trebuchet*, 1917, Instalación

5.3. El suelo limpio

Nuestra aproximación al suelo como tema y motivo de representación artística no debe ni quiere tener el rigor histórico que podrían tener otros abordajes con enfoques disciplinarios, que desbordaría las dimensiones y contenidos de este trabajo de investigación. Sin embargo, consideramos que es necesario realizar un breve *repaso* por algunas obras con las que se demuestra el enfoque crítico con el que algunos artistas han representado/trabajado en/con/sobre el suelo. Al ser el suelo un elemento profundamente subalterno, nuestras aproximaciones a las representaciones del suelo están comunicadas con colectivos, también subalternos, que se dedican a su cuidado y mantenimiento. Por tanto, poner el foco en el suelo y en sus trabajadores/cuidadores es también una forma de girar el régimen escópico del dispositivo escénico hacia lo marginal, lo infraestructural, lo que se da por *sentado* o está naturalizado: algo que está siempre ahí soportando sin *quejarse* nuestras absurdas actividades.

A nuestro juicio este *repaso* debe obligatoriamente comenzar por un perchero atornillado en el suelo. En una fotografía del estudio neoyorquino de Marcel Duchamp en 1917, encontramos este perchero. Para María Virginia Jaua este es el gesto inaugural del uso del suelo en el arte contemporáneo. La acción de atornillar este elemento de pared en el suelo fue nombrada por Duchamp con el nombre de “Trebuchet” (1917). Este término tiene en francés dos acepciones, por una parte, hace referencia a la acción tropezar (*trebucher*); y por la otra, refiere a una jugada de ajedrez en la que el que está en posesión del turno de movimiento pierde la partida haga lo que haga. De todas las versiones consultadas sobre el origen de la obra, preferimos la de la propia Jaua:

“El relato que ofrece la mitología vanguardista acerca del nacimiento de esta obra es que Duchamp había adquirido ese perchero, que pensaba colgar de la pared para sus abrigos, pero que el síndrome del *preferiría no hacerlo* le hacía *trébucher* (tropezar) diariamente con el objeto abandonado sobre el piso.



FIGURA 079. Gustave Caillebotte, *Raboteurs de parquet*, 1875, Pintura

Estos percances cotidianos suscitaron el acto creativo de clavarlo a la duela de la madera (...)”⁷⁷¹

Como hemos visto en otros puntos de este trabajo de investigación, Duchamp se convierte con este gesto en una figura referencial también en el cuestionamiento del suelo, su forma, función, condiciones, convenciones. Si para O’Doherty, Duchamp se *inventó el techo*⁷⁷², cuando produjo “Sixteen miles of string” (1942), siguiendo este razonamiento, con “Trébuchet” (1917) el artista inventó unos años antes el suelo. El hecho de colocar en el suelo un elemento propio de la pared, desplaza un buen número de convenciones naturalizadas sobre este elemento arquitectónico y hace emerger la economía propia del suelo. Por tanto, Duchamp advierte la condición del suelo como un dispositivo y lo prepara para que sea objeto de la intervención artística.

Sin embargo, Valle sitúa la aparición del suelo como tema artístico⁷⁷³ cuarenta años antes, en la obra pictórica “Les raboteurs de parquet” (1875-76) Caillebotte. Este artista presenta varios cuadros en los que se representa a unos trabajadores cepillando el suelo de madera de una estancia vacía de lo que parece una casa burguesa de la época. Los cuadros Caillebotte están considerados como una de las primeras representaciones del proletariado urbano. La representación de los cuerpos en unas labores subalternas se considera un motivo pictórico. El gesto de representar estos cuerpos y de forma explícita el suelo como superficie, supone un giro del régimen escópico tradicional que lleva a la pintura desde cuerpos y momentos socialmente relevantes hacia cuerpos y labores subalternas. Está es el *momento* en que lo subalterno, tanto los trabajadores⁷⁷⁴ como el propio suelo, adquieren importancia suficiente para ser representados.

⁷⁷¹ María Virginia, «Usos del suelo. Apuntes sobre gestos y prácticas en la escultura».

⁷⁷² O’Doherty, «El contexto como contenido», 62.

⁷⁷³ Aunque hace algunas referencias a referencias griegas (Plinio) y renacentistas (Vasari) sobre el concepto de pavimento.

⁷⁷⁴ En este sentido debemos hacer una referencia obligada a “La Sortie de l’usine Lumière à Lyon” (1895) una de las consideradas primeras películas del cine, en donde los hermanos Lumière retratan a los trabajadores saliendo de su fábrica en Lyon (Francia).



FIGURA 080. Mierle Ukeles, Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Outside, 1973, Performance

“Momento en el que los pintores se dieron cuenta de que el suelo existe como valor fundamental. No dudo de que, antes de él [Caillebotte], el suelo existiera, pero, en sentido estricto, nadie lo había pintado”⁷⁷⁵

Los cuerpos representados están congelados en un instante de su constante movimiento de trabajo. No son cuerpos *distinguidos*, ni tampoco podemos *distinguir* con certeza si se trata de varios cuerpos o el mismo cuerpo representado en diferentes momentos⁷⁷⁶ de trabajo sobre la misma localización. Los cuerpos representados lo están en su condición de modelos físicos y no en su condición de sujetos políticos y por lo tanto están parcialmente representados. Son cuerpos capturados para una representación. Por tanto, “Les raboteurs de parquet” (1875-76) es un gesto que acumula una superposición de subalternidades: unos trabajadores manipulando un elemento completamente subalterno como el suelo.

Habrá que esperar 100 años para que una artista trabaje con el suelo consciente de hacerlo desde la perspectiva de su subalternidad. Por su relación evidente con el suelo y las labores de cuidado de este, es necesario detenerse en las “Maintenance Art Performances” (1973-75) de Mierle Laderman Ukeles. Estas propuestas de Ukeles se enmarcan en el trabajo crítico de un grupo de artistas de la década de 1970 como Judy Chicago, Mary Kelly, Marta Rosler entre otras, que cuestionaron con su práctica artística, los límites de la esfera pública/privada y su relación con cuestiones de género a través de toda una serie de dispositivos culturales entre los que se encuentra la institución artística. En concreto Ukeles realizará un *plegado* entre su rol de artista, que ella adscribe dentro del ámbito

⁷⁷⁵ Agustín Valle, «Notas sobre el dibujo entendido como suelo o viceversa», *ACTO*, n.º 1 (2002), <http://reacto.webs.ull.es/pg/n1/9.htm>.

⁷⁷⁶ Se trata de una especulación propia que enlaza esta obra, con “Nu descendant un escalier n° 2” (1912) de Marcel Duchamp. Encontramos esta similitud en la desidentificación de los cuerpos de los cepilladores de parquet, que podrían ser un mismo cuerpo representado en diferentes momentos, lo que supondría una anticipación de la *contracción* del tiempo en una sola imagen realizada por Duchamp cuarenta años después.

del *desarrollo (development)*, y las demás facetas de su vida cotidiana que ella calificará de tareas de *mantenimiento (maintenance)*. En su “Maintenance Art Manifesto” (1969) Ukeles establece el plegado entre estas dos categorías que pretende superponer en su trabajo artístico.

“Lavo muchísimo, limpio, cocino, renuevo, apoyo, conservo, etc. Además, (hasta ahora por separado) “hago” Arte. Ahora, simplemente haré estas cosas cotidianas de mantenimiento, y conscientemente, las exhibiré, como Arte”⁷⁷⁷.

Ukeles tuvo que esperar cuatro años para poder poner en práctica las ideas expresadas en “Maintenance Art Manifesto” (1969). Auspiciada por el “Wadsworth Atheneum Museum of Art” (Hartford, EE. UU.), la artista realizó una serie de cuatro performances que inician el camino de las “Maintenance Art Performances” (1973-75). En “Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Inside” (1973) Ukeles fregó y trapeó el suelo del interior del museo durante cuatro horas. “Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Outside” (1973), la artista limpió la plaza exterior y los escalones de entrada al museo. En las imágenes documentales se observa a la artista arrodillada en el suelo pasando a mano un trapo mojado por los escalones. En otras imágenes Ukeles aparece pasando el mocho por el suelo de la calle a la entrada del museo. “The Maintenance of the Art Object” (1973) consistió en la limpieza del polvo con un trapo de una vitrina protectora de una de las obras expuesta en el interior del museo. Por último, “The Keeping of the Keys” (1973) con las llaves del guarda del museo la artista fue abriendo puertas de galerías y oficinas por todo el museo. Las galerías y oficinas una vez cerradas eran consideradas como piezas del Arte de *mantenimiento*.

⁷⁷⁷ Mierle Laderman-Ukeles, «Maintenance Art Manifesto», 1969, <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>. Traducción propia del original en inglés: [““I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately) I “do” Art. Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art”]



FIGURA 081. Mierle Ukeles, Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Outside, 1973, Performance

La radicalidad del gesto de Ukeles en relación con el régimen escópico de la institución artística, explora tres vías diferentes. En primer lugar, la artista propone girar la mirada hacia las personas (cuerpos) que realizan las labores necesarias para el mantenimiento de la vida, en este caso de la *institución artística* y hacia los elementos subalternos del dispositivo artístico como el suelo, las peanas, las vitrinas, etc. En segundo lugar, inserta en el tiempo de exhibición, tareas que normalmente se realizan en tiempos a puerta cerrada (ocultas), superponiendo dos marcos temporales que suceden en su propuesta de forma simultánea: tiempo de preproducción (preparación) y tiempo espectacular (exhibición). En tercer lugar, en “The Keeping of the Keys” (1973) abre y cierra espacios privados y los convierte con este gesto en espacios públicos, llevando la atención a la administración del espacio en el eje visible/oculto en la institución artística.

Sin embargo, lo que Ukeles reivindica con su trabajo es un cambio de valor en las operaciones que realiza sobre/con el suelo. De esta forma, fregar el suelo es elevado por el señalamiento y autoridad de la artista a la categoría de arte. Ella misma deja clara esta orientación en el “Maintenance Art Manifesto” (1969) cuando afirma: “Todo lo que digo que es arte es arte. Todo lo que yo hago que es Arte es Arte”⁷⁷⁸

Por tanto, se trata de incluir la categoría de los *mantenimientos* (de los cuidados) en el régimen escópico del dispositivo artístico/escénico. En definitiva, esta estrategia trata de absorber estas tareas *hacia* el interior de la institución artística. Es, como hemos comentado en muchas ocasiones, una estrategia de comportamiento desplazada de las convenciones típicas de la labor artística. Un *ready-made* que depende en gran medida de las atribuciones de autoridad artística. Con el gesto de Ukeles, el suelo y su mantenimiento dejarán de

⁷⁷⁸ Laderman-Ukeles. Traducción propia del original en inglés: [“Everything I say Art is Art. Everything I do is Art is Art”]



FIGURA 082. Jeff Wall, *Volunteer*, 1996. Fotografía

pertenecer al *mundo de la vida*⁷⁷⁹ para pasar a ser sancionados como una obra de arte/performance artística del sistema.

“En cada actuación, el papel de Ukles como 'artista' le permitió reconfigurar el valor otorgado a estas operaciones de mantenimiento y explorar las ramificaciones de hacer que el trabajo de mantenimiento sea visible en público”⁷⁸⁰

Consciente de la condición de autoridad del papel del artista en la institución, el trabajo fotográfico que desarrolla Jeff Wall sobre las tareas de mantenimiento es más complejo y ambiguo. Las dudas sobre el ámbito al que nos tenemos que sujetar para interpretar un suceso o una imagen según los códigos de la representación (dispositivo artístico/escénico) o de la realidad (mundo cotidiano) son la base conceptual del trabajo del fotógrafo canadiense Jeff Wall.

“Wall no fotografía ningún hecho relevante o trascendente, sino que hace relevante, por el acto de fotografiarla, una acción cotidiana que pasaría inadvertida”⁷⁸¹

Especialmente significativo para este trabajo es el análisis de “Volunteer” (1996). En “Volunteer” (1996) se puede ver a una persona fregando el suelo de una habitación, con una pequeña pila de fregar con cacharros de cocina al fondo. El espacio en el que nos encontramos no es un espacio doméstico. Si se indaga en los testimonios del autor y en documentación sobre la obra, comprobamos que se

⁷⁷⁹ A pesar de que no tenemos espacio para desarrollar este concepto debemos señalar que el *Lebenswelt*, traducido como *mundo de la vida* es un concepto extraído de la fenomenología de Edmund Husserl.

⁷⁸⁰ Helen Molesworth, «House Work and Art Work», *October* 92 (2000): 71-97, <https://doi.org/10.2307/779234>, <https://doi.org/10.2307/779234> Molesworth. Traducción propia del original en inglés: [“In each performance Ukles's role as "artist" allowed her to reconfigure the value bestowed upon these otherwise maintenance operations, and to explore the ramifications of making maintenance labor visible in public”]

⁷⁸¹ Susana Herrera Aviña, «Morning cleaning. Una mirada a la fotografía de Jeff Wall», *Savinarte* (blog), 5 de agosto de 2020, <https://www.savinarte.com/2020/08/05/morning-cleaning-jeff-wall/>.

trata de un espacio construido⁷⁸² por el artista en su estudio. Wall conoció a la persona que aparece en la imagen en un refugio para personas sin recursos económicos, al que éste acudía para hacer labores de voluntariado. El artista pagó a este *voluntario* para que acudiera a su estudio durante un periodo de tiempo prolongado a realizar las mismas labores de *voluntariado*, pero dentro de una escenografía construida en el interior de su estudio. Para representar la realidad del trabajo voluntario, Wall produce una escenografía y una situación ficticia en la que retrata dicho trabajo, ahora *resituado* en otro contexto de la ficción. Para representar el trabajo voluntario, Wall paga al protagonista de la imagen, desbordando su antiguo papel de voluntario no remunerado. Y curiosamente todo este trampantojo representa un momento clave de la economía doméstica básica: limpiar el suelo.

“Mientras que se intenta limpiar la porquería del suelo se va recorriendo de punta a punta la totalidad de una superficie, ayudando a conocer mejor la mayor parte de sus irregularidades y accidentes. (...) Fregar, como una manera de entender en profundidad el suelo que pisamos, al tiempo que logramos establecer ciertos lazos familiares y permanentes con el mismo. Familiarizarse con las cosas a fuerza de establecer un estrecho contacto con las mismas: sólo después de haber fregado la totalidad de un suelo se puede llegar a representarlo –es decir, únicamente después de haber tenido algún tipo de contacto físico con él–. Tratar con las cosas; negociar con ellas. Echarles un pulso en el que no haga falta ganar para comprender la fuerza de su lógica; al fin y al cabo, el mundo siempre va a ganarnos la partida”⁷⁸³

No es casualidad que los contextos (cuerpos, tiempos, espacios) de limpieza, y en concreto de limpieza del suelo, nos hayan servido de conductor transversal para articular una narrativa sobre la representación del suelo en el ámbito artístico. Como afirma Jeff Wall, limpiar es misterioso puesto que es el trabajo que se borra a sí mismo si tiene éxito⁷⁸⁴. Limpiar es paradójico puesto que es una

⁷⁸² De alguna manera, que no tenemos espacio para desarrollar aquí, los decorados que Wall construye para “Volunteer” (1996) están *emparentados* con los decorados del realismo naturalista de André Antoine a los que nos hemos referido en el apartado “4.1.1. Inventar el espacio”.

⁷⁸³ Valle, «Notas sobre el dibujo entendido como suelo o viceversa».

⁷⁸⁴ Palabras de Wall en: Craig Burnett, *Jeff Wall* (Tate, 2005), 95-96.

actividad que busca la invisibilidad, borrar sus propias huellas. Sin embargo, la limpieza es un punto de encuentro entre el sistema y el mundo de la vida. Ambos necesitan esta limpieza para continuar siendo operativos, para continuar reproduciendo su ideología. La limpieza es el *otro* oculto y necesario para mantener activo el ideal racionalista del mundo⁷⁸⁵, es la *dramaturgia de la producción*⁷⁸⁶ en el sistema capitalista.

El suelo es la infraestructura más básica y su funcionamiento transparente y silencioso, depende de su limpieza sistemática y periódica. El hombre que aparece “Volunteer” (1996) está limpiando el suelo, que es lo que sostiene/mantiene el mundo. Esto es lo que ponen en evidencia Ukeles en los trabajos comentados anteriormente, en los que convierte la limpieza del suelo en una obra artística. A la contra de lo que plantea Ukeles, pensamos que se sitúa Duchamp. Lo que parece proponer con su perchero agarrado al suelo, es la necesidad no solo de no reivindicar la convencional limpieza del suelo sino de conjurarla imponiéndose un obstáculo. Tropezar, algo aparentemente indeseable y peligroso que, sin embargo, Duchamp quiere sostener como una actividad necesaria, antieconómica y crítica: una actividad artística.

Todas estas prácticas artísticas se producen contra/sobre/en el suelo, elemento que arquitectónicamente es el más subalterno del mundo, puesto que está allí antes de la propia idea de arquitectura, mucho antes que nosotros. Es suelo está siempre ahí debajo, no se *mueve*⁷⁸⁷ en su relación conmigo, siempre “me soporta

⁷⁸⁵ Hemos analizado y reflexionado en profundidad sobre otra de las imágenes de Wall “Morning cleaning” (1999), relacionada también con los trabajos de mantenimiento. Sin embargo, este análisis ha quedado fuera de esta investigación.

⁷⁸⁶ Lamentablemente no hemos podido desarrollar lo que nos hubiera gustado el concepto de *dramaturgia de la producción*. Los lectores de este trabajo lo verán apuntado en otros puntos del trabajo, pero por cuestiones de extensión ha tenido que ser reducido al mínimo.

⁷⁸⁷ Sin embargo, cuando se mueve, cuando sucede un terremoto, se activa un volcán, se produce un desprendimiento, un alud, el suelo es profundamente performativo. En un plano más macro, el suelo continental es una plataforma de tierra a la deriva, y en un sentido cósmico, nuestro planeta gira sobre sí mismo, en relación con el sistema solar y en conjunto con la galaxia de la que forma parte.

y me contiene”⁷⁸⁸, quizá por eso lo damos por *sentado*. Aunque lo miremos, el suelo es invisible, como cualquier infraestructura que siempre funciona a nuestro servicio, quien lo cuida se vuelve invisible, se vuelve suelo⁷⁸⁹. Quizá por eso no conseguimos salir del suelo más que en momentos puntuales, con ciertas tácticas/estrategias de desplazamiento que los artistas/directores/arquitectos han puesto en funcionamiento en muchas ocasiones como un gesto crítico a la economía del mundo.

A continuación, hacemos un ejercicio de taxonomía y análisis de estas estrategias/tácticas que, dentro de la *institución cultural, escénica o artística*, han empleado el suelo como una superficie de cuestionamiento de los límites de los dispositivos en los que se desenvuelven. Es decir, no nos interesan aquí propuestas que han empleado el suelo como una superficie expresiva (pictórica, escultórica, arquitectónica), sino aquellas propuestas que dentro de la *institución cultural* han hecho intervenciones con el suelo desplazando sus convenciones como una herramienta crítica hacia los dispositivos culturales a los que pertenecen. Buscamos analizar y catalogar aquellos *desplazamientos* sobre las condiciones naturalizadas del suelo que, como dice Lambert, diseñen *terrenos* que nos hagan cuestionarnos nuestro sistema de relación con el mundo y con los *otros*. Suelos, sistemas, normas y convenciones que no dejan de ser históricamente un ejercicio de violencia contra nosotros y nuestro entorno.

“Sin embargo, podemos pensar en diseñar terrenos que pudieran celebrar la duda fundamental sobre dónde termina el cuerpo, (...). Dichos terrenos insistirán particularmente en la superficie que los vincula -aunque sea por un breve instante- con el cuerpo humano y abrazaríamos así la ignorancia sobre dónde termina un cuerpo. (...) sería un error pensar que estas consideraciones constituyen un juego intelectual sin importancia. Sostengo, por el contrario,

Por otra parte, y cómo mencionaremos más adelante, ciertas atracciones de feria se basan en romper nuestra relación naturalizada con el suelo, su estabilidad y posición.

⁷⁸⁸ Valle, «Notas sobre el dibujo entendido como suelo o viceversa».

⁷⁸⁹ Son las 11:19 del sábado 17 de septiembre de 2022, después de seis días consecutivos dedicando 9 horas diarias a este documento, voy a barrer y fregar el suelo que piso. Puede que el sentido de todo esto se reduzca a este gesto.

que son apreciaciones profundamente políticas ya que todas las formas de violencia corporal se basan en un conocimiento totalizante de lo que es un cuerpo. Por lo tanto, reconocer nuestra ignorancia cuando atañe al cuerpo es batallar contra esta violencia corporal⁷⁹⁰

⁷⁹⁰ Léopold Lambert, *Territorio ocupado. Otra mirada sobre el cuerpo, la ciudad y el imperio*. (Valencia: Pensaré Cartoneras, 2018), 187.

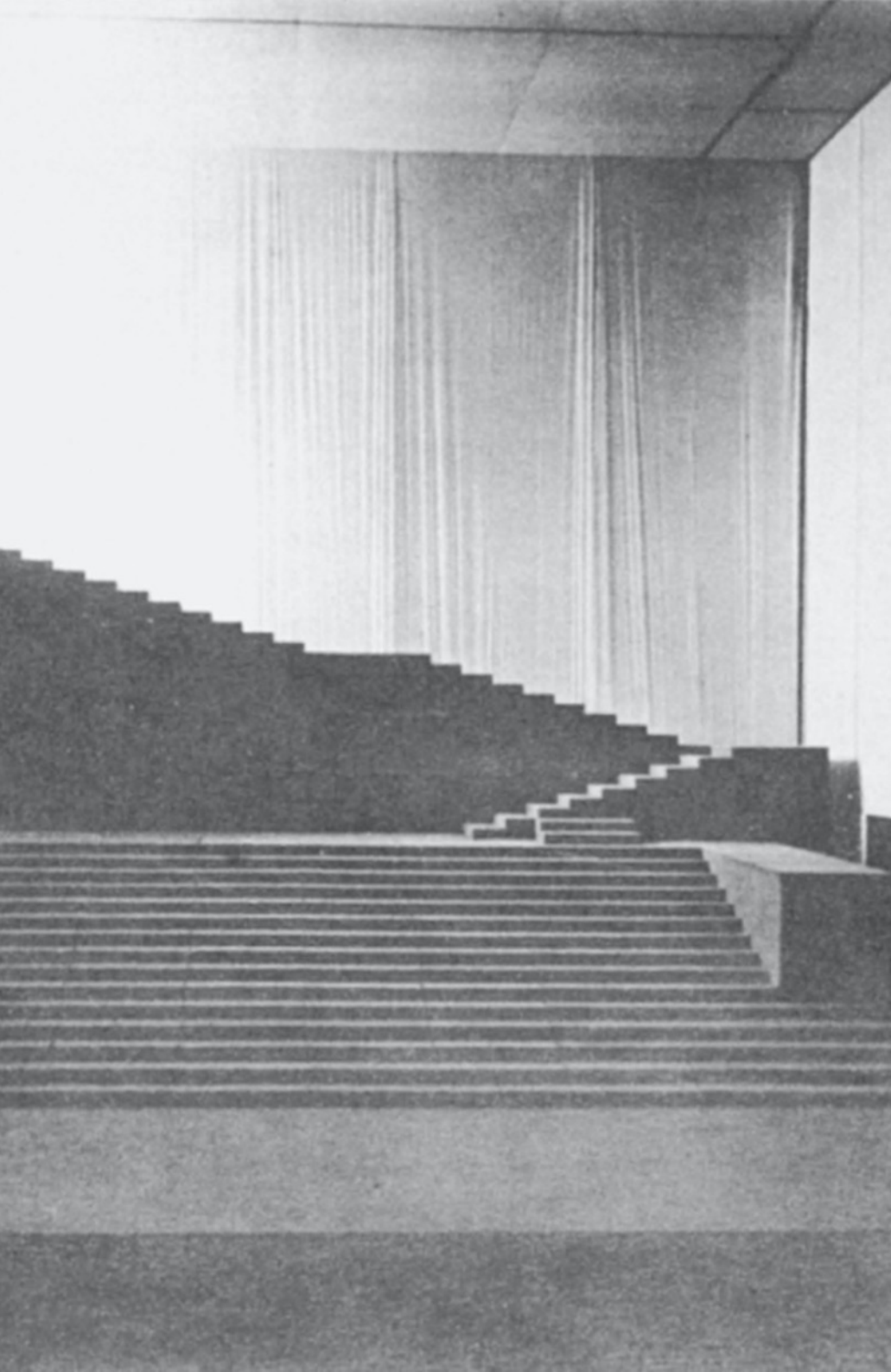


FIGURA 083. W. R. Volbach, Escenografía de «Orfeo y Eurídice» de Adolphe Appia, 1968, Fotografía

5.4. Posiciones y formas del suelo

Como hemos determinado en el análisis de las características normativas del suelo, éste se presenta como un plano continuo y horizontal. En el contexto del dispositivo escénico será Adolphe Appia el pionero en experimentar las posibilidades de alterar las condiciones de partida, llevando las formas y posiciones del suelo más allá de los anclajes al texto dramático. Appia iniciará las estrategias de *estriado* del espacio escénico a base de añadir rampas, escaleras, plataformas y otros elementos volumétricos de formas duras y ortogonales. Estos volúmenes *brutos* (escenografías) están pensados por Appia para relacionarse/interactuar con el cuerpo humano (actuante). Para Appia, esta relación entre la escenografía (obstáculo) y el actuante tendrá potencialidades expresivas.

“Es decir, Appia siente la danza, sabe que el cuerpo humano necesita obstáculos para expresarse, y que el interés de los movimientos depende de la variedad de puntos de apoyo que ofrecen el suelo y los objetos, por eso es él quien produce la metamorfosis del tradicional suelo plano del ballet y lo sustituye por potentes y activas formas. [...] Al oponerse al cuerpo humano, a su presión o contacto, y por el mero hecho de resistir, se acreditan como una porción del espacio acotado, como un volumen vivo”⁷⁹¹

En cierto sentido, Appia es el inventor del espacio en el dispositivo escénico y el que abrió la posibilidad creativa de reformularlo, a través de diversas estrategias de distribución y generación de nuevos espacios y superficies. La primera estrategia que analizaremos de desplazamiento del suelo de sus condiciones convencionales se basa en producir un nuevo plano con formas o posiciones no normativas, considerarlo como el suelo e insertarlo en un contexto capaz de producir experiencias divergentes a la presencia de un suelo convencional.

Desde las artes plásticas y escénicas, encontramos diversas estrategias de modificación que pasan por inclinar el plano, convertirlo en una superficie

⁷⁹¹ de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 105-7.

desvinculada de sus apoyos habituales o reducirlo a su mínima expresión, hasta prácticamente anularlo. A continuación, repasamos el trabajo de algunos artistas/directores que han basado sus prácticas artísticas en variar la posición y forma del suelo normativo.

5.4.1. Inclinarse el plano

Una de las operaciones más simples que los artistas/directores han realizado sobre el suelo ha sido variar su inclinación, que habitualmente es normativamente horizontal.

“Esta dificultad de movimiento debido a la inclinación hace que el actor se sienta en alerta y que componga corporalmente en función de esa inclinación”⁷⁹²

Llevar el suelo más allá de la pendiente normativa que tiene que ver con cuestiones visuales de la separación sala y escena, incide en las condiciones de estabilidad del cuerpo en la posición erguida. Cuanto más avanzamos en la inclinación del plano que entendemos que es el suelo, la superficie de trabajo donde nos situamos, las fuerzas de la gravedad se hacen más evidentes sobre nuestro cuerpo que no puede mantener la estabilidad más que esforzándose. Proponer suelos con una inclinación superior a los 30° empieza a cambiar profundamente lo que un cuerpo puede hacer para atravesar este espacio. El cuerpo ya no puede estar de pie y los apoyos y zonas de contacto entre el cuerpo y esta superficie tienen que modificarse drásticamente. El cuerpo tiene dificultades para estar estático, si no realiza apoyos y agarres o cuenta con prótesis que aumenten su adherencia.

Lo que plantean estas propuestas es la disociación entre el elemento que consideramos el suelo y su relación con la fuerza de la gravedad. Este

⁷⁹² Raymond, *El actor en el espacio*, 185.



FIGURA 084. Damien Jalet, *Skid*, 2017, Artes escénicas

desplazamiento de la posición estable y alineada del suelo produce problemas sobre cómo el fenómeno físico de la gravedad afecta al movimiento del cuerpo. La inclinación del plano que determinamos como suelo compromete la estabilidad convencional del cuerpo, y complica un control de nuestros movimientos de desplazamiento por el espacio que consideramos básicos para nuestra vida.

Damien Jalet: “Skid” (2017)

En el espectáculo “Skid” (2017), Damian Jalet explora la variación en la inclinación del plano que los bailarines deben tomar como suelo en sus trabajos de movimiento. Sobre el escenario una plataforma de las mismas dimensiones que el suelo escénico se presenta con una inclinación de 34° sobre lo que consideramos como un plano horizontal. Esta plataforma se presenta frontal a los espectadores, teniendo como punto más elevado el fondo de escena y como cota cero el foso de orquesta del teatro.

“En Skid, la relación del ser humano con la ley de la gravedad, con la poesía de la resistencia y el abandono de la propia gravedad, pone en movimiento a los bailarines”⁷⁹³

La fuerza de la gravedad, *desplazada* de su eje convencional de funcionamiento, articula la dramaturgia de la propuesta escénica. El *desplazamiento* en las condiciones básicas del espacio escénico producido al inclinar el suelo configura por completo el *suceso escénico*. Desde las posibilidades que tienen los *cuerpos* de los *actantes*, hasta la dramaturgia, están afectadas profundamente por la propuesta espacial, hasta el punto en el que podríamos argumentar que la propuesta espacial y la dramaturgia son la misma cosa.

“Skid crea un nuevo paisaje de posibilidades físicas, creando una reacción en cadena de eventos físicos y emocionales. El cuerpo humano se convierte en

⁷⁹³ Traducción propia a partir de la descripción presente en: Damien Jalet, *Skid*, accedido 16 de noviembre de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=oGKKS_nCcFg.



FIGURA 085. Damien Jalet, *Skid*, 2017, Artes escénicas

la encrucijada entre la voluntad, la resistencia, el colapso y la resiliencia, donde la relación física con los demás es muchas veces el único consuelo contra la llamada del vacío”⁷⁹⁴

Cuando encontramos una superficie con una mayor inclinación a la que propone Jalet (30°) en “Skid” tenemos problemas para clasificarla tipológicamente como suelo inclinado o como muro. Es decir, Jalet ha llevado al extremo no tanto la inclinación del plano, que podría continuar inclinándose hasta alcanzar 90%, sino la inclinación máxima a la que podemos entender que el plano que estamos viendo hace referencia al suelo. Emplear sobre el escenario un plano con una inclinación superior a los 30°, haría reaparecer la referencia al suelo *real* del escenario como el plano básico sobre el que se sitúa la acción, dejando el plano inclinado como un elemento únicamente escenográfico.

Para un análisis completo del suelo de “Skid” (2017) debemos tener en cuenta que el suelo inclinado (rampa) se emplea convencionalmente como método de transición entre dos suelos que están a diferentes cotas de altura. Sin embargo, el plano inclinado de Jalet está totalmente aislado del espacio circundante. Por tanto, aunque la inclinación del suelo no es un desplazamiento de las características del suelo demasiado extraño, la rampa que presenta “Skid” (2017) está aislada y por tanto no es un suelo de transición, sino un espacio que no viene de ningún lugar y no va hacia ninguno tampoco. Los cuerpos que transitan por esta inclinación, recortada del mundo están igualmente desconectados del mundo.

⁷⁹⁴ Traducción propia a partir de la descripción presente en: Jalet.



FIGURA 086. Anna Hop, *Exodus*, 2021, Artes escénicas

Anna Hop: “Exodus” (2021)

En “Exodus”⁷⁹⁵ (2021) la coreógrafa Anna Hop propone como superficie de trabajo un plano fuertemente inclinado aproximadamente más de 60°⁷⁹⁶. Vemos en las imágenes de *Exodus*⁷⁹⁷ (2021) como del plano que consideramos suelo surgen unas varillas perpendiculares sobre las que los cuerpos se apoyan⁷⁹⁸. Por tanto, “Exodus” (2021) añade sobre “Skid”⁷⁹⁹ una mayor inclinación y la presencia de estas varillas⁸⁰⁰ como elemento intermediario que realiza una función de mediación entre la inclinación y el cuerpo. Estas varillas tienen un papel muy relevante en la relación que espacio y cuerpo son capaces de mantener en conjunción con las fuerzas de la gravedad.

Al sobrepasar cierta inclinación en dirección hacia la verticalidad total, el suelo/muro elimina completamente una de las cualidades propias del suelo normativo: el de ser el plano de referencia en cuanto a la relación del cuerpo con las fuerzas de la gravedad. Sin embargo, Hop aparentemente quiere que los cuerpos se comporten como si este plano inclinado con varillas continuara siendo el suelo. Es decir, los cuerpos se mueven sobre este plano inclinado como si estuvieran tumbados sobre el suelo.

Sin embargo, tanto “Exodus” (2021), como en “Skid” (2017) estamos ante proposiciones que, aunque alteran profundamente las características normativas del suelo en cuanto a su horizontalidad, mantienen intactas las convenciones del

⁷⁹⁵ Anna Hop, *Exodus*, 2021, Artes escénicas, 2021, <http://annahop.com/portfolio/exodus/>.

⁷⁹⁶ No hemos podido obtener información exacta, puesto que en las fuentes de información sobre la obra este dato no se considera relevante, al contrario que en el caso de “Skid” en el que es una información importante en la definición del trabajo.

⁷⁹⁷ Hop, *Exodus*.

⁷⁹⁸ Puede que estas *varillas perpendiculares* hagan realmente la función del suelo y por lo tanto cabría replantearse qué función real tiene el plano que las sustenta.

⁷⁹⁹ Puede que en “Skid” este elemento no sea tan explícito, pero muy probablemente exista en forma de calzado o calcetín adherente que haga que los bailarines puedan tener cierto control del movimiento.

⁸⁰⁰ Este elemento se puede encontrar en el espacio o puede aparecer como prótesis del cuerpo que los apctuantes emplean para moverse por este suelo/pared.



FIGURA 087. Paul Harrison, y John Wood, Device, 1996, Video

dispositivo escénico institucional. Es decir, el suelo es un elemento escenográfico exclusivamente destinado para ser practicado por los cuerpos entrenados de los actuantes. Estos cuerpos actuantes, se han ejercitado durante meses para conseguir un control total de estas nuevas condiciones del suelo (inclinación) y, por lo tanto, dominan profundamente este medio desplazado.

Paul Harrison y Jhon Wood: “Device” (1996)

En el conjunto de propuestas que conforman “Device” (1996), Paul Harrison y Jhon Wood proponen un plano inclinado, una rampa en forma de cuña con la que los artistas se relacionan. Para transitar por esta rampa, el performer incorpora a sus zapatos una prótesis que consiste en otra cuña con una inclinación invertida a la rampa que está presente en el espacio.

Esta prótesis del cuerpo produce una nivelación, actúa contrarrestando los factores que desestabilizan el suelo inclinado. De esta forma la inclinación se compensa. El problema se *soluciona*. Al contrario que en las piezas escénicas analizadas anteriormente como “Skid” (2017) de Jalet, en “Device” (1996) no es necesario adaptar el cuerpo con meses de entrenamiento a la problemática que plantea el espacio. Siendo igualmente un suelo inclinado, la solución de Harrison y Wood se distancia de este dominio de las condiciones desplazadas del espacio y propone una solución creativa/alternativa al entrenamiento del cuerpo. En lugar de entrenar el cuerpo para interactuar con esta nueva posición del suelo, Harrison y Wood, proponen con mucha carga irónica un nuevo *invento* que les permite salvar la circunstancia aparentemente adversa. Una nueva forma de transitar por el espacio.

Vito Acconci: “Seebed” (1972)

En 1972 Acconci realizó una intervención que espacialmente consistió en generar una rampa ligeramente inclinada sobre el suelo de la “Sonabend Gallery” del SoHo (Nueva York). *Escondido* bajo dicha rampa, el artista permaneció ocho



horas al día durante tres semanas masturbándose, narrando y gimiendo frases que intentaban conectarse con la presencia de los espectadores al otro lado del suelo.

“Acconci se masturbó en el transcurso de tres semanas, ocho horas al día, basando sus fantasías en los movimientos de los visitantes que pasean por encima de él y narró estas fantasías en directo, sin filtros. Así consiguió un choque entre lo público y lo privado resumido en un acto de lo más cotidiano, a la vez que primitivo”⁸⁰¹

Acconci emplea el suelo como elemento de separación y ocultamiento entre una actividad considerada socialmente como íntima y el espacio social de la galería artística normativamente público y de comunicación. Pero a través de su presencia y su voz, el artista establece un nexo de conexión *incómodo* entre estos dos mundos, lo que está enterrado y oculto en el suelo (privado) y lo que hay al otro lado la vida colectiva (pública).

“Seedbed fue una obra fundamental que transformó el espacio físico de la galería a través de una intervención mínima para crear una conexión íntima entre el artista y el público, incluso cuando permanecían invisibles el uno para el otro”⁸⁰²

Robert Morris: “Robert Morris at the Tate Gallery” (1971)

Como hemos comentado en el “Capítulo 4. Instalación escénica” Robert Morris produjo en 1971 una instalación en la “Tate Gallery”, que se componía de diversas esculturas *practicables* que el público podía activar con su propio cuerpo. Específicamente para la muestra Morris generó diversos *escenarios* para

⁸⁰¹ Fulwood Lampkin, «Semillero», *HAI* (blog), accedido 13 de octubre de 2023, <https://historia-arte.com/obras/semillero>.

⁸⁰² «Vito Acconci», The Metropolitan Museum of Art, accedido 13 de octubre de 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876>. Traducción propia del original en inglés: [“Seedbed was a seminal work that transformed the physical space of the gallery through minimal intervention to create an intimate connection between artist and audience, even as they remained invisible to one another”]



FIGURA 089. Robert Morris. Miembros del staff de «Tate Gallery» probando la instalación. 1971.

que comprometieron físicamente al público asistente que se decidiese a relacionarse con estas esculturas.

“[Morris produjo] una oportunidad para que la gente se implicara en la obra, para tomar conciencia de sus propios cuerpos, de la gravedad, del esfuerzo, de la fatiga, de sus cuerpos en diferentes condiciones”⁸⁰³

La exhibición original de 1971 y su reconstrucción llamada “Bodyspacemotionthings” (2009) presentan elementos exentos como esferas y cilindros sobre los que subirse o empujar, paredes por las que es posible trepar apoyando la espalda y empujando con los pies, y diversas plataformas y rampas. La propuesta de Morris oscila formalmente entre el campo de entrenamiento militar, el parque infantil de juegos y los concursos extremos⁸⁰⁴ de pruebas físicas populares en la televisión generalista desde la década de 1990.

En este *escenario* la presencia de rampas para salvar desniveles entre plataformas es fundamental. Pero también, el suelo inclinado⁸⁰⁵ es un recurso que Morris empleará en diversos elementos de esta compleja instalación participativa. Morris generó un suelo inclinado en V por el que el público arrastraba piedras atadas a cuerdas. Una de las partes de la instalación original que se conserva en fotografías de la época muestra a tres miembros del *staff* de la “Tate Gallery” posando en un corredor con el suelo y techo inclinados. Estas imágenes se emplearon más tarde en la muestra como documentación explicativa al público de las posibilidades del espacio generado por Morris.

⁸⁰³ Palabras de Melvyn Bragg presentador de la BBC Radio en: Westerman, «Robert Morris Born 1931 Robert Morris, Tate Gallery 1971; Bodyspacemotionthings, Tate Modern 2009». Traducción propia del original en inglés: [“an opportunity for people to involve themselves with the work, to become aware of their own bodies, gravity, effort, fatigue, their bodies under different conditions”].

⁸⁰⁴ Se trata de un formato televisivo que se popularizó en España bajo la marca de “Humor amarillo”. En la actualidad la televisión estadounidense produce y exhibe varios programas basados en este formato de campo de entrenamiento.

⁸⁰⁵ Será necesario volver a citar esta instalación de Morris en el apartado “ 5.5. Dinámicas del plano”.



FIGURA 090. Trisha Brown, *Man Walking Down the Side of a Building*, 1970, Performance

Trisha Brown: “Man Walking Down The Side of a Building” (1969)

Si hablamos de inclinación debemos referirnos a la propuesta “Man Walking Down The Side of a Building” (1969) de la bailarina y coreógrafa Trisha Brown fundadora del “Judson Dance Theatre”. En el contexto de finales de la década de 1960 se da una colaboración intensa entre artistas y coreógrafos, en la que se estaba buscando expandir los espacios institucionales de actuación. “Man Walking Down The Side of a Building” (1969) forma parte de la serie “Equipment Dances” en la que Brown experimentó con diferentes recursos para permitir el movimiento en espacios inusuales.

“Man Walking Down The Side of a Building” (1969) consistió, como indica literalmente su título, en el gesto de caminar por la pared vertical de un edificio⁸⁰⁶ de siete plantas desde el tejado hasta el suelo. Podemos calificar la intervención como un gesto disociado del suelo en cuanto que se realiza sobre una pared, pero las indicaciones de Brown en el título a la acción de caminar nos aproximan al trabajo de la artista, y al conjunto de protagonistas de la “Judson Church”, de poner el énfasis en la realización de acciones cotidianas entendidas como danza. En este caso estamos hablando de un andar por el suelo desplazado literalmente hacia la verticalidad absoluta del muro/pared.

Por otro lado, como indica Pérez, se trata de un momento en el que la artista esta “experimentando con superficies alternativas al suelo”⁸⁰⁷ y por lo tanto el suelo es una cuestión central de su práctica escénica. Es decir, para Brown la pared sobre la que realiza la práctica de movimiento es un suelo con sus condiciones normativas de horizontalidad totalmente desplazadas, no una pared sobre la que baila. La prueba de ello está en que Brown seguirá ahondando en el muro como

³⁰⁶ Debemos citar en este punto las intervenciones como “The Building” (2023) de Leandro Erlich que parecen haberse apropiado de esta estrategia de caminar por los muros, pero a través de una trampa visual basada en el juego de espejos.

³⁰⁷ Rocío Pérez, «En los límites. Contextualización de la danza en el museo», en *Relecturas y potencialidades. Danza en el museo* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2020), 30-31.



FIGURA 091. Carsten Höller, *Test Site*, 2006, Instalación

superficie alternativa al suelo en otras piezas semejantes como “Walking on the wall” (1971). En esta nueva intervención los bailarines trabajarán “perpendiculares a la pared y paralelos al suelo”⁸⁰⁸ de la sala del Whitney Museum. Estamos hablando de un cambio de orientación con respecto a “Man Walking Down The Side of a Building” (1969), pero con la misma aproximación de emplear las paredes verticales como nuevo suelo del dispositivo escénico.

Carsten Höller: “Test Site” (2006)

Hasta el momento hemos visto desplazamientos del suelo desde su horizontalidad normativa hacia diferentes niveles de inclinación, sin embargo, todas estas intervenciones están reservadas para cuerpos que específicamente las *practican*⁸⁰⁹. Hemos comprobado como algunas propuestas escénicas trabajan convirtiendo la inclinación del suelo en el problema central de la dramaturgia. Los actores que practican este suelo inclinado se entrenan durante meses para *controlar* sus movimientos en estas nuevas condiciones.

En las propuestas analizadas que genealógicamente provienen de las artes escénicas, el cuerpo convive con la propuesta espacial (escenografía). Esta convivencia con espacios problemáticos para el cuerpo exige el desarrollo de nuevas capacidades de control del cuerpo, que siempre están al límite de ser desbordadas dada su dificultad. En este sentido, todas estas propuestas nos recuerdan necesariamente al circo, puesto que es la disciplina convencional donde se *espectaculariza* con la incertidumbre de cómo van a reaccionar ciertos cuerpos en condiciones de dificultad: equilibrio/desequilibrio.

Sin embargo, como hemos visto anteriormente, algunos artistas han decidido enfrentarse a la inclinación no normativa del suelo, no como algo a resolver con

⁸⁰⁸ Sally Sommer, «Equipment Dances: Trisha Brown», *The Drama Review* 16, n.º 3 (septiembre de 1972): 135-41, <https://doi.org/10.2307/1144780>.

⁸⁰⁹ Nos estamos refiriendo a actores de todo tipo: bailarines, artistas, etc.



FIGURA 092. Carsten Höller, *Test Site*, 2006, Instalación

nuevas habilidades del cuerpo, sino como un *dispositivo relacional*. Un paso más allá en este sentido da el artista belga Carsten Höller que ha instalado toboganes en diversas *instituciones artísticas*. Estos toboganes no son de uso exclusivo para *performers entrenados*, sino que están abiertos a todos los usuarios que quieran deslizarse por esta superficie inclinada.

“(…) lo que le interesa a Höller es tanto el espectáculo visual de ver a la gente deslizándose como el "espectáculo interior" que experimentan los propios deslizadores, el estado de placer y ansiedad simultáneos en el que se entra a medida que se desciende”⁸¹⁰

En la propuesta “Test Site” (2006) el artista instala un tobogán tubular construido específicamente para la “Sala de turbinas” de la “Tate Gallery”. Höller recontextualiza el tobogán, perteneciente normalmente a espacios lúdicos infantiles y lo sitúa en el contexto de la institución artística.

"Los adultos son arrastrados por la fuerza de la gravedad, provocando una pérdida momentánea de control e incluso provocando algo de vértigo”⁸¹¹

Podemos comprobar como las propuestas que proponen desplazamientos de las cualidades convencionales del suelo, y que son abordadas desde una aproximación artística y performativa, la intencionalidad es producir un *señalamiento*. El problema espacial, en este caso la inclinación del suelo se asume como un entorno divergente del espacio normativo y se trabaja con el cuerpo sin una adaptación específica del mismo. Estos suelos, por así llamarlos *problemáticos*, en su encuentro con unos cuerpos no entrenados remiten al

³¹⁰ Tate, «Test Site», Tate, accedido 11 de abril de 2023, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-carsten-holler-test-site>. Traducción propia del original en inglés: [“What interests Höller, however, is both the visual spectacle of watching people sliding and the 'inner spectacle' experienced by the sliders themselves, the state of simultaneous delight and anxiety that you enter as you descend”].

³¹¹ «Alternative Realities: Carsten Höller's Immersive Environments Turn the World Upside Down», accedido 11 de abril de 2023, <https://www.ambushdesign.com/en-ua/universe/art-design-theory/alternative-realities-carsten-hollers-immersive-environments-turn-the-world-upside-down>.

absurdo y despliegan una serie de acciones capaces de cuestionar críticamente los cuerpos y espacios normativos.

“Si los toboganes estuvieran en todas partes, si los arquitectos me escucharan y dejaran de construir solo escaleras, escaleras mecánicas y ascensores, sería un mundo diferente”⁸¹²

Este convencimiento sobre la capacidad performativa del desplazamiento de las condiciones normativas del suelo que demuestran las palabras de Höller en la cita anterior, lo ha llevado al diseño del tobogán más largo y alto del mundo. “The Slide” (2016) es un tobogán de 178 metros de longitud y salva una pendiente de 114 metros.

5.4.2. Curvar el suelo

Las convenciones que atañen al suelo no solo determinan su posición en el espacio (inclinación), también determinan su forma. La propia definición del suelo como un plano liso (horizontal) es excluyente de otras posibles formas que puedan igualmente servirnos de apoyo en el espacio. La curva, la ondulación, la estría, se consideran obstáculos y nuestra tendencia cultural es a su eliminación como forma de igualar y controlar una superficie. La administración del suelo, su enrasamiento y su necesaria limpieza de obstáculos, desvelan su economía⁸¹³.

Lo que está funcionado en este sentido y lo que le da la forma lisa y despejada al suelo, es que éste se concibe como una *interfaz* que ha de propiciar el desplazamiento (cambio de posición) de cuerpos y objetos sobre su superficie. En el contexto del postcapitalismo, donde el flujo de mercancías debe producirse sin obstáculos, lo presumible es encontrarnos con superficies lisas, que facilitan

⁸¹² Traducción propia de las palabras de Carsten Höller recogidas en: «Alternative Realities: Carsten Höller's Immersive Environments Turn the World Upside Down». Original en inglés: [“If slides were everywhere—if architects would listen to me and stop building only stairs, escalators, and elevators—it would be a different world”]

⁸¹³ Hemos abordado, en parte, esta cuestión en nuestro análisis de “Trébuchet” (1917) de Duchamp.



FIGURA 093. Ingar Dragset, y Michael Elmgreen, *Powerless Structures*, Fig. 111, 2001, Instalación

sobre todo la circulación de máquinas de tracción mecánica. Por tanto, la forma del suelo como un plano liso está relacionada con el deseado aumento de la velocidad en la circulación de los flujos, de cualquier tipo: de coches, de personas, de mercancías, de dinero, etc. Sin embargo, sobre el suelo liso contemporáneo aparecen accidentes provocados⁸¹⁴ que normalmente tienen la función de controlar los flujos y reducir las velocidades. Por tanto, la economía del suelo en cuanto a su forma alude a esta administración (regulación intencionada) de velocidad y por lo tanto su ideología es la del control de los flujos.

Serán artistas, arquitectos y directores escénicos los que cuestionen esta economía, lamentablemente en muchas ocasiones no por un impulso crítico con la ideología del control de la velocidad contemporánea, simplemente por aburrimiento de la estética de lo plano⁸¹⁵. Sin embargo, es destacable el trabajo de otros profesionales cuyas iniciativas son capaces de subvertir la forma de un elemento que tenemos tan naturalizado como el suelo, para introducir interrogantes sobre su propio ámbito, sobre las formas y economías que tenemos asumidas como únicas.

Michael Elmgreen and Ingar Dragset: “Powerless structures, Fig. 111” (2001)

En esta intervención en la sala de exposiciones “Portikus” (Frankfurt, Alemania) los artistas modifican la arquitectura del espacio. La modificación consiste en curvar en ondular de curva sinusoidal el techo y el suelo de la sala. Se trata de una arquitectura superpuesta a la original de la sala que tiene forma de

³¹⁴ Como ejemplo sencillo tenemos los resaltes de las carreteras.

³¹⁵ Tenemos que hacer mención necesariamente a Santiago Calatrava, que en el puente llamado “L’assut d’Or” generó un desnivel (curvatura), principalmente por razones estéticas e innecesario por razones técnicas que tuvo mucha relación con la muerte en accidente de tráfico de dos motoristas en el año 2009. Véase: EFE, «La muerte de dos motoristas en el puente de l’Assut d’Or obliga a mejorar la seguridad», Levante-EMV, 28 de mayo de 2009, <https://www.levante-emv.com/valencia/2009/05/28/muerte-motoristas-puente-l-assut-13265213.html>.



FIGURA 094. SANAA, Rolex learning center, 2010, Arquitectura, 2010

paralelepípedo rectangular como cualquier espacio normativo de la arquitectura moderna. Con esta intervención la arquitectura racional, austera y funcional del *cuvo blanco* de la institución artística, transforma su habitual condición de falsa neutralidad y se convierte en protagonista del espacio.

“(...) a través de intervenciones específicas en la forma en que funciona un espacio, Elmgreen y Dragset logran una y otra vez deshacerse de los significados habituales de un espacio y así crear espacio para interpretaciones nuevas y diferentes. Todas las obras de los artistas expresan, por tanto, la alterabilidad de las estructuras establecidas”⁸¹⁶

La intervención de los artistas sobre el suelo parece recordarnos que tenemos potencialmente la capacidad de cambiar, reformular o probar tentativamente otras formas de aquello que tenemos asumido y naturalizado como una convención inalterable: el suelo liso.

SANAA: “Rolex learning center” (2010)

El estudio de arquitectura japonés SANAA, formado por Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa diseñó el “Rolex learning center”⁸¹⁷ (2010) un edificio multifuncional que se encuentra en el campus de la “Escuela Politécnica Federal de Lausana” (Suiza). Sus forjados curvos son la característica del edificio que hace necesario que mencionemos esta obra arquitectónica en este apartado. El edificio se presenta como un interior abierto, entre cuyas secciones se transita por suelos curvos. Las curvas del suelo no están relacionadas con el terreno en el que se asienta el edificio. Más allá de una decisión estética, el suelo curvo es un recurso para articular diferentes espacios visualmente y generar otras maneras de transitarlos u ocuparlos diferentes a las convenciones ortogonales de la arquitectura racionalista. Para Sejima y Nishizawa las líneas rectas crean cruces

⁸¹⁶ Michael Elmgreen y Ingar Dragset, *Powerless Structures*, Fig. 111, 2001, Instalación, 2001, https://www.portikus.de/en/exhibitions/105_powerless_structures_fig_111.

⁸¹⁷ *Rolex Learning Center*, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=LxxbbECorRs>.

frontales, las líneas curvas generan otro tipo de *encuentros* menos direccionados⁸¹⁸.

“Los movimientos humanos no son lineales como la forma en que viaja un tren, sino que se curvan de una manera más orgánica. Con líneas rectas sólo podemos crear un cruce de caminos, pero con curvas podemos crear interacciones más diversas”⁸¹⁹

En definitiva, de estas curvaturas que hemos recogido aquí funcionan en mayor o menor medida proponiendo una alternativa a la normatividad plana u horizontal del espacio contemporáneo. Este espacio plano, despejado ha funcionado desde la puesta en marcha del urbanismo moderno como una forma de control visual de la población. Si queremos/necesitamos *otras relaciones* con el espacio y entre nosotros, estos trabajos de curvatura del suelo materializan algunas alternativas.

5.4.3. Flotar el suelo

“El primer drama con uso documentado del escenario vertical, es decir, con el Paraíso en el cimborrio, lo terrenal en un tablado en el crucero y bajo éste, el mundo de los muertos y las sombras es el *Misterio de la Ascensión* de la catedral de Valencia, de principios del siglo XV”⁸²⁰

Los sistemas de elevación de personas y otros elementos escénicos tienen su origen en las dramatizaciones religiosas que datan de la Edad Media. En el interior de las iglesias a través de *ingenios* que permiten elevar personas y

⁸¹⁸ Habría que preguntarse aquí por la productividad de estos otros encuentros que facilita “SANAA” con sus desplazamientos sobre las convenciones de la arquitectura, en este caso su apuesta por el suelo curvo. Así como ocurre con los tiempos y las zonas de ocio presentes en las oficinas de las grandes empresas tecnológicas, demuestran un aumento de la productividad de sus trabajadores, el espacio que propone el “Rolex Learning Center” no escapa a esta *economía*. Para sospechar acerca de que el espacio puede funcionar aquí como una herramienta crítica y no como una herramienta económicamente productiva basta con repasar los patrocinadores del edificio en cuestión.

⁸¹⁹ *Rolex Learning Center*.

⁸²⁰ de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 51.

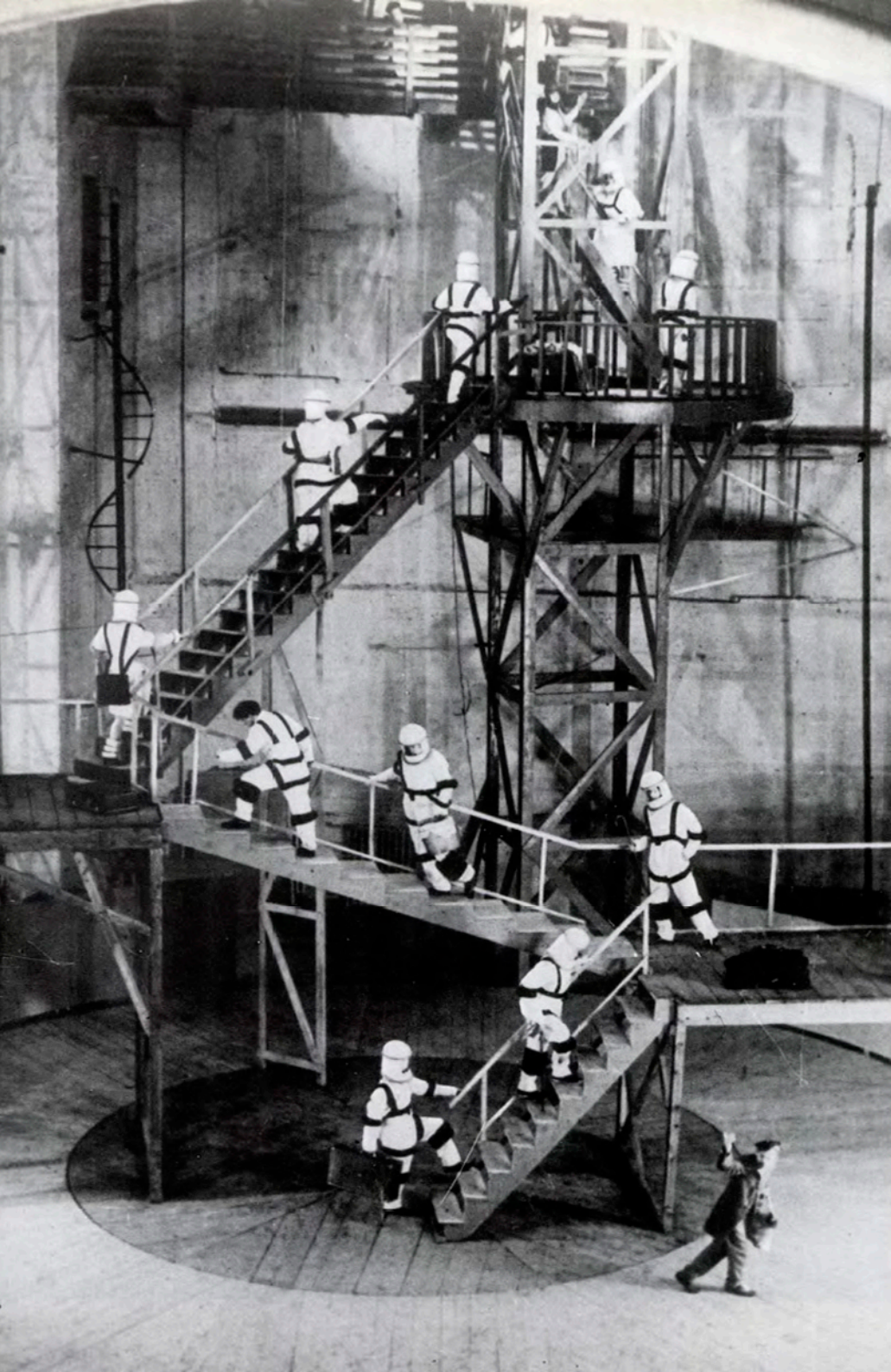


FIGURA 095. Vsevolod Meyerhold, *El baño*, 1930. Escenografía

objetos se trazaban las dramaturgias de la distribución vertical del mundo cristiano (cielo, tierra, infierno). Elevado o elevándose se encontraba el espacio relacionado con Dios y el Paraíso, a nivel del suelo el mundo terrenal y por debajo el Infierno o submundo. Se desarrollan por tanto en esta época *maquinarias* capaces de responder a estas necesidades dramáticas de movimientos verticales de ascensión y descenso.

“Los florentinos, con su presencia y sus rebuscados artesanos de ingenios, difunden ampliamente las técnicas escénicas: las nubes⁸²¹, los vuelos, las almendras y los Paraísos”⁸²²

No es el objetivo de esta tesis la recopilación exhaustiva de prácticas escénicas o artísticas que incorporen la elevación o flotación del suelo. Sin embargo, es un recurso que implica la naturaleza del suelo, y consideramos necesario rescatar algunos artistas/escenógrafos/directores que lo han llevado al extremo en sus trabajos.

Vsévolod Meyerhold: “El baño” (1930)

En los años posteriores a la Revolución Rusa (1917), y antes de la imposición cultural del llamado *realismo socialista*⁸²³ (1934), un grupo de artistas alineados con el Suprematismo y el Constructivismo del momento desarrolló puestas en escena dirigidas en su mayoría por Meyerhold (1874-1949). Junto con Meyerhold, artistas procedentes del Constructivismo pictórico como Annenkov, Dmitriev, Stephanova y Popova entendieron “la exploración del espacio escénico no solo en horizontal, (...), sino especialmente en vertical”⁸²⁴ Para esta *exploración* se idearon *ingenios* móviles que articulaban el espacio sobre el escenario de forma

⁸²¹ Máquina vestida con forma de nube

⁸²² de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, 53.

⁸²³ Tomás Fernández y Elena Tamaro, «Biografía de Vsevolod Meyerhold», *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea, 2004, <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/meyerhold.htm>.

⁸²⁴ Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo* (Juan Flors, 1961), 24, <https://www.march.es/es/coleccion/juan-guerrero-zamora-historia-teatro-contemporaneo>.



FIGURA 096. Kanye West, Saint Pablo Tour, 2016, Performance

independiente a la arquitectura teatral. Estos *ingenios* se basan en plataformas y planos inclinados a diferentes alturas, conectadas a través de rampas y escaleras. La movilidad de los elementos escenográficos se experimenta en este contexto al máximo nivel.

Una de las puestas en escena que mejor recoge la tensión exploratoria del espacio vertical de esta generación de directores y artistas rusos es “El baño” (1930). En esta escenografía, Meyerhold elimina todo el vestuario escénico (patas, bambalinas, telones) que tiene la función de ocultar partes del escenario en del dispositivo escénico institucional. En cuanto al suelo, “El baño” (1930) es paradigmático de la multiplicación de suelos en altura, que permite a los actuantes posicionarse en prácticamente cualquier punto de la vertical de la embocadura escénica. Es evidente que el suelo escénico no está literalmente flotando, pero prácticamente está volando en el espacio escénico a través de elementos constructivos, andamiajes de perfilería metálica que permiten soportar mucho peso con poco material. El resultado, para la época, es esta sensación de elevación técnica que produce la aplicación de estrategias de ingeniería arquitectónica.

Kanye West: “Saint Pablo Tour” (2016)

El 25 de agosto de 2016 Kanye West estrenó “Saint Pablo Tour” (2016, EE. UU.). Lo peculiar de este montaje escénico estriba en que el escenario estaba suspendido en el aire. El suelo escénico (escenario) estaba por tanto *desplazado* de su posición habitual que convencionalmente se sitúa frontalmente al espacio de espectador (sala). En esta proposición espacial el suelo escénico se sitúa sobre el público, que debe cambiar la dirección de su mirada. Aunque la característica fundamental de esta propuesta escenográfica es la flotación del plano escénico, en este caso el escenario se movía por toda la sala y era capaz de variar en altura y combinarse con otras plataformas igualmente móviles. Otra de las características fundamentales del escenario de “Saint Pablo Tour” es que la parte inferior del suelo escénico contaba con una trama de aparatos de



FIGURA 097. Bruce Rodgers, Apple Music Super Bowl LVII Halftime Show, 2023, Performance

iluminación que arrojaban luz cenital sobre el público. Dirigir la iluminación hacia los cuerpos expectantes, produce un desplazamiento de los roles funcionales de la convención escénica.

Esta disposición del suelo empleada por West, que desplaza radicalmente la convención escénica, tiene una fuerte afectación sobre aspectos dramáticos del suceso escénico. En este caso, la simbología relacionada con la elevación remite cultural e inevitablemente a lo religioso. Este suelo suspendido constituye un plano diferenciado (desgajado) de la realidad material del mundo en el que se sitúa el protagonista. En su suelo flotante, West se sitúa en una posición extraterrenal. Con este esquema de posiciones en vertical se materializa la distancia inalcanzable entre el artista y el resto del mundo. Son sin duda, guiños a los ingenios medievales y su sistema de representación que aún perduran en la conciencia intersubjetiva del público masivo.

Bruce Rodgers: “Apple Music Super Bowl LVII Halftime Show” (2023)

El diseño escenográfico de Bruce Rodgers⁸²⁵ para el intermedio de esta competición de fútbol americano desbordó los límites de lo que hemos llamado flotación del suelo. Con una aproximación escenográfica conceptual muy similar a la comentada en el apartado anterior, producida por Kanye West, la cantante Rihanna pasó la mayor parte del tiempo espectacular suspendida en una plataforma de aproximadamente 3 por 5 metros. La puesta en escena consta de 7 plataformas con el suelo de cristal. La altura de estas plataformas oscilaba entre 4,5 y 18 metros del suelo real. En conjunto estas 7 plataformas compusieron un nuevo suelo variable, modular y practicable.

⁸²⁵ A diferencia de lo que ocurre con las referencias al ámbito escénico o artístico clásico, escenografías como esta dependen de un equipo muy numeroso de profesionales. Hemos atribuido a Rodgers la autoría de esta escenografía para medios de comunicación masivos.

Es imposible no relacionar formalmente esta actuación puntual con algunas de las utopías arquitectónicas de los dispositivos escénicos que artistas y directores proyectaron durante el primer momento de la Etapa de autonomía/autoridad. Como comentamos en su momento estos proyectos como el “Teatro Total” de Gropius y Piscator o el “Endless Theatre” (1924) de Kiesler estaban diseñados para la modularidad, el movimiento mecánico continuo y la transformación del espacio. Sin embargo, el propósito de utopía social, político y artístico de estos artistas/directores de principios de siglo dista mucho de los propósitos de relacionados con la comunicación de masas y el postcapitalismo del “Apple Music Super Bowl LVII Halftime Show” (2023) aquí comentado.

5.4.4. Suprimir el suelo

Más allá de sistemas de vuelo complejos desarrollados durante la Edad Media en el contexto de las representaciones teatrales sacras, las artes escénicas y plásticas contemporáneas han desarrollado diferentes tentativas para la neutralización del suelo como un plano continuo y estable sobre el que se sitúan los cuerpos en condiciones de normalidad. Para producir esta suspensión, se ponen en marcha diferentes estrategias que cuestionan la continuidad espacial normativa del suelo que proporciona al cuerpo áreas de apoyo extensas en una superficie de terreno determinada. En primer lugar, analizaremos estrategias que sustituyen los apoyos del cuerpo en planos extensos (suelo) por otros apoyos más puntuales y discontinuos (líneas).

Dimitris Papaioannou: “Nowhere” (2009)

En “Nowhere” (2009), es un proyecto *site-specific* de Dimitris Papaioannou para el Greek National Theatre (Atenas). En este trabajo, Papaioannou explora las capacidades del espacio escénico tras la renovación técnica del mismo que supuso la instalación de un nuevo sistema digital y motorizado de elevación de



FIGURA 098: Dimitris Papaioannou, *Nowhere*, 2009, Artes escénicas

cargas (varas)⁸²⁶, que permite un control muy preciso de velocidades y posiciones. Durante una parte del desarrollo de “Nowhere” (2009), los cuerpos que aparecen sobre el escenario tienen como soporte las varas del teatro. Es decir, se sitúan concretamente sobre las varas motorizadas⁸²⁷. Estos elementos, que convencionalmente se emplean como soporte de aparatos de iluminación, elementos escenográficos o vestuario escénico, son empleados por Papaioannou como una especie de suelo con capacidades de moverse, oscilar, elevarse, etc. Las varas y sus capacidades motrices siempre habían estado ahí presentes en el teatro, en el tiempo oculto a la presencia de los observantes. Dimitris Papaioannou aprovecha las capacidades intrínsecas a estos elementos como parte del suceso escénico.

Es decir, las varas motorizadas son capaces de adquirir toda una serie de posiciones estáticas y dinámicas que son *ocupadas* por los cuerpos. Cuando los actuantes dejan su peso en las varas, estos elementos de técnica escénica están sustituyendo las funciones del suelo. El uso de las varas motorizadas como elemento móvil es capaz de alterar en gran medida *lo esperado* a nivel formal y funcional de un elemento básico como es el suelo. En “Nowhere” se *desplazan* todas las convenciones de posición, dimensiones, estabilidad, continuidades espaciales y temporales del suelo. El suelo es *coreografiado*⁸²⁸ y por lo tanto se

³²⁶ Las varas son elementos de elevación de cargas presentes en los teatros a la italiana. Las varas se sitúan en su mayoría sobre el escenario. Estas varas están suspendidas del peine del escenario, en paralelo a la embocadura y distribuidas a intervalos espaciales hasta el fondo del escenario o chácena. A través de sistemas de sujeción y tracción pueden moverse y regularse en altura. Las varas suelen estar a altura de trabajo mientras se está trabajando en ellas durante la implantación de iluminación o escenografía. Durante el *tiempo escénico* convencional las varas se sitúan a una altura determinada con el objetivo de que el público presente en la sala no las vea. Durante el *tiempo espectacular* las varas están *aforadas*. Para profundizar más en este apunte técnico, se puede consultar: Guereñu, *Decorado y tramoya*, 39.

³²⁷ Las varas motorizadas son, entre los elementos de elevación de cargas del teatro, los más actuales debido a sus capacidades de ajustar de forma precisa en tiempos los recorridos y posiciones de elevación y bajada. Los teatros a la italiana de cierta envergadura cuentan con numerosas varas de este tipo, muy próximas unas a otras. Para profundizar más en este apunte técnico, se puede consultar: Guereñu, 53.

³²⁸ El hecho de que el suelo se mueva hace que podamos encuadrar “Nowhere” (2009) en nuestra siguiente categoría de análisis que aborda las dinámicas de movimiento del suelo. Sin embargo,

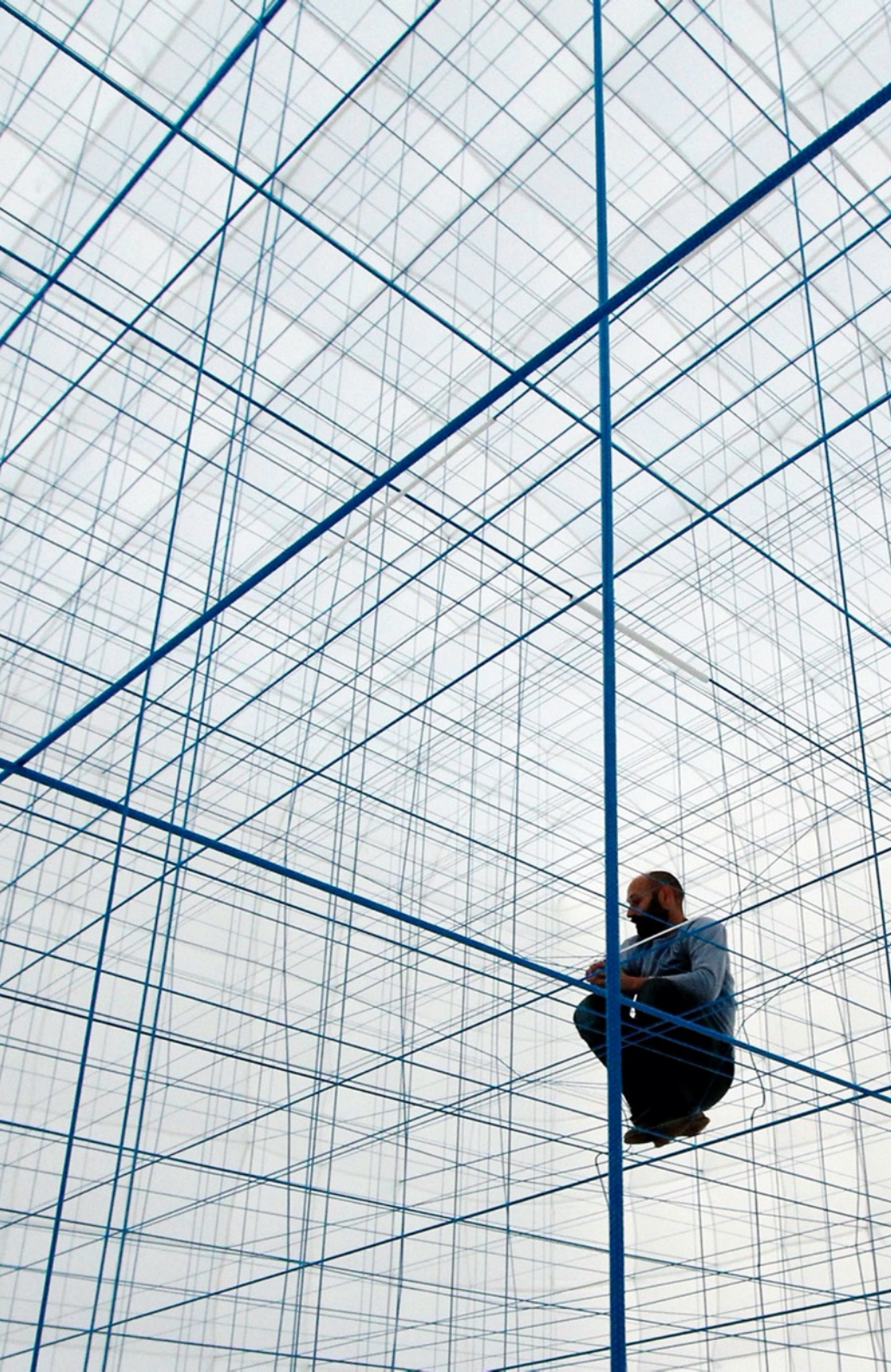


FIGURA 099. Nikola Radeljkovic, Sven Jonke, y Christoph Katzler. *String*. 2014. Instalación

suprime o se *disimula* su estatismo ontológico. Con este trabajo, donde los movimientos de elementos auxiliares de la escena normalmente ocultos se muestran durante el *tiempo espectacular*, Papaioannou invierte el habitual estatus de subalternidad de los elementos técnicos⁸²⁹, colocándolos como *cosujetos* del suceso escénico. De hecho, en la descripción del video que documenta la pieza se advierte que:

“El espacio escénico, fue coreografiado mediante la programación de los nuevos mecanismos escénicos”⁸³⁰

Como hemos visto, en “Nowhere” (2009) la movilidad de las varas es un elemento fundamental en la pieza. Podríamos decantarnos por esta cuestión a la hora de ubicar nuestro comentario de la pieza en la sección que dedicamos a los movimientos del suelo: “Dinámicas del plano”. Sin embargo, consideramos que la cuestión más relevante de “Nowhere” (2009) en relación con el suelo la comentada sustitución del plano suelo, por unos elementos de apoyo lineales y extremadamente estrechos.

Numen for use: “String” (2014)

El estudio austriaco “Numen for use” ha desarrollado numerosas propuestas que plantean soluciones disruptivas al suelo convencional. El caso de “String”⁸³¹ (2014) supone el máximo exponente de la supresión del suelo como el plano base para un suceso. En esta instalación Numen proponen un espacio hinchable

consideramos que la característica fundamental de “Nowhere” (2009) es la discontinuidad del suelo que pasa de ser un plano (suelo convencional) a ser una línea (vara).

³²⁹ Por este aspecto de utilización espectacular de la maquinaria escénica, “Nowhere” (2009) nos recuerda a algunas de las fantasías de *teatros máquina* de arquitectos, artistas y directores del primer momento de la Etapa de autonomía/autoridad.

³³⁰ Dimitris Papaioannou, «Nowhere», 2009, <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/nowhere>.

Traducción propia: [“The scenic space itself was choreographed by programming the new stage mechanisms”]

³³¹ Sven Jonke, Christoph Katzler, y Nikola Radeljkovic, *String*, Instalación, accedido 9 de mayo de 2022, <http://www.numen.eu/installations/string/vienna/>.



FIGURA 100. Compagnie Virevolt. 50-50. 2015. Artes escénicas

de 32 metros de altura, por 20 de anchura y profundidad. En el interior de este espacio, una retícula de cuerdas tensas conforma una red de cubos lineales capaces de sostener el peso de los cuerpos que transitan sobre estas líneas. La gravedad sigue estando presente en su acción sobre el cuerpo, pero este ya no depende de un plano para transitar el espacio y buscar apoyos.

“Cuerpos atrapados en una cuadrícula 3D, volando en posiciones antinaturales a través del espacio en blanco superficial”⁸³²

El plano ha sido sustituido por una línea. Esta línea articula el espacio cambia cualitativamente las posibilidades del cuerpo en el seno de este sistema reticular. Al *perder* el suelo, el espacio pierde sus referencias convencionales porque puede ser ocupado en cualquier punto. No funciona ya como un plano en dos dimensiones sobre el que situarse, sino que conforma un volumen en que admite posicionarse con el cuerpo en las tres dimensiones.

Virevolt: “50-50” (2015)

Tanto las varas del teatro sobre las que se sitúan los bailarines en “Nowhere” (2009), como estas líneas en forma de cuerdas que conforman el espacio de “String” (2014) hacen referencia, al menos formal y funcionalmente, a una larga tradición circense. La profesión del funambulista⁸³³ consiste en sustituir el suelo por un elemento que, aunque es continuo en lo lineal es extremadamente discontinuo como área o superficie. Este tipo de aproximación *espectaculares* han tratado sistemáticamente de suprimir el suelo, reduciéndolo a su mínima expresión formal (una línea, un punto de apoyo) o incluso alcanzando momentos de suspensión (vuelo).

⁸³² Jonke, Katzler, y Radeljkojovic.

⁸³³ Palabra que etimológicamente viene de funis 'cuerda' y ambuläre 'andar'. Consulta en la RAE: RAE, «funambulista | Diccionario de la lengua española», «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario, accedido 24 de septiembre de 2022, <https://dle.rae.es/funambulista>.

El circo contemporáneo continúa explorando este distanciamiento físico del suelo. Un ejemplo en este sentido es el espectáculo “50-50”⁸³⁴ (2015) de la compañía francesa “Virevolt”⁸³⁵. En ciertos momentos del espectáculo cuando la trama de cuerdas ocupa un lugar central en el espacio escénico se hace evidente la conexión con los trabajos vistos anteriormente. Durante una parte del espectáculo los dos intérpretes se mueven por el espacio a través de la red de cuerdas de las que se sirven para rotar o invertir su posición. Aunque las exploraciones del circo están más direccionadas a epatar al público por la dificultad de los movimientos y el peligro para la integridad corporal de los intérpretes que las situaciones proponen, el circo contemporáneo se aproxima a las inquietudes (temáticas, narrativas, dramáticas, poéticas) de la sociedad contemporánea. En este esfuerzo el circo contemporáneo converge⁸³⁶ con los ámbitos artísticos y escénicos con los que convive, y con los que está genealógicamente emparentado.

James Turrell: “Breathing light” (2013)

Estas tentativas de supresión del suelo pasan por sustituir la continuidad espacial del plano suelo por elementos discontinuos de apoyo del cuerpo. La continuidad del plano es una cuestión material, cuya interrupción es explorada por las iniciativas que hemos visto anteriormente, pero dicha continuidad es también una cuestión perceptiva. Es decir, para que el suelo sea funcione como tal, debemos de reconocerlo y poder diferenciarlo de otros elementos arquitectónicos. Debemos reconocer sus límites en sus encuentros con otros elementos marcadamente verticales (paredes, muros, etc). Este reconocimiento es una cuestión visual relacionada con la incidencia de la luz, las formas del espacio y nuestra capacidad perceptiva.

⁸³⁴ Aurélie Cuvelier y Martin Cuvelier, *50-50*, 10 de septiembre de 2015, Circo, 10 de septiembre de 2015, <https://vimeo.com/138864311>.

⁸³⁵ «Compagnie Virevolt», accedido 24 de septiembre de 2022, <https://www.virevolt.com/>.

⁸³⁶ Más adelante veremos el caso paradigmático en este sentido de Yoann Bourgeois.



FIGURA 101. James Turrell. *Breathing Light*. 2013. Instalación

Espacio y percepción son los materiales sobre los que trabaja el artista estadounidense James Turrell. A través de la luz y ciertas modificaciones espaciales (entre arquitectónicas e *instalativas*), Turrell consigue cuestionar en sus trabajos los límites del espacio físico en el que el espectador está inmerso.

"Y aquí tenemos una vista hacia un espacio más profundo, y aquí un espacio que se cierra como si tras él no hubiese nada más"⁸³⁷

Más allá de las cuestiones espirituales y trascendentales derivadas del uso de la luz y el espacio como material artístico, que el autor considera relevantes en su trabajo, sus obras cuestionan el espacio físico a través de trucos perceptivos. En obras como "Breathing light" (2013) el suelo, en su convención de plano continuo y diferenciado de otros planos que conforman el espacio, está completamente cuestionado. En las instalaciones de Turrell el cuerpo del espectador se encuentra desorientado por la falta de referencias que normalmente percibimos en las aristas y esquinas con las que convencionalmente se articulan los espacios arquitectónicos. Los encuentros entre paredes, techo y suelo no marcan esta arista puesto que estos planos no se intersecan a 90°, sino que se degradan en una transición suave que forma una curva. Esta modificación del espacio junto con el uso de una luz concreta y uniforme que no produce sombras hace perder completamente nuestra relación perceptiva convencional del espacio y nuestra referencia al suelo. Derivada de esta pérdida de referencia, en el interior de las instalaciones lumínicas de Turrell, se pierde el equilibrio y se disocia la fuerza de la gravedad sobre el cuerpo de la experiencia visual del espacio. De esta forma, se suprime el suelo en tanto que convencionalmente es una entidad diferenciada del espacio que experimentamos.

⁸³⁷ Palabras de James Turrell transcritas en: «Hoja de sala de la exposición de James Turrell en el IVAM (Valencia)», 2004, https://www.ivam.es/wp-content/uploads/Turrell_es3.pdf.

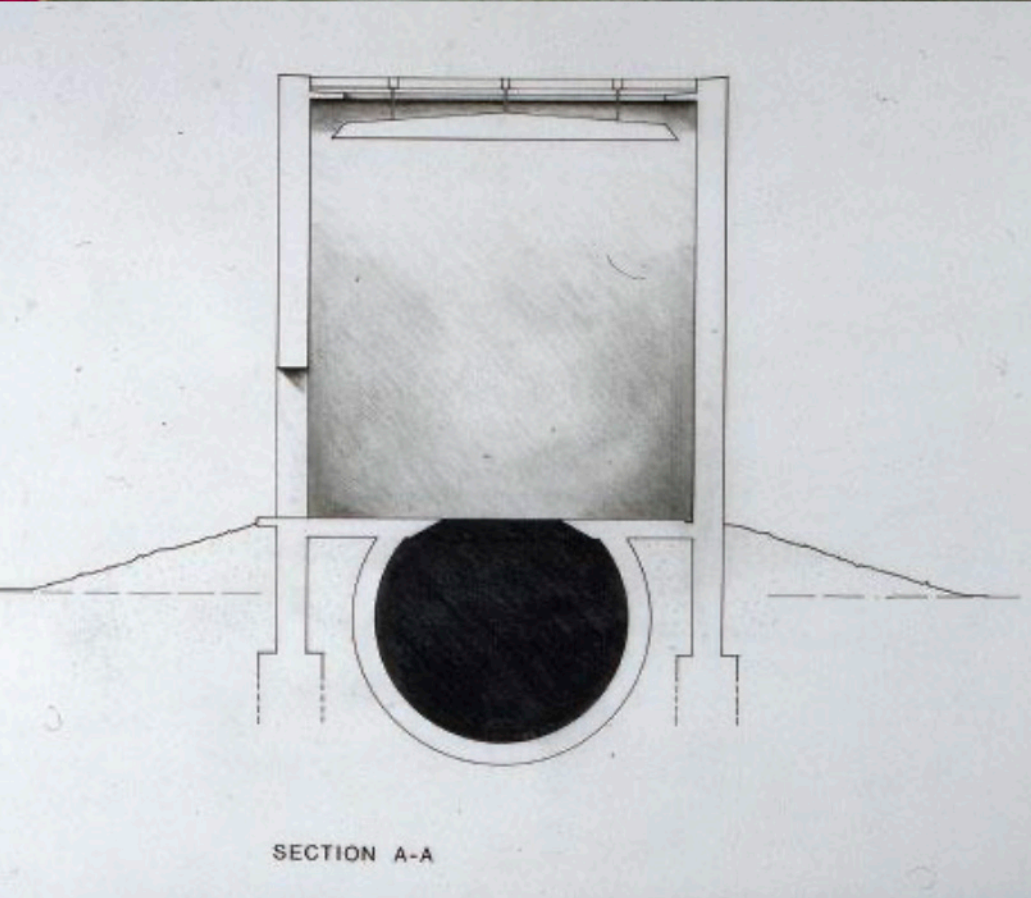


FIGURA 102. Anish Kapoor. Descent into Limbo. 1992. Instalación

Anish Kapoor: "Descent into limbo" (1992)

Será la pérdida del equilibrio y la percepción visual del suelo las que nos conectan, las propuestas de Turrell con la obra "Descent into limbo" (1992) del artista Anish Kapoor. La versión que el artista presentó "IX Documenta de Kassel" (Alemania) la obra consistía en un cubo de hormigón en cuyo interior se había practicado un agujero esférico de 6 metros de diámetro. Este agujero esférico tiene una intersección con el plano del suelo, que forma una apertura que deja ver el interior de este espacio: un orificio circular. En la versión "Descent into limbo" (2018) que Kapoor expuso en la Fundación Serralves de Oporto (Portugal) el agujero a ras del suelo es una apertura circular de 3,5 metros de diámetro y 3,5 metros de profundidad. El interior del agujero está pintado con una pintura negra patentada por Kapoor que absorbe el 99,6% de la luz.

"Es el material más negro del universo, después de un agujero negro (...). Es como si pudieras desaparecer en él"⁸³⁸

Como bien anticipó el artista en su momento, esto fue lo que pasó cuando un hombre de casi 60 años se precipitó al interior del agujero y sufrió heridas por las que tuvo que ser hospitalizado⁸³⁹. Esta forma de suprimir el suelo practicada por Kapoor, engulló el cuerpo desprevenido del espectador, provocando un *descenso* al limbo, en este caso literalmente.

Yoann Bourgeois: "Balance de lévité" (2017)

El suelo es la superficie en la que nuestro cuerpo encuentra su relación más evidente con la fuerza de la gravedad. El suelo "actúa siempre como una especie

⁸³⁸ Palabras de Kapoor recogidas en: Javier Martín del del Barrio, «En el limbo de Anish Kapoor», *El País*, 6 de julio de 2018, sec. Cultura, https://elpais.com/cultura/2018/07/06/actualidad/1530869069_862648.html.

⁸³⁹ Parafraseando la Información extraída de: «Un hombre cae al interior de una obra de arte abstracto y acaba hospitalizado», *La Vanguardia*, 19 de agosto de 2018, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180817/451344521389/turista-anish-kapoor-agujero-museo-serralves-oporto.html>.

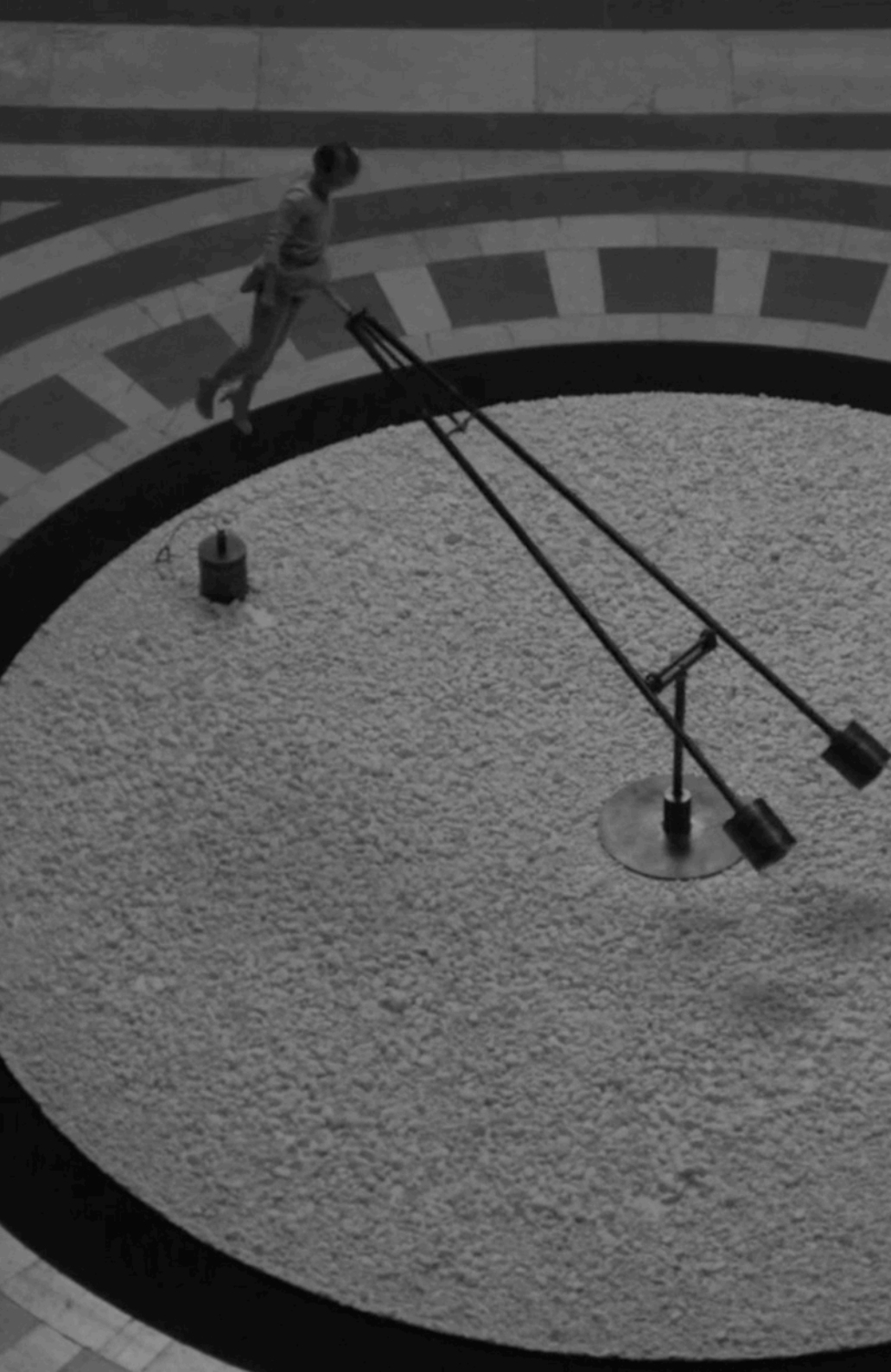


FIGURA 103. Yoann Bourgeois. *Balance de Lévité*. 2017. Artes escénicas

de imán que consigue atraer todo hacia sí mismo”⁸⁴⁰. Es decir, el suelo se define por algo más que por sus características físicas, el suelo es una relación atracción entre dos cuerpos, la Tierra y cualquier otro elemento. Como hemos visto en el apartado de “Flotar el suelo” con el objetivo de elevar cuerpos y objetos se han desarrollado complejos mecanismos que contrarrestan las fuerzas de la gravedad producidas por el peso de estos cuerpos/objetos en el espacio. Sin embargo, Bourgeois plantea un objetivo estratégico ligeramente diferente a la elevación: la suspensión. Esta cuestión de la suspensión está detrás de la mayor parte de la producción escénica del coreógrafo francés Yoann Bourgeois, y lleva su trabajo mucho más allá que otros vinculados con la simple elevación.

“Una de estas obsesiones [de Bourgeois] es “el punto de suspensión”, momento mágico en el que un objeto –o un cuerpo- lanzado al aire se detiene un segundo antes de ser empujado de nuevo hacia abajo por la fuerza de la gravedad”⁸⁴¹

A partir de la invitación del “Centro de Monumentos Nacionales de Francia”, Bourgeois ocupó con sus aparatos el espacio interior del “Pantheon de París”. El resultado de esta ocupación es “Les Grands Fantômes”⁸⁴² (2017) que se presentan como una instalación artística con cuerpos interactuando con los aparatos generados y desarrollados por Bourgeois en la serie “Tentatives d’approches d’un point de suspension”⁸⁴³. En la tentativa número 6 “Balance de

³⁴⁰ Valle, «Notas sobre el dibujo entendido como suelo o viceversa».

³⁴¹ «Yoann Bourgeois “TENTATIVE APPROACHES TO A POINT OF SUSPENSION”», Condeuque Madrid, accedido 23 de septiembre de 2022, <https://www.condeuquemadrid.es/actividades/yoann-bourgeois-tentative-approches-point-suspension>.

³⁴² Yoann Bourgeois, *Les grand fantômes*, 2017, Video, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=JQQhiwrS3iU>.

³⁴³ Más adelante analizamos el flujo de trabajo de Bourgeois, que mantiene abiertos tiempos y espacios de investigación y desarrollo bajo el término *tentativas* que luego convierte en piezas (tiempo espectacular) e instalaciones museísticas. Este proceso no es un proceso direccional de producción desde la investigación al producto, sino circular en donde las tentativas están nutriendo a los espectáculos y se continúan antes y después de los mismos.

lévité”⁸⁴⁴, que se presenta en “Les Grands Fantômes”, una bailarina se une por la cintura con un arnés a un aparato de contrapesos.

Podríamos definir el aparato Bourgeois como una balanza, un tipo de palanca primaria con un eje vertical y un punto de apoyo (fulcro) sobre el que se sitúa un eje rígido (viga). En los dos extremos de la viga se sitúan diferentes objetos. En “Balance de lévité” en un extremo de la viga se sitúa la bailarina y en el otro extremo elementos que actúan de contrapeso. Si los pesos de estos cuerpos son aproximadamente iguales la viga se mantiene en equilibrio sobre el fulcro, queda estática en posición horizontal. Pero la más ligera variación de pesos o la aparición de otras fuerzas⁸⁴⁵ en esta máquina produce un desequilibrio en el sistema (movimiento), que dinámicamente se va compensando hacia el estado de equilibrio.

Si el suelo se define como superficie por la relación concreta de atracción entre un cuerpo y un plano, la máquina de Bourgeois reduce al mínimo la influencia del suelo como plano atractor de las fuerzas gravitatorias terrestres, haciendo aparecer y desarrollarse otras fuerzas en movimiento. En este sentido pensamos que “Balance de lévité” suprime el suelo o al menos deja muy mermado el protagonismo que tiene en entornos espaciales normalizados.

Carsten Höller: “Flying Machine” (1996)

De forma muy similar al “Balance de lévité” de Bourgeois, el artista belga Carsten Höller diseñó la instalación “Flying Machine” (1996). En esta propuesta de Höller “se abrocha un arnés a los espectadores y se les hace volar en círculos por la

⁸⁴⁴ Yoann Bourgeois, *Balance de Lévité*, 8 de marzo de 2019, Artes escénicas, 8 de marzo de 2019, <https://vimeo.com/322228926>.

⁸⁴⁵ No podemos pasar por alto en este punto la apreciable relación entre esta propuesta de Bourgeois y los trabajos de Alexander Calder. Por un lado, en la relación tanto de Calder como de Bourgeois con el circo; y por otro lado con cuestiones de equilibrio y movimiento que ambos exploran con su trabajo.



FIGURA 104. Carsten Höller. Two Flying Machines. 2015. Instalación

sala”⁸⁴⁶ que pueden controlar la velocidad, pero no la dirección del viaje. A diferencia de las piezas de Bourgeois, los que vuelan en “Flying Machine” (1996) son los espectadores y no actantes entrenados para usar el dispositivo. Como hemos visto con la pieza “Test Site” (2007) analizada en el apartado de “Inclinar el plano”, Höller plantea su instalación copiando formalmente instalaciones de entretenimiento propias de parques infantiles. La retórica formal de las atracciones de feria es un ámbito al que el autor ha recurrido en otras ocasiones como ‘Mirror Carousel’ (2005), ‘Double Carousel’ (2011), and ‘Golden Mirror Carousel’ (2014). Aunque formalmente Höller mantenga la forma y el funcionamiento de una atracción de feria, el nuevo contexto de la *instalación artística* le confiere un nuevo marco superpuesto al original que interfiere en las posibles interpretaciones de la intervención.

En “Flying Machine” (1996) los usuarios tienen la sensación de volar por la sala de exposiciones. Es, por tanto, el *suelo real* lo que se sustrae de la experiencia perceptiva de los espectadores. En este caso la *instalación artística* es en “Flying Machine” (1996) una *instalación* sin suelo. Al menos los espectadores pueden prescindir del suelo de la *instalación* durante un intervalo de vuelo.

⁸⁴⁶ Bishop, «El arte de la instalación y su herencia».

5.5. Dinámicas del plano. Mover el suelo

El suelo, como hemos comentado, se presupone como un elemento estático. Sin embargo, en el contexto de la *institución escénica* existe una larga tradición de movimientos escénicos en los que cuerpos/trastos⁸⁴⁷ son desplazados a través de plataformas móviles (*carras*) entre diferentes posiciones sobre el escenario. No es el objetivo de este trabajo hacer un repaso de estas técnicas escénicas, de lo que hablamos en este apartado es de un desborde en esta tecnología escénica convencional. Es decir, no estamos simplemente hablando de desplazar cargas por el espacio, sino de dinámicas del elemento *suelo* que van más allá de su puro interés instrumental u operativo. Por lo tanto, se recogen aquí propuestas en donde estas dinámicas del plano junto con su efecto sobre los cuerpos abren otros sentidos o son críticas con las formas naturalizadas de observar, entender y actuar en el dispositivo escénico/artístico. No será lo que se mueve sobre el suelo únicamente lo que aporte sentido la realización escénica o la propuesta artística, será el propio suelo con sus dinámicas de movimiento el produzca las condiciones necesarias para que esto suceda. Esto incluye un amplio catálogo de prácticas en las cuales las dinámicas del plano aportan un desplazamiento de las convenciones normativas del suelo.

5.5.1. Movimientos de rotación

A continuación, repasamos las propuestas de artistas/directores que tienen como característica principal los movimientos de rotación del plano que es considerado como el suelo. Por tanto, estos trabajos plantearán un plano que rota sobre un eje que se sitúa en diferentes posiciones del espacio en relación con este plano/suelo.

⁸⁴⁷ Elementos escenográficos corpóreos y bastidores.

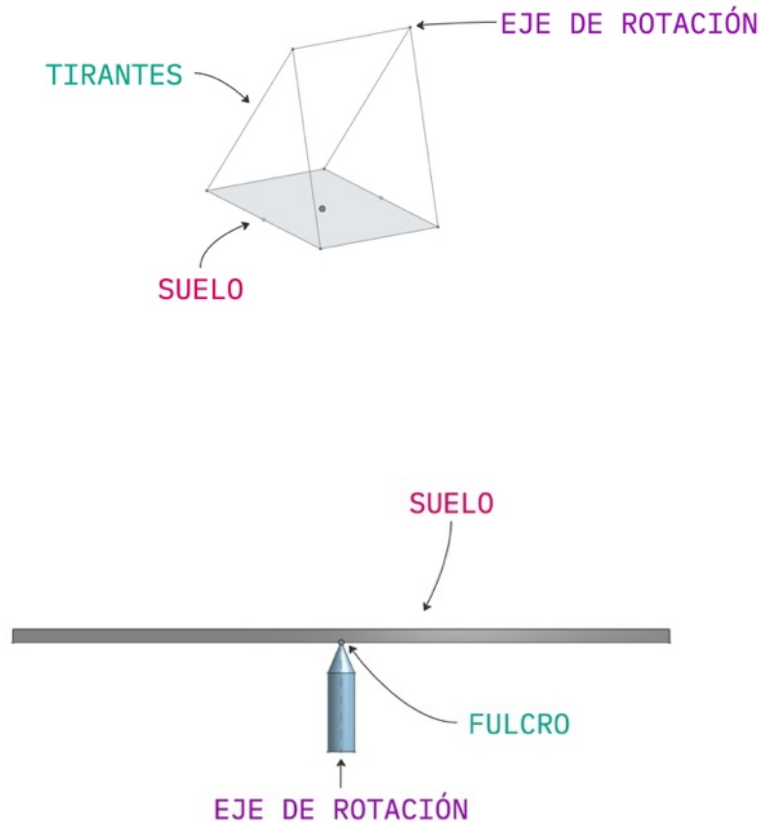


FIGURA 105. Gráfico de suelos y ejes de rotación [Elaboración propia]

Yoann Bourgeois: “Celui qui tombe” (2014)

En “Celui qui tombe”⁸⁴⁸ (2014) el coreógrafo francés Yoann Bourgeois presenta una plataforma exenta del suelo del escenario como suelo escénico. Los bailarines se sitúan sobre la plataforma, entendiendo *ficcionalmente*, que se trata del suelo real.

Al inicio del espectáculo, la plataforma se encuentra suspendida por cuatro tirantes, uno en cada vértice de esta. Las primeras dinámicas del suelo consisten en inclinar el plano⁸⁴⁹ hasta que los bailarines que hay sobre él resbalan y caen al suelo del escenario. Bourgeois empleará las posibilidades de movimiento del suelo (plataforma) situando el eje de esta en dos posiciones distintas. En primer lugar, empleará los tirantes para producir un movimiento de oscilación (columpio) con mucha energía que llevará al suelo a describir en los momentos de máxima proyección de fuerza un arco de rotación de aproximadamente 160°.

En segundo lugar, la plataforma, que hace la función de suelo, se posiciona sobre un eje central sobre el que comienza a rotar en paralelo al suelo hasta alcanzar una velocidad considerable. Bourgeois aunará en un espectáculo dos diferentes movimientos del plano (oscilación y giro). Estos movimientos de revolución dependen de la posición relativa entre el plano y su eje de rotación.

Bourgeois ha continuado trabajando con suelo rotativos. En uno de sus últimos trabajos “Hurricane” (2021), presenta una plataforma rotatoria de un tamaño mucho mayor a “Celui qui tombe” sobre la que está presentes 17 bailarines, objetos y mobiliario. Con estas dinámicas de movimiento del suelo, los bailarines trabajan controlando la fuerza centrífuga y centrípeta que la rotación y el balanceo del suelo imprime a sus cuerpos. La aparición de estas nuevas fuerzas, en combinación con la fuerza de la gravedad, permite a los bailarines adoptar posiciones y realizar movimientos contrarrestando pesos con su cuerpo. Con este

⁸⁴⁸ Yoann Bourgeois, *Celui qui tombe*, 2019, 2019, <https://vimeo.com/309287340>.

⁸⁴⁹ Este principio nos recuerda al trabajo “Skid” de Damien Jalet descrito anteriormente.



FIGURA 106. Yoann Bourgeois. *Celli qui tombe*. 2014. Artes escénicas

suelo dinámico es posible alcanzar posiciones que en otro contexto normalizado de relación con las fuerzas de la gravedad no serían viables. Estar estático sobre la plataforma es una acción que requiere un gran esfuerzo de compensación. Bourgeois entiende la inestabilidad que produce sobre cuerpos este suelo giratorio con un carácter metafórico que asocia a la precariedad⁸⁵⁰ del cuerpo/ser humano en el mundo contemporáneo.

“Es a partir de un dispositivo giratorio a gran escala que profundizamos un principio de escritura de situaciones breves, que aparecen y desaparecen sin cesar. Este dispositivo con una capacidad de rotación muy rápida genera riesgo y precariedad en el movimiento humano. La fragilidad es para mí la condición necesaria de la emoción”⁸⁵¹

Como un espacio paralelo a sus producciones de espectáculos, Bourgeois mantiene sus llamadas "Tentatives d'approches d'un point de suspension" auspiciadas por el "Centre chorégraphique national de Grenoble" del que ha sido director artístico hasta el año 2023. Lo curioso de las tentativas es que mantienen activos en procesos de investigación elementos (aparatos, orientaciones, recursos, etc.) que ya se han estrenado en espectáculos en formato convencional. Es decir, lo particular de este tiempo investigador es que trabaja con diferentes recursos antes, pero también después de ser utilizados en un

⁸⁵⁰ Con esta estrategia, que pensamos se basa en la aceleración del movimiento rotación presente en la naturaleza (movimiento rotacional del planeta Tierra), Bourgeois aflora de alguna forma la precariedad contemporánea que no tiene un efecto *instantáneo* sobre nuestro cuerpo en condiciones de normalidad, pero que sin embargo afecta profundamente a nuestro estar/ser en el mundo.

⁸⁵¹ Yoann Bourgeois, «Hurricane», 2020, <https://www.ccn2.fr/yoann-bourgeois/spectacles-yoann-bourgeois/hurricane/>. Traducción propia del original en francés: [“C’est à partir d’un dispositif giratoire de grande envergure que nous approfondissons un principe d’écriture de situations brèves, qui apparaissent et disparaissent sans fin. Ce dispositif d’une capacité de rotation très rapide génère un risque et une précarité dans le mouvement humain. La fragilité est pour moi la condition de l’émotion”]



FIGURA 107. Yoann Bourgeois. *Plateau en équilibre*. 2019. Artes escénicas

espectáculo convencional⁸⁵². Para Bourgeois las tentativas son y se organizan sucesivamente bajo un código numérico secuencial⁸⁵³.

“Mi primera preocupación fue colocar nuestro trabajo en un proceso de investigación permanente; la segunda fue encargarse de este proceso”⁸⁵⁴

Yoann Bourgeois: “Plateau en équilibre” (2019)

En este punto, es necesario enfocar nuestro análisis sobre la tentativa número 8 “Plateau en équilibre”⁸⁵⁵ de la serie que conforma “Tentatives d’approches d’un point de suspension” desarrollada por Bourgeois en el CCN2⁸⁵⁶. Sobre los mismos elementos con los que se trabaja en “Celui qui tombe”, una plataforma y su vinculación a un eje de referencia, en “Plateau en équilibre” (2019), Bourgeois introducirá una modificación que se traduce en el hallazgo de nuevas implicaciones en la relación de cuerpo, suelo y gravedad. En este caso la plataforma que hace las funciones del suelo escénico está sujeta a un eje central en forma de rótula. Esto permite al suelo oscilar dependiendo de la relación de pesos que se ponen encima. El efecto es parecido al de un balancín, pero la oscilación de la plataforma puede producirse en cualquier punto y cambiar la

⁸⁵² Esto enlaza las *tentativas* tal y como las plantea Bourgeois, con nuestras reflexiones sobre el Régimen escópico del dispositivo escénico. En concreto cómo se articulan los tiempos de preproducción siempre vinculados al volcado de sus recursos al *tiempo espectacular*.

⁸⁵³ Es muy interesante el comentario de Bourgeois en torno al término *nombre*. Con este nombre se hace referencia al *nombre* como unidad básica del espectáculo circense, al mismo tiempo que marca un intervalo aproximado de duración, y en este caso se utiliza para aislar un objeto de investigación que siendo diferente está íntimamente conectado con otros números de la serie de la que forma parte.

⁸⁵⁴ Yoann Bourgeois, «Tentatives - Numéro. Tentatives d’approches d’un point de suspension» (CCN2), accedido 31 de agosto de 2022, https://www.ccn2.fr/wp-content/uploads/2019/02/CCN2_Tentatives-Numero%CC%81ro.pdf. Traducción propia del original en francés: [“Ma première préoccupation a été d’inscrire notre travail dans un processus de recherche permanent; la seconde a été de prendre soin de ce processus”]

⁸⁵⁵ Yoann Bourgeois, *Plateau en équilibre*, 2019, Artes escénicas, 2019, <https://vimeo.com/322237236>. Véase: «Centre chorégraphique national de Grenoble», accedido 24 de septiembre de 2022, <https://www.ccn2.fr/>.

⁸⁵⁶ Centro Coreográfico Nacional de Grenoble.



FIGURA 108. Robert Morris. Público interactuando con plataforma en la «Tate Gallery». 1971

inclinación del suelo. El resultado de este mecanismo es una superficie reactiva a la posición y movimientos de los bailarines que se sitúan sobre ella. Un diálogo de equilibrios, un suelo que se mueve como en un seísmo, una superficie inestable que marca las condiciones del cuerpo y la dramaturgia del movimiento.

“El equilibrio es una relación donde las fuerzas opuestas son iguales. Pero las fuerzas son móviles y rara vez iguales. La meseta sobre la que evolucionan el hombre y la mujer se apoya en un punto central. Es extremadamente sensible. El más mínimo gesto en este escenario repercute en el Otro”⁸⁵⁷

Robert Morris: “Robert Morris at the Tate Gallery” (1971)

En este punto hemos de volver necesariamente a la *instalación participativa* que Morris produjo en 1971 en la “Tate Gallery”. Como ya hemos comentado en varios puntos de esta investigación, Morris fue capaz de llevar al límite la dependencia de la proposición artística con respecto a la figura del espectador. Con “Robert Morris at the Tate Gallery” (1971), Morris evidencia que la corriente del Minimalismo artístico pone en el centro la figura del espectador. La experiencia temporal del espectador/usuario, su presencia, participación e interacción física con la misma son los elementos que constituyen la obra, y no los objetos físicos presentados por el artista.

Esta cuestión queda demostrada a través de cualquiera de las *piezas* que Morris propone para esta exposición, pero consideramos que las plataformas *inestables*⁸⁵⁸ son especialmente relevante para nuestro trabajo por sus relaciones conceptuales con la práctica escénica “SÒL” que conforma el eje práctico de esta investigación. La cuestión riesgo, la implicación física de los participantes

⁸⁵⁷ Bourgeois, «Tentatives d’approches d’un point de suspension». Traducción propia del original en francés: [“L’équilibre est une relation où les forces en présence sont égales. Mais les forces sont mobiles et rarement égales. Le plateau sur lequel évoluent l’homme et la femme est appuyé sur un point central. Il est d’une extrême sensibilité. Le moindre geste sur ce plateau a une incidence sur l’Autre”]

⁸⁵⁸ Se trata de un término propio para definir estas esculturas de Morris. También podríamos referirnos a ellas con el término *balancín*.



FIGURA 109. Alex Schweder. ReActor. 2016. Arquitectura

(público, artistas e Instituciones implicadas) atraviesa nuestra práctica investigadora, descubriendo en este punto que era uno de los ejes transversales del trabajo de Morris.

“La instalación escultórica de Morris desafió los cuerpos de las personas, aunque de maneras inesperadas; es más, funcionó de manera igualmente impredecible para describir “su situación completa”. Demostró su propia novedad radical al llevar las convenciones de exhibición de los museos hasta su punto límite”

Por otro lado, su parecido formal con trabajos como “Plateau en équilibre” (2019) de Bourgeois, nos hacen pensar que, en cierta medida, los artistas y directores escénicos actuales que hemos recopilado en este capítulo recuperan las inquietudes que planteó Rober Morris en este momento concreto (1971). Sin embargo, esta reactualización quizás no sea más que una *estetización* puesto que siendo formalmente iguales no son un espacio de participación impredecibles, sino un medio para producir imágenes de cuerpos virtuosos en medios más o menos hostiles e incontrolables.

Alex Schweder: “ReActor” (2016)

Con el mismo principio estructurador de “Plateau en équilibre” (2019) de Bourgeois, Alex Schweder construyó “ReActor”⁸⁵⁹ (2016). “ReActor” es una casa, construida en su distribución y materiales según los parámetros del estilo arquitectónico moderno racionalista. Sus espacios son ortogonales, su planta distribuye con esta lógica en estancias como las de cualquier vivienda normal. Sin embargo, toda la casa descansa sobre una plataforma que está sustentada por un pilar central con una rótula sobre la que permite que la vivienda entera puede pivotar 360° e inclinarse.

⁸⁵⁹ Alex Schweder, «ReActor», *Alex Schweder* (blog), 24 de agosto de 2016, <http://www.alexschweder.com/reactor/>.

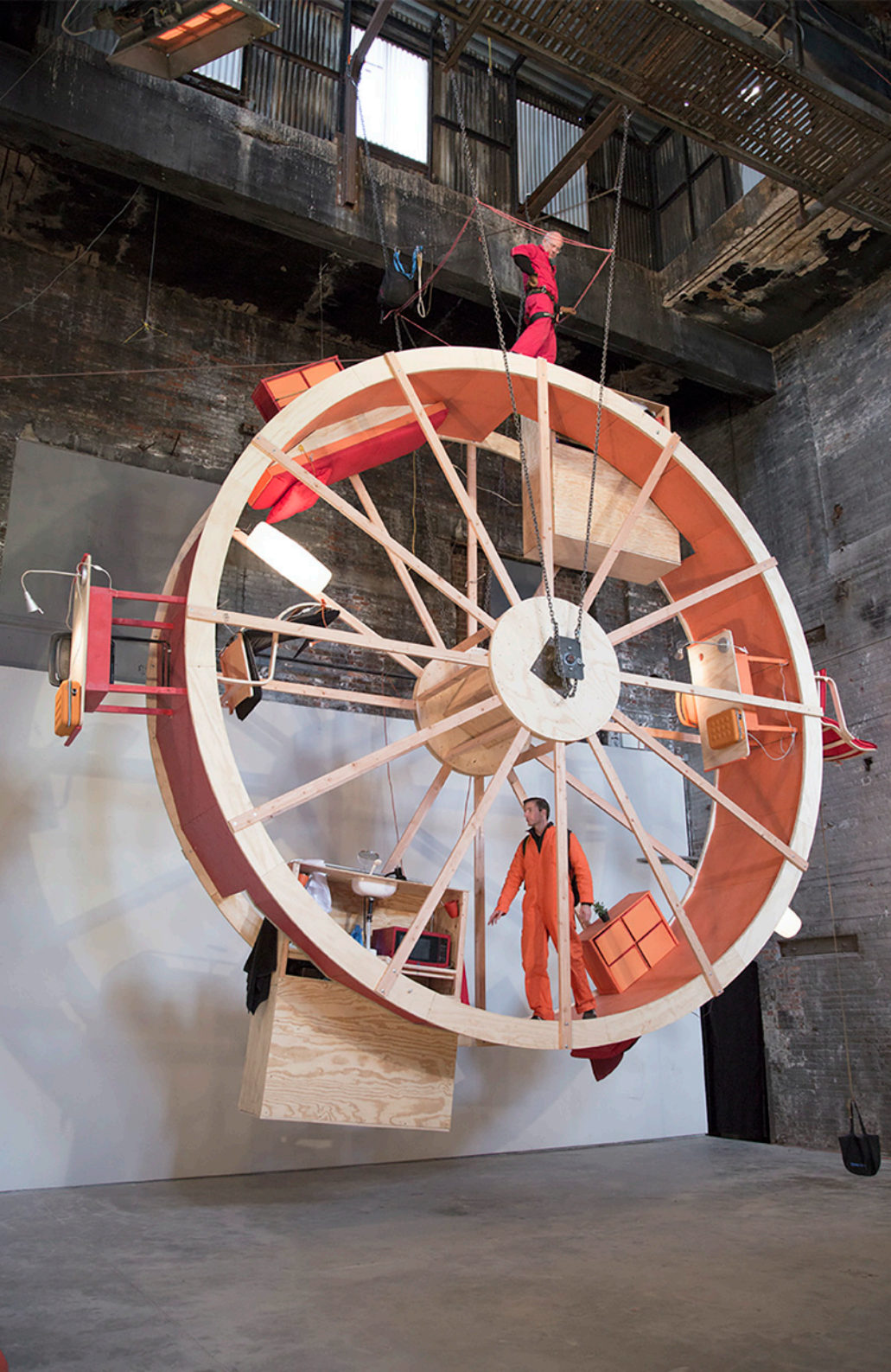


FIGURA 110. Alex Schweder. *In Orbit*. 2014. Instalación

“Equilibrado sobre una sola columna, ReActor gira cuando sopla el viento y se inclina como un balancín con el peso cambiante de sus habitantes”⁸⁶⁰

La posición del suelo de “ReActor” (2016) es cambiante y contingente a la posición de sus habitantes y las fuerzas naturales⁸⁶¹ que pueden alterar su posición, rotación e inclinación. Schweder ha explorado la conjunción de arquitectura y dinámicas de movimiento en numerosas tentativas más *instalativas* y museísticas. El principio que desarrolla en “ReActor” (2016), ya está presente en “Stability”⁸⁶² la vivienda/balancín que presentó en 2009. De carácter aún más especulativo debido a su imposible viabilidad como vivienda Schweder diseñó y construyó “In Orbit”⁸⁶³ (2014). Esta vivienda especulativa es un cilindro con un eje de rotación que por la cara interior sería una especie de vivienda y por la cara exterior presenta otra vivienda *independiente*. Como ocurre en todas las propuestas de esta serie, los movimientos de cada uno de los *habitantes* afectan a la posición de la vivienda, y por lo tanto afectan/condicionan a ambos *habitantes*. Por esta relación entre los *habitantes* usuarios y el dispositivo arquitectónico en el que están, Schweder acuñó el término de *Arquitectura Performativa*. Aunque, como hemos concluido anteriormente, todo dispositivo es performativo, en el trabajo de Schweder esta performatividad se materializa y se visibiliza de una forma muy directa y explícita, en una relación causa/efecto instantáneo.

⁸⁶⁰ Schweder. Traducción propia del original en inglés: [“Balanced atop a single column, ReActor twirls when the wind blows and tilts see-saw like with the shifting weight of its inhabitants”]

⁸⁶¹ En cierto sentido la relación de la arquitectura de “ReActor” a fuerzas naturales como el viento, nos recuerda su vinculación con las esculturas de Alexander Calder cuyas primeras esculturas móviles datan de 1932.

⁸⁶² Alex Schweder, *Stability*, 24 de marzo de 2009, Instalación, 24 de marzo de 2009, <http://www.alexschweder.com/stability/>.

⁸⁶³ Alex Schweder, *In Orbit*, 24 de marzo de 2014, Instalación, 24 de marzo de 2014, <http://www.alexschweder.com/in-orbit/>.



FIGURA 111. Barbara Ehnes, y Meg Stuart. *Replacement*. 2006. Escenografía.

Meg Stuart y Barbara Ehnes: “Replacement” (2006)

Meg Stuart y Barbara Ehnes presentaron esta escenografía de gran envergadura a modo de plató de televisión. La particularidad “Replacement”⁸⁶⁴ (2006) es que se trata de un cilindro rotatorio en cuyo interior hay instalado un hexágono en el que se sitúan los bailarines.

“El escenario se encuentra semioscuro. Desde la platea se pueden reconocer los contornos de una construcción enorme de unos ocho metros con forma de tambor, dentro de la cual se ha montado un espacio (habitable) escasamente amueblado y abierto hacia delante”⁸⁶⁵

En la propuesta de Stuart y Ehnes el suelo va rotando sobre un eje central como si se tratara de un pequeño planeta en constante movimiento. Este habitáculo es a la vez el interior de una estancia con puertas y ventanas. Ocho performers interactúan negociando con los objetos y las puertas practicadas en los muros/suelos de la escenografía. Según la estructura va rotando el suelo adquiere una inclinación que los desplaza hacia la intersección con otro plano. En el progreso de la rotación, estos planos que antes eran paredes volverán a conforma un suelo estable en el que reposar el peso normativamente.

El suelo de “Replacement” (2006) está en continuo movimiento rotatorio y por lo tanto en continua redefinición de su naturaleza y de los límites para ser considerado y practicado como un suelo normativo. Un suelo en constante *reemplazo* por un nuevo plano que será el siguiente a considerar como tal. Un suelo en continua negociación ontológica.

⁸⁶⁴ Barbara Ehnes y Meg Stuart, *Replacement*, 2006, Escenografía, 2006, <https://www.barbaraehnes.com/en/node/23>.

⁸⁶⁵ Holger Hartung, «Cuerpo entre [REC] y [PLAY]: sobre la estética del cine y el vídeo en “Replacement” de Meg Stuart», *Cairon: revista de ciencias de la danza*, n.º 11 (2008): 15-26.



FIGURA 112. Jhon Wood y Paul Harrison. Device. 1996. Video

5.5.2. Movimientos de dirección

En este apartado recogemos trabajos artísticos/escénicos en los que el plano del suelo se mueve fundamentalmente en una dirección lineal. Por tanto, son suelos que describen una trayectoria direccional, frente a los suelos rotativos que acabamos de analizar en el apartado anterior.

Paul Harrison y Jhon Wood: “Device” (1996)

Como hemos visto con anterioridad cuando hemos analizado la forma plana y horizontal, el suelo es un dispositivo contemporáneo de administración de la velocidad y el control de flujos. Es por esta administración de la velocidad que son inventados e instalados suelos móviles que reciben el nombre coloquial de *tapis roulant*³⁶⁶. El objetivo principal de estos suelos móviles es ahorrar tiempo en desplazamientos humanos en edificios de proporciones gigantescas. Los artistas Paul Harrison y Jhon Wood parten de este *ingenio* mecánico capaz de mover de forma continua y lineal el suelo, para explorar otras posibilidades de acción sobre la superficie. En “Device” (1996) se les ve *trabajar* sobre una de estas cintas transportadoras. Permaneciendo sujetos con las manos a una zona del suelo estática y apoyando sus pies sobre la cinta transportadora los artistas reinterpretan llevando al absurdo las funciones normativas de este suelo que se desplaza.

Con “Luton”³⁶⁷ (2001) los artistas llevarán más allá su trabajo con suelos que se desplazan para producir sus acciones performativas. Colocados sobre sillas de oficina con ruedas, Harrison and Wood se suben al interior de la caja de un

³⁶⁶ El parentesco entre el *tapis roulant* de los aeropuertos y las cintas transportadoras de mercancías es evidente. La invención de la cinta transportadora está asociada a la Revolución Industrial y por tanto a la necesaria aceleración de los procesos logísticos y de producción. Desde este punto de vistas es sobre el que deberíamos *examinar* simbólicamente nuestro cuerpo cuando nos situamos encima de una cinta transportadora para humanos.

³⁶⁷ Esta propuesta está documentada en el video “The first thirty years” entre el minuto 15:50 y 17:30. Se puede consultar dicho video en: *The first thirty years*, 2020, <https://vimeo.com/429073739/06fedde612>.



FIGURA 113. Stefán Kaegi, [Rimini Protokoll]: Cargo, 2006. Performance

camión, acondicionado como un plató completamente pintado de blanco. El camión realizará un trayecto por la ciudad de Bristol con el tráfico habitual presente en la misma. El desplazamiento del camión, que se detiene y vuelve a arrancar, provoca en los cuerpos de los artistas diversas fuerzas inerciales y centrífugas que los llevan a estar continuamente en movimiento en el espacio interior del camión. Como resultado del suelo móvil del camión, los cuerpos de los artistas se desplazan por el espacio involuntariamente, sin control aparente, sin posibilidad de compensar o intervenir sobre las fuerzas direccionales que aporta el movimiento del suelo.

Rimini Protokoll: “Cargo Sofia-X” (2006)

En “Cargo Sofia-X” (2006) el colectivo Rimini Protokoll, propone que 50 personas se suban a la caja de un camión que tiene uno de los laterales equipado con cristal ahumado. El camión se pone en marcha y las personas en su interior son *conducidas* por los lugares habituales de los tránsitos de carga y descarga de las mercancías propias de la economía globalizada: carreteras, gasolineras, restaurantes de comida rápida y almacenes. Mientras se realizan estos recorridos, un sistema de audio permite a los conductores relatar a los espectadores del interior de la caja de carga del camión sus experiencias y anécdotas como camioneros profesionales.

En “Cargo” y sus múltiples versiones locales, se producen múltiples desplazamientos. Por un lado, el espacio de carga del camión convertida formalmente en una grada con espectadores se superpone conceptualmente al espacio del patio de butacas del teatro convencional, al tiempo que es el espacio natural de la mercancía. Por otro lado, el suelo es móvil y el recorrido es un panorama visual que se recorre con el cuerpo atravesando el espacio de la carretera. La dinámica de desplazamiento del suelo y la conexión evidente de “Cargo” con el dispositivo escénico hacen que esta propuesta sea especialmente relevante para este análisis de las dinámicas de desplazamiento del suelo.

Si bien hemos visto que formalmente la propuesta de Harrison and Wood y la de Rimini Protokoll están muy próximas, al emplear el interior del camión como espacio simbólico y de trabajo con el cuerpo y el movimiento, “Cargo” va más allá de repercutir sobre el cuerpo de los espectadores unas fuerzas producidas por el desplazamiento del suelo. La superposición de funciones del suelo del interior del camión como patio de butacas y como superficie de transporte, convierte a los espectadores en objetos aparentemente sin agencia: mercancía. Sin embargo, la vivencia de los espectadores de esta movilidad del flujo de los objetos en las arterias y órganos metabólicos del capitalismo de mercancías sitúa el cuerpo del espectador dentro de la economía del sistema, donde la administración del movimiento y sus velocidades es la dramaturgia de la pieza. Los espectadores convertidos en objeto en tránsito pueden agenciarse, desde dentro del dispositivo, del desvelamiento de las lógicas contemporáneas que normalmente son subalternas y quedan ocultas en el sistema⁸⁶⁸.

5.5.3. Elasticidades reactivas

La elasticidad es una propiedad de los materiales, que determina su capacidad de deformarse bajo una fuerza externa y, cuando esta fuerza cesa, recuperar su forma original. Entendemos aquí por reactiva, la capacidad de ciertos los materiales de responder de forma dinámica a la aplicación de una fuerza, proyectando una fuerza de compensación/reacción. En este apartado hablamos de suelos cuya forma varía y reacciona a la presencia de pesos (cuerpos/objetos) sobre la superficie que consideramos el suelo.

⁸⁶⁸ Como en todo trabajo de documentación, llegado un punto aparece un hallazgo. Independientemente de si se conocía o no anteriormente el *objeto* en cuestión, el hallazgo es el momento en el que sobre lo que estamos reflexionando, en este caso “Cargo” de Rimini Protokoll, cobra su sentido por completo. El análisis y la escritura demuestran que la propuesta no puede ser mejor, no puede apuntar a más sitios, abrir más dimensiones de sentido sin ser algo explícito... En este momento descubrimos que, entre todas las cosas analizadas, “Cargo” es la pieza de la que nos hubiera gustado *ser co-autores*.

La aparición de suelos con estas propiedades materiales (elasticidad, flexibilidad, etc.) está íntimamente relacionada con el desarrollo de materiales como el plástico. Aunque la invención del plástico tuvo lugar en el siglo XIX, la revolución en la formulación y el desarrollo de los materiales plásticos llegó a finales de los años cincuenta del siglo XX con el polietileno y polipropileno. Estos materiales se incorporaron rápidamente a las dinámicas de producción artística.

"La revolución del plástico fomentó la posibilidad de que surgieran nuevas formas expresivas que dieron mucho juego y permitieron especulaciones en muchos campos, y el arte fue uno de ellos"⁸⁶⁹

Con el plástico ligero como material de base Andy Warhol creó "Silver Clouds" (1966)⁸⁷⁰. La obra está formada por un conjunto de bolsas de poliéster metalizado con helio en su interior, que flotan dentro del espacio expositivo a diferentes alturas. Esta será la primera referencia que encontramos a la escultura hinchable⁸⁷¹ en la historia del arte occidental. Con el sistema hinchable es posible generar cuerpos de gran tamaño con bajo coste y pocas repercusiones en el entorno en el que se instala. Esto ha hecho que el material plástico hinchable haya sido utilizado en los ámbitos de la escultura y escenografía desde entonces.

En lo que atañe a la escenografía, el hinchable de materiales plásticos cuenta con características que hacen que su uso sea muy ventajoso en el contexto de la producción escénica, puesto que genera volúmenes muy grandes que deshinchados pueden ser transportados fácilmente y ocupando muy poco espacio. Por otro lado, la escenografía hinchable permite realizar cambios en el propio espacio escénico de elementos muy grandes en un intervalo de tiempo

⁸⁶⁹ Palabras de Jacobo Krauel en: Laia Antúnez, «Hinchables: cuando el aire se convierte en arte | Placeres | S Moda EL PAÍS», 28 de octubre de 2014, sec. Placeres, <https://smoda.elpais.com/placeres/hinchables-cuando-el-aire-se-convierte-en-arte/>.

⁸⁷⁰ Pili Egea, «Nubes de plata», HAI, accedido 31 de agosto de 2022, <https://historia-arte.com/obras/nubes-de-plata>.

⁸⁷¹ Será el ámbito de la investigación militar la que primero investigue con las formas de la arquitectura hinchable. El primer habitáculo hinchable se atribuye a Walter Bird, "Radome" (1948)

muy corto. Sin embargo, ha sido recientemente cuando se ha incorporado su transformación hinchado-deshinchado en escena como un elemento estético y dramático con entidad propia. El estudio “Numen for use”, que hemos mencionado anteriormente tienen numerosos trabajos escenográficos e instalativos basados en el plástico como material constructivo.

“Diseñamos una almohada amorfa e inflada de tela de terciopelo rojo (...) una masa voluptuosa que se eleva y engulle pero que finalmente se encoge y se desliza, derrotada al final por el modesto Parsifal. La idea principal era tener todo el set en cámara lenta constante, fascinante, como el movimiento de las algas bajo el agua o velos delgados en el viento”⁸⁷²

Las cualidades específicas de los hinchables hacen que los trabajos que incluimos en esta categoría puedan pertenecer también a otras categorías del sistema de clasificación en el que estamos trabajando. Es decir, por su capacidad de transformación dinámica (hinchado-deshinchado) relativamente rápida hemos incluido estos trabajos en este apartado del análisis. Sin embargo, por su forma divergente con respecto a un suelo plano y horizontal normativo, podríamos incluir los suelos hinchables en el apartado dedicado a “Posiciones y formas del suelo”. También, debido a las propiedades de consistencia en relación con el peso del cuerpo y otros elementos podríamos considerar estos trabajos dentro del apartado dedicado a materialidades del suelo. Por este motivo fronterizo, los trabajos analizados ocupan esta última posición de la categoría “Dinámicas del suelo” que nos hace de transición y conexión con nuestra siguiente categoría de clasificación: “Materialidades del suelo”.

⁸⁷² Sven Jonke, Christoph Katzler, y Nikola Radeljkovic, *Parsifal*, 2017, Artes escénicas, 2017, <http://www.numen.eu/scenography/parsifal/>. Traducción propia del original en inglés: [“We designed an amorphous, inflated pillow of red velvet fabric (...) a voluptuous mass which rises and engulfs but ultimately shrivels and slithers away, defeated in the end by the unassuming Parsifal. The main idea was to have the entire set in constant slow motion, entrancing, like movement of algae under water or thin veils in the wind”]

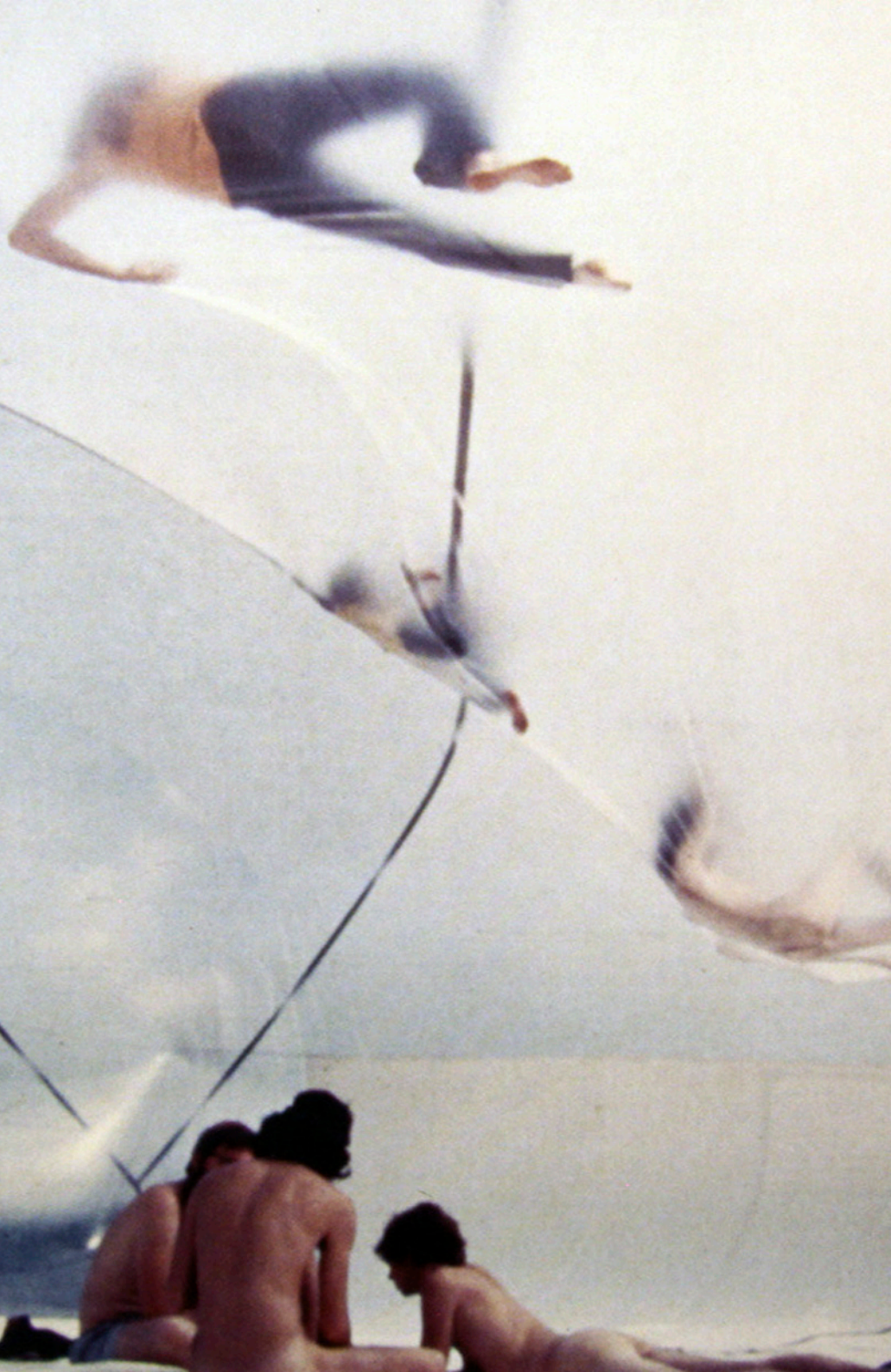


FIGURA 114. Doug Michels, Chip Lord, [Ant Farm]. 50x50 Foot Pillow. 1969. Instalación

Ant Farm: “50x50 Foot Pillow” (1969)

‘Ant Farm’ son un colectivo artístico norteamericano fundado en 1968 por Chip Lord y Doug Michels. El colectivo comenzó a emplear plástico para la construcción de instalaciones/arquitecturas hinchables en el ámbito artístico a finales de la década de 1960. Sin embargo, las arquitecturas basadas en el plástico hinchado se estaban desarrollando desde la década de 1940 en el ámbito militar y desde la década de 1950 en la industria civil. “Ant Farm” supo ver el potencial de la arquitectura hinchable: su bajo coste y su gran capacidad para definir espacios provisionales. Además, para “Ant Farm” la arquitectura hinchable era también un posicionamiento político enfrentado a la arquitectura racionalista del momento. Los inflables cuestionan los principios estándar de la construcción: se trataba de estructuras sin forma fija que no podían describirse en las representaciones arquitectónicas habituales/convencionales de planta y sección. Con los elementos hinchables el colectivo promovió un tipo de arquitectura que se alejaba de los sesgos del conocimiento experto. Los hinchables constituían así una especie de arquitectura participativa que permitía a los usuarios tomar el control de su entorno.

Una de las primeras intervenciones de arquitectura hinchable es “50x50 Foot Pillow” (1969). El nombre la describe perfectamente. “50x50 Foot Pillow” (1969) es una especie de almohadón gigante de 15 por 15 metros en forma de estructura soportada por un flujo de aire continuo. En lo que al suelo se refiere, esta estructura hinchable era practicada por los usuarios tanto por el interior (a modo de hábitculo temporal) como por el exterior a modo de membrana (nueva geografía del suelo). Ant Farm continuó durante la década de 1970 experimentando con estas arquitecturas temporales, publicando incluso un manual para socializar/transferir sus conocimientos sobre construcción de hinchables: “Inflatocookbook”⁸⁷³ (1971)

⁸⁷³ Hidden Architecture, «Inflatocookbook», *Hidden Architecture* (blog), 19 de abril de 2015, <http://hiddenarchitecture.net/inflatocookbook/>.



FIGURA 115. Jeffrey Shaw. Airgrounds. 1968. Instalación.

Jeffrey Shaw: “Airgrounds” (1968)

El artista y arquitecto australiano Jeffrey Shaw realizó durante las décadas de 1960 y 1970 numerosas experimentaciones basadas en la arquitectura hinchable. Su investigación se centró en la capacidad del plástico para producir una arquitectura ampliada conceptualmente, interactiva, liviana y modular. En el caso de “Airgrounds” (1968) se trata de una doble piel de plástico. Un exterior con forma de pirámide truncada con un suelo interior también hinchable. Una vez dentro de la pirámide, los participantes/usuarios podían saltar libremente sobre el gran cojín interior.

“Fue la invención de un medio escultórico que podía estimular físicamente, encarnar y expresar las interacciones e interrelaciones humanas”⁸⁷⁴

Shaw plantea su “Airgrounds” (1968) no únicamente como un experimento arquitectónico, sino como un experimento social. En el interior del hinchable los comportamientos de cada usuario/participante repercuten en la estructura global. Saltar sobre el suelo o realizar cualquier acción sobre el mismo, significa alterar físicamente la forma, posición y dinámica de este y por lo tanto afectar a la posición, estabilidad y dinámica de los demás usuarios que comparten este espacio en ese momento.

Como hemos comentado, Shaw siguió experimentando con instalaciones hinchables. En lo referente al suelo cabe destacar “Airground Mattress” (1970) un suelo hinchable basado en los castillos de feria⁸⁷⁵. Con la misma estructura de piel exterior transparente y suelo interior blanco, Shaw realizó “Moviemovie” (1967). Esta instalación se enmarca en el festival de cine experimental “Knokke

⁸⁷⁴ Jeffrey Shaw, «Airground», *Jeffrey Shaw Compendium* (blog), 1968, <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/airground/>. Traducción propia del inglés: [“It was the invention of a sculptural medium that could physically stimulate, embody and express human interactions and interrelations”]

⁸⁷⁵ Nuevamente aparece en nuestra investigación una referencia cruzada entre el ámbito de las artes y el ámbito de las ferias de atracciones.



FIGURA 116. Jeffrey Shaw. *Waterwalk*. 1969. Performance

Experimental Film Festival”. “Moviemovie” (1967) es una estructura hinchable de 7 metros de diámetro y 10 metros de altura, sobre la que se proyectaron películas y diapositivas. El suelo de “Moviemovie” (1967) funcionó como una pantalla *reactiva* cuya forma era cambiante y estaba afectada por los movimientos de los performers que actuaban en su interior.

“Esta obra pretendía transmutar la pantalla de proyección de cine plana convencional en un entorno de visualización tridimensional cinético y arquitectónico. Las múltiples superficies de proyección permitieron que las imágenes se materializaran en muchas capas, y los cuerpos de los artistas, y luego del público, muchos de los cuales se quitaron espontáneamente toda la ropa, se convirtieron en parte del espectáculo cinematográfico”⁸⁷⁶

Jeffrey Shaw: “Waterwalk” (1969).

Por último, otra de las intervenciones de Shaw que debemos reseñar es “Waterwalk” (1969). Empleando la estrategia de la arquitectura hinchable, Shaw convirtió el agua en una superficie *pisable*. Estas piezas funcionaban como un globo en forma de tetraedro de 3 metros de anchura hechas con láminas de PVC. Una cremallera estanca hacía que las personas pudieran entrar en este globo inflado con aire a presión. En el interior del globo, una o varias personas podían “caminar sobre el agua” haciendo girar el globo sobre su superficie.

“Redefine la modalidad física del usuario de estar en el mundo al proporcionar una capacidad protésica que ubica el cuerpo en una nueva condición que es una expresión operativa de nuevos valores”⁸⁷⁷

⁸⁷⁶ Jeffrey Shaw, «MovieMovie», *Jeffrey Shaw Compendium* (blog), 1967, <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/moviemovie/>. Traducción propia del original en inglés: [“This artwork intended to transmute the conventional flat cinema projection screen into a three-dimensional kinetic and architectonic visualisation environment. The multiple projection surfaces allowed the images to materialise in many layers, and the bodies of the performers, and then of the audience—many of whom spontaneously took off all their clothes—became part of the cinematic spectacle”]

⁸⁷⁷ Jeffrey Shaw, «Waterwalk», *Jeffrey Shaw Compendium* (blog), accedido 18 de abril de 2023, <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/waterwalk/>. Traducción propia del original en inglés: [“It redefines the user’s physical modality of being in the world by providing a prosthetic capability that locates the body in a new condition that is an operative expression of new values”]



FIGURA 117. Tomaž Pandur, [Numen for use]. King Lear, 2015. Escenografía

Más que cambiar las condiciones de un suelo dado, a base de estructuras hinchables, Shaw consiguió con “Waterwalk” (1969), *suelificar* la superficie del agua. Hacer el agua *practicable* de una nueva forma.

Numen for use: “King Lear” (2015)

En el uso de inflables como elementos *instalativos* o escenográficos, es necesario volver a hacer referencia al estudio “Numen for use”. De entre las ocasiones que el estudio austriaco emplea hinchables en escena, recogemos aquí solo algunas y en todo caso aquellas en las que el elemento hinchable ocupa el espacio y las funciones del suelo. Será en la puesta en escena de “King Lear” (2015) dirigida por Tomaž Pandur donde el estudio austriaco emplea por primera vez un hinchable como suelo escénico.

“Una vez inflado, el objeto de gran tamaño se transforma, cambia y se curva, elevándose sobre la plataforma empapada de agua como un tsunami suspendido. A lo largo del segundo acto servirá como un brezal ácido donde Lear deambula a través de la tormenta en agonía existencial, pero también como un océano vivo y consciente de su conciencia erosionada, plagado de culpa y locura incipiente”⁸⁷⁸

El suelo hinchable actúa como un espacio telúrico, entre la localización física y la psíquica, entre emociones y conceptos que están siempre en transición dinámica e íntimamente relacionados con el hinchado-deshinchado del elemento. Este uso del suelo hinchable se repite en otras producciones de “Numen for use”. En

⁸⁷⁸ Sven Jonke, Christoph Katzler, y Nikola Radeljkovic, *King Lear*, 2015, Artes escénicas, 2015, <http://www.numen.eu/scenography/king-lear/>. Traducción propia del original en inglés: [“Once inflated, the supersized object morphs, shifts and curls, towering above the water-soaked platform like a suspended tsunami. Throughout the second act it will serve as an acidic heathland where Lear wanders through the thunderstorm in existential agony but also as a living, sentient ocean of his eroding consciousness, plagued by guilt and incipient madness”]



FIGURA 118. Christoph Katzler, Nikola Radeljkovic, Sven Jonke, [Numen for use]. Void, 2017. Instalación

“Erde”⁸⁷⁹ (2017), “Parsifal”⁸⁸⁰ (2017) dirigida por Plamen Kartaloff o “Alice in Fearland” (2022) dirigida por Aleksandar Popovski. En todas estas producciones, el suelo se mueve y su dinámica acompaña visualmente el drama y reconfigura constantemente el espacio.

Numen for use: “Void” (2017)

Como hemos visto en las anteriores piezas analizadas del estudio “Numen for use”, la suspensión del suelo es recurrente. “Void” (2017) es una instalación en la que los espectadores se adentran de una membrana de tejido técnico flexible. Toda la estructura de tejido está soportada de forma independiente al suelo de la sala por sistemas de anclaje y tensores a paredes y techo.

“Al entrar en la instalación, los pesos corporales de los habitantes temporales abren un espacio personal limitado delante y detrás de la persona que está dentro. Alejándose de la entrada, el espacio se mueve con el cuerpo, cerrando la apertura anterior y la conexión con el mundo exterior”⁸⁸¹

La estructura sustentada genera una nueva superficie (suelo) para los espectadores que están en el interior de la membrana. Este *nuevo suelo* interior configura un espacio formalmente cambiante y reactivo a la actividad de los espectadores que están dentro de la instalación. Como ocurre cuando el suelo reacciona a los espectadores, los movimientos de cada uno de ellos afectan a la configuración del suelo del espacio y, por tanto, afectan a todos los cuerpos que se hallan dentro del sistema.

⁸⁷⁹ Sven Jonke, Christoph Katzler, y Nikola Radeljkovic, *Erde*, 2017, Artes escénicas, 2017, <http://www.numen.eu/scenography/erde/>.

⁸⁸⁰ Jonke, Katzler, y Radeljkovic, *Parsifal*.

⁸⁸¹ Sven Jonke, Christoph Katzler, y Nikola Radeljkovic, *Void*, 2017, Instalación, 2017, <http://www.numen.eu/scenography/king-lear/>. Traducción propia del original en inglés: [“Entering the installation, the body weights of temporary inhabitants open a limited, personal space in front and behind the person inside. Moving away from the entrance, the space moves with the body, closing the former opening and the connection to the outer world”]



FIGURA 119. Tomás Sarraceno. On Space Time Foam. 2012. Instalación

Tomás Sarraceno: “On Space Time Foam” (2012)

En la línea de los espacios sociales generados por “Ant Farm” o Jeffrey Shaw en la década de 1960-70, Tomás Sarraceno trabaja con el potencial de estos espacios hinchables para ser afectados y afectar a sus usuarios.

“Cuando entras, el peso de tu cuerpo forma espacio estirando y abriendo el material a medida que transitas. ¡Es difícil imaginar un espacio más correlacionado y codependiente que ese! Allá arriba, cualquiera de mis movimientos condicionará los tuyos y los de los demás”⁸⁸²

Sarraceno relaciona esta cualidad adaptativa del suelo de sus instalaciones con el *desplazamiento* de la proxémica normativa que producen. La proxémica es una rama de la semiótica dedicada al estudio del espacio en las relaciones de comunicación entre seres humanos. Los nuevos espacios que propone Sarraceno a través de sus hinchables, y en especial la cualidad dinámica del suelo cuya forma depende del peso y movimiento de los espectadores genera un espacio para nuevas relaciones interpersonales. Es decir, un suelo/espacio con capacidades sensibles que, de alguna forma, materializa las relaciones de los usuarios a través de su propio peso.

“Si hay cinco personas muy juntas, no les será fácil salir de ahí porque su peso las empuja hacia abajo, lo cual es una especie de agujero negro sociológico. (...) Este proyecto incluirá una demostración física de cómo los individuos forman el espacio relacionándose entre sí”⁸⁸³

⁸⁸² Palabras de Sarraceno en entrevista en: Tomás Sarraceno, Where is Everybody?, entrevistado por Filipa Ramos, 2012, <https://www.domusweb.it/en/interviews/2012/10/29/where-is-everybody-.html>. Traducción propia del original en inglés: [“When you go in, the weight of your body forms space by stretching and opening the material as you transit. It is difficult to picture a more co-related and co-dependent space than that one! Up there, any of my movements will condition yours and those of everybody else”]

⁸⁸³ Palabras de Sarraceno en entrevista en: Sarraceno. Traducción propia del original en inglés: [“If there are five persons very close together, it will not be easy for them to get out of there because their weight pushes them down, which is a sort of sociological black hole. (...) This project will include a physical demonstration of how individuals form space by relating to each other”]



FIGURA 120. Yoann Bourgeois. Escalier hélicoïdal. 2017. Artes escénicas

Sarraceno ha realizado numerosas intervenciones espaciales a través de elementos hinchables. Entre ellas destaca “On Space Time Foam” (2012) por sus dimensiones, la envergadura de este trabajo y la investigación en materiales. Esta instalación está realizada con una membrana de PVC transparente y mide 20,5 metros de altura por 24 metros de lado y 24 de ancho. Los usuarios pueden acceder al espacio interior que conforma el hinchable. Desde esta posición se pueden ver los cuerpos suspendidos de los usuarios que transitan por la parte superior de la membrana.

Yoann Bourgeois: “Escalier hélicoïdal” (2017)

Entre los casos de más proyección mediática que se basan en el *desplazamiento* de las cualidades normativas del suelo en cuanto a su materialidad rígida y dura, encontramos diversas propuestas de Yoann Bourgeois: “Escalier”, “Escalier hélicoïdal”, “Passants”. Todas ellas pertenecen a la serie “Tentatives d’approches d’un point de suspension”, de las cuales hemos recogido piezas en otros apartados de este trabajo. Nos centramos en describir y analizar “Escalier hélicoïdal” (2017) que forma parte de la instalación-escénica “Les Grands Fantômes”. En esta pieza, una plataforma circular de madera gira sobre su eje central. El perímetro del círculo tiene un ancho que permite que sea practicable. Sobre este perímetro se levantan varias escaleras practicables. En los volúmenes que contienen las cajas de escalera y la base de la plataforma encontramos escotillas y puertas que sirven para ocultarse y aparecer en otro lugar de la plataforma. En el centro de la plataforma se encuentra una superficie elástica.

Más allá de la complejidad coreográfica de la propuesta en la que continuamente aparecen, desaparecen y se desplazan cuerpos mientras que el suelo que los sustenta no para de girar, nos interesa “Escalier hélicoïdal” (2017) por cómo esta superficie elástica desplaza las condiciones normativas del suelo. Bourgeois trabajará aquí con una dinámica que en el suelo normativo no existe: la fuerza de rebote. Los cuerpos que impactan contra este suelo elástico son nuevamente proyectados con una fuerza inversa proporcional en la dirección contraria. El

suelo amortigua la caída y dispone una fuerza que se incorpora al movimiento de los cuerpos. El suelo sale de su estatismo y se convierte en un componente reactivo que se incorpora a la dinámica del suceso como un agente más que está en constante movimiento. Los cuerpos están continuamente rebotando contra el suelo, circunstancia y capacidad del suelo elástico que Bourgeois explota en sentido metafórico.

“Simplificación de cualquier trayecto existencial -caídas y suspensiones alternas- a lo largo de una escalera que no conduce a ninguna parte. Aparición de un motivo primordial -la caída- formado, deformado, reformado hasta el infinito”⁸⁸⁴

Con esta propuesta Bourgeois explora/explota al máximo las condiciones de oportunidad que ofrece un material elástico como el que utiliza en el suelo escénico de “Escalier hélicoïdal” (2017). Es decir, la capacidad del material para recibir una fuerza, deformarse y responder proyectando una fuerza inversa en dirección opuesta para recuperar su forma original. Cualidades todas ellas completamente opuestas a las propiedades de los suelos normativos, convencionalmente impasibles a las fuerzas con las que interactúan.

Fabiá Puigserver: “Yerma” (1971)

Hemos recogido en este apartado múltiples referentes que están atravesados por la componente elástica del suelo en el que se basan. Estos referentes provienen genealógicamente de diversas procedencias. Sin embargo, en el ámbito escénico debemos necesariamente recoger aquí, por su carácter pionero, el trabajo de Puigserver en la puesta en escena “Yerma” dirigida por Víctor García⁸⁸⁵ y

⁸⁸⁴ Bourgeois, «Tentatives d’approches d’un point de suspension».

⁸⁸⁵ Como comenta Martínez Domingo existe una fuerte controversia sobre la autoría de esta puesta en escena y escenografía que tuvo un fuerte impacto en su momento. Víctor García como director escénico y Fabiá Puigserver como escenógrafo han pugnado por que se les atribuya dicha autoría. Se puede indagar más sobre el asunto en: Yolanda Martínez Domingo, «Topografía de una mortaja: La lona de Yerma», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral.*, n.º 25 (2022): 58-79.



FIGURA 121. Fabiá Puigserver. Yerma. 1971.

estrenada en el “Teatro de la Comedia” (Madrid) en 1971. Lo particular de esta versión de la obra de Federico García Lorca lo encontramos en que el suelo escénico es “una lona tensada sobre un bastidor que condiciona y marca todo el movimiento de actores”⁸⁸⁶.

“Esta disposición de piso flotante y elástico condicionaba y exigía actitudes corporales inusuales, incluso acrobáticas, muy distintas a los movimientos sobre el piso horizontal y rígido del escenario tradicional”⁸⁸⁷

Martínez Domingo califica este suelo escénico bajo el término *topografía elástica* para indicar su cualidad de territorio al mismo tiempo que para evidenciar sus posibilidades de adopción de numerosas configuraciones formales. Con este diseño del suelo elástico, Puigserver daba respuesta a múltiples necesidades escénicas poniendo el foco en la cuestión del espacio y especialmente en la capacidad del suelo para deformarse y adquirir tensiones capaces de responder de forma excepcional a la dramaturgia de la obra de Lorca.

“Ese terreno de arenas movedizas, tan hábilmente plasmado en esa lengua de tela, a ratos destensada, y otras tersa, empuja a todos los intérpretes a sufrir los cambios violentos a los que se ve sometida, y así transmitir esa sensación de inestabilidad que recorre el territorio de juego y que exige un esfuerzo físico, y psíquico también, del cual la imaginación del espectador se vuelve cómplice”⁸⁸⁸

⁸⁸⁶ Martínez Domingo.

⁸⁸⁷ Martínez Domingo.

⁸⁸⁸ Martínez Domingo.

5.6. Materialidades del suelo

El suelo de la *institución artística* tiene consistencias duras y emplea convencionalmente los mismos materiales que son habituales fuera de la institución. Es decir, en la mayoría de las ocasiones los materiales del suelo del dispositivo artístico son una continuidad de los suelos normales del mundo. Por sus condiciones materiales, nuevamente el suelo, responde a las economías del movimiento y el control de flujos. Su aparente neutralidad, convierte al suelo en un dispositivo transparente, cuyas convenciones están profundamente naturalizadas en el imaginario social. El suelo es algo sobre lo que se instala otra cosa, pero no es habitualmente objeto de trabajo en la *institución artística*.

Por contra, en la *institución escénica*, el suelo por defecto es una superficie preparada para admitir ciertas *intervenciones*. El suelo del escenario suele ser una tarima continua de madera pintada de negro, que admite numerosas operaciones de instalación. Es una operación habitual en los trabajos escenográficos cambiar el material o la apariencia del suelo, superponiendo a este *suelo básico* otros materiales que harán las funciones de suelo escénico, con la intención de comunicar al espectador una localización con más o menos nivel de abstracción⁸⁸⁹. Por tanto, es habitual encontrar en suelos escenográficos *otros materiales* que no son neutros o no son normativos del suelo convencional urbano. La inclusión en el espacio escénico de materiales como la tierra, el agua, la hierba, son recurrentes en las producciones escénicas contemporáneas. De forma habitual se emplean algunos materiales para comunicar la transformación del escenario en otra localización marcada por el texto dramático como el lugar donde se desarrolla la acción. Durante el siglo XX, la progresiva independencia/autonomía del espacio escenográfico del texto dramático ha provocado el uso de algunos materiales dentro de la caja negra (dispositivo escénico clásico) como forma de producir un imaginario simbólico que por su

⁸⁸⁹ Nos referimos al amplio rango que hay entre un suelo de *loseta*, que nos remite a una época, arquitectura y contexto social concreto y en otro extremo, por ejemplo, nieve que nos remite a una localización que pudiera ser real o abstracta.

extrañeza no tiene correspondencia en el mundo cotidiano. Es decir, se han empleado materiales como tierra, hierba para producir espacios con ciertos grados de abstracción.

Sin embargo, recopilar todos los casos en los que el dispositivo escénico incorpora otros materiales y los emplea con fines escenográficos, desborda los objetivos de esta investigación. Por ello, centramos nuestra atención en este apartado en trabajos del ámbito escénico/artístico donde la materialidad del suelo es una cuestión relevante, que va más allá de la recreación naturalista/abstracta/simbólica de un lugar. Nos referiremos a propuestas de dispositivos escénicos en las cuales la materialidad del suelo ha sido motivo de exploración intensa y donde esta materialidad del suelo central en la dramaturgia, cuando no directamente es dicha materialidad divergente la propia dramaturgia.

En el ámbito artístico, centramos nuestro análisis en propuestas que cuestionan críticamente las convenciones del suelo, a través de operaciones que inciden de forma directa en la materialidad de este elemento. Estas intervenciones demuestran que el suelo es un elemento material que admite múltiples transformaciones que revelan críticamente nuestras concepciones normativas sobre el espacio, el tiempo y la acción humana.

5.6.1. Acumulaciones

La acumulación de grandes cantidades de material sobre el suelo ha sido un recurso creativo empleado ampliamente tanto en la *institución artística* como en la *escénica*. Provocando en numerosas ocasiones parecidos formales entre los ámbitos de la instalación y la escenografía. En definitiva, ambos ámbitos tienen como campo de competencia la transformación del espacio, esta transformación tiene como soporte el suelo. En muchos casos son las transformaciones del suelo las protagonistas de este *acondicionamiento* del espacio.



FIGURA 122. Walter De Maria. The New York Earth Room. Instalación

Excede los propósitos de esta investigación glosar pormenorizadamente todas las acumulaciones materiales producidas sobre el suelo en el contexto de la producción artística o escénica. Nos centramos únicamente en aquellas acumulaciones que consiguen alterar la materialidad del suelo. Es decir, acumulaciones, que proponen un *nuevo suelo* de otro material, dejando fuera de esta recopilación gran cantidad de ejemplos que se basan simplemente en cubrir el suelo de objetos y materiales varios⁸⁹⁰.

Walter De Maria: “The New York Earth Room” (1977)

En 1968 Walter De María introdujo en el espacio de la “Galería Heiner Friederich” (Múnich, Alemania)⁸⁹¹, 45 metros cúbicos de tierra distribuidos uniformemente sobre el piso de la galería, subiendo la cota del suelo a 70 centímetros por encima del suelo original. Nueve años más tarde (1977) De María replicó la intervención en un desván del 141 de Wooster Street en el Soho (Nueva York, EE. UU.). La instalación recibió el nombre de “The New York Earth Room” (1977) y sigue estando visitable hoy en día. El suelo original de la sala, con una superficie de 335 metros cuadrados, se cubrió con 197 metros cúbicos de tierra, formando una capa uniforme de 56 centímetros de este material, con un peso total de 127 toneladas⁸⁹². Esta capa de tierra permanece estéril, al menos sin crecimiento animal o vegetal *visible*⁸⁹³. Desde 1989 esta instalación está

⁸⁹⁰ Es por este motivo que quedan fuera del análisis y la recopilación intervenciones como ““Untitled” (Placebo)” (1991) de Felix González-Torres, o “Sunflowers Seeds” (2010) de Ai Weiwei.

⁸⁹¹ «Walter de Maria, la tierra y el rayo», masdearte. Información de exposiciones, museos y artistas, 2021, <https://masdearte.com/especiales/walter-de-maria-la-tierra-y-el-rayo/>.

⁸⁹² Datos técnicos presentes en la página web de la fundación que mantiene parte de la obra de Di Maria: Fundación Diaart, «Walter De Maria, The New York Earth Room», accedido 3 de diciembre de 2021, <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states>.

⁸⁹³ ¿Qué tipos de vida, no observable a simple vista, está presente y prospera en los espacios escénicos? Nunca no hay nada en un lugar. Siempre está pasando algo y este algo nos describe una dramaturgia oculta *infravisible* del espacio escénico. Estudiar los movimientos de los *microorganismos* que viven en un teatro (lugar escénico) sería cruzar saberes con otros campos del conocimiento. Mucho de lo que somos está inscrito en estas vidas microbiológicas, qué es lo que pasa en este ámbito puede ser entendido como dramaturgia. Este es el legado del que se ocupa la

mantenida por Bill Dilworth, que con sus decisiones sobre la *tierra* es el responsable del actual estado en el que los visitantes pueden ver la intervención de De María.

“De María podrá haber sido el creador The Earth Room, pero su rostro público es Bill Dilworth, un pintor abstracto de sesenta y tres años que ha estado cuidando la instalación como curador durante los últimos veintiocho años. Inicialmente, la pieza tenía luces eléctricas encima, pero Dilworth se acostumbró a dejarlas apagadas, ya que la luz natural hace que los visitantes permanezcan más tiempo”⁸⁹⁴

A través de este trabajo De María realizó un gesto de descontextualización, ya no de un objeto, sino de un material. Es un gesto mínimo de administración, transporte e instalación en una ubicación *no-natural* de un elemento al que se le supone un contexto diferente al urbano y sobre todo desconectado de la elevación vertical y ortogonal de la arquitectura racionalista. Con esta acción aditiva de tierra en el espacio institucional básico del ámbito artístico (galería), De María se sitúa en el reverso de los trabajos de otros artistas de la corriente del Land art, que exploraron modificaciones del suelo en espacios exteriores a la *institución*.

exposición del CCCB, “*Ciencia fricción*” centrada en el trabajo de Donna Haraway y Lynn Margulis. La bióloga Lynn Margulis concede especial importancia a las bacterias y a sus teorías sobre la simbiosis como condición indispensable para la vida en el planeta.

Más información sobre la exposición “*Ciencia fricción*” en: María Ptqk, «Ciencia fricción» (Exposición, Barcelona, 2021), <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/ciencia-friccion/234907>. <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/ciencia-friccion/234907Ptqk>.

Más información sobre la teoría de Margulis en: *L'estudi dels bacteris de la biòloga Lynn Margulis va ser una gran contribució a la ciència.*, accedido 3 de diciembre de 2021, <https://www.facebook.com/CCCB.Barcelona/videos/976709286442294/>.

⁸⁹⁴ Kyle Chayka, «The Unchanging, Ever-Changing Earth Room», *The Paris Review* (blog), 2 de noviembre de 2017, <https://www.theparisreview.org/blog/2017/11/02/the-un-changing-ever-changing-earth-room/>. Traducción propia del original en inglés: [“De María might have created The Earth Room, but its public face is Bill Dilworth, a sixty-three-year-old abstract painter who has been caring for the installation as its curator for the past twenty-eight years. Initially, the piece had electric lights on above it, but Dilworth got into the habit of leaving them off, since natural light makes visitors stay longer”]



FIGURA 123. Rolf Borzik, y Pina Bausch. *La consagración de la primavera*. 1975. Artes escénicas

Rolf Borzik y Pina Bausch: “La consagración de la primavera” (1975)

Si hablamos de la acumulación de materiales para producir nuevos entornos escenográficos, las piezas de la coreógrafa alemana Pina Bausch son una referencia esencial. Bausch trabajó explorando el cambio de la materialidad del suelo en asociación con los escenógrafos y directores escénicos Rolf Borzik y Peter Pabst. En numerosos trabajos de la compañía “Tanztheater Wuppertal” dirigida por Bausch, la propuesta de espacio escénico está basada en el recubrimiento del suelo del teatro con la acumulación de diferentes *materiales*.

“Borzik cubrió con tierra el escenario en *La consagración de la primavera* (1975), con hojas secas en *Barba Azul* (1977) y con agua en *Arien* (1979), (...). [El escenógrafo Peter Pabst] En la pieza *1980* del mismo año, una alfombra de césped cubre el piso del teatro; en *Nelken* (1982) hay cientos de claveles en el escenario; un desierto de cactus gigantes en *Ahnen* (1987); nieve que cae en *Tanzabend II* (1991) y en *Ein Trauerspiel* (1994) nuevamente agua en la escena”⁸⁹⁵

Para comprender la importancia que Bausch concede a la tierra en la puesta en escena de la “La consagración de la primavera” (1975), es necesario remontarse brevemente al origen de la obra. “La consagración de la primavera” (1913) es un espectáculo producido por Serguéi Diáguilev para su compañía “Ballets Rusos” (1909). Originalmente concebida como un *ballet*, la composición musical estuvo a cargo de Ígor Stravinski y la coreografía fue compuesta por Vaslav Nijinsky. La obra original fue extremadamente polémica por su carácter primitivista, junto con su espíritu vanguardista en lo formal. Ha nivel narrativo “La consagración” se basa en un rito sacrificial.

“Las jóvenes honran a “la elegida” con una danza ritual; invocan a los ancestros y la encomiendan a los hombres sabios. Ella se santifica en presencia de los ancianos por medio de un baile sagrado que tendrá que ejecutar hasta morir para fertilizar la tierra con savia humana. De esta manera la tierra guardará los huesos y la sangre de los antepasados”⁸⁹⁶

⁸⁹⁵ Gloria Luz Godínez Rivas, «Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch» (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014), 232, <https://accedacris.ulpgc.es/jspui/handle/10553/13024>.

⁸⁹⁶ Godínez Rivas, 182.



FIGURA 124. Rolf Borzik, y Pina Bausch. *La consagración de la primavera*. 1975. Artes escénicas

Gran parte de la reinterpretación de Bausch sobre “La consagración de la primavera” (1975) se sustenta en incorporar a la puesta en escena la tierra como suelo sobre el que se desarrolla la totalidad del tiempo espectacular. Dadas las connotaciones de la narrativa de la obra, Bausch y Borzik consiguen con este elemento producir un cuerpo en los bailarines alejado del cuerpo ingrátido ideal del *ballet* y profundamente relacionado (manchado, cubierto, pesado) con la tierra como superficie sacrificial sobre la que se realiza el rito que sustenta la narrativa de la pieza.

“La escenografía y el vestuario para la coreografía de Pina Bausch fue obra de Rolf Borzik, el piso del escenario estaba todo cubierto de tierra húmeda que poco a poco iba quedándose pegada en la piel de los bailarines cuando caían al suelo y entraban en contacto con ella. La superficie del cuerpo enlodada, expuesta y jadeante, se convierte en una segunda capa, una nueva imagen de la piel que va transformándose poco a poco, en la medida en la que la coreografía avanza y los performers se esfuerzan hasta lo último para reconocer la vida y la muerte que conlleva la obra”³⁹⁷

Con “La consagración” comienza una trayectoria en los trabajos de Bausch en la que la producción de un *nuevo suelo* en base a la acumulación de materiales orgánicos e inorgánicos será una constante. Borzik y Bausch son conscientes desde entonces del potencial expresivo de la superficie sobre la que se produce el *tiempo espectacular*. Tanto por el efecto en los intérpretes, que necesitan *modificar su cuerpo* para adaptarse a las nuevas condiciones del medio, como por el impacto visual y expresivo de estas *nuevas superficies* en los espectadores, el suelo será un espacio privilegiado para intervenir. Así lo demuestran las siguientes producciones donde encontramos el suelo cubierto de hojas “Balubart”³⁹⁸ (1977) o lleno de agua como en “Arien”³⁹⁹ (1979). Además, se incorpora a la dramaturgia el aspecto sonoro de estos materiales. Las hojas

³⁹⁷ Godínez Rivas, 189.

³⁹⁸ Pina Bausch, *Blaubart*, 1977, Artes escénicas, 1977, <https://www.youtube.com/watch?v=C31aUjxHPYY>.

³⁹⁹ Pina Bausch, *Arien*, 1979, Artes escénicas, 1979, <https://vimeo.com/218116790>.



FIGURA 125. Peter Pabst, y Pina Bausch. Der Fensterputzer. 1997. Artes escénicas

secas de “Balubart” estarán continuamente sonando, crepitando mientras se rompen en contacto con los movimientos de los bailarines. El agua que ocupa la totalidad del suelo escénico de “Arien” salpica y suena al impacto de los cuerpos.

Peter Pabst y Pina Bausch: “Der Fensterputzer” (1997)

Estos trabajos con el suelo como elemento definitorio del espacio escénico, iniciados por Borzík y Bausch en la década de 1970, continúan en asociación con Peter Pabst, hasta la muerte de Bausch en 2009. El agua volverá a aparecer en varias ocasiones en los espectáculos de Bausch “Ein Trauerspiel” (1994), “Nefen” (2002) y “Vollmond” (2006). Las acumulaciones de materiales orgánicos como césped “1980” (1980) o claveles en “Nelken” (1982) y “Der Fensterputzer” (1997).

En “Der Fensterputzer” (1997) Pabst propone una montaña de claveles como único elemento escenográfico como entidad espacial principal. La montaña está compuesta por ochocientas mil flores apiladas, formando un volumen de nueve metros de alto por cuatro metros y medio de base⁹⁰⁰. Por las características de la producción y la entidad propia de la proposición material de Pabst, la montaña de claveles se convirtió en algo más que en un recurso visual (escenografía). La montaña se pensó y se produjo como un campo de experimentación practicable para los bailarines de la compañía de Bausch. El propósito de la montaña de claveles es proporcionar a los bailarines un entorno de juego, donde los quehaceres no están completamente pautados al contrario de la idea tradicional de coreografía.

“Esa cumbre tenía que transformarse en un lugar para jugar, esta cuestión lúdica, señala el escenógrafo, surgió desde el instante en el que pensó en la montaña y su construcción. Podría haber sido una estructura recubierta de flores, algún relleno en el centro y algunas flores en la superficie; sin embargo, los bailarines no podrían subirse, ni recostarse, ni tirarse desde la cima”⁹⁰¹

⁹⁰⁰ Datos ofrecidos por Godínez Rivas en: Godínez Rivas, «Cuerpo», 289.

⁹⁰¹ Godínez Rivas, 289.



FIGURA 126. Peter Pabst, y Pina Bausch. *Palermo Palermo*. 1989. Artes escénicas

Ni Bausch ni Pabst decidieron construir la montaña con un propósito coreográfico o en relación con las pautas de movimiento, hicieron esta apuesta para que fueran los cuerpos de los bailarines los que establecieran un discurso sobre ella con su movimiento. Así Pabst afirma “A veces pienso: lo que podrán hacer ellos con esto [montaña de flores]. No les voy a decir lo que deben de hacer con eso. Pina difícilmente les va a decir qué deben hacer con eso”⁹⁰² Por tanto, existe en esta proposición espacial ciertas opciones de agencia de los bailarines que en otros trabajos quedan totalmente pautadas y coreografiadas.

Por último, en “Palermo, Palermo” (1989), Pabst dispone un suelo completamente lleno de bloques de hormigón de los que habitualmente se emplean en los muros de construcciones de bajo coste. En esta pieza, constituida espacial y formalmente por la acumulación extrema de objetos que sustituyen el suelo, está muy próxima de las instalaciones escultóricas que durante la década de 1970 propusieron los artistas pioneros de la ampliación del campo escultórico. Un ejemplo paradigmático y precursor de este tipo de acumulaciones transformadoras del espacio, lo encontramos en la instalación “Yard” (1961) de Allan Kaprow.

Allan Kaprow: “Yard” (1961)

En esta instalación, Kaprow llenó de neumáticos de automóvil de caucho negro el patio trasero de la galería “Martha Jackson” (Nueva York, EE. UU.). La acumulación de neumáticos amontonados genera un nuevo suelo con característica desplazadas al suelo duro y horizontal normativo: una nueva orografía. Los espectadores necesariamente tenían que andar encima de los neumáticos si querían transitar por el patio.

⁹⁰² Parfraseando las palabras de Pabst presentes en: Cláudia Galhós, *Pina Bausch: sentir mais* (Dom Quixote, 2010).



FIGURA 127. Allan Kaprow. Yard, 1961. Instalación

“Yard” (1961) es uno de los primeros *happenings*, término acuñado por Kaprow en 1959. Los *happenings* son acontecimientos que requieren de la participación del público. Por tanto, más que un conjunto de objetos para la contemplación (neumáticos), Kaprow propuso en “Yard” (1961) un contexto de experiencia⁹⁰³, que solo se sustanciaba mediante la presencia activa de los espectadores en el espacio. De esta forma los espectadores se convertían en parte de la pieza artística. Esta instalación de Kaprow se ha reproducido más de diez veces hasta 2006, fecha de fallecimiento del artista.

5.6.2. Perforaciones, excavaciones y destrucciones

El suelo es una superficie, un plano, una capa fina de contacto entre el aire y la tierra. Es también una capa opacante que oculta lo que está debajo. Quizás este impulso contra-escópico y explorador ha producido un deseo de romper, perforar y destruir el suelo, para descubrir lo que hay debajo y reconfigurar el terreno de una nueva forma. A continuación, recogemos las intervenciones más significativas que, con estas metodologías, han intervenido sobre el suelo.

Michael Heizer: “Double Negative” (1970)

Sobre el suelo del semidesértico del Moapa Valley (Nevada, EE. UU.) Michael Heizer excavó una zanja de 9 metros de ancho, 15 de profundidad y 457 metros de largo que constituyen la obra “Double Negative” (1970). La excavación supuso el desplazamiento de aproximadamente 250.000 toneladas de material. Esta intervención provocó una depresión en el terreno, que abre un espacio hueco por debajo del nivel del suelo que había antes de la intervención. Esta modificación del territorio es también un desplazamiento de la posición de partida del suelo a otra nueva cota, pero nuevamente nos encontramos con *urbanizaciones* del suelo

⁹⁰³ Por los problemas que tenían los espectadores para recorrer el patio debido a la presencia de los neumáticos, esta propuesta de Kaprow nos recuerda a la instalación de Duchamp “Sixteen miles of string” (1942).



FIGURA 128. Michael Heizer. *Double negative*. 1970. Intervención en el territorio

que no están alineadas con la economía productiva sino con la gestualidad simbólica de la transformación, y el movimiento de materiales para generar un vacío, un nuevo espacio sobre el espacio dado, una nueva distribución de la materia. Al igual que ocurre con “A line made by Walking” (1967) de Richard Long, del que hablaremos más adelante, Heizer hace un ejercicio de escritura con más *calado* sobre el suelo. Solo es cuestión de tiempo que esta huella desaparezca, en este caso puede que millones de años.

“(…) de acuerdo con los deseos del artista, el MOCA no se encargará de la conservación de la pieza. (...) Heizer quiere que la naturaleza eventualmente recupere la tierra a través del clima y la erosión”⁹⁰⁴

El *land art* introdujo diversas operaciones con suelo (modificación, generación, etc.) como una estrategia práctica para la crítica de los movimientos de mercantilización del arte, propios de otras tendencias contemporáneas a su surgimiento. La intervención artística se producía fuera de la Institución del museo. Por lo tanto, el gesto del Land Art de estar *fuera de* o tensando los límites de la *institución artística*, en sus cánones de objetualidad y concepción del arte como *objeto mercantil* (bienes muebles), llevó a los artistas de este movimiento a trabajar sobre/con/contra diferentes suelos *situados*, frente al no-lugar y por lo tanto el no-suelo, de los lugares normativos de la institución artística: museos y galería.

Hans Haacke: “Pabellón alemán. 45ª Bienal de Venecia” (1993)

Sin embargo, a pesar de la tensión antes comentada del Land Art por salir de la *institución artística*, los artistas pertenecientes a la corriente denominada como *crítica institucional* no tardarán en identificar el suelo de la *institución* como una

⁹⁰⁴ William Wilson, «New MOCA Acquisition Is a Hole in the Ground», *Los Angeles Times*, 10 de diciembre de 1985, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1985-12-10-ca-15620-story.html>. Traducción propia del original en inglés: “[...] according to the artist’s wishes, MOCA will undertake no conservation of the piece. (...) Heizer wants nature to eventually reclaim the land through weather and erosion”]



FIGURA 129: Hans Haacke. German Pavilion, 1993. Instalación

superficie útil en su empeño crítico por cuestionar los lugares normativos del arte: los museos, las galerías y otros espacios de exhibición artística. La artista y crítica Andrea Fraser⁹⁰⁵, que acuñó el nombre de esta corriente artística en 1985, identificó el suelo de la institución como objetivo de las prácticas materiales de la crítica institucional.

“(...) la crítica institucional [hará] de guerrilla atareada en actos de subversión y sabotaje, reventando muros, suelos y puertas, azuzando a la censura y derribando los poderes fácticos”⁹⁰⁶

Con ocasión de la “45ª Bienal de Venecia” (1993) el artista germano-estadounidense Hans Haacke fue el encargado de intervenir en el pabellón alemán de la muestra. El pabellón alemán fue construido en 1909, pero el punto relevante que desencadenará la intervención de Haacke está íntimamente relacionado con su remodelación en 1938 por Ernest Haiger arquitecto y militante en el partido Nazi. Con esta remodelación el pabellón se convirtió en un manifiesto arquitectónico del nacionalsocialismo: un monumento.

“Poderosos y altos pilares de piedra sostienen la parte delantera y sobre la entrada principal el ilustre símbolo del Tercer Reich nos prepara para adentrarnos en el nuevo espíritu del arte alemán”⁹⁰⁷

El suelo del pabellón, originariamente un entarimado de madera fue sustituido en la remodelación nazi de 1938 por un suelo de mármol. La intervención de Haacke consistió en picar dicho suelo sin retirar los escombros. Los visitantes del pabellón eran recibidos en una antesala con un retrato de Hitler, y posteriormente

⁹⁰⁵ Andrea Fraser, «Dentro y fuera de lugar», en *Andrea Fraser: de la crítica institucional a la institución de la crítica*, ed. Anna Jiménez Jorquera (Siglo Veintiuno editores, 2016).

⁹⁰⁶ Andrea Fraser, «De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica.», en *Andrea Fraser: de la crítica institucional a la institución de la crítica*, ed. Anna Jiménez Jorquera (Siglo Veintiuno editores, 2016).

⁹⁰⁷ Palabras del propio Haiger en 1938 al término de la construcción del pabellón, recogidas en: Sabine Oelze y Luna Bolívar, «El pabellón alemán en la Bienal de Venecia: una sala controvertida», *DW.COM*, accedido 9 de septiembre de 2022, <https://www.dw.com/es/el-pabell%C3%B3n-alem%C3%A1n-en-la-bienal-de-venecia-una-sala-controvertida/a-15121939>.



FIGURA 130. Chris Burden. *Exposing the Foundation of the Museum*, 1986. Instalación

accedían a la sala principal con el suelo completamente destrozado. En el muro frontal de la sala se instaló un letrero con la palabra “GERMANIA”. La actividad del espectador en el interior del pabellón consiste en desplazarse sobre este suelo inestable, a través de un paisaje devastado. El gesto de destrucción de Haacke sobre el suelo lujoso del pabellón funciona como imagen en negativo o *contrarretrato* de la que en su día las autoridades alemanas quisieron expresar con sus materiales y con sus referencias al clasicismo arquitectónico griego.

“La nueva sala de exposiciones alemana en Venecia no es sólo una representación impresionante, grandiosa y digna del Tercer Reich, sino que demuestra también ser un marco artístico inmejorable, capaz de hacer que el arte que se muestra en su interior genere un efecto elevado”⁹⁰⁸

Con esta intervención, Haacke concilia en un punto intermedio las sensibilidades que piden la destrucción y reconstrucción total del pabellón, con aquellas otras opiniones que confían en que el mantenimiento de los símbolos del terror mantiene viva su memoria y conjura su posible repetición.

Chris Burden: “Exposing the Foundation of the Museum” (1986)

Sin embargo, puede que el gesto de ataque más conocido al suelo de la una Institución artística sea “Exposing the Foundation of the Museum” (1986) que Chris Burden realizó sobre el suelo del MOCA⁹⁰⁹ (Los Ángeles, EE. UU.). La propuesta de Burden consistió en excavar un agujero de tres metros de profundidad y cinco de ancho pegado al muro exterior del museo⁹¹⁰. El objetivo de la excavación era dejar al aire las zapatas de cimentación de los pilares que sostienen los muros y el techo del edificio. Unas escaleras hacen posible que los espectadores puedan acercarse a este elemento arquitectónico convertido en

⁹⁰⁸ Oelze y Bolívar.

⁹⁰⁹ Siglas de: The Museum of Contemporary Art (Los Ángeles, EE. UU.)

⁹¹⁰ En un principio esta intervención se realizó en un edificio auxiliar del MOCA, que después se convirtió en una de sus salas. La intervención del Burden pasó del exterior al interior.

objeto artístico. Durante el proceso administrativo para eliminar el suelo y alcanzar los verdaderos elementos estructurales de la arquitectura, Burden encuentra también las estructuras de resistencia, los resortes de la *institución artística*.

“Hablo con la comisaria y después con el primer ingeniero, que pertenecía al despacho de Frank Gehry, y me dice: "¿Por qué quieres hacer esto? Es una idea totalmente estúpida. Cuesta muchísimo dinero; cerca de 100.000 dólares". Entonces digo: "Este ingeniero no me sirve, necesito otro ingeniero". A lo que Jackie, la comisaria, responde: "El museo no va a contratar a otro ingeniero", una y otra vez. Y le digo: "¿Quién es el museo?", a lo que me contesta: "El Director". Me volví a encontrar con el Ingeniero, lo discutimos y finalmente encontramos una solución”⁹¹¹

Con esta acción Burden *destapa* aquello que el suelo oculta. Como vemos en su comentario anterior, excavar el suelo aflora no solo la cimentación física de contenedor arquitectónico, sino toda la serie de mecanismos que el dispositivo institucional artístico emplea para capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes⁹¹². Con esta operación sobre el suelo queda a la vista toda la *cimentación* política, social y económica que soporta de forma literal y metafórica esta Institución en concreto y la institución artística por extensión: la infraestructura.

Maria Eichhorn: "Relocating a Structure" (2022)

La artista María Eichhorn realizó en la “59ª Bienal de Venecia” (2022) una instalación que se presenta como trasunto de la intervención de Haacke en 1993, y al mismo tiempo homenajea de forma indirecta “Exposing the Foundation of the Museum” (1986) de Burden. En el mismo lugar el lugar de intervención de

⁹¹¹ Chris Burden, El minuto anterior y posterior al accidente, entrevistado por Jorge Luis Marzo, accedido 7 de septiembre de 2022, <https://www.soymenos.net/burden.pdf>.

⁹¹² Parafraseando a Agamben: Agamben, «¿Qué es un dispositivo?»



FIGURA 131. Maria Eichhorn. *Relocating a Structure*. 2022. Instalación

Haacke en 1993, y con un procedimiento de excavación similar al de Burden, en "Relocating a Structure" (2022) Eichhorn nos muestra los cimientos del Pabellón alemán. La artista tenía la intención inicial de trasladar el pabellón completo a otra ubicación durante la bienal, para volverlo a *ensamblar* después en su ubicación original. Sin embargo, la artista decidió finalmente excavar el suelo del pabellón mostrar parte de la cimentación y complementar esta intervención con una serie de visitas guiadas a los lugares clave de la resistencia antifascista de la ciudad de Venecia durante la Segunda Guerra Mundial.

Como hemos comentado cuando se ha analizado la intervención de Haacke, el pabellón alemán se construyó originalmente en 1909 y sufrió una remodelación 1938 a manos del arquitecto nazi Ernest Haiger. ¿Dónde se encuentra la estructura original? ¿Dónde comienzan las ampliaciones y la reconstrucción? Lo que Eichhorn destapa con su intervención es justo los límites y uniones de la construcción original y las zonas del pabellón construidas ya bajo el paradigma nazi.

“Si bien las proporciones del Pabellón de Baviera se orientaron a una escala humana, las adiciones de 1938 a las salas laterales, la sala principal y especialmente la fachada empequeñecen a los visitantes, produciendo un efecto intimidante”⁹¹³

El suelo que antes trabajó Haacke de una forma superficial, es abordado por Eichhorn con la complejidad administrativa y política que desplegó Burden en su intervención sobre el museo. Como explica Dziejwior (curador de la muestra), Eichhorn realiza una trasposición de lo que puede significar el término *relocating* desde su sentido literal hacia el sentido político que tuvo la ampliación nazi del pabellón.

⁹¹³ «Maria Eichhorn "Relocating a Structure", German Pavilion at Giardini Della Biennale, Venice», 2 de mayo de 2022, <https://www.moussemagazine.it/magazine/maria-eichhorn-relocating-a-structure-german-pavilion-at-giardini-della-biennale-venice>. Traducción propia del original en inglés: ["While the proportions of the Bavarian Pavilion were oriented to a human scale, the 1938 additions to the side rooms, the main room, and especially the facade dwarf visitors, producing an intimidating effect"]



FIGURA 132. Fischer Urs. You. 2007. Instalación

“El título del proyecto de Maria Eichhorn, Reubicación de una estructura, puede interpretarse en sentido figurado. “Reubicar una estructura” en un nuevo contexto puede referirse no solo a la arquitectura y la historia del Pabellón Alemán, sino también a cuestiones fundamentales de la existencia humana y la responsabilidad ética”⁹¹⁴

Todas estas intervenciones, en especial las de Haacke y Eichhorn sobre el pabellón alemán, confirman la potencia simbólica del suelo. En especial manifiestan *cierta* semiótica del suelo y ponen en funcionamiento *cierta* hermenéutica artística que se despliega para su exploración simbólica, poética y política.

Urs Fischer: “You” (2007)

El artista suizo Urs Fischer llevó el gesto de Burden de excavar el suelo de la Institución un paso más allá con la intervención similar titulada “You” (2007)⁹¹⁵. En esta intervención, el artista vacía completamente el suelo de la galería Gavin Brown (Nueva York, EE. UU.). A unos centímetros de los muros blancos de la galería, Fischer recorta el suelo de cemento con un gran disco de corte, de forma parecida a cuando se necesita abrir una zanja en un suelo pavimentado. A partir de este corte superficial del suelo, obreros de la construcción excavaron un socavón de varios metros de profundidad, que en sus zonas más bajas llega a estar tres metros por debajo del suelo inicial de la galería. La producción de la *obra* necesitó de diez días de trabajo, maquinaria de construcción industrial y costó 250.000 dólares.

⁹¹⁴ Palabras de Dziewior comisario de la muestra en: «Maria Eichhorn “Relocating a Structure”, German Pavilion at Giardini Della Biennale, Venice». Traducción propia del original en inglés: [“The title of Maria Eichhorn’s project, Relocating a Structure, can be interpreted in a figurative sense. “Relocating a structure” to a new context may refer not only to the architecture and history of the German Pavilion, but also to fundamental issues of human existence and ethical responsibility”]

⁹¹⁵ La obra tuvo una *secuela* en 2011 en “The Brant Foundation” (Nueva York, EE. UU.). «Home», The Brant Foundation, accedido 7 de septiembre de 2022, <https://www.brantfoundation.org>.

“Estás adentro y afuera; están las paredes blancas perfectas de la galería y esta tierra marrón rojiza de Nueva York”⁹¹⁶

Fischer produjo un gran cráter en el interior de una galería de arte, algo así como el impacto de una bomba sobre el suelo que sin embargo no ha afectado a las paredes impolutamente pintadas de blanco. La instalación funciona como un recorte de la realidad, dentro de un contenedor de *artistificación* del espacio, el gesto y el cuerpo del espectador. Es una explosión material del suelo, pero también es la formación de un nuevo un paisaje para la contemplación de un contraste.

Treinta años separan las intervenciones de Burden y Fischer, teniendo ambas en común el ejercicio de excavación, eliminación del suelo normativo y su sustitución provisional por otros elementos de soporte. Sin embargo, a pesar del parecido formal, la intervención de Burden pertenece conceptualmente al ámbito de la crítica institucional, puesto que su acción compromete a la Institución más allá de lo puramente factual. La intervención de Fischer siendo en lo formal un gesto aún más radical, se convierte en un paisaje en un lugar de paseo para el espectador. Como afirmará la propia Fraser puede que la crítica institucional bajo las formas en la que la reconocemos hasta el momento esté *muerta*.

“Ahora mismo, cuando más la necesitamos, la crítica institucional está muerta, víctima de su éxito o su fracaso, tragada por la institución a la que se enfrentó”⁹¹⁷

Richard Wilson: “Water Table” (1994)

Sobre el suelo de la “Matt’s Gallery” (Londres) el artista Richard Wilson realizó una perforación en la que encajó una mesa de billar. Lo particular de esta

⁹¹⁶ Jerry Saltz, «“You,” by Urs Fischer», New York Magazine, accedido 7 de septiembre de 2022, <https://nymag.com/arts/art/reviews/41266/>.

⁹¹⁷ Fraser, «De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica.», 14.



FIGURA 133. Richard Wilson. *Water Table*. 1994. Instalación

excavación es que presenta una perforación de 70 centímetros que atraviesa la mesa de billar instalada en el suelo y llega hasta los 4 metros de profundidad. A esta profundidad se encuentra la capa freática de este terreno en particular. Wilson posicionó al fondo del agujero unas palas motorizadas que interrumpen el paso del agua generando un sonido de *gorgoteo intermitente*⁹¹⁸.

“El trabajo de Wilson no solo desafía los límites de la forma escultórica y la función del espacio de la galería, sino que también desafía los perímetros del espacio arquitectónico. Ha logrado ampliar los espacios empujándolos hacia afuera, hacia adentro y hacia arriba, pero parece que el área donde la arquitectura debe mantener su integridad es dónde toca la tierra”⁹¹⁹

Esta intervención se apropia de una de las actividades más ancestrales realizadas sobre el suelo de territorios áridos: la búsqueda del agua subterránea. Por tanto, la instalación de Wilson va más allá del simple agujero⁹²⁰, o del desmantelamiento del suelo de la institución artística. Nos muestra un suelo que es más complejo, que está formado por capas, donde la consistencia de algunas de ellas no es de naturaleza sólida sino líquida.

“Wilson invita al visitante a experimentar el espacio extendido ubicando el trabajo bajo tierra (...) la contradicción implícita en este sólido edificio que descansa sobre la arena y el agua que corre queda al descubierto”⁹²¹

⁹¹⁸ Parfraseando la información presente en la web del artista: Richard Wilson, «Water Table», accedido 13 de abril de 2023, <https://www.richardwilsonsculptor.com/sculpture/water-table-1994.html>.

⁹¹⁹ «Watertable», accedido 3 de mayo de 2023, <https://www.mattsgallery.org/exhibitions/watertable>. Traducción del original en inglés: [“Wilson’s work not only challenges the boundaries of sculptural form and the function of the gallery space, but it also challenges the perimeters of architectural space. He has succeeded in extending spaces by pushing them outward, inward and upward but it seems that the one area where architecture must retain its integrity is where it touches earth”]

⁹²⁰ Tenemos que advertir en este punto que este comentario es una interpretación de la obra, que excede la documentación que hemos encontrado sobre la misma. Es decir, se trata de nuestra forma de contextualizar la obra en un campo de interés, que puede no coincidir con el que el artista propone. De hecho, la mesa de billar empotrada en el suelo es para nosotros irrelevante, frente a la acción de perforar hasta encontrar el nivel freático.

⁹²¹ «Watertable». Traducción propia del original en inglés: [“Wilson invites the visitor to experience the extended space by locating the work underground (...) the contradiction implicit in this solid building resting on water and running sand is laid bare”]



FIGURA 134. Doris Salcedo. *Shibboleth*. 2007. Instalación

Doris Salcedo: “Shibboleth” (2007)

Salcedo produjo en el suelo de la “Sala de Turbinas” de la “Tate Gallery” (Londres) una grieta de 167 metros de longitud, con ancho y profundo de medidas variables y una trayectoria. La intervención recibe el nombre “Shibboleth” (2007). El término hebreo *shibboleth* adquiere su narrativa en el “Antiguo Testamento”. La diferente sonoridad de la pronunciación del término sirvió a los galaditas para identificar y exterminar a los efrainitas. Con esta referencia histórica, Salcedo nos indica que debemos identificar la grieta en el suelo de la “Tate Gallery” con la frontera política de los estados-nación contemporáneos.

““Shibboleth” es una pieza que hace referencia a los peligros al cruzar fronteras, o a ser rechazado en el momento de cruzar fronteras”⁹²²

Como Salcedo ha comentado en numerosas ocasiones, y como veremos más adelante cuando comentemos su trabajo en “Palimpsesto” (2018), para la autora la práctica artística siempre es un ejercicio político. Estamos entonces ante una intervención sobre el suelo que materializa la división del territorio en dos espacios diferenciados en cuyo límite se genera un abismo conceptual y político. Trayendo esta grieta a la “Sala de turbinas” de la “Tate Gallery”, Salcedo produce una frontera con la que los espectadores están obligados a negociar.

“Al entrar al Turbine Hall los espectadores pueden apreciar visualmente la grieta irregular que atraviesa el piso del edificio; al caminar se ven físicamente obligados a tenerla en cuenta ya sea para atravesarla o para prevenir un accidente”⁹²³

⁹²² Palabras de Salcedo en: Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=NIJDn2MAn9I>. Traducción propia del inglés: [““Shibboleth” is a piece that refers to dangers at crossing borders, or to being rejected in the moment of crossing borders”]

⁹²³ María Margarita Malagón-Kurka, «Doris Salcedo», *Arte al Día* (blog), accedido 3 de mayo de 2023, https://es.arteldia.com/International/Contenidos/Artistas/Doris_Salcedo.



FIGURA 135. Doris Salcedo. *Shibboleth*, 2007. Instalación

La grieta que Salcedo hace construir en el suelo de la Institución reproduce simbólicamente el abismo en el que se *quedan* aquellos que intentan el tránsito entre estos dos lados políticamente administrados. El interior de la grieta es la *tierra de nadie* entre dos estados-nación, el espacio negativo que ocupa el cuerpo del migrante en el primer mundo.

“Representa las fronteras, la experiencia de los inmigrantes, la experiencia de la segregación, la experiencia del odio racial. Es la experiencia de un tercermundista que llega al corazón de Europa. Por ejemplo, el espacio que ocupan los inmigrantes ilegales es un espacio negativo. Y entonces esta pieza es un espacio negativo”⁹²⁴

La intervención sobre el suelo de Salcedo ha seguido estando latente después del final de la exposición. La grieta fue reparada, pero ha quedado como una cicatriz visible en el suelo de la “Sala de turbinas” de la “Tate Gallery” recordándonos que las heridas se cierran, pero su huella siempre permanece. Los restos de “Shibboleth” (2007) sobre el suelo de la institución continúan recordando el trabajo de Salcedo y, por extensión, cualquier frontera física y política.

Paul Harrison y Jhon Wood: “Hundredweight” (2003)

“Hundredweight” (2003) es una serie de intervenciones diferentes sobre el mismo espacio/estancia⁹²⁵ que los artistas Paul Harrison y John Wood, presentan en formato de pequeños extractos de video. Todas las *acciones* que se agrupan con

⁹²⁴ Palabras de Salcedo en: Dalya Alberge, «Welcome to Tate Modern’s Floor Show It’s 167m Long and Is Called Shibboleth», 3 de mayo de 2023, sec. unknown section, <https://www.thetimes.co.uk/article/welcome-to-tate-moderns-floor-show-its-167m-long-and-is-called-shibboleth-mwktzgwdbd>. Traducción propia del original en inglés: [“It represents borders, the experience of immigrants, the experience of segregation, the experience of racial hatred. It is the experience of a Third World person coming into the heart of Europe. For example, the space which illegal immigrants occupy is a negative space. And so this piece is a negative space”]

⁹²⁵ Esta habitación de la que parten Harrison y Wood en esta serie, por su limpieza aséptica nos recuerda a contextos espaciales del ámbito de la salud: quirófanos, laboratorios, habitaciones de aislamiento, etc.



FIGURA 136. John Wood, y Paul Harrison. *Hundredweight*. 2003. Video.

este nombre tienen en común que el punto de vista del espectador/video está situado completamente cenital a lo que parece una estancia/habitación rectangular de 5 por 4 metros aproximadamente. Para cada acción concreta de la serie, los artistas modifican la estancia o le incorporan elementos con los que después interactúan desencadenando una reacción concreta. Se trata de pequeñas acciones breves dentro de la estancia que cambia como resultado de la acción.

Es relevante para esta investigación el extracto⁹²⁶ que los autores publicaron en la red social “Instagram” el pasado 28 de junio 2023 y que forma parte de la serie “Hundredweight” (2003). En esta acción concreta, al inicio vemos un suelo formado por losetas blancas cuadradas. La acción consiste en que uno de los artistas aparece perforando el suelo con sus pies, rompiendo las losas que conforma el piso.

El resultado es un suelo que se va rompiendo al paso del artista que lo va golpeando con zancadas fuertes. Se trata pues, de un suelo frágil a pesar de las zancadas, que desplaza una de las características más básicas del suelo la consistencia y resistencia de este a las acciones humanas o fuerzas materiales moderadas.

Mary Miss: “Perimeters/Pavilions/Decoys” (1977)

Consideramos como contrapartida a las intervenciones de excavación analizadas en este apartado, la instalación “Perimeters/Pavilions/Decoys” (1977) de Mary Miss. En esta intervención la artista instaló diversos elementos escultórico/arquitectónicos en un terreno próximo al “Nassau County Museum” (Nueva York). Estas intervenciones consistieron en la instalación de tres torres construidas con madera sobre el terreno. Sin embargo, lo más relevante para

⁹²⁶ Paul Harrison y Jhon Wood, *Hundredweight*, 2003, Video, 2003, <https://www.instagram.com/reel/CuBd06zoHxh/>.



FIGURA 137. Mary Miss. *Perimeters/Pavilions/Decoys*. 1977. Intervención en el territorio

esta investigación de este trabajo de Miss es la construcción de un pabellón subterráneo y por lo tanto la creación de un nuevo suelo.

“Mediante vigas y tabiques de madera, Miss construyó un complejo espacio subterráneo con un pasillo a su alrededor”⁹²⁷

Miss aprovechó una depresión del terreno para realizar un nuevo suelo plano y a nivel sobre el suelo original/natural. En el centro de este nuevo suelo, encontramos una apertura cuadrangular y una escalera por la que los espectadores pueden descender a la cota real de suelo.

“El espectador se da cuenta de que el suelo que acaba de atravesar y que se supone sólido está socavado”⁹²⁸

Con esta intervención Miss materializa el vacío existente entre el suelo urbanizado y el suelo *natural*. Sin embargo, este nuevo suelo arquitectónico es *disfrazado* de suelo natural puesto que en él hay tierra y vegetación, frente a los suelos urbanizados, infértiles y duros habituales de la ciudad. Miss alisa el terreno, con el solo propósito de mostrarlo como un simulacro. Al contrario que los artistas que hemos analizado en este apartado, Miss construye un suelo en lugar de destruirlo, perforarlo o excavarlo.

5.6.3. Materialidades divergentes

Como hemos comentado al inicio en nuestro análisis, el suelo en sus formas convencionales presenta cualidades de superficie estable. Es decir, el suelo no debería deformarse cuando un *cuerpo* se mueve o se deposita sobre su

⁹²⁷ «De Alice Aycock a Mary Miss, las mujeres del Land Art», Masdearte, accedido 3 de mayo de 2023, <https://masdearte.com/especiales/de-alice-aycock-mary-miss-las-mujeres-del-land-art/>.

⁹²⁸ «“Perimeters/Pavilions/Decoys”», accedido 3 de mayo de 2023, <http://marymiss.com/projects/perimeterspavilionsdecoys/>. Traducción propia del original en inglés: [“The viewer becomes aware that the ground s/he has just walked across and presumed to be solid is undermined”]



FIGURA 138. Wim T. Schippers. Peanut-Butter Platform. 1969. Instalación

superficie. El suelo no debería verse influenciado por lo que pase sobre él, ni tampoco debería influenciar en lo que pasa sobre él. Sin embargo, algunos directores escénicos y artistas han propuesto desplazamientos sobre estas cualidades naturalizadas del suelo. Directores como Yoann Bourgeois o Damian Jalet, de los cuales hemos visto otras propuestas con anterioridad, han trabajado también proponiendo suelos capaces de mantener otras relaciones con el cuerpo.

La re-materialización, o cambio del material habitual de un objeto, por otro material de características divergentes y paradójicas, pero manteniendo la forma convencional del objeto, es una estrategia artística habitual desde la corriente Surrealista de las Vanguardias históricas. El suelo, por su materialidad especialmente codificada no será una excepción en estos procesos de cuestionamiento artístico de las convenciones.

Wim T. Schippers: “Peanut-Butter Platform” (1969)

El artista holandés Wim T. Schippers, perteneciente por momentos al movimiento Fluxus, experimentó durante la década de 1960 con algunas propuestas relacionadas con la *re-materialización* del suelo. En una instalación en el Museum Fodor (1962) Schippers cubrió el suelo con sal y vidrios rotos. Un año más tarde, en la “Felix Valk’s Gallery” ’20 el artista cubrió el suelo con espinacas cocidas⁹²⁹. Pero el gesto, sobre el suelo que Schippers realizó en la década de 1960 y ha podido reproducir en varias ocasiones es la instalación llamada “Peanut-Butter Platform” (1969)⁹³⁰. Cómo su nombre indica, la instalación consiste en una plataforma mantequilla de cacahuete extendida sobre el suelo de la sala. El “Museum Boijmans Van Beuningen”⁹³¹ adquirió la pieza en 2010 y la reprodujo

⁹²⁹ Lamentablemente no ha sido posible encontrar más información de fecha, lugar o imágenes de la instalación.

⁹³⁰ En la documentación consultada algunas fuentes fechan la obra en 1962 y otras en 1969.

⁹³¹ «Wim T. Schippers: A Retrospective», accedido 26 de septiembre de 2022, <https://www.bonner-kunstverein.de/en/exhibition/wim-t-schippers-a-retrospective/>.



FIGURA 139: Damien Jalet. *Planet [wanderer]*. 2021. Artes escénicas

en esta ocasión con unas dimensiones de 4 x 12 metros y 3 centímetros de profundidad⁹³². La controversia de la *re-materialización* del suelo con un material comestible y cargado de significado en la cultura popular se ha entrelazado, en esta última ocasión con sucesos derivados de la relación/reacción del público con esta *plataforma*. En la *reinstalación* de “Peanut-Butter Platform” (2011) varios espectadores pisaron la plataforma de mantequilla de cacahuete. El museo ha pedido a estos espectadores que paguen los desperfectos ocasionados en la instalación.

“Docenas de turistas desconcertados vieron como el hombre se introducía sin querer en la obra, que estaba sobre el suelo sin ningún tipo protección, y hundía sus zapatos en los 1100 litros de manteca de cacahuete por allí desparrramados”⁹³³

Damien Jalet: “Planet [wanderer]” (2021)

En el espectáculo “Planet [wanderer]” (2021) el coreógrafo y director escénico francés Damien Jalet, propone una intervención completa en la que el suelo pierde su habitual dureza para pasar a tener zonas⁹³⁴ de viscosidad en las que el cuerpo se hunde lentamente⁹³⁵. En un extenso proceso de investigación sobre materiales, y su interacción con el cuerpo, Jalet se decidió por un fluido no

⁹³² Sus dimensiones han variado en las diferentes *instalaciones* que ha tenido la pieza. En su variabilidad de medidas destaca para nosotros especialmente la profundidad. En versiones anteriores documentadas de “Peanut-Butter Platform” la profundidad de la plataforma era mucho mayor, mientras que el área era mucho menor.

⁹³³ «Pisa sin querer una obra de arte de 48 m2 de manteca de cacahuete y le hacen pagar los daños», La Información, accedido 26 de septiembre de 2022, <https://www.lainformacion.com/opinion/strambotic/manteca-cacahuete/9572/>.

⁹³⁴ Siguiendo la tradición de la *institución escénica*, aparentemente todo el suelo del escenario es del mismo material viscoso y por lo tanto los cuerpos podrían hundirse en cualquier punto, sin embargo, los escenógrafos de Jalet han construido *pozos* por el espacio escénico que son los puntos donde el material *cubre* hasta las rodillas. En el ámbito escénico se producen trampas de este tipo cuyo objetivo es el ahorro de material y el engaño visual.

⁹³⁵ El hundimiento lento para nosotros está relacionado con un buen número de manifestaciones de la cultura popular de masas en las que aparecen *arenas movedizas*. De alguna manera Jalet recupera aquí este momento dramático que tenemos en el imaginario popular para emplearlo en la alta cultura de la *institución escénica*.



FIGURA 140. Damien Jalet. Planet [wanderer]. 2021. Artes escénicas

newtoniano hecho en base a la mezcla de fécula de patata con agua⁹³⁶. El fluido no newtoniano se define como un fluido cuyos valores de viscosidad no son constantes y dependen las fuerzas mecánicas (tensión cortante) que se aplican sobre el mismo. En este entorno los cuerpos de los bailarines alcanzan nuevas relaciones con su eje y son capaces de oscilar puesto que sus pies están de alguna manera atrapados en el suelo.

“Cambiando a través de diferentes estados, desafiando la gravedad o luchando contra materiales inestables, los bailarines merodean por el escenario, elaboran estrategias y se desvían a medida que se encuentran con este terreno en constante evolución”⁹³⁷

El fluido no newtoniano empleado como superficie de apoyo del cuerpo, produce lo que podríamos llamar un suelo dinámico⁹³⁸, que se relaciona/reacciona variando su consistencia con respecto a las fuerzas que el cuerpo de los bailarines produce sobre él. Podríamos argumentar en este punto que el suelo no es un agente pasivo, sino un agente reactivo a su contexto. Teniendo en cuenta el contexto escénico en el que se produce este suelo, en “Planet [wanderer]” el suelo *baila*, o al menos se comporta *performativamente*. Para Casciani en el

⁹³⁶ Con objeto del trabajo de investigación “Dramatúrgies de l’espai-cos” hemos tenido la oportunidad de entrevistar a Samson Picard, jefe técnico del “Teatre Chaillot” donde Jalet ha realizado el proceso de producción de este espectáculo. Para este espectáculo se empleaban diariamente 450kg de fécula de patata que se desechaban ese mismo día. En el plano económico calculamos un gasto aproximado de 2000€ solo en reponer diariamente el material empleado en el suelo. Picard nos habló durante la entrevista de “Carte blanche” para Jalet en este espectáculo. En ciertos contextos como el francés el dinero, no conforma el suceso escénico/artístico porque para algunos artistas no existe como condicionante. Más información en: Raúl León Mendoza, «Dramatúrgies de l’espai-cos. Potencialitats del disseny de l’espai escènic com a activador de relacions alternatives entre cos i escena.», Trabajo de investigación (Valencia: Instituto Valenciano de Cultura. Generalitat Valenciana, 2021), <http://personales.upv.es/raulemen/dramaturgies/>.

⁹³⁷ Texto de Théo Casciani en: Damien Jalet, «Planet [Wanderer]», Damien Jalet, 2021, <https://damienjalet.com/project/planet-wanderer/>. Traducción propia del original en inglés: [“Shifting through different states, defying gravity or combating unstable materials, the dancers skulk around on stage, work out strategies and veer off-kilter as they meet this ever-evolving terrain”]

⁹³⁸ Por sus características dinámicas (cambiantes y variables) este referente podría estar situado en el apartado de “Dinámicas del plano”. Sin embargo, consideramos su posición en esta estructura en base a que su consistencia depende en gran medida de su materialidad concreta.



FIGURA 141. Anne Imhof, *Faust*, 2017. Instalación

paisaje que presenta la pieza esta es una tierra “vulnerable, reluciente, visceral y viva”⁹³⁹

Hemos centrado nuestro análisis en la capacidad material de suelo que lo convierte en un elemento reactivo, pero el *paisaje* compuesto por el artista japonés Kohei Nawa para “Planet [wanderer]” (2021) es mucho más rico y complejo visualmente. Sobre este espacio Jalet *proyecta*⁹⁴⁰ diversas metáforas sobre nuestra forma de relacionarnos con el planeta, con unos cuerpos que se mueven con dificultad sujetos a un terreno viscoso en el que están parcialmente *plantados*.

“A través de la confrontación del cuerpo humano con diversos materiales experimentales, elementos y la gravedad, Planet [wanderer] es una evocación física y poética de la naturaleza migratoria de la vida y de la poderosa y frágil relación que nos une a este nómada esférico que es nuestro planeta”⁹⁴¹

Anne Imhof: “Faust”⁹⁴² (2017)

El suelo suele ser también una superficie opaca, que normalmente no deja ver aquello que hay debajo. En su relación con la luz, el suelo absorbe luz y en raras ocasiones la refleja o la deja pasar. Es decir, el suelo normativamente no es ni transparente, ni reflectante. Invirtiendo estas cualidades de opacidad, han trabajado numerosas obras de ingeniería arquitectónica siempre pensadas para

⁹³⁹ Jalet, «Planet [Wanderer]».

⁹⁴⁰ Somos muy críticos con estas auto-atruciones de sentido narrativo, poético, social y político sobre materiales y objetos. Sin embargo, es algo muy recurrente en directores escénicos como hemos visto a lo largo de este apartado. Jalet no solo no es una excepción, sino que es el mejor ejemplo de atribuir a sus espectáculos relaciones de sentido con el problema medioambiental que vivimos en la actualidad cuando, sin embargo, sus producciones suponen un tremendo gasto en materiales que se desperdician en cada representación.

⁹⁴¹ Jalet, «Planet [Wanderer]». Traducción propia del original en inglés: [“Through the confrontation of the human body with various experimental materials, elements and gravity, Planet [wanderer] is a physical and poetic evocation of the migratory nature of life and of the powerful and fragile relationship that connects us to this spheric nomad that is our planet”]

⁹⁴² Anne Imhof, *Faust*, 13 de mayo de 2017, Instalación, 13 de mayo de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=TCF3buPU670>.



FIGURA 142. Anne Imhof. Faust. 2017. Instalación

el uso turístico, que han sustituido los materiales convencionales del suelo por vidrios transparentes. Los *suelos de cristal transitable* son cada vez más habituales en la arquitectura contemporánea. Si bien su uso mantiene completamente funcional la economía del suelo. En algunos casos el suelo de cristal es necesario para obtener luz y visibilidad en un nivel inferior (piso), en otros casos como las obras de ingeniería es simplemente una cuestión estética o relacionada con la espectacularidad de la caída (altura entre donde se sitúa el suelo de cristal y el suelo que se encuentra por debajo de la misma). Sin embargo, el ámbito artístico y escénico se ha experimentado con la transparencia del suelo como una forma de alterar o señalar otras visualidades posibles.

“Faust”⁹⁴³ (2017) es la intervención en el Pabellón alemán de la “Bienal de Venecia” (2017) con el que Anne Imhof ganó el “Golden Lion” ese mismo año. La instalación ocupa todo el pabellón con diferentes acciones y modificaciones sobre el espacio de partida. Para esta intervención Imhof instaló un suelo de cristal en todas las estancias del pabellón. Sobre este suelo de cristal, elevado medio metro de la cota real del suelo del pabellón, se sitúa el público al evento. Bajo este suelo, un elenco de diez bailarines desarrolla gestos y acciones diversas: gatean, cantan, descansan, encienden un reguero de fuego, lamen el cristal, presionan sus cuerpos contra esta superficie⁹⁴⁴.

En estas acciones los performers están acompañados de una colección de objetos disímiles: mangueras, botellas de agua, latas de pintura, colchones cubiertos de plástico negro⁹⁴⁵. Por momentos, los bailarines salen del espacio que hay debajo del cristal y comparten los lugares con el público, para más tarde

⁹⁴³ Imhof.

⁹⁴⁴ Es necesario recordar como referencia los “Untitled (Glass on Body Prints)” (1972) de Ana Mendieta. Véase: Ana Mendieta, *Untitled (Glass on Body Prints)*, 1972, 1972, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-glass-body-prints-sin-titulo-impresiones-cuerpo-vidrio>.

⁹⁴⁵ «Watching You Watching Me: Anne Imhof at the Venice Biennale», accedido 26 de septiembre de 2022, <https://thesejournal.org/watching-watching-anne-imhof-venice-biennale/>.

volverse a situar bajo el vidrio. El suelo ya no es una superficie opaca, sino transparente que informa a la gente que está sobre él, acerca de lo que está pasando allí abajo. La transparencia de un elemento tradicionalmente opaco se relacionará para Imhof como “una visión muy transparente del pasado”, pero también a través de esta interfaz de cristal como un reflejo que se erige contra la imagen de “ese pasado”⁹⁴⁶. Bishop hará una lectura de esta intervención de Imhof asociada a su teoría de la zona gris. Para Bishop el suelo de cristal funciona como una interfaz que *media* entre espectadores y *performers*, pero se trata de la misma interfaz que media entre los espectadores y el mundo: la pantalla.

“(…) el componente central de la instalación -el suelo de cristal y las paredes- era realmente una gran pantalla táctil. El cristal se convirtió en una interfaz más entre los espectadores (...) y los performers (...). Todo el pabellón se convirtió en un dispositivo para la visualización de una performance en vivo a través de una pantalla”⁹⁴⁷

Lo relevante para Bishop es que en la instalación de Imhof los espectadores, sobre esta superficie de cristal, no pudieron parar de realizar fotografías. Por tanto, serán los espectadores los que renuevan constantemente la acción de mediar y ser mediados por este cristal (suelo-pantalla), produciendo sistemática y compulsivamente nuevas imágenes (más mediaciones) que mirar detrás de *otros cristales*.

Producciones Imperdibles: “Mirando al cielo” (2004)

Con esta misma estrategia del suelo de cristal transparente, pero utilizada a la inversa ha trabajado la compañía andaluza “Producciones Imperdibles”. En “Mirando al cielo” (2004) la compañía dispone, normalmente en el espacio público, un escenario elevado un metro y medio sobre la cota del suelo real. El

⁹⁴⁶ Palabras de Imhof en: *Venice Biennale 2017, 2018*, <https://www.youtube.com/watch?v=zNQ7ZILuuM>.

⁹⁴⁷ Bishop, «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris».



FIGURA 143. [Producciones imperdibles]. Mirando al cielo. 2004. Artes escénicas

suelo de este *escenario* es de cristal transparente. Bajo esta lámina de cristal se sitúan 48 butacas reclinables que son la posición desde la que el público observará la *performance*. Este espectáculo forma parte de una línea de trabajo de la compañía denominada “Las miradas de la Danza”. La intención de esta línea de trabajo es explorar las posiciones normativas de espectadores y bailarines en el dispositivo escénico. Sin embargo, tras esta variación de posiciones relativa al eje cartesiano, el enfrentamiento frontal entre público y escena sigue manteniendo su vigencia. Es decir, la nueva posición nadir del espectador no afecta a su función y mantiene intactas sus capacidades de ver, propias del dispositivo escénico tradicional. Lo que sucede sobre el cristal, el *tiempo espectacular*, no difiere sustancialmente de lo que sucedería de estar el espectador en su posición convencional.

Con esta operación de transparencia el suelo pierde una de sus cualidades materiales más definitorias. Sin embargo, siendo las dos propuestas formalmente muy similares, en cuanto a la transformación de características convencionales del suelo, están profundamente distanciadas en las implicaciones que este gesto tiene sobre los distintos dispositivos en los que se insertan. No es lo mismo *tener debajo*, que pensamos que es el propósito de “Faust” de Imhof, que el *mirar hacia arriba* que propone “Producciones Imperdibles” en su espectáculo. Mirar lo que hay debajo, tiene unas connotaciones relacionadas con el pasado temporal, con la historia depositada en suelo, capa tras capa de sustrato.

El suelo es la última frontera por traspasar con la visión, lo último realmente opaco e indescifrable detrás de una su superficie⁹⁴⁸. Quizá el suelo sea esa materia oscura inmune a la visión directa y cuya *dramaturgia* solo se puede comprender *decapando/excavando* la superficie y, separando capa por capa cada una de las láminas que lo componen. Estas serán las intervenciones que

⁹⁴⁸ A pesar de ello, somos conscientes del desarrollo de toda una tecnología para visiones ampliadas sobre el suelo, como por ejemplo la rama de geología orientada a su uso forense. Tanto en materia de prospectiva como en materia de análisis superficial, las tecnologías militares exploran la capacidad de visión bajo la tierra.



FIGURA 144. Olafur Eliasson. *The very large ice floor*. 1998.

veremos más adelante en el apartado de “5.7.3. Desenterramientos”. Sin embargo, la operación de cambio de materialidad y de propiedades del suelo de “Faust” de Imhof y de “Mirando al cielo” (2004) de “Producciones imperdibles” cuestiona esta opacidad del suelo y lo convierte en una pantalla transparente, que sostiene y desvela simultáneamente.

Olafur Eliasson: “The very large ice floor”⁹⁴⁹ (1998)

Para terminar este apartado dedicado a la *rematerialización* del suelo como un gesto de desplazamiento capaz de producir una lectura crítica del espacio, debemos citar “The very large ice floor”⁹⁵⁰ (1998) de Eliasson. En esta intervención realizada en el contexto de la “24th Bienal de São Paul” Eliasson produjo una superficie de hielo en junto a la fachada del pabellón “Oscar Niemeyer”.

Sobre esta superficie los visitantes de la bienal pudieron caminar, resbalar, caerse y experimentar las diferencias cualitativas de su movimiento sobre esta superficie con respecto del suelo normativo. Se trata de un referente fundamental para esta investigación⁹⁵¹ puesto que la cuestión de la imprevisibilidad inducida por el suelo resbaloso atraviesa todo nuestro trabajo práctico. El parecido formal con la práctica escénica investigadora “SÒL” que aquí se presenta es evidente, al tiempo que nos separan casi 25 años de ésta.

Sin embargo, debemos comentar que Eliasson realiza este suelo de hielo en el contexto normativo de la institución artística (cubo blanco), mientras que en

⁹⁴⁹ Se puede ver un video documental de la instalación en: *The very large ice floor* (São Paul, 1998), <https://www.soe.tv/video/the-very-large-ice-floor-1998>.

⁹⁵⁰ Esta instalación fue exhibida el mismo año en la Kassel y en el “Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe” (Alemania) en 2001.

⁹⁵¹ Debemos confesar a pie de página que el hallazgo de este referente se produjo después de cerrar la parte práctica y momentos antes de cerrar el presente documento. Esta circunstancia, que por otra parte es muy frecuente en la producción/investigación artística, nos obliga a referenciar la obra y comentar sus convergencias y divergencias.



FIGURA 145. Olafur Eliasson. *The very large ice floor*. 1998.

nuestro caso la pista de hielo sea instalado en el un contexto institucionalmente escénico como es la *caja negra*. Si en su caso podemos hablar de la producción de un contexto de experimentación física³⁵² para los asistentes a la exposición artística; en nuestro caso no se trataba únicamente de inducir este componente experimental del movimiento, sino que además se trataban de desestabilizar las convenciones del dispositivo escénico (espacialidad, posición, temporalidad y comportamiento). Esta desestabilización y emborronamiento del dispositivo escénico está basada, como comentaremos con detenimiento más adelante, en la superposición simultánea de los dos marcos de interpretación del espacio³⁵³: teatro/pista de hielo.

Por último, la intervención de Eliasson produce una *isla* de hielo en un espacio abierto más amplio de estabilidad, en el caso de “SÖL” el espacio estaba cerrado y ocupado en su práctica totalidad por el hielo sintético. La decisión de entrar al espacio escénico suponía medirse necesariamente con el hielo, no había zonas desde las que poder mirar a salvo de poder resbalar.

³⁵² Esta cuestión que emparenta “The very large ice floor” (1998) de Eliasson con la intervención de Morris en la “Tate Gallery” en 1971 anteriormente comentada.

³⁵³ Entraremos en detalle sobre estas cuestiones en el “Capítulo 6” en la que analizamos la práctica escénica investigadora “SÖL”.

5.7. Re-escrituras

“El piso, donde apoya sus pies el hombre, es el primer tablero para su imaginaria. Aquí dibuja el mapa celeste. Aquí traza la cuadrícula para los juegos adivinatorios: la *alea*, suerte singular del hombre, se juega sobre la *morphé* dibujada, ley celeste. Los ancianos de la casa comunal allanan y purifican la arena del suelo, circunscriben el recinto sagrado –el temenos– y, con los dedos, diseñan las figuras de la predicción, micro-escenario del cosmodrama”⁹⁵⁴

Está claro que cualquier elemento está relacionado de una manera o de otra con lo que conocemos intersubjetivamente como el suelo. La *institución artística* y la *institución escénica* no son ni mucho menos ajenas a este contacto con el suelo, es decir se sitúan sobre el suelo, lo trabajan, lo modifican. El suelo nos contiene a todos. Por eso son innumerables las intervenciones sobre el suelo, puesto que es *prácticamente* inevitable no situarse en/desde el suelo o relacionarse con el mismo por contraste (inversión), como en el caso de las esculturas/escenografías inflables o flotantes. Sería un propósito inabarcable y algo inoperativo para este trabajo, glosar aquí todas las manifestaciones culturales que se relacionan con el suelo. Por ello, hemos establecido el corte del ámbito de interés en intervenciones, operaciones, desplazamientos con el suelo y no sobre el suelo. Son especialmente numerosas las intervenciones gráficas de artistas⁹⁵⁵ y directores escénicos sobre el suelo, dibujando o realizando inscripciones que se van a quedar fuera de este trabajo.

A pesar de que nos reafirmamos en el planteamiento inicial del capítulo, que acabamos de repasar en el párrafo anterior, es necesario considerar algunos ejercicios *sobre* el suelo cuya trascendencia como gestos es capaz de trastocar las economías convencionales del espacio en el que intervienen. Aunque estás

⁹⁵⁴ Breyer, *Teatro*, 25.

⁹⁵⁵ Por poner un ejemplo las intervenciones gráficas de Beuys en la playa de Kenya en 1975. Véase: Bernhard Bürgi, «Dibujos Sobre Arena En Diani», *Landscape Theory*, accedido 24 de septiembre de 2022, <https://landscapetheory1.wordpress.com/tag/joseph-beuys/>.

re-escrituras están sobre el suelo, puede que no alteren el plano materialmente hablando, son intervenciones capaces de hacer aflorar las políticas convencionales del suelo. A veces, pequeñas intervenciones mínimas sobre el suelo, dibujar una línea, colocar un objeto, dar unos pasos, pronunciar unas palabras, promulgar una ley tienen un profundo potencial performativo del espacio y de los cuerpos que lo practican. Hemos denominado a estas intervenciones re-escrituras porque son propuestas capaces recalificar cualitativamente el espacio en el que *actúan*.

También hemos glosado en este apartado algunas intervenciones que hemos denominado *desenterramientos* en las que el suelo es literalmente excavado como en las propuestas que recogimos en el apartado “Perforaciones, excavaciones y destrucciones” pero, a diferencia de éstas, el objetivo de las excavaciones es *interrogar* al suelo sobre los sucesos/historias que en él se ocultan y se acumulan.

5.7.1. Recalificaciones

Bajo el término de *recalificaciones* reunimos una serie de intervenciones sobre el suelo que desplazan su consideración normativa. Es decir, se trata de gestos, instalaciones y modificaciones del suelo que cambian la forma de considerar dicho suelo con respecto a su consideración previa. Estas intervenciones *recualifican* el suelo sobre el que se disponen, ofreciéndonos cierta información que produce nuevas lecturas sobre el territorio en el que se emplazan y sobre el que actúan.



FIGURA 146. Perejaume. Pintura i representació: Delta de l'Ebre. 1989. Intervención en el territorio

Perjaume: “Pintura i representació” (1988-1991)⁹⁵⁶

En la serie “Pintura i representació” (1988-1991)⁹⁵⁷ el artista catalán conocido como Perejaume, explora diversas estrategias relacionadas con los actos y contextos de *representación*. En la obra de la serie que lleva el título de “Pintura i representació: Delta de l'Ebre” (1989) el artista colocó sobre el suelo desértico y plano de la “Punta de Lo Fangar” (Tarragona) treinta y cinco butacas de teatro tapizadas en terciopelo rojo, ordenadas en cinco hileras de siete butacas cada una. Este patio de butacas se encuentra *desplazado* de su edificio contenedor en el que convencionalmente se sitúa. Las butacas, como elementos marcadamente codificados pertenecientes a la *institución escénica*, han sido *re-situadas* en una extensión plana de terreno a la intemperie. El gesto de Perejaume tiene clarísimas implicaciones en lo que hemos definido como el régimen escópico del dispositivo escénico.

La descontextualización de este dispositivo escópico es un ejercicio de enunciación, con el que el artista *recualifica* completamente el terreno circundante convirtiéndolo en un *escenario*, produciendo un nuevo espacio. Es decir, el espacio alrededor, y sobre todo enfrente de estas sillas, es un espacio para la representación y para el acontecimiento del *tiempo espectacular*. Estamos ante una operación de re-contextualización del dispositivo escénico y también de sustracción de algunas de sus características más reconocibles. En “Pintura i representació” (1988-1991) Perejaume sustrae la posición normativa reservada a los actantes (escenario) en el dispositivo escénico institucional. Pero quizá la consecuencia más relevante es la pérdida del aislamiento visual y acústico característico de la espacialidad del dispositivo institucional. En un gesto parecido

⁹⁵⁶ Aunque en esta serie no engloba obras que clarísimamente tienen la misma temática u orientación conceptual, como “Rambla 61” (1993)

⁹⁵⁷ Aunque en esta serie no engloba obras que clarísimamente tienen la misma temática u orientación conceptual, como “Rambla 61” (1993)

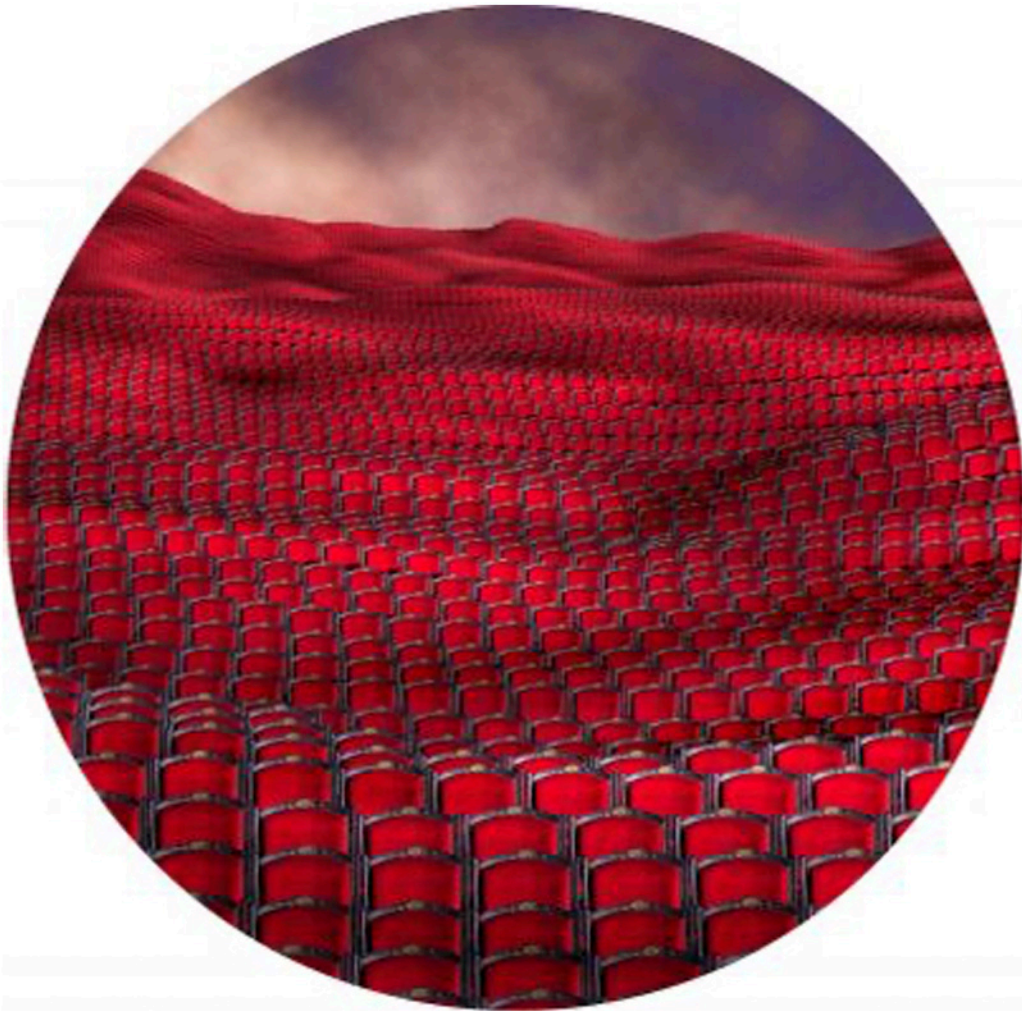


FIGURA 147. Perejaume. *La platea abrupta*. 1999. Pintura

al de Cage “Silencio 4’33’” (1952), Perejaume nos indica que el espectáculo es lo que está ocurriendo “todo el tiempo estemos donde estemos”⁹⁵⁸.

Si en otras obras de la serie el artista utiliza esta misma estrategia para cuestionar el dispositivo de representación, en esta instalación en el Delta del Ebro lo que se produce es una extensión al infinito de un espacio codificado bajo determinadas convenciones: el escenario. La aparición de la economía espacial propia de la sala (patio de butacas) y la escena (escenario contrapuesto a la sala) ofrece toda una serie de lógicas (gramática cultural)⁹⁵⁹ temporales, espaciales, comportamentales. La operación sencilla, realizada sobre el suelo, de posicionar unas sillas con determinadas características, en un determinado orden concreto, extiende la categoría de escenario al resto del mundo que rodea a estas sillas.

Perejaume seguirá especulando con los espacios codificados del dispositivo escénico clásico y hará la operación inversa a la realizada *instalativamente* en el Delta del Ebro con su obra pictórica “La platea abrupta” (1999). En la imagen todo el territorio a modo de paisaje está totalmente cubierto de las butacas características de los teatros decimonónicos (madera oscura, tapizada en terciopelo rojo). La totalidad del suelo se ha convertido en esta especulación pictórica en un espacio desde el que se mira. Como espectadores de este cuadro, estamos en un espacio de recepción (galería, museo, etc.) y al mismo tiempo observamos representado un lugar para la recepción, la sala infinita de un teatro. Dos patios de butacas enfrentados uno frente al otro. Una imagen especular de dos espacios de expectación: sala y museo.

⁹⁵⁸ Cage, *Silencio*, 174.

⁹⁵⁹ Término que empleamos prestado de: Blisset, Brünzels, y A, *Manual de guerrilla de la comunicación*.

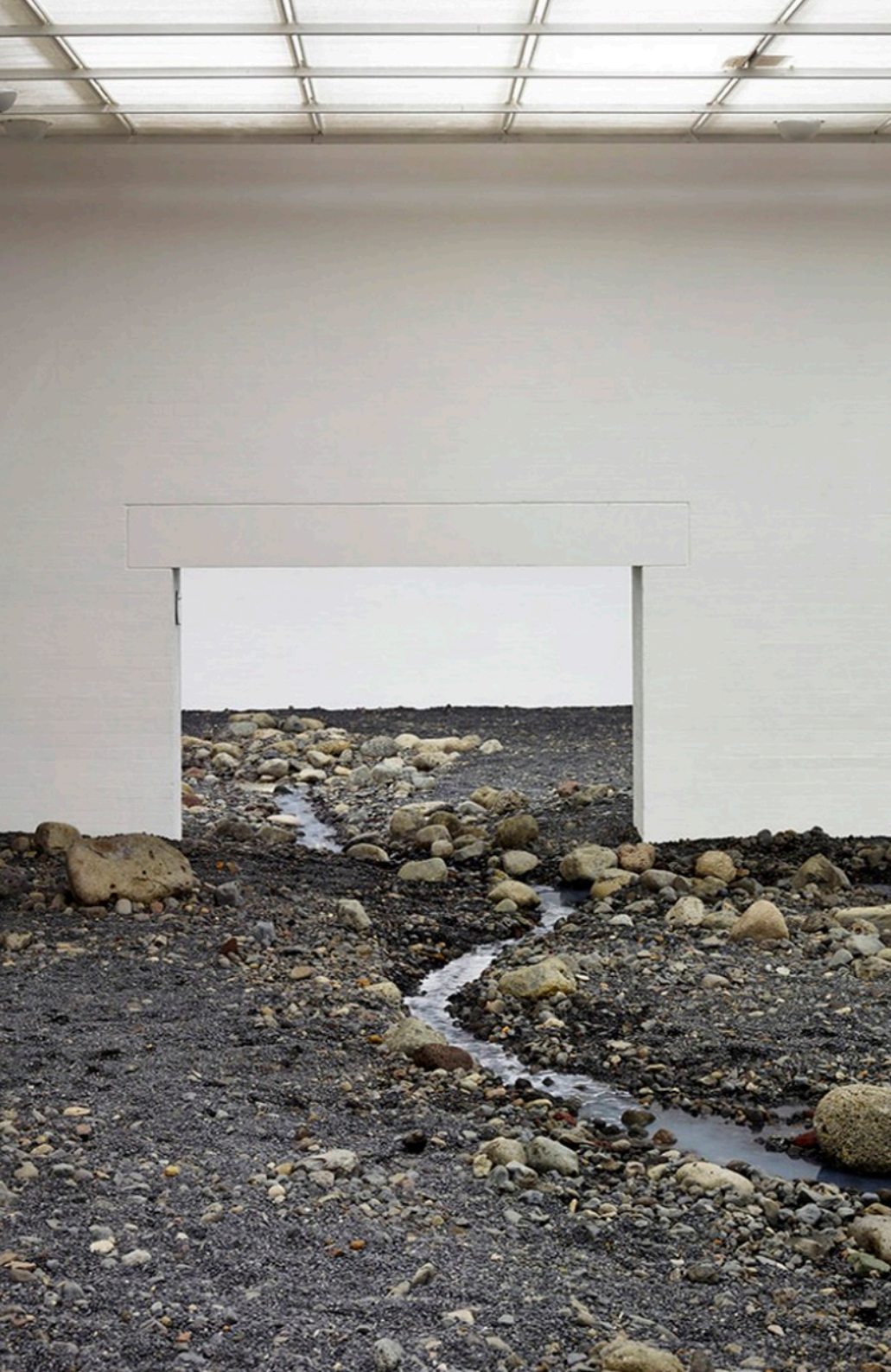


FIGURA 148. Olafur Eliasson. Riverbed. 2014. Instalación

Olafur Eliasson: “Riverbed” (2014)

Con la instalación “Riverbed” (2014) de Olafur Eliasson. Eliasson intervino en el interior del “Louisiana Museum of Modern Art” (Copenhague, Dinamarca), creando el nacimiento y lecho de un pequeño río que discurre por varias salas del museo. Otros artistas de la corriente del Land Art ya habían introducido en la década de 1970 elementos *naturales*⁹⁶⁰ en bruto en los museos y galerías de arte contemporáneo. Este es el caso de la instalación de Walter de Maria comentada en el apartado de “Materialidades del suelo”, o de las conocidas intervenciones de Richard Long situando piedras en formatos poco manipulados sobre el suelo de las salas de arte. Sin embargo, en “Riverbed” (2014) Eliasson va un paso más allá de esta incorporación de elementos geológicos “agua, roca islandesa (piedras volcánicas [basalto azul, basalto, lava], otras piedras, grava, arena)” para construir/fabricar un *nuevo paisaje* dentro del museo.

La instalación es formalmente un *recorte* del paisaje islandés superpuesto al espacio museístico. Pero para hacer efectiva esta reconstrucción, Eliasson necesita emplear toda una serie de elementos “madera, acero, láminas de plástico, manguera, bombas [de agua], unidad de refrigeración” que quedan *ocultos*⁹⁶¹ a la vista de los espectadores. Para que este *paisaje* funcione es necesario disponer de toda una maquinaria oculta para conseguir ciertos efectos. Esta construcción artificial del paisaje está estrechamente relacionada con el simulacro genealógicamente próximo al campo de la escenografía y a las técnicas de tematización⁹⁶² propias de la *sociedad de consumo y espectáculo*.

³⁶⁰ Somos conscientes de lo problemático del término *natural* para referirnos a este tipo de elementos materiales. Usamos *naturales* aquí para referirnos a materiales en formatos brutos que se encuentran en suelos no urbanizados. Por tanto, utilizamos el término sin profundizar en su complejidad para no complicar más la reflexión sobre la pieza a comentar.

³⁶¹ Podríamos utilizar aquí el término *aforado*, que en el ámbito escénico sirve para referirse a todo aquello que queda fuera del rango de visibilidad de los espectadores.

³⁶² Procesos de decoración temática de entornos espaciales como parques temáticos, centros comerciales y escaparates.



FIGURA 149. Olafur Eliasson. Riverbed. 2014. Instalación

Podríamos decir que “Riverbed” es formalmente un gran esfuerzo de transformación sobre aquello que intersubjetivamente reconocemos como *el suelo*. Pero en este caso estas transformaciones están volcadas en la escenificación de un paisaje, un espacio para realizar ejercicios de percepción y contemplación⁹⁶³. Un ejercicio de hiperrealismo propio del paisajismo pictórico especializado en forma instalación.

“La corriente de agua corre por entre piedras y entre las galerías. Los visitantes caminan por este paisaje interior sin horizonte ni luz natural, deteniéndose para tomar una piedra, tomar la temperatura del agua, dejar hundir la pisada en la suavizada tierra, mirar, contemplar, dejarse envolver”⁹⁶⁴

Las operaciones de transformación del suelo (adición y sustracción de materiales) que en los años 1970 se hacía como un desvelamiento o una negociación de los límites, tanto de los regímenes de poder de las Instituciones artísticas, como de los regímenes escópicos de la *institución artística*, se vuelve después del cambio de siglo en una operación espectacular. Si no espectacular, al menos *especular*, como un juego de reflejos de espejos más complejo. De este modo podríamos decir que la instalación de Eliasson es un doble negativo de “Exposing the Foundation of the Museum” (1986) de Burden. Por el lado más procesual “Riverbed” es claramente una operación aditiva (positiva), frente a la operación sustractiva (negativa) de Burden en “Exposing the Foundation of the Museum” (1986); por el lado de sus posiciones críticas, la excavación de Burden es un elemento de confrontación con la Institución, mientras que el trabajo de Eliasson aparenta ser un reencuentro con la Institución, una reabsorción de aquello que está fuera y que ahora se representa dentro con forma de simulacro. No queremos decir con esta reflexión que la espectacularidad de “Riverbed” allá

⁹⁶³ Un buen ejemplo de este regreso a la contemplación es “The weather project” (2003) realizado por el propio Eliasson en la “Tate Gallery” (Londres, UK). Véase: Olafur Eliasson, *The Weather Project*, accedido 9 de septiembre de 2022, <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>.

⁹⁶⁴ Alejandra Villasmil, «Olafur Eliasson: Riverbed», *Artishock Revista* (blog), 23 de octubre de 2014, <https://artishockrevista.com/2014/10/23/olafur-eliasson-riverbed/>.

anulado la función crítica inherente en la transformación del suelo, pero la instalación de Eliasson ya no atenta contra el Régimen visual de la *institución*, que juega a mostrar unas cosas y a ocultar otras, sino que abraza las herramientas tradicionales de representación de la *institución artística*.

Por tanto, se produce un cambio en el que la acción crítica realizada a través de la transformación del suelo ya no apunta directamente a las Instituciones artísticas, sino a la sociedad en su conjunto. A través de este ejercicio de impostura del suelo *natural* pensamos que Eliasson alude a la total domesticación del mundo por parte del ser humano a su conversión en *espectáculo*. De forma no explícita el trabajo de Eliasson debería abrir preguntas en el espectador sobre este simulacro accesible de naturaleza y en última instancia llegando con este gesto a provocar una parodia⁹⁶⁵ de los movimientos de conservación de la Naturaleza.

Por sus cualidades de paisaje artificial, en el interior de una arquitectura contenedora de la *institución artística*, podemos considerar “Riverbed” (2014) de Eliasson como un tipo de *instalografía*⁹⁶⁶, una forma de escenografía no orientada hacia la performance o hacia la celebración de un *tiempo espectacular*⁹⁶⁷.

Agnes Denes: “Wheatfield-A confrontation” (1982)

Agnes Denes plantó en un trigal en un solar de Manhattan (Nueva York) en 1982. A dicha acción de cultivo la denominó “Wheatfield-A confrontation” (1982) cuya traducción al castellano podría ser *trigal de confrontación*. La historia de este trigal tiene una relación íntima con el suelo. Denes produjo la intervención sobre un solar que es el resultado del vertido sobre el río Hudson de la tierra sobrante

⁹⁶⁵ Esta nuestra interpretación “Riverbed” no está sostenida sobre ningún comentario del autor o mínimo indicio por su parte.

⁹⁶⁶ Hemos propuesto y desarrollado este término en el “Capítulo 4. Instalación escénica”

⁹⁶⁷ Podemos hablar entonces de *escenografías no-dramáticas*.



FIGURA 150. Agnes Denes. *Wheatfield-A confrontation*. 1982. Intervención en el territorio

de las obras de cimentación del “World Trade Center”. La intervención consistió en re-fertilizar dicha tierra y cultivar sobre ella un campo de trigo.

“Denes organizó la distribución de ochenta camiones de tierra fértil sobre unos 8000 metros cuadrados de terreno poco propicio para uso agrícola. Hubo que arar 285 surcos individuales, eliminar piedras y escombros y sembrar el trigo a mano”⁹⁶⁸

La intervención de Denes descontextualiza la producción primaria (agrícola) llevándola al centro del capitalismo especulativo occidental. Denes produce así un corte en la lógica de suelo dedicado a la especulación inmobiliaria⁹⁶⁹ y lo recalifica simbólicamente y de forma fáctica retornándolo a su uso primario.

“Era una intrusión en el sanctasanctórum, un desafío a la Gran Civilización. Al mismo tiempo era Shangri-la, un paraíso en miniatura, la infancia propia, una calurosa tarde de verano en el campo, era paz”⁹⁷⁰

Este gesto de cultivo es posiblemente una de las intervenciones temporales sobre el suelo con más potencia simbólica de todas las que estamos analizando aquí. En última instancia, “Wheatfield-A confrontation” (1982) nos habla del punto de no retorno en que se encuentran nuestros suelos. Precisamente la contaminación del suelo ha dado nombre a la era geológica conocida como el Antropoceno, que se caracteriza por la presencia extendida sobre la superficie terrestre de residuos de la industrialización humana. De hecho, la mies cultivada por Denes no pudo ser usada debido a que el suelo sobre el que se cultivó estaba demasiado contaminado.

⁹⁶⁸ «De Alice Aycock a Mary Miss, las mujeres del Land Art».

⁹⁶⁹ Tratándose de Manhattan la especulación va más allá de ser simple especulación inmobiliaria. Como hemos apuntado antes, el valor simbólico de la localización donde Denes realiza la acción, alude directamente al sistema especulativo del post-capitalismo. Desde el punto de vista actual, el gesto de Denes tiene aún más valor puesto que en estos 40 años se ha hecho popular la especulación de *futuros* en relación con los alimentos básicos como los cereales.

⁹⁷⁰ Palabras de Denes recogidas en: «De Alice Aycock a Mary Miss, las mujeres del Land Art».



FIGURA 151. Isidoro Valcárcel Medina. Escala 1:1. 2013. Instalación

Isidoro Valcárcel Medina: “Escala 1:1” (2013)

En esta intervención *site-specific* Valcárcel Medina convierte el suelo de la galería “Adhoc” en un plano arquitectónico con cotas que reflejan las medias específicas del espacio.

“Escala 1:1 es tomarle la medida exacta al espacio expositivo y que ésta sea la obra. No se trata de contar más de lo que hay, de ahí que el espacio se haya quedado vacío y que sean sus propias dimensiones las que nos cuenten algo”⁹⁷¹

La intervención inevitablemente nos recuerda al cuento de Borges “Del rigor en la ciencia” (1946) que a su vez es un eco del concepto del mapa igual al territorio que aparece en la novela “Silvia y Bruno” (1889) de Lewis Carroll.

La operación sobre el suelo es extremadamente sencilla. Se trata de unas simples anotaciones métricas sobre el suelo⁹⁷² pero que son capaces de recalificar el espacio en el que se inscriben. Más allá de las connotaciones que tiene hacer este *vaciado* en un lugar institucional de exhibición artística como es una galería, con esta acción el artista *pliega* el espacio de la representación técnica (plano) con el espacio para la representación artística (galería, institución).

Santiago Sierra: “20 trozos de calle arrancada, de 100cm de lado en su cara superior” (1992)

En esta intervención Sierra encarga a una empresa dedicada a la realización de obras en las vías públicas, la tarea de que literalmente se explica en el título de la

⁹⁷¹ Ángel Calvo Ulloa, «Escala 1:1 | Isidoro Valcárcel Medina desde dentro», *A*Desk* (blog), 28 de diciembre de 2013, <https://a-desk.org/magazine/escala-1-1-isidoro-valcarcel/>.

⁹⁷² En una línea muy parecida, por no decir igual están los trabajos de Bochner de la década de 1960-70. Un ejemplo sería “Measurement Room” (1969). De consulta en: Mel Bochner, *Measurement Room*, 1969, Instalación, 1969, Heiner Friedrich Gallery, <http://www.melbochner.net/exhibitions/measurement-room/>.



FIGURA 152. Santiago Sierra. «20 trozos de calle arrancada, de 100cm de lado en su cara superior», 1992. Instalación

pieza: arrancar 20 trozos de pavimento urbano con una medida concreta. Sin embargo, la tarea de sacar las piezas completas con las dimensiones marcadas por el artista (100 por 100 cm), difieren del trabajo habitual que realizan este tipo de empresas. Esta es una de las cuestiones interesantes de la pieza, la alteración en la metodología de trabajo que, aunque depende de la mano de obra de persona, no deja de encuadrarse en un proceso industrializado de trabajo sobre el suelo urbano. Sierra centra esta cuestión como relevante cuando comenta en su página web que: “Se trabajó con diversas cuadrillas de obreros, pues no todos estaban dispuestos a realizar el trabajo”⁹⁷³.

La segunda cuestión relevante que debemos comentar es que Sierra inserta estos *recortes* de suelo real en la “Galería Ángel Romero” de Madrid. En este contexto de *cubo blanco*, el artista re-instala las porciones de suelo extraídas del medio urbano desplazándolas de su condición de superficie subalterna, a una dimensión artística que le ofrece su nueva posición dentro de un dispositivo artístico (galería). Por tanto, la operación es la del *ready-made* duchampiano, para la que Sierra escoge un objeto aún más subalterno que el urinario original, la superficie del suelo urbano.

5.7.2. Escrituras, marcas y rastros

Si en apartados anteriores hemos afrontado transformaciones intensas y desplazamientos de las cualidades normativas del suelo de gran *calado*, este apartado está dedicado a recoger algunas propuestas artísticas/escénicas que inciden mínimamente sobre el suelo con escrituras, marcas y rastros que apenas profundizan en la superficie. Si bien son innumerables las propuestas artísticas/escénicas basadas el tipo de acciones descritas, hemos considerado relevante para esta parte de la investigación dedicada al suelo, recoger algunas intervenciones que han conseguido reconfigurar la dimensión política y poética

⁹⁷³ Santiago Sierra, «20 trozos de calle arrancada, de 100cm de lado en su cara superior», 1992, https://www.santiago-sierra.com/921_1024.php.



FIGURA 153. Richard Long. *A line made by Walking*. 1967. Intervención en el territorio

del suelo en el que intervienen. Intervenciones, a veces extremadamente simples y con un mínimo impacto en el medio y en el suelo que, sin embargo, dejan al descubierto la económica política normativa de este elemento que estamos analizando: el suelo.

Richard Long: “A line made by Walking” (1967)

En 1967 Richard Long realizó una intervención en el suelo de hierba de los campos del condado de Wiltshire en Reino Unido conocida como “A line made by Walking” (1967). En su camino de vuelta a pie a Bristol, Long descubrió que, caminando repetidamente sobre la misma línea imaginaria, esta línea era capaz de hacerse visible, marcándose en la hierba aplastada como una ligera depresión. Después fotografió el resultado como gesto para documentar la acción y las consecuencias de dicha acción en el entorno. Este gesto de Long será una de las acciones fundacionales de la corriente artística denominada como “Land Art”.

Lo que nos interesa de esta acción es que se trata de un gesto de escritura sobre el suelo que se hace con la acción directa del cuerpo en un lapso de tiempo y que requiere de varias iteraciones. Es una acción de transformación del suelo, y en este sentido está emparentada con cualquier esfuerzo de urbanización, sin embargo, esta transformación responde a lógicas diferentes de las que normalmente se ponen en juego sobre el suelo. Long realiza esta línea sobre el suelo emulando la acción cíclica y sistemática de las fuerzas de origen natural. Un gesto de transformación basado en la repetición de una acción que produce una erosión en el terreno. Para ello dedica tiempo con el objetivo de dejar una huella temporal, una escritura transitoria que nos habla de que todos los gestos humanos sobre el suelo son así de efímeros por brutales que puedan parecer desde nuestra perspectiva y tiempo de vida. El gesto se materializa en es esta transformación efímera del suelo.



FIGURA 154. Doris Salcedo. Palimpsesto. 2018. Instalación

Podemos ver en “A line made by Walking” (1967) el reverso de acciones brutalmente transformadoras típicas de la corriente del “Land Art” americano como las que hemos visto en “Double Negative” (1970) de Heizer. Por lo tanto, ambas aun teniendo como referencia el suelo, apuntan a estrategias de transformación totalmente opuestas: erosión-urbanización, disrupción frente a proceso, etc.

Doris Salcedo: “Palimpsesto” (2018)

Sería inviable glosar aquí todas las intervenciones artísticas o escénicas en las que la escritura sobre el suelo ha tenido un papel relevante. Como hemos dicho en varias ocasiones a lo largo de este capítulo nos centramos en las intervenciones con el suelo y no sobre el suelo. Por ello justamente tenemos que referirnos a la pieza “Palimpsesto” (2018) de Doris Salcedo en el “Palacio de Cristal” de Madrid. Porque el ejercicio de escritura que propone la artista no se realiza sobre el suelo sino a través del suelo.

“Del suelo del Palacio surgen gotas de agua que lentamente se unen hasta formar los nombres de hombres y mujeres que se han ahogado al intentar llegar a Europa en busca de una vida mejor”⁹⁷⁴

Empleando un complejo sistema de irrigación situado bajo el suelo, las gotas de agua se filtran a través del suelo poroso y surgen en la superficie formando los nombres de víctimas de la tragedia migratoria del tránsito de África a Europa. Por tanto, esta escritura es la de personas sumergidas bajo la opacante capa del suelo en sentido poético y político. Sus nombres surgen del suelo administrativo, el suelo visual, político, económico, social e histórico en el que están enterrados literal y metafóricamente. De este subsuelo Salcedo recupera sus nombres y, aunque sea de forma simbólica, por un instante nos hace conscientes de la magnitud de la tragedia con la que convivimos diariamente. Parecería que con

⁹⁷⁴ Doris Salcedo, «Palimpsesto», accedido 21 de febrero de 2018, <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/doris-salcedo>.



FIGURA 155. Mireia C. Saladrigues. Polvere che gira. 2022. Instalación

esta intervención instalativa Salcedo replica la famosa frase del mayo francés de 1968. Sin embargo, bajo los adoquines Europa no tiene playas sino víctimas civiles, que afloran del suelo para borrarse reabsorbiéndose en el “Palimpsesto” (2018) de Salcedo.

Mireia C. Saladrigues: “Polvere che gira” (2022)

La instalación “Polvere che gira” (2022) forma parte de una reflexión de la artista a partir de una obra anterior “Martrellata_14.09.91” (2017) en la que Saladrigues trabaja sobre el martillazo recibido en el pie del “David” de Miguel Ángel. Durante este proceso de investigación la artista descubre que, pese a los intentos de reconstrucción del dedo amputado en base a los fragmentos recogidos después del altercado, hay cierta cantidad de mármol que se ha pulverizado en el impacto del martillo sobre la escultura. El polvo adquiere para la artista una componente poética, cierta cantidad de polvo desaparece, pero el que está es una materialización de la memoria.

“Cada partícula de polvo puede considerarse como la cristalización de un largo proceso de transformación continua que lleva incorporado un recorrido y una memoria exclusivos”⁹⁷⁵

“Polvere che gira” (2022) se presentó en el MAC (Mataró Art Contemporani). Este museo está situado en la antigua cárcel de localidad de Mataró. En una de las estancias que servían como celdas, Saladrigues instala un dispositivo que pulveriza una nube de polvo cuando detecta que los espectadores han entrado a la sala. Lentamente este polvo desciende hasta depositarse sobre el suelo de la sala. Lo relevante de esta obra para nuestra investigación está en que Saladrigues con su máquina de polvo, tritura el suelo (la tierra) dándole una

⁹⁷⁵ David Santaaulària, «22finestres», M|A|C, accedido 3 de mayo de 2023, <https://www.mataroartcontemporani.cat/seccio/artistes-i-obres-5/>. Traducción del original en catalán: [“Cada partícula de pols es pot considerar com la cristal·lització d’un llarg procés de transformació contínua que porta incorporat un recorregut i una memòria exclusius”]

nueva materialidad aérea, *harinosa* y dispersa frente a la materialidad convencional del suelo de la Institución (museo) compacta, rígida y dura.

El suelo entra en suspensión en esta materialidad polvorienta durante un lapso de tiempo y luego se deposita nuevamente por gravedad sobre la superficie terrestre. Sin embargo, el suelo sigue siendo una capa de polvo que los visitantes de la exposición van dispersando con sus pisadas por todo el museo (de forma claramente visible) y por toda la ciudad de Mataró, quizás por todo el mundo durante años (con una materialidad microscópica e invisible). La materialidad del suelo en “Polvere che gira” (2022) hace que el suelo se extienda, se mueva, con el movimiento de los espectadores, nuevamente en un largo proceso de transformación continua.

5.7.3. Desenterramientos

Como hemos visto son muchos los artistas/directores escénicos que han intervenido excavando el suelo con diferentes propósitos. En algunas ocasiones se han realizado este tipo de intervenciones para mostrar lo oculto en el suelo: la memoria, la historia, los dispositivos administrativos, los *fundamentos* de la institución etc. Sin embargo, la estrategia de la excavación tiene una componente específica cuando se trata de exhumar cuerpos. Hemos decidido segregar este tipo de excavaciones que no aluden a la materialidad propia del suelo o de la Instituciones (salas, galerías, museos) sino que tratan de hacer es una re-escritura del pasado a través de la arqueología y la interpretación de los restos. Esta re-escritura va de lo particular (el cuerpo enterrado) a lo colectivo, la memoria, la política y, casi siempre, la justicia poética que se haya oculta en el suelo.

Romeo Castellucci: “Résurrection” (2022)

“Résurrection” (2022) de Romeo Castellucci se desarrolla en un pabellón deportivo abandonado en el año 2000. El pabellón “Stadium de Vitrolles” (1994)



FIGURA 156. Romeo Castelucci. *Résurrection*. 2022. Artes escénicas

se construyó sobre los restos de un antiguo vertedero industrial de lodo rojo, residuos de la explotación de una mina explotada desde 1822 para la extracción de bauxita destinada a la fabricación de aluminio. La pieza se produjo y se mostró en el contexto del festival “Aix-en-Provence” (Provence, Francia). El título de la obra de Castelucci, corresponde con el nombre que recibe la sinfonía número dos de Gustav Mahler (1888-1894), que suena simultáneamente al desarrollo de la obra. En el interior del “Stadium de Vitrolles” encontramos una “enorme extensión de tierra negra”, en la que se descubre que hay una fosa común. La acción en la que se basa el transcurso de la obra es la exhumación de estos cadáveres enterrados en el suelo. El público asiste a la reconstrucción de lo que suponemos es el protocolo que se activa tras el descubrimiento de una fosa común en Europa.

“(…) la contemplación de una enorme fosa común de la que varios trabajadores de UNHCR (L'agence des Nations Unies pour les réfugiés) van a ir extrayendo los cadáveres uno a uno, identificándolos, colocándolos sobre sacos blancos, introduciéndolos en grandes furgonetas... y retirándolos hacia un destino digno”⁹⁷⁶

En “*Résurrection*” (2022) son evidentes las acumulaciones y superposiciones de capas de sentido. El suelo en “*Résurrection*” funciona como un terreno catastrófico, el de la explotación de una mina abandonada, sobre el que se construye un edificio durante la burbuja especulativa que es posteriormente abandonado. A este terreno literalmente catastrófico, Castelucci superpone la escenificación de las pesquisas para el esclarecimiento de otra catástrofe: la de los enterramientos masivos y anónimos propios de la gestión industrializada de la muerte en las guerras y las pandemias. Catástrofes, dentro de catástrofes todas ellas depositadas sobre el suelo, o enterradas en el mismo. Un *mise en abyme* de sucesos culturales catastróficos (con el medio ambiente y con la población civil masacrada) que está oculto bajo el suelo. La estrategia de Castelucci propone,

⁹⁷⁶ Alberto González-Lapuente, «El festival de Aix-en-Provence pone el dedo en la llaga», *ABC*, 8 de julio de 2022, Digital edición, sec. Cultura, <https://www.abc.es/cultura/teatros/festival-aixenprovence-pone-dedo-llaga-20220708181944-nt.html>.



FIGURA 157. Francesc Torres. *Oscura es la habitación donde dormimos*. 2007. Intervención en el territorio

aunque sea simbólicamente, desenterrar la tragedia. Si la guerra y la muerte son un evento rápido, muy acelerado, el encuentro de estos cuerpos y el posterior protocolo para alcanzar cierto grado de definición o identificación del drama que los han llevado hasta ahí en forma de *restos* es un trabajo lento y oculto, en una materia con una doble opacidad: el pasado y la tierra que se esconden tras la superficie del suelo.

Francesc Torres: “Oscura es la habitación donde dormimos” (2007)

En 2004 el artista catalán Francesc Torres se une como fotógrafo a un grupo de expertos de varias universidades españolas y de voluntarios de varios países con el objetivo de excavar la fosa común de Villamayor de los Montes (Burgos). En dicha fosa se encontraron restos de 46 cuerpos de personas fusiladas el 14 de septiembre de 1936 durante la “Guerra Civil Española” (1936-1939). “Oscura es la habitación donde dormimos” (2007) es una publicación donde Torres recoge fotografías del proceso de exhumación, documentación y ensayos sobre el trauma, la memoria y la historia.⁹⁷⁷ A finales de 2007 la publicación se convierte en una instalación fotográfica en el “International Center of Photography” de Nueva York. En la exposición se exhiben 19 fotografías del proceso documentado por Torres y un reloj perteneciente a uno de los cadáveres hallados en la fosa.

“(…) el sentido del rescate de la historia tiene lugar de modo literal. La historia deja de ser una serie de ideas y conocimientos sobre el pasado y se transforma en algo tangible y material que se extrae de la tierra. La metáfora “desenterrar la memoria” se convierte en un desenterramiento real”⁹⁷⁸

De esta forma Torres produce un *plegado* entre el sentido figurado y la acción real del término desenterrar. Debajo de la capa superficial del suelo se encuentra la historia, *desenterrar* es literalmente excavar esa historia en ambos sentidos.

⁹⁷⁷ Parfraseando a: Miguel Ángel Hernández-Navarro, *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)* (Micromegas, 2012).

⁹⁷⁸ Hernández-Navarro, 104.



FIGURA 158. Santiago Sierra. *Institución embarrada*. 2005. Instalación

Como si de una investigación geológica se tratase, el suelo es un *milhojas* de capas superpuestas con información reservada tan solo accesible para los que son capaces de excavar e interrogar cada una de sus capas. En estas capas, bajo la superficie del suelo en la que nos encontramos, está materializada la historia. Según apunta Torres, sin imágenes, sin objetos no se puede recordar, es por este motivo por el que se hace necesario abrir la tierra y exhumar la historia. Una cuestión aguda y terrorífica de olvido que se demuestra en el caso español que es el segundo país del mundo con más fosas comunes solo superado por Camboya⁹⁷⁹.

Como nos recuerda Hernández-Navarro, son muchos los artistas y fotógrafos españoles interesados en la recuperación de la memoria a través o en paralelo a la exhumación de las fosas comunes de víctimas de la Guerra Civil y el franquismo. Por citar algunas referencias que Hernández-Navarro recoge en su libro: “La fosa de Valdediós” (2003) de Ángel de la Rubia, “La memoria de la tierra” (2008) de Eloy Alonso y Clemente Bernad, “El instante de la memoria” (2010) de Virginia Villaplana, “Memoria oral. Secreto 4” (2006) de Monserrat Soto. Por tanto, la acción de interrogar al suelo excavando en su superficie, equivale a *hacer memoria, rehacer la historia*.

“Y la memoria solo sale a luz después de que los cuerpos hayan sido desenterrados. En cierta manera, el desenterramiento de los cuerpos funciona como el desenterramiento de los recuerdos. Abrir la tierra sirve para abrir la memoria”⁹⁸⁰

⁹⁷⁹Roger Pascual, «Solo Camboya tiene más fosas comunes que España», *elperiodico*, 16 de abril de 2016, <https://www.elperiodico.com/es/politica/20160416/solo-camboya-tiene-mas-fosas-comunes-que-espana-5039352>.

⁹⁸⁰ Hernández-Navarro, *Materializar el pasado*, 110.



FIGURA 159. Santiago Sierra. *Institución embarrada*. 2005. Instalación

Santiago Sierra: “Institución embarrada” (2005)

En la intervención “Institución embarrada” (2005), Sierra llenó la “Kestner Gesellschaft” de Hannover (Alemania) de lodo negro. Esta institución alemana fue fundada en 1916, durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) por un grupo de ciudadanos comprometidos en promover la vida artística de la Hannover⁹⁸¹. La Institución se clausuró en 1936 debido a las políticas nazis contra el arte *degenerado*. Tras la Segunda Guerra Mundial, la “Kestner Gesellschaft” volvió a abrir sus puertas en 1948.

Sierra conecta a través del barro el cierre de la Institución en 1936 con otro hecho acontecido ese mismo año: la inauguración del “Lago Maschsee” (Hannover, Alemania). Este lago artificial fue una gran obra de ingeniería civil promovida por el partido nazi y prometida directamente por Hitler a la ciudad de Hannover, que trataba de evitar el desbordamiento sistemático del río “Leine”. El lodo negro empleado para llenar los salones de la planta baja de la “Kestner Gesellschaft” proviene directamente del “Lago Maschsee”. Para Padilla esta intervención vincula metafóricamente dos operaciones políticas del poder político nazi:

“el partido nazi evita el desbordamiento de los depósitos lodosos en Hannover con una obra hidráulica magna mientras que clausura el centro cultural, manifestación de la universalidad del pensamiento. [Por un lado] se concibe la manipulación, el progreso entendido como cumplimiento de la promesa al servicio del poder [por otro lado] se entiende la prohibición de lo distinto, el miedo a lo diferente, la cancelación del libre pensamiento”⁹⁸²

Siguiendo estas reflexiones, lo que Sierra desentierra es la propia tierra que estaba en el fondo de la intervención nazi en el lago artificial y la expone en el

³⁸¹ Parfraseando la web de la Institución en: «The Kestner Gesellschaft», accedido 9 de julio de 2023, <https://kestnergesellschaft.de/en/page/history>. Traducción propia del original en inglés: “[...] a group of committed citizens founded the Kestner-Gesellschaft e.V. in 1916 to promote artistic life in Hanover”]

³⁸² Con la intención de conservar el sentido y no extendernos hemos reorganizado las palabras de Padilla en: Arturo Joel Padilla Córdova, *Dispositivos de arte conceptual* (Laberinto Ediciones, 2017), 225.

centro de arte que el régimen nazi clausuró. Se trata, por tanto, de una doble inversión del régimen escópico que el poder nazi realizó en 1936. El nuevo suelo de lodo de la Institución muestra ahora la economía simbólica que el régimen pretendió ocultar. Con esta intervención, Sierra desentierra el suelo y muestra “el sedimento como apología de la suciedad que ha manchado a ciertas estructuras del poder”⁹⁸³. Paradójicamente, Sierra reinterpretará esta intervención de llenado del suelo de lodo, como escenografía para un desfile de moda del diseñador Balenciaga en “Los embarrados” (2023)⁹⁸⁴. En este caso, el suelo de barro llegó al corazón del lujo capitalista, pero convertido en espectáculo escenográfico al servicio del *marketing* comercial.

Con estos ejemplos de desenterramiento concluye nuestro repaso a las estrategias/tácticas que algunos artistas, directores escénicos, escenógrafos y arquitectos han ensayado con/en/sobre/a través del suelo. Pensamos que esta recopilación/clasificación debería funcionar a modo de inventario, pero también como *atlas* en el sentido en el que lo empleó Aby Warburg, como una superficie para el pensamiento, la conexión y la reflexión sobre el suelo, pero también sobre la particular e ideológica economía de las fuerzas que marcan normativamente sus posiciones, dinámicas, materialidades y escrituras.

El nutrido grupo de trabajos analizados confirma la potencialidad de un elemento básico, el único imprescindible para poder instituir un dispositivo escénico/artístico, como espacio de intervención, de trabajo y de replanteamiento. Por tanto, solo quedan pendientes algunas conclusiones que presentamos en el siguiente apartado.

⁹⁸³ Padilla Córdova, 228.

⁹⁸⁴ «Santiago Sierra Presenta “Los Embarrados” En El Desfile de Balenciaga», accedido 9 de julio de 2023, <https://labor.org.mx/news/santiago-sierra-presents-los-embarrados-at-balenciaga-s-runway>.

5.8. Conclusiones del capítulo

“Respecto al espacio de *La consagración* leemos a la bailarina Josephinne Ann Endicott, describiendo cómo era necesario tener un control muy preciso de la humedad y del tipo de tierra que ponían sobre el piso, si estaba demasiado mojada corrían el riesgo de resbalar, mientras que si estaba demasiado seca, respiraban el polvo mientras bailaban y tosían, no sólo sobre el escenario, sino aún durante semanas después de la función”⁹⁸⁵

Este comentario que Godínez recoge de una de las bailarinas de la compañía de Pina Bausch que bailaron “La consagración de la primavera” (1975), nos resulta muy revelador para las conclusiones de este capítulo. El hecho del que el dispositivo escenográfico esté bajo un “control muy preciso” es lo que separa muchas operaciones que hemos visto que formalmente son coincidentes en los ejemplos que hemos analizado pertenecientes tanto al ámbito artístico, como al ámbito escénico. La incorporación de tierra húmeda como suelo escénico es *performativa* en el sentido en el que rige una gran parte de la dramaturgia escénica. Así lo deja en evidencia Godínez cuando afirma que: “en las diferentes piezas de Pina Bausch, el espacio escénico es también un campo de acción físico que influye y determina directamente el movimiento”⁹⁸⁶

Es decir, la presencia de barro en el escenario condiciona en gran medida aquello que sucede sobre el mismo. En el caso de las propuestas espaciales de Pina Bausch y de otros coreógrafos y directores escénicos que han *intervenido* el suelo, los desplazamientos propuestos han sido siempre en servicio de una metáfora cerrada y concreta, de un cierto efecto (visual, narrativo, etc.) que se quiere conseguir con estas modificaciones.

Por tanto, lo paradójico es que, en el ámbito escénico, la economía del suelo productiva pasa justamente por operaciones contrarias a la economía real del

⁹⁸⁵ Godínez Rivas, «Cuerpo», 190.

⁹⁸⁶ Godínez Rivas, 190.

suelo normativo cotidiano. Es decir, en el ámbito escénico puede ser muy conveniente producir suelos con unas características materiales desplazadas. Pero este motivo estas experiencias que hemos analizado de *desplazamiento* de las convenciones normalizadas del suelo, lejos cuestionar críticamente el dispositivo escénico, no dejan de estar al servicio de una puesta en escena profundamente espectacular, basada en epatar al observante con efectos y con cuerpos súper entrenados capaces controlar situaciones imposibles para un cuerpo normal.

Es decir, los suelos que hemos analizado en este capítulo y que pertenecen genealógicamente al ámbito de las artes escénicas, continúan manteniendo la segregación entre observantes y actuantes. Estos suelos son superficies para actuantes y no para la comunidad escénica en su totalidad. El espacio (el suelo) “construye la práctica” y “define los cuerpos” solo de los actuantes. Por tanto, se continúa reproduciendo aquí la tradicional distribución de poder/saber del dispositivo escénico institucional por mucho que re-formulen radicalmente algunas características físicas de la espacialidad normativa del suelo. La transformación del suelo plantea unas nuevas condiciones de espacialidad que están al servicio de una performatividad cerrada, dominada por la autoridad y la autonomía del artista que las impone.

Es posible que no podamos llamar a estas operaciones de modificación del suelo operaciones de *desplazamiento*, puesto que en ningún caso están cuestionando el normal funcionamiento del dispositivo, sino todo lo contrario, están persiguiendo un efecto pre-escrito y deseado que reafirma la validez del dispositivo del que participan. Volviendo al ejemplo de “La consagración de la primavera”, si el barro tiene que estar muy controlado para que no se corra ningún riesgo, podemos afirmar que estamos ante un control total del suceso y, por lo tanto, el barro no es un elemento que pueda abrir el suceso a que pasen *otras cosas* que no están previstas. El barro de Pina Bausch, no es un elemento que produzca performatividad, sino un contexto material para la performance. Está claro que su presencia influye en los cuerpos que se encuentra sobre esta

superficie, pero influyen exactamente como lo habían deseado Borzik y Bausch: de una forma extremadamente conveniente a la narrativa y dramaturgia de la obra original de Ígor Stravinski y Vaslav Nijinsky. Considerando los cambios que introduce un suelo de barro en este contexto, no podemos hablar de desplazamiento en sentido estricto, sino de truco. La potencia de la puesta en marcha de estrategias de desplazamiento del suelo ha sido capturada para la producción simbólica espectacular. Los directores/artistas se han reservado la agencia inherente a la modificación de las características de este elemento básico del dispositivo escénico para sí mismos. Los bailarines (actuales) de Bausch que se encuentran con este suelo desplazado tampoco tienen ninguna capacidad de agencia puesto que su *actuación* está dirigida por la directora hacia la producción de un tiempo dramático/espectacular. En el mismo supuesto se encuentran los trabajos que hemos analizado de Jalet, Bourgeois, Stuart, Papaioanu, etc.

Como hemos podido comprobar, las estrategias de desplazamiento de las condiciones normativas del suelo en las propuestas de caja negra no están alineadas con el cuestionamiento crítico del dispositivo escénico institucional. Nos corresponde recogerlas en este capítulo, puesto que formalmente responden a una fuerte modificación de un elemento que es la base ideológica del dispositivo escénico, aunque mantienen finalmente intacta su economía, su régimen escópico y la distribución poder/saber clásica del dispositivo escénico. Por su parte, las estrategias de desplazamiento de las características normativas del suelo, que pertenecen al ámbito del cubo blanco, podemos calificarlas genealógicamente como instalaciones artísticas. Estas intervenciones sobre el suelo se han realizado en la mayor parte de los casos estudiados sobre el suelo de la institución artística: museo y galerías. Como afirma Coulter-Smith, la vieja potencia radical y crítica que tuvo en las vanguardias artísticas huir del objeto y expandirse al espacio/tiempo, está completamente amortizada por la institución artística. En concreto, la transformación radical (desplazamiento) de las

características del espacio, en nuestro caso el suelo, no solo ha sido absorbidas por la institución, sino que económicamente⁹⁸⁷ son muy pertinentes.

“Desde los noventa estas intervenciones tan radicales en el entramado del espacio expositivo ya no son llamativas ni transgresivas: son lo que se espera”⁹⁸⁸

“Incluso cuando aparentemente “dañan” o “trastornan” este tejido del espacio expositivo, lo hacen con el consentimiento respetuoso de la institución artística. En otras, palabras, la transgresión se ha convertido en una actividad civilizada que debe ser protegida y preservada por los museos de arte y considerada la producción de individuos extremadamente excepcionales. La mayoría de los artistas de instalaciones juega con esta estructura más de lo que intenta adoptar una actitud genuinamente crítica”⁹⁸⁹

La instalación artística y las intervenciones en los espacios no-institucionales⁹⁹⁰ que nacieron con la pretensión de ser un nuevo contexto de *negociación* para la comunidad artística, se han institucionalizado gracias a potencia metabólica del sistema artístico con el beneplácito de los artistas. Como afirma Coulter-Smith, la institución se las ingenió para transformar mágicamente todos estos *insultos* proferidos por artistas *geniales* en objetos valiosos simbólica y económicamente. En el caso de la caja negra, también en el cubo blanco la potencia crítica de las modificaciones radicales del suelo está capturada por la institución. Es decir, modificar el suelo en su condición de elemento básico y necesario para que el dispositivo tenga lugar, no siempre conduce a un cuestionamiento crítico del propio dispositivo. En este supuesto se encuentran algunos trabajos que hemos analizado que provienen principalmente del ámbito artístico: Eliason, Fischer, Wilson, etc.

⁹⁸⁷ En el doble sentido de economía. Por un lado, en el ámbito lucrativo del dinero; por otro, lado como la relación más eficiente entre esfuerzo (transformación profunda del espacio) y resultado (plusvalía simbólica).

⁹⁸⁸ Coulter-Smith, *Deconstruyendo las instalaciones*, 19.

⁹⁸⁹ Coulter-Smith, 16.

⁹⁹⁰ Espacios *públicos*, o los espacios llamados *naturales* propios del Landart.



FIGURA 160. Yoann Bourgeois. Démocratie. 2021. Instalación

Por lo tanto, no será concluyente que se ataquen críticamente las convenciones materiales del medio simplemente acatando las convenciones formales y funcionales del dispositivo escénico/artístico. Es decir, cambiar la posición, la forma, mover o cambiar el material del que está normativamente hecho el suelo del dispositivo institucional, no nos garantiza en nada que estemos cambiando en el fondo su economía. Aunque el suelo es siempre un elemento performativo, el simple desplazamiento de sus características físicas no nos garantiza que esta performatividad no esté regulada en una economía que mantiene intactas las relaciones de saber/poder del dispositivo institucional.

Por todo ello, surge la pregunta ¿Cuándo los desplazamientos de las características normativas del suelo del dispositivo escénico/artístico son capaces de alterar su economía profunda? Como tentativa de respuesta, y después de analizar y categorizar formalmente múltiples intervenciones en este capítulo, analizamos la propuesta “Démocratie” (2021) de Yoann Bourgeois y a las actividades performativas de “Passion D. I. (Deportes e ideas conceptuales a la palestra)” (1977-78).

5.8.1. El suelo como espacio de negociación

“(…) el espacio se construye en la práctica y, a su vez, este define los cuerpos y las ideologías en la confluencia de todo cuanto tiene lugar, habita o ha habitado dicho espacio”⁹⁹¹

A partir del dispositivo de giratorio y oscilante de “Celui qui tombe” (2014) que se recupera en “Plateau en équilibre” (2019) como acabamos de ver, Bourgeois dará un paso decisivo en la relación de aproximación entre la escenografía y la

⁹⁹¹ Maria Paz Brozas, «Los espacios como dispositivo de la construcción de prácticas corporales y coreográficas contemporáneas. A propósito del contact improvisation en el contexto español», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 72 (29 de diciembre de 2017): 397, <https://doi.org/10.3989/rdtp.2017.02.005>.



FIGURA 161. Yoann Bourgeois. Démocratie. 2021. Instalación

instalación al presentar “Democratie” (2021). Se trata de la misma plataforma de 36 metros cuadrados que hemos visto también en “Celui qui tombe” (2014) sobre la que ahora se sitúa el público para vivir esta experiencia de equilibrio dinámico e inestable⁹⁹² que Bourgeois años antes había entrenado y *estetizado* con cuerpos de bailarines profesionales.

Este gesto de Bourgeois de *dar espacio* a la experiencia de cuerpos no *entrenadas* sobre el mismo dispositivo de desequilibrio confirma la sinergia de confluencia entre la configuración de espacios para la producción del *tiempo espectacular* que conocemos bajo el nombre de escenografía y el acondicionamiento de espacios con finalidad artística que en la *institución artística* conocemos como instalación. En nuestra opinión la importancia de esta confluencia radica en que el sentido de la *adecuación* de un espacio no estará ya al servicio de unas cualidades visuales, narrativas o dramáticas, sino en la producción de un espacio en el que la comunidad escénica *negocia* sus posiciones y funciones. “Democratie” (2021) es un ejemplo paradigmático de como una *escenomatúrgia* se ha convertido en una *afectografía* ampliando los tiempos y los cuerpos que tienen acceso a este dispositivo escénico.

Sobre este suelo inestable lo importante no será ya conseguir un efecto, sino experimentar un acuerdo/desacuerdo que colectivamente afecta a todos los agentes que allí se dan cita. Sobre esta plataforma el poder se ha distribuido en función del peso de cada cuerpo y no en función de una coreografía previa. De la misma forma el saber es horizontal, todos los participantes conocen el efecto de su peso sobre el contexto en el que están actuando. Este dispositivo escénico, puesto que como hemos visto proviene de una genealogía escenográfica, utiliza

⁹⁹² No podemos evitar encontrar en “Democratie” (2021) resonancias del trabajo que Morris planteó en la “Tate Gallery” en 1971. Es evidente el parecido formal con las plataformas/balancín de Morris que están recogidas en el apartado “5.5. Dinámicas del plano” con respecto a esta propuesta de Bourgeois. De alguna manera es como Bourgeois hubiera hecho el camino de ida hacia la espectacularización de un recurso artístico, para luego volver a poner en funcionamiento la potencia como dispositivo social que el elemento plataforma/balancín ofrece si se propone en un contexto no espectacular.

el desplazamiento de la estabilidad como una de las características normativas de suelo, para producir un espacio de negociación y agencia. Somos conscientes de que también en este caso podemos hablar de cierta *captura* de la institución sobre los acontecimientos y agentes que se dan cita en el espacio propuesto. Sin embargo, nadie puede determinar de antemano la gestión de estos equilibrios o desequilibrios sobre los que solo se puede *actuar* poniendo el cuerpo sobre la plataforma propuesta por Bourgeoise. En este dispositivo escénico la performatividad es una cuestión colectiva, distribuida igualitariamente.

“Democratie” (2021) pone de manifiesto, podríamos decir que materializa espacial y temporalmente, cómo el dispositivo escénico es un acontecimiento social en el sentido en el que Fischer-Lichte se refiere a la realización escénica. Referencia que citamos al inicio de este trabajo cuando analizamos el dispositivo escénico y que consideramos oportuno volver a mencionar al hilo del análisis de este trabajo ejemplar de Bourgeois.

“(…) toda realización escénica es siempre un acontecimiento social, pues en ella estamos siempre, por imperceptiblemente que sea, ante una negociación o estipulación de posiciones y de relaciones, es decir, estamos ante las relaciones de poder. En la realización escénica se hallan inseparablemente unidos lo estético y lo social o político”⁹⁹³

5.8.2. Aptitudes desbordantes contra el suelo

Como hemos visto al inicio de este capítulo, tras su aparente neutralidad, el suelo es una poderosa herramienta de control del comportamiento. Como diría Buchloh, en la *vida de todos los días* el espacio está rigurosamente estructurado y es un sistema discursivo que genera formas de control. El suelo es una parte de este sistema discursivo de control. El suelo es un indicativo de la gramática cultural que propicia y espera ciertos comportamientos y reprime aquellos que considera inadecuados. De entre todos los suelos posibles nos encontramos con algunos

⁹⁹³ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 89.



FIGURA 162. [Passion D. I. (Deportes e ideas conceptuales a la palestra)]. Equipo de baloncesto artístico «Passion D.I.» 78 de 1977. Performance

que por sus características políticas son rígidamente administrados. Las fronteras y otros espacios de *excepción* son los paradigmas máximos de esta administración extrema de la vida sobre el suelo y sus demarcaciones. Con la misma dialéctica en forma de simulacro en miniatura de estos espacios rígidamente administrados, funcionan los suelos de ciertos deportes competitivos. Estamos hablando de las canchas, los campos, las pistas y otros terrenos de juego de deportes instituidos. Una parte esencial de la gramática cultural de este tipo de deportes se materializa en el suelo y sus demarcaciones (límites y zonas).

Es por tanto el suelo de las pistas deportivas un dispositivo de regulación, control y sanción del comportamiento durante el tiempo de juego (tiempo espectacular). Un grupo de amigos en el tardo franquismo español encontró en este suelo administrado por las leyes del deporte una buena superficie de réplica contra la performatividad administrada y controlada por la institución. Bajo el nombre de “Passion D. I. (Deportes e ideas conceptuales a la palestra)” se inscribieron en la “Liga Castellana de Baloncesto” en la categoría de Tercera Regional de la temporada 1977-1978.

“Nació así un club deportivo que pretendía convertir el deporte no en una lucha entre contrarios sino en un espectáculo artístico, en el que tuvieran cabida las más renovadoras tendencias del arte contemporáneo y surgió como contrapunto ideológico a la figura del deportista-gladiador profesional que exige la alta competición moderna, con la posibilidad añadida de introducir acciones artísticas en el deporte, y para enriquecer la rigidez del reglamento y de las tácticas y movimientos de los deportistas, encaminadas únicamente a imponerse al adversario”⁹⁹⁴

Se trataba pues de subvertir toda la gramática cultural del baloncesto a través de acciones *estéticas* relacionadas con la posición, la dirección y la geometría. Por tanto, estamos ante un comportamiento desobediente en el que el suelo tiene un

⁹⁹⁴ Jorge Luis Marzo, *Fake: no es verdad, no es mentira* (Institut Valencià d'Art Modern, 2016), 222-23.

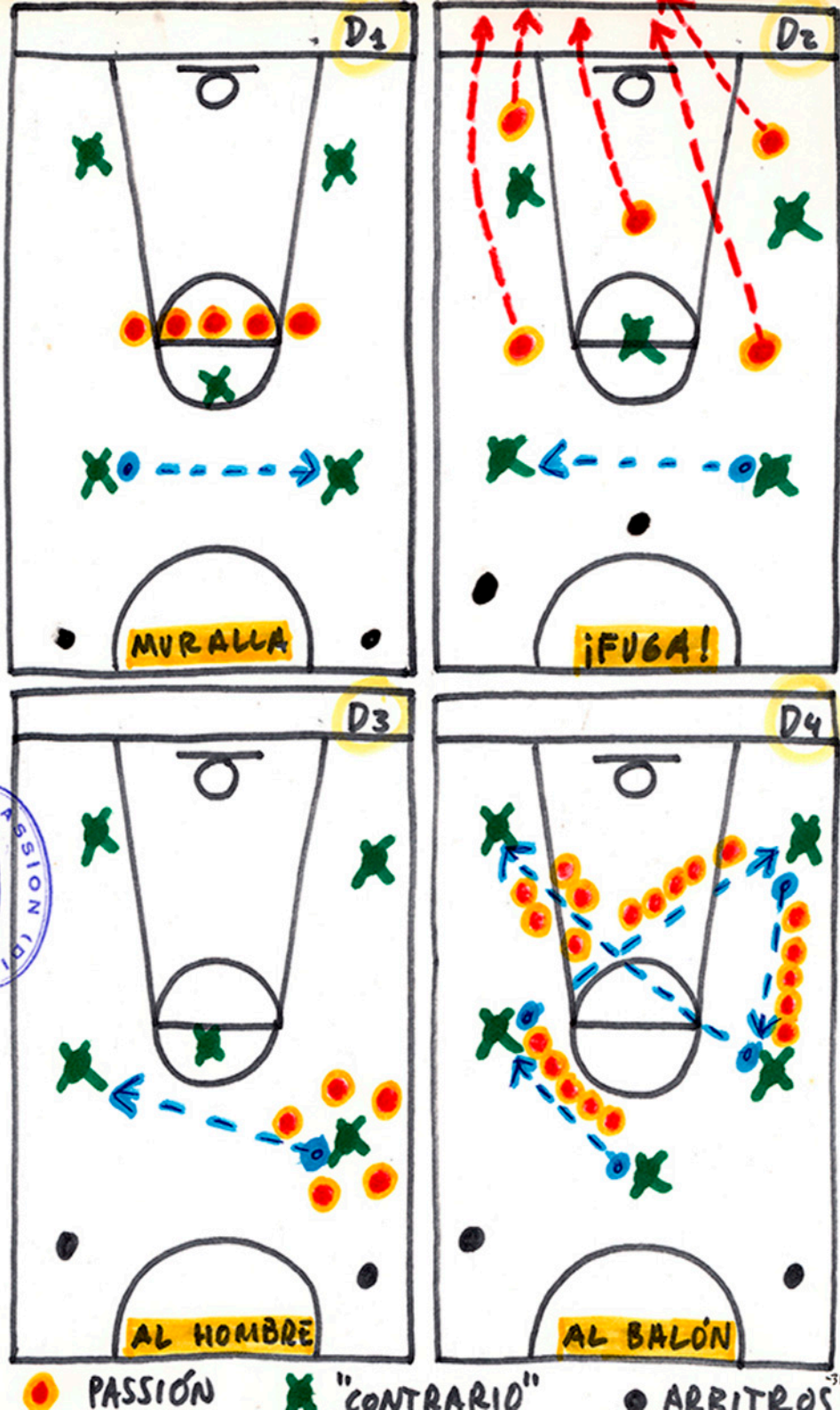


FIGURA 163. [Passion D. I. (Deportes e ideas conceptuales a la palestra)]. Planificación de jugadas de «Passion D. I.» 1977. Dibujo

papel de control fundamental en el dispositivo deportivo. El colectivo “Passion D. I” planteó numerosas *jugadas* que proponían formas de comportamiento divergente no sujetas a la distribución de poder normativo del baloncesto. Por ello, fueron multados por el comité de competición por *antideportividad*. Está claro que la gramática cultural del deporte no se reduce a los aspectos formales de su tablero de juego, sin embargo, la acotación y demarcación del suelo es imprescindible para que su mecánica se reproduzca sin interferencias. Algunas de las acciones planteadas por “Passion D. I” estuvieron centradas en el suelo y su capacidad para demarcar cualitativamente el espacio. Un ejemplo sería la “Jugada Fuga” (1977-78).

“A la señal, todos los jugadores que defienden escapan del terreno de juego hacia diversas direcciones. Se produce un vacío, el equipo atacante no sabe qué hacer, se quedan solo, no están acostumbrados a que todo el mundo desaparezca”⁹⁹⁵

Lo que demuestran “Passion D. I” es que el suelo propicia las condiciones necesarias para la agencia sin necesidad de modificar sus características físicas, sino simplemente actuando inesperadamente a su gramática cultural normativa. Es decir, lo relevante no es el estado del suelo sino como lo practiquemos.

“Un cuerpo por su movimiento y conducta, puede subvertir profundamente el entorno material que se había establecido originalmente”⁹⁹⁶

Hemos analizado en este capítulo múltiples transformaciones/desplazamientos del suelo como elemento básico que marca la espacialidad, posición, temporalidad y comportamiento del dispositivo escénico/artístico. Sin embargo, aunque se planteen desplazamientos en las condiciones de partida que sean una invitación abierta a encontrar otras relaciones posibles (agencia), estos desplazamientos por sí solos puede que simplemente continúen reproduciendo la economía normal del sistema.

⁹⁹⁵ Marzo, 223.

⁹⁹⁶ Lambert, *Territorio ocupado. Otra mirada sobre el cuerpo, la ciudad y el imperio.*, 192.

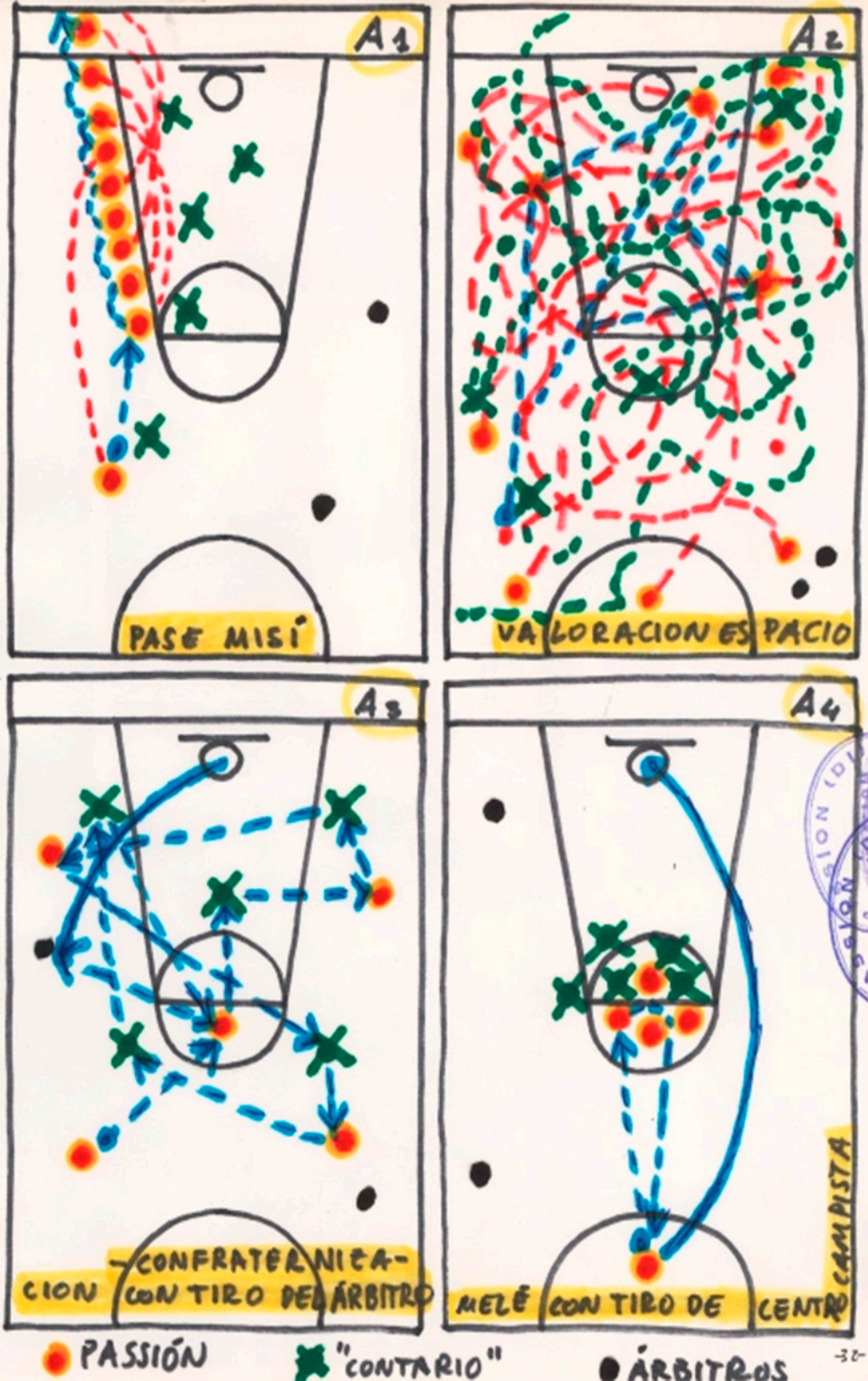


FIGURA 164. [Passion D. I. (Deportes e ideas conceptuales a la palestra)]. Planificación de jugadas de «Passion D. I.» 1977. Dibujo

Hemos visto dos casos prácticos en el que suelo se convierte en un espacio de negociación o se desborda a través de comportamientos divergentes, pero en este punto cabe hacerse la pregunta ¿Cómo podemos orientar el dispositivo escénico hacía una performatividad no capturada por la institución? ¿Bajo qué condiciones el dispositivo es performativo y no simplemente un espacio para la performance? Y lo más relevante que atañe a este capítulo dentro de la investigación ¿Podemos inducir estos cambios a través de desplazar las condiciones normativas del suelo?

TERCERA PARTE: Trayectoria y práctica escénica investigadora

La tercera parte de este trabajo está dedicada a examinar la trayectoria personal de investigación en el ámbito de la creación escénica⁹⁹⁷ que culmina con este trabajo doctoral. Esta Tercera parte se divide en dos capítulos. El “Capítulo 6. Trayectoria” está orientado a los trabajos realizados con anterioridad al proceso de investigación doctoral, pero que guardan una relación íntima con las premisas de este. Por lo tanto, de entre toda la trayectoria investigadora destacamos sólo aquellos momentos/espectáculos/producciones que, conceptualizando el ámbito escénico como un dispositivo, ensayaban tácticas o estrategias de desplazamiento de sus convenciones. Para que el análisis y la categorización de las experiencias previas fueran operativas para el sentido global del trabajo, hemos considerado necesario *situar* a los lectores en dos ámbitos diferentes en los que participamos. Por un lado, en el apartado “6.1. Espacios de partida” hacemos una breve descripción de los espacios de trabajo, en su mayoría *salas alternativas*, en las que hemos normalmente llevado a cabo nuestras prácticas escénicas investigadoras. Por otro lado, en el apartado “6.2. “La Coja Danza” introducimos brevemente la historia de la compañía en la que hemos realizado la mayor parte de nuestra actividad profesional e investigadora en el ámbito escénico. Una vez centrados en estas dos cuestiones contextuales (espacios y estructuras de producción/investigación escénica) analizamos los dos espectáculos/procesos escénicos que hemos producido y que podemos considerar antecedentes directos de “SÒL” y por extensión de este trabajo de investigación doctoral.

En el “Capítulo 7” observamos la práctica escénica investigadora, empleando como instrumento de análisis las categorías con las que se ha articulado el

⁹⁹⁷ Por motivos de extensión quedan fuera otras actividades investigadoras que no guardan una relación específica con el dispositivo escénico.

estudio sobre el dispositivo escénico realizado en la “Primera Parte” de la investigación. Para finalizar, se especifican unas conclusiones a la práctica escénica investigadora, centradas en reflexionar sobre la alineación de ésta con la llamada Etapa relacional del dispositivo escénico. En estas conclusiones nos preguntamos en qué medida “SÒL” ha cumplido los objetivos de ser un espacio de producción de agencia para la comunidad escénica.

Capítulo 6. Trayectoria

“(...) el teatro no puede ser un fin en sí mismo; (...), el teatro es un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación”⁹⁹⁸

La presente investigación parte de unas condiciones específicas que es necesario señalar para entender la naturaleza del trabajo. Estas condiciones se pueden dividir en dos cuestiones a considerar de forma separada. Por una parte, es necesario especificar el contexto de producción escénica en el que se inserta este estudio; por otra parte, es necesario especificar cuáles han sido las aportaciones personales a este contexto, previas al presente trabajo de investigación.

Tanto la producción práctica de la que se ocupa este trabajo como los antecedentes personales de trabajos que se detallan y se refieren durante la investigación, se han realizado en su mayoría bajo la estructura de producción de la compañía “La Coja Danza”. Por lo tanto, es necesario hacer referencia explícita de la historia y trayectoria de esta compañía de danza contemporánea, analizando su contexto de producción: ámbito social, económico y político.

La compañía “La Coja Danza” se creó en 2000. Los fundadores Tatiana Clavel, Santiago de la Fuente y yo⁹⁹⁹ coincidimos durante nuestra etapa de formación académica superior en la “Facultad de las Artes de Altea” de la “Universidad Miguel Hernández” que, en aquel momento, aglutinaba los estudios de licenciatura en Bellas Artes, junto con estudios de Título Propio en Danza Contemporánea. De esta confluencia entre nuestra formación en artes escénicas y artes plásticas surge una compañía que se *profesionaliza* en 2004 con dos piezas cortas “Fracaso nº6” (2004) y “J’aime beaucoup le fromage” (2004). Así

⁹⁹⁸ Brook, *El espacio vacío*, 85.

⁹⁹⁹ En este apartado hemos empleado la primera persona del singular. Pensamos que resultaría absurdo emplear el plural en este caso.

pues, la compañía surge como forma de abordar conjuntamente intereses compartidos en el ámbito de la exploración artística, pero también en base a las relaciones afectivas de distinto tipo que se establecen en este momento entre nosotros y que se extienden hasta la actualidad.

Podemos considerar que la consolidación de la compañía, como una empresa de producción de espectáculos de danza contemporánea, tiene lugar en 2005, momento en el que comienza a recibir ayudas a la producción por parte de la Generalitat Valenciana a través del órgano conocido entonces como “Teatres de la Generalitat Valenciana”. Desde 2005 “La Coja Dansa” ha producido 25 espectáculos considerados largos (de más de 50 minutos de duración), algunas piezas de formato corto, experiencias puntuales con otros formatos de producción-exhibición-comunicación y dos piezas *de calle*.

Como contexto local, nos situamos en la Comunidad Valenciana (España) en concreto en Valencia, la tercera ciudad del estado español por extensión y población de su área metropolitana. A este nivel local, “La Coja Dansa” cuenta con un reconocimiento explícito a su trayectoria por parte del ecosistema cultural local¹⁰⁰⁰, sobre todo en el ámbito de las artes escénicas y performativas. Los trabajos de la compañía han sido vistos por un público que, generalmente, forma parte a su vez del ecosistema cultural local que se retroalimenta continuamente.

A nivel administrativo, económico y de forma indirecta, la política cultural institucional de la Generalitat Valenciana ha marcado la vida de esta compañía. “La Coja Dansa”, al igual que un buen número de agentes locales de producción y exhibición de artes escénicas, depende para subsistir de ayudas económicas de diversas instituciones públicas. Con las bases reguladoras para la petición de

¹⁰⁰⁰ Para tener una visión más concreta del contexto local de la Comunidad Valenciana, recomendamos la lectura de: Carolina Boluda, «Comunidad Valenciana. Nuevos territorios para la danza y un presente ante la incertidumbre.», en *Historia de la danza contemporánea en España: De la crisis económica de 2008 a la crisis sanitaria de 2020. Volumen III* (Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España, 2020), 242-64.

ayudas al sector, los responsables políticos re-producen unos *límites de lo posible* que marcan y forman parte de nuestro contexto cultural, en los que la compañía se ha mantenido hasta el momento actual. Esto se ha traducido en una forma de hacer, conforme a ciertas convenciones del dispositivo escénico institucional. Por ejemplo, “La Coja Danza” ha producido generalmente espectáculos que se ajustan a las duraciones convencionales, en el interior de contenedores de recepción escénica normalizados (teatros), con disposiciones de escena-sala siempre enfrentadas, etc.

Pero las artes escénicas en este contexto cultural valenciano no sólo están condicionadas por las ayudas económicas de Instituciones públicas. Toda la red de espacios exhibición y muestra de los trabajos escénicos, generalmente espacios teatrales públicos, está en manos de responsables políticos locales (programadores teatrales de pueblos y ciudades). La línea de actividad experimental en danza contemporánea de “La Coja Danza” no ha tenido cabida en las programaciones de los teatros de la Comunidad Valenciana, salvo contadas excepciones y dejando aparte las producciones para público familiar. Así pues, se da una paradoja que se repite en otras compañías de la Comunidad Valenciana: lo que éstas producen con dinero público, rara vez es programado en contextos de exhibición pública (red de teatros de titularidad pública). Por lo tanto, el único espacio que ha tenido la compañía para mostrar sus procesos y sus espectáculos ha sido el reducto de las conocidas bajo el nombre genérico de *salas alternativas*¹⁰⁰¹, que en la Comunidad Valenciana se concentran en su práctica totalidad en la ciudad de Valencia. A nivel estatal, la compañía ha *girado*¹⁰⁰² por espacios escénicos de todo el territorio español habiendo sido seleccionada en cuatro ocasiones¹⁰⁰³ en el Circuito de la Red de Teatros

¹⁰⁰¹ El término *salas alternativas* está a debate entre los responsables de dichos espacios que emplean suelen emplear/preferir el término *espacios independientes* para referirse a éstos. Más adelante analizamos este tipo de salas y nuestra relación con ellas.

¹⁰⁰² Mostrado sus trabajos al público.

¹⁰⁰³ En dos ocasiones con espectáculos para público familiar y en otras dos con espectáculos para público adulto.

Alternativos. En nuestro caso, el contexto sociopolítico y el alcance de nuestras producciones dibujan los límites de un espacio de producción escénica contemporánea precario que no ha sido capaz de mantener por su volumen de trabajo y por sus limitaciones a nivel económico nuestras necesidades vitales elementales. Los que hemos participado de la dirección y gestión de “La Coja Dansa”, hemos tenido que acudir a segundas y terceras actividades profesionales para poder subsistir y mantener la actividad de la compañía. Es este uno de los rasgos quizá más característicos de la compañía y que, para bien o para mal, han forjado su cariz particular: los miembros de “La Coja Dansa” no dependen del éxito o fracaso comercial de sus producciones para su subsistencia personal. Esta cierta independencia ha hecho aflorar trabajos más complejos, experimentales, fuertemente comprometidos con procesos y conceptos, y probablemente de difícil comunicación para el público general.

Examinando y analizando la trayectoria artística de “La Coja Dansa”, desde nuestro punto de vista personal, podemos establecer tres etapas en el desarrollo de la compañía. “La Coja Dansa” inició su andadura con una fuerte componente experimental en cuanto a la inclusión del video en directo¹⁰⁰⁴ como elemento de construcción dramático, que se ha mantenido como una seña de identidad durante toda su trayectoria de producción escénica. Sin embargo, y a pesar de esta característica que atraviesa toda la historia de la compañía, podemos distinguir estas tres etapas en lo que respecta a la organización, toma de decisiones, personalidad jurídica e intereses dramáticos y formales. A continuación, presentamos un gráfico en el que se detallan las etapas y los espectáculos producidos, especificando en color azul aquellos en los que nuestra participación ha sido relevante.

¹⁰⁰⁴ Se reconoce también este tipo de trabajo como *círculo cerrado* de cámaras y pantallas.

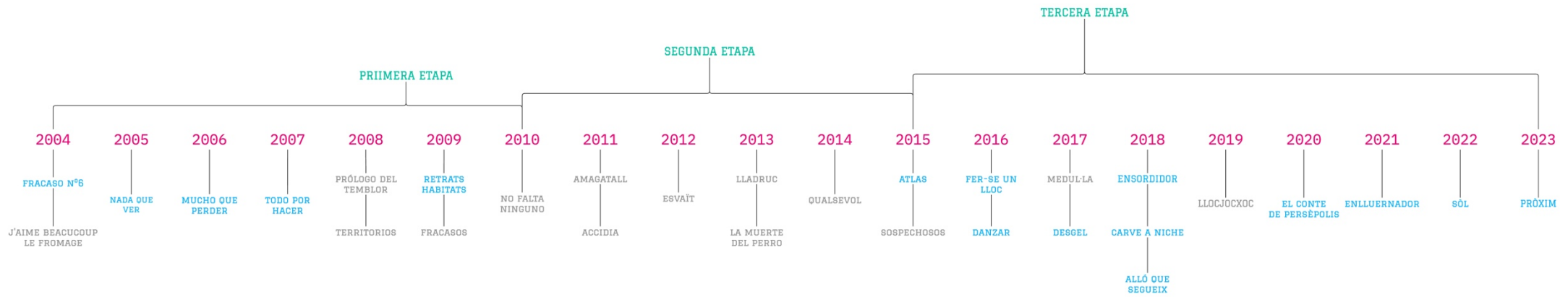


FIGURA 165. Gráfico de Etapas de y espectáculos de «La Coja Dansa». [Elaboración propia]



FIGURA 166. Tatiana Clavel Gimeno, y Raúl León Mendoza. *Atlas*. 2015. Artes escénicas.

En la **primera etapa** (2005-2010) las decisiones se toman de forma colegiada por los miembros de la compañía y en algunas ocasiones el *tiempo espectacular* se divide en escenas de las que se ocupa cada uno de nosotros desde su enfoque e intereses particulares. La **segunda etapa** comprendida entre (2010-2015) son los años en los que la compañía alcanza formas de creación estable, basadas en la puesta en escena convencional, la cohesión coreográfica y el diseño de una dramaturgia que genera o propone *estados* que se trabajan desde el cuerpo en escena. El inicio de la **tercera etapa** coincide con la producción de “Atlas”¹⁰⁰⁵ (2015) en la que comienza un régimen de alternancia bianual en la dirección específica de cada producción de la compañía. El espectáculo “Atlas” (2015) surge a partir de los materiales coreográficos y visuales que forman parte de los resultados de la investigación doctoral “Cuerpo crítico: aproximación autobiográfica visual y corporal desde la práctica escénica”¹⁰⁰⁶ de Tatiana Clavel Gimeno (codirectora de la compañía). Desde este momento, hasta la actualidad la compañía “intensifica y amplía su actividad investigadora, tanto en el lenguaje entre la danza y el audiovisual como en experimentaciones sobre elementos de la escena, el espacio o el espectador”¹⁰⁰⁷.

Nuestra participación personal en el contexto de producción de “La Coja Danza” ha sido irregular. En el primer periodo antes mencionado (2005-2009) ejercí como codirector de la compañía junto con Santiago de la Fuente y Tatiana Clavel, en una estructura incipiente de creación y producción donde aprendimos nuestros respectivos oficios sobre la marcha, de forma práctica. En el segundo periodo (2009-2015) cuestiones personales, familiares y laborales me alejan de la producción escénica de la compañía. Desde 2015 a la actualidad, si bien ya no formo parte de la compañía como director, he tenido la oportunidad de codirigir

¹⁰⁰⁵ Se puede consultar un resumen documental del proyecto en formato video en: *Atlas*, 2015, <https://vimeo.com/165333711>.

¹⁰⁰⁶ Tatiana Clavel Gimeno, «Cuerpo crítico: aproximación autobiográfica visual y corporal desde la práctica escénica» (http://purl.org/dc/dcmitype/Text, Universidad Rey Juan Carlos, 2016), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=113755>.

¹⁰⁰⁷ Boluda, «Historia de la danza contemporánea en España», 258.



FIGURA 167. Tatiana Clavel Gimeno, y Raúl León Mendoza. *Desgel*, 2017. Artes escénicas.

cuatro espectáculos junto con Tatiana Clavel en el contexto de producción de La Coja Dansa: “Fer-se un lloc” (2016); “Desgel” (2017); “Alló que segueix” (2018); “El conte de Persépolis” (2020). En este contexto de producción escénica se enmarca “SÒL” (2022), que es la investigación práctica, que da sentido a este trabajo.

Por motivos económicos de subsistencia y en parte también porque no ha sido motivo de interés por parte de la dirección de la compañía, “La Coja Dansa” se ha mantenido dentro de los límites habituales del dispositivo escénico convencional. Entendiendo el dispositivo escénico como lo hemos analizado a lo largo de este trabajo. Un conjunto de convenciones de organización de los cuerpos (posición y comportamientos), los tiempos y los espacios que determinan unas formas de ser/hacer socialmente aceptadas.

En definitiva, “La Coja Dansa” se ha mantenido dentro de una determinada forma de administrar el poder y distribuir el saber que caracteriza al dispositivo escénico propio de lo que hemos llamado Etapa institucional. La compañía, salvo en algunas excepciones que analizamos a continuación, no ha puesto en el centro de su actividad ninguna estrategia/táctica de *desplazamiento* de los límites de las convenciones escénicas y ha centrado su producción-investigación en la práctica de la danza contemporánea en relación con dramaturgias y recursos audiovisuales contemporáneos. En este sentido, compartimos la vieja preocupación que Brook exponía en el 68 sobre lo que él calificó como *teatro mortal*: “hemos estado demasiado atareados para formular las únicas preguntas vitales que dan la medida de toda la estructura. ¿Por qué, para qué el teatro? (...) ¿Qué podría explorar? ¿Cuáles son sus propiedades especiales?”¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁸ Brook, *El espacio vacío*, 60.

6.1. Espacios de partida

“La Coja Danza” ha realizado la mayor parte de su actividad (investigación¹⁰⁰⁹ y producción) en recintos que reúnen las características para ser reconocidos e identificados socialmente como teatros¹⁰¹⁰. Sin embargo, bajo la nomenclatura de teatro se agrupan una serie de recintos arquitectónicos de características muy disímiles y que como conjunto sólo comparten algunos atributos mínimos que los mantienen aún conformados bajo esta nomenclatura. Estamos hablando de límites formales y funcionales para la consideración y reconocimiento intersubjetivo de la categoría de un espacio como: *un teatro*.

Diversas cuestiones caracteriales del trabajo de la compañía, junto a cuestiones coyunturales sobre cómo se ha recibido/entendido su trabajo por parte de la Institución¹⁰¹¹, han hecho que “La Coja Danza” desarrolle su trayectoria en teatros con unas mínimas características espaciales (dimensiones), infraestructurales (equipamiento) y económicas. Nos estamos refiriendo a lo que conocemos como *salas alternativas*.

Las salas alternativas son espacios escénicos dedicados a la producción y exhibición de artes escénicas contemporáneas, que no tienen cabida en circuitos institucionales. Cuando hablamos de *cabida* hablamos de varias cuestiones. Para comenzar, una de las más importantes radica en un tamaño de *sala* reducido,

¹⁰⁰⁹ Las actividades de investigación se han realizado en gran parte también en recintos llamados *aulas de ensayo* que reúnen unas características aún más precarias, sobre todo cuando hablamos de la investigación en ámbitos técnicos o tecnológicos (iluminación, video, sonido, etc.) en relación con el ámbito escénico.

¹⁰¹⁰ Para no generar más confusión terminológica mantenemos el sustantivo de teatro, aunque somos plenamente conscientes de que, en el ámbito de las artes escénicas, se suele denominar al recinto arquitectónico también como *espacio escénico*.

¹⁰¹¹ En adelante emplearemos el término Institución (mayúscula la primera letra) para referirnos al conjunto de administraciones del sector público que tienen una influencia clara en el desarrollo de las actividades escénicas de “La Coja Danza”. Es decir, conjunto de Instituciones de las que “La Coja Danza” depende económicamente para su subsistencia. El término institución (minúscula la primera letra) lo emplearemos para referirnos a la actividad que social y normativamente se reconoce como danza o práctica escénica. Es decir, las actividades que convencionalmente se identifican como danza, teatro, arte, no produce dudas y está intersubjetivamente aceptadas como tal.

optimizado para producciones escénicas que no son capaces de llenar los aforos de los recintos teatrales concebidos bajo el paradigma de la producción espectacular de masas o contruidos en los siglos pasados donde el teatro era la forma esencial de entretenimiento y lugar de encuentro social. Bajo la definición de *alternativo* encontramos la condición de que el aforo sea inferior a 200 localidades.

Esta tipología de teatro surge en el periodo inmediatamente después de la Transición española, a partir del primer gobierno socialista, en el año 1982. Estas *salas* surgen como un tercer espacio de trabajo y exhibición. Se trata de salas teatrales no orientadas exclusivamente hacia la obtención de una rentabilidad económica y tampoco orgánicamente dependientes de entidades públicas¹⁰¹². En muchos casos se trata de compañías o agrupaciones de otro tipo que generan una sala como lugar de exhibición propia, en la que más tarde dan cabida a otras compañías o creadores, para finalmente consolidarse como *locales* de exhibición. Así lo corroboran De la Fuente y Pallarés cuando comentan la estrecha relación existente entre sala y compañías: “Muchas de las salas son gestionadas por compañías, y eso provoca una mayor comprensión de las necesidades de las artistas”¹⁰¹³

Aunque en sus inicios estas salas proponían “cierta movilidad o posibilidades de redistribución y reubicación del espacio de representación”¹⁰¹⁴, paulatinamente

¹⁰¹² A pesar de no depender orgánicamente de instituciones públicas, estas *salas* pueden mantener su actividad sólo en base a percibir ayudas económicas (subvenciones) de entidades públicas. Por lo tanto, su independencia es solo teórica y han de cumplir con requisitos impuestos por las políticas culturales institucionales que dependen de las líneas programáticas e intereses de los partidos que están en el poder en ese momento.

¹⁰¹³ Santiago De la Fuente y Jacobo Pallarés, «Compañías de danza y salas de la Red de Teatros Alternativos: una simbiosis de supervivencia.», en *Historia de la danza contemporánea en España: De la crisis económica de 2008 a la crisis sanitaria de 2020. Volumen III* (Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España, 2020), 15.

¹⁰¹⁴ Félix Estaire, «Surgimiento, auge y fagocitación de las Salas Alternativas de Madrid», *Las Puertas del Drama*, 2016, <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-47/surgimiento-auge-y-fagocitacion-de-las-salas-alternativas-de-madrid/>.

todas, al menos en su configuración por *defecto*, presentan una distribución público-escena a la *italiana* con el público en grada enfrentada a la escena. De forma explícita, Estaire recoge la configuración las salas alternativas como salas a la *italiana*. A pesar de su variedad tipológica puesto que “se aprecia en ellas una diversidad de tamaños, aforos y disposiciones muy variopinta, aunque generalmente se impone la disposición a la italiana”¹⁰¹⁵

A pesar de esta *diversidad*, las salas alternativas se han originado ya desde su apertura con una serie de condicionantes relacionados con las dimensiones del espacio, que están fuertemente influenciados por el precio del suelo urbano. Es decir, al estar generalmente en el núcleo urbano de las ciudades, las dimensiones de las salas alternativas son pequeñas y nunca o en pocas ocasiones tiene altura, *hombros*¹⁰¹⁶ o espacio tras el telón de fondo. Por otra parte, las condiciones económicas de precariedad en las producciones han hecho que las corrientes de creación contemporánea, de alguna manera y en principio, rechacen el *truco*, la ilusión visual que los grandes edificios teatrales eran capaces de producir a través de complejos sistemas de maquinaria y unas condiciones de espacialidad complejas y concretas. De esta forma, la cuestiones económicas y coyunturales (sociales, políticas) han hecho coincidir, los espacios de las salas alternativas con las inquietudes y posibilidades de las personas que en ellos trabajan.

¹⁰¹⁵ Estaire.

¹⁰¹⁶ En lenguaje teatral el término *hombro* refiere a la parte del escenario a izquierda y derecha de este que suele estar *aforado* (no visible) desde la perspectiva de los espectadores. Para más información: Guereñu, *Decorado y tramoya*, 26.

Los espacios en los que hemos podido acceder a trabajar¹⁰¹⁷ mantienen en común una serie mínima y básica de características¹⁰¹⁸ con los espacios teatrales de los que genealógicamente descienden. En el caso de la Comunidad Valenciana, Boluda habla de “refugios precarios para la escena de creación”¹⁰¹⁹. Las palabras *refugio*, seguida del adjetivo *precario* nos da una idea muy gráfica de cómo son estos espacios a nivel económico, pero también, y es lo que nos interesa en este momento, a nivel arquitectónico y espacial. Las condiciones de precariedad espacial y material de las salas alternativas están relacionadas con su nacimiento “al amparo de un vacío legal en el ámbito de la seguridad y otros aspectos que, en más de una ocasión, han puesto en jaque su propia existencia”¹⁰²⁰

Las salas alternativas se abrían allí donde había un espacio de oportunidad, un “salón grande”¹⁰²¹ como comenta García Yagüe (socio fundador) de los inicios de la Sala Cuarta Pared (Madrid). Es decir, las salas alternativas son en su mayoría adaptaciones de espacios no construidos o ideados para el uso como lugares de exhibición escénica. En muchas ocasiones esta *adaptación* se realiza reduciendo al mínimo las necesidades básicas de seguridad y salud, pero sobre todo afectando a lo que se puede y no se puede hacer en estos espacios teniendo como referencia los edificios teatrales construidos específicamente para esta función.

¹⁰¹⁷ Es necesario señalar, que hablamos de nuestras condiciones de trabajo. Otras compañías, en otros lugares del estado español cuentan con otras condiciones de producción, otras salas, etc. Por lo tanto, este estudio trabaja desde este lugar *situado* en un contexto específico geográfico, institucional, económico, social y político. De este contexto se derivan una serie de espacios donde nos es posible hacer y mostrar nuestra labor.

¹⁰¹⁸ En la mínima expresión lo único en común es que son de color negro. Sus paredes, suelo y techo son o están pintados de negro.

¹⁰¹⁹ Boluda, «Historia de la danza contemporánea en España», 245.

¹⁰²⁰ Estaire, «Surgimiento, auge y fagocitación de las Salas Alternativas de Madrid».

¹⁰²¹ Un “salón grande” como comenta Yagüe de los inicios de la Sala Cuarta Pared (Madrid) en: Estaire.

“Las salas son variadas [dimensiones] y ofrecen recursos distintos, pero todas coinciden en no poder acoger escenografías grandes y fijas, y en tener siempre poco tiempo y personal para las tareas de implantación de luces. La falta de escenografía se sustituye muy a menudo con efectos audiovisuales, y la sobriedad (por no hablar de pobreza) es una constante”¹⁰²²

En lo que afecta a la escenografía siempre o casi siempre, nos encontramos con espacios pequeños, con poca altura que permiten pocos o ningún cambio en su configuración durante el *tiempo espectacular*, si estos cambios tienen que ser rápidos e invisibles para el público como marca la convención escénica¹⁰²³. Por lo tanto, así son los espacios en los que hemos podido trabajar. Nos surge la duda razonable de si el espacio nos ha adaptado o nos hemos adaptado al espacio, *acompañando* nuestras producciones a esta reducción de posibilidades y expectativas que las condiciones de los teatros alternativos propician/imponen. No sabremos muy bien nunca si era lo que queríamos o que no hemos sido capaces de imaginar más allá de lo que teníamos. En cualquier caso, hemos convertido esto en una estética propia de cierta simplicidad y austeridad de medios y dimensiones.

“La Coja, como la mayoría de las compañías de danza en este país, empezó su andadura dentro del Circuito de la Red de Teatros Alternativos gracias a una serie de circunstancias que se repiten constantemente en la vida del resto de salas y el resto de las compañías”¹⁰²⁴

En lo que respecta a su relación con las salas alternativas, la historia de “La Coja Danza” está dividida en dos tiempos marcados por su asociación a los dos espacios alternativos que la alojaron en su **primera etapa (2005-2009)**, en los momentos de creación-consolidación, y posteriormente en lo que hemos

¹⁰²² De la Fuente y Pallarés, «Historia de la danza contemporánea en España», 60.

¹⁰²³ La necesidad de cambiar el espacio escénico (escenografía e iluminación) durante el tiempo espectacular y la imposibilidad de hacerlo conforme a la convención escénica institucional, ha producido que en los últimos años estos cambios se produzcan en directo durante el tiempo espectacular, incluyendo estas acciones dentro de la propuesta general como elementos dramático-espaciales.

¹⁰²⁴ De la Fuente y Pallarés, «Historia de la danza contemporánea en España», 51.

denominado **tercera etapa (2015-)**. Aunque habría que hablar de un tiempo previo en “Teatro de los Manantiales”¹⁰²⁵ (Valencia, 1995-2011), en el que se presentó “Fracaso nº6” (2004) una pieza corta considerada como el germen de inicio de la compañía.

Durante **primera etapa (2005-2009)**, lo que consideramos de común acuerdo el primer espectáculo en sentido convencional del término, es “Nada que ver” (2005) que ya recibe ayudas económicas institucionales y se estrena y aloja en “Carme Teatre” (Valencia, 1995). En esta sala se desarrollará esta primera fase de creación-consolidación (2005-2009) de la compañía y será “Carme Teatre” el que aloje sus producciones, estrenos, *bolos* e inquietudes.

En la **segunda etapa (2009-2015)** “La Coja Dansa” es acogida por los espacios de la red de teatros de titularidad pública (GVA), para los estrenos de las piezas que comprenden dicha etapa. Ya a punto de comenzar lo que hemos determinado como **tercera etapa (2015-)**, la compañía estrena “Qualsevol” (2014) en “Espacio Inestable” (Valencia). Con “Espacio Inestable” “La Coja Dansa” ha establecido lo que es hasta el momento actual su relación más duradera con un espacio de exhibición escénica.

¹⁰²⁵ “Teatro de los Manantiales” no volvió a alojar a la compañía a pesar de solicitarlo explícitamente.



FIGURA 168. Tatiana Clavel Gimeno, Raúl León Mendoza, y Santiago De la Fuente. *Mucho que perder*. 2006. Artes escénicas.

6.2. “La Coja Dansa” tácticas/estrategias

“La Coja Dansa” en su trayectoria ha asumido en diferentes producciones estrategias/tácticas de desplazamiento de las convenciones clásicas del dispositivo escénico. Son estas tentativas las que nos pueden servir de antecedentes para interpretar el trabajo práctico producido para esta investigación doctoral. Recopilamos y analizamos a continuación las producciones/investigaciones realizadas por “La Coja Dansa” en las que se producen estas tentativas de desplazamiento de las convenciones del dispositivo escénico.

En “Mucho que perder” (2006) se situó a una porción de público detrás del escenario mientras que el resto se situaba en el patio de butacas convencional¹⁰²⁶ de “Carme Teatre”. Sobre las cabezas de esta porción de público, se situó una pantalla de proyección de video. Los espectadores sentados en esta posición no podían ver las imágenes que allí se proyectaban y eran observados en todo momento por el público sentado de forma convencional. De forma incipiente el régimen escópico basado en las convenciones de posición del dispositivo escénico estaba siendo desplazado con esta estrategia. Pero más allá de este gesto, que hace explícito la confrontación con el sistema visual frontal y único clásico del dispositivo escénico (teatro a la italiana), “La Coja Dansa” desde el inicio de su trayectoria ha cuestionado de forma práctica esta convención. En la sinopsis de “Nada que ver” (2005) se deja patente la importancia, que *complicar* el régimen escópico convencional del dispositivo escénico, tuvo en el primer espectáculo profesional de la compañía.

“Durante la pieza se ofrecen numerosos puntos de vista, ángulos de observación; el espectador debe adoptar uno o varios de ellos. (...) Las líneas que trazan estas miradas forman un entramado de direcciones complejo que

¹⁰²⁶ Se trata de una reinterpretación, en el contexto de una sala alternativa como es Carme Teatre, de la tipología de escenario cerrado en H con dos patios de butacas enfrentados y el escenario en medio de ambos. Martínez Valderas habla de sala a *dos bandas* en: Valderas, *Manual de espacio escénico*, 96.

subvierte la tradicional mirada frontal, ofreciendo distintas posibilidades para acercarse a lo que ocurre en escena. Mostrar tantos ángulos impide la elección de lo que quieres enseñar"¹⁰²⁷

Este cuestionamiento de la visión/perspectiva única¹⁰²⁸ como herramienta para guiar al público por un suceso escénico establecido (danza) con una dramaturgia también única, ha sido cuestionado sistemáticamente en las producciones de "La Coja Dansa" a través de la simultaneidad de sucesos en escena y sobre todo a través de la multiplicación de puntos de vista ofrecidos por varias cámaras y pantallas. Si el dispositivo escénico es una maquinaria perfecta para la comunicación prevista de un contenido (narración, coreografía, imagen), "Nada que ver" (2005) sentaba las bases de un dispositivo desplazado que cedía al espectador la construcción última del sentido de la pieza. "Mucho que perder" (2006), el tercer espectáculo de la compañía iba un paso más allá en este sentido y preguntaba directamente al espectador por lo que había quedado al margen de su visión.

"Mucho que perder" es una pieza donde el espectador se ve obligado a decidir, a enfrentarse con elecciones y a quedarse con la duda ¿Me he perdido algo más interesante que lo que he decidido ver?"¹⁰²⁹

Contra un régimen escópico escénico de punto de vista único y completamente dirigido por el espacio y el tiempo de la representación, "La Coja Dansa" propuso un ejercicio de construcción compleja de la mirada del espectador, con una

¹⁰²⁷ «Nada que ver», 2005,
https://documentacionescenica.com/peripecia/consultas/espectaculo/espectaculo_10357/nada-que-ver.

¹⁰²⁸ Este proceso de investigación nos ha hecho conscientes de que este cuestionamiento pertenece genealógicamente al trabajo que los artistas/directores realizaron en la década de 1960 fragmentando estratégicamente el patio de butacas (sala) y disponiendo a los espectadores en diferentes posiciones. En definitiva, artistas/directores que rompieron la visión única del dispositivo escénico clásico, y produjeron un espectador convertido en su propio *editor* de la realización escénica.

¹⁰²⁹ «Mucho que perder», 2006,
https://documentacionescenica.com/peripecia/consultas/espectaculo/espectaculo_11471/mucho-que-perder.



FIGURA 169. Tatiana Clavel Gimeno, Raúl León Mendoza, y Santiago De la Fuente. *Todo por hacer*. 2007. Artes escénicas.

atención incipiente a aquello *otro* que se había quedado fuera o que se había desapercibido.

En la siguiente producción “Todo por hacer” (2007), el final del tiempo espectacular no estaba marcado por el clásico oscuro de iluminación sobre el escenario. La convención de iluminación en el final del tiempo espectacular se volvía más compleja por la presencia de un dispositivo escópico de visión superpuesto al habitual en el espacio escénico.

“En determinado momento las luces escénicas se apagan. Esta convención marca el final del “espectáculo” y el aplauso es la correspondencia del público para esta convención. En este espectáculo la desaparición de la luz escénica marcaba el principio de la emisión en dos monitores de video de la imagen de los intérpretes aún en escena que continuaban con sus respectivas acciones visibilizadas por una cámara infrarroja. (...) Los intérpretes sólo abandonaban el escenario cuando el último espectador había abandonado la sala. Se produce un fenómeno de doble final, uno que está sujeto a la convención escénica y otro que no es visible y se encuentra mediado y reinterpretado por una tecnología de visión cuyo uso, casi específico, es el ámbito de la seguridad”¹⁰³⁰

Este *doble final* supone una ruptura de las convenciones de temporalidad del dispositivo escénico, que interpelan a la *comunidad escénica* a formularse la pregunta sobre el código que tienen que emplear para interpretar lo que está sucediendo. Este post-final monitorizado abría un tiempo intermedio de ambigüedad para todos, pero especialmente para los espectadores.

El siguiente hito con relación a la problematización de “La Coja Dansa” en torno a las convenciones del dispositivo escénico clásico, tuvo lugar en la producción de “No falta ninguno” (2010). Durante el tiempo espectacular, la bailarina Cristina Gómez interrumpía su presencia sobre el escenario y salía físicamente del recinto teatral. El intervalo de tiempo en el que se ausentaba correspondía con el tiempo

¹⁰³⁰ Raúl León Mendoza, «Anexo II. ACCESO. Del obstáculo al ejercicio de acceso» (Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2013), <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/37910/Anexo%20II.pdf?sequence=3&isAllowed=y>.

real de desplazarse desde el teatro hasta el puesto de kebab más cercano y volver al teatro. Pasado este tiempo Gómez hacía su entrada hacia el escenario por el patio de butacas, ante la mirada del público, comiéndose el kebab que había comprado previamente. A su llegada al escenario, los demás bailarines rompían la temporalidad escénica para conversar con ella sobre el asunto del kebab. Un suceso de la realidad cotidiana (comprar comida) rompe de esta forma el acuerdo escénico de estar en el interior de una *acotación* temporal que se rige por códigos y normas diferentes a los de la actividad cotidiana. De nuevo una superposición de tiempos: un ámbito de realidad momentáneamente diferenciado¹⁰³¹, suspendido en otro ámbito de la realidad. Esta táctica de desplazamiento del tiempo espectacular fuera de sus convenciones formó parte importante de la dramaturgia de la pieza, y produjo momentos de ambigüedad en la economía del régimen escópico del dispositivo escénico.

Encontramos otras operaciones reseñables de desplazamiento de las convenciones del dispositivo escénico, en la serie de producciones que se titularon bajo el nombre común de “Fracasos” (2008-2009). Una de las características fundamentales de los “Fracasos” fue que conservaron las escenografías de los montajes previos. A partir de “Las Tres Hermanas” (2008) puesta en escena por “Teatro Círculo”, y posteriormente con “La Sed” (2009) de Aurelio Delgado (“Carme Teatre”), “La Coja Dansa” ocupaba el espacio donde estas obras habían sucedido, manteniendo el espacio escénico tal y como se había quedado después de representar las obras mencionadas. Es decir, la compañía asumía como proposición espacial de partida las escenografías de las obras dramáticas que se habían representado antes de su llegada al teatro. “La Coja Dansa” diseñó sus propuestas con estas escenografías como condicionante previo que afectaba a su propia construcción dramática, escénica y coreográfica. Todo el proceso de producción se hacía sabiendo que sería imposible trasladar el producto a cualquier otra sala, no solo por no poder

¹⁰³¹ Volvemos en numerosas ocasiones sobre esta definición de teatro de José Antonio Sánchez, presente en: Sánchez, *El teatro en el campo expandido*.

trasladar la misma escenografía (que ni siquiera era de la compañía), sino por el sinsentido de realizarla sin que previamente se hubiese programado la pieza desde donde surgía. A partir de estas experiencias la compañía creó una línea de trabajo en la que se ofrecía para trabajar coreográfica y escénicamente sobre escenografías de otras compañías y entidades. Lamentablemente, no se volvió a presentar ninguna ocasión más donde “La Coja Dansa” pudiera realizar este trabajo.

La operación de apropiación del espacio dramático y su manifestación matérica (escenografía) que la compañía realizó en los “Fracasos”, tiene un doble interés para esta investigación, puesto que actúa en dos categorías de análisis en las que hemos descompuesto el dispositivo escénico para poderlo analizar. Por un lado, la operación de negarse al *borrado* sistemático del espacio es una táctica en relación directa con las condiciones de espacialidad convencionales del dispositivo escénico. Es decir, cada nueva producción requiere, desde el punto de vista convencional, un nuevo acondicionamiento espacial (escenografía), una distribución de espacios y objetos que van en concordancia con la producción escénica que se va a representar. Emplear la escenografía de otra producción como punto de partida para nuestro espectáculo, significaba dislocar los tiempos de producción convencionales. El ejercicio de mantener en el espacio escénico objetos y propuestas de articulación espacial que pertenecen a *algo* que ya ha sucedido, es de facto producir un ejercicio de memoria del espacio. Recuperando nuestro análisis del dispositivo escénico, observamos que, en las economías clásicas del dispositivo escénico, lo normativo es disponer de espacios en *estado 0*. Es decir, el dispositivo escénico institucional requiere un espacio vacío en el que trabajar. Lo que se propuso al conservar en los “Fracasos” (2008-2009) las escenografías de las anteriores piezas representadas en cada uno de los teatros, supondría algo así como superponer pasado y presente. Un desplazamiento de tiempo *contranormativo* en un dispositivo que requiere sistemáticamente su puesta a cero y su renovación constante, obviando cualquier rastro de memoria de lo que allí ha sido o ha pasado.

Por otro lado, el *reciclaje* completo de una escenografía entre una compañía y la siguiente que ocupa el espacio escénico, no deja de ser una operación que contraviene también el sistema económico por el que se rigen las Instituciones de las compañías depende para subsistir. Estas Instituciones exigen que, para cada nueva propuesta escénica, se asuma un gasto económico destinado al acondicionamiento del espacio (escenografía). Los “Fracasos” (2008-2009) rompieron este bucle de realimentación económica del sistema Institucional, al no requerir la producción de una nueva escenografía específica.

Hemos glosado así, las ocasiones más significativas¹⁰³² de la trayectoria de “La Coja Dansa” en las que la compañía ha incorporado a sus propuestas ciertos desplazamientos de las convenciones del dispositivo escénico. Sin embargo, habrá que esperar hasta “Fer-se un lloc” (2016), cuyo proceso se explica más extensamente a continuación, para encontrar operaciones significativas que atiendan a las cuestiones relacionadas con esta investigación. Como se ha descrito anteriormente, en el periodo 2009-2015 (segunda etapa) la producción escénica de la compañía continúa siendo la de un espectáculo anual. Si bien, en este periodo, las propuestas escénicas producidas están centradas en cuestiones como la puesta en escena, la coreografía y la dramaturgia. En esta segunda etapa, el dispositivo escénico convencional no es cuestionado en los trabajos que produce y presenta la “La Coja Dansa”.

¹⁰³² Debemos matizar que en las dos primeras propuestas comentadas “Mucho que perder” (2006) y “Todo por hacer” (2007) nosotros formábamos parte de la dirección de la compañía y de los espectáculos mencionados. No intervenimos en las otras dos propuestas mencionadas “No falta ninguno” (2010) y “Fracasos” (2008-2009) que se comentan para contextualizar el trabajo histórico de “La Coja Dansa” en referencia a las tácticas/estrategias de desplazamiento de las convenciones del dispositivo escénico clásico.



FIGURA 170. DanzAR. 2016. Artes escénicas

6.3. “Fer-se un lloc” (2016-2018)

“Fer-se un lloc” (2016) es el nombre que le dimos a una producción escénica realizada en el año 2016 por la compañía “La Coja Dansa” y que forma parte fundamental de los antecedentes personales de investigación práctica relevantes para este trabajo. “Fer-se un lloc” es una parte de una producción/investigación más compleja, que abarca más de dos años de trabajo y que se despliega en diversas iniciativas prácticas que comentamos a continuación.

6.3.1. “DanzAR”¹⁰³³ (2016)

Para entender las dimensiones de esta línea de investigación es necesario trazar una narrativa investigadora que comienza con las repercusiones personales de la lectura en 2014 del texto “Caminar atravesando muros”¹⁰³⁴ (2007) del arquitecto israelí Eyal Weizman. En el texto Weizman postula que la lectura por parte de *thinktanks* del ejército israelí de *referencias teóricas*¹⁰³⁵ contemporáneas, había conducido a estas *unidades* a repensar y rediseñar operaciones tácticas militares de campo bajo esta influencia teórica. Weizman considera que el ejército israelí se ha “apropiado de la educación en Humanidades, que con frecuencia se considera el arma más poderosa contra el imperialismo, convirtiéndola en un arma poderosa para el propio poder colonial”¹⁰³⁶

De entre todas las relecturas de textos teóricos convertidos en operaciones tácticas, destaca sin duda, la reinterpretación de los conceptos de espacio *liso* y espacio *estriado* de los filósofos postestructuralistas Deleuze y Guattari. En el

¹⁰³³ Se puede consultar un resumen documental del proyecto en formato video en: *DanzAR*, 2016, <https://vimeo.com/194941323>.

¹⁰³⁴ Weizman, Eyal, «Caminar atravesando muros.», *Instituto europeo para políticas culturales progresivas*. (blog), accedido 28 de noviembre de 2015, <http://eipcp.net/transversal/0507/weizman/es>.

¹⁰³⁵ En el texto aparecen referenciados: Christopher Alexander, John Foster, Gerogy Gaeson, Clifford Geertz, etc.

¹⁰³⁶ Weizman, Eyal, «Caminar atravesando muros.»

capítulo "Tratado de nomadología: la máquina de guerra"¹⁰³⁷ dentro del volumen "Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia"¹⁰³⁸ Deleuze y Guattari se dedican a contraponer el poder ejercido de forma organizada sobre una población conceptualizado como *aparato de Estado*, frente a saberes y tácticas marginales que constituyen una forma de resistencia contrahegemónica, conceptualizados bajo el término *máquina de guerra*¹⁰³⁹. Haciendo una transposición de estas dos fuerzas a la teoría de juegos, el *aparato de Estado*, por sus posibilidades operacionales y su forma de estructurar el espacio se identificaría con el juego del ajedrez, mientras que la *máquina de guerra* se identifica con el juego del go.

"El ajedrez es claramente una guerra institucionalizada, regulada, codificada, con un frente, una retaguardia, batallas. Lo propio del go, por el contrario, es una guerra sin línea de combate, sin enfrentamiento y retaguardia, en último extremo, sin batalla (...). Por último, no se trata del mismo espacio: en el caso del ajedrez, se trata de distribuir un espacio cerrado, así pues, de ir de un punto a otro, de ocupar un máximo de casillas con un mínimo de piezas. En el go, se trata de distribuirse en un espacio abierto, de ocupar espacio, de conservar la posibilidad de surgir en cualquier punto (...). Espacio "liso" del go frente a espacio "estriado" del ajedrez"¹⁰⁴⁰

Como bien pronosticaron Deleuze y Guattari en este mismo texto, el *aparato de Estado* "no cesa de reproducir círculos ideales, pero necesita una máquina de guerra para hacer un redondel"¹⁰⁴¹. Este *redondel* se cierra para nosotros en la apropiación de tácticas de resistencia (*máquinas de guerra*) por parte del *aparato de Estado*.

¹⁰³⁷ Deleuze y Guattari, «Tratado de nomadología: La máquina de guerra.»

¹⁰³⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2006).

¹⁰³⁹ Por supuesto el texto de Deleuze y Guattari es mucho más rico y complejo de lo que aquí tenemos espacio para comentar o resulta relevante al hilo argumental que atañe a la investigación principal.

¹⁰⁴⁰ Deleuze y Guattari, «Tratado de nomadología: La máquina de guerra.», 316.

¹⁰⁴¹ Deleuze y Guattari, 373-74.

“En la IDF¹⁰⁴² utilizamos ahora con frecuencia el término ‘alisar el espacio’ cuando queremos referirnos a realizar una operación en el espacio como si éste no tuviera fronteras. Intentamos producir el espacio operacional de modo tal que las fronteras no nos afecten. Las áreas palestinas podrían en efecto entenderse como ‘estriadas’, en el sentido en que están cercadas por vallas, muros, zanjas, obstáculos y todo eso... Queremos confrontar el espacio ‘estriado’ de la práctica militar tradicional, (...), con un ‘alisamiento’ que nos permita movernos a través del espacio atravesando cualquier frontera o barrera”¹⁰⁴³

“Es por esto que optamos por la metodología de caminar atravesando muros... Como un gusano que se abre camino comiendo, surgiendo en ciertos puntos y luego desapareciendo. Nos fuimos moviendo así desde el interior de las casas hacia el exterior de manera sorpresiva y en los lugares que no se nos esperaba”¹⁰⁴⁴

De esta lectura del texto de Weizman surgió la idea base para la propuesta de trabajo que abre esta línea de investigación: *darles la vuelta* a estos aparatos técnicos surgidos con fines militares¹⁰⁴⁵ y que ahora estaban a nuestra disposición de forma económicamente asequible. Al igual que los militares habían podido convertir teorías deconstructivas en operaciones militares, nosotros deberíamos probar a emplear aparatos surgidos como tecnologías para la guerra (herramientas de localización y visualización) como herramientas para la investigación coreográfica y escénica de cuerpo y movimiento en el contexto del dispositivo escénico. En este sentido, la iniciativa trataba de generar una zona de especulación sobre otros usos posibles para estas *tecnologías*. La premisa era abrir *un tercer tiempo*¹⁰⁴⁶ de uso para estos aparatos. Siendo el primer tiempo la

¹⁰⁴² Acrónimo de Israel Defense Forces

¹⁰⁴³ Entrevista de Weizman a Shimon Naveh (militar israelí) en: Weizman, Eyal, «Caminar atravesando muros.»

¹⁰⁴⁴ Entrevista de Weizman a Aviv Kochavi (militar israelí) en: Weizman, Eyal.

¹⁰⁴⁵ En este sentido trabajan desde hace años iniciativas artísticas. Un ejemplo relevante sería la corriente artística denominada *Locative media art*, que emplea la tecnología GPS de origen y desarrollo militar y más tarde civil, como forma de intermediación artística entre usuarios, localizaciones, acontecimientos y objetos artísticos.

¹⁰⁴⁶ Lo que aquí hemos llamado *tercer tiempo* destinado a recontextualizar los usos posibles de estas tecnologías no es ninguna novedad en el ámbito artístico. Si bien es verdad que el uso de HMD (Head-Mounted display) aplicado a al contexto de las artes escénicas y con contenido basado en

industria militar, el segundo tiempo las lógicas de uso del postcapitalismo¹⁰⁴⁷, nuestro tercer tiempo estaba abierto a lo *inesperado* y a otras tácticas de uso de los mismos aparatos. La intención era *darle la vuelta* al uso productivo (industrial, militar, lúdico) de estas tecnologías tan familiares, para *desplazarlas* de sus economías habituales, vaciar estas herramientas de sus lógicas convencionales.

“Normalmente los entornos tecnológicos nos ofrecen una lógica **competitiva** y **retributiva**, este proyecto pretende trabajar con la Realidad Aumentada enfocando esta tecnología hacia lógicas **especulativas** y **compositivas**”¹⁰⁴⁸

Para llevar a cabo esta iniciativa, “La Coja Dansa” se asoció con el colectivo Manusamo&Bzika (Alena Mesarosova y Manuel Ferrer), especializado en el desarrollo técnico de entornos de Realidad Aumentada en el ámbito artístico. De esta forma pudimos formar un colectivo con diferentes aproximaciones a estas herramientas y capaz de abrir este tercer tiempo especulativo de aplicación de la RA¹⁰⁴⁹ para la creación coreográfica.

Bajo estas premisas se desarrolló el proyecto “DanzAR” (2016) que se presentó a la convocatòria “Estiu En Obres, Laboratori d’Innovació Escènica” y que fue

entornos de Realidad Virtual o Realidad Aumentada en el momento en el que desarrollamos “DanzAR” era un uso pionero.

El ámbito artístico ha empleado sistemáticamente desarrollos técnicos con finalidades creativas. En este sentido proyectos como “The machine to be another” (2017) son un ejemplo perfecto de esta recontextualización de las tecnologías de Realidad Virtual en el ámbito artístico. Lo explica el coordinador de esta iniciativa en: *Christian Cherene- The machine to be another*, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=dyxWeEnDMq0>.

¹⁰⁴⁷ Es evidente que, tras liberar estas tecnologías desarrolladas en el contexto de investigaciones militares, es el aparato productivo del capitalismo el que captura rápidamente sus economías de uso. De esta forma el GPS se introduce en múltiples productos de consumo, cuyo desarrollo culmina en la industria del entretenimiento, como sucedió con el fenómeno social alrededor del juego “*Pokemon GO*”. Comentario aparte merece el hecho de que el uso de productos con esta tecnología (GPS) produce un flujo de datos de usuario que generan una economía de control aprovechada en ocasiones comercialmente pero también para el ejercicio del poder disciplinario.

¹⁰⁴⁸ Extracto del proyecto presentado. Conservamos las negritas empleadas en el documento original. De consulta en: Raúl León Mendoza, «Proyecto DanzAR», 2016, <http://personales.upv.es/raulemen/repositorio/danzar.pdf>.

¹⁰⁴⁹ En adelante empleamos el acrónimo RA para referirnos a Realidad Aumentada.

seleccionado para ser desarrollado en el verano de 2016 en LN3 Espai Mutant (Las Naves, Valencia). La intención era emplear *equipos* de realidad aumentada como herramientas de investigación sobre el movimiento y la creación coreográfica. Estas tecnologías de *revisualización* del espacio, nos permitían, al igual que lo que hicieron los militares israelíes, la reinterpretación del espacio, en este caso el espacio escénico.

Aprovechando las capacidades del sistema de RA para mezclar el espacio visual real con elementos virtuales, nos era posible renegociar los límites del espacio e ir regenerando en tiempo real nuevas condiciones. Las condiciones convencionales de un dispositivo escénico están marcadas en su estado inicial y presentan normalmente espacios neutros y diáfanos. Como hemos visto en el apartado dedicado a analizar las convenciones de espacialidad del dispositivo escénico institucional, el espacio normativo está vacío de objetos y elementos físicos y por lo tanto se presenta como un espacio liso, cuando sin embargo está profundamente *estriado* en cuanto a cómo sus convenciones le dan una determinada forma y más allá de su forma el espacio está estriado en lo referente a qué cosas pueden hacerse allí (comportamientos). En este sentido estriar materialmente un espacio escénico en principio liso, es hacer surgir "valladas, muros, zanjas, obstáculos". Esta operación de estriado se puede hacer en el mundo físico real con *carras* y decorado armado, pero la RA nos daba la posibilidad de reposicionar y superponer estos obstáculos dinámicamente en el espacio sin tener que producir escenografías pesadas, económicamente costosas y cuyo movimiento escénico precisaría de una infraestructura mecánica compleja de escenario (varas motorizadas) junto con la presencia de profesionales específicos (maquinistas) para su movimiento escénico. En definitiva, una escenografía virtual sin los problemas de la física real.

Por lo tanto, la RA nos permitía poner en marcha un sistema para *estriar* el espacio escénico, y según nuestras necesidades puntuales y variables, situar muros virtuales cuya representación visual los *performers* podían ver sobre el espacio real del teatro (sobre el escenario). Si los militares israelíes producían un



FIGURA 171. *DanzAR*, 2016. Artes escénicas

espacio aparentemente desmaterializado a través de ciertas tecnologías que permitían generar una versión ficcional del espacio real “navegable como un océano”, las estrategias espaciales de “DanzAR” enfrentaban a los bailarines a la rematerialización ficcional/virtual del espacio real generando muros y volúmenes inexistentes. Si bien en ambos casos, militares y bailarines, eran plenamente conscientes de poder atravesar con el cuerpo estos muros. Es decir, la representación visual del espacio y las condiciones físicas del mismo eran divergentes. Esta impresión de virtualidad del espacio es la que recoge Weizman de los soldados que estaban en los programas piloto comentados. De esta forma declara entender el espacio el comandante Kochavi¹⁰⁵⁰: “Este espacio al que diriges tu mirada, esta habitación que miras, no es más que tu interpretación de la misma. Entonces, puedes estirar los límites de tu interpretación”¹⁰⁵¹

La residencia se extendió a lo largo de tres semanas, una semana de julio y las dos últimas de agosto de 2016 en LN3 el espacio escénico teatral de Las Naves (Valencia). Tras las dos primeras semanas *afinando* el sistema de RA, la detección de posición de los usuarios¹⁰⁵² y la comunicación entre aparatos, pudimos finalmente ensayar la experiencia completa con usuarios en la tercera y última semana¹⁰⁵³. A partir de lo que pudimos *estabilizar* a nivel técnico,

¹⁰⁵⁰ Aviv Kochavi es actualmente el Comandante en Jefe de la Fuerzas Armadas de Israel.

¹⁰⁵¹ Palabras de Aviv Kochavi, entrevistado por Weizman en: Weizman, Eyal, «Caminar atravesando muros.»

¹⁰⁵² El tracking de usuarios fue uno de los elementos técnicos más problemáticos. Se ensayaron diferentes estrategias de trackeo, hasta que se decidió emplear el *tracking* por color. *Tracking* es un término anglosajón para referirse a la localización y seguimiento de un objeto/cuerpo a través del análisis de imágenes digitales. El problema fue que esto nos obligó por un lado a mantener una iluminación fija durante todo el tiempo; por otro lado, dio problemas de seguimiento puesto que era muy complicado mantener la uniformidad lumínica necesaria para que un área grande (escenario), el color del usuario (camiseta) no variara significativamente y sistema no perdiera el seguimiento del usuario. Simplemente con que un bailarín se pusiera delante de otro, produciendo sombra sobre el otro cuerpo, el tracking color se interrumpía.

¹⁰⁵³ La complejidad de algunos desarrollos técnicos hace que, en estos procesos de producción/investigación, sea necesario invertir mucho tiempo en que el dispositivo técnico simplemente funcione. La consecuencia es que el periodo de experimentación real con el cuerpo queda reducido habitualmente a la mínima expresión. Desgraciadamente, este fue el caso de “DanzAR”.



FIGURA 172. DanzAR, 2016. Artes escénicas

pautamos unas sesiones de prueba en base a diferentes elementos virtuales que asociamos con diferentes *proto-dramaturgias*. Dividimos nuestra práctica investigadora en tres escenas/actos: arquitecturas móviles, arquitecturas vaciadas, y rastros.

En las sesiones dedicadas a *arquitecturas móviles* exploramos todo lo que hemos desarrollado más arriba: las relaciones conceptuales entre el *espacio liso* y *espacio estriado*. De forma virtual, hicimos aparecer paramentos (muros, planos, techos) en el espacio escénico, con los cuales los *performers* tenían que relacionarse en el escenario mixto virtual/real.

En segundo lugar, en base al concepto de madriguera, establecimos un llenado completo del espacio virtual basado en bloques, sobre los que los *performers* iban avanzando y eliminando bloques con estrategias sustractivas que creaban corredores, estancias y otros espacios virtuales. A esta segunda estrategia, el colectivo Manusamo&Bzika la denominó *Arquitecturas Vaciadas* y la explican así en su página web:

“El segundo acto, *Arquitecturas Vaciadas*, se centra en la creación del espacio arquitectónico mediante la expresión corporal y el movimiento. El principio es escenificado con una alta densidad de ‘material virtual’, donde los protagonistas están atrapados en un espacio diminuto que apenas ocupa lo mismo que sus cuerpos. A través del movimiento se pueden liberar de este cerramiento y vaciar el espacio virtual”¹⁰⁵⁴

Por último, trabajamos el concepto de rastro o memoria sobre el espacio, a través de visualizar en forma de estela de partículas virtuales las posiciones y los recorridos que los usuarios *in-stage*¹⁰⁵⁵ realizaban por el espacio. Es decir, los usuarios eran *trackedados* y su posición se transformaba en una especie de

¹⁰⁵⁴ Alena Mesarosova y Manuel Ferrer, «ManusamoAndBzika», ManusamoAndBzika, accedido 28 de julio de 2022, <https://manusamoandbzika.webs.com/>.

¹⁰⁵⁵ Profundizamos más adelante entre los conceptos de usuario *in-stage* y usuarios *out-stage*, con los que quisimos salir del concepto dual de actuantes-observantes tan arraigado en el dispositivo escénico institucional.

estela que iban dejando por el espacio y que permitía a los demás y a ellos mismos comprobar sus trayectorias pasadas por el escenario. Estos rastros iban paulatinamente desapareciendo.

Si bien ya está comentado cómo pretendimos apropiarnos de ciertos entornos técnicos y reinterpretarlos como herramientas de creación coreográfica y de investigación del cuerpo y movimiento escénico, fuimos capaces de producir otros *desplazamientos* sobre las condiciones normales del *dispositivo escénico* y de sus condiciones habituales de producción/investigación. Estos otros desplazamientos pensamos que, de forma incipiente, apelan a las tácticas empleadas en los dispositivos escénicos relacionales.

"DanzAR está enfocado al trabajo con grupos reducidos (de 10 a 15 participantes) que durante las dinámicas que se generen podrán ocupar dos roles: *in-stage* y *out-stage*. Estos dos roles nunca serán fijos y se intercambiarán durante las propuestas de trabajo"¹⁰⁵⁶

El esquema de trabajo basado en roles cambiantes o rotativos supone de facto un *desplazamiento* en el régimen de poder del esquema convencional del dispositivo escénico que es un antecedente de la investigación práctica realizada en "SÒL". En "DanzAR" propusimos el trabajo con grupos reducidos de personas y con tan solo dos roles en el dispositivo escénico: cuerpos *in-stage* y cuerpos *out-stage*. Los cuerpos *in-stage* estaban sobre el escenario y llevaban un HMD¹⁰⁵⁷ de realidad aumentada con el que podían ver a los demás cuerpos *in-stage*. Los cuerpos *out-stage*, estaban inicialmente fuera del escenario e iban generando y posicionando en tiempo real los elementos virtuales que los cuerpos *in-stage* podían ver a través de sus dispositivos de realidad aumentada. Es decir, los cuerpos *out-stage* rediseñaban en tiempo real una escenografía cambiante que los cuerpos *in-stage* se encargaban de atender y habitar.

¹⁰⁵⁶ León Mendoza, «Proyecto DanzAR».

¹⁰⁵⁷ Siglas en inglés que corresponden al término compuesto Head Mounted Display. Coloquialmente nos referimos a estos aparatos de visión como gafas de Realidad Aumentada o Realidad Virtual.



FIGURA 173. DanzAR. 2016. Artes escénicas

“De esta forma pretendemos hacer confluir los **mundos reales y virtuales dentro de un mismo espacio escénico**. Produciendo un tipo de **espacio mutable**, con distintas **capas de percepción**, donde el mundo aumentado es perceptible por los participantes *in-stage*, y a su vez genera una visualización del espacio escénico y sus ocupantes, que es manipulada por los participantes *out-stage* mediante interfaces físicos basados en pantallas táctiles.

La utilización de tecnologías orientadas a los videojuegos [en este contexto: dispositivo escénico] transforma la dirección del espectáculo en un elemento abierto, que parte de unos movimientos, desplazamientos y acciones preestablecidas, pero que pueden ser modificadas por los usuarios *out-stage*. La colaboración entre los dos tipos de usuarios que planteamos permite dejar permanentemente abiertos los posibles resultados tanto a nivel compositivo como a nivel conceptual”¹⁰⁵⁸

Con esta redistribución de cuerpos y funciones los usuarios *out-stage* se convertían en *escenógrafos aumentados* que podían mover, rotar y desplazar en todos los ejes los elementos escenográficos. De esta forma, sin prácticamente experiencia previa, asumían los roles de escenógrafos y maquinistas haciendo proposiciones espaciales dinámicas a los usuarios *in-stage*. Pero, en definitiva, y como desplazamiento más relevante de esta propuesta, tenemos que referirnos la ausencia total del rol de director escénico o director coreográfico puesto que con estos dos roles cuerpos *in-stage* y *out-stage* la escena funcionaba de forma autónoma regenerando y renegociando entre roles sus configuraciones y posibilidades.

Con esta autonomía del sistema de usuarios *in-stage/out-stage* lo que pretendíamos suprimir era la posición y comportamiento convencional del espectador. En el proyecto presentado a la convocatoria “Estiu en obres” dejamos clara nuestra intención de suprimir el rol del espectador, afirmando que “la figura

¹⁰⁵⁸ León Mendoza, «Proyecto DanzAR».

de público está *desactivada* en la propuesta que presentamos. El público no existe, no hay nadie que no esté participando"¹⁰⁵⁹

La ruptura explícita con la condición de público, o al menos el cuestionamiento de sus funciones convencionales dentro del dispositivo escénico, es una declaración de intenciones básica en la propuesta "DanzAR". En el dispositivo escénico planteado en el proyecto todos los presentes están participando de la reconfiguración del espacio más allá de las funciones de observación. Por lo tanto, las convenciones del dispositivo escénico institucional que marcan la posición y el comportamiento específico del espectador con respecto a aquello que se considera el *espectáculo*, estaban parcialmente desactivadas. Sobre el proyecto, la condición de usuario *out-stage* no implicaba necesariamente posicionarse fuera del espacio considerado como el *escenario*, el control de los elementos virtuales podía hacerse desde cualquier punto del espacio. Por otro lado, *el tiempo espectacular* que articula la duración del suceso escénico a través de convenciones de inicio y final estaba completamente en suspenso. "DanzAR" comenzaba paulatinamente cuando los usuarios comenzaban a explorar sus posibilidades de modificación del espacio y solía finalizar por cansancio o por agotamiento de sus participantes.

Otra cuestión muy problemática que sucedió durante y a posteriori a la experiencia de desarrollar "DanzAR" dentro de una Institución pública¹⁰⁶⁰ fue la necesidad de dicha Institución de transformar su apoyo económico en un *objeto* de valor simbólico fácilmente transferible a la opinión pública a través de medios de comunicación de masas. "DanzAR", en su naturaleza de laboratorio experimental, no era fácil de capturar como un evento comunicable con un valor directo y sencillo de comprender a través de un artículo de prensa generalista. No

¹⁰⁵⁹ Nota al pie en el proyecto original "DanzAR". Consulta en: León Mendoza.

¹⁰⁶⁰ Problema que se agudiza aún más si se trata de una iniciativa privada.

era un espectáculo¹⁰⁶¹, no había una *historia*, no se podían mostrar fácilmente resultados, no tenían la naturaleza de un taller didáctico, no empleaba la tecnología en boga como finalidad en sí misma. Pero lo más importante para nosotros es que "DanzAR" no era un asunto lúdico, no hacía nada para hacerlo todo más divertido o fácil, hundía sus motivaciones conceptuales en textos complejos, no quería ser de ninguna forma capturada como producto, no era *bonito* de ver. Y, por último, era una forma de replantearse como investigación básica el uso crítico de algunas tecnologías y aparatajes contemporáneos.

"En este formato no existe una historia que contar, sino que se forma un collage de situaciones entre los participantes que llevan las gafas de realidad aumentada encima del escenario, los participantes que únicamente se dejan llevar por el escenario basándose en las imágenes que se proyectan, y los que están entre el público esperando a ser los siguientes en subirse a las tablas"¹⁰⁶²

Por lo escrito finalmente, podemos observar que fue difícil convertir¹⁰⁶³ la experiencia en un artículo de prensa breve y fácilmente entendible por la opinión pública generalista sin caer en los tópicos del empleo de tecnologías avanzadas en el contexto artístico. Podríamos afirmar que con "DanzAR" afectamos colateralmente a la economía de la comunicación que normalmente se establece entre los dispositivos escénicos institucionales y los medios de comunicación y difusión. Para que esta economía funcione es preciso que el dispositivo escénico genere *outputs* simbólicos de comunicación social rápida que compensen el

¹⁰⁶¹ "DanzAR" ya tenía en cierta medida una naturaleza *difusa*. No sabíamos muy bien qué era o era varias cosas al mismo tiempo. No encajaba en las clasificaciones típicas. Este aspecto deliberadamente ambiguo, esta naturaleza *liminal* ha sido una de las cuestiones sobre las que hemos profundizado en la parte práctica de esta investigación durante la producción de "SÒL".

¹⁰⁶² Perdidos en la traducción entre los propósitos reales, los roles establecidos en el proyecto y la comunicación rápida de la prensa generalista: «Un laboratorio de danza sobre el escenario», EIDiario.es, 29 de agosto de 2016, https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/las-naves-cultura-danza_1_3855807.html.

¹⁰⁶³ Reconocemos el intento amable y la posición comprometida del personal de prensa de Las Naves, intentando buscar en "DanzAR" algo *noticiable*.

desembolso económico que las Instituciones realizan para producir cosas monetariamente deficitarias como nuestras investigaciones escénicas.

En el origen del proyecto "DanzAR" estaba la necesidad de *conjurar* cualquier entorno en el que el futuro estuviera de alguna forma clausurado. En este sentido, las producciones habituales en artes escénicas son ejemplares, puesto que cuando se da el tiempo específico para comunicar resultados (*tiempo espectacular*)¹⁰⁶⁴, todo lo que tiene que pasar está previsto de antemano, todos saben cuál va a ser su posición en el dispositivo y cuando ocuparla.

"DanzAR pretende generar una máquina, entorno tecnológico, territorio escénico para propiciar un encuentro cuerpo a cuerpo, explorando las maneras de surgir, confluir y des-hacerse, como si se tratara de una *interzona*. Organizar el cuerpo y el espacio siempre a nuestro favor, según *otros parámetros*, con apoyo de la tecnología que nos ayude a encontrar otras formas de *no organizarnos* según lo esperado"¹⁰⁶⁵

En este sentido la propuesta pretendía no generar un *tiempo espectacular*, pero también rehuía específicamente de la habitual búsqueda sistemática de recursos y efectos que pudieran ser fijados para ser replicados y convertidos en espectáculo. En definitiva "DanzAR" pretendió generar un espacio para la emergencia de lo inesperado, tal y como ocurre de algún modo en la investigación básica. Por todo ello pensamos, que estábamos respondiendo más a los planteamientos de los dispositivos relacionales, que a las convenciones del dispositivo escénico institucional. Sin aún haberlo conceptualizado como tal, "DanzAR" buscó generar un *intersticio*, un espacio/tiempo de encuentro, de

¹⁰⁶⁴ Si que es cierto, que en ocasiones los procesos de producción son más abiertos o comienzan de forma más indefinida, pero lo que se va buscando durante este proceso es *cerrar* un suceso que pueda ser reproducible más o menos en las mismas condiciones. Como hemos visto durante el trabajo de investigación, las producciones convencionales tienen por objetivo clausurar el futuro, que todo pase otra vez según lo previsto.

¹⁰⁶⁵ Extracto del proyecto redactado para la convocatoria "Estiu en obres". De consulta en: León Mendoza, «Proyecto DanzAR».

prueba, de tentativa y tanteo colectivo al margen de la economía convencional de los dispositivos escénicos normativos.

“Lo que recorre transversalmente la propuesta tiene que ver con el uso crítico de las llamadas nuevas tecnologías por un lado y por el otro de un uso del cuerpo distanciado de la norma. Es por lo tanto una especie de *hackeo* de los estándares de los elementos que se ponen en juego en la propuesta, un espacio de experimentación para re-interpretarlos”¹⁰⁶⁶

“DanzAR” pretendía intervenir sobre las economías convencionales y producir desplazamientos en el dispositivo escénico entendiendo el espacio mixto virtual/real como un contexto capaz de reorganizar los cuerpos, sus funciones y posiciones. Como veremos en el siguiente apartado, nuestras expectativas sobre “DanzAR” quedaron solo parcialmente cubiertas y avanzaron hasta convertirse en “Fer-se un lloc”. En “Fer-se un lloc” nos replanteamos algunos de los supuestos de partida de “DanzAR” sin la necesidad de recurrir a tecnologías de producción de imágenes virtuales para aproximarnos a los mismos objetivos conceptuales.

¹⁰⁶⁶ Extracto del proyecto redactado para la convocatoria “Estiu en obres”. De consulta en: León Mendoza.

6.3.2. “Fer-se un lloc”¹⁰⁶⁷ (2016)

Unas semanas después de concluir la experiencia de “DanzAR” convocamos una reunión de balance crítico de la iniciativa. Dadas las implicaciones personales, profesionales y económicas, fue necesario compartir en el núcleo de “La Coja Dansa” que “DanzAR” no había cumplido algunas de las expectativas que habíamos volcado en el proyecto. Sobre todo la inestabilidad de los recursos técnicos no nos permitió el nivel de experimentación coreográfica que esperábamos tener. Danza, cuerpo, movimiento, conceptos sobre el espacio, dramaturgia quedaron prácticamente sin tiempo para desarrollarse. Por otro lado, confiábamos en que estaba aún por explorar de forma práctica una de las premisas que formaban el núcleo conceptual de “DanzAR”: el espacio como dispositivo.

De alguna forma considerábamos que “DanzAR” no había agotado¹⁰⁶⁸ nuestra interpretación práctica¹⁰⁶⁹ del texto de Weizman y tampoco los conceptos de *espacio liso* y *espacio estriado* de Deleuze y Guattari. Había toda una potencia de desarrollo práctico latente a la hora de explorar desde nuestro ámbito la idea de que el espacio se pudiera manipular “como un guante” y volverlo “del revés”¹⁰⁷⁰. Las operaciones militares de *geometría inversa* que habían permitido a los militares israelíes hacer esto en las ciudades palestinas, pasaba de facto por una inversión de las condiciones espaciales de partida. Es decir, de alguna forma *eliminar* los muros donde los había (operaciones militares) y generarlos donde no existían (nuevas fronteras, vallas, etc.) suponía tener la capacidad total (poder)

¹⁰⁶⁷ Se puede consultar un resumen documental del proyecto en formato video en: León Mendoza, Raúl, Clavel Gimeno, Tatiana, y De la Fuente, Santiago, *Fer-se un lloc*, 2016, Artes escénicas, 2016, <https://vimeo.com/220737563>.

¹⁰⁶⁸ Los problemas *técnicos* hicieron que casi no pudiéramos experimentar la recualificación del espacio que queríamos poner en práctica.

¹⁰⁶⁹ En muchas ocasiones esto que se menciona aquí como *interpretación práctica*, no es otra cosa que un cúmulo de malas interpretaciones y profanaciones varias de términos extremadamente complejos que empleamos para pensar que nuestras prácticas tienen algún sentido.

¹⁰⁷⁰ Expresiones de Weizman sobre el efecto de las operaciones militares en el espacio en: Weizman, Eyal, «Caminar atravesando muros.»

para reorganizar un espacio (ciudad) y, por tanto, de producir una nueva distribución del saber ¿Cómo podíamos invertir las condiciones espaciales del dispositivo escénico más allá de recreaciones virtuales? ¿Cómo podíamos *estriar* el espacio escénico en apariencia completamente *liso*?

De estas preguntas surgió la iniciativa de llenar completamente el teatro con alguna *sustancia material* que ocupara el espacio escénico físicamente vacío. Este espacio *vacío* es una de las convenciones de espacialidad fundamentales del dispositivo escénico. Se trata de una de las condiciones de partida de un espacio escénico más naturalizadas y asumidas. Estábamos ante la posibilidad de *darle la vuelta* al espacio, con las implicaciones económicas y dramáticas que eso supone, teniendo en cuenta que nuestro contexto de producción escénica es la danza contemporánea. Como demuestra la sinopsis de lo que acabó siendo "Fer-se un lloc" las inquietudes fundamentales de este trabajo de investigación, tienen su origen en este momento.

"Suele ser propio del espacio escénico el vacío. Para que el hecho escénico se produzca es necesario un espacio en el que poderse *mover*. Todos los profesionales que trabajan en lo escénico parten de un espacio que *llenar* con su propuesta objetual, textual, corporal, lumínica y musical. Se actúa, de alguna forma, a través de un proceso aditivo.

Pero ¿Qué pasa si el espacio se colmata de partida? ¿Qué pasa si el espacio es de partida un sólido unitario? Esto es de partida un problema, estamos buscando ese problema. Empezar al revés, con un espacio refractario a la práctica escénica"¹⁰⁷¹

Con esta propuesta de base, el llenado, comenzamos un proceso de investigación de materiales que nos permitieran rellenar por completo un espacio escénico. La búsqueda de materiales se centró en localizar un material concreto cuyas características tenían que poder hacer posible la operación de llenado del espacio escénico. En este sentido el precio por metro cúbico fue la cuestión más

¹⁰⁷¹ Sinopsis del espectáculo "Fer-se un lloc".

vinculante¹⁰⁷² de la búsqueda. Pero hubo otros factores importantes a la hora de buscar el material que tenían relación con el peso del material y, por lo tanto, con nuestra capacidad de transportarlo al interior del teatro. Así mismo consideramos esencial que el material nos hiciera posible revertir la acción de llenado del espacio, tanto a nivel de no dejar rastros en el teatro, como a nivel de que fuera un material que se pudiera reciclar¹⁰⁷³. Por último, era necesario que el material de llenado se pudiera *trabajar*, es decir, que fuera viable su transformación escénica por parte del equipo de trabajo¹⁰⁷⁴ de la compañía. Después de algunas tentativas y especulaciones con otros materiales¹⁰⁷⁵, decidimos probar con el poliestireno expandido (EPS)¹⁰⁷⁶.

“El poliestireno expandido (EPS) o Airpop es una resina plástica expandible compuesta en un 98% por aire. Su extraordinaria ligereza se combina con una gran resistencia y excelentes propiedades de aislamiento térmico y de absorción de impactos, lo que lo convierten en un material con aplicaciones muy interesantes en sectores industriales diversos, como el alimentario, la construcción y la automoción, entre otros”¹⁰⁷⁷

Puesto que el EPS es un material básico para la producción actual de monumentos falleros, encontramos varias empresas fabricantes en la Comunidad Valenciana, que eran relativamente accesibles¹⁰⁷⁸. A mediados de septiembre de

¹⁰⁷² Ya hemos comentado con anterioridad las dimensiones de “La Coja Dansa” a nivel presupuestario y su dependencia de Instituciones culturales públicas para llevar a cabo sus producciones

¹⁰⁷³ Tuvimos claro que el compromiso ético-medioambiental era vinculante en la selección del material.

¹⁰⁷⁴ En este estadio de preproducción, el equipo de trabajo que imaginábamos era el normal en una producción de danza contemporánea: algunos bailarines, escenógrafo, producción, iluminación, etc.

¹⁰⁷⁵ Especulamos con paja vegetal, tierra, espuma de jabón, espuma de poliuretano, etc.

¹⁰⁷⁶ En adelante EPS, por sus siglas en inglés: expanded polystyrene.

¹⁰⁷⁷ «Poliestireno Expandido», *Knauf Industries* (blog), accedido 22 de agosto de 2022, <https://knauf-industries.es/poliestireno-expandido/>.

¹⁰⁷⁸ Aquello que estando al margen acaba afectando a la producción, es lo que hemos llamado *dramaturgia de la producción*. Lamentablemente no podemos profundizar en este concepto, pero nos gustaría apuntar brevemente al hecho de que fue posible producir “Fer-se un lloc” porque la industria fallera utilice este material. Si hubiéramos estado en otro sitio o si la sociedad valenciana estuviera ya concienciada sobre el impacto de usar este material para quemarlo, no hubiéramos tenido acceso a este material.

2016, y tras algunas conversaciones telefónicas con varios comerciales de empresas, decidimos comprar dos bloques de la medida máxima comercializada: un metro, por un metro veinte, por dos metros. Nuestra intención era probar en el estudio de “La Coja Dansa” las posibilidades reales que teníamos de trabajar con este material. Algunos días después, un camión nos descargó los bloques de EPS sobre los que estuvimos haciendo pruebas. Nuestra inquietud más importante fue que el material se pudiera horadar y hacer un agujero pasante, lo que nos permitiría atravesar el espacio con nuestros propios medios. Para hacer un agujero de un metro de profundidad y cincuenta centímetros de ancho rascando con las manos, empleamos 30 minutos de trabajo ininterrumpido entre dos personas. También comprobamos que el bloque podía soportar nuestro peso sin deformarse mucho y que lo podíamos transportar fácilmente entre dos personas. Después de estas pruebas quedaba claro que el EPS por precio y por sus características físicas era nuestra única posibilidad de producir un espacio lleno que nos permitiera ir interviniendo en él. Puede que nuestro conocimiento sobre materiales fuera limitado y que haya otras soluciones posibles para hacer efectivo el llenado del espacio del teatro, pero con un precio de 28€ el metro cúbico¹⁰⁷⁹, el EPS era lo único que nos podíamos permitir.

Con estos datos y experiencias previas, decidimos que aquello que estábamos *tramando* debería de llevar por título “Fer-se un lloc”¹⁰⁸⁰. Desde principios del 2016 teníamos las fechas ya reservadas con “Espacio Inestable” para el *estreno* de la nueva producción de “La Coja Dansa” del 20 al 23 de octubre de 2016. Teniendo en cuenta de qué forma queríamos intervenir en el espacio, el volumen de material a mover y las implicaciones del llenado del espacio escénico, pactamos con “Espacio Inestable”¹⁰⁸¹ nuestra entrada al teatro para el lunes 17

¹⁰⁷⁹ Precio que nos ofreció la empresa proveedora Knauf Industries en 2016. Es relevante también como tuvimos que negociar el precio a la baja hasta conseguir establecerlo en un punto en el que fuera posible comprar el material y producir la pieza.

¹⁰⁸⁰ La traducción al español sería algo así como *hacerse un sitio*.

¹⁰⁸¹ En ese momento (2016) la cultura de las *residencias escénicas* acababa de iniciarse. Se entendía la residencia previa al estreno como un tiempo para adaptar lo ensayado en el estudio al espacio escénico, para preparar el *estreno*. Sin embargo, aún no se entendía del todo este tiempo

de octubre de 2016. Por tanto, teníamos tres días para llenar y organizar el espacio con los bloques de EPS y dejar *acondicionado* el espacio escénico para el estreno y el desarrollo del espectáculo. En estas condiciones tomamos las decisiones para producir "Fer-se un lloc". Lo más delicado de decidir fue como hacer posible nuestro deseo de llenar el teatro por completo con una masa sólida de EPS y hacerlo de forma compatible con nuestro presupuesto. Las dimensiones de "Espacio Inestable" no son pequeñas¹⁰⁸² aun perteneciendo al rango de las salas alternativas, el volumen de su espacio escénico es de 280 metros cúbicos. Nuestro presupuesto tenía que atender a otras necesidades y no podía volcarse totalmente en el llenado material del espacio. Finalmente, tomamos una decisión de *compromiso* que nos permitió adquirir 40 bloques de EPS (96 metros cúbicos) con una inversión de 3.200 euros. Por tanto, teníamos en bloques de EPS algo más de un tercio del volumen total del espacio escénico¹⁰⁸³ (escenario). El día 17 de octubre por la mañana los bloques de EPS comenzaron a llegar al teatro.

como residencia técnica, ni mucho menos como el necesario espacio y tiempo de producción que es necesario para el encontrarse orgánico de las secciones que forman parte de un proceso de producción-investigación.

¹⁰⁸² Las medidas de "Espacio Inestable" son 10500 de anchura de embocadura, por 7000 de fondo de escenario hasta telón, por 4000 de altura hasta las cerchas estructurales del techo. Medidas en milímetros. Información detallada en: «Espacio Inestable, datos técnicos», accedido 24 de agosto de 2022, <https://www.espacioinestable.com/SALA130753.html>.

¹⁰⁸³ Nos referimos aquí al espacio que en la sala ocupan normalmente las acciones escénicas: escenario. Están fuera de estos cálculos de volumen el espacio destinado a público (gradas), hall del teatro, camerinos, etc.



FIGURA 174. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. Gran parte del material dentro del escenario de «Espacio Inestable». 2016. Artes escénicas.

“En lo que atañe estrictamente a la logística, (...) el corcho blanco acabó viniendo en tres viajes de camión rígido que descargaron 40 bloques de 1 por 1,2 por 2 metros en la plaza Nápoles y Sicilia de Valencia (frente a la sede del sindicato CC.OO.). Por sus dimensiones el camión que transportaba el material no podía dar la curva de la calle Gobernador viejo con Aparisi y Guijarro, lo que nos hubiera permitido dejar el material en la puerta de la sala Espacio Inestable. Visto este inconveniente, fuimos transportando entre nosotros tres (Aris Spentsas, Diego Sánchez y Raúl León) todo el material desde la plaza hasta el teatro en carretillas y de bloque en bloque. La gente en la plaza (policía municipal incluida), que salía o entraba al centro de salud y del sindicato no entendía nada y nosotros teníamos en ese momento la sensación de que allí estaba pasando algo interesante, pero como siempre que te dedicas a la producción lo puramente logístico no te deja reflexionar en el momento en el que las cosas pasan y mucho menos documentarlas”¹⁰⁸⁴

En paralelo a estas decisiones y trabajos relacionados con la *dramaturgia de la producción*, íbamos vislumbrando colectivamente cómo enfrentarnos escénicamente con este gran volumen de material. Teníamos el espacio escénico *dado la vuelta*, lleno de material, pero ¿Qué podíamos hacer allí?

“Fer-se un lloc, es un experimento *coreoescultórico*. La Coja se arriesga a trabajar con un material sólido pero moldeable que nunca vuelve a su volumen original. Por lo tanto, cada día acogerá acciones diferentes sobre este volumen, que sufrirá un proceso de transformación igual que los intérpretes que lo modelan. (...) La Coja Dansa busca hacerse un hueco, hacerse un lugar en su espacio circundante, retando ciertas ideas sobre los límites, activando para conquistar lugares vetados, lugares compartidos, lugares pequeños. [la compañía] va un paso más allá en la construcción de sus piezas y se atreve con un ritmo más performativo, con unas tareas menos coreográficas y con una interpretación que pretende distanciarse del habitual en los espectáculos de danza”¹⁰⁸⁵

Por su volumen en sentido literal fue necesario formar un grupo de trabajo muy amplio (veinticinco personas), para poder gestionar el material y trabajar

¹⁰⁸⁴ Raúl León Mendoza y Aris Spentsas, «La logística como dramaturgia», en *Protoperformance en España (1834-1964)* (Valencia: Weekend Proms, 2021).

¹⁰⁸⁵ Exposición del proyecto “Fer-se un lloc”, en la solicitud de Ayudas a la producción escénica presentada al Ayuntamiento de Valencia por “La Coja Dansa” en 2016.

con/sobre el mismo tanto dentro del *tiempo espectacular* como en los tiempos dedicados a la preparación y acondicionamiento del espacio. Este grupo lo formamos personas en su mayoría artistas y bailarines, pero de perfiles muy heterogéneos y, por lo tanto, con diferente aproximación al hecho escénico y al espacio. Por el volumen del problema espacial y considerando el número de personas participantes, “Fer-se un lloc” requirió acuerdos colectivos.

“Todos los que participamos fuimos alcanzando acuerdos colectivos diarios para desarrollar acciones que mostrar al público, por ejemplo: tunelar, vaciar, cortar, construir, mover, habitar, reciclar, ocupar, en definitiva, proponer otros problemas sobre el problema de partida el *lleno*”¹⁰⁸⁶

Para dialogar y alcanzar consensos, reservamos un tiempo al inicio de cada tarde de los días de representación y después de cada *bolo*¹⁰⁸⁷. El esquema se repitió todos los días. Nos juntábamos, decidíamos la orientación general del día, y esto desembocaba en una serie de tareas que nos repartíamos y llevábamos a cabo antes de abrir las puertas de la sala. De esta forma nos organizamos para los días de *representación* pactados con el teatro. Para comprender como transcurrieron aquellas jornadas y conectarlas con esta investigación, a continuación, relatamos y analizamos seccionados también por días como se desarrolló “Fer-se un lloc”.

¹⁰⁸⁶ Lo colectivo en la sinopsis del espectáculo “Fer-se un lloc”.

¹⁰⁸⁷ Si bien el equipo de producción y dirección estuvo trabajando toda la semana mañana y tarde, el equipo al completo se reunía todos los días a las 15:00 con vistas a pensar, proponer y consensuar acciones para el *tiempo espectacular*. El tiempo comprendido entre que acabábamos de decidir cuestiones y el inicio del *tiempo espectacular*, lo dedicábamos a colaborar y preparar aquello que habíamos consensuado.



FIGURA 175. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. Aspecto inicial de la embocadura de «Espacio Inestable» en «Fer-se un lloc». 2016.

Jueves 20/10/2016 (día 01)¹⁰⁸⁸

“En el caso de Fer-se un lloc empezamos por este cubo blanco de poliespan plantado en la escena en vez del cubo negro vacío, un espacio abarrotado en vez de un espacio hueco, un lugar que deberíamos vaciar en vez de llenarlo”¹⁰⁸⁹

A nivel espacial decidimos presentar un bloque macizo sobre el espacio escénico, construyendo en base a los paralelepípedos de EPS con los que contábamos. Taponamos la embocadura del espacio escénico con un muro compacto de 10 metros de ancho por 3,20 de alto y 1,20 de profundidad. Nuestra segunda premisa fue generar la apariencia de bloque por su parte superior y para ello construimos una losa del ancho de la embocadura que se extendía hacia atrás cuatro metros. El resultado fue un bloque de 10 metros de ancho, 3,20 metros de alto y 4 metros de profundo, prácticamente macizo¹⁰⁹⁰ en su interior. Los muros laterales de la sala cerraban el bloque por ambos lados, dejando el paso hacia atrás del escenario completamente imposible si no se abría un hueco en la superficie del muro frontal o se escalaba hasta llegar al plano superior.

Para orientarnos el primer día empleamos las acciones de *horadar* y *traspasar* que transformamos en conceptos clave que llevamos a la práctica desde diferentes aproximaciones. Es decir, “el primer día, todos rascamos la materia con unas instrucciones precisas: hacernos un hueco en el escenario, totalmente cubierto por material sólido”¹⁰⁹¹. Al inicio del espectáculo 16 personas comenzaron a rascar con sus manos el material hasta hacer diversos agujeros, o con el objetivo de fabricarse apoyos para poder subir encima del bloque.

¹⁰⁸⁸ El primer día de “Fer-se un lloc” cuenta con una documentación videográfica en formato *timelapse* que se puede consultar en: *Fer-Se Un Lloc (Primer Día)*, Artes escénicas (Valencia: Espacio Inestable, 2016), <https://vimeo.com/lacojadansa>.

¹⁰⁸⁹ León Mendoza y Spentsas, «La logística como dramaturgia».

¹⁰⁹⁰ Con nuestros 96 metros cúbicos de partida realizamos esta construcción de 128 metros cúbicos para lo que tuvimos que dejar en su interior algunos huecos y corredores de pequeño tamaño.

¹⁰⁹¹ Fragmento del proyecto “Fer-se un lloc”, en la solicitud de Ayudas a la producción escénica presentada al Ayuntamiento de Valencia por “La Coja Dansa” en 2016.



FIGURA 176. Raúl León Mendoza, Tatiana Ciavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. Primer día de trabajo en «Fer-se un lloc». 2016. Artes escénicas.

Transcurridos veinte minutos desde el inicio del tiempo espectacular, tuvo lugar uno de los primeros desplazamientos de las convenciones del dispositivo escénico más significativas de “Fer-se un lloc”. El público sentado en la grada, en su mayoría pertenecientes al ecosistema de las artes escénicas¹⁰⁹² de la ciudad de Valencia, consideró que la tarea de intervenir aquel volumen gigante de material solo con el cuerpo de 16 participantes era una invitación directa¹⁰⁹³ a la participación del público en dicha tarea. 25 personas dejaron sus asientos en las gradas de Espacio Inestable para¹⁰⁹⁴ colaborar en la realización de túneles y otros trabajos de erosión y transformación del espacio de partida. Unos minutos después de irrumpir en escena y ponerse a trabajar con el material, se les pidió¹⁰⁹⁵ que dejaran de intervenir y volvieran a sus asientos en la grada. Los *espontáneos*¹⁰⁹⁶ no opusieron resistencia alguna a esta petición hecha por una persona que reconocían como autoridad del evento, y obedecieron el mandato. Aunque fuera por unos instantes, la tensión de participación provocó la disolución de los roles del dispositivo. La diferencia entre participantes y expectantes fue por momentos indistinguible. Las convenciones de comportamiento más básicas del

¹⁰⁹² Muchos de ellos alumnado de la especialidad de Danza Contemporánea del Conservatorio Profesional de Danza de Valencia, y del Conservatorio Superior de Danza de Valencia.

¹⁰⁹³ Preguntados más tarde por esta interpretación del suceso, ellos consideraban que no solo “La Coja Dansa” había previsto esta participación del público, sino que formaba parte de la dramaturgia de la pieza este sentimiento de empatía que se transforma en la decisión de pasar a la acción. Puede que, si el público pensó que su participación estaba prevista, su acción estaría en parte desactivada como un gesto que supera los límites de lo que hemos llamado Régimen de poder del dispositivo escénico.

¹⁰⁹⁴ Este momento es trascendente para la investigación puesto que se trata de una coyuntura donde el régimen de poder del dispositivo escénico saltó por los aires. El público desobedeció por un instante su función de observación pasiva y se puso a colaborar en la acción que se estaba llevando a cabo. Durante un breve lapso no encontraron la diferencia entre ellos como colectivo y el colectivo de personas que estaba en escena rascando el corcho. Se revelaron contra las convenciones de posición y de función que se le atribuye al colectivo de espectadores. Se revelaron también contra el régimen monetario puesto que intentaron trabajar en escena sin ser remunerados.

¹⁰⁹⁵ Santiago de la Fuente argumentó motivos de seguridad para convencer a los espontáneos de la necesidad de volver a ocupar su posición de público.

¹⁰⁹⁶ La figura del espontáneo es una figura interesante sobre la que hemos reflexionado *al margen* en esta investigación. Se trata de una persona o colectivo que decide romper unilateralmente las convenciones del contexto en el que se encuentra situado. Es, por lo tanto, una figura desobediente contra el régimen de poder, en este caso del dispositivo escénico.

dispositivo escénico institucional se *emborraron*. Durante unos minutos asistimos a un dispositivo que pasó de ser escénico clásico a ser un dispositivo relacional, con personas y colectivos explorando sus capacidades de agencia en aquel dispositivo. Como hemos indicado en la introducción del trabajo, en esta anécdota se encuentra uno de los detonantes más importantes para esta investigación.

Durante la siguiente hora, los 16 participantes iniciales continuaron trabajando ininterrumpidamente erosionando de diferentes formas el material, pero únicamente con el cuerpo, sin usar otras herramientas. El resultado fueron numerosos túneles y *madrigueras* sobre el bloque que comunicaban la parte frontal del bloque con el interior y con el plano superior.

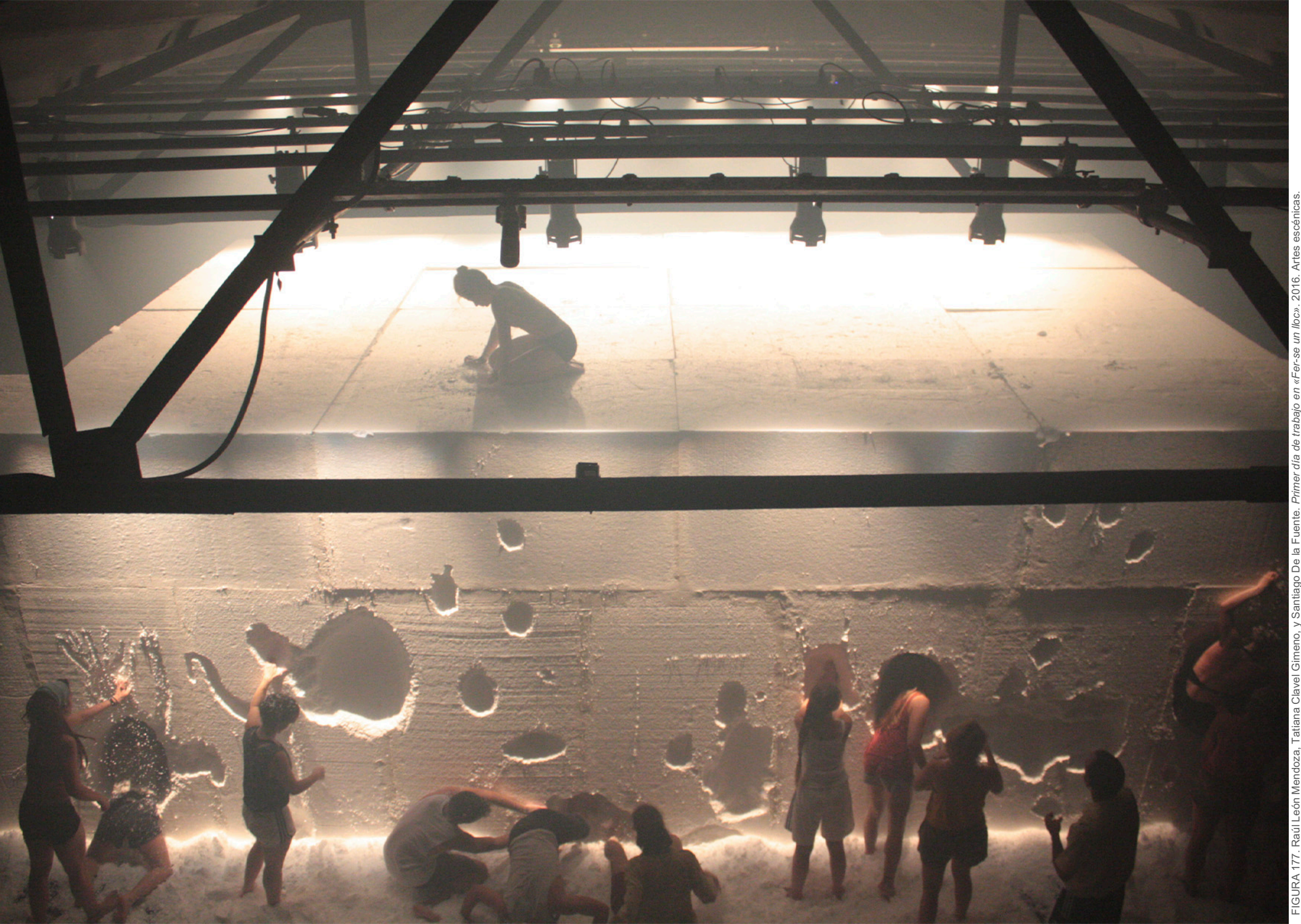


FIGURA 177. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. Primer día de trabajo en «Fer-se un lloc». 2016. Artes escénicas.



FIGURA 178. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. Segundo día de trabajo en «Fer-se un lloc». 2016. Artes escénicas.

Viernes 21/10/2016 (día 02)

El segundo día partíamos de un cubo *degradado*, que había perdido su condición de sólido perfecto e impenetrable y parecía una porción de terreno colonizada e intervenida por fauna subterránea. Consensuamos la necesidad de reorganizar el territorio, entendiendo esta acción como los diferentes pasos previos necesarios para la organización del terreno y los materiales destinada a la posterior construcción y ordenación del espacio. El concepto que nos vinculó en los trabajos de este segundo día fue la acción de *urbanizar*. Como sucedió el primer día, cada uno de nosotros trabajó desde su aproximación particular a la danza o al espacio, de forma individual o en grupo planteando diferentes tácticas de acción en conexión con el concepto central.

La dinámica que cambió radicalmente este día fue, que decidimos que el espacio no tenía por qué estar *preparado* a la entrada de público. Al contrario, el esfuerzo de transformación del espacio se hizo en presencia del público. Podríamos decir que tiramos muros y paredes, rotas por la actividad del día anterior para clasificar los bloques y preparar una nueva reorganización del espacio, con el público ya dentro de la sala. Mientras, la práctica de la danza en sentido convencional se complicaba por el continuo movimiento de materiales a través de un espacio que no dejaba de estar lleno e impracticable.

“La compañía se ha dejado llevar por retos enormes que no facilitan precisamente el movimiento de los bailarines, ni la recepción del público que no siempre agradece que le hagan repensar qué significa bailar”¹⁰⁹⁷

A todo tiempo espectacular, el dispositivo escénico le presupone normalmente un tiempo de preproducción. En este tiempo de preproducción se *acondiciona* el espacio escénico de una determinada forma para que el tiempo espectacular se desarrolle sin imprevistos. Con esta táctica, *desplazamos* este tiempo de preproducción hasta hacerlo coincidente con el *tiempo espectacular*. Plegamos

¹⁰⁹⁷ *Fer-se un Lloc*, accedido 9 de septiembre de 2018, <https://vimeo.com/220737563>.



FIGURA 179. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. Tercer día de trabajo en «Fer-se un lloc». 2016. Artes escénicas.

sobre el espacio escénico dos cualidades de tiempo diferenciadas en la convención: tiempo de preparación y tiempo de exhibición.

Sábado 22/10/2016 (día 03)

Con el territorio *desolado* que dejamos el día anterior, para el tercer día se decidió hacer intervenciones constructivas. Pero en lugar de construir una única arquitectura, acordamos que de forma individual o en grupos, se fueran fabricando pequeñas estancias, rincones, habitáculos. Bajamos nuestras pulsaciones para vivir en un terreno que había sufrido un conflicto visible, y con él numerosas transformaciones bruscas que lo hacían prácticamente inhabitable. Construimos mecanismos de elevación de cargas para producir cúpulas y otros espacios. Partimos de este material de desecho para elaborar otros elementos constructivos y de mobiliario con algunos bloques de EPS. Nos vinculamos con los conceptos de *construir* y *habitar*, más bien de construir lo mínimo necesario para habitar un espacio, una chabola, un techo básico donde resguardarse.

Los espectadores tenían las gradas para situarse, pero también podían recorrer los espacios interiores, que quedaban ocultos desde la visual del patio de butacas. Estos recorridos transformaban el espacio escénico en un entorno de múltiples y pequeñas acciones performativas que iban mutando en el espacio y durante el propio desarrollo de estas. Después de recorrer este espacio laberíntico, los espectadores podían volver a sentarse en las gradas, quedarse en el espacio escénico donde quisieran o hacer diferentes recorridos. La posición y función indeterminada de los espectadores provocó un híbrido entre las convenciones de espectador de artes y espectador de escénicas que el público no supo/quiso resolver. Sin conocer aún el concepto de *zona gris* de Bishop, intentamos producirlo de forma práctica dentro de la caja negra. Sin embargo, la *zona gris* se da cuando en el cubo blanco se producen prácticas procedentes genealógicamente al ámbito escénico. Para la zona gris, es importante que los observantes tengan posibilidades movimiento y comportamiento que convencionalmente está prohibidas en el dispositivo escénico institucional.



FIGURA 180. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. Sistemas de elevación de peso del día de trabajo en «Fer-se un lloc». 2016

Estaba claro que el espacio y las acciones no se agotaban con un solo recorrido, pero seguía habiendo un lugar donde sentarse¹⁰⁹⁸ y posiblemente algunas acciones que ofrecían cierta frontalidad con el espacio reservado al público contribuyeron a la confusión sobre la posición de los espectadores, lo que provocó mucha extrañeza en la recepción de este día. Quisimos desplazar las convenciones de posición de los observantes, pero mantener practicables las gradas hizo que los espectadores se anclaran a esta posición institucional que consideran propia.

Domingo 23/10/2016 (día 04)

Con esta sensación extraña de la recepción del espacio y acciones del día anterior por parte del público, decidimos fabricar con el material restante un entorno específicamente enfocado en la posición del público. Es decir, nos centramos en construir un teatro dentro del teatro, pero intentando generar la máxima relación de proximidad entre los espectadores y el suceso escénico. Con los bloques de EPS que aún quedaban en condiciones de integridad, fabricamos un perímetro con forma de cuadrilátero de nueve por seis metros de lado y con una altura de dos metros. En el interior de este cuadrilátero introdujimos todos los restos de material restante (*rocas* y *bolas* que conforman los bloques). Situamos al público encima de los bloques perimetrales y en el *tiempo espectacular* los bailarines se dedicaron a traspasar estos muros de fuera hacia adentro del perímetro y sobre los cuerpos de los espectadores. Una vez dentro del perímetro, los bailarines reinterpretaron con el cuerpo, a través del movimiento y la imagen,

¹⁰⁹⁸ Si el público tiene un lugar que reconoce como propio tenderá a ubicarse allí y permanecer inmóvil en la actitud disciplinada de observación como marca la *gramática cultural*. Esta es una de las cosas aprendidas en nuestra experiencia previa y que en la producción de “SÒL” hemos aplicado de forma tajante. En “SÒL” deliberadamente no había un lugar reconocible para el público. Esto es lo que hemos llamado *tácticas de posición*. Si volviéramos a hacer “Fer-se un lloc” para este día llenaríamos las butacas de bloque se corcho, anulando así el lugar del público en el dispositivo escénico.



FIGURA 181. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno y Santiago De la Fuente. Última jornada de «Fer-se un lloc» el público subido en un cuadrilátero de material. 2016.

los restos de elementos sólidos y elementos constructivos que habíamos situado en el interior. Un bloque convertido en un balancín gigante por Ximo Ortega Garrido¹⁰⁹⁹ articuló buena parte de la actividad de los bailarines en el interior del cuadrilátero. Los equilibrios y disequilibrios del cuerpo sobre el material colonizaron la dramaturgia del espectáculo. Por otro lado, este espacio escénico abierto en forma de “O”¹¹⁰⁰ permitió establecer contacto físico entre espectadores y bailarines, pero también de los espectadores con las dimensiones y propiedades del material que ya no era algo que veían sino algo sobre lo que estaban situados con su cuerpo.

Aunque de forma algo más desdibujada que en días anteriores, nos vinculamos con los conceptos de *tabicar* y *ocupar*. En cierta medida nuestra nueva arquitectura teatral (el cuadrilátero) se basaba en levantar muros (tabicar) en el espacio escénico que impedían la visión de los espectadores desde el patio de butacas tradicional y hacían necesario que los espectadores ocuparan una nueva posición. Por otro lado, al principio del *tiempo espectacular* los bailarines estaban fuera del nuevo espacio escénico (interior del cuadrilátero). El nuevo escenario, era un lugar dentro del viejo escenario al que había que acceder, para luego ocuparlo.

Pero fue después de finalizado el *tiempo espectacular* cuando lo que pasó en el espacio escénico trascendió todo tipo de convenciones. Una vez finalizado el tiempo espectacular, en el Espacio Inestable seguían estando los 96 metros cúbicos de EPS. El material que había llegado al teatro siete días antes en forma de 40 paralelepípedos había sufrido cambios dentro y fuera del *tiempo*

¹⁰⁹⁹ Es artista y docente del Departamento de Escultura (UPV) colaboró en “Fer-se un lloc” durante varios días y el resto asistió en calidad de espectador. Su trabajo se puede ver en: Ximo Ortega Garrido y Clara Luz Calvo, «Cadascú», accedido 7 de noviembre de 2022, <http://www.cadascu.com/nosotros.html>.

¹¹⁰⁰ Estas estrategias de posición, como los esquemas de posición observantes-actantes situados en forma de “O” u “O” invertida, pertenecen a esquemas de dispositivos rituales, que los artistas/directores de la Etapa de autonomía/autoridad recuperaron y practicaron ampliamente, como hemos comentado en el apartado de “Estrategias de posición” del “Capítulo 2”.

espectacular, pero su volumen total se mantenía, en gran medida, intacto. Desperdigados por el espacio escénico, encontrábamos desde bloques prácticamente intactos, hasta bolas de poliespán dispersas por todo el entorno desde la calle, hasta los camerinos. El compromiso de responsabilidad ecológica y económica que teníamos como productores, implicaba una recogida de reciclaje del material por parte de la empresa vendedora¹¹⁰¹. El pacto de recogida suponía que el material que permanecía conformado en forma de bloque podía ser cargado en el camión sin más transformaciones; el material que habíamos desintegrado hasta convertirlo en bolas y partículas más pequeñas debía de ser empaquetado en bolsas para su retirada.

El domingo, al término del *tiempo espectacular*, quedaba todo este trabajo por hacer para dar la producción por acabada. La tarea era ingente, Aris Spentsas (producción) y yo calculamos que nos llevaría toda la noche de trabajo ininterrumpido hasta la llegada del camión al día siguiente por la mañana. Para realizar el trabajo la compañía contrató, además, a dos trabajadores *a destajo*¹¹⁰².

En el contexto local de las artes escénicas en la ciudad de Valencia¹¹⁰³, lo normal una vez acabado el *tiempo espectacular*, es que se produzca un encuentro/saludo entre *actuales* y *observantes* a la entrada del teatro. Sin embargo, el último día de "Fer-se un lloc" las cosas transcurrieron de un modo diferente. Una vez acabado *el tiempo espectacular* los que habían participado como observantes comenzaron a ocupar el espacio escénico para interactuar con los restos de EPS, mientras los trabajadores de la compañía (performers, producción, etc.) comenzaban a sacar bloque de EPS del escenario hacia el *hall* de "Espacio Inestable".

¹¹⁰¹ El precio pactado por metro cúbico incluía esta recogida y aprovechamiento del EPS por parte de la empresa vendedora y productora del material.

¹¹⁰² Es decir, contratamos dos trabajadores comprometidos con acabar la faena de limpieza de "Espacio Inestable" independientemente del tiempo que nos llevara dicho objetivo.

¹¹⁰³ Al ser un *ecosistema* pequeño todos nos conocemos.



FIGURA 182. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. «Fer-se un lloc» interactuando con el balancín realizado por Ximo Ortega.

Tras un espacio de tiempo lúdico, los observantes comenzaron a colaborar en la recogida del material (embolsado y transporte). Durante aproximadamente cuatro horas la *comunidad escénica* trabajó dejándose afectar por el *conflicto* más allá del *suceso escénico* y del *tiempo espectacular*. Suponemos que este impulso de trabajo no remunerado se basó en la empatía que produjo en los espectadores de este último día la ingente tarea de procesar el material empleado en la producción. Esta colaboración espontánea se basó en una relación de afecto entre participantes en la producción y espectadores. A las 2:00 del lunes 24/10/2016 las tareas de preparación para la recogida del material habían acabado.

“La inversión de partida en las condiciones de creación escénica (vacío escénico que se llena con danza, con cuerpos en movimiento, con escenografías, con luces, con músicas, etc.) apuntaban a nuestro desafío sobre las convenciones en la escena. Sin embargo, el esfuerzo de producción (meter y sacar del teatro tanta cantidad de material) apuntaban a la ruptura con las convenciones del tiempo espectacular, del tiempo estricto de duración del espectáculo (el bolo) que normalmente se enmarca entre la entrada y la salida de los espectadores de la sala”¹¹⁰⁴

Los límites temporales de presencia en el espacio escénico de cada uno de los roles convencionales del dispositivo escénico (artistas, espectadores, técnicos, etc.), quedaron totalmente desplazados en este tiempo después del tiempo espectacular. Los problemas del espacio se resolvieron con una colaboración colectiva espontánea. Los límites del suceso escénico se extendieron hacia espacios y tiempos que pertenecen al ámbito de trabajo que conocemos como producción. El volumen de material de la propuesta escénica, que sobrepasaba nuestras capacidades de trabajo, hizo que el problema del espacio (llenado y vaciado) se extendiera hacia otros cuerpos, otros espacios, y otros tiempos que en circunstancias normales quedan al margen. La logística necesaria para producir el suceso escénico de “Fer-se un lloc” se expandió en forma de

¹¹⁰⁴ León Mendoza y Spentsas, «La logística como dramaturgia».

dramaturgia extendida. Nuevamente, como cuando los observantes quisieron escarbar el EPS durante el primer día de "Fer-se un lloc", los tiempos y comportamientos convencionales del dispositivo escénico clásico *saltaron por los aires*. Otra vez el dispositivo escénico estaba teniendo una derivada relacional, más importante que el propio tiempo espectacular: la comunidad escénica trabajando en algo común, espontánea y *desreguladamente*.



FIGURA 183. Raúl León Mendoza, Tatiana Clave Gimeno, y Aris Spentzas. Carve a niche. 2018. Artes escénicas.

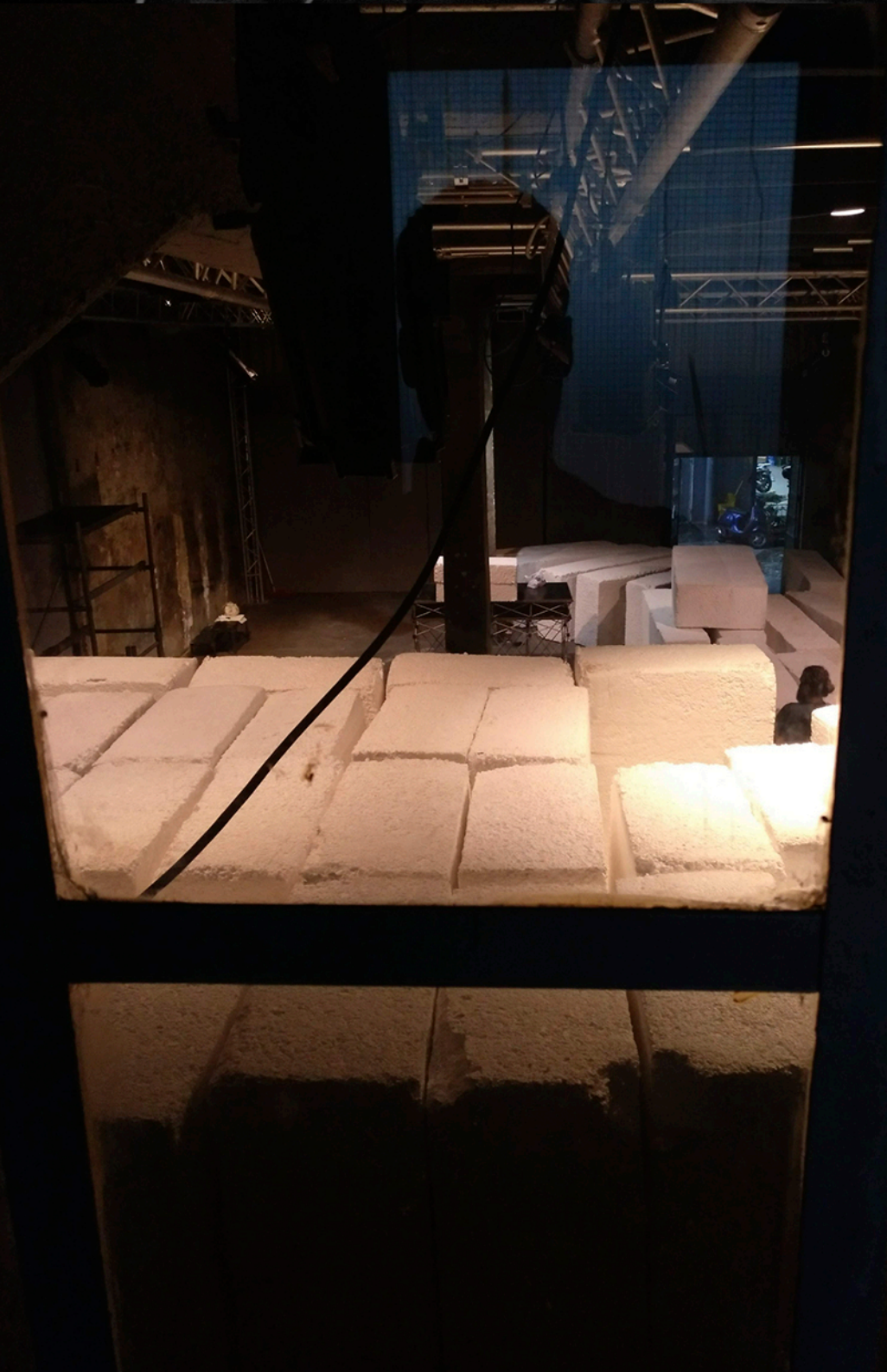


FIGURA 184. Raúl León Mendoza, Tatiana Clave Gimeno, y Aris Spentsas. El material dentro de la sala «Bios» (Atenas) durante la producción de «Carve a niche». 2018

6.3.3. “Carve a niche”¹¹⁰⁵ (2018)

“Por sus características de producción Fer-se un lloc acabó desafiando a todos los aspectos de una propuesta escénica. El tiempo de ensayo, el tiempo escénico, el número de bailarines, el esfuerzo de producción... todo se amplió (o se contrajo) de formas inesperadas. El espacio lleno y el material ejercieron de eje de nuestras vidas y de nuestros devenires profesionales en aquel momento y seguramente para siempre”¹¹⁰⁶

Lejos de las utopías de la Modernidad que vinculan de forma directa la labor artística con el cambio social, lo cierto es que “Fer-se un lloc” nos cambió a nosotros. Algo pasó allí importante para nosotros que se *arrastra* hasta este trabajo de investigación y en las formas con las que observamos el mundo para actuar luego en consecuencia. Tanto para nosotros como para los miembros del equipo con los que compartimos aquel tiempo, aquel espacio y aquellos problemas, los efectos y afectos llegan hasta hoy, el día en el que se escribe este párrafo. Esto lo demuestra la producción de “Carve a niche” que funcionó como una especie de secuela de “Fer-se un lloc” y que se llevó a término en 2018 en Atenas (Grecia). En esta propuesta renovada de *llenado de material* sobre el espacio escénico, ya se hacían explícitas cuestiones que antes estaban presentes pero que ahora cogían relevancia, como es explícitamente la cuestión del dispositivo *caja negra* y las implicaciones que tenía nuestra proposición de incrustar en ella un *culo blanco*¹¹⁰⁷.

¹¹⁰⁵ Se puede consultar un resumen documental del proyecto en formato video de la primera semana de trabajo en: *TPYΠΩΣA / CARVE A NICHE 1nd Week*, accedido 9 de septiembre de 2018, <https://vimeo.com/278039412>. De la segunda semana de trabajo se puede consultar un extracto documental en: *TPYΠΩΣA / CARVE A NICHE 2nd week*, accedido 25 de agosto de 2022, <https://vimeo.com/318205194>.

¹¹⁰⁶ León Mendoza y Spentsas, «La logística como dramaturgia».

¹¹⁰⁷ Los términos *caja negra* para el dispositivo escénico y *culo blanco* para el dispositivo artístico determinan los dos espacios convencionales de partida en estos dispositivos. El texto de Claire Bishop ha sido de gran influencia en este trabajo de investigación: Bishop, «La caja negra, el culo blanco, la zona gris».

Comenzamos aplicando a diferentes convocatorias con el objetivo de tener la oportunidad de repetir "Fer-se un lloc" con más tiempo, con más recursos y buscando un contexto internacional. Fue Aris Spentsas el que se encargó de localizar convocatorias en Atenas, con la intención de repetir la producción en el lugar en el que estaba viviendo en ese momento. Después de algunos intentos fallidos, encontramos una sala en Atenas interesada en programar la iniciativa, pero con unas condiciones económicas muy precarias: a porcentaje de taquilla y sin caché fijo. Eran tantas las ganas de reproducir la experiencia en otro contexto, que desde "La Coja Dansa" se decidió llevar a cabo una inversión económica parecida a la de "Fer-se un lloc" nuevamente.

Con esta base acordamos con la sala "Bios" (Atenas) 8 días de actuación y unas mínimas condiciones de asistencia técnica. Se realizaron las gestiones para localizar un productor de bloques de EPS, negociar¹¹⁰⁸ un precio por metro cúbico asumible, junto con las condiciones de llegada y retirada del material. Por otro lado, otra gestión importante fue encontrar *colaboradores*¹¹⁰⁹ que quisieran participar en la transformación del material en escena. Para ello, se contactó con dos escuelas profesionales de la ciudad de Atenas cuyos alumnos se vincularon con el proyecto con mucho interés. Algunas entidades de artistas de la ciudad apoyaron la iniciativa con material o asistencia durante los montajes. La red social de conocidos y colaboradores atrajo la participación en la pieza de artistas sonoros y artistas plásticos del ecosistema local. La iniciativa también atrajo la participación de artistas internacionales con los que teníamos relaciones de amistad y que aprovecharon su estancia en Atenas para participar activamente en la iniciativa. Al mismo tiempo mantuvimos activa la comunicación con

¹¹⁰⁸ En este sentido, de la producción se encargó Aris Spentsas.

¹¹⁰⁹ Dadas las condiciones económicas de la iniciativa, "La Coja Dansa" no podía asumir contrataciones de personal a pérdidas. "La Coja Dansa" asumió el pago del material de base (bloques de EPS), los gastos de viaje y estancia en Atenas de los 3 miembros de la compañía, y otros gastos de producción, que representaron un volumen importante de pérdidas.

Instituciones tanto españolas¹¹¹⁰ como griegas para tratar de que colaboraran de alguna forma con la iniciativa, lo que resultó inviable. A esta nueva iniciativa le llamamos “Carve a niche / Τρυπησά”¹¹¹¹ (2018) y se desarrolló en el escenario principal de la sala “Bios” de Atenas (Grecia), del 25 de junio al 9 de julio de 2018, siendo presentado al público 8 días en total (28, 29, 30 de junio, 1, 5, 6, 7, 8 de julio). Debido al encarecimiento del precio de la materia prima del EPS (petróleo), en esta ocasión pudimos comprar 80 metros cúbicos de material¹¹¹² para el escenario principal de “Bios” que es aproximadamente el doble de grande en volumen que el de “Espacio Inestable”. En esta ocasión el material estaba formateado en bloques de 2500 milímetros de alto, por 1000 de ancho, por 500 de profundo.

El 26 de junio por la mañana comenzó a llegar el material en cuatro viajes de camión a la sala “Bios”. Nuestra idea de partida fue la misma que en el caso de “Fer-se un lloc”, comenzar por construir un sólido blanco que colmatara de material el espacio de la sala destinado, en principio, a realizar las funciones de escenario. En este caso también tuvimos que alcanzar un compromiso entre un interior del bloque a veces compacto, y zonas donde había huecos y corredores. La intención era optimizar el material al máximo y ofrecer una primera apariencia de bloque sólido, que después de mucho trabajo de intervención, comenzara a desvelar sus oquedades y corredores. Con esta idea se fueron distribuyendo los bloques hasta tener completada la construcción de un paralelepípedo que ocupaba de pared a pared el interior del espacio escénico. De cara al público se podía ver un muro de 10,5 metros de anchura, 3 de altura y 4 de profundidad.

¹¹¹⁰ La directora del “Instituto Cervantes” en Atenas vino a ver el espectáculo y nos indicó que todas las vías de financiación del Instituto tienen un trámite administrativo reglado y que por lo tanto no era posible colaborar con nosotros.

¹¹¹¹ El título de la versión griega de “Fer-se un lloc” fue “Carve a niche” que podríamos traducirlo al español como “Cavar un hueco”. Por otro lado, “Τρυπησά” es una palabra en griego polisémica, siendo una de sus acepciones principales lo que podríamos traducir al español como *hacer un agujero*.

¹¹¹² El precio del metro cúbico se acordó en 32€, cuatro euros más caro que en la compra que hicimos en Valencia dos años antes para producir “Fer-se un lloc”. Redujimos el volumen, pero la inversión económica total destinada al material fue la misma: 3.200€



FIGURA 185. Raúl León Mendoza, Tatiana Clave Gimeno, y Aris Spentisas. Carve a niche. 2018. Artes escénicas.

Paralelamente a estos trabajos de implantación, los colaboradores que iban a trabajar en el *tiempo espectacular* en el espacio y sobre el material, nos solicitaron unas claves de intervención. El día 28, cuatro horas antes del acceso del público a la sala, todos los participantes mantuvimos una reunión con un guion de intervención base para ese día. Como en el primer día de "Fer-se un lloc" vinculamos nuestro trabajo en el espacio al concepto de horadar.

"Horadar:

Hacerse un hueco, labrarse un camino, construir una madriguera e interconectarla con otros túneles o madrigueras. Conseguir subir, conseguir bajar. Abrir un canal solo con nuestro cuerpo, manteniendo una acción continua en el tiempo. Como mucho con dos o tres objetivos durante el espectáculo. Trabajar en comunidad o en solitario, tomar una posición o abandonarla. ¿Cómo? Solo con nuestro cuerpo. Un cuerpo que araña, golpea, insiste y sangra por los dedos. Un cuerpo que se enfrenta al agotamiento, a la frustración, a los pequeños éxitos y a los grandes fracasos. Un cuerpo que necesita generar un espacio dentro de la escena lo suficientemente grande como para caber. Un cuerpo que quiere estar en escena. Dentro del corcho o encima o debajo, pero dentro. Ya lleva fuera mucho tiempo"¹¹¹³

Durante cincuenta minutos aproximadamente, 20 bailarines elaboraron oquedades, túneles, pasadizos, etc. y recorrieron el espacio de otras formas a partir de estas brechas abiertas en el material. El *tiempo espectacular* del día 28 transcurrió, y tuvo unos resultados sobre el espacio y el material de partida, muy similares al primer día de "Fer-se un lloc" en Valencia. Podríamos decir que los resultados se ajustaron a *lo esperado*¹¹¹⁴. La reunión previa al tiempo espectacular de este primer día en el que ofrecimos, a nuestro juicio, las claves de partida como herramientas para la investigación del espacio y el tiempo, se convirtieron en claves *interpretativas*, y por lo tanto en algo muy vinculante a lo que los bailarines se sujetaron para actuar sobre el espacio. Esta reunión de claves sentó las bases de una dinámica que se repitió la primera semana de presentaciones hasta el domingo 1 de julio. Lo que en "Fer-se un lloc" fueron

¹¹¹³ Extracto de la documentación de la producción de "Carve a niche"

¹¹¹⁴ Esperábamos que sucedieran cosas cualitativamente diferentes, aunque las pautas y las *condiciones* del espacio fueran similares.



FIGURA 186. Raúl León Mendoza, Tatiana Clave Gimeno, y Aris Spentsas. Carve a niche. 2018. Artes escénicas.

conceptos vinculantes, que eran una propuesta de partida colectiva y que se podía reconsiderar antes y durante el tiempo espectacular, en Atenas funcionó como unas claves dramáticas a las que la comunidad escénica se sujetó para mantener vivas las convenciones más importantes del dispositivo escénico.

En “Carve a niche” contamos con muchos más participantes, un elenco mucho más amplio, pero sobre el que no teníamos vinculaciones previas de tipo afectivo y personal, y con los que no pudimos tampoco establecer relaciones laborales regladas. Por un motivo o por el otro, la vinculación de los participantes con las transformaciones del espacio a todos los niveles, desde el aspecto de la toma de decisiones, hasta el trabajo físico de transporte, modificación de bloques y nuevas implantaciones, no acabó de fraguar como algo perteneciente a la esfera colectiva. Es decir, la comunidad escénica no interpretó como su responsabilidad la adecuación del espacio, previa o simultánea al tiempo espectacular y no participaron activamente en estas labores. Fue el equipo de producción reducido¹¹¹⁵ el que se encargó de asumir el poder de decisión, pero también el trabajo de producción consecuente con las decisiones que tomaba. Los participantes trabajaron con mucha intensidad sobre el espacio y materiales propuestos, como el que va a un gimnasio a ejercitarse, pero no acabaron de entender o no supimos comunicar la dimensión de cuestionamiento del espacio del dispositivo escénico¹¹¹⁶ que se planteaba con la iniciativa. El espacio perdió su dimensión colectiva y, por lo tanto, no encontramos algo que en “Fer-se un lloc” había surgido de forma natural y espontánea: la cuestión relacional. En “Carve a niche” el dispositivo escénico nunca acabó de convertirse en un dispositivo relacional. La carga de trabajo, pero también las decisiones y devenires del dispositivo fue un *drama* que asumimos unos pocos implicados.

¹¹¹⁵ Este equipo lo formamos: Aris Spentsas, Tatiana Clavel, Rosana S. Rufete, Raúl León y se nos unió con mucha relevancia Alfredo Pechuan.

¹¹¹⁶ Puede que el problema radique en la formación/aproximación de estos participantes al dispositivo escénico, así como también con que en “Carve a Niche” algunas de las convenciones escénicas institucionales relacionadas con el tiempo espectacular se mantuvieron activas y estables.



FIGURA 187. Raúl León Mendoza, Tatiana Clave Gimeno, y Aris Spentisas. Caída de un muro en «Carve a niche». 2018



FIGURA 188. Raúl León Mendoza, Tatiana Clave Gimeno, y Aris Spentisas. Imitación de la roca "Tis grias to pidima" en el último día de «Carve a niche». 2018

Vista esta dinámica de la primera semana, el equipo de producción optó por proponer cambios radicales en la configuración del espacio de forma unilateral, puesto que tampoco había un interés específico de la *comunidad escénica* sobre la transformación del espacio. La segunda semana de presentaciones al público comenzó con el espacio convertido en una rampa¹¹¹⁷. Un suelo inclinado a 45 grados de pared a pared del espacio escénico. Sobre este plano inclinado los bailarines intervinieron con el cuerpo activando disequilibrios, rodando y trabajando con la gravedad y la caída como protagonistas.

El último día de presentaciones públicas el domingo 8 de julio, llevamos al extremo esta tendencia de tematizar el espacio escénico y trabajamos durante todo el día para reproducir con los bloques EPS, algo parecido a una playa. De forma muy esquemática, reprodujimos una roca muy característica que da nombre a una famosa playa de la Isla de Andros (Grecia) llamada "Tis grias to pidima"¹¹¹⁸. La actividad escénica del tiempo espectacular durante este último día estuvo marcada por la escenografía que produjimos. El material recuperó su vieja función de señalar al público y los bailarines un lugar concreto en el que se desarrolla la acción. A pesar de todo, construimos un espacio de mucha extrañeza cuya apariencia mantenía una conexión ambigua con elementos naturales, como un espacio abandonado a medio tematizar. A nivel temporal, produjimos una aceleración del tiempo marcada por la posición cambiante de la luz que escenificaba el transcurso solar de un día desde la salida del sol por un extremo del espacio escénico, pasando por el cenit, hasta la puesta de sol donde los bloques de EPS ocluían la luz.

¹¹¹⁷ Sin conocer la referencia, empleamos una estrategia muy parecida a la que empleó Jalet en "Skid" (2017). Es decir, provocar una fuerte inclinación del suelo escénico. Salvando las distancias en cuanto a nuestros objetivos y los suyos. Nosotros nos propusimos transformar el espacio a diario para transformar el dispositivo, Jalet se planteó transformar el espacio para producir un efecto espectacular.

¹¹¹⁸ En la traducción al castellano, algo así como la playa de "El salto de la vieja"



FIGURA 189. Raúl León Mendoza, Tatiana Clave Gimeno, y Aris Spentisas. La playa de poliestirén en último día de «Carve a niche». 2018.

Menos de un año más tarde, en mayo de 2019 una playa *falsa* obtenía el León de oro (máximo galardón) de la Bienal de Venecia. La ópera-instalación "Sun & See (Marina)" que representaba a Lituania en la bienal, reconstruía una playa¹¹¹⁹ en el interior de un almacén de la Marina Militar. Un *recorte* de un espacio real descontextualizado y convertido en el lugar de una ficción dramática en el interior de otro espacio con características propias: un almacén de arsenal bélico. Un truco de la escenografía, un pliegue de dos espacios diferenciados, conviviendo en un mismo lugar.

Con el mismo material en bloques, el mismo equipo de producción, el mismo dispositivo espacial (teatro), los mismos intereses conceptuales de partida y los mismos textos de referencia, nuestro arco narrativo del trabajo con el espacio y el material, sus límites, nuestros ejercicios de inversión de alisamiento y estriado, de llenado, se cierran aquí absorbidos por los usos convencionales del espacio y el material que se agrupan bajo el término clásico de escenografía. Diríamos entonces que no conseguimos quebrar los regímenes escópicos, y de poder propios del dispositivo escénico. En el plano económico "Carve a niche" resultó ser una iniciativa extremadamente *deficitaria*, puesto que "La Coja Dansa" ingresó 429,25€ en concepto de la mitad de la taquilla de "Bios" pero gastó veinte veces más en producir "Carve a Niche". Sin embargo, ninguno de los participantes (bailarines, productores, técnicos) cobramos nada por nuestro trabajo. O lo que es lo mismo, nos *autoprecarizamos*, trabajamos en otras cosas para obtener los ingresos que nos permitieron tener el tiempo¹¹²⁰ y el dinero necesario para producir "Carve a niche". Nos pasamos esta primera quincena de julio de 2018, construyendo una playa falsa de petróleo, en lugar de estar en una real. Tras esta experiencia asumimos que por positiva que hubiera sido la apuesta, no era factible repetirla sin unos mínimos de apoyo económico o Institucional.

¹¹¹⁹ Hemos analizado esta pieza en el "Capítulo 4. Instalación escénica" en concreto en el apartado "4.3. Instalografías"

¹¹²⁰ Para disponer el tiempo libre necesario para poder producir "Carve a niche" nos tuvimos que hacer pareja de hecho. Es decir, empleamos los días de permiso en nuestros respectivos trabajos alimenticios para trabajar produciendo esta pieza.



FIGURA 190. Raúl León Mendoza, y Tatiana Clave Gimeno, Olga Clavel e Iván Colom en «Alló que segueix». 2018

6.4. “Alló que segueix” (2018)¹¹²¹

Con “Alló que segueix” (2018) quisimos poner en marcha un dispositivo para transferir, en diversos agentes del ecosistema de producción escénica de nuestro contexto local, las decisiones sobre *aquello* que la compañía debía de producir como su próximo espectáculo. La pregunta de partida que articuló todo el proceso fue “¿Por qué no conformar un colectivo fuera del núcleo de La Coja que pudiera formular al menos una proposición de futuro?”¹¹²²

El objetivo inicial que nos marcamos fue poner en marcha una investigación práctica, a través de metodologías de investigación social (grupos de discusión), sobre nuestra futura producción en artes escénicas y el propio futuro de la compañía. Para ello se realizaron tres grupos de discusión: público, intérpretes y profesionales escénicos¹¹²³. Estos grupos fueron conducidos por la socióloga Arantxa Grau¹¹²⁴. El objetivo de los grupos era analizar la trayectoria de La Coja Dansa, reconocer las características definitorias de la compañía y especular con posibles propuestas de futuro.

Del desarrollo de esta investigación debía de salir *lo siguiente* que debíamos producir. Del análisis del discurso de los grupos de discusión esperábamos, al

¹¹²¹ La grabación completa de la pieza se puede ver en: *Alló que segueix*, 2019, <https://vimeo.com/341776577>.

¹¹²² Raúl León Mendoza y Tatiana Clavel Gimeno, «Producir un domingo», *Red Escénica*, julio de 2019.

¹¹²³ Una de las primeras cuestiones que apareció en este diseño metodológico fue la imposibilidad de segmentar completamente los grupos en estas categorías cerradas. Es decir, en el grupo de público era inevitable no contar con personas en activo en las artes escénicas, en el grupo de profesionales es imposible no contar con espectadores, el grupo de intérpretes que habían trabajado con la compañía lo había hecho también para otras compañías o habían realizado labores de dirección escénica, etc. En conclusión, las artes escénicas locales conforman un ecosistema en el cual sus componentes ejercen diferentes funciones dependiendo del contexto puntual en el que estén inmersos.

¹¹²⁴ Arantxa Grau es socióloga y profesora de la Universidad de Valencia en el Departamento de Sociología y Antropología Social. Tiene una experiencia dilatada de investigación con metodologías sociales cualitativas, en especial con grupos de discusión. Ha colaborado con “La Coja Dansa” en varias ocasiones. Más información en: «Aranzazu Grau Muñoz», accedido 7 de noviembre de 2022, <https://www.uv.es/uvweb/universidad/es/ficha-persona-1285950309813.html?p2=agraumu&idA=true>.

menos, las líneas de desarrollo generales, materiales, conceptuales, equipo humano, necesarios para construir *lo siguiente*. De alguna forma esperábamos no tener que decidir nosotros mismos algunas cosas importantes de nuestra próxima producción escénica. El objetivo *profundo* de este dispositivo social para externalizar la toma de decisiones era *desplazar* el funcionamiento habitual del dispositivo escénico donde la figura del *director* es *soberano*¹¹²⁵ a la hora de decidir la orientación del trabajo del resto del equipo. Así lo dejamos patente en el proyecto de producción presentado al Instituto Valenciano de Cultura con el objetivo de obtener financiación para poder producir “Alló que segueix”.

“¿Por qué las cosas se hacen siempre así? En la vida de un producto escénico, la fase de producción suele ser un compartimento estanco. El actual sistema de producción escénica en danza contemporánea se fundamenta en que cada cual (bailarines, coreógrafos, técnicos) se limite a hacer su trabajo de la forma más estandarizada posible, a pesar de que dentro de su parcela de acción conserve cierta libertad de movimiento. Pero... ¿Qué pasaría si lo mezclamos todo? ¿Y si nos damos un tiempo para ver en grupo que es Aquello que sigue? ¿No es este un buen momento para proyectar en común y de forma horizontal, aquello que habría que hacer?”¹¹²⁶

Por diversos motivos, pero fundamentalmente por la complejidad del dispositivo y por lo complejo que es el análisis del discurso posterior necesario para sacar conclusiones, la propia investigación acabó siendo lo único que teníamos llegado el momento dedicado a la presentación del espectáculo. Por tanto, fue necesario reconsiderar el dispositivo de investigación social como un elemento escénico más y el proceso de decisión como el elemento material a mostrar. Para ello se formó un último grupo de discusión presente durante los cuatro días de

¹¹²⁵ Esto implica que sobre este rol del dispositivo escénico recae un poder soberano sobre el resto de las personas que forman parte de la comunidad escénica.

¹¹²⁶ Traducción propia del original en valenciano: [“Per què les coses es fan sempre així? En la vida d’un producte escènic, la fase de producció sol ser en un compartiment estanc. L’actual sistema de producció escènica en dansa contemporània es fonamenta en que cadascú (ballarins, coreògrafs, tècnics) es limite a fer la seua feina de la forma més estandarditzada possible, tot i que dins de la seua parcel·la d’acció conserve certa llibertat de moviment. Però... Què passaria si ho barregem tot? I si ens donem un temps per a vorer en grup que és Allò que segueix? No és aquest un bon moment per a projectar en comú i de forma horitzontal, allò que caldria fer?”]

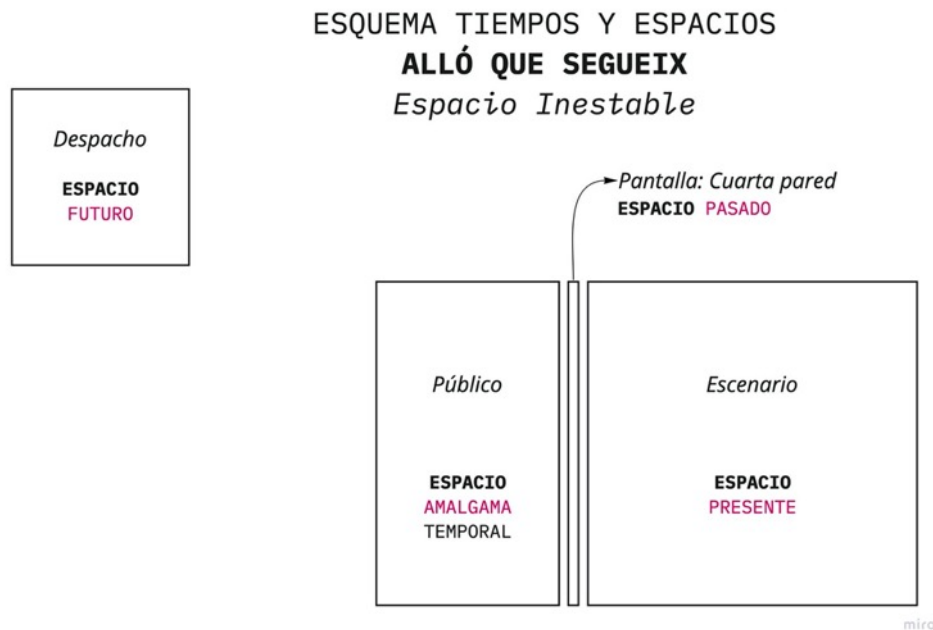


FIGURA 191. Esquema de tiempos y espacios «Allò que segueix» [Elaboración propia]

representación y se diseñó un dispositivo espacial en el Teatro Inestable (Valencia) como lugar donde amalgamar espacialmente las temporalidades que había implícitas en la propia pregunta inicial de investigación: ¿Qué será *lo siguiente*?

“Allò que segueix” se convirtió finalmente en un dispositivo espacial donde hacer coincidir diferentes temporalidades (pasado, presente y futuro) a través del cuerpo y la memoria. Se generaron cuatro espacios diferenciados, aunque comunicados entre sí de diferentes maneras: escenario, pantalla, despacho y público. A cada uno de estos espacios le correspondía *trabajar* en una temporalidad diferenciada.

El escenario respondía como espacio a la idea de tiempo presente. En este espacio convivieron diferentes *performers* haciendo memoria *desde el cuerpo*, recuperando aptitudes, posiciones, momentos y dramaturgias que habíamos propuesto en algunos espectáculos a lo largo de los 15 años de trayectoria de la compañía. Presentes sobre una superficie de 70 metros cuadrados de césped natural¹¹²⁷, acumulamos todos los restos de escenografías pasadas que teníamos en el almacén y que por diversos motivos no se habían tirado aún a la basura. Los bailarines recuperaban momentos coreográficos o *estados corporales*¹¹²⁸ de piezas pasadas de la compañía. Lo hacían de forma individual, provocando la extrañeza de *ser capas* de tiempo reproduciéndose en paralelo y coexistiendo¹¹²⁹ en el momento presente con otras recuperaciones que estaban sucediendo

¹¹²⁷ Con el uso del suelo de césped, recuperamos en parte la escenografía del espectáculo “Prólogo del temblor” (2008) en el que por cuestiones de presupuesto se había empleado una superficie mínima de césped artificial.

¹¹²⁸ El término compuesto de *estado corporal* alude la disposición del cuerpo, pero no solo formal, actitudinal, dramática, etc. Supone una referencia sobre el estado y posición del cuerpo que va más allá de su posición en el espacio en un momento determinado para involucrar aquello que ha llevado al cuerpo a determinada posición y aquello que se va a emprender a partir de este momento.

¹¹²⁹ Esta descripción de capas reproduciéndose simultáneamente hace referencia a la transparencia de las capas de video en un fundido encadenado o en una composición videográfica. Pero visualmente hace referencia a la falta de nitidez de lo superpuesto, de la coincidencia de dos marcos temporales en un solo espacio: una forma de imagen borrosa. Cuestiones transversales en la “SÒL”.



FIGURA 192. Raúl León Mendoza, y Tatiana Clave Gimeno. Instante de «Alló que segueix». 2018

simultáneamente. Pero estas capas de tiempo podían *afectarse* de la memoria que se estaba recuperando al lado por parte de otro compañero. Es decir, a la recuperación de una memoria particular se le podía *sumar* otra reinterpretación del mismo momento por parte de otra persona para devenir en otra lectura, otra memoria, en nueva interpretación de la misma historia común.

Separando el espacio del público del escenario, situamos una pantalla traslúcida (tul gobelín). Este espacio pantalla constituía una superficie documental dedicada al pasado de la compañía. Para completar este dispositivo escénico atendimos a la idea de pasado seleccionando fragmentos de video de entre el material documental de la fase de investigación social de la producción (grupos de discusión). En estos cortes de video, los participantes de los grupos de discusión con diferentes perfiles profesionales (espectadores, bailarines, profesionales escénicos) dejaron aflorar sus imágenes mentales y sus relatos sobre la historia de La Coja Dansa. A partir de sus comentarios se podía inferir nuestros rasgos como compañía, nuestras formas de hacer y nuestros intereses conceptuales. Estos testimonios daban cuenta de una *exo-historia* que está fuera de nuestros cuerpos, de nuestros recuerdos propios y que nos parecía totalmente ajena y en ocasiones puramente anecdótica. Estos testimonios nos parecían pura imagen superficial, una *interpretación* de nuestro pasado que forma lo que podría ser una clausura de nuestra *Historia* por parte de los agentes de nuestro ecosistema social (personas relacionadas con las artes escénicas locales) pero que eran también nuestros amigos. Un relato en el que no nos reconocíamos ni parcialmente y con el que quisimos negociar en directo, en escena nuestros acuerdos y desacuerdos. La pantalla de tul gobelín nos permitía superponer esta capa de testimonios sobre lo que estaba ocurriendo en escena, conviviendo en una sola imagen en la que era posible fundir las dos realidades controlando el grado de opacidad de cada una a través de la iluminación de la propia escena¹¹³⁰.

¹¹³⁰ El tul gobelín es un viejo truco visual del teatro clásico que se emplea para hacer desaparecer personajes y escenografía controlando si se ilumina por detrás o por delante de este *corte* de tela. El efecto es similar a los espejos unidireccionales que la cultura mediática de masas se asocia con la *sala* de interrogatorios policiales.



FIGURA 193. Raúl León Mendoza, y Tatiana Clave Gimeno. Instante de «Alló que segueix». 2018

Convertimos el despacho de “Espacio Inestable”, situado fuera de lo que se considera espacio escénico, en un lugar de reunión sobre el futuro de la compañía. Propusimos la realización de este último grupo de discusión simultáneo al *bolo*¹¹³¹ que, desde fuera del escenario, pero entrando en escena a través del sonido, trabajara sobre el futuro con capacidad real de tomar decisiones sobre la siguiente producción de La Coja Dansa. Es decir, un grupo de trabajo con capacidad de establecer qué era aquello que debía ser lo siguiente.

El espacio del público constituía un cuarto espacio en el que se amalgamaban todas las tensiones temporales presentes en este dispositivo. Suponemos que para el público el tiempo quedaba suspendido e interrumpido desde muchas zonas temporales que incluyen su propia memoria y su capacidad de interpretación simultánea de toda la información que allí aparecía.

El resultado que arrojó este dispositivo de temporalidades fue el de cuatro *bolos* muy intensos, con una superposición de capas inabarcables e impenetrables. Abrir nuestra historia con el cuerpo y la memoria tanto espacial como temporalmente, provocaba que se produjeran coincidencias en escena de distintas temporalidades, dando lugar a una condición temporal extraña e intermedia: un futuro, no tan futuro; un pasado, no tan pasado¹¹³²; y en escena un presente viscoso (un *tiempo slime*). Produjimos un estado de evanescencia¹¹³³ que ponía de manifiesto la inconsistencia de la memoria como dispositivo capaz de instituir una historia.

¹¹³¹ El término *bolo* se emplea en el ámbito profesional para referirse a lo que hemos llamado en este trabajo *tiempo espectacular*. Es sinónimo de actuación, representación de un espectáculo y en el ámbito de la danza contemporánea corresponde al momento de presentación pública de un trabajo escénico.

¹¹³² Tenemos que tomar estos *no tan* como la incipiente búsqueda de un estado de indeterminación que en “SÒL” hemos trabajado bajo el término *liminal*.

¹¹³³ Esta referencia como otras anteriores referidas a la superposición de imágenes, también tiene que ver con la falta de nitidez de algo que está apareciendo, pero cuya naturaleza no acaba de ser identificable. Por tanto, también aquí identificamos paralelismos con lo borroso que ha sido tan transversal en la producción de “SÒL”.



FIGURA 194. Raúl León Mendoza, y Tatiana Clave Gimeno. Instante de «Allò que segueix». 2018

Para los que estábamos en escena “Allò que segueix” supuso un constante hacerse cargo del presente, una decisión continua sobre el tiempo compartido con pocas seguridades, con pocos lugares *duros* desde los que proponer. Un presente afectado, una temporalidad afectada continuamente por su contexto cercano, por su historia, por la proyección de otros sobre nuestra propia historia, por diversas proyecciones de futuro. Un presente, por lo tanto, también afectante.

El intento de proyectar hacia el futuro a base recomponer la historia con fragmentos materiales de memoria (cuerpos y documentos), lejos de servirnos para entender qué hicimos, por qué lo habíamos hecho o qué debíamos hacer, resignificó el pasado a cada momento que se actualiza y dio lugar necesariamente a *otra cosa*, con otra utilidad, *otra historia*. Otra vida para la misma materia, a veces con divertidas consecuencias pero que también hizo aflorar profundos desacuerdos entre nosotros, entre nosotros con el público y otros agentes participantes y sobre todo entre nosotros y nuestro pasado, presente y futuro.

¿QUÉ HAS DESCUBIERTO
CON EL "ALLO" O "SEQUEIX" ?
PAULA:



FIGURA 195. Raúl León Mendoza, y Tatiana Clave Gimeno. Paula Romero respondiendo a la pregunta de la pantalla «Allo que segueix». 2018.

Durante el desarrollo de “Allò que segueix” nos hicimos cargo como pudimos de este *dispositivo escénico* de presente compartido. Trabajamos explorando esta temporalidad pegajosa que es quizá algo propio e inexpropiable de la danza y que, a pesar de su apariencia efímera, es una memoria específica y parásita que nos utiliza como huéspedes. Una *memoria otra*, la del cuerpo, que es un vórtice de atracción que hace tambalear la existencia de todo lo demás y que nos convierte a todos los que entramos en relación con ella en monstruos, seres extraños (amalgamas de materia orgánica) formados de restos de memoria de nuestros *cuerpos pasados*, de nuestros fantasmas.

La dificultad en la *digestión* de las consecuencias de este trabajo por nuestra parte, la extraña reacción del público y la actitud refractaria de los colaboradores¹¹³⁴ con respecto a los límites de la propuesta, hicieron que emergiera la necesidad de repensar este objeto/pieza a posteriori y con otras aproximaciones metodológicas para su análisis, diferentes a las que se emplean habitualmente en la producción escénica. A este análisis contribuyó el encargo de la escritura de un artículo sobre el proceso de producción de “Allò que segueix” por parte del equipo de la revista “Red Escénica”¹¹³⁵ que se sustanció en el artículo “Producir un domingo”¹¹³⁶. En este artículo pudimos analizar con más calma todo el proceso de producción desde la fase de proyecto hasta el desmontaje de la pieza.

Pero más importante en este sentido, fue la posibilidad de volver a reunir a los agentes relevantes de este proceso en torno a una nueva mirada, ya hacía el pasado¹¹³⁷, a través de los documentos en video que había dejado como

¹¹³⁴ En la Introducción nos hemos referido a esta actitud de los colaboradores, como detonante de las preguntas de investigación de esta tesis doctoral.

¹¹³⁵ «Red Escénica», accedido 7 de noviembre de 2022, <https://www.redescenica.com/>.

¹¹³⁶ León Mendoza y Clavel Gimeno, «Producir un domingo».

¹¹³⁷ Puesto que la producción de “Allò que segueix” se volcaba en cuestiones de futuro y ahora en esta fase de investigación posterior se analizaba aquel momento, Aris Spetsas y Rosana S. Rufete



Santiago de la Fuente Intérprete	Tatiana Clavel Co-dirección	Aris Spentsas + Rosana S. Rufete Grupo de discusión (Espacio Inestable)	Rocío Pérez Dirección coreográfica	Aranxa Grau Escritora	14:30 a 15:00
0:14:34.680;0:14:39.100 Claro es que... yo perdí muchas oportunidades de... de cogermelo el caballo de la risa.	0:14:19.555;0:14:20.935 Ahí acaba de aparecer una imagen ¿no? preciosa donde está, eh... la línea del gobelin que aparecía en Atlas y Olga se ha puesto justo detrás,	0:14:35.485;0:14:41.980 Y entonces, en vez de estar pendientes en lo que nos habían dicho que teníamos que estar, que era preparar el proyecto de futuro de La Coja...	0:14:35.090;0:14:37.090 Se pasa	0:14:44.090;0:14:47.290 Bueno la verdad es una fiera de la escena.	
0:14:44.340;0:14:50.460 No supe ver claramente que era de lo que iba el asunto.	0:14:26.775;0:14:27.775 del gobelin que aparecía en Atlas y Olga se ha puesto justo detrás,	0:14:42.000;0:14:44.820 nos pusimos a ver como podíamos...	0:14:56.889;0:14:59.129 De estas cosas es que te afectan quieras que no...		
0:14:50.660;0:14:54.360 Aunque creo que aquí ya estaba disfrutando, no estoy seguro...	0:14:27.855;0:14:29.445 y de alguna manera, en un instante	0:14:47.075;0:14:50.165 Hemos intentado mucho, solucionar la cosa ¿no?	0:15:00.940;0:15:02.860 afectan.		
0:14:55.940;0:14:58.540 Toma puta fuera.	0:14:31.945;0:14:33.895 ha recuperado como ese pasado desde volver a una situación similar,	0:14:50.540;0:14:54.860 Si, si, si, pero luego fue también cómo... ¿Cómo funciona el dispositivo?			
	0:14:31.945;0:14:33.895 pero a la vez se está improvisando y jugando desde un presente.	0:14:55.020;0:14:56.460 Esa curiosidad misma por el dispositivo			
		0:14:56.520;0:14:58.640 en vez de tu tarea.			

FIGURA 196. Raúl León Mendoza. Extracto del resultado de la investigación «Alló que segueix. Investigación al voltant de la producció escènica». 2019.

resultado “Alló que segueix”. Gracias a la concesión de una Ayuda a la Investigación del Instituto Valenciano de Cultura pudimos promover un nuevo dispositivo de análisis para esta práctica escénica: “Alló que segueix. Investigación al voltant de la producció escènica”¹¹³⁸ (2019). Para participar de este dispositivo convocamos a Rocío Pérez (dirección coreográfica), Aris Spentsas y Rosana S. Rufete (miembros del último grupo de discusión en Espacio Inestable), Santiago de la Fuente (intérprete y codirector de la compañía), Arantxa Grau (conductora de los grupos de discusión) y Tatiana Clavel (codirectora de la compañía y de esta producción). Estos agentes relevantes de la producción superpusieron sus comentarios sobre el proceso de “Alló que segueix” al visionado simultáneo del video documental completo de la pieza escénica. Los comentarios fueron grabados y transcritos. Con este material se elaboraron dos elementos que recogen la memoria, análisis del proceso y ciertas conclusiones. Por un lado, se elaboró una publicación¹¹³⁹ en formato libro en la que paginado a la derecha se podía ver el fotograma concreto al que se refieren los comentarios paginados a la izquierda, minutados y separados en columnas por cada uno de los comentaristas. En total 150 imágenes extractadas cada 30 segundos de un total de 1:08:00 de grabación del espectáculo correspondientes al bolo del 14/12/2018 en Espacio Inestable comentadas por seis personas que formaron parte importante del proceso.

Por otro lado se realizó una página web¹¹⁴⁰ que acumula todos los documentos en vídeo que conforman el material videográfico empleado en la producción. En

conceptualizaron este nuevo comentario sobre la pieza como un “Volver al futuro” en una paradoja temporal que se suele dar revistando películas antiguas de ciencia ficción al comprobar que ninguna predicción que allí aparece se ha cumplido ni parcialmente.

¹¹³⁸ Raúl León Mendoza, *Allò que segueix. Investigació al voltant de la producció escènica.*, accedido 26 de junio de 2020, <http://personales.upv.es/raulemen/allo/allo.pdf>.

¹¹³⁹ Se puede consultar la publicación en formato digital en: León Mendoza, *Allò que segueix. Investigació al voltant de la producció escènica.*

¹¹⁴⁰ Esta información se puede consultar en: Raúl León Mendoza, «Alló que segueix. Resultados de la investigación», accedido 19 de julio de 2022, <http://personales.upv.es/raulemen/allo/ALLO.html>. Para una correcta visualización del trabajo es necesario activar la reproducción automática de

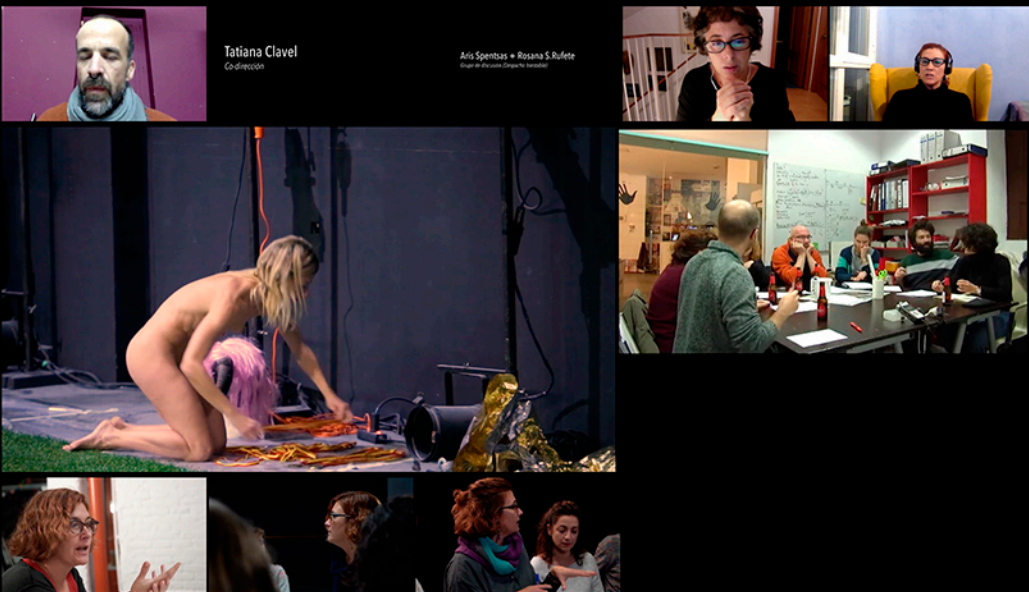


FIGURA 197. Raúl León Mendoza. Captura de imagen del video-políptico resultado de la investigación «Allò que segueix. Investigació al voltant de la producció escènica». 2019.

esta página web se exponen los documentos en video de arriba a abajo: más abajo, los videos completos de los grupos de discusión de la preproducción de la pieza; en la zona central, el video documental del espectáculo y el video del grupo simultáneo de discusión en el despacho de “Espacio Inestable”; arriba de la página los videos de comentarios de la fase posterior de investigación sobre el proceso de producción. El usuario puede ver toda esta información en una sola pantalla que funciona como un *video-políptico digital* en la que todos los videos se reproducen de forma simultánea. Todos los audios de los videos aparecen silenciados de forma que el usuario de la página puede activar los audios que desee escuchar para interpretar el conjunto documental que conforma la investigación.

Con estas herramientas de análisis posterior a la práctica nos fue posible *digerir* el trabajo, sacar conclusiones y aproximarnos al abismo de una práctica que adoleció de herramientas de control¹¹⁴¹ suficientes y que nos puso al límite en lo personal y en lo colectivo. Reproducimos aquí las conclusiones más relevantes del trabajo de investigación mencionado anteriormente.

“Como conclusión diremos que lejos de cerrar el sentido, este proceso solo hace que reabrir las interpretaciones (y probablemente también las heridas) de algo muy complejo y que muy posiblemente no tenga, en el fondo, ningún sentido. Y cuando decimos heridas, nos referimos a las consecuencias de “ocuparnos” como hemos podido de lo que teníamos que hacer y haber quedado regularmente “parados”. Hemos juntado el arte con la vida, no como las vanguardias se imaginaban, sino dentro de nuestro complejo tiempo poscapitalista, y nos hemos hecho daño, para y por la producción escénica. Esta producción está hecha de la materia orgánica de nuestras vidas.

contenidos en tu navegador. Más información en: <https://support.mozilla.org/es/kb/permitir-o-bloquear-la-reproduccion-automatizada-de-multimedia-firefox>

¹¹⁴¹ En línea con nuestros comentarios posteriores sobre la distribución del poder/saber en el dispositivo escénico, pensamos que los *performers* que participaron en “Allò que segueix” con alguna función (bailar, debatir, controlar la parte técnica) no se atuvieron a las normas, ni a los límites que se establecieron por parte de la dirección escénica. Los participantes se rebelaron contra el dispositivo propuesto. El último día de representaciones, se demostró como el régimen de poder había caído por completo y no se había negociado otro régimen de *sustitución*.

Y probablemente, todo sucedió tal y como lo hizo por un alarde de valentía que señalan todxs en esta investigación, por no querer hacer lo que se hace normalmente en estos casos, que es dejarle a todo el mundo muy claro qué es lo que tiene que hacer... qué se espera de ellos y para qué se les paga. Al dejar en manos de todo un colectivo (o suma de singularidades complejas) el destino de algo que no consideran suyo, corremos el peligro de que nadie consiga empatizar suficiente y se haga cargo de "ello" de forma responsable, o de que todo el mundo acabe al final hablando de sí mismo. Como bien decían Aris Spentsas y Rosana S.Rufete en su testimonio, el Allò puso de manifiesto cómo, a veces, los monólogos se superponen sin lograr convertirse en un diálogo y este trabajo de investigación aún escapa menos a esta circunstancia.

En el Allò nos la jugamos a ir hacia delante sin saber a dónde, sin jefatura al mando y, por lo tanto, sí que es verdad que conseguimos salir de la dialéctica de lo que está bien o mal, o al menos de lo que trabaja a favor de lo que se pretende y su contrario: lo que sobra. En ausencia de pretensiones, esta parafernalia productiva quedó abolida, pero lo que quedó no llega, ni si quiera, al rango de desacuerdo. Al final, como ya sabía desde el principio Tatiana Clavel, lo único a lo que podemos aspirar es a conseguir algunos momentos de una belleza brutal. Al menos esto sí que es lo que creo que esclarece esta investigación, este nuevo despliegue de las mismas cartas en otro tipo de tapete: solo podremos sobrevivir al sinsentido a través de "fijar en escena" algunos momentos de potencias poéticas incalculables"¹¹⁴²

¹¹⁴² León Mendoza, *Allò que segueix. Investigació al voltant de la producció escènica*.



FIGURA 198. Raúl León Mendoza, y Tatiana Clave Gimeno. Instante de «Alló que segueix». 2018

En lo que respecta a esta investigación doctoral, "Alló que segueix" y sus trabajos derivados son un referente claro de producción escénica en la que participamos en tareas de dirección y cuya influencia llega hasta la presente investigación y *afecta* a su parte práctica. Las tácticas sobre la espacialidad del dispositivo escénico empleadas en "Alló que segueix" son especialmente relevantes en el planteamiento dramático de la propuesta. Diríamos que estas tácticas espaciales, crearon capas temporales localizadas en el espacio (presente, pasado y futuro) que articularon una forma muy particular de dramaturgia espacializada.

Pero lo más relevante para la investigación que nos ocupa, es que podemos ver cómo el dispositivo planteado para "Alló que segueix" ya tiene latentes inquietudes sobre el esquema de poder convencional del dispositivo escénico clásico. "Alló que segueix" intenta subvertir este sistema proponiendo derivar decisiones importantes fuera del núcleo habitual de producción de la compañía. Es decir, en este proceso tratamos de *intervenir* en el régimen de poder y la distribución de saber convencionales del dispositivo escénico institucional. Para hacer esto posible recurrimos a tácticas dialógicas colectivas como los grupos de discusión, no enfocados en la obtención de un resultado/información¹¹⁴³ sino orientados al proceso colectivo de diálogo. En definitiva, tratamos de convertir/adaptar un dispositivo escénico clásico en un dispositivo orientado hacia lo relacional.

A continuación, describimos y analizamos la práctica escénica de investigación que sostiene esta tesis. En dicho análisis podemos comprobar como la práctica investigadora se vincula con los antecedentes de investigación personal expuestos en este apartado. Es decir, esta investigación doctoral es el resultado de una experiencia investigadora mucho más amplia, que lleva más de una década generando preguntas, a las que la presente investigación pretende dar un espacio de desarrollo.

¹¹⁴³ Este es el uso normativo de los grupos de discusión en procesos de investigación social cualitativa.



FIGURA 199. Instante de «SOL». 2022

Capítulo 7. “SÒL”

“SÒL” es la práctica escénica realizada para esta investigación doctoral. Se materializó en el local de “Teatro Círculo” (Valencia) entre los días 27 de junio y 10 de julio de 2022. En el plano económico, “SÒL” ha sido posible en parte gracias a las Ayudas a las Artes Escénicas del “Instituto Valenciano de Cultura (GVA)” en su modalidad de Producción profesional de un montaje de Danza (2022)¹¹⁴⁴ y a las Ayudas a la Producción escénica del Ayuntamiento de Valencia. Comenzamos este capítulo con una descripción de la práctica, que empieza por la sinopsis realizada con la intención de transferir/compartir los conceptos clave con todos los agentes que se relacionaron con la misma. Seguimos con una descripción detallada del proceso de preproducción de “SÒL”, en el que tuvo un peso importante la producción del espacio escénico / pista de patinaje. Es precisamente esta cuestión de la doble naturaleza del espacio (doble marco), lo que establece un puente entre la descripción de la práctica escénica y su análisis pormenorizado. Con el objetivo de alinear nuestra práctica bajo la estructura de estudio del dispositivo escénico que hemos construido en la “Primera parte” de este documento, continuamos el “Capítulo 7” con los apartados dedicados al análisis de “SÒL” en las categorías establecidas durante la investigación: espacialidad, posición, temporalidad y comportamiento.

Concluimos el capítulo examinando “SÒL” en tanto que dispositivo escénico relacional, que tiene como objetivo producir/inducir condiciones de agencia en la comunidad escénica que lo practica.

¹¹⁴⁴ En el momento de producir “SÒL” la concesión de la ayuda económica estaba en trámite y no estaba resuelta. Es decir, “SÒL” se produjo con dinero que aportó “La Coja Dansa” que más tarde fue *recuperado* a través del trámite de ayudas del Instituto Valenciano de Cultura.

En tanto que práctica escénica “SÒL” se desarrolló durante un periodo de tiempo. Con el objetivo de facilitar el acceso a los registros videográficos que documentan el proceso de producción/investigación y su puesta en práctica por parte de la comunidad escénica, ponemos a disposición de los lectores los enlaces a dichos documentos organizados por días. Advertimos de que presentamos dos tipologías de video documental. Por un lado, compartimos una serie de videos cortos¹¹⁴⁵ que resumen lo que sucedió en la pista de hielo / espacio escénico durante su horario de apertura al público. Por otro lado, presentamos una serie de enlaces a las emisiones de video en directo (*streaming*), captadas desde una webcam situada en el interior del espacio escénico / pista de hielo cuyo contenido se presenta en *bruto* (sin ningún tipo de edición) y cuyo tiempo de grabación abarca desde nuestra llegada al espacio hasta el cierre.

Por último, se ha editado un resumen videográfico¹¹⁴⁶ de la experiencia en la pista de “SÒL” y un video más largo donde se recoge resumidamente todo el proceso de producción.

Día 01 (27/06/2022):

Acceso a la sala “Teatro Círculo”. Inicio de los trabajos de adaptación del espacio. Desmontaje completo de la grada de público y limpieza del espacio.

Video resumen: <https://vimeo.com/lacojadansa/sol-dia01>

Emisión en directo: <https://youtube.com/live/nDZNPXZ6emY?feature=share>

Día 02 (28/06/2022):

Llegada del material necesario para nivelar el suelo de la sala. Descarga de las placas de plástico que forman la pista de hielo. Se comienza a rastrear el suelo e instalar el suelo sobre el que se instalará la pista.

Emisión en directo:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLvyZUYAjuMpoYP3EZukyBALivuA0G_6Zm

Día 03 (29/06/2022):

Trabajos de instalación del nuevo suelo a nivel en toda la sala. Se instala la pista de hielo sintético.

Video resumen: <https://vimeo.com/lacojadansa/sol-dia03>

Emisión en directo: https://www.youtube.com/live/-ueBw_MpH0?feature=shared

¹¹⁴⁵ No se realizaron grabaciones y ediciones de todos los días de apertura de la pista. La grabación del material videográfico y su posterior edición ha sido realizada por Nel·lo Olmos.

¹¹⁴⁶ SÒL, 2023, <https://vimeo.com/lacojadansa/sol>.

Día 04 (30/06/2022):

Se instala el remate perimetral de la pista. Se implantan los aparatos de iluminación.

Emisión en directo:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLvyZUYAjuMppSvJb6yTaFu0W7DxxiUQ6Q>

Día 05 (01/07/2022):

Instalación del letrero luminoso led. Remates de la pista los espacios de acceso (taquilla y zona de espera).

Emisión en directo: <https://youtube.com/live/dSGNKAYS9pQ?feature=share>

Día 08 (04/07/2022):

Día de apertura al público de "SÒL / BENI-ON-ICE". Durante la mañana reuniones previas y *limpia* del espacio. Por la tarde los primeros patinadores estrenan la pista.

Video resumen: <https://vimeo.com/lacojadansa/sol-dia08>

Emisión en directo: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLvyZUYAjuMprJVPyHo1Lhlt8gV1gbhq-H>

Día 09 (05/07/2022):

Segundo día de la pista de hielo.

Emisión en directo: <https://youtube.com/live/bdbTxRoCvLw?feature=share>

Día 10 (06/07/2022):

Tercer día de la pista de hielo.

Emisión en directo: https://youtube.com/live/rDAJnbG_PNg?feature=share

Día 11 (07/07/2022):

Cuarto día de la pista de hielo.

Video resumen: <https://vimeo.com/lacojadansa/sol-dia11>

Emisión en directo: <https://youtube.com/live/41mHvWXNIOE?feature=share>

Día 12 (08/07/2022):

Quinto día de la pista de hielo.

Video resumen: <https://vimeo.com/lacojadansa/sol-dia12>

Emisión en directo: <https://youtube.com/live/Osp0x27e7Bw?feature=share>

Día 13 (09/07/2022):

Sexto día de la pista de hielo.

Video resumen: <https://vimeo.com/lacojadansa/sol-dia13>

Emisión en directo: <https://youtube.com/live/pSdw4vXnbtw?feature=share>

Día 14 (10/07/2022):

Último día de la pista de hielo.

Video resumen: <https://vimeo.com/lacojadansa/sol-dia14>

Emisión en directo: <https://youtube.com/live/l4TCZPwQlol?feature=share>

Día 15 (11/07/2022):

Desmontaje de la pista y carga del material.

Video resumen: <https://vimeo.com/lacojadansa/sol-dia15>

Emisión en directo: <https://www.youtube.com/live/4OHIW2GqphA?feature=shared>

Día 16 (12/07/2022):

Montaje de la grada y salida del teatro.

Video resumen: <https://vimeo.com/lacojadansa/sol-dia16>

Emisión en directo: <https://www.youtube.com/live/vkaG2n65Drw?feature=shared>



FIGURA 200. Marta García resbalando en «SOL». 2022.



FIGURA 201. Iván Colom resbalando en «SÒL», 2022.

7.1. Sinopsis

Para comenzar la descripción y el análisis de la práctica escénica que se presenta como parte fundamental de esta investigación, reproducimos la sinopsis realizada sobre la misma. Este texto se empleó como herramienta de difusión en diversos medios de comunicación (redes sociales, notas de prensa, etc.) y como declaración en los proyectos de ayudas para recabar recursos económicos para su realización.

“En esta ocasión, “La Coja Danza” se centra en la potencia de un elemento material del espacio (el suelo) para cambiar la dinámica de los cuerpos en escena, de sus relaciones, funciones y reacciones. El suelo, en su estado *liso*, es neutral y subalterno. El suelo no ofrece problemas, o no debería hacerlo. Nuestro cuerpo sobre el suelo debería poder moverse con normalidad, nuestros cuerpos deberían ser capaces de predecir perfectamente sus trayectorias. El suelo debería garantizarnos el equilibrio. Sin embargo ¿Qué pasaría si el suelo resbalara? ¿Cómo funciona un cuerpo si no tiene la adherencia que se espera? ¿Es capaz el cuerpo de regenerarse en su relación con un espacio problemático? ¿Para qué y por qué debería hacerlo?

La totalidad de los cuerpos que conforman la comunidad escénica (bailarines, performers, patinadores, espectadores, técnicos, etc.) partiremos de las nuevas condiciones que nos ofrece el suelo de una pista de hielo sintético para intentar pensar críticamente con el cuerpo acerca de su uso, sus posibilidades, nuestras capacidades para comprender el suelo como elemento físico y necesario, pero en este caso con cualidades dislocadas. Dado que el espacio se podrá usar en horario comercial como pista de patinaje sobre hielo, esto abrirá nuestras prácticas a sucesos inesperados, a la disolución de roles entre bailarines y espectadores, al cuestionamiento de los tiempos escénicos convencionales. En definitiva, los usos del espacio se verán superpuestos y los límites de la convención escénica forzados a resituarse Si el suelo resbala, no es fiable, no es un elemento con solidez la cualitativa esperada ¿Qué poéticas y qué políticas afloran de las nuevas cualidades del medio? ¿Qué relaciones dispara esta incertidumbre con respecto al mundo contemporáneo en el que vivimos? ¿Qué equilibrios deberíamos aprender y cuales olvidar en estas otras condiciones del espacio? ¿Quién quiere correr el peligro de desequilibrarse?”¹¹⁴⁷

¹¹⁴⁷ Raúl León-Mendoza, «SÒL. Ayudes a la producción escénica. Ajuntament de València», 28 de mayo de 2022, http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/SOL_ayuda_AYTO_solicitud.pdf.



FIGURA 202. Fregada y trabajos de mantenimiento diario de «SÒL», 2022

7.2. Descripción de la práctica

Del 4 al 10 de julio del 2022 en el espacio del Teatro Círculo (Valencia) abrió sus puertas lo que llamamos “BENI-ON-ICE / SÒL”. “BENI-ON-ICE” es una pista de hielo sintético que instalamos en el interior de la sala del “Teatro Círculo” (Valencia) ocupando la totalidad del espacio escénico. “SÒL” es la producción escénica de la compañía “La Coja Dansa S.L” que utilizó el espacio de “BENI-ON-ICE” para *tener lugar*. La coincidencia temporal y espacial de estos dos marcos de referencia pista de hielo / espacio escénico produjo un tercer espacio que denominamos escénico-social en el que fueron ocurriendo cosas derivadas de las sinergias de la comunidad escénica local presente allí.

“BENI-ON-ICE / SÒL”¹¹⁴⁸ responde de forma práctica a algunas especulaciones sobre las tácticas de desplazamiento de las convenciones del dispositivo escénico normativo. Alineado con la investigación teórica que se recoge en esta investigación, la iniciativa alteró poniendo en funcionamiento tácticas propias, el normal funcionamiento del régimen escópico en los que se basa el dispositivo escénico institucional para ser reconocido socialmente. El tercer espacio que abre “BENI-ON-ICE / SÒL” responde al propósito general de producir un espacio liminal, en el que la comunidad escénica se corresponsabilizaba de sí misma y del contexto en que se situaba. Es decir, “BENI-ON-ICE / SÒL ha querido conformarse y funcionar como un dispositivo relacional.

Como base del espacio físico en el que coincidimos aquellos días, tuvimos la superficie resbalosa de plástico blanco, dentro de la *caja negra* del “Teatro Círculo”. Como *interfaz* de contacto entre nuestros cuerpos y esta superficie empleamos unos patines de patinaje sobre hielo. Nuestro equilibrio se vio

¹¹⁴⁸ Emplearemos “BENI-ON-ICE” para referirnos al espacio social de patinaje sobre hielo que abrimos durante una semana en el barrio valenciano de Benimaclet y que alcanzó y consiguió llevar personas al teatro a patinar sin demasiada conciencia de estar participando, además en un *suceso escénico*. Emplearemos “SÒL” con carácter general para referirnos a la propuesta de investigación práctica que cuestiona los regímenes del dispositivo escénico institucional.

comprometido, nuestros desplazamientos se llenaron de incertidumbre ¿Qué hacíamos allí? ¿Qué se esperaba de nosotros? ¿Qué teníamos que hacer? ¿Cómo, por qué y para qué teníamos que movernos? ¿Era mi caída parte del espectáculo por el que yo mismo había pagado para asistir? La comunidad escénica se llenó de dudas, la naturaleza de los roles, de los cuerpos se volvió borrosa. Todo dependía de nadie, nadie éramos nosotros.

7.2.1. Preproducción “SÒL”

“(…) una obra de arte apunta siempre más allá de su simple presencia en el espacio; se abre al diálogo, a la discusión, a esa forma de negociación humana, (…) un proceso temporal que se desarrolla aquí y ahora. (…) la obra de arte muestra (o sugiere) su proceso de fabricación y de producción, su posición en el juego de los intercambios posibles”¹¹⁴⁹

Bajo este criterio que Bourriaud sostiene en “Estética relacional”¹¹⁵⁰, todo proceso de producción comienza y debe atender a su fase de preproducción. La preproducción consiste en proponer¹¹⁵¹ una serie de tentativas de carácter especulativo normalmente apoyadas por un proceso *investigador* más o menos formal¹¹⁵². El siguiente paso será la toma de decisión inicial que orienta el curso de la producción, tras el que se ponen en marcha diferentes acciones encaminadas a contar con las condiciones esperadas/deseadas para producir una práctica escénica (en este caso). Por su naturaleza “SÒL / BENI-ON-ICE” tuvo algunas características que diferencian su proceso de preproducción de otros que están orientados a la producción escénica *comercial*.

Dada la naturaleza mixta de esta investigación, debemos considerar que gran parte de la *preproducción* de la propuesta escénica que conforma la parte práctica de esta investigación, está volcada en este texto en su totalidad y al mismo tiempo se *produce* a través de este texto. Es decir, el análisis del dispositivo escénico, de sus convenciones/estrategias/tácticas de desplazamiento, el análisis de los referentes históricos más relevantes en estas cuestiones, conforman un largo periodo investigador dedicado a la preproducción

¹¹⁴⁹ Bourriaud, *Estética relacional*, 49.

¹¹⁵⁰ Bourriaud, *Estética relacional*.

¹¹⁵¹ Dependiendo de si es un grupo de trabajo, esta proposición se hace al colectivo. Si son procesos dirigidos por una sola persona, suele ser ella misma la que decide cuál es la orientación.

¹¹⁵² Todos los agentes relevantes de nuestro contexto de producción escénica contemporánea inician su producción, con un proceso de investigación práctico/teórico. Dicho proceso, aunque es diferente de la investigación académica usual, está basado en preguntas, relaciones, tesis, conceptos e intuiciones.

del espacio, tiempo y comportamientos ensayados en "SÒL / BENI-ON-ICE". Por tanto, debemos entender la totalidad de este texto como un *dispositivo* investigador formalizado como documento escrito, que forma parte de la preproducción de la práctica.

Como comentamos al inicio de este documento, en el apartado dedicado a describir la metodología de investigación empleada, existe una *contaminación* cruzada entre este documento y la práctica escénica, ambos considerados partes de una misma investigación *basa en la práctica*¹¹⁵³. Por tanto, el contenido de este documento forma parte de la preproducción de "SÒL / BENI-ON-ICE", de la misma forma que "SÒL / BENI-ON-ICE" *atraviesa* este documento en numerosos puntos y direcciones. De esta forma tanto el documento como la práctica intentan dar respuesta de forma tentativa a la hipótesis de investigación: ¿El dispositivo escénico permite la agencia de sus participantes? Esta premisa ha estado especialmente presente en la preproducción de "SÒL / BENI-ON-ICE".

Puesto que la parte práctica se ha querido realizar en el año 2022, el 07/01/2022 se iniciaron los contactos con la sala "Teatro Círculo" (Valencia) para acordar las fechas de presentación, junto con cuestiones económicas y logísticas de producción. Con los responsables de programación de "Teatro Círculo" tuvimos varias reuniones para informarles¹¹⁵⁴ que trataron sobre el rumbo de la producción escénica de "SÒL / BENI-ON-ICE". Hacia mediados del mes de marzo del 2022 ya se habían acordado unas fechas de presentación, que luego fueron variando por petición del "Teatro Círculo" hasta que se fijaron de forma que

¹¹⁵³ Concepto extraído de las tesis de Borgdorff: Borgdorff, «El debate sobre la investigación en las artes».

¹¹⁵⁴ En cierto sentido estas reuniones fueron también tentativas de otras propuestas. En un estado inicial de esta investigación, el teatro como *site-specific* tuvo importancia como tema de exploración. En estas conversaciones también se habló con Miguel Ángel Cantarero (responsable de programación y miembro del colectivo que mantiene la sala en funcionamiento) entorno al "Teatro Círculo", a su sede actual, pero también sobre su historia como *sala alternativa*. ¿Qué obras de mejora se van a hacer en el espacio? ¿Qué era aquello antes de convertirse en un teatro? ¿Qué relaciones de propiedad mantienen con el espacio que explotan?

tuvimos disponible el teatro durante 16 días para la producción de "BENI-ON-ICE / SÒL". Finalmente, el periodo de realización de la práctica escénica fue el comprendido entre el 27 de junio y el 13 de julio de 2022.

A finales de marzo de 2022 se decide que, de entre todas las tentativas propuestas, la que mejor tensiona a priori los límites del dispositivo escénico es la que llamamos en su momento de forma coloquial como: "La pista de patinaje". Vamos en la búsqueda de una superficie/base resbalosa que sea capaz de implicar a todos los cuerpos de la comunidad escénica, que añada incertidumbre a nuestras acciones y que ponga en crisis al sistema de regímenes fuertemente estructurado para producir/reproducir el futuro que es el dispositivo escénico institucional. Nuestras elecciones y decisiones iniciales están enfocadas a la producción de un contexto para desestabilizar el régimen de poder¹¹⁵⁵ y en el que no existiera ninguna reserva de saber por parte de los organizadores del dispositivo.

Por tanto, se hace necesario descartar las otras tentativas para esta ocasión/producción. Desde ese momento se abre un periodo de reflexión en el equipo de "La Coja Danza" sobre el suelo como elemento espacial cuyas cualidades pueden provocar/abrir zonas de oportunidad para explorar otras relaciones que desplacen las convenciones del dispositivo escénico. Nuevas formas de practicar el espacio del teatro. Simultáneamente se comienza el trabajo de preproducción material que consiste en resolver todas las cuestiones derivadas que hacen posible contar finalmente con una pista de hielo en un espacio escénico como el de "Teatro Círculo".

La *dramaturgia de la producción* ha sido en "SÒL / BENI-ON-ICE" un concepto extremadamente relevante. Lamentablemente no tenemos espacio para desarrollar en esta investigación este concepto tan vinculante para nosotros. Pero

¹¹⁵⁵ Esta cuestión *resuena* y está latente también en el resto de las producciones que hemos comentado como antecedentes personales de investigación.

comentaremos brevemente que se trata de nuestra forma de hacernos conscientes/nombrar de qué manera nuestro contexto (económico, social, administrativo, institucional) condiciona/produce lo que somos capaces de hacer finalmente en la práctica. Pensamos que Bourriaud se refiere a esto cuando habla del *juego de intercambios posibles* que se da en torno a la producción artística. En cualquier propuesta de producción escénica, estos *intercambios posibles* conforman una dramaturgia de la producción que tienen mucha capacidad performativa. Como afirma Bourriaud, "lo que el artista¹¹⁵⁶ produce en primer lugar son relaciones entre las personas y el mundo"¹¹⁵⁷. Relaciones que, en su gran mayoría, la economía escópica del dispositivo escénico tiende a ocultar¹¹⁵⁸, mostrando únicamente lo que el artista/director decide/desea mostrar.

Consideramos que cuando la propuesta interviene de forma radical sobre las convenciones del dispositivo escénico, la influencia de la *dramaturgia de la producción* sobre el proceso es mucho mayor que cuando se produce un espectáculo convencional. Instalar una pista de hielo en el interior del teatro desborda el esfuerzo convencional¹¹⁵⁹ que se realiza habitualmente en el acondicionamiento del espacio para producciones/investigaciones del ámbito de las artes escénicas en nuestra escala de producción. Por tanto, "SÒL / BENI-ON-ICE" produjo cantidad de *rozamientos* entre nuestros propósitos de partida y nuestras realidades contextuales y situadas.

¹¹⁵⁶ El uso del término *artista* nos resulta algo molesto, puesto que cualquier agente produce relaciones con otras *personas* y con el *mundo* y por supuesto también con una proposición artística/escénica. Por tanto, con el concepto de la *dramaturgia de la producción* no queremos elevar estas relaciones arte-mundo a la categoría de *arte*, sino simplemente constatar cómo son de performativas con respecto a la actividad artística.

¹¹⁵⁷ Bourriaud, *Estética relacional*, 51.

¹¹⁵⁸ La parte que nos interesa de la dramaturgia de la producción y queda pendiente de trabajar para futuros trabajos, es cómo este *rozamiento* de la actividad artística con el mundo ha sido deliberadamente ocultado, en *pos* de la reproducción del mito del genio artístico/creador desvinculado de su contexto situado (posibilidades socioeconómicas). Es decir, lo que nos interesa es como esta economía modula el régimen escópico del dispositivo escénico, que solo deja ver el truco y oculta deliberadamente la *infraestructura* necesaria para su producción.

¹¹⁵⁹ Normalmente el acondicionamiento del espacio es una cuestión subalterna. Lo habitual es que el impulso de producción se centre en cuestiones como la interpretación, el texto, la coreografía, etc.

La fase de preproducción culmina con el trato empresarial necesario para disponer de una pista de hielo sintético. Tras un periodo de búsqueda y especulación con posibles materiales, se localizaron dos empresas en el estado español¹¹⁶⁰ que fabrican, alquilan y venden lo que se conoce como hielo sintético. El hielo sintético es "suelo técnico" formado por paneles de "polietileno de alta densidad"¹¹⁶¹ a los que se les añade, durante su proceso de conformación, líquidos lubricantes que se van *liberando* paulatinamente¹¹⁶². Estos paneles vienen preparados para ser unidos entre sí y pueden formar una superficie de dimensiones variables. La superficie que ofrece el hielo sintético es una superficie deslizante, homóloga en principio, al hielo basado en la congelación del agua. Durante el mes de mayo realizamos mediciones en el "Teatro Círculo" para hacer una planimetría y un cálculo de superficie en vistas de conocer la superficie total de suelo *útil* para la propuesta. Solicitamos presupuestos y asesoría a las dos empresas que comercializan hielo sintético, hasta que después de negociar un precio a la baja con una de ellas, acabamos cerrando un acuerdo de alquiler para las dos semanas de duración de la producción de "BENI-ON-ICE / SÒL". El 27 de abril de 2022 realizamos el pago de los 457€ en concepto de señal por el alquiler del hielo sintético que confirmaban la única de las premisas de partida de este trabajo: el suelo iba a ser diferente al suelo normativo del teatro.

¹¹⁶⁰ Ambas empresas se encuentran en los polígonos industriales metropolitanos de la ciudad de Sevilla.

¹¹⁶¹ «¿Qué es el hielo sintético? Estructura molecular de Xtraice», *Xtraice* (blog), 1 de julio de 2018, <https://xtraice.com/es/que-es-el-hielo-sintetico/>.

¹¹⁶² El hielo sintético incorpora a su estrategia comercial la cuestión medioambiental. De esta forma se anuncia también bajo el término "hielo ecológico", puesto que es reciclable, no es tóxico y no se precisa gastar agua ni energía eléctrica para su mantenimiento. Explotamos esta cuestión en la difusión de "BENI-ON-ICE" puesto que el equipo y los asistentes a "Teatro Círculo" hablaron mucho de "hielo falso" frente a "hielo verdadero", nosotros preferimos referirnos a nuestra pista como de "hielo ecológico".

7.2.2. Producción del espacio

Con esta premisa del suelo resbaloso, el equipo de trabajo de "SÒL" estuvo especulando sobre las condiciones de partida para el espacio durante dos semanas¹¹⁶³ antes de entrar al teatro. Tuvimos claro desde el inicio que queríamos reducir al mínimo las decisiones tomadas de antemano por un grupo diferenciado del resto de la comunidad escénica. En diversas reuniones tomamos algunas decisiones, siempre entendiéndolas como un punto de inicio para la comunidad escénica que podía derivar en otras direcciones, pero siendo conscientes también de la necesidad de orientar el espacio/tiempo/cuerpos de "SÒL" hacia lugares que no estuvieran codificados de antemano. Estábamos pensando ¿En qué se diferencia nuestra pista de una pista convencional que instalan los ayuntamientos en navidades? ¿Cómo tenemos que plantear el espacio y su funcionamiento inicial para que no se interprete como un *tiempo espectacular* convencional? Muchas de estas orientaciones generales que hemos llamado *tácticas*, se desarrollaron durante la fase de investigación de este trabajo, pero había que *traducirlas* en decisiones *situadas* de cara a ponerlas en práctica en estas condiciones concretas. Era necesario fijar algunos límites o condiciones con los que iniciar nuestra *actividad*: horario de apertura, condiciones de acceso al espacio, tiempos de permanencia, etc. Esta *toma de poder* en/desde la incertidumbre, que se hizo sin saber si las decisiones nos estaban acercando al espacio borroso o reproduciendo las convenciones que pretendíamos desplazar, fue uno de los momentos más complejos del proceso.

"Realmente fue un momento de cierto pánico a no saber, a no saber a secas. Pensar y organizar un dispositivo para después dejar que sea e ir recogiendo información y recalculando ruta a base de la propia experiencia es a veces más fácil de entender en la teoría que en la práctica. (...) Por suerte, creo que,

¹¹⁶³ Dos semanas de reuniones continuadas. Sin embargo, muchos de nosotros llevábamos aproximadamente un año reflexionando sobre el suelo, sobre resbalar, inestabilidad, y otros conceptos relacionados con la pista de hielo.



FIGURA 203. «Teatro Círculo» antes de comenzar a instalar la pista de hielo de «SÒL», 2022

al ser un equipo grande, cuando alguien flaquea en ese sentido, otro alguien le recuerda que estamos aquí para dudar y, sobre todo, resbalar juntas”¹¹⁶⁴

Intentar determinar algo sobre el futuro es también *resbalar*, proyectarse hacia adelante con una fuerza y una dirección inicial que puede *sufrir* cambios y cuyo alcance es imposible de prever/preproducir. Aun así, podríamos decir que tomamos las determinaciones mínimas para intentar salvaguardar durante los primeros días la ambigüedad de este espacio pista de hielo/ espacio escénico, que consideramos importante puesto que es lo que produce las condiciones de un *medio resbaloso* a un nivel conceptual, no solamente fáctico.

A nivel práctico la semana del 27 de junio al 3 de julio, justo antes de la apertura de la pista prevista para el día 4 de julio, acometimos la modificación del espacio necesaria para instalar la pista de hielo en el interior del “Teatro Círculo”. La acción de vaciar el teatro¹¹⁶⁵ y despojarlo de los elementos materiales, sobre todo aquellos objetos (sillas, gradas, focos) que lo configuran como un espacio escénico convencional, era en sí misma una propuesta para la práctica surgida durante el proceso de confección de este trabajo de investigación. Sin duda, el hecho de vaciar la sala y el escenario de los elementos que le dan esta identidad reconocible¹¹⁶⁶ está conectado con nuestro análisis sobre la espacialidad y posición convencionales del dispositivo escénico.

Para la instalación de la pista de hielo fue necesario poner en práctica esta tentativa con la que habíamos especulado. Estos trabajos los realizamos en colectivo sin distribuir que tareas deberían ser acometidas por qué personas. En el desmontaje del teatro participaron Paula Romero e Iván Colom cuyas labores

¹¹⁶⁴ Paula Romero Raga, «Memoria de SÒL», 23 de agosto de 2022, http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/romero_memoria_sol.pdf.

¹¹⁶⁵ Se puede consultar el día completo de trabajo en: SÒL. *Día 01* (Teatro Círculo, 2022), <https://www.youtube.com/watch?v=nDZNPXZ6emY>.

¹¹⁶⁶ Esta tentativa práctica consistente en vaciar el teatro por completo de todos sus elementos y almacenarlos en otro sitio dejando libre el espacio escénico, estuvo un tiempo planteada especulativamente con opciones de convertirse en la práctica investigadora final de esta tesis.



FIGURA 204. Proceso de desmontaje de gradas y nivelación del suelo para instalar la pista de hielo de «SÒL», 2022

habituales en el contexto de las artes escénicas tienen que ver con la interpretación en danza. Sus *entrenamientos profundos* y su preparación académica no estaban alineadas con las labores que estuvieron realizando durante esta fase de preproducción del espacio. Este hecho se encuadra dentro del intento de “SÒL” por desplazar la posición, la función, comportamiento y visibilidad convencionales de cada uno de los cuerpos que participan en un suceso escénico. Tal y como hemos visto en nuestro análisis, estas competencias están rígidamente distribuidas en los regímenes del dispositivo escénico dependiendo de especialidades profesionales (entrenamiento profundo) de cada uno de los cuerpos. En definitiva, formamos un grupo heterogéneo con diferentes *entrenamientos* para realizar los trabajos de vaciado del teatro e instalación de la pista de hielo. Como afirma Romero en su “Memoria de SÒL” durante la primera semana de trabajo “el *cuerpo-grupal* que se creó para la construcción del espacio de Beni-on-ice se autorreguló, sin necesidad de reuniones logísticas ni nada similar”¹¹⁶⁷

Este proceso, se documentó en video a través de una cámara fija con un punto de vista en el que se observa todo el espacio¹¹⁶⁸. En las redes sociales de “La Coja Danza” se anunció que durante esta semana estaríamos en “Teatro Círculo” acondicionando el espacio, y que estos trabajos se *podrían ver* en nuestro canal de *streaming*. También dejamos abierta la posibilidad de *recibir visitas* durante el montaje¹¹⁶⁹. Con estas operaciones, el tiempo de preproducción del espacio, que

¹¹⁶⁷ Para nosotros no tenía mucho sentido llevar al límite la inversión de funciones. Es decir, ¿Qué sentido tendría que la pista hubiera sido montada exclusivamente por bailarines? Creemos que haber distribuido las funciones completamente en contra de las convenciones del dispositivo solo nos hubiera generado angustia. Salvaguardar la integridad de un concepto hasta sus últimas consecuencias, forzando a las personas hasta el límite, no tiene sentido. En lugar de esto, conformamos un grupo con diferentes aproximaciones y escuchamos y vimos como cada uno de nosotros se enfrentaba a problemas simples (trasladar objetos) o complejos (organizar el almacén, desmontar la grada, etc.). Es de esta forma como nuestra manera de entender el mundo encuentra *otros sentidos*. Algunas apreciaciones en este sentido están recogidas por Paula Romero en su memoria de “SÒL”, que se puede consultar en: Romero Raga, «Memoria de SÒL».

¹¹⁶⁸ Los enlaces a esta documentación videográfica está registrados al inicio del presente capítulo.

¹¹⁶⁹ Algunas personas nos visitaron para ver cómo íbamos, si necesitábamos algo de ayuda o simplemente para estar un rato con nosotros en el espacio.



FIGURA 205. Proceso de desmontaje de gradas y nivelación del suelo para instalar la pista de hielo de «SOL», 2022.

normalmente permanece oculto para los *observantes*¹¹⁷⁰, se produjo en condiciones de cierta visibilidad. La producción del espacio no es independiente del desarrollo de las vidas de sus productores. Manteniendo abierto un canal de comunicación (*streaming*) quisimos señalar cómo el tiempo de producción afecta al espacio producido.

“El espacio del teatro [posdramático] no clausura la realidad escénica en forma de construcción surgida de la nada, sino que se abre a sus antecedentes; (...) al tiempo de la producción, (...), al diálogo de los productores con la obra y sus circunstancias vitales. Los espacios temporales del teatro posdramático abren un tiempo de muchas capas, que no es únicamente el tiempo de lo representado o de la representación, sino también el tiempo de los artistas creadores de teatro y de su biografía. Así, el espacio-tiempo antiguamente homogéneo del teatro dramático se astilla en aspectos heterogéneos”¹¹⁷¹

La producción del dispositivo escénico tiene su propia dramaturgia, que normalmente queda oculta. Sin embargo, como abordaremos más adelante, no era nuestro objetivo invertir el régimen escópico del dispositivo escénico y observar el tiempo (oculto) de producción como tiempo espectacular. Nuestro objetivo era emborronar las presencias consolidadas que este régimen impone dentro del dispositivo escénico. Por ello, no quisimos hacer de este tiempo de preproducción del espacio *otro tiempo espectacular* normativo, es decir simplemente desplazar el concepto de tiempo espectacular desde su lugar habitual hacia el tiempo de preproducción. Esta operación de desplazamiento de la visibilidad está orientada a convertir tiempos codificados como ocultos por el dispositivo escénico dándoles una *nueva naturaleza borrosa*. No quisimos comunicar esta visibilidad previa con un formato *espectacular*, sino con un formato de *consulta*. Un tiempo en el que estábamos disponibles para que se

¹¹⁷⁰ De alguna forma, esta táctica de desplazamiento está conectada con la estrategia de desincronizar tiempo espectacular y tiempo dramático de “Seis personajes en busca de autor” (1921) de Pirandello que hemos analizado en el “Capítulo 2. Estrategias de temporalidad”.

¹¹⁷¹ Lehmann, *Teatro posdramático*, 292.

viera qué estábamos haciendo en el espacio y para comunicarse con nosotros: un tiempo de consulta¹¹⁷².

Durante el primer día de estancia en "Teatro Círculo" se desmontaron las gradas y se vació por completo el interior del espacio escénico. Todos los materiales y objetos fueron trasladados a una sala contigua dentro del recinto del teatro. Se comprimió el espacio ocupado por los objetos que había previamente en el espacio escénico en otro espacio mucho más pequeño. Se organizaron todos estos materiales bajo una lógica de almacenaje, contra su anterior lógica de servir a la configuración de un dispositivo escénico normativo. Simultáneamente a estas acciones se realizó el viaje a Sevilla en furgoneta, para la carga del material necesario para montar la pista de hielo. En la tarde del 27 de junio en las instalaciones de la empresa "Unrealicerinks", hicimos la carga de los 49 paneles de hielo sintético, junto con los 20 pares de patines, afiladora y otros materiales necesarios para el montaje/desmontaje y transporte de la pista. En total, cargamos en torno a 1400 kilogramos de peso.

En la mañana del 28 de junio realizamos el viaje de vuelta Sevilla-Valencia. Realizamos la descarga de la pista y materiales auxiliares aproximadamente a las 15:00, minutos después de llegar al "Teatro Círculo". Sobre el suelo del escenario fuimos apilando los paneles de hielo sintético. El suelo del escenario del "Teatro Círculo" es una tarima de chapas de madera rastreladas con listones para conseguir cierto efecto de cámara de aire. El suelo del escenario no ocupa la totalidad de la sala. Por tanto, aproximadamente 65 metros cuadrados de la sala se encuentran 5 centímetros sobreelevados del pavimento principal de la sala. Además, las condiciones de precariedad económica de "Teatro Círculo"¹¹⁷³

¹¹⁷² Este tiempo se parece a los regímenes de visibilidad continua del directo de "Twitch" y de los espectáculos televisivos como "Gran Hermano", donde los espectadores pueden conectarse en cualquier momento, sin estar articulado lo que están viendo a una narrativa estructurada. Por tanto, las condiciones de visibilidad que abrimos durante este tiempo no están exentas de problemas.

¹¹⁷³ De estas condiciones de precariedad hemos hablado cuándo se ha comentado a nivel general el estatuto de las llamadas *salas alternativas*, en el "Capítulo 6" apartado "6.1. Espacios de partida"



FIGURA 206. Proceso de desmontaje de gradas y nivelación del suelo para instalar la pista de hielo de «SOL», 2022

hicieron que la pavimentación general del espacio no llegara a cubrir el espacio que hay debajo del graderío. Es decir, para ahorrar dinero se dejó sin pavimentar la zona que quedaba justo debajo del graderío¹¹⁷⁴. Por tanto, en una superficie total 112 m² que ocupa la sala, encontramos tres cotas de *suelo* diferentes: cota de escenario (65 m²), suelo pavimentado (14 m²) a 5 cm de la cota de escenario y suelo sin pavimentar (33 m²) a 7 centímetros de la cota de escenario. Para instalar los paneles que conforman la pista de hielo era necesario nivelar la totalidad del suelo a una sola cota.

Este problema de cotas y nuestra necesidad de nivelar el suelo pertenecen al rango de problemas que hemos tratado de definir con el término de *dramaturgia de la producción*. Es decir, abordar este problema requiere de movilizar recursos, personas y materiales que hacen rozar el dispositivo escénico con nuestro contexto de realidad social, laboral, económica. La solución de estos *problemas*¹¹⁷⁵ siempre queda al margen del régimen escópico del dispositivo escénico. Abordamos nuestro problema de cotas de suelo por dos vías diferentes, pero ambas vinculadas con la capacidad de¹¹⁷⁶ de establecer relaciones con el contexto profesional local de las artes escénicas al margen del régimen económico convencional, estableciendo vínculos con la comunidad escénica local dentro de, lo que podríamos llamar, economía informal¹¹⁷⁷.

¹¹⁷⁴ Como indicamos cuando se habló de este tipo de salas, aunque todas parecen destinadas a albergar producciones de artes escénicas contemporáneas, en muy pocas ocasiones estas propuestas han requerido romper el espacio público-escena frontal propio del teatro a la italiana. Estos tres diferentes niveles de pavimento confirman que la disposición a la italiana no se ha movido nunca desde que “Teatro Círculo” reside en este local.

¹¹⁷⁵ No es del todo correcto hablar de *problemas* sino más bien de circunstancias que abren el proceso hacia puntos de fuga que en principio no son deseados o relevantes para el propósito principal. Otra vez aparece aquí el concepto de *dramaturgia de la producción*.

¹¹⁷⁶ Diego Sánchez es iluminador escénico y escenógrafo radicado en Valencia. Su empresa de diseño y construcción escenográfica, “Los reyes del mambo” lleva más de diez años produciendo espacios para las compañías de artes escénicas de la Comunidad Valenciana, algunas Instituciones públicas y privadas del Estado español.

¹¹⁷⁷ Como veremos, esta economía informal se basa en el intercambio de favores, en el afecto, en la confianza, etc. todo ello fuera del régimen económico convencional de pago por servicios.

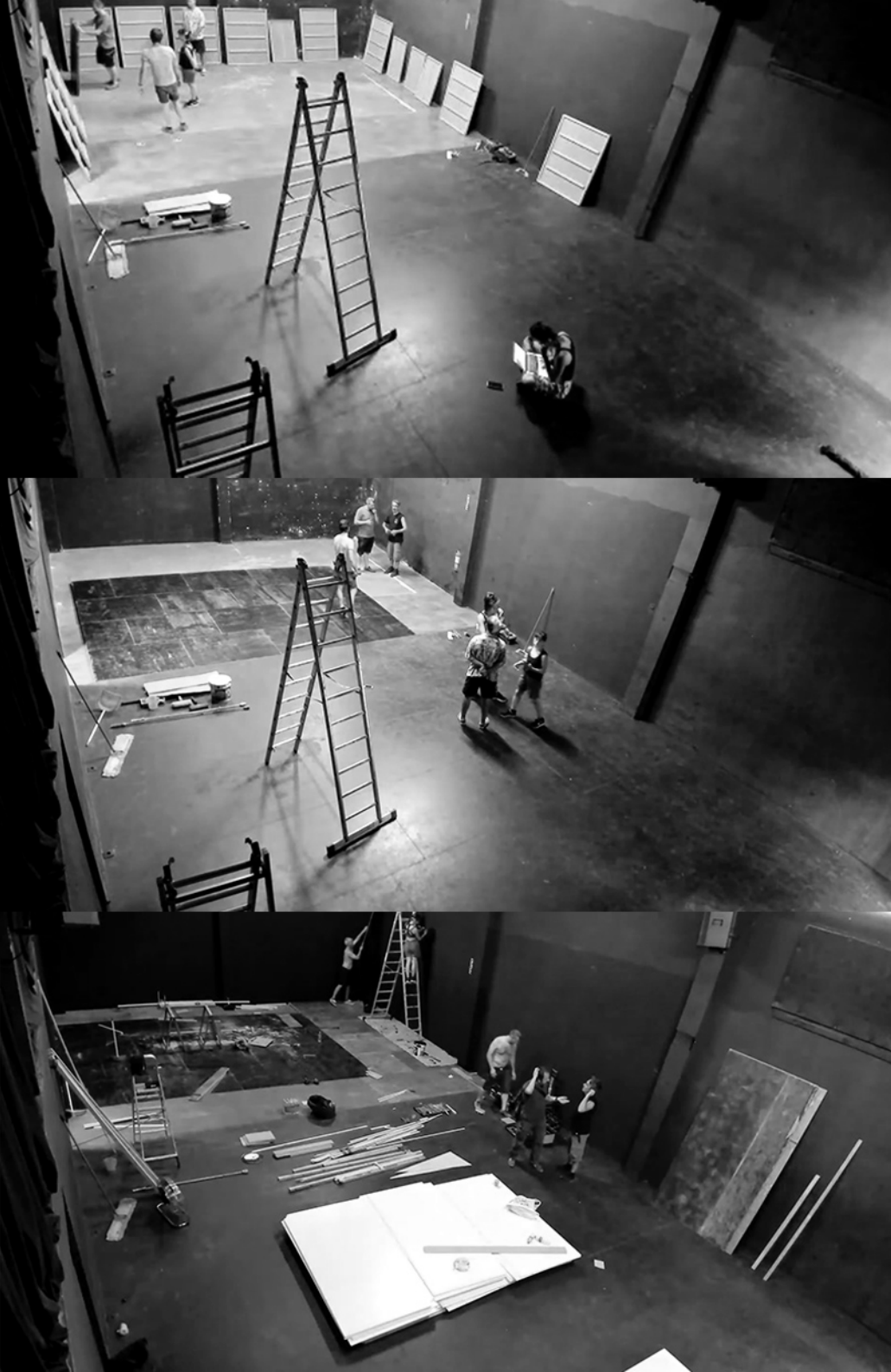


FIGURA 207. Segundo día de montaje de «SÒL» nivelando el suelo de «Teatro Círculo». 2022

Para confeccionar un suelo a nivel sobre el que instalar la pista incorporamos el suelo en desuso del espectáculo “Para que no te olvides”¹¹⁷⁸ de la compañía valenciana “La familia política”¹¹⁷⁹. Aproximadamente 20 m² de tarima de 5 centímetros de altura en 16 módulos ensamblables. El resto hasta nivelar el total del suelo de “Teatro Círculo” otros 14 m² de suelo, lo obtuvimos transformando planchas de OBS que conformaron el primer suelo¹¹⁸⁰ de otra de las *salas alternativas* de la ciudad de Valencia “Espacio Inestable”. El resto de los materiales necesarios, listones¹¹⁸¹, retales de chapa, tornillería y herramienta, salieron del taller de construcción de “Los Reyes del Mambo” como una cesión a la producción de “SÒL” y la compañía “La Coja Dansa”. De esta forma necesitamos la participación de dos salas alternativas, dos compañías de artes escénicas y la mediación de una empresa de escenografía, para algo tan sencillo en principio como lograr un suelo a nivel, que no deja de ser nuestra superficie de partida para empezar a trabajar en la instalación de la pista de hielo. Este suelo y las relaciones personales y afectivas que lo hicieron posible quedaron por debajo (literal y metafóricamente) del régimen escópico del dispositivo escénico. Un *suelo primario* en todos los sentidos posibles, oculto por el suelo escénico resbaloso de hielo sintético que protagoniza dramáticamente “SÒL”. Y, sin embargo, para poder empezar a resbalar tuvimos que asentar y construir una base muy sólida a todos los niveles. Hicimos nuestra base completamente al

¹¹⁷⁸ Guadalupe Sáez, Sandra Sasera, y Pau Gregori, *Para que no te me olvides*, 2012, Artes escénicas, 2012, <https://lafamiliapolitica.com/funcions/para-que-no-te-me-olvides/>.

¹¹⁷⁹ Guadalupe Sáez, Sandra Sasera, y Pau Gregori, «La Familia Política», accedido 4 de noviembre de 2022, <https://lafamiliapolitica.com/>.

¹¹⁸⁰ La historia de este primer suelo de “Espacio Inestable” agranda la historia de la *dramaturgia de la producción* de “SÒL”. Para comprar los materiales e instalar este suelo, “Espacio Inestable” tuvo que obtener recursos económicos a través de una *rifa*. Este suelo se sustituyó por otro nuevo porque hacía ruido cuando se caminaba por encima. Hemos comentado el tema del vacío sonoro (silencio) del que parten la gran mayoría de producciones que se ajustan a los límites marcados por la *institución escénica*. Diego Sánchez guardó en el taller de “Los Reyes del Mambo” el suelo retirado con el objetivo de aprovecharlo para otras cosas.

¹¹⁸¹ Si seguimos indagando en la historia de los materiales reciclados que utilizamos para nivelar el suelo, encontramos que los listones que empleamos fueron reciclados de unos armarios que había en la galería de arte Tomas March (Valencia) antes de que se convirtiera en el actual “Espacio Inestable”. Estos listones formaron, junto con los tableros de OSB mencionados, parte del primer suelo que tuvo la sala en este emplazamiento.

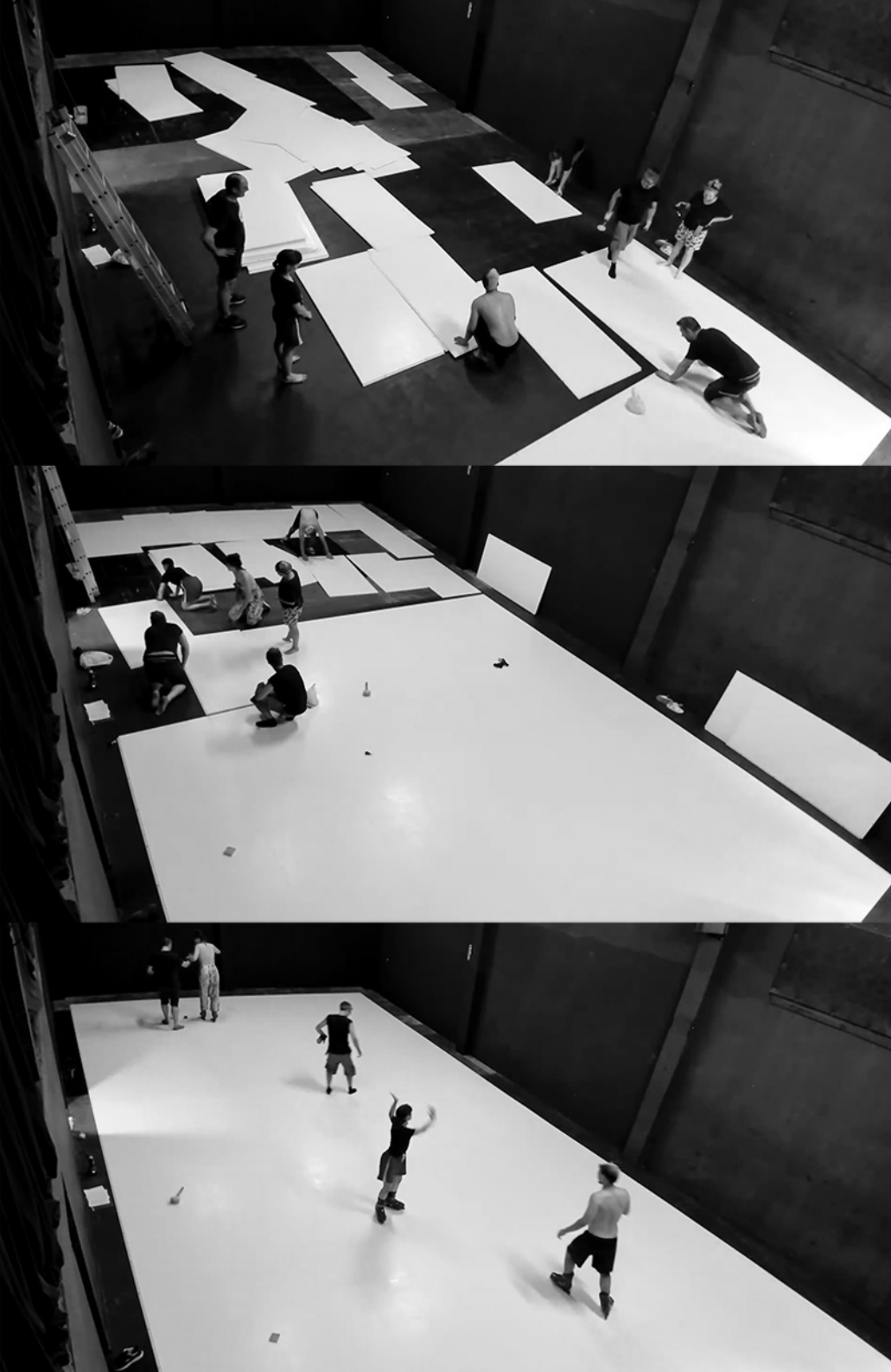


FIGURA 208. Montaje de los paneles de hielo sintético de «SÒL». 2022

margen de la economía formal¹¹⁸² del dispositivo escénico convencional. Conseguimos el material necesario para hacerlo posible por cuestiones afectivas y de confianza mutua.

El miércoles 29 de junio finalizamos la tarea de componer un suelo nivelado y limpiamos el espacio de materiales auxiliares, residuos de los trabajos y herramientas que nos habían hecho falta para estos trabajos. Retocamos con pintura negra zonas deterioradas de las paredes que estaban ocultas por la posición de la grada. Ese mismo día, hacia mitad de la mañana comenzamos la instalación de la pista de hielo ensamblando los paneles que la conforman. Los paneles de plástico están específicamente preparados (machihembrado y pasadores de plástico) para su ensamblaje y desmontaje rápido. Al final de la mañana tuvimos la pista completamente montada. Los 7 metros de anchura por 14 metros de largo, conforman una pista hielo sintético de 98 m² de superficie. Alrededor de esta superficie blanca encontramos un margen de tarima negra de entre 20 y 30 centímetros hasta las paredes de la sala.

“Empieza a ser evidente que el espacio ya es un poco nuestro en detalles tan simples como saber dónde hay una bayeta o una escoba. (...) Ya no pedimos permiso para coger y utilizar ese tipo de material”¹¹⁸³

El *tiempo de consulta* del que hablamos anteriormente tuvo sus primeros efectos. A primera hora de la mañana nos visitó Martina Botella con la que estuvimos conversando y almorzando. A mitad de mañana nos visitó José Juan Martínez. Hacia el final de la mañana Olga Clavel nos informó de que nos estaba viendo

¹¹⁸² Para nivelar el suelo con nuevos materiales se hubieran necesitado aproximadamente 16 planchas de madera (250 por 125 por 1,8 centímetros) y 40 listones (40 por 30 milímetros). La inversión hubiera superado los 1000€, sin contar el transporte del material, ni la tornillería necesaria.

¹¹⁸³ No debe ser fácil asumir un trabajo tan disruptivo para el espacio como el que hicimos para “SÒL”, alterando la normalidad de una *sala alternativa* como “Teatro Círculo”. La transformación del espacio para “SÒL” obligo a remover muchos materiales y asumir muchas concesiones para poder llevar a cabo el acondicionamiento del espacio. Detalles como el citado de la memoria de Paula Romero, nos hacen comprender la paciencia y la disposición que tuvieron con el equipo de producción de “SÒL” los responsables de “Teatro Círculo”: Nef Martínez, Miguel Ángel Cantarero y Carlos Aguilar.

realizar las labores de montaje a través del *streaming*, y nos pidió que le respondiéramos a través de algunas acciones en cámara.

Con la pista ya instalada no pudimos contener la necesidad de entender cuáles eran las condiciones del espacio consecuencia del nuevo suelo resbaloso. A estas alturas aún no habíamos decidido cuales iban a ser las condiciones concretas de acceso a la pista¹¹⁸⁴. Hicimos una toma de contacto con y sin patines para analizar como podíamos acercarnos al concepto de inestabilidad física que queríamos proponer a través de la pista resbalosa. Mantener el equilibrio y moverse sobre los patines era complicado. Por el contrario, sin zapatos ni calcetines el suelo no representaba un peligro relevante y por lo tanto no ofrecía ningún riesgo físico. Fruto de estas tentativas tomamos la decisión de que el acceso al espacio escénico/pista de hielo tenía que estar condicionado a los patines y ser igual para todas las personas que acudieran. Una vez más, y paradójicamente, para poder hacer una propuesta que se basa en la indeterminación había que tomar algunas determinaciones.

El jueves 30 de junio instalamos atornillados al suelo unos remates perimetrales a la superficie de la pista, puesto que el machihembrado hacía que la terminación fuera irregular pudiendo romperse el plástico por esos puntos. También se remató con listones la zona de aproximación entre el nuevo suelo instalado por nosotros y las paredes de la sala, igualando todo el perímetro de contacto entre suelos y paredes. Este mismo día se realiza la implantación de la iluminación¹¹⁸⁵ y el cableado de señal hasta la mesa de control.

El trabajo de este día se centró también en el espacio intermedio entre la taquilla y el interior de la pista de hielo/espacio escénico. Habilitamos la *zona de*

¹¹⁸⁴ Dudábamos de cuales iban a ser estas condiciones finales de entre las posibles opciones: acceso con y sin patines; acceso solo sin patines; acceso solo con patines.

¹¹⁸⁵ Más adelante se concretan las decisiones tomadas al respecto de la iluminación que condicionaron este momento de implantación.

*espera*¹¹⁸⁶ como un espacio para quitarse los zapatos y ponerse los patines de hielo. En esta sala intermedia de 28 m² colocamos un perímetro de sillas contra la pared y una isla central de bancos. Enmoquetamos el suelo con una moqueta *reciclada* de una producción antigua de la compañía de teatro de la sala¹¹⁸⁷. En unos módulos de estantería colocamos los patines clasificados por tallas y en un pedestal de madera situamos la máquina afiladora¹¹⁸⁸ de patines.

¹¹⁸⁶ Nombre según los planos técnicos de "Teatro Círculo".

¹¹⁸⁷ Como prácticamente todas las *salas alternativas*, "Teatro Círculo" es también una compañía de teatro. De hecho, muchas salas de esta tipología se crearon como espacios para ensayos y estrenos de las producciones propias de la sala. En Valencia, este es el caso de "Carme Teatre" y de "Espacio Inestable" entre otras.

¹¹⁸⁸ Esta máquina que no parecía tampoco a priori como algo necesario para "SÒL", se convirtió en una pieza fundamental de la propuesta. Conforme la gente iba adquiriendo experiencia patinando, era más relevante para ellos el cuidado y afilado de los patines.



FIGURA 209. Montaje del letrero LED de «SOL». 2022



FIGURA 210. Reunión previa a la apertura de «SÒL»: Tatiana Clavel, Santiago de la Fuente, Diego Sánchez, Aris Spentsas, Marta García, Paula Romero, Iván Colom y Lluç Mayol, 2022

El viernes 1 de julio se realizaron los últimos trabajos de acondicionamiento del espacio previo a la apertura de la pista de patinaje. Montamos e instalamos el letrero luminoso led colgándolo en la pared frontal de entrada al espacio. Comprobamos su correcto funcionamiento, y su comunicación fluida con el teléfono móvil que servía para ir mandando fragmentos de texto que posteriormente aparecían sobre el letrero. Se preparó y acondicionó la taquilla como lugar de control del sonido y la iluminación¹¹⁸⁹ del interior de la pista.

Después de comer realizamos una reunión entre todos los miembros de producción del “SÒL” en la que compartimos dudas y tomamos decisiones sobre cómo iba a comenzar la actividad el primer día de apertura. A esta reunión se incorporó Lluç Mayol¹¹⁹⁰ que puso sobre la mesa la posibilidad de utilizar el letrero led para *recoger* comentarios de las personas que participaran de “SÒL” y mostrarlos en el letrero led. Para realizar esta labor de escucha y archivo de comentarios abrimos en ese momento un grupo de Whatsapp con el nombre de “Orejas del Sòl”. También en esta reunión, concretamos horario de apertura de la pista y cerramos la decisión de condicionar el acceso a la sala a ponerse los patines. Finalmente, decidimos que para que los desplazamientos de las convenciones de espacialidad, posición tiempo y comportamiento estuvieran plenamente operativos era necesario que los miembros del equipo de “SÒL / BENI-ON-ICE” pagáramos para entrar en la pista la misma cantidad que el resto de la comunidad escénica. Es decir, aunque fuéramos miembros del equipo de “SÒL/BENI ON ICE” y estuviéramos trabajando vinculados a la producción, las condiciones económicas de acceso a la pista tenían que ser exactamente las

¹¹⁸⁹ El control de iluminación estuvo primero en el cuarto técnico de *dimmer* al que se accede solo por el espacio escénico. Sin embargo, se hizo necesario tenerlo más accesible. Tras el primer día de apertura todos los controles de la sala se situaban en la taquilla. En este sentido “SÒL” se parecía cada vez más a una atracción de feria.

¹¹⁹⁰ Al equipo se unió Lluç Mayol como editor de una publicación derivada de la experiencia propuesta en “SÒL / BENI-ON-ICE”. Lluç Mayol es artista, investigador y activista cultural con una extensa experiencia en el desarrollo de proyectos pedagógicos y artísticos y editoriales tanto desde iniciativas independientes (“Saladestar”, “La fanzinotheca”, “ArtDoules”, “L’Automàtica”, etc.) como desde múltiples programas e instituciones públicas en varios países.



FIGURA 2-11. Limpia del día de apertura de «SÒL» por Rosana Sánchez Rufete. 2022.

mismas¹¹⁹¹ que para todas las personas que acudieran al “Teatro círculo”. En resumen, toda la comunidad escénica tenía que pagar 5€ para acceder a la pista y permanecer en ella 30 minutos. Acabamos de definir la logística de la taquilla, el tamaño físico de la entrada¹¹⁹², la información que contendría. En esta reunión intentamos entender cómo podría ser el flujo de acceso a la pista, las inquietudes de la gente, prever algunos problemas y como acometerlos (botiquín, hielo para las caídas, etc.). Por último, cerramos el régimen y los horarios de acceso/apertura de la pista de hielo y de las acciones de *mediación*¹¹⁹³ previstas para las mañanas de la siguiente semana.

En la mañana del 4 julio el equipo completo de “SÒL”, junto con los responsables de “Teatro Círculo” nos encontramos en el espacio escénico con Rosana Sánchez Rufete para hacer una *limpia* del espacio. Rosana lleva dos años investigando con técnicas predictivas en base al movimiento *inducido* de objetos y su posterior interpretación. En este caso empleamos un péndulo *manejado* por la artista, en busca de respuestas sobre el espacio escénico / pista de hielo. Íbamos formulando preguntas que eran *respondidas* afirmativa o negativamente por el péndulo. El péndulo marcaba acciones con un elemento concreto (romero, sal, humo de palo santo) que tenían que ser realizadas por una persona determinada en/sobre el espacio. Será esta la única actividad privada con acceso restringido al equipo de “BENI-ON-ICE / SÒL”, no difundida en redes sociales y no emitida por video en *streaming*.

¹¹⁹¹ En ciertos momentos de la investigación a estas decisiones tácticas y reflexiones sobre el dinero y su flujo se las llamó “Régimen económico”. Por motivos de extensión de este trabajo de investigación no podemos incidir en este asunto, que queda pendiente para futuras investigaciones.

¹¹⁹² Entraremos más adelante en detalle, pero el tamaño de la entrada guardaba una relación de proporción con el coste económico de la pista.

¹¹⁹³ No nos vamos a detener en esta cuestión aquí, pero apuntamos brevemente que durante las mañanas de la semana del 4 al 10 de julio se realizaron acciones de mediación entre “SÒL / BENI-ON-ICE” y diferentes colectivos en riesgo de exclusión social.



FIGURA 212. Equipo de «SOL» y de «Teatro Circular» en la limpia del día de apertura de Rosana Sánchez Rufete. 2022.

Nos acogimos a la cultura escénica de origen ritual¹¹⁹⁴ para producir un tiempo colectivo dedicado a prepararnos para la apertura del espacio a la comunidad escénica. Era también una forma de suspender por un momento nuestro *juicio de la razón* sobre el espacio, el tiempo, los cuerpos, el dispositivo escénico y nosotros mismos. Simplemente una manera de estar en colectivo antes de empezar a convivir íntimamente con la incertidumbre del espacio resbaladizo. Una manera de prepararnos para dejar que las cosas pasaran sin ser demasiado reactivos. Nuestro propio ritual de *transición* para convertirnos en una comunidad al cuidado de un espacio y de una gente: los patinadores.

“La propia reunión de todo el equipo en el espacio, independientemente de la fe que le tenga cada uno a la limpieza energética, genera un espacio-tiempo de encuentro y comunión que ayuda a que el encuentro por la tarde en la apertura del espacio no sea tan abrupto”¹¹⁹⁵

A las 17:00 horas del lunes 4 de julio, es la fecha y hora establecidas para el comienzo de la actividad de “BENI-ON-ICE / SÒL”. El equipo llega unos minutos antes al “Teatro Círculo” y realiza las acciones de encendido de equipos y preparación de taquilla. A las 17:00 no hay nadie que quiera entrar en la pista / espacio escénico. Aparece la duda, ahora ya fundamentada ¿Vendrá alguien esta tarde?

“Son las 17h y se abre oficialmente la pista de hielo sintético “BENI-ON-ICE”. No ocurre nada, absolutamente nada hasta más de una hora después cuando llegan los primeros patinadores, Juana Varela¹¹⁹⁶ y su hijo. (...) Se apuesta por el horario comercial (de lunes a domingo de 17h a 21h) prescindiendo del *tiempo espectacular*. Sin embargo, a las 17h del lunes 4 de julio todas estábamos expectantes”¹¹⁹⁷

¹¹⁹⁴ La actividad performativa de Rosana Sánchez Rufete, también nos dejó *protocolos* diarios previos a la apertura del espacio al público. Por ejemplo, abrir y cerrar puertas o quemar palo santo en el interior de la pista / espacio escénico. La responsabilidad de estas tareas fue adoptada por diferentes miembros del equipo sin necesidad de establecer un acuerdo. Carlos Aguilar (miembro del equipo de “Teatro Círculo”) se encargó diariamente de *pasar el palo santo* por el espacio.

¹¹⁹⁵ Romero Raga, «Memoria de SÒL».

¹¹⁹⁶ Juana Varela es una bailarina reconocida en el ámbito de las artes escénicas locales. Varela bailó con “La Coja Dansa” en los primeros espectáculos profesionales de la compañía, durante lo que hemos llamado *primera etapa* en el “Capítulo 6. Trayectoria”

¹¹⁹⁷ Romero Raga, «Memoria de SÒL».

7.2.3. Dos marcos

"Lo fundamentalmente nuevo en este teatro es que comedia y realidad se confunden de manera sorprendente. Con frecuencia no sabes si estás en el teatro o en un mitin; crees que debieras intervenir y ayudar, que debieras gritar tú también. El límite entre comedia y realidad se borra (...). El público siente que ha echado una ojeada a la vida real, que no es espectador de una pieza teatral, sino de una pieza de vida verdadera"¹¹⁹⁸

Consideramos que hay una operación táctica de desplazamiento en "SÒL / BENI-ON-ICE" que fue la principal responsable de desbordar las convenciones del dispositivo escénico convencional: la superposición de marcos. Esta táctica desplazó las convenciones (espacialidad, posición, tiempo y comportamiento) del dispositivo escénico institucional. Pero, como veremos más adelante, consideramos que la táctica de superposición de marcos puesta en práctica en "SÒL / BENI-ON-ICE" también fue capaz de desbordar las estrategias que los artistas/directores de la Etapa de autonomía/autoridad impusieron sobre el dispositivo escénico institucional.

Para producir esta superposición de marcos, durante las semanas anteriores a la fecha de apertura se publicitaron¹¹⁹⁹ las fechas y el horario de acceso a la pista, los datos de localización y contacto, precios de entrada, etc. bajo el nombre de "BENI-ON-ICE". Por tanto, abrimos con esta acción de comunicación un espacio/tiempo dedicado al patinaje sobre hielo en el barrio de Benimaclet (Valencia). Simultáneamente "SÒL" es la producción escénica de danza contemporánea de "La Coja Danza S.L." para el año 2022¹²⁰⁰. De esta forma, lo hicimos saber en las redes sociales de la compañía, y a través de carteles producidos para publicitar el *estreno* y los días de *representación*. Con esta línea

¹¹⁹⁸ Cita sobre el teatro el Teatro Proletario en el periódico "Die Rote Fahne" el 12 de abril 1921. Extraída de: Prieto López, «Teatro total», 161.

¹¹⁹⁹ Produjimos una imagen gráfica que distribuimos en formato poster, *flyer* y generamos una cuenta en la red social "Instagram" específica para el evento.

¹²⁰⁰ Desde hace más de 20 años "La Coja Danza" realiza al menos una producción escénica anual.

de comunicación abrimos un espacio/tiempo destinado a la exhibición de un espectáculo de danza. Ambos tiempos que se abrieron virtualmente a través de estrategias de comunicación, se materializaron en el espacio de "Teatro Círculo" en la semana del 4 al 10 de julio de 2023.

Con "SÒL" produjimos la coincidencia temporal y espacial de dos marcos culturales, sino opuestos, sí que con códigos bien diferenciados. La adscripción del suceso que supuso "SÒL" a la *institución escénica* viene dada, por un lado, porque tuvo lugar en un espacio cuyo uso declarado (legal y socialmente) es del "Teatro Círculo" y por otro porque sus promotores estamos relacionados (legal y socialmente, también) con la danza contemporánea. Sin embargo, el espacio interior del teatro estaba *acondicionado* para la práctica del patinaje sobre hielo. El horario de apertura del espacio coincidía con el típico horario comercial de cualquier negocio lúdico de este tipo. Pista de hielo y espacio escénico se plegaron en el tiempo y el espacio para compartir un presente simultáneo. Dos dispositivos (marcos) funcionando simultáneamente.

Hemos visto en nuestro análisis de las tácticas de comportamiento de la Etapa relacional como Fischer-Lichte basa gran parte de las estrategias para la desestabilización de los comportamientos convencionales en el choque o superposición de *marcos*. Los marcos son también situaciones codificadas para las que tenemos una gramática cultural con la que dar una respuesta adecuada, una respuesta esperada para una situación cultural.

"Los permanentes choques y rupturas de marcos creaban una y otra vez situaciones nuevas para los espectadores en las que no podían comportarse <<de modo automático>>, es decir, no podían comportarse de acuerdo a unas reglas establecidas dentro de un marco, sino que tenían que decidir qué marco era el válido para ellos"¹²⁰¹

¹²⁰¹ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 97.



FIGURA 213. Manel, uno de los patinadores asiduos a «SÒL». 2022

Aplicadas al caso que nos ocupa, estas tácticas pasarían por determinar en este *choque de marcos* (pista de hielo/espacio escénico) que la actividad que allí se produce debe ser considerada como danza contemporánea (arte), y por tanto es observada bajo los límites y con los métodos propios del régimen escópico del dispositivo escénico. O por el contrario que la actividad que se produce en esta pista de hielo/espacio escénico debemos entenderla y observarla como una práctica lúdica dentro del marco del entretenimiento y el disfrute (realidad). Por tanto, el espectador se encuentra ante una disyuntiva, un momento sobre el que se dibuja un umbral de decisión que es necesario traspasar para poder interpretar lo que está pasando.

“Parece que es sobre todo el desmantelamiento de la oposición entre arte y realidad, así como todas las demás oposiciones que se derivan de ella, el que pone a los participantes en un estado umbral”¹²⁰²

No ha sido el objetivo de “SÒL” la mera generación de este *umbral* del que habla Fischer-Lichte, ya que por umbral se entiende un corte en el espacio, un tiempo breve de transición entre dos estados bien codificados, que ya se da normalmente en el dispositivo escénico. Como hemos visto, en el dispositivo convencional este umbral es un instante que marca el principio y el final del *tiempo espectacular*, a través de convenciones como el oscurecimiento de la sala e iluminación del escenario. En “SÒL” hemos explorado la extensión del umbral a la totalidad del tiempo que hemos compartido el espacio pista de hielo/espacio escénico con la comunidad escénica. Podríamos hablar de la *umbralización* del espacio, del tiempo y del comportamiento, su conversión en un contexto espaciotemporal intermedio y más dilatado donde no resulta posible tomar una posición determinada y escoger un código desde el que interpretar un suceso. Fischer-Lichte hablará de *liminaridad*¹²⁰³ para referirse a los espacios y los tiempos de esta experiencia del *límite* recurriendo a los estudios sobre el ritual realizados por Víctor Turner compilados en “Los ritos de paso” (1909)

¹²⁰² Fischer-Lichte, 350.

¹²⁰³ Fue Turner quien acuñó el término de *liminaridad*.

"Estas performances [liminares] precipitaban al espectador a una crisis para cuya superación no podía recurrir a patrones de comportamiento convencionalmente admitidos. Los estándares válidos hasta el momento dejaban de serlo y los nuevos no se había formulado todavía"¹²⁰⁴

Fischer-Lichte habla sistemáticamente, en esta sección de "Estética de lo performativo", de la situación liminar en la que se encuentran los espectadores en algunas realizaciones escénicas, pero pensamos que al hablar tan solo de la situación de los espectadores olvida deliberadamente al resto de la comunidad escénica que produce este estado liminar *para* el espectador. Parecería que para producirle a los demás estas situaciones liminares el *staff* de la realización escénica debería conservar sus funciones convencionales con el objetivo de seguir siendo productivo, aunque ya no de representaciones o narrativas, ahora agente productivo de estas situaciones liminares. Sin embargo, pensamos que en "SÒL" el equipo al completo (y con esto completamos la totalidad de la comunidad escénica) estábamos en las mismas condiciones de incertidumbre en la misma *deriva liminal*, que los espectadores. En cuanto al espacio y al tiempo del suceso (horario de apertura) no existieron prácticamente diferencias (asimetrías en el régimen de saber) entre los agentes (personas) que allí se dieron cita.

El potencial político y por tanto la potencia de agencia nuestra propuesta está radicada en acondicionar un lugar problemático, que nos impida tomar una posición determinada durante demasiado tiempo. Una zona de indeterminación (liminal) visual, funcional y económicamente hablando. Un lugar borroso. Un espacio que no esté situado, más allá de los márgenes de los regímenes que conforman el dispositivo de la *institución*, sino justamente encima del margen, sobre el margen mismo. Pensando/practicando el margen como zona, no como línea sino como espacio. Si no existe este espacio, abrirlo a fuerza de fluctuar de un lado a otro sobre la frontera, produciendo problemas de reconocimiento. Un

¹²⁰⁴ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 350.

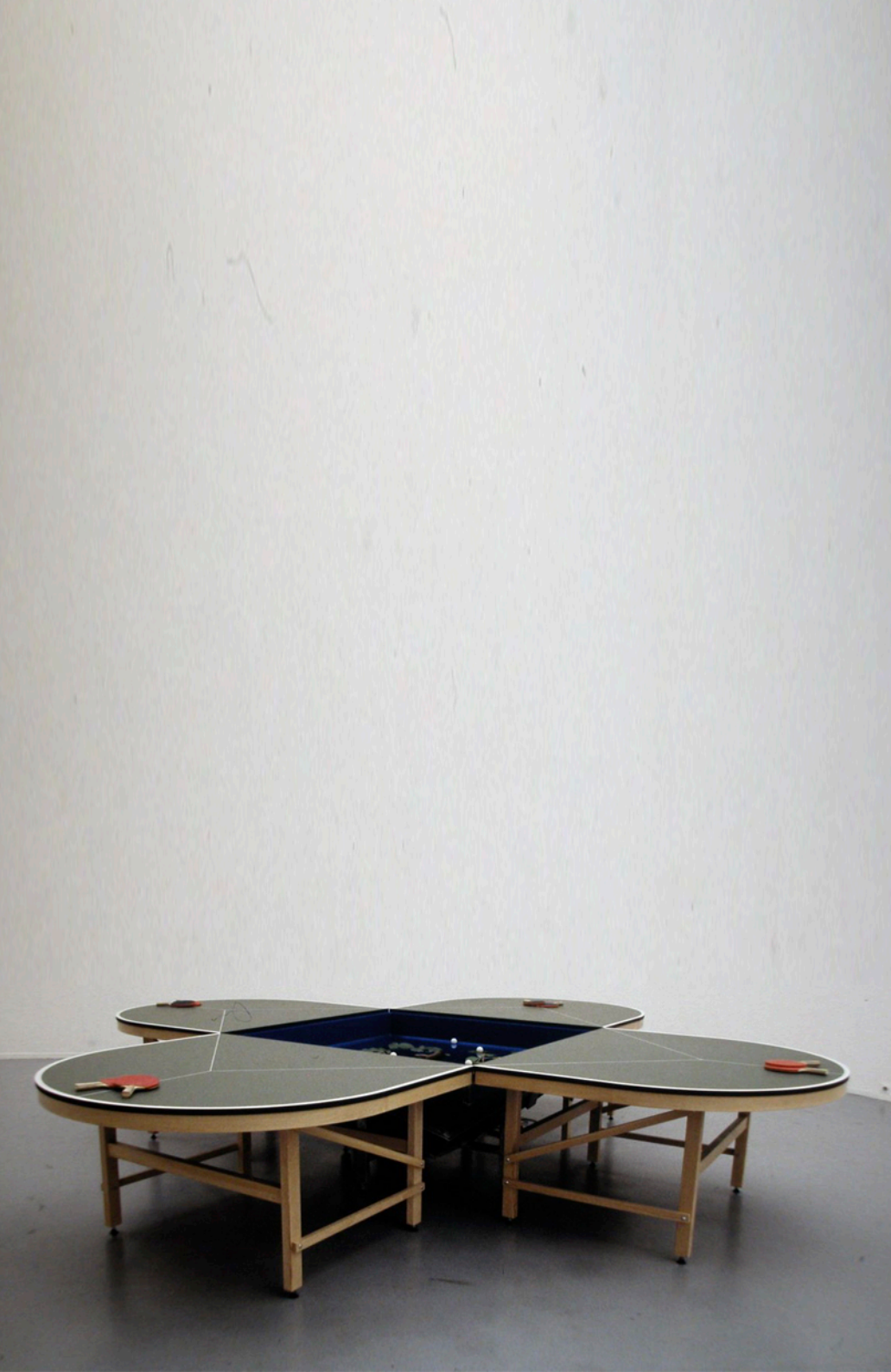


FIGURA 214. Gabriel Orozco. Ping Pong Table. 1998. Instalación

espacio resbaloso. Problemas de *juicio* dirá Cuqui Jerez en la entrevista que mantiene con Quim Pujol sobre “Las Ultracosas” (2020)

“El potencial político está en abrir un espacio para estar juntas de otro modo como espectadoras y *performers*, y también está en la suspensión del juicio. Proponemos una no posición entendiendo esa no posición como el poder político de la imaginación, la posibilidad de pensar otros modos de estar juntas donde no necesariamente opere el juicio. Es un lugar muy abstracto y difícil de nombrar, pero es importante habitar esos otros espacios de ponernos en relación con los demás. Por ejemplo, durante el proceso hemos hablado mucho de cómo estar al borde del ridículo. Cuando algo se vuelve ridículo, ya lo estamos cerrando y nombrando. Pero ¿Qué hay justo antes de lo ridículo? Es la posibilidad de mirar lo ridículo sin juzgarlo, sin saber cómo situarme. En ese no saber cómo situarme estoy buscando situarme y me vuelvo consciente de ello. A lo largo del proceso, cuando las cosas se volvían demasiado reconocibles, reculábamos”¹²⁰⁵

Negociar con el *borde*, pero sin intención de hacer un juicio sobre donde me sitúo, sino todo lo contrario, con la intención de *emborrarlo*. No de hacer un agujero, traspasar, colocarse fuera de los límites, sino con la intención de estar sobre el borde como *el gato en la caja*. Un estado transitorio entre dos posiciones codificadas aparentemente contrarias (representación/realidad). De estos espacios *entre*¹²⁰⁶ hablará también Juan Domínguez en “Dirty room”¹²⁰⁷. Este espacio *entre* es el que teníamos la intención de abrir con “SÒL”.

“Ping Pong Table”¹²⁰⁸ (1998) de Gabriel Orozco es la *reformalización* de una mesa de ping-pong a través de diferentes operaciones de desplazamiento (suma, sustracción y señalamiento). Donde antes, en el juego convencional, había dos personas con sus *campos* enfrentados, encontramos un desdoblamiento de los

¹²⁰⁵ Cuqui Jerez, Entrevista a Cuqui Jerez, entrevistado por Quim Pujol, accedido 5 de octubre de 2022, <http://www.tea-tron.com/quimpujol/blog/2020/06/11/entrevista-a-cuqui-jerez/>.

¹²⁰⁶ Lo hemos citado para definir la *instalografía*. En el “Capítulo 4” apartado “4.3.3. Instalografía: dispositivo escénico relacional”

¹²⁰⁷ Domínguez y Royo, *Dirty Room*.

¹²⁰⁸ Gabriel Orozco, *Ping Pong Table*, 1998, Instalación, 1998, MOCA, <https://www.moca.org/collection/work/ping-pong-table-mesa-de-ping-pong-con-estanque>.

campos de juego apareciendo cuatro campos de juego y por lo tanto espacio para más *jugadores*. Los límites de la superficie de los nuevos campos de juego no serán cuadrangular sino redondeada. Pero la transformación que más nos interesa al hilo de nuestra reflexión sobre el borde/frontera, radica que en "Ping Pond Table" Orozco ha sustituido la red que ya no existe por un nuevo espacio: un estanque central entre los cuatro campos de juego. Se abre un nuevo espacio inédito, innombrable (de momento), allí donde antes había una línea que marcaba taxativamente los campos de juego enfrentados ¿Qué papel tiene este nuevo espacio en el juego? Más allá del papel simbólico que el autor le concede al estanque como lugar primigenio¹²⁰⁹ en ciertas culturas, lo cierto es que de facto tenemos *otro* espacio sobre el que negociar, y que podría necesitar de otras reglas. Con esta operación de *reformatización* (sustracción de la red, adición de un estanque) ha aparecido un espacio donde solo había una línea. Esta zona, de momento indeterminada, conforma el concepto de producción de problemas en el espacio que hemos defendido como consustancial a los dispositivos de agencia. Hay que entender el término *problema del/en el espacio*, como el tipo de intervención que genera Orozco con su mesa de ping-pong, no como dificultad o impedimento, sino como otras formas de generar o repensar espacios fuertemente codificados culturalmente.

Vivimos en una cultura particularmente propensa a la binarización del mundo. "Cuando se vuelve ridículo, ya lo estamos cerrando y nombrando"¹²¹⁰ dice Cuqui Jerez. Este cierre en categorías llega a niveles de definición extremos hasta nombrar las diferencias mínimas entre dos cosas, muy parecidas. El objetivo de este cierre siempre es la explotación de aquello que nombro y por lo tanto separo categorialmente de mí. "SÒL" se produjo esquivando ser definido/entendido/practicado únicamente dentro de uno de los dos marcos que estaba haciendo coincidir en el tiempo y espacio que ocupaba. Por tanto, no

¹²⁰⁹ Gabriel Orozco, Gabriel Orozco on games, ping pong, the beginning of the universe, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=fUAWo9cTmfU>.

¹²¹⁰ Jerez, Entrevista a Cuqui Jerez.

estábamos actuando contra el dispositivo escénico, ni buscando suprimir las categorías que ponen en funcionamiento los regímenes que necesita la *institución* para que nos reconozcamos en el dispositivo. Tampoco pretendimos específicamente ampliar los límites de los regímenes hasta alcanzar lo que en principio queda fuera de la convención, ni incorporar en el dispositivo los cuerpos, tiempos, comportamientos y espacios marginales/marginados. No era el objetivo observar el patinaje como danza, ni la danza como patinaje. Estábamos deliberadamente abriendo un *estanque*, un espacio de indeterminación en un entorno fuertemente codificado donde todo el mundo necesita saber qué ha venido a hacer, durante, cuanto tiempo, en qué condiciones, quién está produciendo estas condiciones, qué es lo que va a ocurrir, hacia dónde tiene que mirar, cuándo tiene que salir/entrar, cuánto va a durar, a qué colectivo pertenece él/ella, etc. Todo ello sin negar explícitamente a nadie la posibilidad de entender aquel espacio/tiempo y su rol dentro del mismo de la manera que estimara más oportuna. Pero sí que intentado que nadie le pudiera imponer a los demás su forma de entender el espacio/tiempo que pretendía abrir "SÒL".

Durante el proceso de producción de esta investigación¹²¹¹, trabajamos intensamente sobre las convenciones del dispositivo escénico y las estrategias para su desplazamiento. Sin embargo, nuestro objetivo en la práctica ha sido evitar la impugnación total de las categorías que articulan el dispositivo escénico institucional. Nuestra alternativa se reduce a intentar provocar *cosas* (comportamientos, tiempos y espacios) que no se dejan categorizar/sujetar del todo con respecto al régimen de convenciones del que participan. Cosas que nos dificulten el juicio, que hagan resbalar las categorías y conviertan en poco operativos algunos términos necesarios para la *institución*.

¹²¹¹ En principio aquí habíamos escrito: "durante el proceso de producción de la parte práctica de esta investigación". Pero debemos señalar nuevamente aquí que la parte práctica y la parte de investigación y reflexión sobre el dispositivo escénico se ha ido construyendo y tejiendo en paralelo. La parte práctica es una tentativa realizada que informa a la parte escrita de esta investigación, de la misma forma que la parte de análisis informó a la tentativa práctica.

Esta ha sido nuestra forma de *abrir un estanque*¹²¹² en los espacios fuertemente codificados de la *institución* escénica. La superficie resbalosa de nuestra pista de hielo ha comprometido el equilibrio (físico) de nuestros cuerpos durante una semana, nuestra forma de desplazar algunas convenciones del dispositivo escénico ha comprometido nuestro equilibrio a la hora de reconocernos como sujetos de una *institución* (contexto).

En "SÒL" hemos explorado una zona de indeterminación desde la que plantearnos la parte práctica en relación con el dispositivo escénico. Esta zona de *indeterminación* no se reduce a la inversión de las posiciones que se establecen en las convenciones del dispositivo escénico con respecto a lo visible y lo oculto. "SÒL" ha pretendido abrir una zona intermedia de indeterminación que hemos denominado *borrosa*. Lo borroso ha sido también una táctica transversal de las operaciones de desplazamiento realizadas en las convenciones del dispositivo escénico. Sin embargo, borroso es un concepto principalmente visual. Nuestra adscripción personal (formación académica y desarrollo profesional) en torno al campo de la cultura visual han hecho de este término algo transversal a este trabajo. Por otro lado, no debemos olvidar que el dispositivo escénico es un dispositivo de comunicación en el que la configuración del *aparato* visual como algo central, ha determinado en gran parte su forma pasada, presente y futura. Pero borroso no ha funcionado en "SÒL" como adjetivo de lo que visualmente no está bien definido por sus contornos, sino de aquello que no podemos identificar con claridad, aunque lo podemos percibir de forma clara, sin dificultades visuales. Por tanto, es un término que no atañe únicamente a las condiciones visuales, sino al ejercicio de reconocimiento de *algo*. Este ejercicio de reconocimiento está integrado en el dispositivo escénico no solamente por el aspecto visual que presentan las cosas, sino por la indeterminación que producen las posiciones, funciones, comportamientos y transacciones económicas que se realizan dentro del dispositivo escénico. Es decir, porque el sistema no administra los cuerpos,

¹²¹² Nos referenciamos al trabajo de Gabriel Orozco en "Ping Pond Table" (1998), comentado más arriba.

espacios y tiempos con una economía reconocible. Por tanto, hemos accedido a *lo borroso* a través de esta superposición simultánea de marcos. Haciendo que la coincidencia temporal pista de hielo/espacio escénico complicara los juicios de reconocimiento sobre las cosas, que tenemos tan automatizados. En definitiva, hemos intentado hacer inoperante el régimen de *saber* convencional del dispositivo escénico institucional.

Para profundizar y reafirmar lo borroso que nos ofrecía esta superposición de marcos de "SÒL / BENI-ON-ICE" hemos puesto en práctica una serie de tácticas alineadas con nuestro análisis teórico del dispositivo escénico. Es decir, tácticas alineadas con las categorías de espacialidad, posición, temporalidad y comportamiento. A continuación, analizamos cada una de estas tácticas dentro del contexto de la categoría a la que pertenecen.



FIGURA 215. Patinador intentando mantener el equilibrio en «SOL». 2022

7.3. Espacialidad de “SÒL”

En “SÒL / BENI-ON-ICE” hemos explorado diferentes tácticas de desplazamiento de las condiciones de espacialidad normativas del dispositivo escénico clásico. Al fin y al cabo, no nos podemos abstraer de que “SÒL / BENI-ON-ICE” se produjo en un teatro. Por su dimensión, programación y distribución espacial, el “Teatro Círculo” pertenece a una categoría de espacios teatrales que denominamos comúnmente como *salas alternativas*. En las llamadas *salas alternativas* algunas convenciones de espacialidad no se han podido mantener por cuestiones de tamaño, inespecificidad de la construcción arquitectónica, limitaciones económicas, etc. Sin embargo, muchas convenciones de espacialidad propias del dispositivo escénico clásico continúan estando presentes y activas hoy por hoy en esta tipología de espacios de exhibición de producciones/investigaciones escénicas.

7.3.1. Supresión del aislamiento

Una de las cuestiones más destacadas de las convenciones de espacialidad del dispositivo escénico institucional es el aislamiento acústico y visual del interior de la sala con respecto al exterior de esta. En “SÒL” nos planteamos romper este aislamiento¹²¹³. “Teatro Círculo” tiene algunas particularidades arquitectónicas propias y otras particularidades que son comunes al conjunto de *salas alternativas*. Podríamos decir que, en la mayoría de este tipo de salas el perímetro que marcan los límites arquitectónicos que establecen los muros de la sala, son al mismo tiempo los límites del espacio escénico. Tras los muros que delimitan el espacio de la sala, encontramos los locales comerciales contiguos, o

¹²¹³ Durante el proceso de investigación, y en conversaciones con Paula Romero, hemos especulado con el derribo de las paredes perimetrales de cierre del espacio escénico de “Teatro Círculo”. Hemos encontrado a posteriori, la intervención de Elmgreen y Dragset “Spaced Out” (2003). “(...) las paredes de la sala de exposiciones Portikus (Frankfurt) se abrieron de par en par y se echaron abajo. Tan solo se dejaron el suelo, el techo y la claraboya, abriendo así físicamente el espacio de Portikus al espacio público urbano como prototipo del clásico cubo blanco”. En: Coulter-Smith, *Deconstruyendo las instalaciones*, 23.

directamente la calle. No ocurre lo mismo con las arquitecturas teatrales canónicas del dispositivo escénico institucional, que responden a la estructura de *doble muro*¹²¹⁴. En el caso de "Teatro Círculo" la pared del fondo del escenario y una de las laterales colindan con el espacio público. Una particularidad muy relevante de "Teatro Círculo" es que en la pared del fondo del escenario encontramos una puerta de emergencia practicable. Nuestro propósito inicial era mantener abierta esta puerta de emergencia y la puerta de acceso al espacio escénico a través de la antesala en la cual las personas que acudían se ponían los patines. El espacio tendría de esta forma dos aperturas que lo permitirían comunicarse con el exterior en una doble dirección. Es decir, que gente que pasara por la calle¹²¹⁵ pudiera asomarse hacia el interior de la sala y que personas que estuvieran dentro pudieran salir, mirar, comprender el momento del día en el que estaban. En este sentido la estrategia pretendía *desaislar* la sala del "Teatro Círculo" del exterior de este, dada la posibilidad tan específica que propicia que la puerta de emergencia comunique directamente con la calle exterior. Mantener una puerta abierta al exterior permite que se produzcan *interferencias*¹²¹⁶ inesperadas y otras circunstancias no planificadas.

Estas puertas estuvieron abiertas en algunas ocasiones, pero el desarrollo de la práctica traza líneas que, en ocasiones, se desvían de los propósitos que se fijan en los procesos previos de análisis, estudio y decisión. Hubo dos factores que determinaron que estas aperturas estuvieran en más ocasiones cerradas que

¹²¹⁴ Hemos analizado esta cuestión en el "Capítulo 1" apartado "1.2. Convenciones de espacialidad" correspondientes a la Etapa institucional

¹²¹⁵ Hemos abordado los intentos de comunicar el dispositivo escénico con el exterior que propusieron los directores y arquitectos del primer momento de la Etapa de autonomía/autoridad. Sin embargo, esta apertura hacia la calle no se da en nuestro caso para extender la realización escénica a la calle, sino para que esta se vea afectada por ese ámbito del que ha sido sistemáticamente separada.

¹²¹⁶ Sin ánimo de ser exhaustivo en la historiografía de esta táctica de des-aislamiento del dispositivo escénico, debemos de hacer referencia al espectáculo "Blue" (2009) de Juan Domínguez. "el teatro en *blue* tenía las puertas abiertas para que los sonidos e incluso la gente de la calle formasen parte de la pieza. La escena misma no era solo un lugar para la representación, sino un espacio donde los eventos podían suceder por casualidad, o deliberadamente" En: Domínguez y Royo, *Dirty Room*, 20.

abiertas. La primera radica en que no esperábamos que el espacio se convirtiera en un espacio de comunidad, intimidad y aprendizaje. Los que allí entramos, nos sentimos vulnerables puesto que era difícil controlar nuestro cuerpo, con y sin patines sobre la superficie resbalosa del hielo sintético. Así que todos estuvimos *bordeando el ridículo*¹²¹⁷ y corriendo peligro en primera persona, motivo por el cual intentamos no generar espacios, zonas o aperturas que permitieran ver sin estar patinando. Era importante no generar asimetrías en la comunidad escénica. Todas las personas tenían que acceder al espacio con los mismos condicionantes. Es decir, para poder entrar en el espacio o para poder ver lo que allí estaba pasando había que ponerse unos patines y meterse en el espacio. Para ser *partícipes* había que *participar* en igualdad de condiciones. Haber dejado lugares desde los que mirar *desde afuera*, hubiera sido equivalente a mantener las gradas o cualquier otro tipo de dispositivo generador de posiciones¹²¹⁸ codificadas en el sistema. Por lo tanto, el *desaislamiento* del interior del teatro entraba en conflicto con la eliminación de las posiciones convencionales del dispositivo escénico. De forma *natural* prevaleció el criterio de preservar una zona que permitiera a la comunidad estar tranquila, no sentirse observada, juzgada o registrada (fotografiada y compartida) por personas que no estuvieran en la misma tesitura de forma simultánea.

Por otro lado, tenemos que señalar el gasto energético. Debemos tener en cuenta que "SÒL" se desarrolló durante los meses de junio y julio de 2022 en un año especialmente caluroso. Para que el calor no fuera un eje capaz de condicionar cualquier actividad propuesta en este espacio, era necesario contar con una adecuada climatización. La climatización de "Teatro Círculo" depende en gran medida de la capacidad de aislar el interior del exterior y esto pasa por cerrar las

¹²¹⁷ Recuperando el comentario de Cuqui Jerez sobre la zona no cerrada y sin juicio citada más arriba.

¹²¹⁸ Por tanto, una cuestión que hemos analizado como del ámbito de la espacialidad, se puede convertir en una cuestión de posiciones. Nuestras categorías de análisis están íntimamente conectadas cualquier desplazamiento hace que se comuniquen y que sea complejo que no participen de dos categorías de análisis, en principio, diferentes.

puertas. Por cuestiones de despilfarro energético evidente no podíamos mantener simultáneamente la climatización y el espacio abierto al exterior. Estuvimos contemplando renunciar a la climatización y que el calor produjera un contraste entre la pista de hielo y el espacio real que podía alcanzar sin climatizar los 35°. Sin embargo, esta temperatura habría condicionado cualquier cosa que se pudiera plantear, generando muy poco recorrido para que las cosas pudieran encontrar otros sentidos más allá de las inconvenientes derivados del calor. El objetivo no era forzar a las personas que se acercaron tanto a "SÒL" como a "BENI-ON-ICE" a pasar calor, y por tanto desestimamos este recurso.

7.3.2. Supresión diferencias de acceso

Como hemos visto en nuestro análisis del dispositivo escénico, lo convencional es que observantes y actuantes accedan por puertas diferentes y en momentos distintos al dispositivo escénico. "Teatro Círculo" al ser una sala alternativa no tiene puertas de acceso diferentes. El *problema* de que observantes y actuantes no se encuentren físicamente antes del inicio del tiempo espectacular, se resuelve en muchas salas alternativas haciendo que los actuantes accedan al teatro antes que los observantes. Esta es la fórmula a la que recurre "Teatro Círculo" normalmente.

En el caso de "SÒL / BENI-ON-ICE" toda la comunidad escénica llegaba al teatro de forma simultánea y accedía a la sala sin ningún criterio de segregación temporal. También hemos visto en nuestro análisis del dispositivo escénico institucional, que la convención marca que actuantes y observantes accedan al lugar del encuentro (la sala) a través de estancias intermedias diferentes para cada colectivo. En "SÒL" hemos inhabilitado el uso de los camerinos y de otras puertas diferentes de acceso a la sala. En otras palabras, el grupo organizador de "SÒL" y los gestores de sala, no hemos contado con privilegios de acceso o lugares privados durante los días que la iniciativa ha estado activa. Esta supresión ha incluido los espacios de preparación (camerinos) de uso privado o previo a la entrada al espacio.

Derivada de esta decisión de supresión de accesos diferenciados y espacios privilegiados, todas las personas que accedimos a "SÒL / BENI-ON-ICE" lo hicimos a través del espacio de *mediación* que configura la taquilla en el dispositivo escénico institucional. Como veremos en el apartado dedicado a analizar las tácticas de comportamiento, en "SÒL / BENI-ON-ICE", nadie pudo entrar a la pista de hielo sin pagar. Es decir, decidimos que todos los miembros de la comunidad escénica pagaran una entrada para poder acceder a la pista de patinaje. Por tanto, esta diferencia de privilegios de acceso que se da habitualmente en el dispositivo escénico clásico, y que consiste en garantizar el acceso gratuito al espacio de trabajo (pista de hielo / escenario) para el equipo vinculado laboralmente en la producción, también fue *desplazado* en "SÒL / BENI-ON-ICE".

7.3.3. Espacios inter-medios

En la espacialidad normativa del dispositivo escénico, encontramos espacios principales y espacio subalternos. La sala y la escena son los lugares que historiográficamente han constituido el núcleo esencial del dispositivo escénico. Sin embargo, el dispositivo necesita de espacios inter-medios para funcionar. Ya hemos hablado en este trabajo de los camerinos este lugar generado por la convención de espacialidad para evitar la coincidencia de observantes y actantes¹²¹⁹ antes del inicio del tiempo espectacular. En el análisis de la práctica hemos comentado como en "SÒL / BENI-ON-ICE" los hemos anulado como táctica desplazamiento de las convenciones espaciales del dispositivo escénico y su régimen escópico. Sin embargo, los camerinos no son los únicos espacios inter-medios en el dispositivo escénico. En "SÒL / BENI-ON-ICE" hemos

¹²¹⁹ Los camerinos son también un lugar de preparación para los actantes. Convencionalmente los actantes requieren pasar por un proceso de transformación de su cuerpo: maquillaje, peluquería, etc. y otros rituales de transición hacia el escenario: concentración, etc. que en "SÒL" se anularon de forma consciente y específica.



FIGURA 216. La taquilla de «SÒL». 2022

trabajado también con los espacios de la taquilla, de las zonas de espera antes del acceso a la sala que convencionalmente reciben el nombre de *foyer*, y de *ambigú*. Se trata de lugares que funcionan como umbral y por lo tanto con unas cualidades de espacialidad específicas.

Lehmann hablará de estos espacios en clave temporal a través del concepto de *tiempo del performance text*. El *tiempo del performance text* es un tiempo vivido que no coincide con el tiempo de la escenificación¹²²⁰. Un tiempo que tiene lugar antes y después del tiempo espectacular. Analizaremos la influencia importante del *performance text* en el contexto de “SÒL / BENI-ON-ICE” en el apartado dedicado a las tácticas temporales. Pero ahora debemos señalar como estos *tiempos* se han espacializado. Es decir, estos tiempos han podido desarrollarse gracias a tácticas de espacialidad concretas.

La taquilla

La taquilla es lo primero que se encontraba la comunidad escénica al entrar desde la calle por la puerta de acceso principal de “Teatro Círculo”. En “SÒL / BENI-ON-ICE” la taquilla permaneció en su configuración normativa como lugar de intercambio de dinero por acceso a la sala. Como hemos comentado “SÒL / BENI-ON-ICE” suponía la coincidencia espacial y temporal de dos contextos diferenciados: pista de hielo / dispositivo escénico. Estos dos ámbitos comparten la taquilla como un lugar fijo de intercambio de dinero por acceso. Nuestra taquilla fue también un eje de coincidencia de estos dos *marcos* que superpusimos. Sin embargo, aunque la taquilla está presente en ambos ámbitos (pista de hielo / dispositivo escénico) su función es diferente en cada uno de ellos.

En los contextos en los que la iniciativa es totalmente privada, como lo son normalmente las pistas de hielo, la actividad depende en gran medida de los

¹²²⁰ Lehmann, *Teatro posdramático*, 307.

ingresos que se introducen por parte de los clientes/espectadores a través de la taquilla. Pensemos, por ejemplo, en una atracción de feria, con la que nos sentimos tan identificados durante las semanas que estuvimos al cargo de "BENI-ON-ICE". En el contexto de una pista de hielo convencional, la taquilla es un espacio fundamental, puesto que no se puede mantener la pista en caso de ser deficitaria económicamente.

Sin embargo, en *nuestro ámbito de artes escénicas*, la taquilla es un lugar de simulacro¹²²¹, puesto que lo que se recauda es un porcentaje mínimo de lo que cuesta la producción. En nuestro ecosistema de producción escénica, solo es posible realizar una producción si se cuenta con ayuda de las Instituciones públicas. La taquilla en las *salas alternativas* y las transacciones económicas que ocurren allí son simbólicas y, por lo tanto, son un acto de *representación*. A pesar de ello, la *institución* escénica continúa teniendo este lugar fijo¹²²² con una tipología espacial específica para el intercambio económico en los márgenes espaciales que separan la sala del exterior (calle).

Por tanto, tenemos un espacio de taquilla aparentemente constitutivo de la realidad del dispositivo escénico y que, sin embargo, es un espacio para un proceso simbólico como es el pago por un producto insostenible económicamente por sí mismo¹²²³ como lo son las artes escénicas contemporáneas. La taquilla es un espacio real que en nuestro contexto tiene una funcionalidad profundamente teatral. En este espacio tan peculiar un profesional específico gestiona el cobro y recuento del dinero: el taquillero.

¹²²¹ Hemos intentado definir *nuestro ámbito* en el "Capítulo 6. Trayectoria", que se define en lo económico por una total dependencia de ingresos provenientes de las Instituciones públicas locales.

¹²²² En "SÒL" se ha mantenido este lugar fijo como lugar de intercambio monetario ¿Qué hubiera pasado si el intercambio económico, no hubiera tenido un lugar tan claro (a la entrada del teatro)? ¿Qué hubiera pasado si la taquilla hubiera sido móvil o hubiera tenido cierto grado de *ambiguación* (no hubiera tenido una figura reconocible)? ¿Qué hubiera pasado si en lugar de recoger dinero hubiéramos dicho: -Dale el dinero de tu entrada a un desconocido- ?

¹²²³ Entendiendo "por sí mismo" en referencia a los ingresos directos de los espectadores pagando su entrada.



FIGURA 217. Aris Spentzas el taquillero y Paula Romero mandando mensajes al letrero de «SOL». 2022c

Nuestro primer desplazamiento fue ocupar la taquilla del teatro, siendo este un lugar que convencionalmente ocupa un miembro del teatro y no de la compañía visitante. Nuestro segundo desplazamiento fue situar en este rol de taquillero a un artista reconocido por la comunidad escénica local: Aris Sptensas¹²²⁴. La comunidad escénica lo reconoció como tal y más allá de su función como encargado de recaudar dinero, se establecieron en la taquilla negociaciones sobre la naturaleza del espacio y las posibilidades de acceso de la comunidad escénica al interior de la sala. En el caso de "SÒL" algunas personas pagaron en la taquilla para jugar con Aris Spentsas, averiguar cosas sobre la propuesta, intentar reconocer su papel en la misma, confirmar intuiciones y recibir consejos en la incertidumbre que provocaba el dispositivo. Ocupando este espacio que habitualmente es exclusivamente de transacción económica, y desplazándolo de sus usos normativos abrimos un contexto de diálogo sobre el dispositivo escénico.

"¿Qué va a pasar ahí dentro?; Me da miedo caerme; Yo no sé patinar; ¿A dónde tengo que mirar?; ¿Hay alguna oferta?; ¿Quién hay dentro?; ¿Dentro hay bailarines?; Yo quiero entrar solo a mirar"¹²²⁵

En un dispositivo escénico completamente desplazado como el planteado por "SÒL / BENI-ON-ICE" la inestabilidad/emborronamiento recorría todos los espacios y todos los cuerpos que tradicionalmente están estrictamente codificados en cuanto a comportamiento, posición en el espacio, funciones, etc. A los asistentes les costaba encontrar puntos (cuerpos, espacios, acontecimientos) a los que *sujetarse* para interpretar el "SÒL" como un dispositivo escénico. En "SÒL / BENI-ON-ICE" la taquilla trataba de responder a estas inquietudes por lo que se convirtió en un espacio importante de nuestro dispositivo. Mucho más que

¹²²⁴ La posición de Aris fue clave como mediador en "SÒL", como único punto fiable que se mantenía estable y reconocible en un dispositivo completamente desplazado. Pero también fue clave por sus cualidades de pensamiento y actuación disruptivas, proponiendo opciones inesperadas ante lo que iba sucediendo allí.

¹²²⁵ Estas son algunas de las cuestiones que los usuarios de "SÒL / BENI-ON-ICE" plantearon al personal de la taquilla.

un simple lugar de intercambio económico. Utilizamos la taquilla como lugar donde se comunicaban a la comunidad escénica las normas mínimas que establecían los límites de la propuesta y trataban de propiciar el emborronamiento del que hemos hablado anteriormente. El acceso exclusivo con patines, el tiempo de permanencia en el espacio, la dinámica de salidas y entradas, las relaciones entre el dinero, el espacio y la entrada comentadas anteriormente, etc. todo ello se definía y se negociaba en la taquilla.

"Si abordamos / el momento / con / una idea / pre-concebida de lo que nos proporcionará, y si, incluso, / presumimos que / haber pagado por ello nos pone en situación segura, es como empezar / con el pie izquierdo"¹²²⁶

Este espacio desbordó su funcionalidad económica, generando un vínculo más allá de las relaciones normativas de funcionamiento. Fue un espacio de negociación con la comunidad escénica sobre la naturaleza del dispositivo y sobre los desbordamientos tácticos que estábamos proponiendo. Muchos asistentes acudieron allí para pedirnos explicaciones, convirtiéndose este espacio/tiempo en un espacio de mediación, que supera/desplaza las atribuciones convencionales de dicho espacio. Desde la taquilla también se manejaba el *negocio* a imagen y semejanza de las atracciones de feria con las que hemos compartido tantos parecidos. Allí se encontraba el puesto de control de la iluminación, el sonido y la gestión del letrero led. Por tanto, allí residían los residuos de autoridad de una propuesta que los rechazaba para poder ser consecuente con sus propósitos. Desde esta posición intentamos no reproducir actitudes identificables que reprodujeran las convenciones del dispositivo escénico. No ser autoridad, no explicar, *desautorizarnos*, no producir finales o principios sino turnos, administrar mínimamente un sistema ambiguo, sofocar las certezas, intentar que cada cual se hiciese cargo de lo que estimara oportuno, etc.

¹²²⁶ John Cage, «Conferencia sobre nada», trad. Juan Alcántara, 22 de julio de 2019, <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/handle/11185/2810>.



FIGURA 218. Patinadores en la Zona de Espera de «SOL». 2022c

La zona de espera

"Este olor a gimnasio no se consigue con un ambiente de teatro"¹²²⁷

Este espacio que, a priori es un lugar puramente operativo, se convirtió en una de las zonas más importantes de "SÒL / BENI-ON-ICE". Una vez que los usuarios habían pagado su entrada pasaban a la *zona de espera*. Allí podían quitarse sus zapatos y ponerse los patines necesarios para pasar a la sala. En este sentido la zona de espera fue totalmente la espacialidad que encontró por sí mismo el tiempo del performance text de Lehmann, el "tiempo real del acontecimiento teatral en su totalidad, su preludio y su posterioridad"¹²²⁸

"[El espacio previo a la pista] llegó a ser el espacio protagonista en muchas ocasiones, al ser en apariencia un espacio tan secundario, surgen conversaciones de diferente naturaleza. Bajo mi punto de vista es un espacio *entre* de potencia (antes de patinar, después de patinar). Un lugar que se llena de expectativas, especulaciones, imaginación y al que se vuelve con la experiencia de haber patinado y todas las dudas o certezas que el dispositivo activa"¹²²⁹

Dentro de un sistema borroso y desplazado de las convenciones del dispositivo escénico como el que produjimos, este espacio entre el afuera y el adentro es aún más complejo y borroso. Un espacio fronterizo, una zona de transición y preparación para *algo*. Fue el lugar donde emergieron las expectativas ante lo que va a suceder y las primeras conclusiones sobre lo acontecido. También fue un lugar de coincidencia desarticulada de todos los miembros de la comunidad escénica, sin distinción de ningún tipo.

"No se trata del momento de la pieza, sino de todos los tiempos entre. [...] Así, todo el proceso es la línea continua que se necesita para desarrollar algo. Y

¹²²⁷ Comentario de Martina Botella recogido por Paula Romero en el grupo de WhatsApp "Orejas del SÒL" y que pudo verse proyectado en el letrero luminoso led del interior de la pista.

¹²²⁸ Lehmann, *Teatro posdramático*, 307.

¹²²⁹ Romero Raga, «Memoria de SÒL».

es importante trabajar en este desarrollo, esta construcción continua, más de cerca"¹²³⁰

Las personas que trabajamos en "SÒL / BENI-ON-ICE" y que por lo tanto pasamos alrededor de la pista muchas horas durante esa semana, cuidamos de la zona de espera, de los usuarios, ordenando y afilando los patines. En definitiva, *atendiendo* este lugar entre-medio, entre los usuarios y el dispositivo escénico. Manteniendo activa la infraestructura necesaria para que "SÒL / BENI-ON-ICE" pudiera continuar desarrollándose.

7.3.4. Espacio y dinero

Cualquier producción escénica tiene un coste económico. Algunas iniciativas como la nuestra dependen de cuatro fuentes de financiación para pagar a sus trabajadores, materiales y otros costes de producción: subvenciones, economía propia, cachés y taquilla. En el caso de "SÒL / BENI-ON-ICE" una parte importante del presupuesto se destinó a la producción del espacio: la conversión del teatro en una pista de patinaje sobre hielo.

Para comprender la naturaleza de nuestra operación de desplazamiento relacionada con el dinero/espacio, es necesario comentar brevemente las fuentes de financiación económica con las que contó SÒL / BENI-ON-ICE". La parte más importante del presupuesto viene de las Instituciones públicas, en concreto del Instituto Valenciano de Cultura y del Ayuntamiento de Valencia. En segundo lugar, la compañía suele aportar dinero de su propia economía para el proyecto de producción que realiza anualmente. En tercer lugar, las sala alternativas aportan un caché mínimo por cada día de actuación en el teatro. En último lugar, en cuanto a cuantía, los ingresos de taquilla corresponden al dinero que los espectadores pagan por ver el espectáculo y que se reparte entre la compañía y el teatro que lo alberga. Por tanto, una producción escénica suele tener cuatro

¹²³⁰ Domínguez y Royo, *Dirty Room*, 137.

fuentes de financiación: Instituciones públicas, la empresa productora, el caché y los espectadores.

Las Instituciones públicas exigen que se justifique el dinero que entregan a la empresa productora para la producción de un espectáculo. En el trámite de justificación, la empresa productora informa, de forma pormenorizada (factura por factura), en qué se ha gastado el dinero que le aporta la Institución. Con este mecanismo contable la Institución pública relaciona el dinero que concede con los gastos de la producción subvencionada: salarios, materiales necesarios, etc. Es decir, la Institución conoce pormenorizadamente la relación entre el dinero que concede y el *producto final*. La economía de la producción escénica es transparente para la Institución.

Sin embargo, para el resto de la comunidad escénica, qué ha costado lo que está pasando es algo que permanece oculto¹²³¹ total o parcialmente. En "SÒL / BENI-ON-ICE" hemos querido desplazar la lógica de la transparencia económica convencional entre productores e Institución y extenderla a los espectadores.

Como hemos comentado, la convención del dispositivo escénico marca que el acceso al espacio escénico está mediado por el pago de un importe económico en la taquilla del lugar de exhibición. Si bien, como hemos visto en el apartado dedicado a la taquilla de "SÒL / BENI-ON-ICE", el dinero de los espectadores apenas cubre el 3% de los gastos totales de la producción. A diferencia de lo que ocurre en las relaciones económicas que se establecen con las Instituciones que subvencionan una producción escénica, los espectadores pagan una cantidad sin tener los datos necesarios para establecer una relación de correspondencia entre el dinero que aportan y la producción escénica a la que asisten. ¿En qué se traduce el dinero de los espectadores?

¹²³¹ No sabemos si está oculto porque a nadie le interesa o a nadie le interesa que no esté oculto.

El desplazamiento que hemos realizado en "SÒL" se basa en especificar a los asistentes la relación concreta de correspondencia entre dinero que aportan pagando su entrada y el suceso escénico del que participan. Es decir, tratar en el plano económico a todos los agentes con la misma relación de transparencia (saber) que establece la compañía con la Institución pública.

Como medio para establecer relaciones de proporción entre el dinero que se ingresa en la taquilla y el suceso escénico escogimos la superficie de la pista. El importe del alquiler de la pista de hielo para la producción de "SÒL" fue de 4.500€¹²³², para una superficie de 98 metros cuadrados (7 por 14 metros). El precio de la entrada al espacio escénico era de 5€ cada media hora. Por tanto, para costear el gasto del alquiler de la pista había que vender 900 entradas. Nuestra operación para relacionar el importe de la entrada con el espacio escénico fue dividir estas 900 entradas por la superficie total de la pista. Cada entrada 1/900 le correspondían 0,10 metros cuadrados de superficie de pista. Las entradas a la pista tuvieron un formato de papel de 38,5 por 27,5 centímetros (0,10 metros cuadrados). Los asistentes a "SÒL" recibían esta entrada en papel, mucho más grande del formato de entrada convencional, y se les comentaba la relación cuantitativa entre el pago de su entrada y la superficie de la pista que habían contribuido a costear con su dinero.

Es evidente que esta relación entre el dinero de la entrada y el valor económico del alquiler de la pista no explica por completo las relaciones económicas complejas que, una producción del tamaño de "SÒL / BENI-ON-ICE", necesita para poder ser llevada a cabo. Sin embargo, los espectadores están acostumbrados convencionalmente a entender que el pago de la entrada les da derecho a presenciar el suceso escénico sin ser conscientes del valor económico de todos los recursos que se movilizan para producir dicho suceso escénico. La

¹²³² Dicho importe abarca exclusivamente la cantidad abonada a la empresa proveedora de la pista. No incluye los gastos de transporte de esta, desde Sevilla hasta Valencia u otros gastos como su instalación, descarga, etc.

superficie física de la entrada en papel y su correspondencia con la superficie física del hielo sintético (pista), nos servía para evidenciar la precariedad del equilibrio económico de nuestro contexto de producción, puesto que los asistentes tenían esta herramienta para comprobar en qué medida su aporte económico contribuye a la producción concreta a la que asisten. ¿Se paga para qué? ¿Pago para tener acceso, para patinar, para contribuir a una producción? Puesto que el dinero que se ingresa en la taquilla no cubre ni el 3% de los gastos de producción ¿Se paga simplemente por costumbre?

Por otro lado, con esta operación desplazamos también la relación tradicional del dispositivo escénico en cuanto a régimen escópico. Es decir, cuando acudimos al teatro en calidad de espectadores convencionales pagamos para ver *algo*, normalmente un tiempo espectacular. Esta es la lógica del pago por un servicio, en el cual consideramos que nuestro tiempo como espectadores, es un tiempo productivo en el que recibimos algo que está preparado para nosotros: una información, una imagen, una historia, un movimiento, etc. En el dispositivo escénico de "SÒL / BENI-ON-ICE", a cambio de su dinero la comunidad escénica recibía unos patines y un permiso temporal de acceso a un espacio y una superficie de patinaje. Ningún acontecimiento que estuviera preparado estaba esperando a los observantes detrás de la puerta. No existía ese *algo*¹²³³, por el que convencionalmente se paga, solo un trozo de espacio sobre el que resbalar.

Derivada de este *desplazamiento* de las lógicas del intercambio de dinero, comenzaron a surgir cuestiones con las que fuimos negociando en la taquilla. La inercia social de nuestra memoria personal del capitalismo nos sujeta a la idea de propiedad. Al evidenciar la correspondencia entre superficie de pista e importe de la entrada los comentarios orbitaban alrededor de las relaciones de propiedad/disfrute de dicha superficie.

¹²³³ Aunque si podemos considerar que la pista era una pista de patinaje más o menos funcional, tampoco se daban las condiciones perfectas (no desplazadas) que nos confirmaran que ese *algo* del que hablamos fuera el pagar para patinar.

“¿Me tengo que quedar toda la media hora en esta porción de espacio que estoy alquilando con mi entrada? ¿Puedo invadir la de los demás? ¿Qué porción exacta de territorio me corresponde de entre la totalidad de la superficie? ¿Cuántas entradas se han vendido? ¿Cuál es la superficie de pista que ha sido *recuperada* con los ingresos de las entradas?”¹²³⁴

¹²³⁴ Estas fueron algunas de las preguntas más significativas y repetidas que la comunidad escénica formuló sobre el dispositivo escénico.



FIGURA 219. Patinadores en la pista de «SOL». 2022

7.4. Posiciones en "SÒL"

Como hemos visto en nuestro análisis del dispositivo escénico, hemos denominado con el término "Convenciones de posición"¹²³⁵ a la distribución espacial de los diferentes roles dentro del dispositivo institucional. Dicha distribución es algo esencial para el *reconocimiento* de los agentes que participan en el dispositivo escénico, como agentes diferenciados y con diferentes potencias de participación en el dispositivo escénico.

La distribución convencional de los cuerpos en el dispositivo escénico institucional es la disposición enfrentada de dos grupos diferenciados de personas: observantes y *actuantes*. El dispositivo se ha desarrollado espacialmente hasta alcanzar su conversión en modelo de espacio y posición conocido como *teatro a la italiana*. Durante la Etapa de autonomía/autoridad diferentes estrategias de posición ensayaron con posiciones móviles de observantes y actuantes, más libres y menos codificadas en que la etapa anterior. Sin embargo, las convenciones de posición han llegado a la actualidad y se mantienen activas como una fórmula básica del dispositivo escénico.

Como hemos comentado en la "Descripción de la práctica", una cuestión táctica básica de "SÒL / BENI-ON-ICE" ha sido el emborronamiento de las posiciones convencionales del dispositivo escénico institucional.

7.4.1. Supresión de marcadores de posición

Incluso en las *salas alternativas*, donde se supone residen y se practican las iniciativas escénicas más experimentales, la disposición sala/escena se mantiene

¹²³⁵ Hemos analizado las características de posición de observantes y actuantes en las diferentes etapas en las que se ha dividido la evolución del dispositivo escénico.

frontal a la *italiana*. Este es el caso del estado inicial de "Teatro Círculo"¹²³⁶ antes de nuestra intervención sobre el espacio.

Como hemos comentado en el apartado de "Producción del espacio", en "SÒL / BENI-ON-ICE" hemos suprimido estas posiciones codificadas del dispositivo escénico institucional. Durante la semana del 27 de junio al 3 de julio trabajamos vaciando completamente los elementos que en el "Teatro Círculo" procuraban esta distribución separada y enfrentada. Para ello se desmontaron las gradas, la cabina técnica y se unificó la superficie del suelo para hacer del espacio un lugar unitario en el que no se podía establecer ninguna definición de posición.

Después de esta operación de *vaciado*, no podemos afirmar que nuestra intervención convirtiera todo el espacio en un *escenario*, ni tampoco que todo el espacio se transformara en el lugar para el público. Consideramos que nuestra *supresión de marcadores de posición* dio lugar a un *tercer espacio* indeterminado. Este es el espacio que estábamos buscando para nuestra práctica, en el que no hay nada material que nos sujete a los comportamientos habituales del dispositivo escénico institucional.

Suprimir los marcadores de posición del dispositivo escénico institucional es una estrategia de desplazamiento que emplearon artistas y directores del segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad. Tal y como hemos comentado en el apartado de "Estrategias de posición" "The Performance Group" ensayó en la década de 1960 algunas estrategias relevantes en este sentido. Sin embargo, a pesar de proponer espacios compartidos, o la movilidad de posiciones de observantes/actuales, las convenciones seguían activas puesto que se constituían, ya no como una variable espacial sino a través del reconocimiento de un rol diferenciado que cada cuerpo adquiere en el dispositivo.

¹²³⁶ Esta circunstancia parece aún más paradójica en el caso de esta sala que se llama "Teatro Círculo", lo que apuntaría a otro tipo de disposiciones de observantes/actuales.



FIGURA 220. Patinadores en la pista de «SÒL». 2022. Artes escénicas

En el caso de “SÒL / BENI-ON-ICE” la supresión de los marcadores de posición más evidentes (gradas, sillas, etc.), junto con otras tácticas sobre el tiempo espectacular, o el comportamiento contribuyó definitivamente a la disolución de las convenciones de posición. Cualquier posición por parte de cualquier persona era siempre una posición que podríamos considerar como *posición borrosa*.

7.4.2. Suprimir marcadores de luz

Con los espacios convencionales separados para situar al público y *performers* completamente anulados, habiendo suprimido las gradas y vaciado por completo de sillas y otros elementos el espacio de “Teatro Círculo” no existían ya zonas diferenciadas en el espacio escénico. El propósito de partida era no hacer esta diferenciación zonal tampoco a través de la direccionalidad de la iluminación. La luz debía tener en “SÒL / BENI-ON-ICE” un papel unificador en el espacio y en el tiempo, y nunca una función de señalamiento puntual.

Más allá de ser un recurso visual imprescindible para el régimen escópico, la iluminación es un recurso facilitador del ejercicio de señalamiento de posición que es convencionalmente el dispositivo escénico. La iluminación se emplea para dirigir la mirada de los observantes hacia un punto concreto del espacio, cuerpo u objeto negando la importancia del contexto en el que está situado. El grado de iluminación marca lugares asimétricos en el régimen de comunicación y, por tanto, funciona también como marcador de posiciones codificadas. La iluminación articula la jerarquía de la comunicación escénica, marcando lugares de privilegio (emisión) y lugares subalternos (recepción).

Para entrar en el plano técnico, en este sentido recurrimos al uso de siete panoramas led¹²³⁷ en cenital, centrados en el eje longitudinal del espacio y distribuidos a intervalos regulares a lo largo de la sala sobre este eje. La luz caía

¹²³⁷ Los panoramas son unos aparatos de iluminación escénica que dan una luz uniforme y abierta.

sobre el espacio, los cuerpos y la superficie de la pista uniformemente sin generar zonas diferenciadas. No se implantó ningún aparato de iluminación que pudiera ser direccionado hacia ningún objeto, cuerpo o espacio que permitiera subrayar cualquier elemento por encima de cualquier otro presente en el mismo contexto.

En el centro del espacio implantamos una bola de espejos *atacada* por cuatro aparatos centraluz (PAR36) desde cada esquina del espacio. El rebote de la luz sobre los espejos producía una trama de puntos que bañaba el espacio. La bola de espejos disponía de un motor que la hacía girar en uno u otro sentido haciendo que los haces de luz reflejados por los espejos se movieran también por el espacio.

7.4.3. Expectativas de posición

“Lo importante, NO OFRECER NADA. Descubrir lo desconocido, entrenarse para poder estar ahí, sin expectativas. El presente del que tanto se habla en la escena”¹²³⁸

A pesar de haber suprimido en “SÒL / BENI-ON-ICE” todos los marcadores de posición explícitos, lo cierto es que nuestra posición en el dispositivo escénico no depende por completo de estos marcadores materiales. Existen otras cuestiones inmateriales que nos sujetan a la posición de observante o de actuante dependiendo de cada contexto particular y que no tienen que ver con la presencia en el espacio de gradas o de quién está ocupando en ese momento el *escenario*. Estamos hablando de las expectativas de posición que la comunidad escénica tiene de cada persona en determinado dispositivo escénico.

En el ecosistema local de las artes escénicas de la ciudad de Valencia todos nos *re-conocemos*. Por tanto, la comunidad escénica sabe de antemano las

¹²³⁸ Olga Clavel Gimeno, «Memoria de SÒL», accedido 26 de junio de 2023, http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/clavel_memoria_sol.pdf.

vinculaciones de sus miembros con una iniciativa/producción determinada. Es decir, por un lado, las personas que acudieron al "Teatro Círculo" en calidad de observantes, salvo excepciones puntuales, conocían perfectamente las trayectorias profesionales de cada uno de *nosotros*. Por otro lado, atendiendo a nuestra vinculación con "La Coja Danza" eran capaces de discriminar nuestra posición en "SÒL / BENI-ON-ICE" o como actores o como observantes. Es decir, la comunidad escénica podía encontrar un criterio de segregación de posiciones en nuestro dispositivo escénico: los vinculados a "La Coja Danza" pasan automáticamente a convertirse en actores; el resto de la comunidad escénica se convierte en observante.

El *tiempo espectacular* no se compone únicamente por donde está físicamente cada persona, se compone de expectativas de posición. Dadas las condiciones del ecosistema local, estas expectativas se extienden hasta *comprender* las trayectorias de cada uno los agentes del ecosistema. Es decir, para la comunidad escénica local, los perfiles profesionales (pasado) de cada uno de nosotros cualifican/codifican el tiempo, la posición y el comportamiento en el que está inserta nuestra actividad en el presente. Por ejemplo, con respecto a "SÒL / BENI-ON-ICE" la comunidad escénica local interpretará la presencia de Paula Romero¹²³⁹ y la situará en la posición de actor.

Por tanto, las expectativas de posición se basan, por un lado, en nuestro currículum (entrenamiento profundo), por otro lado, están basadas en las vinculaciones reconocidas y reconocibles¹²⁴⁰ de cada uno de nosotros con

¹²³⁹ El caso paradigmático sería el de Paula Romero que nos ha acompañado en las fases de ideación, discusión de "SÒL" y que sin embargo su perfil está tan socialmente vinculado a la interpretación, que la comunidad escénica no le re-conoce otras funciones que ha tenido en este contexto de producción. La presencia de Paula dentro de un espacio escénico y el reconocimiento de la comunidad escénica de su vinculación con el proyecto hace que el conjunto de la comunidad escénica interprete su actividad al completo como danza.

¹²⁴⁰ Debemos señalar que a "SÒL / BENI-ON-ICE" acudió mucha gente a patinar sin ser conscientes de la vinculación de la propuesta con la institución escénica. Estos patinadores no reconocieron estos currículums y estas vinculaciones de las que hablamos. Por tanto, para ellos no había un nosotros-vosotros que distinguiera a los miembros de la comunidad escénica allí presentes.



FIGURA 221. Iván Colom asistiendo a una patinadora «SÒL». 2022

respecto a determinada producción escénica. El currículum es un dispositivo contra el que no podemos oponer ninguna táctica¹²⁴¹ de resistencia. Por tanto, para emborronar nuestra posición en “SÒL / BENI-ON-ICE” recurrimos a tácticas sobre las expectativas de los miembros de la comunidad escénica.

Ocupar y desocupar posiciones

Como hemos comentado con anterioridad, en el ecosistema escénico al que pertenecemos, la comunidad escénica es capaz de reconocer como vinculadas de forma más directa a una determinada producción a algunos de nosotros. Sin embargo, en “SÒL / BENI-ON-ICE”, *nosotros* aquellos marcados por las expectativas de la comunidad escénica como actuantes, podíamos ocupar o desocupar las posiciones normativas del dispositivo escénico. Es decir, podíamos estar en la taquilla pagando nuestra entrada, hablando con gente en la calle a la puerta del “Teatro Círculo”, ayudando a poner patines o *patinado* en el interior del espacio. En definitiva, nosotros podíamos estar ocupando las posiciones normativas de los observantes. Como afirma Romero en su “Memoria de SÒL”, el propio dispositivo se convierte en un juego también para nosotras. Se generan expectativas, especulaciones y conversaciones en torno a qué pasará sabiendo, y siendo conscientes todas, de que no pasará absolutamente nada¹²⁴², de lo que convencionalmente se espera en este tipo de producciones escénicas.

Pero, también era frecuente desocupar las posiciones esperadas¹²⁴³. En numerosas ocasiones durante el horario de apertura, no había nadie dentro del espacio escénico. Esta fue una de las cuestiones más delicadas que abordamos: que los participantes (performers) vinculados contractualmente a “SÒL / BENI-

¹²⁴¹ Si bien es cierto, que ejercimos un desplazamiento en este sentido cuando formamos el grupo encargado de acondicionar el espacio. También al permitir que cualquier función en “SÒL / BENI-ON-IC” fuera realizada por cualquier persona.

¹²⁴² Parafraseando a Romero en: Romero Raga, «Memoria de SÒL».

¹²⁴³ Recordemos que tácticamente habíamos *desocupado* los camerinos.

ON-ICE" como actuantes, no se sintieran obligados a estar presentes ininterrumpidamente en el espacio durante el horario de apertura¹²⁴⁴. Es decir, que no estuvieran sujetos por defecto a la posición de actuantes. Desactivar las expectativas de posición de los cuerpos participantes supuso un reto similar, a hacerlo con la de los cuerpos expectantes. Para los que normalmente se vinculan como actuantes a una producción escénica, les resulta extremadamente complejo desocupar las posiciones normativas que el dispositivo escénico reserva a los actuantes.

"Algunas personas me miraban como pensando, ahora hará algo, ella es de La Coja, es intérprete y yo al principio quería hacerlo, quería de repente ofrecerles algo brutal, pero claro, seguía intentando solo no caerme"

Bajo la premisa del emborronamiento dejamos un espacio para autodeterminar nuestra posición dependiendo de cada momento concreto y de los acontecimientos que se iban produciendo en el transcurso de las jornadas de "SÒL / BENI-ON-ICE". A nivel de equipo, nos planteamos ocupar y abandonar estas posiciones sin sujetarnos al conjunto de convenciones escénicas que las codifican buscando reconocerlas. Autodeterminarse en este contexto también es indeterminar-se, o *transicionar* por diferentes espacios, roles y acontecimientos que están ocurriendo en el lugar. Lo que hemos intentado con estas tácticas es que el poder del pasado/currículum y de las expectativas preconcebidas no condicionaran completamente al conjunto de la comunidad escénica, en su manera de estar/ser en el espacio propuesto por "SÒL".

¹²⁴⁴ En las conversaciones previas a la apertura del primer día, se quisieron organizar turnos para garantizar la presencia de al menos un bailarín de la compañía dentro del espacio escénico durante todo el horario de apertura. Reflexionando conjuntamente se llegó a la conclusión de que no se requería que hubiera una presencia constante de miembros del equipo en la pista/espacio escénico.



FIGURA 222. Olga Clavel e Iván Colom en «SOL». 2022

Igualar posiciones: todos con patines

"Para poder ver bien, hay que entrar al espacio con patines"¹²⁴⁵

Las convenciones posiciones en el dispositivo escénico convencional, en ocasiones pueden estar condicionadas por cuestiones diferenciales entre actuantes y observantes. Desde la perspectiva semiótica desplegada por Kowzan¹²⁴⁶ hay una serie de signos nos indican que estamos en presencia de un *actor*. Algunos de estos signos están vinculados con la *apariciencia exterior del actor*. Por lo tanto, existe una *diferencia*¹²⁴⁷ entre la apariencia de los actuantes y de los observantes.

En "SÒL / BENI-ON-ICE" hemos intentado cancelar/desplazar aquellos signos que están intersubjetivamente codificados con el objetivo de reconocer el dispositivo escénico como tal, o a sus agentes como vinculados al rol de observante o al de actuante. Esta es la cuestión principal que motivó nuestra decisión de que los patines fueran un requisito para todas las personas que quisieran entrar al espacio. Por tanto, solo había una modalidad de acceso al espacio: acceso con patines. Independientemente de las funciones que cada uno se hubiera podido autodeterminar desempeñar dentro del espacio (espectador, performer, etc.) esta función debía ser desempeñada con patines. Podríamos pensar entonces que se impuso un rol de patinador a todos los cuerpos que solicitaban acceso al espacio, pero esta premisa era simplemente un requisito/táctica que nivelaba a toda la comunidad escénica bajo las mismas

¹²⁴⁵ Aris Spentsas repitió este argumento a ciertas personas muy reticentes a ponerse los patines para entra al espacio. El argumento parecía convencerles casi siempre. Para poder mirar, los espectadores están dispuestos a asumir ciertas imposiciones. Para poder tener un lugar y una función codificada que reconozco, podemos asumir algunas concesiones relevantes.

¹²⁴⁶ Tadeusz Kowzan, *El signo y el teatro* (Arco/Libros, 1997).

¹²⁴⁷ Es esta la *diferencia* entre actuantes/observantes que intenta potenciarse a través del maquillaje, peinado y vestuario. En entornos espaciales no tan codificados, como el teatro de calle es necesario hacer más evidente esta diferencia, para que se produzca intersubjetivamente un acto de representación.

condiciones de saber. El mismo vestuario, las mismas condiciones de mediación entre nuestro cuerpo y el espacio. Nadie con ningún privilegio.

Esta decisión de imponer los patines produjo numerosas negociaciones en la taquilla con personas que acudían al "Teatro Círculo" con la intención de asistir a un espectáculo convencional. Incluso si su intención era mantenerse en la posición de espectadores debían también ponerse unos patines y por lo tanto *caracterizarse/equiparse* como participantes.

Como hemos comentado en el apartado de "Supresión de diferencias de acceso" todos los miembros de la comunidad escénica accedían a la pista de hielo por las mismas puertas y a través de los mismos espacios intermedios. Por el contrario, lo convencional es que los actores encuentren su posición en el espacio sin pasar previamente por el espacio de la taquilla, ni del foyer. Esta convención se basa también en el hecho de que los actores no pagan para acceder al espacio en el que realizan su labor de *participación*, mientras que los observantes se definen como tal, en el momento de acceder al espacio, porque tienen que realizar un pago previo que les *da derecho* de acceso al espacio escénico durante el tiempo espectacular.

Con el objetivo táctico de emborronar las posiciones convencionales de observantes y actores, todas las personas que accedieron a la pista de hielo de "SÒL / BENI-ON-ICE" pasaron por la taquilla e hicieron el pago correspondiente. Independientemente de nuestra relación con la producción del evento el requisito de paso y de pago en la taquilla se mantuvo vigente en todo momento. Es decir, bailarines, gestores de sala y cualquier otro miembro del equipo, independientemente de su vinculación con la producción tuvo que pagar su entrada para poder acceder al espacio.

El gesto del pago fue una forma de *emborronar* nuestra posición en relación "SÒL / BENI-ON-ICE". Tal y como hemos comentado más arriba, la comunidad escénica que acudió al "Teatro Círculo" conocía y reconocía a los miembros del

equipo vinculados con "La Coja Dansa" y que participaban en la producción de "SÒL / BENI-ON-ICE". Que las personas que estaban trabajando en la producción de "SÒL / BENI-ON-ICE" pagaran su entrada para poder acceder a la pista, provocó un profundo desconcierto en la comunidad escénica que los reconocía.

Este gesto tiene un carácter simbólico que provocó la nivelación de facto de todos los cuerpos que accedieron al espacio como un solo tipo de cuerpo: patinadores. De esta forma, todos los cuerpos participan en igualdad de condiciones y contribuyen económicamente a la producción del suceso. Durante la semana de apertura de la pista/espacio escénico los miembros del equipo detrajimos de nuestra remuneración como trabajadores en la producción de "SÒL / BENI-ON-ICE" las cantidades de dinero necesarias para entrar a la pista/espacio cuando estimamos oportuno hacerlo.

Además de producir una nivelación de posiciones y de hacer indistinguible e inoperativos los roles de actantes/observantes, esta situación nos colocó en un nuevo contexto de precariedad¹²⁴⁸ en el que decidir cuándo participar/trabajar llevaba aparejado invertir dinero en ello. Realmente produjimos una anomalía en forma de desplazamiento de un trámite que afecta solo a una tipología de cuerpos del dispositivo escénico (observantes), y que en "SÒL / BENI-ON-ICE" extendimos a toda la comunidad escénica. Este desplazamiento provocó un nuevo contexto en el que cuestionarnos diferentes aspectos de nuestra participación en el dispositivo escénico: ¿El pago por acceder al espacio escénico altera mi rol en el mismo, o se trata de una cuestión puramente simbólica?

¹²⁴⁸ Con este gesto nos incluimos en un contexto social de precariedad laboral. No es una práctica infrecuente invertir dinero en realizar una actividad de la que esperamos tener después una remuneración económica. Por tanto, nos tocó modular nuestra participación/disfrute del espacio en función de un retorno de la inversión económica como hacen los estudiantes que piden un crédito para asumir los gastos de su formación, los trabajadores que pagan para acceder a una bolsa de trabajo, los docentes universitarios que pagan para publicar, etc. De esta y otras formas de precarización del trabajo artístico en dispositivos híbridos escénicos/artísticos habla Bishop en: Bishop, «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris».

¿Cómo administrarse, ya no tanto en relación con la presencia escénica, sino en cuanto al dinero a invertir en participar en el suceso?

7.4.4. Tácticas sobre los aparatos de cierre: ficha artística

Junto con los marcadores materiales y lumínicos (gradas, sillas, etc.), las expectativas comentadas y con el re-conocimiento del pasado (currículum, trayectoria, y relación con la producción), el dispositivo escénico convencional pone en funcionamiento otras convenciones que marcan la posición esperada de cada uno de los agentes del dispositivo escénico.

Lo que hemos llamado aquí aparatos de especificación (cierre), son los todos aquellos documentos que especifican la función de cada miembro del equipo en cada producción específica. Normalmente esta documentación recibe el nombre de ficha artística. Si bien este no es el único aparato de clasificación de las funciones que especifica la posición de cada persona en el dispositivo escénico. La ficha artística se reproduce en otros documentos habituales en la producción escénica como los proyectos de producción¹²⁴⁹, dossieres, carteles, programas de mano, etc. son igualmente aparatos de cierre. En "SÒL" hemos intervenido estos aparatos de cierre *desplazándolos* de sus usos convencionales a través de varias tácticas.

Aplanamiento de la ficha artística.

La ficha artística constituye una base documental fija en la que las funciones se vinculan a cuerpos que las ejercen. En la ficha artística de una producción/espectáculo se determina quién va a hacer qué cosas durante el

¹²⁴⁹ Capítulo aparte sería necesario para comentar como las Instituciones de la que dependemos para producir, necesitan fijar de forma clara y específica que personas van a ocupar cada uno de estos roles posibles. Llevado al extremo, qué profesionales deben de desempeñar qué funciones, o qué perfiles son admitidos y cuales en un contexto de producción/investigación que necesita de financiación pública.

periodo de tiempo en el que la iniciativa se va a producir. En este sentido, la ficha artística representa un organigrama funcional vertical, igual que el que el que establece los rangos de una organización militar.

Cómo hemos visto en el capítulo dedicado a la Etapa de autonomía/autoridad, la posición de mayor importancia en dispositivo escénico la ocupa el director. Así lo refleja su posición y su rango en dicha ficha artística. En cascada hacia abajo se nombran el resto de los profesionales que se ocupan de cada una de las labores de la que se compone finalmente dicho proceso de producción/investigación. La ficha artística tiene un grado de definición que suele alcanzar a casi todas las personas que participan en un proceso determinado. Sin embargo, ciertas personas que participan no son mencionadas en algunas fichas artísticas o en sus versiones abreviadas. Por tanto, la ficha artística trabaja definiendo el régimen escópico en cuanto a las presencia o ausencia de algunas personas, pero también por orden de aparición vertical determina un sistema de poder jerárquico en la producción de un tiempo espectacular.

En "SÒL / BENI-ON-ICE" hemos *aplanado* la ficha artística, de forma que no se representa a nadie ni por orden, ni por rango gráfico, de forma más *distinguida* que a los demás. Todas aquellas personas que han tenido una intervención o cualquier tipo de colaboración con "SÒL / BENI-ON-ICE" aparecen en la ficha artista bajo el epígrafe de participantes. Esta táctica es una forma de formalizar el concepto de *dramaturgia de la producción*. Es decir, todas las personas que se han *rozado* con nuestro dispositivo escénico lo han condicionado/afectado de alguna forma y, por lo tanto, aparecen nombrados en el documento que deja constancia de su participación. Esto incluye a todo el personal de "Teatro Círculo" cuya relación condiciona la producción de forma evidente, pero también a los productores de la pista de hielo, los prestadores de servicios (papelería, bricolaje, materiales), etc.

Ficha artística creciente

"Sin los demás no eres nada: yo no quiero ser independiente, quiero ser interdependiente"¹²⁵⁰

Por otro lado, bajo el epígrafe "Participan" se han acumulado todos los nombres de las personas que han acudido al "Teatro Círculo" y han accedido al espacio de "SÒL / BENI-ON-ICE". Todos los patinadores han dado el consentimiento para que su nombre aparezca en la ficha artística del proyecto. De esta forma, cada día de los que estuvo abierto "SÒL / BENI-ON-ICE" íbamos añadiendo nombres de personas a la ficha artística hasta completar dicha ficha el día del cierre. La distinción entre actuantes y observantes no es operativa en "SÒL / BENI-ON-ICE" debido a las diferentes tácticas de desplazamiento de las convenciones del dispositivo escénico. Por ello estas distinciones no están presentes tampoco en la ficha artística. Este aparato de cierre de posiciones que es la documentación escrita tampoco estuvo operativo para que la comunidad escénica pudiera situarse/constituirse ni como actuante, ni como observante.

¹²⁵⁰ Jerez, Entrevista a Cuqui Jerez.

7.5. Temporalidades de “SÒL”

“El adjetivo *posdramático* designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral (...). *Tras el drama* significa que –aunque debilitado y exhausto– este continúa existiendo como estructura del teatro *normal*; como expectativa de gran parte del público, como fundamento de muchos de sus modos de representación y como norma de su *drama-turgia*, la cual funciona casi automáticamente”¹²⁵¹

El tiempo dramático es una de las convenciones más arraigadas del dispositivo escénico una expectativa que condiciona los comportamientos de la comunidad escénica de forma profunda. Ni si quiera las estrategias de desplazamiento de la temporalidad escénica de la Etapa de autonomía/autoridad han cuestionado por completo estas convenciones que siguen vigentes en la actualidad. El tiempo espectacular es la acotación básica (marcadores de inicio/final) en cuyo interior *sucede* el tiempo dramático.

En el *emborronamiento* de los marcadores temporales intervienen también tácticas espaciales que se cruzan con aspectos temporales. Por ejemplo, el hecho de que todas las personas accedían por las mismas puertas al espacio común de la pista de hielo complica que la comunidad escénica interprete si el tiempo espectacular convencional ha comenzado o está transcurriendo. A este emborronamiento del tiempo espectacular también contribuyen de manera decisiva las tácticas de posición puestas en marcha. La inexistencia de referencias de posición, puesto que tampoco había lugares determinados para situarse o identificarse dentro del esquema convencional actuante/observante contribuía también emborronar la naturaleza del tiempo en “SÒL / BENI-ON-ICE”. Lo que deriva de este *emborronamiento* de posiciones y espacios son problemas para sujetarse también a las convenciones de temporalidad del dispositivo

¹²⁵¹ Lehmann, *Teatro posdramático*, 45.

escénico institucional y por tanto problemas para saber si estamos dentro o fuera del tiempo espectacular.

En "SÒL / BENI-ON-ICE" hemos puesto en marcha tácticas específicas para procurar un emborronamiento más profundo de las convenciones temporales del dispositivo escénico institucional.

7.5.1. Suprimir temporalidades de luz

La modulación de la intensidad de la luz marcaba buena parte de las convenciones escénicas temporales. La variación de intensidad lumínica es una convención que marca el inicio y el final del *tiempo espectacular*, señala la importancia de algo con respecto a lo demás, estructura temporalmente el desarrollo del tiempo dramático, etc. Es decir, la luz hace explícita para la comunidad escénica la interpretación del tiempo, las funciones de los cuerpos y los espacios del dispositivo escénico. En "SÒL" hemos buscado *emborronar* estos marcadores lumínicos que tienen el objetivo sujetar a la comunidad escénica a las convenciones del tiempo espectacular.

Emborronar inicio/final

Como afirma Brook, convencionalmente "el paso del mundo de la acción al del pensamiento ha de explicarse con algún artificio: música, cambio de luces, subida de un actor a una plataforma"¹²⁵². En "SÒL" hemos intentado anular todos los marcadores que convencionalmente ayudan a la comunidad escénica a identificar que están dentro/fuera del *tiempo espectacular*. Estos *artifícios* de los que habla Brook están profundamente inscritos en nuestra *gramática cultural*, funcionan perfectamente, son asumidos por la comunidad escénica y no necesitan de demasiadas explicaciones para causar sus efectos derivados: el *tiempo espectacular*.

¹²⁵² Brook, *El espacio vacío*, 115.

Tal y como hemos analizado, el control de la iluminación en el interior del espacio escénico es uno de los recursos más potentes del dispositivo escénico institucional para marcar los tiempos normativos y el consiguiente el comportamiento de los observantes y actuantes. El aspecto más significativo que se codifica en base al control de la iluminación es la convención de inicio de y final del *tiempo espectacular*. En esta convención la iluminación pasa por varias fases. El tiempo espectacular comienza con el oscurecimiento de la sala e iluminación del escenario. Pasado un lapso de tiempo, que corresponde al desarrollo del *tiempo espectacular*, el oscurecimiento del escenario e iluminación de la sala marcará el final del *tiempo espectacular*¹²⁵³ y la salida del público del recinto. En dispositivos escénicos no tan rígidamente codificados en sus condiciones espaciales donde la diferencia entre sala/escenario no es perceptible, la iluminación sigue marcando el inicio y el final del tiempo espectacular.

En "SÒL / BENI-ON-ICE" la iluminación no reproducía las convenciones de inicio/final, sino que respondía a una programación cíclica improvisada de diferentes combinaciones que no estaban sincronizados con las salidas o entradas de los patinadores/bailarines.

¹²⁵³ En este proceso de final del *tiempo espectacular*, se suele dar un *entre tiempo* en el que sala y escena permanecen iluminados simultáneamente. Se trata de la convención del saludo, donde los *performers* salen simbólicamente del "ámbito momentáneamente diferenciado de la realidad" que comenta José A. Sánchez que es el "acto social" que convencionalmente conocemos como teatro, y comparten un tiempo consciente de la presencia real de los cuerpos y acciones de los espectadores. Con esta igualdad en las iluminaciones de los espacios que los separan los *expectantes* reconocen que la labor de los *performers* durante el *tiempo espectacular* ha sido un trabajo temporal independiente de sus vidas reales. Con esta convención ha trabajado el *performer* Vicente Arlandis en la pieza "Thank you very much" (2009). De consulta en: Vicente Arlandis, «Thank You Very Much», *Thank You Very Much* (blog), accedido 12 de octubre de 2022, <http://proyectothankyou.blogspot.com/2010/01/la-performance-thank-you-very-much.html>.



FIGURA 223. Olga Clavel y Paula Romero iluminadas por las letras de LED en «SÒL». 2022

Luz dramática

En lo que respecta a la iluminación nuestro propósito inicial era suprimir completamente las variaciones lumínicas, estableciendo una luz uniforme en todo el espacio y continua durante todo el tiempo de la apertura de la pista hasta el cierre de ésta. En este caso, como ha pasado en algunos propósitos fijados con anterioridad a la práctica, ha sido la práctica la que ha informado por sí misma del momento en cual el propósito inicial dejaba de tener validez en el contexto específico. En este caso concreto, en el que partimos del propósito de no modular las intensidades, fuimos conscientes pronto (durante la semana previa) de que un espacio con una luz continua generaba un lugar *aplanado* que, si bien podría ser conceptualmente extremadamente adecuado, era un espacio en el que nadie querría estar. Por tanto, era necesario trabajar la iluminación para *estriar* el espacio, precisamente para emborronar los cuerpos, las funciones y la naturaleza del tiempo en “SÒL / BENI-ON-ICE”.

La luz continua y plana corresponde a la convención del *cubo blanco* (dispositivo artístico); las bajas intensidades y la modulación corresponden a la convención de la *caja negra* (dispositivo escénico); las luces de colores y las variaciones rápidas (intermitencias, destellos, oscuridad súbita, etc.) corresponden a la convención de la feria, la sala de fiestas o lo festivo (dispositivo lúdico). Apostar a una continuidad de cualquiera de estos ámbitos lumínicos codificados era realizar un ejercicio de enunciación vinculante para la *comunidad escénica* a la hora de buscar una interpretación/explicación sobre “SÒL / BENI-ON-ICE” que les sirviera para *sujetarse* a una única interpretación del tiempo y actuar en consecuencia. *Resbalar* lumínicamente era transitar por estos ámbitos mencionados, yuxtaponerlos, desplazarlos de forma que la naturaleza del espacio en el que estábamos quedara siempre confusa: borrosa. La práctica nos informó que los propósitos iniciales eran contradictorios, para la búsqueda que queríamos poner en funcionamiento. En “SÒL / BENI-ON-ICE” modulamos la luz bajo esta estrategia de *emborronado*.



FIGURA 224. Patinador iluminado únicamente por las palabras que aparecen en el letrero LED en «SÒL». 2022

Por otro lado, la incorporación de un letrero led¹²⁵⁴ de 5 metros de longitud con más de 1000 lámparas led RGB arrojaban sobre el espacio una cantidad considerable de luz, cuya modulación estaba relacionada con las letras reproducidas. En ocasiones el espacio escénico/pista de hielo estaba iluminado exclusivamente con esta luz arrojada¹²⁵⁵ por las letras. Estas letras componían frases que habían sido dichas minutos antes por los usuarios de la pista. Por tanto, la modulación de esta luz no corresponde a las convenciones del tiempo dramático dirigidas a controlar a los espectadores. En muchas ocasiones la iluminación de la pista de hielo era el resultado de la transcodificación de las palabras de la comunidad escénica (oralidad) en caracteres inteligibles (escritura) que se convertían en una fuente de energía variable (luz). Por tanto, la modulación de la luz estaba relacionada con las palabras pronunciadas por la comunidad escénica que se convertían en tiempo real en letras de luz y no por cuestiones sujetas a las concepciones temporales de tiempo dramático o tiempo espectacular.

¹²⁵⁴ El letrero led es un recurso que empleamos en “BENI-ON-ICE / SÒL” para mostrar textos de diferente tipología que se iban reproduciendo en *scroll* en el interior del espacio escénico/pista de patinaje. El contenido del texto y su uso como una táctica de desplazamiento de los marcos temporales del dispositivo escénico se explican en el siguiente apartado.

¹²⁵⁵ Cuando esto ocurría “SÒL” se parecía lumínicamente a algunas instalaciones de Dan Flavin que hemos mencionado en el “Capítulo 4” dentro del apartado “4.3. Instalación escénica”. Un espacio vacío, en este caso el del teatro, con unos cuerpos en el interior de este, y la luz proyectada como mediadora, como único elemento que relaciona los cuerpos entre sí, sus posiciones y con/entre el espacio.



FIGURA 225. Patinadora iluminada únicamente por las palabras que aparecen en el letrero de LED en «SOL». 2022c

7.5.2. Doble temporalidad

En cuanto a las condiciones específicamente temporales de acceso, esta práctica investigadora ensayó con el mantenimiento simultáneo de una doble convención de temporalidad. Por un lado, "BENI-ON-ICE" estaba orientado hacia las formas de acceso/temporalidades codificadas en el ámbito de la atracción de feria/pista de hielo, con un horario de apertura de 17:00 a 21:00 todos los días de la semana. Por otro lado, en las redes de La Coja Danza y en otros medios de difusión, "SÒL"¹²⁵⁶ se mantuvo la convocatoria estándar de un espectáculo convencional. Difundimos la proyección de que íbamos a producir un *tiempo espectacular* de una hora. Pero la propuesta rápidamente fue entendida como una instalación escénica por el ecosistema de las artes escénicas de la ciudad y simultáneamente como una nueva atracción de feria temporalmente instalada en el teatro por los vecinos de barrio.

En cualquier caso, el horario de apertura y los turnos de acceso a la pista sustituyeron de facto al horario convencional del *tiempo espectacular*. Las personas que llegaban a "Teatro Circulo" iban entrando al espacio escénico / pista de hielo en turnos de 30 minutos. Cuando entraban se encontraban con gente que ya estaba allí¹²⁵⁷. Cuando agotaban sus 30 minutos salían del espacio, mientras que otros grupos de personas que habían entrado después podían permanecer en él. Por tanto, podemos decir que, debido a la organización temporal de acceso al espacio, el paradigma convencional de inicio/final fue completamente sustituido por el de puntos de acceso o puntos de entrada y salida al tiempo espectacular.

Durante este tiempo desplazado y ampliado coincidieron en el espacio personas con las dos aproximaciones al espacio propuesto por "BENI-ON-ICE / SÒL". Es

¹²⁵⁶ Nota de prensa, agendas de la ciudad, página web del "Teatro Circulo", redes de sociales de "La Coja Danza", etc.

¹²⁵⁷ En los primeros turnos de acceso o en momentos de baja afluencia, se podían encontrar el espacio completamente vacío de personas.

decir, algunas personas vinieron a patinar, desconociendo que aquel espacio estuviera teniendo simultáneamente otras funciones; mientras que otras personas vinieron a "Teatro Círculo" esperando asistir a un espectáculo de danza contemporánea de la compañía "La Coja Danza", desconociendo que la pista de hielo estaba abierta a su uso como tal.

Esta doble temporalidad (pista de hielo / teatro) estaba derivada en gran medida del acondicionamiento del espacio. El lugar estaba caracterizado como una pista de hielo, puesto que la totalidad del suelo salvo un margen perimetral de 25 centímetros aproximadamente estaba conformada por una superficie practicable y unitaria de paneles de hielo sintético blancos. Sin embargo, el emplazamiento físico está marcado por su uso habitual que corresponde a un local en el que se desarrolla actividad escénica convencional. Por otro lado, el espacio escénico de "Teatro Círculo" aún sin graderío, contiene elementos que referencian a su uso como espacio de representación teatral convencional. Las paredes, techo y suelo del espacio están pintadas de negro mate, lo que remite a las convenciones espaciales de la caja negra.

Esta doble temporalidad/funcionalidad produjo una constante inestabilidad a la hora de interpretar en qué contexto teníamos que ubicar lo que sucedía en este espacio. Digamos que esta inestabilidad no era una experiencia preparada para los espectadores y regida por los participantes, sino una circunstancia a la que todos los miembros de comunidad escénica nos enfrentamos. Mientras que, en un dispositivo con temporalidades claras, nuestras responsabilidades son hacer la función que se nos supone conforme a determinada convención, en "SÒL / BENI-ON-ICE" todos teníamos que establecer por nuestra cuenta la interpretación del tiempo en el que estábamos formando parte.

Al estar funcionando el espacio bajo dos *naturalezas* temporales distintas, no se podía dar por supuesto nuestra posición en el dispositivo. Esta táctica de superposición de espacios/tiempos de forma simultánea afecta a nuestra capacidad de juicio/decodificación de aquello que estamos viendo como

interpretable dentro de uno u otro contexto al mismo tiempo. La expectativa de lo qué es y qué tiene que suceder durante el tiempo espectacular está, como veremos hemos comentado anteriormente, profundamente inscrita en la comunidad escénica. Si la comunidad escénica no encuentra ciertas *pistas* que cualifiquen la naturaleza del tiempo que está viviendo se encuentra incómoda e indeterminada. Sabemos que esto fue crítico para las personas que participaron de "SÒL / BENI-ON-ICE", porque muchas de ellas, necesitadas de un contexto de interpretación del tiempo y de los comportamientos de las personas que estaban allí, pidieron este contexto de forma insistente a los miembros reconocibles del equipo.

7.5.3. Emborronar el tiempo

A pesar de esta doble temporalidad comentada, los allí presentes podían decantarse por *interpretar* el espacio/tiempo solo como una pista de hielo o como un espacio escénico¹²⁵⁸. Es decir, podían escoger una de entre las dos posibilidades planteadas y sujetarse a la misma como un contexto de interpretación que les ayudase a pensar el espacio/tiempo y su estancia en él sólo por una de sus posibles aproximaciones. Para evitar la sujeción de los miembros de la comunidad escénica exclusivamente a uno de los contextos de interpretación del tiempo/espacio empleamos diferentes tácticas ente las que ocupó un papel muy relevante el letrero led¹²⁵⁹.

Sobre el letrero led íbamos pasando fragmentos de texto. Esta herramienta es probablemente el único objeto/sistema de enunciación que emitía contenido

¹²⁵⁸ Sabemos que hay muchas más opciones de aproximarse a la temporalidad planteada por "SÒL / BENI-ON-ICE" pero está claro que, estas dos opciones *pista de hielo / espacio escénico* son sobre las que fundamentalmente pivotaba la propuesta.

¹²⁵⁹ El letrero led es un diseño conjunto entre nosotros y David Sanz Kirbis, que se encargó de la electrónica y la comunicación entre el letrero y una aplicación remota en la que íbamos insertando los textos que aparecían. David Sanz Kirbis es ingeniero, artista e investigador. Se puede seguir su trabajo en: David Sanz Kirbis, «Dasaki», accedido 24 de octubre de 2022, <http://dasaki.com/>.

inteligible¹²⁶⁰. La comunidad escénica podía reconocer que la gestión y la emisión del contenido textual que aparecía en el letrero pertenecía al equipo que estaba produciendo "SÒL". Sobre este letrero aparecía información de tres naturalezas diferentes. En primer lugar, como hemos comentado con anterioridad¹²⁶¹, el equipo de "SÒL / BENI-ON-ICE" estaba a la escucha/*espiaba* las frases que la comunidad escénica estaba produciendo antes, durante y después de entrar en el espacio escénico / pista de patinaje. En segundo lugar, íbamos intercalando citas de autores recogidos en esta investigación¹²⁶² y que nos han resultado relevantes a la hora de entender/contextualizar el dispositivo escénico en paradigmas performativos, posdramáticos y relacionales. En tercer lugar, sobre el letrero led aparecía información logística relativa al uso de la pista, salida y entrada de los patinadores, etc.

Por nuestro uso *dramatúrgico* del letrero led, podríamos pensar entonces que aprovechamos este dispositivo de texto para privilegiar la interpretación del espacio/tiempo generados por "SÒL / BENI-ON-ICE" empujándolos hacia un contexto de interpretación escénico/artístico, sobre el otro contexto posible que presentaba la pista de hielo vinculada a lo lúdico. Sin embargo, pensamos que lo que hicimos con estos textos fue intentar realizar un esfuerzo de compensación, que mantuviera a la *comunidad escénica* en una zona indeterminada entre el espacio escénico y la pista de patinaje.

¹²⁶⁰ En este sentido, la taquilla del teatro cuya labor de interlocución ya ha sido comentada, ocupó también un papel relevante en el sostenimiento de la duda sobre la naturaleza del espacio/tiempo de cara a la comunidad escénica patinadora.

¹²⁶¹ A propuesta de Lluç Mayol abrimos un canal de "Whats app" con nombre "Orejas de Sòl" en el que los miembros del equipo íbamos recogiendo comentarios de la comunidad escénica que compartíamos y que iban mostrándose en el letrero led en el interior del espacio. Durante la semana que estuvo abierta la pista, funcionamos como una *red de espías* incluso llegando a recoger comentarios que hacíamos nosotros mismos. Se puede consultar un extracto del registro de las comunicaciones entre nuestro móvil y el letrero luminoso en: «SÒL. Comentarios aparecidos en el letrero led», accedido 8 de julio de 2023, http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/SOL_comentarios_LEDBANNER.pdf.

¹²⁶² Sobre el letrero led se podían leer extractos de "Dirty room" de Juan Domínguez y Victoria Pérez Royo; extractos de "Estética de lo performativo" de Fischer-Lichte; frase de José A. Sánchez y algunos otros autores.



FIGURA 226. Patinador luchando por mantener el equilibrio «SOL». 2022



FIGURA 227. Olga Clavel haciendo Grand battement en "SÒL"

El problema que se planteó tras la apertura de la pista fue que la comunidad escénica al entrar en el espacio perdía las referencias que le permitían interpretar dicho espacio de una forma compleja y se ponía simplemente a patinar o a intentarlo. Es decir, el tiempo lúdico del patinaje y las implicaciones que tiene la inestabilidad de la superficie resbalosa, absorbía la posibilidad de abrir un espacio de duda sobre la naturaleza del tiempo en "SÒL / BENI-ON-ICE".

"Cuando me puse los patines todo cambió, pasé un rato hasta que entendí la manera de no caerme, esos trucos que te salvan, pero no veía ni sentía ni padecía, todos mis sentidos estaban en eso"¹²⁶³

La intención de "SÒL / BENI-ON-ICE" era crear dos marcos coincidentes en el tiempo y en el espacio en la que los espectadores no pudieran comportarse de modo automático, es decir, no pudieran comportarse de modo adecuado a unas reglas establecidas dentro de uno de los dos marcos propuestos¹²⁶⁴. Sin embargo, la pista de hielo tenía una fuerza de atracción que absorbía la duda y direccionaba el comportamiento. Entonces ¿Qué separa nuestra pista de hilo del resto de pistas de hielo del mundo?¹²⁶⁵ ¿Qué podía mantener "SÒL / BENI-ON-ICE" en una zona borrosa? Los argumentos son múltiples y ya los hemos abordado y puesto en práctica a través de nuestras tácticas. "SÒL / BENI-ON-ICE" es una pista de hielo propuesta por una compañía de danza contemporánea, se inscribe en el espacio que, por localización, reconocimiento social, tipología del espacio y administrativamente está dedicado a la producción/representación escénica convencional. Todo ello encuadra "SÒL / BENI-ON-ICE" como un dispositivo perteneciente al ámbito de la *institución escénica*. Y de nuevo, sin embargo, la pista de patinaje y el riesgo de caerse tiraba con fuerza de la comunidad escénica hacia una posición en la que el contexto era interpretado casi exclusivamente como una pista de hielo.

¹²⁶³ Clavel Gimeno, «Memoria de SÒL».

¹²⁶⁴ Parfraseando a Fischer-Lichte en: Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 97.

¹²⁶⁵ Esta fue una pregunta muy relevante durante el proceso de preproducción de la propuesta y ha estado muy presente en esta investigación. ¿Cuál es esa *diferencia* que sitúa a las cosas, espacios tiempos, etc. en un lugar de indeterminación?

"La acción se podía transformar dependiendo de estas interferencias ajenas a la escena, la música, las luces, los textos. En ningún momento me hice cargo de estas, pero si sentía como interferían en mí, me cambiaban el rumbo de las cosas. Pero en ningún caso me alejaron de la acción en sí misma de patinar. Eso me pareció muy potente"¹²⁶⁶

Es decir, toda la inestabilidad que ofrecía el contexto para con el cuerpo no se transfería de forma directa hacia la comprensión crítica que la operación sobre dispositivo escénico y sus convenciones estaban proponiendo. Por todo ello, con las emisiones en formato texto que hacíamos aparecer sobre el letrero led, pretendíamos en la medida de lo posible *despistar la pista*. Con mayor o menor éxito, intentamos *emborronar* un horizonte de interpretación al que la comunidad escénica estaba permanente atraída por el riesgo físico que ofrecía el espacio. Si nuestro objetivo hubiera sido únicamente voltear el régimen temporal del dispositivo escénico, con el suelo resbaloso habríamos conseguido que los participantes se centraran únicamente en algo tan primario como no caerse y esta circunstancia no tiene un tiempo estructurado es un limbo de *tiempo real*. Sin embargo, este limbo primario no propone ningún contexto crítico, no activa ninguna duda, genera una tensión constante hacia interpretar el espacio/tiempo con una sola dimensión: la pista de hielo. Empleamos diversas tácticas (texto del letrero, iluminación, sonidos), espacios (taquilla), tiempos (conversaciones) para intentar mantener una tensión constante hacia la duda sobre la naturaleza del espacio propuesto.

"Luego vino otra fase, la de OBSERVAR, la mirada que le daba sentido a todo, la que entendía por fin lo que hacía allí, la que observaba las naturalezas de la composición espacial, esa mirada que convertía en escénico las caídas, las risas, el miedo, el dolor, la frustración, la valentía, la prudencia y todo eso envuelta de música disco y leyendo [sobre el letrero led] una frase como "se te va a hacer larga la media hora"¹²⁶⁷

¹²⁶⁶ Algunas cosas *potentes* nos dejan sin potencia y sin agencia. Palabras de Olga Clavel en su memoria escrita sobre "SÒL". De consulta en: Clavel Gimeno, «Memoria de SÒL».

¹²⁶⁷ Clavel Gimeno.

Por tanto, nos encontramos en este punto con una paradoja que abre el apartado sobre como lidiamos con las expectativas de comportamiento en "SÒL". Las cosas, los cuerpos, los espacios, los tiempos, los sucesos y las enunciaciones se van *por gravedad* hacia sus contextos de interpretación *por defecto*. Este contexto por defecto, que hemos llamado en este trabajo convenciones, gramática cultural, o aspectos *naturalizados* del dispositivo escénico/artístico están ejerciendo una tensión constante y poderosa, que lleva a la *comunidad escénica*¹²⁶⁸ a comportarse, interpretar el contexto, de forma convencional, alineada con los comportamientos esperados. El equipo de "SÒL / BENI-ON-ICE" en ocasiones ejerció sobre la comunidad escénica un esfuerzo de compensación que llevo a cierta gente a un lugar indeterminado e incómodo. Es decir, contra un sistema (*institución*) podemos mantenernos en su seno, o producir tentativas de fuga no exentas de la necesidad de ejercer el poder a la contra del dispositivo escénico y en ocasiones también a la contra de los deseos de la comunidad escénica. El tiempo emborronado es un tiempo incómodo en el que no sabemos dónde situarnos, ni lo que tenemos que hacer. Es, por tanto, un tiempo en el que no estamos acostumbrados a vivir y que consideramos una transición rápida que se tiene que resolver en uno u otro sentido: o pista de hielo o espacio escénico. Muchos miembros de la comunidad escénica decidieron resolver por su cuenta y rápidamente que "SÒL / BENI-ON-ICE" era solo una pista de patinaje. Sin embargo, pensamos que la duda sobre la naturaleza del tiempo que propusimos continúa hoy en día en muchos de ellos.

"Si las experiencias de desestabilización de la percepción de uno mismo, de los demás o del mundo, y la obsolescencia de normas y reglas vigentes conducen realmente a una reorientación y transformación del sujeto en cuestión, de su percepción de la realidad y de su percepción de sí mismo, es algo que sólo se puede saber examinando cada caso particular. Puede también ocurrir que, tras el abandono del espacio escénico, el espectador

¹²⁶⁸ Y esto partiendo de la base de que estamos hablando aquí de una *comunidad escénica*, la que pudimos convocar para participar en "SÒL" cada vez más dispuesta a cuestionarse los contextos en las que su actividad tiene lugar y más consciente de las convenciones en las que opera.

rechace su desestabilización transitoria por absurda e injustificada, y que intente volver a su antiguo orden de valores, o también que después de la realización escénica se mantenga largo tiempo en esta de desestabilización y que, mucho más tarde reflexionando, logre reorientarse. Esto no afecta en absoluto al hecho de que haya vivido la participación en la realización escénica como una experiencia de umbral"¹²⁶⁹

7.5.4. Conjurar expectativas

Como hemos visto, el tiempo espectacular es convencionalmente una acotación temporal en la que el tiempo está estructurado. En muchos casos su identificación como tal depende de marcadores de inicio y final indicados a través de las condiciones de luz. Pero el tiempo espectacular se conforma también de la expectativa de los observantes y actuantes de estar formando parte de un tiempo cualitativamente distinto al transcurso del tiempo vital/convencional. Un tiempo diferenciado que se rige por otras normas distintas, en el cual pasan cosas que podríamos calificar de extra/ordinarias. Como especifica Fischer-Lichte el espectador está siempre a la espera de una *divergencia*¹²⁷⁰, de una sorpresa. Aunque hemos visto como en la Etapa de autonomía/autoridad muchas de estas convenciones se *reblandecían* y el tiempo espectacular se reducía hasta convertirse en un ejercicio de señalamiento, lo cierto es que la acotación temporal continúa plenamente activa en el dispositivo escénico.

"Salvo alguna contada excepción, una regla que rige la ejecución de un *happening* es que este tiene un principio y un final, y que con independencia de la magnitud de su dispersión espacio-temporal, hay siempre un punto en el que su acción se clausura"¹²⁷¹

Por tanto, incluso en el mejor de los casos, si hemos asumido la *herencia* cultural comentada en el capítulo sobre el Estado de autonomía/autoridad, accedemos al dispositivo escénico con la convicción de que el tiempo que vamos a pasar allí ha

¹²⁶⁹ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 356.

¹²⁷⁰ Fischer-Lichte, 331.

¹²⁷¹ Cruz Sánchez, *Arte y performance*, 240.

sido estructurado para que actuemos como participantes en un suceso que tiene cierta pre-producción direccionada y que está acotado temporalmente. Por lo tanto, como espectador no tengo ninguna responsabilidad sobre este tiempo más que la de dejar que transcurra determinado acontecimiento previsto sin producir interferencias¹²⁷² indeseadas desde que el acontecimiento comienza hasta que finaliza. Como nos recuerda Sánchez, el dispositivo escénico institucional se basa en "la aceptación del control del tiempo, y por tanto de la acotación de una realidad temporalmente autónoma, por parte del otro sobre la que no puedo intervenir"¹²⁷³

La expectativa que convencionalmente tienen los *observantes* es que el tiempo espectacular es un suceso estructurado en el tiempo por otras personas. Durante el tiempo espectacular el observante espera *presenciar* el desarrollo de un tiempo dramático, cuyo contenido debe de comprender en su totalidad. El observante está sujeto a esta duración del tiempo dramático que coincide con el tiempo espectacular y que debe presenciar desde el inicio y hasta su conclusión.

Esta expectativa está fuertemente inscrita en nuestra *memoria cultural*¹²⁷⁴. Cuando acudimos al teatro pre-suponemos que el dispositivo escénico es un aparato de comunicación de algo elaborado previamente (pre-producido) y que *este algo* tiene un sentido pre-determinado para ser entendido *por mí* que actúo en calidad de espectador.

¹²⁷² Si estamos hablando de dispositivos escénicos propios de la Etapa de autonomía/autoridad las interferencias no serían interrupciones visuales y sonoras que producen los observantes por su cuenta. En este caso las interferencias serían los comportamientos por parte de actantes u observantes que no se ajustan a los deseos del director/artista. Algunos ejemplos de comportamientos descontrolados analizados son: "Insultos al público" (1966) de Claus Peymann o algunos momentos de la puesta en escena de "Dionysus in 69" (1968) de Schechner.

¹²⁷³ Sánchez, *El teatro en el campo expandido*.

¹²⁷⁴ La *memoria cultural* sería el efecto de reproducir socialmente las convenciones del dispositivo escénico. Estas convenciones a las que nos sujetamos a una estructura concreta las hemos referenciado en otros puntos del trabajo al concepto *gramática cultural* presente en: Blisset, Brünzels, y A, *Manual de guerrilla de la comunicación*.

Por el otro lado, por la parte de los actuantes tenemos también un alto grado de expectativas sobre la temporalidad del dispositivo escénico. De hecho, estas expectativas se extienden mucho más allá del tiempo espectacular. Abarcan el tiempo de entrenamiento específico¹²⁷⁵, que se considera habitualmente necesario para el desarrollo del tiempo espectacular. Y más allá del tiempo de entrenamiento específico, afecta al tiempo de entrenamiento profundo, que configura el currículo y la narrativa de aquellos que trabajan como *actuantes* en un tiempo espectacular concreto.

Según este relato, tenemos por defecto a una comunidad escénica completamente sujeta a codificaciones determinadas convenciones de tiempo propias del dispositivo escénico institucional. Sin embargo, nada de esto es aplicable a "SÒL / BENI-ON-ICE". Tanto por la desactivación de la duración convencional de un espectáculo escénico, como por la desaparición de las marcas temporales que necesitamos para que esta acotación temporal sea funcional (inicio/final), como porque no se encontraba nada en sus posiciones esperadas, el *tiempo espectacular* no se produjo, o no se produjo de forma que pudiera ser intersubjetivamente fijado como tal en un intervalo concreto, o sencillamente dejó de ser un concepto operativo. Por todo ello, en "SÒL / BENI-ON-ICE" era prácticamente imposible sujetarse a las convenciones de inicio o final propias del tiempo espectacular tradicional. Tampoco nada de lo que estaba pasando en la pista apuntaba a una articulación o pacto previo, del que se desprendiera una intencionalidad concreta o temporalidad específica. No había nada en el interior de la pista que requiriera ninguna de estas convenciones temporales. Tan solo personas patinando (o intentándolo), entrando y saliendo del espacio por turnos de 30 minutos.

¹²⁷⁵ Abordaremos nuestras tácticas sobre el tiempo de entrenamiento profundo en el apartado de "Comportamientos en SÒL", puesto que consideramos que este régimen temporal está más relacionado con la pre-producción del comportamiento que con la pre-producción del tiempo.

Nada, ni en el espacio (iluminación, condiciones de acceso, posiciones, o comportamientos, etc.), ni en los cuerpos que se distribuían tanto dentro del espacio o en los espacios previos (taquilla, sala de preparación) indicaban que estábamos entrando a un *tiempo espectacular*. Por tanto, las expectativas de temporalidad de los observantes sobre el tiempo espectacular no pudieron encontrar formas de sujetarse/basarse en nada durante el desarrollo de "SÒL / BENI-ON-ICE".



FIGURA 228. Felicidad en la pista de «SOL». 2022



FIGURA 229. Los márgenes de «SÒL» como espacio de comunicación entre la comunidad escénica. 2022

7.5.5. Des-tiempos y entre-tiempos

“Me faltaba la posibilidad de seguir trabajando con ellos [los espectadores]. Una vez que la pieza se presentaba, mi relación con ellos acababa. No había ninguna continuidad, ni siquiera una oportunidad de documentar su percepción o de recibir sus impresiones”¹²⁷⁶

Las temporalidades cerradas de las que habla Juan Domínguez en el texto citado son las que sustentan funcionalmente las convencionales del dispositivo escénico. Para producir un ámbito de la realidad momentáneamente diferenciado y una subordinación discursiva temporal, es necesario cortar durante el *tiempo espectacular* todas las vías de comunicación entre estos dos colectivos opuestos (observantes y actuantes) cuya presencia en un mismo lugar produce el suceso escénico. En “SÒL / BENI-ON-ICE”, al estar *desplazadas* muchas de las convenciones que informan a la comunidad escénica de que están dentro del dispositivo convencional, ésta se pudo “sentir liberada del compromiso y tomar la iniciativa: responder, actuar o marcharse”¹²⁷⁷.

Márgenes del tiempo espectacular

Sin embargo, lo que ocurrió en muchos casos fue que la experiencia se prolongó más allá de la media hora de acceso a la pista/espacio escénico en forma de conversaciones sobre “SÒL / BENI-ON-ICE”, y otros asuntos. Como hemos comentado con anterioridad, en la comunidad escénica local nos conocemos entre nosotros. No es infrecuente en nuestro contexto que después de una representación escénica se abra un espacio/tiempo de encuentro entre personas que nos dedicamos a las artes escénicas en Valencia, y que hemos coincidido a veces trabajando juntos, otras simplemente como espectadores. Es decir, justo después del final del *tiempo espectacular* la comunidad escénica se encuentra, ejerce como una comunidad. Pero en “SÒL / BENI-ON-ICE” este *justo después*

¹²⁷⁶ Domínguez y Royo, *Dirty Room*, 23.

¹²⁷⁷ Sánchez, *El teatro en el campo expandido*.

estaba también profundamente desplazado por las temporalidades escalonadas del acceso, personas que se pasaban la tarde en "Teatro Círculo" entrando en varias ocasiones a la pista/espacio escénico, etc. Por estos tiempos *intermedios* y administrativos "SÒL / BENI-ON-ICE" está profundamente conectado con lo que Lehmann denomina *tiempo del performance text*.

"Frente al tiempo del drama y a la estructura temporal de la escenificación hay que aludir al *tiempo del performance text*. (...) El *performance text* se apropia de lo que en otro tiempo fue una estructura temporal característica de la relación entre teatro y público: pausas, interrupciones, entreactos y comidas comunitarias incluyen al teatro en un proceso social"¹²⁷⁸

Pero sobre todo la diferencia fundamental es que el equipo al completo de "SÒL / BENI-ON-ICE" pasaba la tarde *por allí*, realizando diferentes funciones, pero nunca *transformándose* del todo *en un personaje*¹²⁷⁹. De forma análoga, los espectadores que se acercaban a "SÒL / BENI-ON-ICE" no acabaron tampoco nunca de convertirse en observantes. Y esta, nunca culminada del todo transformación del otro en un *personaje* hizo que fueran posibles las comunicaciones constantes y fluidas entre el equipo y los demás miembros de la comunidad escénica en el transcurso de los días que duró "SÒL / BENI-ON-ICE". Es decir, nunca ninguno de nosotros estuvo desarrollando una acción escénica que no se pudiera interrumpir con una duda, un comentario u otra acción (caídas, risas, etc.). En este sentido, la subordinación discursiva entre un grupo de participantes (actantes) frente a otro (observantes) no llegó nunca a un estatuto estable y reconocible que requiere la convención escénica. Todos los agentes implicados en "SÒL / BENI-ON-ICE" nos mantuvimos más o menos dentro del *performance text* de Lehmann, tiempo intermedio de un proceso social, sin prácticamente transitar por el tiempo espectacular y desterrando completamente el tiempo dramático.

¹²⁷⁸ Lehmann, *Teatro posdramático*, 306.

¹²⁷⁹ Sánchez, *El teatro en el campo expandido*.

Una prueba de ello es que el tiempo acotado de diálogo entre la comunidad escénica que se da convencionalmente después de la *representación*, se extendió a todo el horario de apertura de la pista y más allá de dicho horario¹²⁸⁰. Algunos de los asistentes a "SÒL / BENI-ON-ICE" encontraron en este tiempo de reunión ampliado de la comunidad escénica, formas relevantes y diferenciadas con respecto al dispositivo escénico convencional, de relacionarse con el suceso escénico y con los agentes que lo estaban produciendo.

Otros canales de comunicación

Pero además de esta presencia en la pista, en la taquilla, en la puerta del teatro, etc. abrimos otros canales de comunicación con la comunidad escénica. De forma táctica pusimos en marcha dos instrumentos que son propios de cualquier actividad convencional: "Hoja de reclamaciones" y "Servicio de atención al cliente". Estos instrumentos de comunicación entre personas y empresas o no existen o su presencia es puramente simbólica en las Instituciones culturales. Nuestra sensación inesperada como equipo de producción de "SÒL / BENI-ON-ICE" es que nos estábamos convirtiendo en un grupo de feriantes y la pista era la atracción que ofrecíamos como un servicio lúdico. A la taquilla de "Teatro Círculo" venía gente preguntando cuestiones puramente logísticas, atraídos por los carteles de "BENI-ON-ICE". Algunas de estas cuestiones fueron preguntas sobre la duración o repetición del evento como, por ejemplo: "¿Es posible reservar para entradas para la semana que viene? ¿Esto se repetirá todos los años en la misma fecha? ¿Estará la pista abierta las próximas Navidades?"¹²⁸¹

No sin cierta ironía recuperábamos con el gesto de abrir estos canales normativos de comunicación empresarial aspectos que remiten al concepto de

¹²⁸⁰ Compartimos más tiempo cenando y bebiendo, con los asistentes y el equipo de "SÒL" después de las horas de cierre de la pista.

¹²⁸¹ Estas fueron algunas de las preguntas que nos formularon en la taquilla, por correo electrónico, etc. sobre la pista de hielo.



FIGURA 230. Auxiliando a una patinadora con problemas de equilibrio (Juana Varela y Vir Roig). 2022.

teatralidad que José A. Sánchez maneja en su texto “El teatro en el campo expandido”¹²⁸²

“Sin embargo, el teatro en cuanto medio artístico es una fijación de un modo de producir la comunicación social que llamamos teatralidad y que afecta tanto a la construcción de la identidad (individual y colectiva) como al manejo de las relaciones entre distintos grupos sociales. En este caso, el objetivo ya no es la creación de una segunda realidad temporalmente diferenciada, por lo que los efectos de subordinación no son meramente de índole discursiva, sino práctica, comportan consecuencias prácticas”¹²⁸³

Al teléfono del “Servicio de atención al cliente”¹²⁸⁴ hubo varias llamadas con diversas problemáticas sobre el acceso con perros a la pista y sobre la falta de documentos informativos que estuvieran disponibles en valenciano.

Tiempos grises: redes sociales

Las caídas y sus posteriores consecuencias fueron algo transversal a la propuesta y general para la comunidad escénica que participó en “SÒL”. A partir de esta cuestión surgió uno de los lemas más populares y repetidos en los días de apertura de la pista: “Etiqueta tus hematomas y compártelos con @beni_onice”¹²⁸⁵. Este lema demuestra el grado de penetración y la importancia de las redes sociales en nuestra propuesta práctica. “SÒL / BENI-ON-ICE” fue, en ciertos aspectos de su relación de comunicación con/entre la comunidad escénica, lo que Claire Bishop ha conceptualizado como una *zona gris*. Cuando los museos comienzan a incluir en sus actividades programáticas las *artes*

¹²⁸² Sánchez, *El teatro en el campo expandido*.

¹²⁸³ Sánchez.

¹²⁸⁴ Del “Servicio de atención al cliente” se encargó Paula Romero. Las llamadas realizadas y otros *feedbacks* recogidos por ella están incluidos en un documento con formato memoria que elaboró para el proyecto. Disponible en: Romero Raga, «Memoria de SÒL».

¹²⁸⁵ Esta fue una de nuestras publicaciones en la red social “Instagram”.



FIGURA 231. «SÒL» como zona gris. Iván Colom haciendo un directo de IG. 2022

vivas¹²⁸⁶, surge un tercer espacio (la *zona gris*) como espacio resultante de la fusión de las convenciones del *cuadro blanco* de la galería de arte y la *caja negra* propia del teatro. Para Bishop, una de las características fundamentales de su llamada *zona gris* es el empleo de las redes sociales y los medios de comunicación en la mediación entre los espectadores y la realización escénica. En este contexto, “los *smartphones* constituyen una parte esencial de la recepción de los espectadores”¹²⁸⁷.

En “SÒL / BENI-ON-ICE” hemos desplazado las convenciones centrales del dispositivo escénico produciendo este tercer espacio en dentro de una *caja negra*. Sin embargo, lo habitual es que esta hibridación se produzca en el *cuadro blanco* cuando se introduce la danza/performance y no en la *caja negra*, donde las convenciones espaciales, temporales y comportamentales son más rígidas y codificadas. Como hemos analizado con anterioridad, en “SÒL / BENI-ON-ICE” no se dieron las convenciones de visualización (régimen escópico) características del dispositivo escénico institucional. No había posiciones determinadas, no había iluminación dirigida, no había accesos diferenciados y por tanto no había pistas/indicios que nos llevaran a comportarnos como un espectador o como un *performer*. Este contexto generado en “SÒL / BENI-ON-ICE” llevó a la comunidad escénica presente allí a negociar una atención desplazada con ellos mismos y con los demás agentes presentes en el espacio característica de esta *zona gris* de la que habla Bishop.

“Debido a la posición indefinida del espectador, los protocolos asociados al comportamiento de la audiencia son menos estables y están más abiertos a la improvisación. Este es el motivo por el cual la fotografía de los *smartphones* es corriente para las performances en museos, pero todavía suele estar mal vista en los teatros”¹²⁸⁸

¹²⁸⁶ Bishop emplea “artes en vivo para denotar el espectro completo de muestras en vivo que se realizan en el museo: música, teatro, danza y performance” En: Bishop, «La caja negra, el cuadro blanco, la zona gris».

¹²⁸⁷ Bishop.

¹²⁸⁸ Bishop.



FIGURA 232. «SÒL» como zona gris. Marta García haciendo un directo de IG. 2022

En un contexto social donde el mito de la atención centrada está completamente recalibrado por el post-capitalismo hacia un paradigma de atención múltiple, rápida y distribuida, junto con la omnipresencia de dispositivos de captura y socialización de la imagen, han producido un entorno especialmente propicio para que el suceso escénico sea compartido en redes sociales.

“La expectación siempre ha sido una función de mediación; ahora la diferencia es que la atención también se exterioriza y es social, no solo existe en la mente individual, sino que además se dirige hacia el exterior y es online”¹²⁸⁹

Por los datos de las redes sociales que elaboramos específicamente para el proyecto¹²⁹⁰, este ha sido el caso de “SÒL / BENI-ON-ICE”, aunque se trate de una zona gris en la caja negra y no en cubo blanco. Los asistentes a “SÒL / BENI-ON-ICE” compartieron publicaciones sobre la pista/espacio escénico a través de *reels*, *histories*, etc. La *retemporalización*¹²⁹¹ del suceso escénico y un entorno donde los comportamientos no estaban convencionalmente codificados produjo que la comunidad escénica empleara el marco espacial y temporal de “SÒL / BENI-ON-ICE” como contexto en el que proyectarse a través de imágenes compartidas en las redes sociales. El hecho de que “SÒL / BENI-ON-ICE” fuera un evento en el que la comunidad escénica quisiera autorrepresentarse y distribuir la imagen resultante en redes lo emparenta con *la zona gris* de Bishop. Para la autora, “lo único que parece cierto acerca de la zona gris es hasta qué punto la fotografía y las redes sociales son inevitables”¹²⁹², tal y como ocurrió durante el desarrollo de “SÒL / BENI-ON-ICE”.

¹²⁸⁹ Bishop.

¹²⁹⁰ La página de “BENI-ON-ICE” en la red social “Instagram” tuvo una vida corta pero muy intensa, en cuanto a tráfico y participación. De consulta en: «BENI ON ICE (@beni_onice)», accedido 5 de noviembre de 2022, <https://www.instagram.com/p/CfwfvXvNf19/>.

¹²⁹¹ En los ejemplos en los que se basa Bishop, sobre todo la ampliación del tiempo del suceso escénico.

¹²⁹² Bishop, «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris».

Y toda esta presencia y difusión no es algo que buscáramos explícitamente provocar o fomentar con "SÒL / BENI-ON-ICE", es una contingencia surgida por cómo se entendió/usó el contexto que habíamos planteado (pista de hielo) a su vez ubicado en otro contexto (caja negra), con agentes que están negociando otras formas de relación con el suceso escénico/artístico. Por tanto, no hacemos un juicio de valor sobre esto simplemente dejamos constancia de que sucedió y de que esto encuadra a "SÒL / BENI-ON-ICE" en el campo semántico de la *zona gris*, aunque como hemos comentado, no es habitual que esta zona gris se de en la caja negra. Estamos totalmente de acuerdo con el comentario de Bishop sobre lo paradójico de esta tendencia a la presencia física directa en un lugar próximo al suceso escénico, y por lo tanto la participación en sucesos (escénicos/performativos) que se rigen normalmente por *otros* paradigmas de velocidades más lentas, de presencia directa, de comunidad, etc. para después generar una mediación virtualizada y más distante, una proyección de nuestra imagen que hacemos circular en un flujo de imágenes de consumo rápido.

"Y, sin embargo, la exhibición de danza, que satisface nuestro deseo de presencia y comunidad materializada, es simultáneamente la forma artística que más impulsa el deseo de capturar y hacer circular digitalmente nuestra experiencia. La mediación tecnológica se ha convertido en una parte fundamental de nuestra autoconstitución como sujetos y como público, pero también para la propia exhibición en danza"¹²⁹³

Una cuestión relevante de nuestra *zona gris* de "SÒL / BENI-ON-ICE" que nos diferencia de las otras *zonas grises*, radica en que esta *retemporalización* y recontextualización del suceso escénico llevó a la comunidad escénica al completo a medirse de la misma manera con el suceso. Es decir, la *zona gris* no solo afectó a los que se consideraron en "SÒL / BENI-ON-ICE" espectadores, sino que el equipo al completo estuvo relacionándose con el suceso de la misma forma. La diferenciación entre *performers* y espectadores sigue completamente

¹²⁹³Bishop.

activa en la zona gris de Bishop¹²⁹⁴. Como hemos expuesto anteriormente en "SÒL / BENI-ON-ICE" cada uno de nosotros ocupaba/desocupaba diferentes posiciones y funciones no en base a un esquema dramático, o narrativo, sino en base a sus propios criterios de corresponsabilidad con la comunidad escénica. Esto permitió abrir espacios para la autorrepresentación en redes sociales y para la difusión del evento de la misma forma en la que lo estaba haciendo la comunidad escénica.

¹²⁹⁴ De hecho, la captura y difusión de imágenes es una actividad propia del espectador en el análisis de Bishop. Por tanto, para Bishop se mantiene operativa esta convención tan básica del dispositivo escénico performer-espectador. Si la captura y difusión de imágenes es algo propio del espectador, este sería un nuevo punto para poder desplazar el régimen escópico ¿Por qué no tener la posibilidad de emborronar-se y emborronar las funciones convencionales realizando y compartiendo fotografías en un contexto escénico?



FIGURA 233. Patinadores cayendo, riendo y publicando en redes. 2022c

7.6. Comportamientos en "SÒL"

El dispositivo escénico es uno de los dispositivos culturales que más fuertemente están definidos por su capacidad de reproducir un comportamiento esperado. El dispositivo escénico es una *máquina* de representar/repetir un suceso innumerables veces de la forma esperada. Esto es solo posible produciendo un esquema de distribución de poder fuertemente codificado, que sujeta a cada miembro de la comunidad escénica a responsabilidades concretas, para las que cuentan con una experiencia amplia y una formación específica (entrenamiento profundo y entrenamiento específico).

En el dispositivo escénico encontramos dos comportamientos para los que la comunidad escénica está ampliamente preparada: observante-actuante. Cuando nos comportamos como actuantes la convención es producir un contenido determinado (espacio, tiempo, suceso, texto, coreografía) y reproducirlo de forma parecida en iteraciones que pueden ser prácticamente infinitas (re-presentar). Lo habitual en el contexto de la *institución escénica* es que entre una producción/investigación y la siguiente el dispositivo escénico cambiará de contenido, pero no se cuestionarán las formas de producción, las funciones, las convenciones o los regímenes de este. Cuando nos comportamos como observantes, la convención marca unos comportamientos disciplinados. Incluso si participamos de dispositivos escénicos con paradigmas de comportamiento propios de la Etapa de Autonomía/autoridad atendemos a las necesidades/límites de participación que han sido previamente fijados.

En "SÒL / BENI-ON-ICE" hemos ensayado con algunas tácticas tendentes al emborronamiento de los roles y las expectativas sobre los comportamientos propios del dispositivo escénico convencional. De hecho, todas las tácticas analizadas anteriormente que están basadas en desplazar las convenciones de espacialidad, posición y temporalidad del dispositivo escénico, buscan traicionar las expectativas de comportamiento de la comunidad escénica. Cuando el espacio, la posición o la temporalidad no responden a lo que espero, cuando se da en el espacio y en el tiempo una superposición de marcos que no permiten

emplear mi memoria sobre las gramáticas culturales para comportarme adecuadamente, me encuentro en un limbo indeterminado (liminariedad). Este es el limbo indeterminado e impredecible que "SÒL / BENI-ON-ICE" quería convertir en una práctica escénica. Por tanto, no hablamos de un *cambio de roles* entre observantes/actuales del que habla insistentemente Fischer-Lichte que nos mantendría sujetos al dispositivo escénico, hablamos de la formación de una comunidad con miembros que practiquen un tercer rol cuya agencia se basa en la indeterminación de su comportamiento en el interior de un dispositivo relacional.

7.6.1. Suprimir el entrenamiento específico

Para conjurar los comportamientos era necesario empezar por anular el tiempo en el que los actuales se preparan para desarrollar un determinado comportamiento durante el tiempo espectacular: entrenamiento específico. Por otro lado, los actuales llevan preparándose para desarrollar una actividad codificada disciplinalmente toda su vida: entrenamiento profundo. Esto puede parecer una hipérbola, pero en el caso de la danza, disciplina a medio camino entre lo artístico y lo deportivo, la edad de iniciación convencional son los ocho años.

"Pues mira para mí [SÒL] ha sido un espacio de liberación del peso de ser bailarina y querer ser perfecta por ese trauma o lo que sea del conservatorio y de las instituciones en general que me han enseñado que o soy perfecta o no llego a nada"¹²⁹⁵

Hablamos, por tanto, de toda una vida vinculada a formas de hacer cosas (movimientos, tiempos, comportamientos) reconocidos y reconocibles por la *institución* y que compartimos intersubjetivamente. Con el *término* *entrenamiento* profundo, nos referimos a todo el tiempo que los cuerpos participantes

¹²⁹⁵ Mensaje de la patinadora @K3rri.ann al "Servicio de atención al cliente" de BENI-ON-ICE. Se pueden leer sus comentarios completos sobre la pista de "SÒL" en: @K3rri.ann, «Memoria de SÒL», accedido 26 de junio de 2023, <https://drive.google.com/drive/folders/1S9FHhTLdwJ0PDP9ZkomjLnCH9dvS1B3i>.

(observantes o actuantes) han dedicado en su vida a ejercer una determinada actividad, un determinado rol dentro del dispositivo escénico. Por tanto, sobre el equipo de "SÒL / BENI-ON-ICE" *pesaban* toda una serie de comportamientos aprendidos. Expectativas inscritas en nuestra memoria cultural acerca de cuál es nuestra posición específica en el dispositivo escénico, que atañen también a las formas de comportamiento institucionalizado. Sin embargo, como, hemos dicho en varios puntos de este análisis de la práctica, "SÒL / BENI-ON-ICE" no necesitaba nada que pudiéramos obtener de nuestro entrenamiento profundo, disciplinar, profesional o académico. En tanto que situación de incertidumbre, no podíamos condicionar el territorio de oportunidad de "SÒL / BENI-ON-ICE" con nuestros conocimientos convencionales. Hemos visto como nuestras tácticas han estado en todo momento encaminadas a desplazar estos comportamientos aprendidos o institucionalizados.

Pero quizá lo que tenemos más intensamente inscrito en nuestro entrenamiento profundo es que hay que prepararse de forma específica para un tiempo espectacular determinado. Es decir, convencionalmente una producción concreta vincula a los actuantes (*performers*) más allá del momento de epifanía que es el *tiempo espectacular*. La articulación del tiempo y la dedicación de los cuerpos participantes al tiempo espectacular comienza meses antes¹²⁹⁶ de que este tiempo tenga lugar. Este tiempo es lo que hemos llamado *entrenamiento específico* o tiempo de pre-producción. De esta forma los cuerpos participantes están más vinculados al tiempo espectacular que ningún otro cuerpo que se aproxime al suceso escénico. Mientras los cuerpos observantes son tangentes al tiempo espectacular, los cuerpos actuantes invierten grandes cantidades de tiempo en su producción.

Como hemos comentado, la pre-producción del tiempo espectacular requerirá de muchos momentos de encuentro entre los actuantes, que generalmente se

¹²⁹⁶ En producciones escénicas con presupuestos adecuados esta vinculación puede comenzar años antes de que se dé el primer *tiempo espectacular* (estreno).

emplean en fijar del modo más preciso posible aquello que va a suceder en el tiempo espectacular. Si bien dentro de los formatos escénicos existen modalidades de encuentro en los que prima la *improvisación*, estos tiempos no se consideran/entienden completamente dentro del campo semántico del *tiempo espectacular*. Por tanto, el *tiempo espectacular* tiene esta condición de tiempo entrenado, que expresa todo aquello preparado de antemano. Es una modalidad de comportamiento que se ha clausurado en el pasado.

Los actuantes normalmente necesitan/prefieren saber de antemano de qué modo van a ser performativos durante el tiempo espectacular. Es decir, necesitan saber con anterioridad cómo van a *actuar*, de qué forma su presencia en el espacio va a ser constitutiva o va a producir un tiempo espectacular. Más allá de estar presentes en el espacio escénico, la convención marca que los cuerpos participantes tienen/quieren que saber y entrenar qué tienen que hacer, cuál es propósito, cuál es el objetivo de su presencia en este espacio.

En el caso de "SÒL / BENI-ON-ICE" no pre-produjimos el *tiempo espectacular* bajo estas convenciones de *entrenamiento*. Lo que no quiere decir que esta producción/investigación esté exenta de tentativas por parte de todos nosotros que nos han llevado a ensayar esta práctica con la forma concreta que desarrollamos en "SÒL / BENI-ON-ICE". En este punto, deberíamos fijar las diferencias entre el concepto de *entrenamiento* como tiempo empleado en producir un futuro acorde a unos deseos e intenciones previas que no dependen del momento, los agentes (cuerpos) implicados o el lugar donde se producirá/reproducirá ese tiempo, frente al concepto de tentativa, prueba o exploración que simplemente pretenden *informarse* sobre determinadas condiciones del espacio, tiempo o materiales. Pero, en cualquier caso, no nos sometimos a tiempos de entrenamiento sobre superficies resbalosas antes de encontrarnos con el hielo sintético de nuestra propia pista en "SÒL / BENI-ON-ICE". Tampoco explotamos nuestra condición de productores del espacio para tener ventajas sobre el mismo antes de la apertura de éste a la comunidad escénica. Es decir, aunque habíamos construido la pista antes de la fecha de su apertura, no estuvimos

ensayando/entrenándonos para encontrar recursos con los que enfrentarse a este espacio antes de compartir el espacio con los demás agentes de la comunidad escénica. No pusimos en funcionamiento nuestros privilegios para fabricar un saber más cualificado que nos separara y nos diera ventajas con respecto al resto de usuarios de la pista.

En este sentido en "SÒL / BENI-ON-ICE" no se dio un tiempo oculto, de pre-producción de futuros comportamientos. Por tanto, nuestra supresión de los tiempos de entrenamiento se refiere a nuestra decisión de anular el tiempo de preparación/entrenamiento para la producción específica "SÒL". Es decir, que no hubo un tiempo en el que preparar de forma específica comportamientos a reproducir durante el tiempo que estuvo abierto "SÒL / BENI-ON-ICE"

7.6.2. Comportamiento borroso

"No tenemos que transformar a los espectadores en actores, tan sólo tenemos que reconocer que cualquier espectador es ya un actor de su propia historia, y que el actor es igualmente espectador de la misma historia"¹²⁹⁷

Como hemos visto a lo largo de esta investigación el dispositivo escénico es una maquinaria de clasificación de los cuerpos en dos grupos: actantes y observantes¹²⁹⁸. El dispositivo escénico institucional es un lugar de comportamientos ordenados y disciplinados: se puede observar y ser observante o actuar y ser actante. Por su diferente régimen de comportamiento estas dos actividades son antagónicas. Este antagonismo conforma la base de la definición del dispositivo escénico.

¹²⁹⁷ Rancièrre, «El espectador emancipado», 203.

¹²⁹⁸ También se han nombrado en este trabajo referencias que en las que se habla de emisor/receptor, actor/espectador, etc.

Como apunta Sánchez la convención escénica está basada en la aceptación de una realidad temporalmente autónoma creada por los actuantes y sobre la que los observantes no pueden intervenir¹²⁹⁹. Incluso en las experiencias más radicales del segundo momento de la Etapa de autonomía/autoridad en las que los observantes se corresponsabilizan del tiempo compartido y de su comportamiento participativo, todo está encuadrado por los límites marcados por el director. Por lo tanto, los cuerpos que acceden al dispositivo escénico en calidad de observantes tienen que comportarse de una determinada manera por el hecho de serlo.

Lo mismo ocurre con los actuantes, que tienen otras competencias ya marcadas de antemano. Una cuestión que fue clave para el desarrollo de "SÒL / BENI-ON-ICE" estriba en que no había ningún tipo de previsión ni determinación de comportamiento, ni para observantes, ni para actuantes. En este sentido actuantes y observantes no eran colectivos diferenciados con atribuciones o saberes asimétricos¹³⁰⁰ sobre la propuesta. La comunidad escénica al completo está actuando y observando al mismo tiempo, o si se quiere al contrario nadie estaba actuando u observando en "SÒL / BENI-ON-ICE". Con nuestras tácticas sobre el dispositivo *desajustamos* (desplazamos) el tiempo de encuentro entre dos colectivos opuestos (expectantes/participantes) que acostumbran a encontrarse en las condiciones fuertemente codificadas que marca la *institución escénica*. De esta forma, el dispositivo escénico desplazado que fue "SÒL / BENI-ON-ICE" produjo un tercer colectivo no identificable en base a las posiciones, funciones o comportamientos convencionales que habitualmente produce el dispositivo escénico tradicional.

¹²⁹⁹ Sánchez, *El teatro en el campo expandido*.

¹³⁰⁰ En dispositivos escénicos no tan regulados, no se trata de que los actuantes reproduzcan un texto dramático, de lo que estamos hablando aquí es que los actuantes son miembros del *staff* y tienen más información sobre el dispositivo escénico, sus objetivos y puntos clave que los llamados observantes que se aproximan al dispositivo menos tiempo y de forma más tangencial.

"Yo creo que el juego puede funcionar de maravilla si a cada cosa que queramos hacer le añadimos un "no del todo". Desde el espacio (no del todo un teatro ya) a su nueva función (no del todo una pista de patinaje) a nuestro rol (no del todo un usuario, no del todo un intérprete). Al dejar la categoría siempre semiabierta, es capaz de dispararse hacia donde quiera"¹³⁰¹

En "SÒL / BENI-ON-ICE" más allá de la superposición de marcos espaciales y temporales que supone la coincidencia entre espacio escénico / pista de hielo, hemos superpuesto los marcos dicotómicos que encuadran segregadamente los comportamientos de actuantes y observantes en el dispositivo escénico.

"Puesto que las parejas conceptuales dicotómicas no sólo sirven como instrumentos para la descripción del mundo, sino también como reguladoras de nuestras acciones y comportamientos, su desestabilización, su derrumbe, implica no sólo la desestabilización de la percepción del mundo, de uno mismo y de los demás, sino también una oscilación de las reglas y normas que rigen nuestra conducta"¹³⁰²

Por tanto, "SÒL / BENI-ON-ICE" ha sido algo un tanto incómodo puesto que de alguna forma no se esperaba nada de nosotros como actuantes para lo que nos hubiéramos preparado ni meses antes, ni tampoco durante nuestra vida académica o profesional. Como observantes "SÒL / BENI-ON-ICE" no respondía tampoco a las convenciones temporales ni de comportamiento que satisfagan las expectativas de la gramática cultural a la que estamos acostumbrados. En este sentido, cada uno de nosotros, y en sentido amplio la comunidad escénica que accedió al espacio/tiempo de "SÒL / BENI-ON-ICE", tuvo que negociar con sus propias expectativas y decidir por su cuenta que querían ser, hacer o decir en/sobre durante su estancia en la pista. Al no estar presentes los aparatos convencionales del dispositivo escénico de los que pudiéramos servirnos para

¹³⁰¹ Palabras de Santiago de la Fuente en respuesta a nuestro correo inicial el día antes de abrir "BENI-ON-ICE / SÒL". Para consulta en: Santiago De la Fuente et al., «HILO_correos_03-07-22.pdf», accedido 1 de noviembre de 2022, http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/HILO_correos_03-07-22.pdf.

¹³⁰² Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 352.

Formulario de Exención de Responsabilidad

Yo, Pex Roma
 Con DNI 20829973S

en Valencia a 10 de Julio de 2022 ASUMO TODOS LOS RIESGOS DE PARTICIPAR EN LA ACTIVIDAD BENI-ON-ICE (SÒL) llevada a cabo por LA COJA DANSA S.L. y CÍRCULO DE LA ESCENA S.L., incluyendo sin limitación, cualquier riesgo que pueda surgir por negligencia o descuido por parte de las personas o entidades liberadas, por equipos o bienes peligrosos o defectuosos que sean de su propiedad, mantenidos o controlados por ellos, o por su posible responsabilidad sin culpa.

CERTIFICO que estoy en buena forma física, que tengo suficiente preparación o capacitación para participar en esta actividad y que no he sido recomendado por un profesional médico cualificado para no participar. CERTIFICO que no hay motivos o problemas relacionados con la salud que impidan mi participación en esta actividad. CERTIFICO que he recibido suficiente información para el desarrollo de la actividad en condiciones de seguridad entendiéndolo y aceptando por mi parte los diferentes riesgos que entraña participar en la misma. Reconozco que los titulares, patrocinadores y organizadores de la actividad en la que puedo participar utilizarán este Formulario de exención de responsabilidad por accidente y exención de responsabilidad, y que registrará mis acciones y responsabilidades en dicha actividad. En consideración a mi solicitud y permitiéndome participar en esta actividad, por el presente tomo medidas para mí, mis ejecutores, administradores, herederos, parientes más próximos, sucesores asignando de la siguiente manera:

- (1) RENUNCIO, LIBERO Y DESCARGO de cualquier responsabilidad, incluida, entre otras, la responsabilidad derivada de la negligencia o culpa de las entidades o personas liberadas, por mi muerte, discapacidad, lesión personal, daño a la propiedad, robo de propiedad o acciones de cualquier tipo que pueda ocurrir en el futuro, incluido mi viaje hacia y desde esta actividad, a LAS ENTIDADES promotoras de la actividad BENI-ON-ICE (SÒL): LA COJA DANSA S.L. y CÍRCULO DE LA ESCENA S.L. y / o sus directores, funcionarios, empleados, voluntarios, representantes y agentes, y los titulares de actividades y patrocinadores;
- (2) INDEMNIFICAR, CUMPLIR CON OBJETO Y PROMETER QUE NO LLEGARÁ a las entidades o personas mencionadas en este párrafo de todas las responsabilidades o reclamaciones hechas como resultado de la participación en esta actividad, ya sea causada por la negligencia de la liberación o de otra manera. Yo reconozco por la presente que LA COJA DANSA S.L. y CÍRCULO DE LA ESCENA S.L. y sus directores, funcionarios, voluntarios, representantes y agentes NO son responsables de los errores, omisiones o actos de cualquier parte o entidad que realice una actividad específica en su nombre.


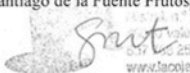
Reconozco que esta actividad puede involucrar una prueba de los límites físicos y mentales de una persona y conlleva la posibilidad de muerte, lesiones graves y pérdida de propiedad. Los riesgos incluyen, pero no se limitan a, aquellos causados por el terreno, las instalaciones, la temperatura, el clima, el estado de los participantes, el equipo, el tráfico de vehículos, la falta de hidratación y las acciones de otras personas, incluidos, entre otros, participantes y voluntarios, monitores, y/o productores de la actividad. Estos riesgos no solo son inherentes a los participantes, sino que también están presentes para los voluntarios. Por la presente doy mi consentimiento para recibir tratamiento médico que pueda considerarse conveniente en caso de lesión, accidente y/o enfermedad durante esta actividad.

Entiendo que mientras participo en esta actividad, puedo ser fotografiado. Estoy de acuerdo en permitir que mi imagen, video o película sea utilizada para cualquier propósito legítimo por parte de los titulares de actividades, productores, patrocinadores, organizadores y cesionarios. Por la presente doy mi consentimiento para que mis datos (nombre y apellidos) aparezcan en las publicaciones de los titulares de la actividad.

El Formulario de exención de responsabilidad y exención de responsabilidad de accidentes se interpretará de manera amplia para proporcionar una exención en la medida máxima permitida por la ley aplicable.

CERTIFICO QUE HE LEÍDO ESTE DOCUMENTO Y ENTIENDO COMPLETAMENTE SU CONTENIDO. SOY CONSCIENTE DE QUE ESTO ES UNA EXENCIÓN DE RESPONSABILIDAD Y UN CONTRATO Y LO FIRMO CON MI PROPIA Y LIBRE VOLUNTAD.

FIRMAS

		Santiago de la Fuente Frutosp  C.I.F. 282 / 663 814 173 www.lacojadansa.com
Nombre y Firma del Liberador	Nombre y Firma del Padre / Tutor (Si es menor de 18 años, el padre o tutor también debe firmar.)	Nombre / Sello y Firma del Liberado

En Valencia a _____ de Julio de 2022

dado que todos estábamos expuestos a esta posibilidad. Por otro lado, tuvimos el riesgo de perder dinero con la producción de "SÒL / BENI-ON-ICE", o a no cobrar por nuestro trabajo en ella¹³⁰⁴.

Sin embargo, el riesgo relevante en nuestro imaginario social es el riesgo de lesiones físicas de importancia. En el caso de que estas lesiones le ocurran a un cuerpo participante (performer), en su calidad de trabajador en el momento del *siniestro*, este cuerpo tiene en principio derecho a cobertura legal, atención sanitaria y compensación económica llegado el caso. Sin embargo, si las lesiones las sufre un espectador ¿Quién se hace cargo de las consecuencias? ¿El teatro? ¿Los productores del *tiempo espectacular*? ¿Las aseguradoras del alguna de estas entidades? Estas cuestiones sobre el riesgo y la responsabilidad civil entraron a formar parte de la *dramaturgia de la producción* de "SÒL". Por tanto, el futuro-negativo produjo en cierta medida partes de esta economía no convencional del dispositivo escénico que experimentamos con la propuesta. Sobre el espacio/tiempo aparecieron dos factores interrelacionados que no hubieran existido en condiciones de normalidad: el riesgo de lesiones y la cobertura económica y legal en caso de que se produzcan daños físicos en el cuerpo de los patinadores. Por tanto, el riesgo y las empresas que comercian con él, entraron a ser mediadoras en este proceso de producción. Tanto los responsables de "Teatro Círculo" como desde "La Coja Dansa" nos pusimos en contacto con empresas que median entre nosotros y el futuro-negativo, sin éxito más allá de algún presupuesto¹³⁰⁵ que no aseguraba ninguna cobertura y alguna conversación telefónica sobre el teatro a la italiana y los riesgos de *otros* formatos escénicos.

¹³⁰⁴ No ha sido finalmente nuestro caso. El Instituto Valenciano de Cultura (GVA) concedió una ayuda económica que "La Coja Dansa" adelantó para poder producir "SÒL / BENI-ON-ICE".

¹³⁰⁵ Presupuesto como documento de mediación entre "SÒL" y el futuro-negativo. Elaborado por Mapfre seguros: Seguros Mir Dolz S.L., «Presupuesto de seguro de responsabilidad "SÒL"», 6 de julio de 2022, <http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/mapfre.pdf>.

Ante la inminente llegada de la fecha en la que debíamos asumir el riesgo de eventuales lesiones no cubiertas por nuestros recursos habituales, la búsqueda de mediación con el futuro-negativo concluyó con la descarga web de un documento *tipo* de "Formulario de Exención de Responsabilidad"¹³⁰⁶ y su posterior ajuste a las necesidades específicas de "SÒL". Dudamos de que el documento resultante se ajuste a la legalidad vigente en España en materia de riesgos como el que provocamos con "SÒL". En cualquier caso, todos los que accedimos a la pista/espacio escénico firmamos previamente en la taquilla nuestro "Formulario de exención de Responsabilidad". Al menos contractualmente, puede que solo simbólicamente, los que entramos en la pista renunciamos, liberamos y descargamos de cualquier responsabilidad, incluso en caso de muerte en la pista/espacio escénico a la empresa productora del evento "La Coja Dansa S.L" y la empresa que lo hospedó en sus instalaciones "Círculo de la escena S.L"

Con este gesto de la dramaturgia de la producción dejamos sin cobertura legal o posibilidad de reclamación a todos los cuerpos que accedieron a la pista, incluyendo a nuestros herederos, parientes más próximos y sucesores. La exención de la responsabilidad produjo una zona de excepción en los derechos de los cuerpos de la comunidad escénica, al menos teóricamente.

Pensamos que esto sería un acto simbólico, pero al mismo tiempo nos sentimos virtualmente aliviados y exentos de la responsabilidad que supone propiciar un contexto donde el peligro de lesión es considerablemente más alto que en un contexto normativo. Sin embargo, la tarde del 10 de Julio, a las 20:56 minutos, solo 4 minutos antes de la clausura final de "BENI-ON-ICE / SÒL" uno de los

¹³⁰⁶ «Plantilla gratuita de formulario de exención de responsabilidad», PDF Expert, accedido 25 de octubre de 2022, <https://pdfexpert.com>.



FIGURA 236. Consecuencias de «SÒL». Resultado de la operación del menisco en la pierna de un patinador. 2022

asistentes sufrió una caída grave¹³⁰⁷. Derivada de esta caída, un patinador¹³⁰⁸ ha sufrido una lesión en el menisco y un trombo en la pierna derecha que le ha llevado a pasar por el quirófano el pasado 5 de octubre de 2022. Hasta ese momento no fuimos del todo conscientes de lo que supuso estar dejando sin cobertura legal a los patinadores.

7.6.4. Contra-dirección

El *tiempo espectacular* es convencionalmente, como hemos visto a lo largo de este trabajo, un suceso muy pre-producido. Esta pre-producción supone la puesta en funcionamiento de diferentes operaciones y acciones, que sujetan a la *comunidad escénica* a leyes, normas y códigos¹³⁰⁹ que marcan duraciones concretas y cualifican la *naturaleza* de un determinado intervalo de tiempo. Como hemos visto en “Estrategias de comportamiento”, serán generalmente los que ostentan el rol de directores los que impongan estas duraciones concretas y decidan el carácter de cada uno de los tiempos por el que los demás miembros de la *comunidad escénica* tienen que pasar.

En definitiva, los dispositivos escénicos son un cúmulo de decisiones sobre el espacio, la posición, el tiempo y el comportamiento con los que se encuentra una comunidad escénica. Por su naturaleza, una decisión es un ejercicio de poder. Sin embargo, buscando distanciarnos con respecto a los dispositivos escénicos de la Etapa de autonomía/autoridad y del protagonismo del director en los mismos, en “SÒL / BENI-ON-ICE” hemos querido reducir al mínimo nuestras injerencias y decisiones. En este sentido, como en muchos otros, nos hemos querido alinear con los postulados de los dispositivos analizados en la Etapa

¹³⁰⁷ La caída se puede ver en el 3:39:00 y el 3:39:10 del video del último día de apertura de la pista. De consulta en: *Día 14. Último día de pista*, 2022, 14, <https://www.youtube.com/watch?v=I4TCZPwQlol>.

¹³⁰⁸ Por cuestiones legales, no podemos especificar más información.

¹³⁰⁹ Sánchez, *El teatro en el campo expandido*.

relacional cuyo objetivo es suspender los ejercicios de poder para que la agencia pueda desarrollarse.

Pero entonces, si estamos afirmando que "SÒL / BENI-ON-ICE" fue un espacio/tiempo liminal en el que la comunidad escénica tiene potencia de agencia ¿No estamos ya imponiendo un buen número de presupuestos de partida? Es decir, si con nuestro trabajo pretendemos cuestionar el dispositivo escénico, es más, si pretendemos *algo* (sea lo que sea) ¿No es esta ya una proposición de poder que invalida la iniciativa crítica hacia el dispositivo? ¿No es un ejercicio de poder el simple hecho de querer hacer algo, de iniciar algo con una orientación no consensuada? ¿Cómo cuestionar críticamente desde la práctica estos esquemas de funcionamiento, estas categorías, estos regímenes del dispositivo escénico? Estas contradicciones son señaladas lúcidamente por Fischer-Lichte al hablar de ciertos procesos de *democratización* que se dan en algunos casos entre los miembros de una comunidad escénica. Es decir, la propia idea democratización de las decisiones en/sobre el dispositivo escénico es, por sí misma, un ejercicio de poder que imponemos como artistas/directores. Aunque lo hemos citado con anterioridad, por su clarividencia es necesario volver a citar el fragmento donde Fischer-Lichte deja en evidencia este tipo de comportamientos *democratizadores*.

"Los artistas renuncian por sí mismos a su poder como únicos creadores de la realización escénica; se declaran dispuestos a compartir, aunque no sea de manera equitativa, la autoría y el poder de decisión con los espectadores. Esto se consigue sólo por medio de un acto de autoatribución de poder y de incapacitación de los espectadores: los artistas se atribuyen el poder para imponer al espectador nuevos modos de conducta o para hacerle entrar en crisis, y le impiden así mirar cómo ocurre todo, le privan de la posición de espectador distante"¹³¹⁰

¹³¹⁰ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 102.



FIGURA 237. Espacio iluminado por el letrero LED. Tatiana Clavel, Olga Clavel y Marta García leyendo. 2022c

Estas contradicciones invalidantes¹³¹¹ han estado presentes durante el inicio de este proceso investigador. Tomar una decisión es un ejercicio de poder. Proponer un suelo resbaloso como premisa para trabajar críticamente sobre el dispositivo escénico, sus formas de vincularnos, sus categorías y convenciones ha sido nuestra manera de repensar críticamente un sistema. Partiendo de esta premisa, que asumimos como ejercicio de poder, hemos intentado conscientemente reducir las decisiones al mínimo y dejar que durante el proceso la comunidad escénica decidiera libremente¹³¹² cómo corresponsabilizarse del mismo, durante cuánto tiempo, en qué condiciones. Sin embargo, no hemos renunciado a poner en marcha ciertas tácticas (desplazamientos) capaces de hacer dudar a la comunidad escénica sobre la naturaleza de la propuesta, su papel dentro de la misma, etc.

Como hemos visto en el análisis de la practica escénica, intencionadamente no pre-produjimos lo que sucedió durante el tiempo que la iniciativa estuvo abierta a la comunidad escénica. Es decir, no ensayamos, no nos entrenamos, no produjimos movimientos específicos, no pre-produjimos el *tiempo espectacular* en base a unas ideas precisas establecidas de antemano. Y estos gestos son ya una fuerte revisión de los regímenes de poder clásicos del dispositivo escénico. Renunciamos, en parte a las atribuciones de poder que, en el sistema clásico de funcionamiento, son ejercidas por la figura de la dirección. Sin embargo, es evidente que pre-produjimos durante meses el espacio y las condiciones de acceso, uso y algunos límites y normas básicas necesarias para contar con un espacio con unas características alternativas a las convencionales. Por tanto, todo abandono de ciertas premisas y el mantenimiento o surgimiento de *otras* podría ser igualmente entendido como ejercicios de poder. En este punto

¹³¹¹ Hemos visto un ejemplo práctico de estas cuestiones en el letrero led y como hemos empleado el contenido que allí aparecía para *compensar* una tensión y por lo tanto como ejercicio de poder o de contra-poder.

¹³¹² Entendemos que *libremente* es imposible. Hablamos de *lo más libremente* que sea posible o con al menos cierta capacidad de agencia sobre el contexto y lo que está sucediendo.

debemos hacer explícita la distinción entre *estrategia* y *táctica* a la que nos hemos sujetado durante esta investigación.

"Estrategia del poder significa poder dirigir las relaciones de fuerza y determinar y ocupar los espacios sociales. Eso presupone un lugar social, una institución provista de poder. [...] Bajo táctica, sin embargo, hemos de entender un cálculo que no parte de una base fija, de ningún lugar propio, sino que sólo dispone del terreno del otro para actuar. (...) La táctica tiene que arreglárselas con el terreno que una fuerza ajena le cede y buscar <<oportunidades propicias>> en las estructuras preestablecidas"¹³¹³

Por todo ello hemos empleado el término de *tácticas* que son, en nuestra opinión, no ejercicios de contra-poder (estrategias) entre dos fuerzas establecidas: la *institución* y nosotros. Nuestras acciones no han sido concebidas como ejercicios *destituyentes*, como serían las operaciones de inversión del régimen escópico, económico o de poder del dispositivo escénico. Nuestras tentativas han querido trabajar justo con/en el margen que las convenciones necesitan para ser plenamente operativas. Así pues, nuestras decisiones, que han estado enfocadas en realizar desplazamientos en las convenciones del dispositivo, deben de ser entendidas, no como estrategias (ejercicios de poder propios de la Etapa de autonomía/autoridad), sino como tácticas/operaciones capaces de abrir esta zona de indeterminación que está justo entre dos ejercicios de poder contradictorios. La función de la táctica no será la de afirmar la naturaleza de algo, sino la de generar ambigüedad sobre ese *algo*, en caso contrario estaría reproduciendo las estrategias de comportamiento clásicas del dispositivo escénico.

Lo único que hicimos fue producir un espacio e invitar a la gente a que viniera allí. Intentamos no intervenir en las formas de aproximarse, de interpretarlo, de darle un contexto social, artístico o simbólico, incluso dejando todo el espacio posible para aquellos que no quisieran hacer ninguna de estas cosas. Entregamos a la *comunidad escénica* las responsabilidades que normalmente son ejercidas por aquellos que realizan la propuesta (director). Por tanto, entre un esquema de

¹³¹³ Blisset, Brünzels, y A, *Manual de guerrilla de la comunicación*, 30-31.



FIGURA 238. Olga Clavel asistiendo a un patinador. 2022

poder clásico del dispositivo escénico encuadrado en la obediencia de los cuerpos participantes a una idea superior y deseada, frente a su contrario como un espacio/tiempo totalmente desarticulado, sin límites, reactivo y desobediente, pensamos que estuvimos situados en un espacio intermedio. El espacio resbaloso, de peligro al que nos *sometimos* nos hizo vulnerables, pero también corresponsables los unos de los otros. Como comenta Romero, una parte de su tiempo en la pista la dedicó al cuidado de *los demás*: “Patinar de la mano de desconocidos y desconocidas; Sentarme en el borde negro con un niño al que le daba miedo patinar y conversar con él”¹³¹⁴

Por tanto, podríamos decir que volcamos mucho tiempo en algo así como la *atención primaria*. Acompañar a la comunidad escénica para estar en un espacio peligroso sin sentirse *desamparado*. De alguna forma, quisimos compensar la incomodidad física e intelectual que producía el nuestro dispositivo en base a tácticas de atención y cuidado.

“(…) asumimos roles fuera de la pista como dar patines, afilar patines, buscar tallar, desinfectar patines, ayudar a poner los patines. (...) asumimos roles dentro de la pista como ser acompañantes con las personas que tenían miedo o nos necesitaban para salvaguardar su estabilidad, patinadoras que pensaban en mejorar con los patines y jugar con ellos (porque era muy divertido)”¹³¹⁵

Estábamos intentado mediar la mediación planteada entre “SÒL” y los dispositivos escénicos convencionales, salvar la distancia que separaba nuestro dispositivo de las expectativas, deseos y necesidades de la comunidad escénica *patinadora*. Desactivadas las funciones y posiciones del esquema de poder clásico del dispositivo escénico, buscamos nuevamente formas ser *útiles* dentro del dispositivo *desplazado*, encontrar sentido a nuestra estancia en el espacio. Otras formas de comportamiento.

¹³¹⁴ Romero Raga, «Memoria de SÒL».

¹³¹⁵ Marta García, «Memoria de SÒL», accedido 26 de junio de 2023, http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/garcia_memoria_sol.pdf.



FIGURA 239. Marta García asistiendo a un patinador. 2022

“Salir de la pista me llevaba a un lugar donde podía atender a la gente que llegaba, parecía que entendía de patines, de sus tallas, de cómo lijarlos para que resbalasen mejor, me convertía en trabajadora de la pista, me sentía más útil”¹³¹⁶

Pero la comunidad escénica no solo estaba inquieta por su papel en el dispositivo escénico como patinadora. Como hemos comentado en varios puntos del trabajo, la comunidad escénica a la que pertenecemos nos reconocía como agentes autorizados o como participantes del equipo (staff) y, por tanto, apreciados por la comunidad escénica como voces autorizadas en las que apoyarse en su deseo de comprender el dispositivo escénico de “SÒL / BENI-ON-ICE”. Entendemos este proceso bajo el término el término atención secundaria. En muchos momentos la *comunidad escénica* que participó en “SÒL / BENI-ON-ICE” nos interpeló sobre temas más de fondo, que los puramente operativos e instrumentales de la sistemática del dispositivo escénico propuesto. Esta atención secundaria, los requerimientos de explicaciones sobre el sentido del dispositivo fueron siempre diálogos al margen¹³¹⁷ en los que intentamos sostener la duda sobre la naturaleza de la propuesta. Manteniendo la escucha y estando siempre disponibles como hemos visto en los espacios entre, como “La zona de espera” antes de entrar en la pista, en la taquilla, la puerta del teatro o en las conversaciones de cervezas después de cerrar la pista. Nuestro ejercicio de poder se basó allí también en no ejercerlo. Ante algo no reconocible como “SÒL / BENI-ON-ICE” la comunidad escénica espera que en algún momento alguien con autoridad cierre el sentido y nos confirme que estamos en lo cierto, que la naturaleza de la cosa y la naturaleza que nosotros le habíamos dado es aproximadamente coincidente.

¹³¹⁶ Clavel Gimeno, «Memoria de SÒL».

¹³¹⁷ Aunque fueran diálogos que se dieran dentro de la pista.



FIGURA 240. Tatiana Clavel asistiendo a un patinador en la Zona de espera de «SÒL». 2022

“Ojalá que las palabras o las reflexiones de los que estuvimos allí no configuren aquel espacio. Ojalá se quede en ese presente que ya es recuerdo, donde nadie sabía lo que estábamos haciendo”¹³¹⁸

Hemos intentado no recurrir al comportamiento habitual de los directores o los miembros del equipo, que suelen tener las claves de interpretación profunda de aquello que han hecho. En el caso de “SÒL / BENI-ON-ICE” este comportamiento hubiera sido una contradicción, puesto que el centro de la misma propuesta no está en nuestro deseo de que fuera de una determinada manera, sino en que se desarrollara afectada y afectando a su contexto: sus patinadores.

¹³¹⁸ Clavel Gimeno, «Memoria de SÒL».



FIGURA 241. Manel ayudado por una patinadora para poder levantarse en «SÓL». 2022c



FIGURA 242. Paula Romero cayendo felizmente. Fiesta y concurso de disfraces del último día de «SÒL», 2022

Devenir fiesta

Nuestra predisposición, el abandono de las posiciones de poder, de querer determinar rígidamente el dispositivo, condujo también a una paulatina deriva de nuestros comportamientos hacia la conversión de aquel espacio/tiempo en un espacio de encuentro lúdico y festivo. Después de los primeros días de apertura de la pista, empezamos a poner canciones de Bud Banny y nuestra *banda sonora* de reproducción de Spotify se amplió hacia lugares más excéntricos pero todos ellos festivos. Aceptamos peticiones de canciones que la comunidad escénica quería que sonaran dentro de la pista. Si la gente se lo estaba *pasando bien* no éramos estrictos en los tiempos de permanencia fijados/pagados. La gente salía de la pista, exhausta, jadeante, sudorosa y feliz.

“Cantar; Cantar leyendo la pantalla led a modo de karaoke con Olga; Bailar y cantar como si estuviera en una fiesta, verbena o discoteca; Patinar de la mano de desconocidos y desconocidas; Pedir una canción; Pedir quedarme en la pista más minutos”¹³¹⁹

El jueves 7 de julio llegamos a un acuerdo con el gerente del bar “Tony & Xin”¹³²⁰ para la cesión durante los días restantes de “BENI-ON-ICE / SÒL” de una cámara frigorífica condicionada a la compra de 70 latas de cerveza. Instalamos la cámara frigorífica en la taquilla del “Teatro Círculo” la comunidad escénica podía coger una cerveza metiendo un euro en un cerdito hucha¹³²¹ que compramos a tal efecto. Podríamos decir que nos hemos dejamos derivar en una fiesta. Aproximadamente en este momento, cogió forma la idea colectiva de cerrar la pista el domingo 10 de julio con una fiesta de disfraces y una entrega de premios a diferentes categorías: caída destacada, texto destacado, disfraz destacado, patinadora amiga. El procedimiento de elección de los premiados se hacía

¹³¹⁹ Romero Raga, «Memoria de SÒL».

¹³²⁰ Situado en la misma calle del “Teatro Círculo” es el siguiente bajo comercial en la misma acera del teatro.

¹³²¹ El cerdito hucha nos pareció un bonito homenaje al “Cuarto episodio” de la segunda temporada de “Clean Room” de Juan Domínguez, del que habíamos cogido varias referencias para plantear “SÒL”. El contenido de este *episodio* se puede consultar en: Domínguez y Royo, *Dirty Room*, 107-22.



FIGURA 243. Aris Spentsas disfrutando de los últimos momentos de la pista de «SÒL». 2022

proponiendo a los candidatos a través del perfil de “BENI-ON-ICE”¹³²² en la red social “Instagram”.

“SÒL” que había tenido entre sus propósitos tácticos emborronar el dispositivo escénico, complicar el régimen de enunciación de forma que no hubiera objetos ni sujetos claramente reconocibles, iba a terminar siendo una fiesta de disfraces con una entrega de premios. No hay dispositivo más antagónico a todos nuestros propósitos que la entrega de premios donde se hace un reconocimiento explícito a algo o a alguien. En esta modalidad del dispositivo escénico encontramos plenamente activos los comportamientos de los observantes (patinadores) y los actuantes (premiados). La comunidad escénica necesitaba volver a *puerto seguro*. Palabras claves y reconocibles, reconocimiento expreso, maestros de ceremonias, aplausos y tiempo exacto de convocatoria (inicio y final).

“Cuando [lo que solemos llamar] el Teatro *muere* -cuando se descompone la clase o la estructura social que lo ha institucionalizado- sus diversos componentes se reintegran a esa *matriz originaria* que es la Fiesta, y allí, combinándose nuevamente con estas *formas residuales*, pueden -o no- integrarse en otro proceso estructurado e institucionalizador”¹³²³

Resbalamos consciente o inconscientemente hacia esta convención cultural del acto de reconocimiento: entrega de premios. Tal y como pasó a nivel físico, no nos dejamos caer tranquilos, resbalar hacia lo imprevisto, sino que resbalamos con una tensión hacia *algo*. Como si el suelo (nuestro suelo cultural) tuviera una pendiente inclinada que nos llevara hasta un sumidero: el *tiempo espectacular*. La comunidad escénica necesitaba de una gramática cultural reconocible con la que cerrar “SÒL / BENI-ON-ICE”. Debemos concluir con esta demostración explícita de nuestra cesión de poder a la comunidad escénica incluso cuando esta actúa en contra de los fundamentos que le dan sentido a la propuesta. Lo paradójico es

¹³²² «BENI ON ICE (@beni_onice)».

¹³²³ Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia* (Alianza Editorial, 1983). Citado por: José Sanchis Sinisterra, «Epílogo. Dispositivos dispersos en tiempo y espacio», en *Fuera del escenario: teatralidades alternativas en la España actual* (Madrid: Visor Libros, 2021), 288.

que esta fiesta certifica nuestro compromiso con el no ejercicio de poder: perjudica nuestros intereses investigadores, pero reafirma nuestro compromiso con las premisas que queríamos poner a funcionar. Aceptar esta deriva forma parte de todo aquello que hemos abordado alrededor de la *dramaturgia de la producción* ¿Qué sentido tiene oponerse frontalmente a lo que está pasando, aunque no nos *convenga conceptualmente*?¹³²⁴ Si estamos hablando de renunciar a los comportamientos de autoridad del dispositivo escénico ¿Nos podemos oponer a un ejercicio de autoridad, de señalamiento propuesto colectivamente por la *comunidad escénica*?

Hacia el final del tiempo de vida de "SÒL / BENI-ON-ICE" la comunidad escénica decidió volver a los comportamientos convencionales¹³²⁵ de observantes y actuantes, aunque fuera en el último instante. Podríamos pensar por tanto que de alguna forma la *comunidad escénica* en bloque se reveló contra los límites establecidos en "SÒL / BENI-ON-ICE", hacia el final del tiempo de vida de la propuesta, pero preferimos pensar que derivamos y que respetar esta deriva cierra el sentido de nuestra propuesta.

¹³²⁴ Este es posiblemente el papel del *director* en los procesos de producción/investigación en artes escénicas. Nosotros, aunque nos hemos situado ahí profesionalmente no acabamos de querer ser reactivos, cuando los demás no se sitúan alineados con nuestros intereses. Por eso quizás no hacemos "bien" nuestro trabajo como directores.

¹³²⁵ Visto con perspectiva esta es una cuestión recurrente de las producciones escénicas que hemos dirigido durante nuestra trayectoria investigadora. Tanto en "Allò que segueix" como en "Carve a Niche" finalmente observantes y actuantes retornan a las gramáticas culturales o a los códigos de representación institucionales. Podemos pensar que esto se debe a que como directores no insistimos en el trabajo conceptual que plantean las líneas estratégicas y conceptuales de la propuesta. Por otra parte, y en el caso en concreto de esta investigación, insistir en continuar buscando la agencia de modo teórico, orientando a los participantes de una determinada forma ¿No hubiera supuesto una contradicción invalidante? Es decir, volver a los códigos de representación conocidos tal y como hicieron los participantes de "SÒL" ¿No puede ser considerado también como un ejercicio de agencia por parte de la comunidad escénica? ¿No se podría validar de esta forma nuestra hipótesis? Es decir, ¿El dispositivo escénico permite la agencia de sus participantes? La respuesta sería: -Si, los participantes han decidido agenciarse del dispositivo bajo los códigos culturales institucionales-.



FIGURA 244. Patinadores disfrutando de la Fiesta y concurso de disfraces del último día de «SOL», 2022



FIGURA 245. Iván Colom en «SOL», 2022

Rebeldías, resistencias y escaramuzas.

Sin embargo, estos comportamientos disidentes con las tácticas de desplazamiento del dispositivo escénicos ensayadas en "SÒL / BENI-ON-ICE" no fueron una cuestión solo del final de su vida. Hemos comentado como nuestro poder sobre el dispositivo escénico se acabó *ablandando* hasta que fue ocupado por la comunidad escénica, pero también hubo agentes que se enfrentaron al mismo. Durante todo el tiempo de apertura de la pista de hielo / espacio escénico hubo escaramuzas de personas que intentaron, con mayor o menor éxito, eludir el marco de mínimos que habíamos establecido para sostener conceptualmente "SÒL / BENI-ON-ICE".

Algunas personas no se atuvieron al tiempo que de permanencia en la pista que habían pagado en la taquilla, intentaron quedarse más allá de su turno de media hora¹³²⁶. Algunos visitantes a la pista, ilustres entre los profesionales de las artes escénicas locales, se mantuvieron durante un buen rato reacios a ponerse los patines para entrar¹³²⁷. Intentaron negociar en la taquilla sus privilegios de personas distinguidas para entrar al espacio de forma diferente a los demás. También tuvimos alguna que otra escaramuza de los responsables de la sala que, no solo no pagaban para entrar a la pista, sino que entraban únicamente a mirar¹³²⁸, y este sí que era un límite muy importante para que el dispositivo tuviera sentido.

Con todas estas aptitudes al margen de las normas de nuestro dispositivo estuvimos constantemente negociando, tolerando a veces las trampas,

¹³²⁶ Mención especial merece en este sentido Iván Colom, que formaba parte del equipo de producción de la pieza. En este punto lo afectivo se mezcla con lo normativo. Aunque le comentamos que permaneció más allá del tiempo que había pagado, fuimos incapaces de llamarle la atención o de sacarlo de la pista.

¹³²⁷ Mención especial merece José Vicente Peiró, crítico de artes escénicas del diario "Las Provincias", que estuvo negociando con nosotros en la taquilla durante una hora hasta que accedió a ponerse los patines para entrar al espacio.

¹³²⁸ Miguel Ángel Cantarero, responsable de la sala entró con su madre "para que viera lo que habíamos montado", ambos sin patines y sin pagar como hacíamos todos en la taquilla.

recordando a veces las normas, intentando no ser demasiado rígidos, pero salvaguardar los límites que dan sentido a la propuesta. La tensión para mantenerse sujetos a las convenciones del dispositivo escénico normativo produjo toda esta serie de imprevistos, en ocasiones divertidas interferencias¹³²⁹.

¹³²⁹ Marina Pastor intentó negociar con nosotros en la taquilla y con el "Servicio de atención al cliente" porque quería entrar con su perra Maya a la pista de patinaje.

7.7. Conclusiones borrosas de la práctica

Todo proceso de producción/investigación deja nuevas preguntas sobre la mesa que atañen al futuro, y no pocas dudas sobre la relevancia de la experiencia concreta que se está sometiendo a análisis póstumo. Pero quizá lo más relevante de un análisis posterior es que altera la naturaleza del suceso analizado, en tanto en cuanto, el pasado es difícilmente recuperable por mucha documentación que tengamos sobre el mismo. Consensuar que pasó es prácticamente imposible.

En la tarea de análisis de "SÒL" que hemos hecho en las páginas anteriores, vamos recuperando aspectos y desatendiendo otros que posiblemente fueran también relevantes. Pero no solo está lo que olvidamos, también está cómo reconfiguramos el relato de *lo que pasó*, según lo vamos queriendo incluir en una determinada categoría de análisis. Por todo ello nuestras conclusiones son borrosas y por lo menos que así sean las alinea con los propósitos, que transversalmente y por debajo, recorren este trabajo de investigación.

En "SÒL / BENI-ON-ICE" hemos *emborronado* todo aquello que nos sujetaba colectivamente y nos hacía reconocernos dentro del dispositivo escénico. Al final del capítulo dedicado a analizar el espacio del *teatro posdramático*, Lehmann analizar algunas propuestas que tensan los límites del dispositivo escénico en cuanto a duración y espacialidad. Cuando "la frontera entre lo escenificado y lo cotidiano" no está definida por nada ni por nadie, hemos sostenido durante este trabajo que el dispositivo escénico se convierte en un espacio/tiempo para la performatividad no regulada, para la agencia. Pero si lo característico del dispositivo escénico es justamente la regulación y el control de esta performatividad, "¿Todavía se puede hablar aquí de teatro?" Esta pregunta recupera nuestra hipótesis inicial. Cuando el dispositivo escénico ya no regula ni controla la performatividad que produce ¿Sigue siendo un dispositivo escénico?

"Sin embargo, se puede sostener que un teatro que ya desde hace tiempo dejó de girar alrededor de la escenificación de un mundo dramático ficticio también incluye esto: el espacio heterogéneo, el espacio cotidiano y el

extenso campo que se abre entre el teatro enmarcado y la realidad cotidiana *desenmarcada*, siempre y cuando dichos lugares participen en cierto tipo de distinciones, acentuaciones, extrañamientos y reconfiguraciones realizados escénicamente"¹³³⁰

En este sentido coincidimos plenamente con Lehmann, puesto que pensamos que hemos practicado en "SÒL / BENI-ON-ICE" cierto tipo de *distinciones* que nos separan de ser una pista de hielo convencional y al mismo tiempo nos separan de ser/estar y comportarnos como lo haríamos en un teatro. Como afirma Buchloh¹³³¹ los espacios de la vida de todos los días están rigurosamente estructurados por los intereses, por las instituciones, por los discursos, por las convenciones y por la arquitectura, que en sí es ya un sistema discursivo que engendra diversas formas de control. También para Perec el espacio se ha fragmentado en múltiples categorías derivadas de las relaciones de saber/poder que rigen el espacio en el que vivimos.

"En resumidas cuentas, los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse"¹³³²

"SÒL / BENI-ON-ICE" fue un espacio para golpearnos literal y metafóricamente entre categorías. Todos los espacios del mundo se hayan categorizados y en ellos los comportamientos posibles ya se han normalizado. El dispositivo escénico participa como otros espacios de la modernidad de estas formas de control del comportamiento. Sin embargo, los patinadores/resbaladores de "SÒL / BENI-ON-ICE" podían habitar la duda (pista de hielo / espacio escénico) y aunque decidieran resolverla unilateral o colectivamente, el espacio, el tiempo y los comportamientos continuaban escapándose de las categorías instituidas. La pista siguió siendo una superficie inestable, un contra-espacio y un contra-tiempo

¹³³⁰ Lehmann, *Teatro posdramático*, 298.

¹³³¹ Buchloh, «El espacio sólo puede conducirnos al paraíso», 85.

¹³³² Georges Perec, *Especies de Espacios* (Montesinos Editor, S.A., 1999), 25.

que nunca se plegó por completo a las categorías esperadas. La consecuencia más directa de habitar este contra-espacio y este contra-tiempo está en que la comunidad escénica no pudo segregarse en una de las dos categorías normativas: observante o actuante. "SÒL / BENI-ON-ICE" precipitó al colectivo escénico presente a "una crisis para cuya superación no podían recurrir a parámetros de conducta que todos pudieran reconocer o aceptar"¹³³³. Sin embargo, tras más de un siglo de desplazamientos sobre el dispositivo escénico está es la última frontera que parece identificarlo como tal. El dispositivo escénico es un régimen escópico, algo o alguien que nos señala que hay que mirar y como hemos de hacerlo, bajo que contexto de interpretación juzgarlo.

Pensamos que nuestra contribución práctica ha sido producir este umbral de incertidumbre sobre la naturaleza del espacio/tiempo en el que estamos. Por tanto "SÒL / BENI-ON-ICE" es la manifestación espacio/temporal de cuestionamiento crítico: ¿Dónde estamos? ¿Qué debemos hacer cuando no sabemos reconocer que tipo de sujeto somos? Es, en este sentido, porque adecuamos el espacio para que produjera estas preguntas a todo el colectivo, el motivo por el que creemos que "SÒL / BENI-ON-ICE" es un dispositivo de agencia. Es importante resaltar que estas dudas son extensivas a toda la comunidad que convive en "SÒL / BENI-ON-ICE" puesto que no hubo allí una reserva de saber, que pudiera determinar ningún ejercicio de poder.

Y es en este punto, con estas dudas extendidas sobre todos nosotros, donde el dispositivo escénico puede dejar de ser un dispositivo para la *performance* y empezar a ser un dispositivo performativo, pero con una performatividad no regulada, no dirigida. "SÒL / BENI-ON-ICE" solo propuso un suelo sobre el que resbalar como metáfora de nuestra inestable condición para juzgar/nos dentro de las categorías establecidas.

¹³³³ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 26.



FIGURA 246. Un instante de «SÒL», 2022

7.7.1. Qué nos miramos

El régimen escópico es una de las cuestiones más importantes para nosotros. Prueba de ello es que estas preocupaciones han sido constantes en nuestros trabajos anteriores. En ocasiones estas propuestas de desplazamiento del régimen escópico han estado próximas o insertas en la *institución escénica*¹³³⁴, y otras veces alejados de sus espacios y tiempos convencionales. Por tanto, el régimen escópico es un sistema operativo de la cultura visual contemporánea en la que estamos trabajando (escribiendo, produciendo, especulando) desde hace más de diez años.

En lo que respecta a “SÒL”, las tácticas que pusimos en marcha estaban centradas en generar confusión en la comunidad escénica sobre el ejercicio de observación en el que normalmente se basan los dispositivos de la *institución escénica/artística*. Por tanto, no hicimos operaciones de inversión (re-estriado) del espacio, los cuerpos o los tiempos del dispositivo escénico, sino que provocamos un espacio de indeterminación sobre los objetos, tiempos, cuerpos y espacios normalmente observados. Por tanto, se trata de una operación de aplanamiento. En el contexto espacial y temporal de “SÒL” la comunidad escénica al completo se sometió al mismo régimen de visibilidad. Todos fuimos en la misma medida visibles como certifica el formulario que tuvimos que firmar para entrar en la pista de hielo.

“Entiendo que mientras participo en esta actividad, puedo ser fotografiado. Estoy de acuerdo en permitir que mi imagen, video o película sea utilizada para cualquier propósito legítimo por parte de los titulares de actividades, productores, patrocinadores, organizadores y cesionarios. Por la presente doy mi consentimiento para que mis datos (nombre y apellidos) aparezcan en las publicaciones de los titulares de la actividad”¹³³⁵

¹³³⁴ Gran parte de estos trabajos están analizado en el apartado “Contexto de partida”

¹³³⁵ «Formulario de exención de responsabilidad “SÒL / BENI-ON-ICE”», accedido 26 de junio de 2023, http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/SOL_exencio%CC%81n-de-responsabilidad.pdf.

En este formulario de exención de responsabilidad, del que hemos hablado con anterioridad, ya venía por defecto esta *cláusula* que certifica lo que el dispositivo desplazado de "SÒL" ya producía en el espacio/tiempo de producción. De alguna forma, podríamos considerar que todos nosotros fuimos el espectáculo. La cesión de los derechos de imagen a la empresa productora del evento nos somete a un régimen escópico profundamente alineado con nuestro contexto socio/político/económico. Nosotros somos productores, distribuidores y explotadores de nuestra propia imagen y por tanto de nosotros mismos. Nosotros somos el espectáculo. El nuevo *tiempo espectacular* es el tiempo que permanezco en esta zona de visibilidad.

El espacio de la pista de hielo/ espacio escénico no dejó de ser un dispositivo visual en el sentido en el que todos nosotros fuimos igualmente *capturables* como imagen. Ya no solo a través de los aparatos tecnológicos de los que habla Bishop¹³³⁶, sino capturados por el régimen de sentido que habitualmente produce el dispositivo escénico. Cómo hemos visto en nuestro análisis, la *institución* tiene un peso fundamental en nuestra forma codificada de entender/acceder a un determinado contexto. Las tensiones que la *instituciones* ejerce sobre nuestras formas de entender el mundo no se pueden combatir desde un lugar tan marginal como el nuestro. "SÒL" no solucionó nada al respecto de nuestra forma de entender la realidad como algo aislado de nosotros y que tenemos necesariamente que entender a través de la observación y la razón. Sin embargo, muchos fueron los que nos preguntaron en la taquilla o al equipo de "SÒL" por el sentido del evento a nivel escópico: ¿Qué tengo que mirar? ¿Cuándo va a pasar algo? ¿Qué hora es la mejor para entrar? Preguntas que, por una parte, hacen explícita la expectativa de estar en un dispositivo escénico, y que por la otra

¹³³⁶ Bishop, «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris».

certifican la incertidumbre que en la comunidad escénica produjo "SÒL". Cuando "los roles aprendidos no están... entonces ¿Qué hago?"¹³³⁷

En el esquema convencional, el dispositivo escénico produce para los espectadores algo pre-fabricado que mirar, un suceso que observar, en un tiempo estructurado sobre el que no tengo apenas responsabilidad más allá que la de no interferir produciendo otros estímulos por mi cuenta. El *tiempo espectacular* convencional no apareció nunca en "SÒL", por lo tanto, para unos *cuerpos* acostumbrados a la comodidad que ofrece aquello que esperan encontrar, la pista de hielo supuso un desajuste/desplazamiento que les costó encajar. En el espacio plano y resbaloso de la pista de hielo los que estábamos allí teníamos toda la responsabilidad de decir si continuar en la zona borrosa o sujetarnos a algún paradigma de interpretación del espacio, el tiempo o de los comportamientos que allí se estaban produciendo. Como hemos comentado, Domínguez acierta cuando dice que cuando nadie te dice dónde mirar ni dónde atender, ahí aparece cierto grado de responsabilidad¹³³⁸. Como comentó Spentsas en una de nuestras conversaciones posteriores al cierre de "SÒL" le habíamos dado a la comunidad escénica una cosa que no cambia, tendrán que cambiarla ellos¹³³⁹.

¹³³⁷ De esta forma resumían Rosan S. Rufete y Aris Spentsas lo que se produjo en relación con la incertidumbre sufrida por aquellos que se acercaron desde diferentes aproximaciones a "BENI-ON-ICE / SÒL"

¹³³⁸ Domínguez y Royo, *Dirty Room*, 23.

¹³³⁹ Parafraseando la reflexión de Aris Spentsas sobre "SÒL / BENI-ON-ICE" muy parecida a la que hace Domínguez en "Clean room" que acabamos de citar.



FIGURA 247. Patinador intentando mantener el equilibrio en «SÓL», 2022

7.7.2. Qué hicimos con el poder

Como hemos dicho en varios puntos del trabajo, en "SÒL" el objetivo era ejercer el poder lo menos posible. No insistiremos más en que este *ejercer el poder lo menos posible* es de por sí un ejercicio de poder. Solo podemos entonces observar cómo nuestra propuesta intentó desplazar estructuras de poder que hacen del dispositivo escénico un aparato reconocible de producción de sentido intersubjetivo.

Las conclusiones nos arrojan luz sobre la importancia de un elemento en principio marginal de "SÒL", el documento de exención de responsabilidad, que quedó dentro de la zona borrosa como la única declaración explícita de cuáles eran los límites de aquel espacio/tiempo. Los límites que dibuja este texto tienen un anverso y un reverso. Por una parte, el papel dejaba claro que las cosas que allí pasaran dependían de cada una de las personas que entran allí rubricando con su firma el documento. Por otra parte, los dejábamos sin ningún tipo de cobertura legal sin admitir nuestra responsabilidad por ser *promotores* del evento, pero también sin un *kit de herramientas básico* del que partir para construir ningún tipo de sentido. Con lo cual, con esta operación transferimos totalmente la responsabilidad a cada uno de los participantes/patinadores. Y esta responsabilidad es claramente legal, pero también tiene el doble juego de ser una responsabilidad en el orden construcción simbólica. Es decir, la naturaleza escénica o cotidiana de lo que allí estaba pasando tampoco era una responsabilidad de la empresa promotora. Ni siquiera "SÒL" se puede encuadrar dentro de las estrategias artísticas que hemos estudiado como señalamientos. Está a un nivel más profundo menos inquisitivo, menos explícito, más borroso.



FIGURA 248. Perdiendo el equilibrio «SÒL», 2022

7.7.3. Qué pagamos

“Les hemos quitado el tiempo”¹³⁴⁰

En el contexto de análisis posterior a la práctica en el que Aris Spentsas hizo esta apreciación sobre “SÒL” podemos interpretar que se refería a diferentes aspectos, todos relevantes. Por un lado, les hemos *robado el tiempo* en el sentido de que el tiempo por el que han pagado no responde a las lógicas normativas: no se ha producido nada, *no me ha producido nada*. Nada al menos acorde con la expectativa de estar entrando en un lugar que responde a los regímenes convencionales del dispositivo escénico. No hay un producto que recibo a cambio de mi tiempo y mi dinero. De alguna forma “SÒL” nos recuerda a ciertas partes “Insultos al público” cuando Handke dirige al público afirmaciones que cuestionan el régimen económico/escópico del dispositivo escénico institucion. Como por ejemplo cuando los actores se dirigen a los espectadores para decirles que: “Esta noche no se da en el teatro lo que es del teatro. Esta noche, ustedes no obtendrán nada a cambio de su dinero”¹³⁴¹

Por otro lado, el participante firma un documento en el que se advierte que la total responsabilidad de lo que va a ocurrir cuando entre en este espacio es completamente suya, y a renglón seguido declara ceder todos los derechos de su imagen allí dentro a la empresa promotora del evento: un doble expolio de tiempo e imagen. No solo no hemos hecho nada para él, sino que él se lo ha hecho todo y nos lo ha regalado. La comunidad escénica pagó para patinar/participar convirtiéndose así misma en el espectáculo, al tiempo que renunciando a cualquier atisbo de compensación. Resbalaron por la pista con la misma inseguridad que resbalaron en su vida laboral, económica y social contemporánea: de forma precaria. Y además compartieron pública y

¹³⁴⁰ Este fue el comentario de Aris Spentsas, en una conversación posterior al cierre de “SÒL”.

¹³⁴¹ Peter Handke, *Gaspar. El pupilo quiere ser tutor. Insultos al público* (Madrid, 1982).

alegremente su situación de inestabilidad a través de las redes sociales propias y los perfiles de "SÒL / BENI-ON-ICE".

Si recordamos la propuesta "Faust" (2017) de Anne Imhof donde los espectadores están sobre el suelo de cristal viendo a los performers bajo debajo, el efecto de emborronamiento de nuestras tácticas en "SÒL" parece poner a la comunidad escénica en su totalidad a un lado y al otro del cristal. Nuestras tácticas de desplazamiento del dispositivo escénico situaron a la totalidad de la comunidad escénica a uno y a otro lado de la interfaz de comunicación, solo estaban ellos allí, no había nada más. Solo solo *el coro*. Pagamos para serlo.

Metafóricamente el espacio escénico de "SÒL / BENI-ON-ICE" y el espacio social contemporáneo fueron coincidentes en sus efectos. Nos convertimos en cuerpos borrosos, sumisos, precarios. Borrosos en el sentido de que estamos siempre en movimiento, siempre en transición, en *formación continua* como exige nuestra sociedad de control contemporánea, desenfocados por nuestro constante movimiento. Sumisos en cuanto a que "SÒL / BENI-ON-ICE" se construía en base de co-responsabilizarse colectivamente de un espacio/tiempo, la comunidad escénica aceptó sin resistencia hacerse cargo de que el peso del suceso escénico recaía en su propia actuación y no en la de agentes externos. Por último, precarios porque todos pagamos allí para ser explotados por la organización que a su vez éramos nosotros mismos. Precarizados en el sentido de que asumíamos participar pagando de un dispositivo que nos ofrece mucha incertidumbre sin exigir contrapartidas y sin coberturas. Renunciando por escrito a nuestros derechos legales en caso de accidente.

En este sentido alcanzamos el *paroxismo conceptual* cuando desde el equipo que estuvo directamente involucrado en la producción de "SÒL" decidimos pagar por entrar a la pista de hielo / espacio escénico, con la finalidad de mantener la horizontalidad con el resto de la comunidad escénica y suprimir nuestros privilegios de acceso. Podemos afirmar con certeza que esto nos emborronó, la comunidad escénica que nos reconocía como vinculados a la propuesta no



FIGURA 249. Iván Colom en los márgenes y más allá de «SÒL». 2022

conseguía comprender por qué pagábamos para entrar en *nuestro espacio*¹³⁴². Pero, por otro lado, este gesto simbólico suponía de facto para nosotros pagar para poder trabajar. Aunque no teníamos ninguna obligación de estar presentes en el interior de la pista teníamos todo el rato esa tensión de no dejar desamparados totalmente a la gente dentro de la pista, y para solventar esta tensión teníamos que hacer cola y pagar 5€ para estar media hora en el espacio detrayendo esta cantidad de dinero de nuestra retribución económica por formar parte del equipo de “SÒL”.

En este sentido, “SÒL / BENI-ON-ICE” está completamente alineado con las conclusiones que expresamos en “Contra-indicaciones” del dispositivo relacional. Recuperamos aquí brevemente estas conclusiones en las que se analiza como los dispositivos alternativos al dispositivo escénico institucional, en muchas ocasiones precarizan a todos sus participantes (actuantes u observantes).

7.7.4. Qué haríamos de otra manera

El dispositivo que hemos querido producir con “SÒL / BENI-ON-IC” y que hemos conceptualizado en este trabajo, requiere de la capacidad de comunidad escénica para empoderarse y producir *agencia*. En un espacio liso como el de la pista de hielo, lleno de potencia, la agencia de la comunidad escénica fue volver paradójicamente a reproducir la economía convencional del dispositivo escénico a través de la fiesta de disfraces¹³⁴³ y la entrega de premios. Llegado determinado momento nosotros mismos también perdimos cierta perspectiva sobre los objetivos iniciales de la investigación.

¹³⁴² Podríamos decir que esto es una idea *original*, puesto no tenemos referentes en el ámbito de las artes escénicas que hayan hecho algo parecido.

¹³⁴³ Puede que aquí perdiéramos una oportunidad. La fiesta de disfraces originalmente se base en perder la propia identidad, en ser irreconocibles y, por lo tanto, borrosos. Las premisas de la fiesta de disfraces deberían de haber estado en sintonía con esta premisa de la investigación.

Quizás la selección musical tiene algo que ver con este devenir fiesta y esta vuelta a los códigos de la gramática cultural conocida y reconocible. La posibilidad de patinar, de controlar progresivamente nuestros movimientos sobre un medio más complejo, pero más rápido, centró en gran medida los esfuerzos de la comunidad escénica que no encontró demasiados motivos para abrir una reflexión crítica. Nuestra resistencia natural a caer descontroladamente sobre el suelo, el peligro de hacerse daño también fue un círculo vicioso del que muchos patinadores no supieron salir. Por otra parte, y quizás muy vinculante también las alturas del año académico en el que nos encontramos cansados y a las puertas de las vacaciones, nos hizo orientarnos, prácticamente en todo momento hacía lo lúdico y festivo que nos ofrecía el dispositivo.

"Intenté (...) PONERME UNAS PAUTAS, buscar cosas que aportaran a la pieza otras posibilidades. Decidí situarme en la periferia para observar y reaccionar, cuando alguien tuviese una caída, haría una pausa, cuando alguien se pusiera por parejas los rodearía, cuando alguien bailara en el lugar, bajaría al suelo intentaría hacer lo mismo desde otro plano. Estas propuestas al cabo del rato dejaron de tener sentido, lo que quería, era patinar"¹³⁴⁴

Sin embargo, se resolviera como se resolviera "SÒL" en sus últimos *compases*, sobre la comunidad escénica sobrevoló la duda constante de la naturaleza de esta producción. Tras su deriva lúdica había algo muy desequilibrante en haber estado patinando, riendo, cantando desorganizadamente en un espacio a travesado de convenciones organizadas rígidamente, un espacio lleno de solemnidad (espacio escénico), que profanamos con nuestra actividad totalmente impredecible. Quizás la verdadera agencia es agenciarse una duda, un instante de peligro, una incerteza, un momento de *glitch* en que dudamos de la naturaleza de las cosas, un instante de caída de nuestro juicio, de nuestra constante adicción a utilizar la razón para producir taxonomías con las que explotar el mundo. Ese *instante de suspensión* del que habla Yann Bouergoise con sus trabajos. Puede que el sentido agencia no responda tanto a nuestra capacidad de

¹³⁴⁴ Clavel Gimeno, «Memoria de SÒL».

afectar a los cuerpos, espacio, tiempos y transformarlos, sino que la agencia sea simplemente estar y dejar que las cosas pasen sin emitir juicios, suspendiendo la razón. Resbalando por la pista existen las mismas posibilidades de acabar en cualquier punto del espacio, por lo tanto, nada tiene sentido.



FIGURA 250. Olga Clavel y Santir de la Fuente en «SÓL», 2022c

CONCLUSIONES

“Como sigo trabajando, cada una de mis experiencias hará inconclusas de nuevo estas conclusiones”¹³⁴⁵

Podríamos afirmar que el reto más importante de este trabajo doctoral es la producción de una *práctica escénica como investigación*. Es decir, la producción de una práctica en conexión íntima con una hipótesis, con unas preguntas de investigación con las que tiene que mantener un proceso largo de negociación constante y sostenida en el tiempo. En este sentido, contábamos con mucha experiencia previa de producción escénica que, aunque conectada con *impulsos* investigadores, no estaba imbricada completamente en un proceso que abarca más de tres años de investigación. Con este trabajo doctoral creemos haber comprendido/ensayado en qué consiste, cuál es la *dimensión real* de aquello que Borgdorff denomina *investigación basada en la práctica, investigación guiada por la práctica o práctica como investigación*¹³⁴⁶. En definitiva, pensamos sinceramente que hemos *vivido* un proceso de investigación académico y lo hemos hecho además como investigadores conscientes de estar situados en un contexto de investigación concreto: social, económico, afectivo, personal, etc.

Consideramos que con este trabajo está demostrada nuestra capacidad de sostener unas preguntas de investigación, una hipótesis, y mantenerla en el horizonte de la investigación durante un periodo de tiempo extendido. Este tipo de proceso investigador nos ha permitido experimentar cómo se produce una reorganización constante que va de las preguntas a la práctica escénica y, en sentido contrario, de la práctica escénica a la hipótesis de trabajo. Pero lo más importante, en nuestra opinión, es que este proceso se ha sustanciado en una práctica escénica: “SÒL”. Es decir, el proceso investigador ha producido unos resultados en forma de dispositivo escénico práctico, que han quedado

¹³⁴⁵ Brook, *El espacio vacío*, 141.

¹³⁴⁶ Borgdorff, «El debate sobre la investigación en las artes».

debidamente documentados¹³⁴⁷ en este trabajo. Por todo ello, consideramos cumplido nuestro *objetivo principal*: producir una práctica escénica como investigación.

En este sentido, es central la existencia de *interrogantes de investigación* que están representados en nuestro trabajo a través de nuestra hipótesis de partida vinculando de forma transversal el conjunto de acciones desarrolladas durante este periodo de investigación prolongado. Nuestra hipótesis de partida “¿El dispositivo escénico permite la agencia de sus participantes?” contiene por tanto un buen número de *problemas* que fijaron una serie de objetivos generales y un despliegue de objetivos específicos que se encuentran detallados en la “Introducción” del trabajo, cuyo grado de cumplimiento valoramos a continuación.

Para dar respuesta a la hipótesis ha sido necesario, en primer lugar, contextualizar y analizar la práctica escénica como un dispositivo. En el Capítulo 1 hemos establecido el modelo wagneriano como el máximo exponente de la materialización de la distribución saber/poder del dispositivo escénico que controla/limita al máximo la agencia de sus participantes. El resultado de esta primera fase de la investigación ha sido la obtención de unas categorías y unas características básicas del modelo (convenciones) que conforman la Etapa institucional del dispositivo escénico.

Estas categorías y convenciones (espacialidad, posición, temporalidad y comportamiento) materializadas en el modelo wagneriano, nos han permitido rastrear la genealogía de la agencia en el dispositivo escénico en los Capítulos 2 y 3. En estos capítulos hemos localizado y evaluado las transformaciones que sufre el modelo de dispositivo escénico institucional a través de diversas tácticas y estrategias de desplazamiento. Consideramos que las estrategias de desplazamiento producidas por directores/artistas durante el siglo XX, aunque

¹³⁴⁷ Borgdorff.

amplían la participación de los agentes en el dispositivo escénico, continúan reproduciendo las relaciones poder/saber clásicas del dispositivo escénico institucional. De hecho, esta Etapa de autonomía/autoridad, tiene como denominador común que los directores/artistas se apropian del dispositivo, ejerciendo el poder sobre los participantes según sus criterios. Por tanto, la capacidad performativa de los participantes en el dispositivo escénico, esta administrada por los directores/artistas, quedando estos sin más opciones que la participación regulada en un suceso planificado previamente. Es decir, sin agencia.

Sin embargo, a finales del siglo XX se desarrollan una serie de propuestas escénicas/artísticas que plantean situaciones más abiertas a la agencia de sus participantes. En el Capítulo 3, indagamos sobre las condiciones de los llamados dispositivos escénicos/artísticos de agencia, que conforman la Etapa relacional del dispositivo escénico. Desarrollamos un análisis de estos *dispositivos relacionales* identificando qué tácticas producen mayor grado de agencia en la comunidad escénica. Localizamos y formulamos algunas tácticas como la *superposición de marcos*, la *umbralización espacio/temporal*, la *indeterminación o la suspensión parcial de los ejercicios de poder*, que de alguna forma inducen en la comunidad escénica la capacidad de alterar el devenir del dispositivo escénico en el que participan.

Teniendo todo ello en cuenta, pensamos que en la Primera parte (Capítulos 1, 2 y 3) de la investigación, hemos dado cumplimiento a los objetivos generales 1 y 2 y a sus objetivos específicos conforme están definidos en la “Introducción”. Sin embargo, en tanto que investigación práctica personal, en el Capítulo 6 se analizan las prácticas escénicas propias anteriores a esta investigación doctoral, conectándolas con los conceptos de dispositivo escénico y agencia.

Con la intención de dar cumplimiento al objetivo general número 3 de diseñar y producir una práctica escénica investigadora que permitiera el máximo grado de agencia a la comunidad escénica participante, nos hemos servido de las tácticas

localizadas en el Capítulo 3. Sin embargo, estas tácticas en abstracto no dan lugar a la producción práctica de un dispositivo específico. Ha sido necesario conceptualizar un contexto en el que situar nuestra práctica. Por un lado, en el Capítulo 4 hemos definido nuestra posición categorial intermedia entre el dispositivo escénico y el dispositivo artístico a través de examinar la confluencia de la instalación artística y la escenografía. A este campo intermedio lo hemos denominado *instalografía* y funciona como un territorio difuso entre disciplinas en el que se sitúa nuestra práctica escénica. Por otro lado, y puesto que nuestra práctica escénica tenía como elemento central el suelo, hemos realizado una compilación y análisis de prácticas escénicas/arquitectónicas/artísticas basadas en el desplazamiento de las características normativas del suelo, que conforman el Capítulo 5. El objetivo de este capítulo ha sido evaluar en qué medida las transformaciones artísticas/escénicas del suelo son inductoras de *performatividad* no regulada: agencia.

Con esta información se ha producido lo que pensamos y hemos defendido que es la aportación fundamental: la práctica escénica investigadora “SÒL” (2022). Si bien cabe preguntarse, dentro de esta aportación práctica ¿Qué es lo específico que se aporta esta investigación al ámbito de conocimiento compartido? En gran medida esta cuestión está desarrollada en el apartado “7.7. Conclusiones borrosas de la práctica”, pero corresponde aquí hacer un resumen más concentrado. Pensamos que nuestra aportación fundamental radica en la producción de una práctica intermedia entre lo escénico, lo instalativo, lo lúdico y festivo que se resistía/escapaba constantemente de ser categorizada por completo. Nos hemos referido durante el trabajo al carácter borroso y liminal de la práctica que situaba a la comunidad escénica en un espacio/tiempo intermedio difuso. Por tanto, la agencia de los participantes de “SÒL” radica en convivir, diríamos que felizmente, con esta indeterminación entre practicar el espacio como patinadores, hacerlo como espectadores-actantes o *inventarse* otras formas de practicarlo. Digamos que nuestra aportación sería la de haber

producido en nuestro contexto local¹³⁴⁸, una práctica donde la agencia es algo inevitable para la comunidad escénica.

Es en este punto donde debemos señalar lo paradójico de nuestra afirmación, que nos sirve para evaluar la hipótesis de esta investigación: “¿El dispositivo escénico permite¹³⁴⁹ la agencia de sus participantes?” Entonces, si como acabamos de afirmar, en nuestra práctica escénica la agencia era algo *inevitable* en “SÒL” ¿No es esto una forma de imponer la agencia a la comunidad escénica?¹³⁵⁰ Es cierto que, si consideramos la agencia como la capacidad de disponer de una libertad total¹³⁵¹, en bruto, no mediada por el contexto, por códigos culturales, sociales y económicos, nuestra hipótesis expresada así en su rango de máximos fracasa por completo. Sin embargo, somos conscientes que este extremo absoluto no es posible en el dispositivo escénico puesto que, como encuentro social, requiere de partida de negociaciones colectivas. Por tanto, en todo caso, estamos hablando de una agencia colectiva.

Pero debemos ir más allá en este sentido, por ejemplo, en “SÒL” ¿Podría el público haber desarrollado su agencia prendiéndole fuego al teatro? Parece que

¹³⁴⁸ Esta cuestión es muy relevante para nosotros, puesto que aunque nos estemos refiriendo a prácticas que los artistas/directores ensayaron durante el siglo XX, especialmente en la década de 1960-70 son prácticas que continúan estando al margen de lo admitido intersubjetivamente como práctica escénica en nuestro contexto local. Esta cuestión se demostró a través de los comentarios de los usuarios de “SÒL / BENI-ON-ICE” y también queda meridianamente claro en las bases de las ayudas que solicitamos para producir. En estas ayudas se especifica que: “Montaje escénico es el espectáculo, la función o la representación estructurada que se desarrolla ante un público y cuyo proceso de producción culmina con el estreno del mismo”. De consulta en: «RESOLUCIÓN de 8 de junio de 2023, del director general del Institut Valencià de Cultura, por la que se convocan subvenciones para el fomento de las artes escénicas en la Comunitat Valenciana», [2023/6567] §, 8, accedido 10 de julio de 2023, <https://ivc.gva.es/admin/assets/docs/c/o/convocatoria-aaee.pdf>.

¹³⁴⁹ El término *permite* nos revela al final de la investigación una cuestión que estaba *incubando* desde el principio. Permitir es dejar o no dejar, es decir, imponer una forma de regulación.

¹³⁵⁰ Y siguiendo esta línea de razonamiento, puesto que estamos siempre mediados por códigos sociales, culturales y económicos ¿Es posible la agencia? Son preguntas apasionantes que, sin duda, desbordan los límites de esta investigación aunque plantean caminos interesantes de exploración futura.

¹³⁵¹ En este sentido, consideramos que no hay nada que escape a la mediación de códigos sociales.

la respuesta es que no, y por lo tanto nuestra hipótesis se valida sólo parcialmente y produce unas conclusiones abiertas sobre una cuestión crucial ¿Dónde está el límite de la agencia de la comunidad escénica? Es decir, sí que es posible cierto grado de agencia en el dispositivo escénico tras décadas de estrategias/tácticas de desplazamiento que lo han abierto a *performatividades* menos reguladas. En este punto debemos recordar que estamos hablando de un tipo de dispositivo cultural cuyo modelo institucional continúa plenamente vigente social e intersubjetivamente. Como afirma Lehmann el dispositivo escénico institucional, aunque debilitado y exhausto “continúa existiendo como estructura del teatro *normal*; como expectativa de gran parte del público, como fundamento de muchos de sus modos de representación y como norma de su *drama-turgia*, la cual funciona casi automáticamente”¹³⁵². Sin embargo, como demuestra nuestra práctica es posible llevar la agencia más allá de la simple participación, en primer lugar, como espectadores de los dispositivos escénicos institucionales al uso y, en segundo lugar, más allá de la participación activa que caracteriza los dispositivos relacionales clásicos. Es decir, producir una situación más indeterminada que la que produce la capacidad de los espectadores de comer fideos en el museo como propone Tiravanija en “Untitled (free)” (1992) o de construir un teatro con cajas de cartón como en el caso “This Side Up” (2006) de María Jerez.

Podemos producir dispositivos escénicos que permitan una agencia con unos grados más de indeterminación y libertad que los ejemplos mencionados. La prueba de ello está en como “SÒL” acabó derivando en una fiesta de disfraces con entrega de premios, hecho que demuestra como el colectivo se apoderó del dispositivo y lo llevó a zonas codificadas y perfectamente reconocibles en contra de las tácticas que habíamos determinado establecer como bases mínimas de la propuesta práctica. En definitiva, nuestra hipótesis queda verificada parcialmente, y nuestras conclusiones son abiertas a una actividad investigadora que explore

¹³⁵² Lehmann, *Teatro posdramático*, 45.

nuevas preguntas como ¿Dónde están los límites de esta agencia? O En caso de seguir profundizando sobre la agencia de la comunidad escénica ¿Cuándo el dispositivo escénico deja de ser reconocido como tal?

A pesar de que esta investigación abre estas vías derivadas directas de la investigación principal, no queremos concluir sin comentar como han aparecido conceptos *fuertes* que nos han atrapado y a los que ni siquiera hemos podido prestar un mínimo de espacio es este trabajo. Algunos de estos conceptos o ideas claves como la *dramaturgia de la producción* está sistemáticamente atravesando este trabajo por el margen a *pie de página*. Nos parece que este concepto sirve para expresar todo aquello que, siendo necesario para producir *algo*, sin embargo, deliberadamente se oculta. Pensamos que la dramaturgia de la producción tiene aún un amplio camino de desarrollo e investigación. Durante este trabajo hemos descubierto, por ejemplo, como Robert Morris pretendía estar dentro de la columna que quería tirar cuando presentó “Two Columns” (1961) y que un accidente en una pierna se lo impidió, cambiando para siempre el sentido de la esta acción que prácticamente inaugura la aparición del tiempo y la teatralidad en el campo de la escultura.

Realmente esta *anécdota* de Morris es solo un caso que, aunque es muy paradigmático en la escultura posmoderna, tan sólo es uno entre múltiples casos donde cuestiones *parergonales* acaban teniendo una gran influencia *performativa* en el producto final. De este y otros casos nos surgen nuevas preguntas de investigación para futuros abordajes: ¿De qué forma los procesos de producción/investigación escénica/artística se afectan y son afectados materialmente por los contextos sociales, económicos, políticos locales y globales en los cuales se desarrollan? ¿Cómo lo personal y lo afectivo está presente, es vinculante o configura los equipos, los tiempos y los procesos de trabajo? ¿Qué papel tiene el azar, lo fortuito, el accidente, lo contingente, la casualidad en la forma u orientación que los productos escénicos/artísticos acaban teniendo? ¿Qué relevancia tiene la conjura del riesgo, la certeza del proyecto, en qué medida no estamos procurando mantenernos en los límites de las profecías

autocumplidas? Todas cuestiones que bien podrían abrir otras tantas investigaciones doctorales.

Por último, una cuestión que hemos comentado en varias ocasiones al pie de página de este trabajo, con “SÒL / BENI-ON-ICE” nos hemos sentido *feriantes*. La cuestión de la feria y los feriantes ha despertado un interés específico por este espacio de excepción que es la *feria de atracciones*, así como también por el colectivo de trabajadores ambulantes que hacen posible cada atardecer estas *heterotopias*. La Feria de atracciones es una amalgama compleja social y económicamente con su propia dramaturgia. Por una parte, encontramos al colectivo de feriantes, trabajadores/as ambulantes que pertenecen a linajes familiares relacionados con este modo de vida varias generaciones. Por otro lado, encontramos a los/las visitantes que van a la feria en busca de emociones extremas, aceleraciones, azúcares, suertes y deseos de medir cuantitativamente su fuerza y *otras destrezas*. Así, la feria de atracciones deviene un estado de excepción acotado, un espacio en el que se puede disparar, golpear, gritar y someter al cuerpo a estímulos que no suelen estar a nuestro alcance o, incluso, que no tienen legitimidad para ser transitados ni expresados en la esfera de la vida social normativa. La feria de atracciones es un misterio abisal, una puesta en escena a la hora de la merienda-cena, donde nos autoinducimos a una catarsis temporal en un cuidado marco de fantasía fruto de la mezcla de colores, sabores e iconos de varias épocas y naturalezas.

De esta forma y a partir de estas inquietudes ha surgido el proyecto “FERIA” que pretende explorar este territorio al margen de la vida social normativa. Este proyecto ha sido presentado a diversas ayudas para su producción en formato de experiencia escénica.

Por todo ello, consideramos que este trabajo de investigación ha sido un proceso complejo, pero muy gratificante que nos ha devuelto en lo personal una gran cantidad de conocimiento, unas capacidades metodológicas de investigación en práctica artística replicables en el futuro, y muchas vías abiertas para desarrollar

nuevas investigaciones. Esperamos y deseamos también que, para los lectores, evaluadoras, directoras y tribunal de este trabajo, la lectura del presente documento haya supuesto algo más que un auténtico calvario.



FIGURA 251. «Teatro Círculo»: después del paso de «SÓL». 2022

BIBLIOGRAFÍA

- Abriendo Un Happening de Allan Kaprow, Self-Service (1966), En 2014 Con Ricardo Basbaum*, 2014. <https://vimeo.com/95000761>.
- Adrados, Francisco Rodríguez. *Fiesta, comedia y tragedia*. Alianza Editorial, 1983.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998.
- Agamben, Giorgio. «¿Qué es un dispositivo?» *Sociológica (México)* 26, n.º 73 (agosto de 2011): 249-64.
- Aláez, Ana Laura. «Dance & Disco». Accedido 8 de mayo de 2023. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ana-laura-alaez-dance-disco>.
- Albarrán, Juan. «Sehgal no invita a la lógica. Performance, experiencia y economía inmaterial en Tino Sehgal». *Sin Objeto*, 21 de marzo de 2017, 24-39. https://doi.org/10.18239/sinobj_2017.00.02.
- Alberge, Dalya. «Welcome to Tate Modern's Floor Show It's 167m Long and Is Called Shibboleth», 3 de mayo de 2023, sec. unknown section. <https://www.thetimes.co.uk/article/welcome-to-tate-moderns-floor-show-its-167m-long-and-is-called-shibboleth-mwktzgwdbd>.
- Aldaz, Maite. «Missing Asher». Campo de relámpagos. Accedido 27 de octubre de 2021. <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/14/10/2017>.
- Alló que segueix*, 2019. <https://vimeo.com/341776577>.
- «Alternative Realities: Carsten Höller's Immersive Environments Turn the World Upside Down». Accedido 11 de abril de 2023. <https://www.ambushdesign.com/en-ua/universe/art-design-theory/alternative-realities-carsten-hollers-immersive-environments-turn-the-world-upside-down>.
- Altshuler, Bruce. *Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History, Volume 1: 1863-1959*. Phaidon Press, 2008.
- Antúnez, Laia. «Hinchables: cuando el aire se convierte en arte | Placeres | S Moda EL PAÍS», 28 de octubre de 2014, sec. Placeres. <https://smoda.elpais.com/placeres/hinchables-cuando-el-aire-se-convierte-en-arte/>.
- Appia, Adolphe. *La musique et la mise en scène 1892-1897*. Borne, 1963.
- «Aranzazu Grau Muñoz». Accedido 7 de noviembre de 2022. <https://www.uv.es/uvweb/universidad/es/ficha-persona-1285950309813.html?p2=agraumu&idA=true>.
- Architecture, Hidden. «Inflatocookbook». *Hidden Architecture* (blog), 19 de abril de 2015. <http://hiddenarchitecture.net/inflatocookbook/>.
- Aristóteles. *Poética*, 335d. C. http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf.
- Arlandis, Vicente. «Thank You Very Much». *Thank You Very Much* (blog). Accedido 12 de octubre de 2022. <http://proyectothankyou.blogspot.com/2010/01/la-performance-thank-you-very-much.html>.
- Arlandis, Vicente, Paula Miralles, Aris Spentsas, y Rosana S. Rufete. *H*. 2020. Artes escénicas. <https://tallerplacer.weebly.com/h.html>.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. EDHASA, 2011.

- . «Teatro de la crueldad. Primer manifiesto». En *Investigaciones sobre el espacio escénico*, editado por Juan A. Hormigón. Comunicación. Serie A ; 4. Madrid: Alberto Corazón, 1970.
- Artishock Revista. «El Legado Interdisciplinario del Judson Dance Theater», 15 de enero de 2019. <https://artishockrevista.com/2019/01/15/judson-dance-theater-moma/>.
- Atlas*, 2015. <https://vimeo.com/165333711>.
- Augé, Marc. *Los «no lugares»: espacios del anonimato : una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, 1996.
- Bablet, Denis. «Para un método de análisis del espacio teatral». *ADE Teatro*, 1996.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. CENDEAC, 2009.
- Barrio, Javier Martín del del. «En el limbo de Anish Kapoor». *El País*, 6 de julio de 2018, sec. Cultura. https://elpais.com/cultura/2018/07/06/actualidad/1530869069_862648.html.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica USA, 2003.
- Bausch, Pina. *Arien*. 1979. Artes escénicas. <https://vimeo.com/218116790>.
- . *Blaubart*. 1977. Artes escénicas. <https://www.youtube.com/watch?v=C31aUjxHPYY>.
- Beckett, Samuel. *Los días felices*. Ediciones Cátedra, 2006.
- «BENI ON ICE (@beni_onice)». Accedido 5 de noviembre de 2022. <https://www.instagram.com/p/CfwfvXvNf19/>.
- Bernat, Roger. *La consagración de la Primavera*. 2010. Artes escénicas. <https://rogerbernat.info/en-gira/la-consagracion-de-la-primavera-2010/>, <https://rogerbernat.info/en-gira/la-consagracion-de-la-primavera-2010/>.
- . «Las reglas de este juego (2006-2010)». Accedido 18 de abril de 2023. <https://rogerbernat.info/txts/las-reglas-de-este-juego-2006-2010/>, <https://rogerbernat.info/txts/las-reglas-de-este-juego-2006-2010/>.
- Bishop, Claire. «El arte de la instalación y su herencia». *Ramona*, n.º 78 (2008). <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/bishop-instalaciones.pdf>.
- . «La caja negra, el cubo blanco, la zona gris: Las exhibiciones de danza y la atención de la audiencia». *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 35 (2021): 43-69.
- Blas Gómez, Felisa de. *El teatro como espacio*. Fundación Caja de Arquitectos, 2009.
- . «Espacio Teatral». En *El teatro como espacio*. Fundación Caja de Arquitectos, 2009.
- Bleeker, Maaïke. «Mostrar lo que no puede ser visto. La perspectiva en la puesta en escena posdramática.» En *El tiempo es lo único que tenemos: actualidad de las artes performativas*. Caja Negra Editorial, 2018.
- Blisset, Luther, Sonja Brünzels, y Grupo Autónomo A. F. R. I. K. A. *Manual de guerrilla de la comunicación*. Virus, 2000.
- Bochner, Mel. *Measurement Room*. 1969. Instalación. Heiner Friedrich Gallery. <http://www.melbochner.net/exhibitions/measurement-room/>.
- Boluda, Carolina. «Comunidad Valenciana. Nuevos territorios para la danza y un presente ante la incertidumbre.» En *Historia de la danza contemporánea en España: De la crisis económica de 2008 a la crisis sanitaria de 2020. Volumen III*, 22. Madrid:

- Academia de las Artes Escénicas de España, 2020.
- Bonet, Eugeni. «La instalación como hipermedio (una aproximación)». Consultado 19 de junio de 2023.
<https://www.macba.cat/eugenibonet/?l=es#>.
- Borgdorff, Henk. «El debate sobre la investigación en las artes». *Cairon: revista de ciencias de la danza*, n.º 13 (2010): 25-46.
- Botella i Mestres, Martina. «De la escultura al teatro, del teatro a la escultura: influencias y confluencias». Universidad Politécnica de Valencia, 2005.
- Bourgeois, Yoann. *Balance de Lévité*. 8 de marzo de 2019. Artes escénicas. <https://vimeo.com/322228926>.
- . *Celui qui tombe*. 2019. <https://vimeo.com/309287340>.
- . «Hurricane», 2020. <https://www.ccn2.fr/yoann-bourgeois/spectacles-yoann-bourgeois/hurricane/>.
- . *Les grand fantômes*. 2017. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=JQQhiwrS3iU>.
- . *Plateau en équilibre*. 2019. Artes escénicas. <https://vimeo.com/322237236>.
- . «Tentatives - Numéro. Tentatives d’approches d’un point de suspension». CCN2. Consultado 31 de agosto de 2022.
https://www.ccn2.fr/wp-content/uploads/2019/02/CCN2_Tentatives-Nume%CC%81ro.pdf.
- . «Tentatives d’approches d’un point de suspension». Consultado 11 de mayo de 2022. <https://www.ccn2.fr/yoann-bourgeois/tentatives-dapproches-dun-point-de-suspension/>.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Braun, Edward. *The Theatre of Meyerhold: Revolution on the Modern Stage*. New York: Drama Book Specialists, 1979.
- Brecht, Bertolt. «El pequeño organon para teatro escrito». *OVEJAS MUERTAS* (blog), 1948.
<https://ovejasmuertas.wordpress.com/2017/06/11/bertolt-brecht-el-pequeno-organon-para-teatro/>.
- . *Escritos sobre teatro*. Alba Editorial, 2004.
- Breyer, Gastón A. *Teatro: el ámbito escénico*. Centro Editor de América Latina, 1968.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. 6.ª ed. Barcelona: Península, 2019.
- Brozas, Maria Paz. «Los espacios como dispositivo de la construcción de prácticas corporales y coreográficas contemporáneas. A propósito del contact improvisation en el contexto español». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 72 (29 de diciembre de 2017): 397. <https://doi.org/10.3989/rntp.2017.02.005>.
- Buchloh, Benjamin. «El espacio sólo puede conducirnos al paraíso». En *Instalaciones*. Editorial NEREA, 2001.
- Buesa, Jokin. «Fuego, “manis” y posturo: Los disturbios en Barcelona, escenario de Instagram». En Blau, 17 de octubre de 2019.
https://www.elnacional.cat/enblau/es/television/disturbios-barcelona-posturo-instagram_431477_102.html.
- Burden, Chris. El minuto anterior y posterior al accidente. Entrevistado por Jorge Luis Marzo. Consultado 7 de septiembre de 2022.
<https://www.soymenos.net/burden.pdf>.
- Bürgi, Bernhard. «Dibujos Sobre Arena En Diani». *Landscape Theory*. Consultado 24 de septiembre de 2022.
<https://landscapetheory1.wordpress.com/tag/joseph-beuys/>.

- Burnett, Craig. *Jeff Wall*. Tate, 2005.
- Cage, John. «Conferencia sobre nada». Traducido por Juan Alcántara, 22 de julio de 2019. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/handle/11185/2810>.
- . *John Cage: Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)*. Siglio Press, 2019.
- . *Silencio*. Árdora, 2005.
- Calvo Ulloa, Ángel. «Escala 1:1 | Isidoro Valcárcel Medina desde dentro». *A*Desk* (blog), 28 de diciembre de 2013. <https://a-desk.org/magazine/escala-1-1-isidoro-valcarcel/>.
- Carrillo, Jesús. «Entre las estéticas de la recesión y las estéticas de la ocupación. Reflexiones sobre las poéticas de la crisis». En *Post-vigilancia y control de las subjetividades*. Valencia, 2013.
- Celada, Cristina. *El futuro*. 2022. Artes escénicas. <https://www.elpollocampero.com/obras/el-futuro/>.
- «Centre chorégraphique national de Grenoble». Accedido 24 de septiembre de 2022. <https://www.ccn2.fr/>.
- Chayka, Kyle. «The Unchanging, Ever-Changing Earth Room». *The Paris Review* (blog), 2 de noviembre de 2017. <https://www.theparisreview.org/blog/2017/11/02/the-un-changing-ever-changing-earth-room/>.
- Christian Cherehe- The machine to be another*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=dyxWeEnDMq0>.
- Clavel Gimeno, Olga. «Memoria de SÒL». Accedido 26 de junio de 2023. http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/clavel_memoria_sol.pdf.
- Clavel Gimeno, Tatiana. «Cuerpo crítico: aproximación autobiográfica visual y corporal desde la práctica escénica”». [Http://purl.org/dc/dcmitype/Text](http://purl.org/dc/dcmitype/Text), Universidad Rey Juan Carlos, 2016. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=113755>.
- «Compagnie Virevolt». Accedido 24 de septiembre de 2022. <https://www.virevolt.com/>.
- Condeduque Madrid. «Yoann Bourgeois “TENTATIVE APPROACHES TO A POINT OF SUSPENSION”». Accedido 23 de septiembre de 2022. <https://www.condeduquemadrid.es/actividades/yoann-bourgeois-tentative-approaches-point-suspension>.
- Cornago, Óscar, ed. *Manual de emergencia para prácticas escénicas: (comunidad y economías de la precariedad)*. Continta Me Tienes, 2014.
- . «Puesta en escena actual del teatro clásico: dirección de escena y escritura teatral en Sergi Belbel i Ernesto Caballero». *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 12 de enero de 1997, 269-95.
- Coulter-Smith, Graham. *Deconstruyendo las instalaciones*. Brumaria A.C., 2009.
- Cruz Sánchez, Pedro Alberto. *Arte y performance: Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Ediciones AKAL, 2022.
- Cuvelier, Aurélie, y Martin Cuvelier. 50-50. 10 de septiembre de 2015. Circo. <https://vimeo.com/138864311>.
- DanzAR*, 2016. <https://vimeo.com/194941323>.
- De la Fuente, Santiago, y Jacobo Pallarés. «Compañías de danza y salas de la Red de Teatros Alternativos: una simbiosis de supervivencia.» En *Historia de la danza contemporánea en España: De la crisis económica de 2008 a la crisis sanitaria de 2020. Volumen III*, 15. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España, 2020.

- De la Fuente, Santiago, Paula Romero Raga, Raúl León Mendoza, y Silvia Ariño. «HILO_correos_03-07-22.pdf». Accedido 1 de noviembre de 2022. http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/HILO_correos_03-07-22.pdf.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- . «Tratado de nomadología: La máquina de guerra.» En *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Día 14. *Último día de pista*, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=I4TCZPwQIoI>.
- Domínguez, Juan. «Clean Room», 2016 de 2010. <http://juandominguezrojo.com/performance/clean-room-4/>.
- Domínguez, Juan, y Victoria Pérez Royo. *Dirty Room*. Continta Me Tienes, 2017.
- EFE. «La muerte de dos motoristas en el puente de l'Assut d'Or obliga a mejorar la seguridad». *Levante-EMV*, 28 de mayo de 2009. <https://www.levante-emv.com/valencia/2009/05/28/muerte-motoristas-puente-l-assut-13265213.html>.
- Egea, Pili. «Nubes de plata». HA! Accedido 31 de agosto de 2022. <https://historia-arte.com/obras/nubes-de-plata>.
- Ehnes, Barbara, y Meg Stuart. *Replacement*. 2006. Escenografía. <https://www.barbaraehnes.com/en/node/23>.
- EIDiario.es. «Un laboratorio de danza sobre el escenario», 29 de agosto de 2016. https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/las-naves-cultura-danza_1_3855807.html.
- Eliasson, Olafur. *The Weather Project*. Accedido 9 de septiembre de 2022. <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>.
- Elmgreen, Michael, y Ingar Dragset. *Powerless Structures, Fig. 111*. 2001. Instalación. https://www.portikus.de/en/exhibitions/105_powerless_structures_fig_111.
- Enrile Arrate, Juan Pedro. «Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política». [Http://purl.org/dc/dc/mitype/Text](http://purl.org/dc/dc/mitype/Text), Universidad Complutense de Madrid, 2015. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=171120>.
- Enrile, Juan Pedro. *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. Publicaciones de la Resad, 2016.
- «Espacio Inestable, datos técnicos». Accedido 24 de agosto de 2022. <https://www.espacioinestable.com/SALA130753.html>.
- Estaire, Félix. «Surgimiento, auge y fagocitación de las Salas Alternativas de Madrid». *Las Puertas del Drama*, 2016. <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-47/surgimiento-auge-y-fagocitacion-de-las-salas-alternativas-de-madrid/>.
- Fernández, Tomás, y Elena Tamaro. «Biografía de Vsevolod Meyerhold». *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea, 2004. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/meyerhold.htm>.
- Fer-se un Lloc*. Accedido 9 de septiembre de 2018. <https://vimeo.com/220737563>.
- Fer-Se Un Lloc (Pirmer Día)*. Artes escénicas. Valencia: Espacio Inestable, 2016. <https://vimeo.com/lacojadansa>.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Abada, 2011.
- «Formulario de exención de responsabilidad “SÒL / BENI-ON-ICE”». Accedido 26 de junio de 2023. http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/SOL_exencio%CC%81n-de-responsabilidad.pdf.
- Foster, Hal. «Lo esencial del Minimalismo». En *Minimal art*. Donostia: Diputación Foral de Guipuzcoa, 1996.

- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la Prisión*. Madrid: Siglo XXI, 2004.
- Frampton, Kenneth. «Prefacio». En *La caja mágica: cuerpo y escena*. Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- Fraser, Andrea. «De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica.» En *Andrea Fraser: de la crítica institucional a la institución de la crítica*, editado por Anna Jiménez Jorquera. Siglo Veintiuno editores, 2016.
- . «Dentro y fuera de lugar». En *Andrea Fraser: de la crítica institucional a la institución de la crítica*, editado por Anna Jiménez Jorquera. Siglo Veintiuno editores, 2016.
- Fried, Michael. *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*. Antonio Machado Libros, 2018.
- Fundacion Diaart. «Walter De Maria, The New York Earth Room». Accedido 3 de diciembre de 2021.
<https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states>.
- Galhós, Cláudia. *Pina Bausch: sentir mais*. Dom Quixote, 2010.
- García Fanlo, Luis. «¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben». *A Parte Rei: revista de filosofía*, n.º 74 (2011): 6.
- García, Marta. «Memoria de SÒL». Accedido 26 de junio de 2023. http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/garcia_memoria_sol.pdf.
- Godínez Rivas, Gloria Luz. «Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch». Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014.
<https://accedacris.ulpgc.es/jspui/handle/10553/13024>.
- Goebbels, Heiner. *Ästhetik der Abwesenheit: Texte zum Theater / Erweiterte Neuauflage*. Verlag Theater der Zeit, 2021.
- . «¿Investigación o técnica?» *post(s)* 5 (5 de diciembre de 2019). [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1538](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1538).
- Goldberg, Roselee. *Performance Art: Desde el Futurismo Hasta el Presente*. Ediciones Destino, 1996.
- Gómez, Patricia, y María Jesús González. *Hasta cota de afección*. 2018. Instalación. <https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/Fins-a-cota-d-afeccio>.
- González, Pablo G. Pérez. «El universo se muere». *El País*, 16 de diciembre de 2021. <https://elpais.com/ciencia/vacio-cosmico/2021-12-16/el-universo-se-muere.html>.
- González-Lapuente, Alberto. «El festival de Aix-en-Provence pone el dedo en la llaga». *ABC*, 8 de julio de 2022, Digital edición, sec. Cultura. <https://www.abc.es/cultura/teatros/festival-aixenprovence-pone-dedo-llaga-20220708181944-nt.html>.
- Gordon Craig, Edward. *Escritos sobre teatro II*. Teoría y práctica del Teatro 34. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 2012.
- Gracia, Daniel de. «Agencia». Accedido 13 de agosto de 2022. <http://arts.recursos.uoc.edu/glossari-sociologia/es/agencia/>.
- Graham, Dan. *Homes for America*. 67 de 1966. https://monoskop.org/images/9/9c/Graham_Dan_For_Publication_1975.pdf.
<https://www.moma.org/collection/works/105513>.
- Guereñu, Javier López de. *Decorado y tramoya*. Ñaque, 2003.
- Handke, Peter. *Gaspar. El pupilo quiere ser tutor. Insultos al público*. Madrid, 1982.
- . «Insultos al público». *OVEJAS MUERTAS* (blog), 1 de septiembre de 2017.
<https://ovejasmuertas.wordpress.com/2017/09/01/insultos-al-publico-por-peter-handke/>.

- Harrison, Paul, y Jhon Wood. *Hundredweight*. 2003. Video. <https://www.instagram.com/reel/CuBd06zoHxh/>.
- Hartung, Holger. «Cuerpo entre [REC] y [PLAY]: sobre la estética del cine y el vídeo en “Replacement” de Meg Stuart». *Cairon: revista de ciencias de la danza*, n.º 11 (2008): 15-26.
- Hélio Oiticica: *Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam, 22.2.-26.4.1992, Galerie Nationale Du Jeu de Paume, Paris, 8.6.-23.8.1992, Fundacio Antoni Tapies, Barcelona, 1.10.-6.12.1992, Centro de Arte Moderna Da Fundacao Calouste Gulbenkian, Lisboa, 20.1.-20.3.1993, Walker Art Center, Minneapolis, 31.10.1993-Februari 1994*. Verlag nicht ermittelbar, 1992.
- Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*. Micromegas, 2012.
- Herrera Aviña, Susana. «Morning cleaning. Una mirada a la fotografía de Jeff Wall». *Savinarte* (blog), 5 de agosto de 2020. <https://www.savinarte.com/2020/08/05/morning-cleaning-jeff-wall/>.
- «Hoja de sala de la exposición de James Turrel en el IVAM (Valencia)», 2004. https://www.ivam.es/wp-content/uploads/Turrell_es3.pdf.
- Hop, Anna. *Exodus*. 2021. Artes escénicas. <http://annahop.com/portfolio/exodus/>.
- Hormigón, Juan A., ed. *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Comunicación. Serie A ; 4. Madrid: Alberto Corazón, 1970.
- «III Encuentro de Creación Escénica Contemporánea de Valencia», 2012. <http://cetae.weebly.com/cetae-organiza.html>.
- Imhof, Anne. *Faust*. 13 de mayo de 2017. Instalación. <https://www.youtube.com/watch?v=TCF3buPU670>.
- Invisible, Comité. *Ahora*. Pepitas de calabaza, 2017.
- Jalet, Damien. «Planet [Wanderer]». Damien Jalet, 2021. <https://damienjalet.com/project/planet-wanderer/>.
- . *Skid*. Accedido 16 de noviembre de 2019. https://www.youtube.com/watch?v=oGKKS_nCcFg.
- Jerez, Cuqui. Entrevista a Cuqui Jerez. Entrevistado por Quim Pujol. Accedido 5 de octubre de 2022. <http://www.teatron.com/quimpujol/blog/2020/06/11/entrevista-a-cuqui-jerez/>.
- Jerez, María. «This Side Up», 2006. <http://mariajerez.com/this-side-up.html>.
- Jonke, Sven, Christoph Katzler, y Nikola Radeljkovic. *Erde*. 2017. Artes escénicas. <http://www.numen.eu/scenography/erde/>.
- . *King Lear*. 2015. Artes escénicas. <http://www.numen.eu/scenography/king-lear/>.
- . *Parsifal*. 2017. Artes escénicas. <http://www.numen.eu/scenography/parsifal/>.
- . *String*. Instalación. Accedido 9 de mayo de 2022. <http://www.numen.eu/installations/string/vienna/>.
- . *Void*. 2017. Instalación. <http://www.numen.eu/scenography/king-lear/>.
- @K3rri.ann. «Memoria de SÒL». Accedido 26 de junio de 2023. <https://drive.google.com/drive/folders/1S9FHhTLdwJ0PDP9ZkomjLnCH9dvSIB3i>.
- Kaprow, Allan. *La educación del des-artista: seguida de Doctor MD*. Ediciones Árdora, 2007.
- Knauf Industries. «Poliestireno Expandido». Accedido 22 de agosto de 2022. <https://knauf-industries.es/poliestireno-expandido/>.
- Kowzan, Tadeusz. *El signo y el teatro*. Arco/Libros, 1997.

- Krauss, Rosalind. «La escultura en el campo expandido». En *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985.
- Krauss, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna*. Ediciones AKAL, 2002.
- Kunst, Bojana. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Winchester, UK ; Washington, USA, 2015.
- La Información. «Pisa sin querer una obra de arte de 48 m2 de manteca de cacahuete y le hacen pagar los daños». Accedido 26 de septiembre de 2022. <https://www.lainformacion.com/opinion/strambotic/manteca-cacahuete/9572/>.
- La Vanguardia. «Un hombre cae al interior de una obra de arte abstracto y acaba hospitalizado», 19 de agosto de 2018. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180817/451344521389/turista-anish-kapoor-agujero-museo-serralves-oporto.html>.
- Laderman-Ukeles, Mierle. «Maintenance Art Manifesto», 1969. <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>.
- Lambert, Léopold. *Territorio ocupado. Otra mirada sobre el cuerpo, la ciudad y el imperio*. Valencia: Pensaré Cartoneras, 2018.
- Lampkin, Fulwood. «Semillero». *HA!* (blog). Accedido 13 de octubre de 2023. <https://historia-arte.com/obras/semillero>.
- Larrañaga, Josu. *Instalaciones*. Editorial NEREA, 2001.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. CENDEAC, 2013.
- León Mendoza, Raúl. *Allò que segueix. Investigació al voltant de la producció escènica*. Institut Valencià de Cultura. Valencia, 2019. <http://personales.upv.es/raulemen/allo/allo.pdf>.
- . *Allò que segueix. Investigació al voltant de la producció escènica*. Accedido 26 de junio de 2020. <http://personales.upv.es/raulemen/allo/allo.pdf>.
- . «Allò que segueix. Resultados de la investigación». Accedido 19 de julio de 2022. <http://personales.upv.es/raulemen/allo/ALLO.html>.
- . «Anexo II. ACCESO. Del obstáculo al ejercicio de acceso». Universidad Politécnica de Valencia, 2013. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/37910/Anexo%20II.pdf?sequence=3&isAllowed=y>.
- . «Dramatúrgies de l'espai-cos. Potencialitats del disseny de l'espai escènic com a activador de relacions alternatives entre cos i escena.» Trabajo de investigación. Valencia: Instituto Valenciano de Cultura. Generalitat Valenciana, 2021. <http://personales.upv.es/raulemen/dramaturgies/>.
- . «Proyecto DanzAR», 2016. <http://personales.upv.es/raulemen/repositorio/danzar.pdf>.
- León Mendoza, Raúl, y Tatiana Clavel Gimeno. «Producir un domingo». *Red Escénica*, julio de 2019.
- León Mendoza, Raúl, Clavel Gimeno, Tatiana, y De la Fuente, Santiago. *Fer-se un Lloc*. 2016. Artes escénicas. <https://vimeo.com/220737563>.
- León Mendoza, Raúl, y Aris Spentsas. «La logística como dramatúrgia». En *Protoperformance en España (1834-1964)*. Valencia: Weekend Proms, 2021.
- León, Raúl. «ACCESO». Accedido 2 de junio de 2014. <http://embed.verite.co/timeline/?source=0AtmETWutA-u9dG1MM3hreExIQWhPTmUxSIICc2l2SIE&font=Bevan-PotanoSans&maptype=toner&lang=en>.

- León-Mendoza, Raúl. «SÒL. Ajudes a la producció escènica. Ajuntament de València», 28 de mayo de 2022.
http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/SOL_ayuda_AYTO_solicitud.pdf.
- L'estudi dels bacteris de la biòloga Lynn Margulis va ser una gran contribució a la ciència*. Accedido 3 de diciembre de 2021.
<https://www.facebook.com/CCCB.Barcelona/videos/976709286442294/>.
- Malagón-Kurka, María Margarita. «Doris Salcedo». *Arte al Día* (blog). Accedido 3 de mayo de 2023.
https://es.artaldia.com/International/Contenidos/Artistas/Doris_Salcedo.
- Mancebo Roca, Juan Agustín. «El Mago Futurista En Tres Momentos. Pintura, Teatro Diseño, Publicidad y Arquitectura En Fortunato Depero». *II Congreso Internacional Sobre Design: Diseño, Arte y Nuevas Formas Tecnológicas: Caminos Intercambios y Fronteras Del Instituto Superior de Ciencias Educativas- ISCE. Universidade Lusófona. Lisboa (Portugal)*, 1 de enero de 2006.
https://www.academia.edu/44351402/El_mago_futurista_en_tres_momentos_Pintura_teatro_dise%C3%B1o_publicidad_y_arquitectura_en_Fortunato_Depero.
- «Maria Eichhorn “Relocating a Structure”, German Pavilion at Giardini Della Biennale, Venice», 2 de mayo de 2022.
<https://www.moussemagazine.it/magazine/maria-eichhorn-relocating-a-structure-german-pavilion-at-giardini-della-biennale-venice>.
- María Virginia, Jaua. «Usos del suelo. Apuntes sobre gestos y prácticas en la escultura». *Campo de relámpagos*, 22 de noviembre de 2020. <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/21/11/2020>.
- Martínez Domingo, Yolanda. «Topografía de una mortaja: La lona de Yerma». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral.*, n.º 25 (2022): 58-79.
- Marzo, Jorge Luis. *Fake: no es verdad, no es mentira*. Institut Valencià d'Art Modern, 2016.
- Masdearte. «De Alice Aycock a Mary Miss, las mujeres del Land Art». Accedido 3 de mayo de 2023.
<https://masdearte.com/especiales/de-alice-aycock-mary-miss-las-mujeres-del-land-art/>.
- masdearte. Información de exposiciones, museos y artistas. «Walter de Maria, la tierra y el rayo», 2021.
<https://masdearte.com/especiales/walter-de-maria-la-tierra-y-el-rayo/>.
- McNamara, Brooks. «Performance Space: The Environmental Tradition». *Architectural Association Quarterly*, 1975.
- McNamara, Ryan. *MEEM: A story ballet about the Internet*. 11 de febrero de 2015. Performance.
<https://www.youtube.com/watch?v=PnZ2j4A936o>.
- Mendieta, Ana. *Untitled (Glass on Body Prints)*. 1972. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-glass-body-prints-sin-titulo-impresiones-cuerpo-vidrio>.
- Mesarosova, Alena, y Manuel Ferrer. «ManusamoAndBzika». ManusamoAndBzika. Accedido 28 de julio de 2022.
<https://manusamoandbzika.webs.com/>.
- Messiez, Pablo. *El tiempo que estemos juntos: & Algunas notas sobre actuación*. Continta Me Tienes, 2019.
- Meyerhold, Vsevolod. *Meyerhold: textos teóricos*. Editado por Juan A. Hormigón. Publicaciones de la Asociación de Directores de

- Escena de España, 1971.
- Milán, Jordi. *Cómeme el Coco, Negro*. 1989. Artes escénicas. <https://www.lacubana.es/es/teatre/comeme-el-coco-negro/>.
- Moholy-Nagy, Laszlo. «Teatro, circo, variedades». En *La escena moderna : manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias, 1999, ISBN 84-460-1021-6, págs. 191-198*, 191-98. Akal, 1925.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2252122>.
- Molesworth, Helen. «House Work and Art Work». *October* 92 (2000): 71-97. <https://doi.org/10.2307/779234>.
- Moreno, Jacob L. *The Theatre of Spontaneity*. North-West Psychodrama Association, 2010.
- «Mucho que perder», 2006. https://documentacionescenica.com/peripezia/consultas/espectaculo/espectaculo_11471/mucho-que-perder.
- «Nada que ver», 2005. https://documentacionescenica.com/peripezia/consultas/espectaculo/espectaculo_10357/nada-que-ver.
- O'Doherty, Brian. *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. CENDEAC, 2011.
- . «El contexto como contenido». En *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2011.
- Oelze, Sabine, y Luna Bolívar. «El pabellón alemán en la Bienal de Venecia: una sala controvertida». *DW.COM*. Accedido 9 de septiembre de 2022. <https://www.dw.com/es/el-pabell%C3%B3n-alem%C3%A1n-en-la-bienal-de-venecia-una-sala-controvertida/a-15121939>.
- Oliva, César, y Francisco Torres Monreal. *Historia básica del arte escénico*. 18.^a ed. Madrid: Cátedra, 1990.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=54017>.
- O'Neill, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, Massachusetts ; London, England, 2012.
- Orozco, Gabriel. Gabriel Orozco on games, ping pong, the beginning of the universe, 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=fUAWo9cTmfU>.
- . *Ping Pond Table*. 1998. Instalación. MOCA. <https://www.moca.org/collection/work/ping-pond-table-mesa-de-ping-pong-con-estanque>.
- Ortega Garrido, Ximo, y Clara Luz Calvo. «Cadascú». Accedido 7 de noviembre de 2022. <http://www.cadascu.com/nosotros.html>.
- Padilla Córdova, Arturo Joel. *Dispositivos de arte conceptual*. Laberinto Ediciones, 2017.
- Papaioannou, Dimitris. «Nowhere», 2009. <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/nowhere>.
- Pascual, Roger. «Solo Camboya tiene más fosas comunes que España». *elperiodico*, 16 de abril de 2016.
<https://www.elperiodico.com/es/politica/20160416/solo-camboya-tiene-mas-fosas-comunes-que-espana-5039352>.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Paidós, 1983.
- Paz-Agras, Luz. «Espacio expositivo contemporáneo, 1923-1942. Interacción entre Arte y Arquitectura.», s. f., 20.
- PDF Expert. «Plantilla gratuita de formulario de exención de responsabilidad». Accedido 25 de octubre de 2022. <https://pdfexpert.com>.
- Perec, Georges. *Especies de Espacios*. Montesinos Editor, S.A., 1999.
- Pérez, Rocío. «En los límites. Contextualización de la danza en el museo». En *Relecturas y potencialidades. Danza en el museo*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2020.

- Pérez Royo, Victoria. «El Momento de La Política, o Cómo Tomar Decisiones Sin Procedimientos». En *Dirty Room*. Continta Me Tienes, 2017.
- «“Perimeters/Pavilions/Decoys”». Accedido 3 de mayo de 2023. <http://marymiss.com/projects/perimeterspavilionsdecoys/>.
- Phelan, Peggy. «La Ontología de Performance: Representación Sin Reproducción.» Accedido 6 de mayo de 2023. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-ontologa-de-performance.html>.
- Piscator, Erwin. *Teatro político*. Ayuso, 1976.
- Prieto López, Juan Ignacio. «La revolución teatral soviética». *Las Puertas del Drama*, 2017. <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/la-revolucion-teatral-sovietica/>.
- . *Teatro Total: Arquitectura y Utopía En El Período de Entreguerras*, 2016.
- . «Teatro total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras». <Http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, Universidade da Coruña, 2013. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=38592>.
- Ptqk, María. «Ciencia fricción». Exposición, Barcelona, 2021. <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/ciencia-friccion/234907>.
- Quesada, Fernando. *Teatro móvil. La contracultura arquitectónica a escena*. Barcelona: Actar, 2021.
- RAE. «funambulista | Diccionario de la lengua española». «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Accedido 24 de septiembre de 2022. <https://dle.rae.es/funambulista>.
- Ramírez, Pablo. «Deshaciendo El Tiempo: Aproximaciones a La Performance Duracional», 2015. https://www.academia.edu/16078926/Deshaciendo_el_tiempo_Aproximaciones_a_la_performance_duracional.
- Ramis, Mariano. «Lo más lento posible». *IDIS* (blog). Accedido 28 de mayo de 2023. <https://proyectoidis.org/lo-mas-lento-posible-john-cage/>.
- Rancière, Jacques. «El espectador emancipado». En *Arquitecturas de la mirada*. Cuerpo de Letra. Danza y Pensamiento 2. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2009.
- Raymond, José Luis. *El actor en el espacio: La escenografía como generadora de la acción escénica: 225*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2019.
- Rebentisch, Juliane. *Estética de la instalación*. Caja Negra, 2018.
- «Red Escénica». Accedido 7 de noviembre de 2022. <https://www.redescenica.com/>.
- RESOLUCIÓN de 8 de junio de 2023, del director general del Institut Valencià de Cultura, por la que se convocan subvenciones para el fomento de las artes escénicas en la Comunitat Valenciana, [2023/6567] §. Accedido 10 de julio de 2023. <https://ivc.gva.es/admin/assets/docs/c/o/convocatoria-aaee.pdf>.
- Robert Wilson. «KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE». Accedido 15 de marzo de 2023. <https://robertwilson.com/ka-mountain-and-guardenia-terrace>.
- Rolex Learning Center*, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=LxxbbECorRs>.
- Romero Raga, Paula. «Memoria de SÒL», 23 de agosto de 2022. http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/romero_memoria_sol.pdf.

- Ruckert, Felix. *Secret Service*. 2002. Artes escénicas. <http://felixruckert.de/2002/01/30/secret-service-2002/>.
- Sáez, Guadalupe, Sandra Sasera, y Pau Gregori. «La Familia Política». Accedido 4 de noviembre de 2022. <https://lafamiliapolitica.com/>.
- . *Para que no te me olvides*. 2012. Artes escénicas. <https://lafamiliapolitica.com/funcions/para-que-no-te-me-olvides/>.
- Salcedo, Doris. «Palimpsesto». Accedido 21 de febrero de 2018. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/doris-salcedo>.
- . Shibboleth, 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=NIJDn2MAn9I>.
- Saltz, Jerry. «“You,” by Urs Fischer». *New York Magazine*. Accedido 7 de septiembre de 2022. <https://nymag.com/arts/art/reviews/41266/>.
- Sánchez, José A. *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008.
- Sánchez Martínez, José, y Zara Rodríguez Prieto. *Teatro*. Itinerarios por la colección. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Sánchez, Suset. «Cuerpos negros en el cubo blanco». Accedido 10 de septiembre de 2022. <http://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/cossos-negres-en-el-cub-blanc/es/>.
- Sanchís Sinisterra, José. «Epílogo. Dispositivos dispersos en tiempo y espacio». En *Fuera del escenario: teatralidades alternativas en la España actual*. Madrid: Visor Libros, 2021.
- Santaeulària, David. «22finestres». M|A|C. Accedido 3 de mayo de 2023. <https://www.mataroartcontemporani.cat/seccio/artistes-i-obres-5/>.
- «Santiago Sierra Presenta “Los Embarrados” En El Desfile de Balenciaga». Accedido 9 de julio de 2023. <https://labor.org.mx/news/santiago-sierra-presents-los-embarrados-at-balenciaga-s-runway>.
- Sanz Kirbis, David. «Dasaki». Accedido 24 de octubre de 2022. <http://dasaki.com/>.
- Sarraceno, Tomás. *Where is Everybody?* Entrevistado por Filipa Ramos, 2012. <https://www.domusweb.it/en/interviews/2012/10/29/where-is-everybody-.html>.
- Saumell, Mercè. *El teatro contemporáneo*. Barcelona: UOC, 2007.
- Schechner, Richard. *El teatro ambientalista*. Arbol Editorial, 1988.
- Schechner, Richard, Burd Wirtschafter, y Allan Kaprow. *Teatro de guerrilla y happening*. Editorial Anagrama, 1973.
- Schlingensief, Christoph. «Wahlkampfzirkus '98». Accedido 8 de mayo de 2023. https://www.schlingensief.com/projekt_eng.php?id=t014.
- Schweder, Alex. *In Orbit*. 24 de marzo de 2014. Instalación. <http://www.alexschweder.com/in-orbit/>.
- . «ReActor». *Alex Schweder* (blog), 24 de agosto de 2016. <http://www.alexschweder.com/reactor/>.
- . *Stability*. 24 de marzo de 2009. Instalación. <http://www.alexschweder.com/stability/>.
- Segura, Jesús. «Espacialidades desbordadas: la cuestión performativa espacio-temporal», 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=8IX4j1NljTU>.

- Seguros Mir Dolz S.L. «Presupuesto de seguro de responsabilidad “SÒL”», 6 de julio de 2022.
<http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/mapfre.pdf>.
- Shaw, Jeffrey. «Airground». *Jeffrey Shaw Compendium* (blog), 1968. <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/airground/>.
 ———. «MovieMovie». *Jeffrey Shaw Compendium* (blog), 1967. <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/moviemovie/>.
 ———. «Waterwalk». *Jeffrey Shaw Compendium* (blog). Accedido 18 de abril de 2023.
<https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/waterwalk/>.
- Sierra, Santiago. «20 trozos de calle arrancada, de 100cm de lado en su cara superior», 1992. https://www.santiago-sierra.com/921_1024.php.
- SÒL, 2023. <https://vimeo.com/lacojadansa/sol>.
- «SÒL. Comentarios aparecidos en el letrero led». Accedido 8 de julio de 2023.
http://personales.upv.es/raulemen/sol/docs/SOL_comentarios_LEDBANNER.pdf.
- SÒL. *Dia 01*. Teatro Círculo, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=nDZNPXZ6emY>.
- Sommer, Sally. «Equipment Dances: Trisha Brown». *The Drama Review* 16, n.º 3 (septiembre de 1972): 135-41.
<https://doi.org/10.2307/1144780>.
- Spentsas, Aris. «Encontrar para encontrarse». En *Manual de emergencia para prácticas escénicas: (comunidad y economías de la precariedad)*, editado por Óscar Cornago. Continta Me Tienes, 2014.
- Suárez, Jorge Iván. «El nuevo teatro Meyerhold y el teatro total de Gropius. Dos visiones del ámbito escénico del futuro jamás construidas». *beta - Revista Digital de Arte* 1, n.º 1 (22 de diciembre de 2020): 61-72.
 ———. *Escenografía aumentada: teatro y realidad virtual*. Fundamentos, 2010.
- «Sun & Sea». Accedido 17 de septiembre de 2022. <https://www.teatrelliure.com/es/sun-and-sea>.
- Tate. «The Black Mountain College, John Cage & Merce Cunningham». Accedido 5 de enero de 2023. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/black-mountain-college/black-mountain-college-john-cage-merce-cunningham>.
- The Brant Foundation. «Home». Accedido 7 de septiembre de 2022. <https://www.brantfoundation.org>.
- The first thirty years*, 2020. <https://vimeo.com/429073739/06fedde612>.
- the Guardian*. «Robert Morris's Bodyspacemotionthings at Tate Modern». 5 de abril de 2009, sec. Art and design.
<http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/apr/06/tate-robert-morris-bodyspacemotionthings>.
- «The Kestner Gesellschaft». Accedido 9 de julio de 2023. <https://kestnergesellschaft.de/en/page/history>.
- The Metropolitan Museum of Art. «Vito Acconci». Accedido 13 de octubre de 2023.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876>.
- The Museum of Modern Art. «Untitled (Free)». Accedido 19 de junio de 2023. <https://www.moma.org/collection/works/147206>.
- The very large ice floor*. São Paul, 1998. <https://www.soe.tv/video/the-very-large-ice-floor-1998>.
- Tytell, John. *The living theatre: arte, exilio y escándalo*. Los Libros de la Liebre de Marzo, 1999.

- Valderas, Jara Martínez. *Manual de espacio escénico: terminología, fundamentos y proceso creativo*. Tragacanto, 2017.
- Valentini, Valentina. *Després del teatre modern*. Institut del Teatre, 1991. <https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1222>.
- Valle, Agustín. «Notas sobre el dibujo entendido como suelo o viceversa». *ACTO*, n.º 1 (2002). <http://reacto.webs.ull.es/pg/n1/9.htm>.
- Venice Biennale 2017, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=zNQ7ZILuuM>.
- Vergara, Leire. «Exposición Internacional Surrealista». *El comisariado frente, sobre, para, con, por o desde el contexto* (blog).
Accedido 28 de febrero de 2022. <http://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/comissariat-context/es/2-2-6-exposicion-internacional-surrealista-1938/>.
- Vidal Paz, Albert. *El venedor de gelats*. 1986. Artes escénicas. <http://www.albertvidalperformer.com/1986.-el-venedor-de-gelats-esp.html>.
- Vieites, Manuel F. «Augusto Boal en la educación social: del teatro del oprimido al psicodrama silvestre». *Foro de Educación*, n.º 18 (2015): 161-79.
- Villasmil, Alejandra. «Olafur Eliasson: Riverbed». *Artishock Revista* (blog), 23 de octubre de 2014.
<https://artishockrevista.com/2014/10/23/olafur-eliasson-riverbed/>.
- «Watching You Watching Me: Anne Imhof at the Venice Biennale». Accedido 26 de septiembre de 2022.
<https://thesejournal.org/watching-watching-anne-imhof-venice-biennale/>.
- «Watertable». Accedido 3 de mayo de 2023. <https://www.mattsgallery.org/exhibitions/watertable>.
- Weizman, Eyal. «Caminar atravesando muros.» *Instituto europeo para políticas culturales progresivas*. (blog). Accedido 28 de noviembre de 2015. <http://eicpc.net/transversal/0507/weizman/es>.
- Westerman, Jonah. «Robert Morris Born 1931 Robert Morris, Tate Gallery 1971; Bodyspacemotionthings, Tate Modern 2009». *Tate* (blog). Accedido 13 de octubre de 2023. <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris>.
- Wilson, Richard. «Water Table». Accedido 13 de abril de 2023. <https://www.richardwilsonsculptor.com/sculpture/water-table-1994.html>.
- Wilson, William. «New MOCA Acquisition Is a Hole in the Ground». *Los Angeles Times*, 10 de diciembre de 1985.
<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1985-12-10-ca-15620-story.html>.
- «Wim T. Schippers: A Retrospective». Accedido 26 de septiembre de 2022. <https://www.bonner-kunstverein.de/en/exhibition/wim-t-schippers-a-retrospective/>.
- Wright, Stephen. «The delicate essence of artistic collaboration». *Third Text* 18, n.º 6 (1 de noviembre de 2004): 533-45.
<https://doi.org/10.1080/0952882042000284943>.
- Xtraice. «¿Qué es el hielo sintético? Estructura molecular de Xtraice», 1 de julio de 2018. <https://xtraice.com/es/que-es-el-hielo-sintetico/>.
- Zamora, Juan Guerrero. *Historia del teatro contemporáneo*. Juan Flors, 1961. <https://www.march.es/es/coleccion/juan-guerrero-zamora->

historia-teatro-contemporaneo.

TPYΠΩΣΑ / CARVE A NICHE 1nd Week. Accedido 9 de septiembre de 2018. <https://vimeo.com/278039412>.

TPYΠΩΣΑ / CARVE A NICHE 2nd week. Accedido 25 de agosto de 2022. <https://vimeo.com/318205194>.

ÍNDICE DE FIGURAS

- FIGURA 001. Richard Wagner. *Sección de «Festspielhaus de Bayreuth»*. 1876. Plano. br-klassik.de. https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/querschnitt-bayreuther-festspielhaus-100~h-364_v-img_16_9_xl_w-648_-be6819cc57a5436fe2e22755fd9495d5c6ac08f6.jpg?version=f4cf0.
- FIGURA 002. *Gráfico de dispositivo escénico [Elaboración propia]*. s. f.
- FIGURA 003. *Gráfico de convenciones del dispositivo escénico [Elaboración propia]*. s. f.
- FIGURA 004. *Gráfico de convenciones del dispositivo escénico [Detalle] [Elaboración propia]*. s. f.
- FIGURA 005. Richard Wagner. *Foso de orquesta «Festspielhaus de Bayreuth»*. 1876. Plano en: Blas Gómez, Felisa de. El teatro como espacio. Fundación Caja de Arquitectos, 2009. pg.94.
- FIGURA 006. Richard Wagner. *Vista del patio de butacas de «Festspielhaus de Bayreuth»*. 1876. Fotografía en: Blas Gómez, Felisa de. El teatro como espacio. Fundación Caja de Arquitectos, 2009. pg.94.
- FIGURA 007. *Sección en perspectiva de «La Scala de Milán»*. s. f. Plano en: Blas Gómez, Felisa de. El teatro como espacio. Fundación Caja de Arquitectos, 2009. Pg.83.
- FIGURA 008. *Caja escénica del «Teatro Real» (Madrid)*. Accedido 13 de julio de 2023. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5c/Caja_escenica_Teatro_Real.jpg/1360px-Caja_escenica_Teatro_Real.jpg.
- FIGURA 009. Bruce Richey. *Plano Planta Del «Camelot Theatre» (Talent, Ontario)*. archinect.com. Accedido 13 de julio de 2023. <https://archinect.com/oregonarchitect/project/camelot-theatre>.
- FIGURA 010. Jorge Iván Suárez. *Distribución público-sala, actores-escenario en el ámbito escénico en «T»*. s. f. Gráfico en: Suárez, Jorge Iván. Escenografía aumentada: teatro y realidad virtual. Fundamentos, 2010. Pg. 166.
- FIGURA 011. *Foso de orquesta y músicos del «Festspielhaus de Bayreuth»*. richard-wagner.org. Accedido 13 de julio de 2023. https://www.richard-wagner.org/userdata/gallery/resize/60_festspielhaus-bayreuth-orchestergraben.jpg.
- FIGURA 012. *Gráfico intersección entre agentes en el tiempo espectacular [Elaboración propia]*. s. f.
- FIGURA 013. *Gráfico sobre el entrenamiento de los actantes [Elaboración propia]*. s. f.
- FIGURA 014. Marcel Duchamp. *Exposición Internacional del Surrealismo de París*. 1938. Instalación. Fotografía de: Roger Schall en MoMA. <https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2020/02/Schall-2-1470x1536.jpg>.
- FIGURA 015. Marcel Duchamp. *Sixteen Miles of String*. 1942. Instalación. Fotografía de: John Schiff en Leo Baeck Institute. <https://www.researchgate.net/profile/Diane-Rosen/publication/366176138/figure/fig1/AS:11431281106455392@1670694389233/Sixteen-Miles-of-String-Marcel-Duchamp-Installation-for-1942-exhibition-First-Papers.png>.
- FIGURA 016. Mijaíl Barkhin, y Serguéi Vakhtánov. *Maqueta original de la segunda versión del proyecto del «Teatro Meyerhold»*. 1932. Fotografía en: Prieto López, Juan Ignacio. «Teatro total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras». Universidade da Coruña, 2013. Pg.244.

- FIGURA 017. Richard Schechner. *The Performing Garage. Salida a Woodster Street*. 1968. En: Schechner, Richard. Dionysus in 69: The Performance Group. Wooster Group. 1970. <https://thenewvirtuality.com/wp-content/uploads/2022/08/10.-RichardSchechner.jpeg>.
- FIGURA 018. Richard Schechner. *The Performing Garage. Vista interior*. s. f. thenewvirtuality.com. <https://thenewvirtuality.com/wp-content/uploads/2022/08/10.-RichardSchechner.jpeg>.
- FIGURA 019. Émile Jaques-Dalcroze, y Adolphe Appia. *Orfeo y Euridice en «Festspielhaus Hellerau»*. 1912. Arquitectura. <https://vestuarioescenico.files.wordpress.com/2014/06/1913-appia-helleraus-main-performance-hall.jpg>.
- FIGURA 020. Andreas Weininger. *Sección en perspectiva de «Kugeltheater»*. 1924. Plano en: Prieto López, Juan Ignacio. «Teatro total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras». Universidade da Coruña, 2013. Pg.150.
- FIGURA 022. *Diagrama de disposición de asientos en "Theater Piece N.º 1"*. s. f. En: Goldberg, Roselee. Performance Art. Ediciones Destino, 1996. Pg. 127.
- FIGURA 023. William Fetterman. *Diagrama de "Theater Piece N.º 1"*. 1989. icaboston.org. <https://www.icaboston.org/wp-content/uploads/2023/03/bmctp1diagram.jpg>.
- FIGURA 024, y Allan Kaprow. *Eighteen Happenings in Six Parts*. 1959. psychedelicsangha.org. <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5b948f77b40b9d498c8616ba/1592064574628-D68JWN0OPDO77WYJS19T/room-2-sandwich-man.jpg?format=2500w>.
- FIGURA 025. Richard Schechner. *Distribución de observantes y actuantes en «Dionysus in 69»*. 1969. En: Schechner, Richard. Dionysus in 69: The Performance Group. Wooster Group, 1970.
- FIGURA 026. Richard Schechner. *Observantes y actuantes compartiendo espacio en «Dionysus in 69»*. 1969. En: Schechner, Richard. Dionysus in 69: The Performance Group. Wooster Group, 1970.
- FIGURA 027. Richard Schechner. *Gráfico de posiciones público-intérpretes en el «Teatro ambientalista»*. 1988. Gráfico en: Richard Schechner, El teatro ambientalista (Arbol Editorial). Pg. 66.
- FIGURA 028, y Allan Kaprow. *Fluids*. 1967. Instalación. Fotografía de: Julian Wasser. <https://www.metalocus.es/es/noticias/fluids-un-happening-por-allan-kaprow-19672015>.
- FIGURA 029. Allan Kaprow. *Listado de actividades para «Self-Service: Los Ángeles»*. 1967. En: Kaprow, Allan, y Haus der Kunst München. Allan Kaprow: Art as Life. Getty Publications, 2008.
- FIGURA 030. *Gráfico intersección entre agentes en el tiempo espectacular. Desplazamientos de la Etapa de autonomía/autoridad. [Elaboración propia]*. s. f.
- FIGURA 031. Robert Wilson. *Ka mountain and gardenia terrace*. 1972. Performance. Fotografía de: Bahman Djalali. <https://robertwilson.com/ka-mountain-and-gardenia-terrace>.
- FIGURA 032. Jhon Cage, y Eric Satie. *Vexation*. 1963. Performance. Fotografía de: Eddie Hausner en The New York Times. <https://static01.nyt.com/images/2017/09/30/arts/30vexationsSkybox/30vexations-2-superJumbo.jpg?quality=75&auto=webp>.
- FIGURA 033. Tehching Hsieh. *One Year Performances*. 1978. Performance. mplus.org.hk. <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/one-year-performance-19781979-2013462/>.

- FIGURA 034. Jhon Cage. *As Slow as Possible*. 1987. Instalación sonora. classicfm.com. <https://www.classicfm.com/composers/cage/john-organ-chord-change-as-slow-as-possible/>.
- FIGURA 035. Wolf Vostell. *P.C. Petite Ceinture*. 1962. Performance. fondazionebonotto.org. https://www.fondazionebonotto.org/admin/download/file/672ea08_fxph0069a.jpg.
- FIGURA 036. Judith Malina, y Julian Beck. *Paradise Now*. 1968. Performance. proyectoidis.org. https://proyectoidis.org/wp-content/uploads/2019/04/1968_Performance_del_Living_Theatre_al_Politecnico.jpg.
- FIGURA 037. Richard Schechner. *Dionysus in 69*. 1968. Performance. Fotografía de: Sigma III Corp. <https://www.slantmagazine.com/wp-content/uploads/2006/08/dionysus.jpg>.
- FIGURA 038. Claus Peymann. *Offending the Audience*. 1966. Performance. <https://mubi.com/de/es/films/offending-the-audience>.
- FIGURA 039. Richard Schechner. *Commune*. 1970. Performance. En: Aronson, Arnold. «An interview with Richard Schechner on the 50th anniversary of Dionysus in 69». *Theatre and Performance Design* 4, n.º 4 (2 de octubre de 2018): 290-307. <https://doi.org/10.1080/23322551.2018.1547509>.
- FIGURA 040. *Gráfico de intersecciones del participante en entornos de doble marco [Elaboración propia]*. s. f.
- FIGURA 041. Christoph Schlingensief. *Chance 2000 – Campaña electoral circense’ 98*. 1998. Performance. Fotografía de: D. Baltzer. https://www.schlingensief.com/bildergalerie_eng.php?size=small&resize=0&id=014&bild_id=undefined.
- FIGURA 042. Felix Ruckert. *Secret Service*. 2002. Performance. skizumberlin.wordpress.com. https://skizumberlin.files.wordpress.com/2007/08/img_5811.jpg?w=450.
- FIGURA 043. Vicente, Paula Miralles, Aris Spentsas, Rosana S. Rufete, y Vicente Arlandis. *H*. 2020. Artes escénicas. <https://tallerplacer.weebly.com/h.html>.
- FIGURA 044. Aris Spentsas. *Mesa redonda para artistas*. 2012. Performance. Fotografía de: Alma Fernández en Aris Spentsas, «Encontrar para encontrarse», en *Manual de emergencia para prácticas escénicas: (comunidad y economías de la precariedad)*, ed. Óscar Cornago (Continta Me Tienes).
- FIGURA 045. Jorge Iván Suárez. *Distribución público-sala, actores-escenario en el ámbito escénico en «T» (arriba) versus distribución en un área única (abajo)*. s. f. Gráfico en: Suárez, Jorge Iván. *Escenografía aumentada: teatro y realidad virtual*. Fundamentos, 2010. Pg. 166.
- FIGURA 046. Marina Abramović. *Lips of Thomas*. 1975. Performance. imma.ie/. <https://imma.ie/wp-content/uploads/2018/11/6064.jpg>.
- FIGURA 047. Juan Domínguez. *Imágenes de los participantes de «Segunda temporada. Clean Room»*. 2016. Performance. Fotografía en: Juan Domínguez y Victoria Pérez Royo, *Dirty Room* (Continta Me Tienes, 2017). Pg.101 y 116.
- FIGURA 048. Tino Sehgal. *Untitled*. 2013. Performance. artsmeme.com. <https://artsmeme.com/wp-content/uploads/2017/08/TinoSehgalContemporary-606x388.jpg>.
- FIGURA 049. Albert Vidal. *El vendedor de helados*. 1986. Performance. Fotograma de video. <https://i.ytimg.com/vi/anqza1V5YNk/maxresdefault.jpg>.
- FIGURA 050. María Jerez. *This Side Up*. 2006. Performance. mariajerez.com. <http://mariajerez.com/this-side-up.html>.

- FIGURA 051. Augusto Boal. *Taller-Teatro del Oprimido en París*. 1975. Performance. Acervo Cedoc/Funarte. <https://laescuela.art/media/pages/campus/library/essays/augusto-boal-la-estetica-del-oprimido-memoria-politica-y-pedagogia-de-un-laboratorio-poetico/4ce16b920a-1649422561/unnamed-800x-q80.webp>.
- FIGURA 052. Stefan Kaegi, Helgard Haug, Daniel Wetzel, y [Rimini Protokoll]. *100% City*. 2008. Performance. rimini-protokoll.de. https://www.rimini-protokoll.de/website/cache/images/media/100prozentberlinreloaded/Fotos_2.Schwung/1280-100prozent_%C2%A9DorotheaTuch_9740.jpg.
- FIGURA 053. Roger Bernat. *Pendiente de voto*. 2010. Fotografía de: Blenda. <https://rogerbernat.info/en-gira/parlamento-titulo-de-trabajo-proyecto-2012/>, <https://rogerbernat.info/en-gira/parlamento-titulo-de-trabajo-proyecto-2012/>.
- FIGURA 054. Juan Domínguez. *Dinero que administraron los participantes «Segunda temporada. Clean Room»*. 2016. Performance. Fotografía en: Juan Domínguez y Victoria Pérez Royo, Dirty Room (Continta Me Tienes, 2017). Pg.106.
- FIGURA 055. Juan Domínguez. *Imágenes de los participantes durante la deliberación del «Segundo capítulo. Segunda temporada. Clean Room»*. 2016. Performance. Fotografía en: Juan Domínguez y Victoria Pérez Royo, Dirty Room (Continta Me Tienes, 2017). Pg.103.
- FIGURA 056. Juan Domínguez. *Imágenes de los participantes durante la deliberación del «Segundo capítulo. Segunda temporada. Clean Room»*. 2016. Performance. Fotografía en: Juan Domínguez y Victoria Pérez Royo, Dirty Room (Continta Me Tienes, 2017). Pg.103.
- FIGURA 057. Yoann Bourgeois. *Démocratie*. 2021. Instalación. blogsenclasse.fr. <https://blogsenclasse.fr/19-malemort-ime-puymaret-primablog2/2021/09/21/latelier-democratie/>.
- FIGURA 057. Edward Gordon Craig. *Screens*. 1912. En: Craig, Edward Gordon. *Towards a New Theatre: Forty Designs for Stage Scenes With Critical Notes*, 2018. http://www.edwardgordoncraig.co.uk/i/lge/screens-alternate_118_118.jpg.
- FIGURA 058. André Antoine. *La Terre*. 1921.
- FIGURA 058. Adolphe Appia. *Orfeo y Eurídice*. 1913. Escenografía. En: Adolphe Appia, *Prophet of the Modern Theater: A Profile*. <https://www.semanticscholar.org/paper/Adolphe-Appia%2C-Prophet-of-the-Modern-Theater%3A-A-Volbach/31a85fce7699c883daad3d89f0ef94f367c5d79f>.
- FIGURA 059. Vsevolod Meyerhold. *La aurora*. 1920. Escenografía. <https://www.laizquierdadiario.com/local/cache-vignettes/L427xH600/arton7524-67fd0.jpg?1696326093>.
- FIGURA 060. Luca Ronconi. *Orlando el furioso*. 1969. Escenografía. fondazioneprada.org. <https://www.fondazioneprada.org/wp-content/uploads/Maratone-TV70-Orlando-Furioso.jpg>.
- FIGURA 061. Peter Brook. *Mahabharata*. 1985. Escenografía. En: Blas Gómez, Felisa de. *El teatro como espacio*. Fundación Caja de Arquitectos, 2009.
- FIGURA 062. Simone Forti. *Yvonne Rainer y Rober Morris En «See Saw»*. 1960. Performance. Fotografía de: Robert McElroy en The Getty Research Institute, Los Angeles. <https://www.moma.org/audio/playlist/53/780>.
- FIGURA 063. Yvonne Rainer. *Parts of Some Sextets*. 1965. Performance. ekladata.com/. <https://ekldata.com/FxK54upL8ik9vnHWW7CRTMgcYBU.jpg>.

- FIGURA 064. Kurt Schwitters. *Merzbau*. 1937 de 1919. Instalación. Fotografía de: Kurt Schwitters en Sprengel Museum Hanover. <https://merzbarnlangdale.files.wordpress.com/2015/10/3-schwitters-merzbau.jpg?w=782&h=1040>.
- FIGURA 065. Dan Flavin. *Dan Flavin junto a su pieza «The Nominal Three (To William of Ockham)»*. 1964. Instalación. steemitimages.com. https://steemitimages.com/DQmSe3FX9kcQEXamqb5CibfH6fBDdEdNvb29AeAE16mdJjp/dan_flavin_next_to_the_nominal_three_to_william_of_ockham_1963_green_gallery_new_york_1964.jpg.
- FIGURA 066. Laszlo Moholy-Nagy. *Light space Modulator*. 1930. Escultura. Fotografía de: Hartwig Klappert. <https://arpeggia.tumblr.com/post/68288341694>.
- FIGURA 067. Francis Picabia. *Relâche*. 1924. Escenografía. artforum.com. https://www.artforum.com/wp-content/uploads/2017/03/article_large-224.jpg.
- FIGURA 068. Robert Morris. *Two Columns*. 1961. Escultura. En: Morris, Robert. *Bemerkungen zur Skulptur*. JRP/Ringier, 2010. https://www.artforum.com/wp-content/uploads/2017/03/article_large-224.jpg.
- FIGURA 069. Lucia Pietroiusti. *Sun & See (Marina)*. 2019. Ópera. luciapietroiusti.earth. <https://luciapietroiusti.earth/all/sun-and-sea-marina>.
- FIGURA 070. Olafur Eliasson. *Riverbed*. 2014. Instalación. ifikeahadanairline.tumblr.com. <https://ifikeahadanairline.tumblr.com/image/189752073159>.
- FIGURA 071. Robert Morris. *Público interactuando con esculturas en la «Tate Gallery»*. 1971. Instalación. En: Bryan Wilson, Julia, ed. Robert Morris. MIT Press, 2013.
- FIGURA 072. María Jerez. *This Side Up*. 2006. Performance. mariajerez.com. <http://mariajerez.com/this-side-up.html>.
- FIGURA 073. Rirkrit Tiravanija. *Untitled (Free/Still)*. 2019. Instalación. The Museum of Modern Art, 2019. <https://www.moma.org/collection/works/147206>.
- FIGURA 074. Dan Graham. *Homes for America*. 1966. Fotografía. mutualart.com. https://media.mutualart.com/Images/2018_05/14/12/125053777/56b7e8bd-434d-4bf9-a0a2-9945bf1c4479.Jpeg?w=768.
- FIGURA 075. Dan Graham. *Homes for America*. 1966. Fotografía. lissongallery.com. <https://lisson-art.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/image/body/1311/GRAD780001.jpg>.
- FIGURA 076. *Gráfico de inclinaciones normativas de sala-escenario [Elaboración propia]*. s. f.
- FIGURA 077. Samuel Beckett. *Los días felices*. 1962. Escenografía. La clá. <https://bloglacla.files.wordpress.com/2020/10/85b72-happydays252c1962252croyalcourttheatre252cphotodouglasjeffery.jpg>.
- FIGURA 078, y Marcel Duchamp. *Trebuchet*. 1917. Instalación. Campoderelampagos. <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/563f46c8e4b0ff714508362d/1606024964207-JIH6VJMTK72G9RZPX1T7/Trebuchet.png?format=2500w>.
- FIGURA 079. Gustave Caillebotte. *Raboteurs de parquet*. 1875. Pintura. Musée d'Orsay. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/raboteurs-de-parquet-105>.

- FIGURA 095. Vsevolod Meyerhold. *El baño*. 1930. Escenografía. Fotografía en: Prieto López, Juan Ignacio. «Teatro total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras». Universidade da Coruña, 2013. Pg.216. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/fotos/meyerhold_el_bano_1930.jpg.
- FIGURA 096. Kanye West. *Saint Pablo Tour*. 2016. Performance. BBC. https://ichef.bbci.co.uk/news/976/cpsprodpb/D199/production/_92575635_kanye_1.jpg.webp.
- FIGURA 097. Bruce Rodgers. *Apple Music Super Bowl LVII Halftime Show*. 2023. Performance. Fotografía de: Gregory Shamus. <https://a57.foxnews.com/static.foxnews.com/foxnews.com/content/uploads/2023/02/1440/810/rihanna-super-bowl-1.jpg?ve=1&t=1>.
- FIGURA 098. Dimitris Papaioannou. *Nowhere*. 2009. Artes escénicas. National Theatre of Greece. <https://www.nt.gr/en/events/oldevents/poithena>.
- FIGURA 099. Nikola Radeljkovic, Sven Jonke, y Christoph Katzler. *String*. 2014. Instalación. numen.eu. <https://numen.eu/installations/string/vienna/>.
- FIGURA 100. Compagnie Virevolt. *50-50*. 2015. Artes escénicas. Circo. Fotograma de video. <https://vimeo.com/138864311>.
- FIGURA 101. James Turrell. *Breathing Light*. 2013. Instalación. Fotografía de: Florian Holzherr. <http://www.lacma.org/art/exhibition/james-turrell-breathing-light>.
- FIGURA 102. Anish Kapoor. *Descent into Limbo*. 1992. Instalación. anishkapoor.com. <https://anishkapoor.com/75/descent-into-limbo>.
- FIGURA 103. Yoann Bourgeois. *Balance de Lévité*. 2017. Artes escénicas. Fotograma de video. <https://vimeo.com/322228926>.
- FIGURA 104. Carsten Höller. *Two Flying Machines*. 2015. Instalación. Fotografía de: Elzbieta Bailkowska. https://www.klatmagazine.com/wp-content/uploads/2016/06/Klat_Carsten_Holler_Doubt_07.jpg.
- FIGURA 105. *Gráfico de suelos y ejes de rotación [Elaboración propia]*. s. f.
- FIGURA 106. Yoann Bourgeois. *Celui qui tombe*. 2014. Artes escénicas. Fotografía de: Geraldine Aresteanu. <https://toutelaculture.com/spectacles/cirque/yoann-bourgeois-celui-qui-tombe-ou-six-personnages-en-quete-dequilibre/>.
- FIGURA 107. Yoann Bourgeois. *Plateau en équilibre*. 2019. Artes escénicas. Fotograma de video. CCN de Grenoble. <https://vimeo.com/322237236>.
- FIGURA 108. Robert Morris. *Público interactuando con plataforma en la «Tate Gallery»*. 1971. Instalación. En: Bryan Wilson, Julia, ed. Robert Morris. MIT Press, 2013.
- FIGURA 109. Alex Schweder. *ReActor*. 2016. Arquitectura. Fotografía de: Richard Barnes. <https://aasarchitecture.com/wp-content/uploads/ReActor-by-Alex-Schweder-Ward-Shelley-03.jpg>.
- FIGURA 110. Alex Schweder. *In Orbit*. 2014. Instalación. alexschweder.com. http://www.alexschweder.com/wp-content/uploads/2017/03/In-Orbit_Double-Cyclops.jpg.
- FIGURA 111. Barbara Ehnes, y Meg Stuart. *Replacement*. 2006. Escenografía. barbaraehnes.com. <https://www.barbaraehnes.com/en/node/23>.

- FIGURA 112. Jhon Wood, y Paul Harrison. *Device*. 1996. Video. Fotogramas de video. <https://www.facebook.com/watch/?v=1657288211124739>.
- FIGURA 113. Stefan Kaegi, y [Rimini Protokoll]. *Cargo*. 2006. Performance. rimini-protokoll.de. https://www.rimini-protokoll.de/website/media/2005-2007/cargo/Bilder%20Slideshow/Cargo_Ljubljana%C2%A9Nada%C5%BDgank%3AMemento_01.jpg.
- FIGURA 114. Doug Michels, Chip Lord, y [Ant Farm]. *50x50 Foot Pillow*. 1969. Instalación. equator.institute. <https://equatorjournal.com/image/188751122566>.
- FIGURA 115. Jeffrey Shaw. *Airgrounds*. 1968. Instalación. jeffreysshawcompendium.com. https://www.jeffreysshawcompendium.com/wp-content/uploads/2015/08/js44w1968Airgroun1_o013_r1.jpg.
- FIGURA 116. Jeffrey Shaw. *Waterwalk*. 1969. Performance. jeffreysshawcompendium.com. <https://www.jeffreysshawcompendium.com/wp-content/uploads/2015/08/01.21.009.00.003.B2.jpg>.
- FIGURA 117. Tomaž Pandur, y [Numen for use]. *King Lear*. 2015. Escenografía. Fotografía de: Aljoša Rebolj y Numen/ForUse. <https://numen.eu/scenography/king-lear/>.
- FIGURA 118. Christoph Katzler, Nikola Radeljkovic, Sven Jonke, y [Numen for use]. *Void*. 2017. Instalación. numen.eu. <https://numen.eu/installations/void/seoul/>.
- FIGURA 119. Tomás Sarraceno. *On Space Time Foam*. 2012. Instalación. despiertaymira.com. <https://www.despiertaymira.com/wp-content/uploads/2018/09/Tomas-Saraceno-on-space-time-foam-dym05.jpg>.
- FIGURA 120. Yoann Bourgeois. *Escalier hélicoïdal*. 2017. Artes escénicas. Fotografía de: Thanh Ha Bui en Ledevoir. https://media1.ledevoir.com/images_galerie/nwd_658902_505044/image.jpg.
- FIGURA 121. Fabiá Puigserver. *Yerma*. 1971. Escenografía. teatro.es. https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/ilustraciones/fig_4_1_2_1_1.jpg.
- FIGURA 122. Walter De Maria. *The New York Earth Room*. Instalación. Fotografía de: John Cliett. Accedido 11 de julio de 2023. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/2020/06/1265756.jpg>.
- FIGURA 123. Rolf Borzík, y Pina Bausch. *La consagración de la primavera*. 1975. Artes escénicas. elnacional.com. <https://cdn.bitlysdowssl-aws.com/wp-content/uploads/2020/07/FOTO-PINA-2.jpg>.
- FIGURA 124. Rolf Borzík, y Pina Bausch. *La consagración de la primavera*. 1975. Artes escénicas. Fotografía de: Andrea Mohin para The New York Times. <https://static01.nyt.com/images/2017/09/16/arts/16PINA1/16PINA1-superJumbo.jpg?quality=75&auto=webp>.
- FIGURA 125. Peter Pabst, y Pina Bausch. *Der Fensterputzer*. 1997. Artes escénicas. m.focus.de. https://p6.focus.de/img/fotos/id_393796/der-fensterputzer-ein-stu-a6-eack-von-pina-bausch-11.2011-t.-regina-advento-andrey-berezin-img-871.jpg?im=Resize%3D%281600%2C900%29&impolicy=perceptual&quality=mediumHigh&hash=5a386f7d31c79ff221ccdb6e4885c18dffae9433be2a67a8eb333b59db2a9262.
- FIGURA 126. Peter Pabst, y Pina Bausch. *Palermo Palermo*. 1989. Artes escénicas. palermo.repubblica.it. https://palermo.repubblica.it/societa/2019/11/03/news/palermo_palermo_di_pina_baush_torna_al_biondo_musei_e_siti_archeologici_gratis_gli_appuntamenti_di_domenica_3_novembre-240089989/.

- FIGURA 127. Allan Kaprow. *Yard*. 1961. Instalación. Fotografía de: Ken Heyman y Woodfin Camp. https://www.artforum.com/uploads/upload.000/id24243/article_1064x.jpg.
- FIGURA 128. Michael Heizer. *Double negative*. 1970. Intervención en el territorio. Fotografía de: Michael Heizer. https://static01.nyt.com/images/2022/08/21/arts/21heizer-archival9/merlin_211502742_71c4c1c6-71b1-4f45-afcd-b55694553d57-superJumbo.jpg.
- FIGURA 129. Hans Haacke. *German Pavilion*. 1993. Instalación. Fotografía de: Roman Mensing en Paula Cooper Gallery. <https://static.frieze.com/files/inline-images/web-93germania-haacke-photo-roman-mensing.jpeg>.
- FIGURA 130. Chris Burden. *Exposing the Foundation of the Museum*. 1986. Instalación. Fotografía de: Zak Kelley en MOCA. <https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2020/01/Chris-Burden%E2%80%99s-Exposing-the-Foundation-of-the-Museum-19862019-installation-view-MOCA-Los-Angeles-2019.jpg?ezimgfmt=ng:webp/ngcb36>.
- FIGURA 131. Fischer Urs. *You*. 2007. Instalación. publicdelivery.org. <https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2019/08/Urs-Fischer-You-2007-excavation-gallery-space-dimensions-variable.-1-5-800x527@2x.jpeg?ezimgfmt=ngcb36/notWebP>.
- FIGURA 132. Maria Eichhorn. *Relocating a Structure*. 2022. Instalación. Fotografía de: Jens Ziehe. https://scontent.fvcl1-1.fna.fbcdn.net/v/t39.30808-6/278601322_367521765316692_8179991954713377195_n.jpg?nc_cat=104&ccb=1-7&nc_sid=a26aad&nc_ohc=fvTnL27aE0AX-o4RNE&nc_ht=scontent.fvcl1-1.fna&oh=00_AfC9qh7y8S689np-qAsXIBQgH9N6yWJfvi01OzclWk7EwQ&oe=64B3DF4D.
- FIGURA 133. Richard Wilson. *Water Table*. 1994. Instalación. richardwilsonsculptor.com. <https://www.richardwilsonsculptor.com/assets/images/sculpture/wilson-Water-Table-1-Matts-Gallery-1994.jpg>.
- FIGURA 134. Doris Salcedo. *Shibboleth*. 2007. Instalación. Fotografía de: wonderferret. https://historia-arte.com/_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJcL2FydHdvcmtdL2ltYWdlRmlsZVwvNjI0YzJjMWE5Y2ViOS5qcGciLCJyZXNpemUsNTgwl19.ZhkFbJ0--hBF7RotEqFPsZJcfzrG0-bDt9uAviQom8M.jpg.
- FIGURA 135. Doris Salcedo. *Shibboleth*. 2007. Instalación. Fotografía de: Nuno Nogueira. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Shibboleth_Tate_Modern.jpg.
- FIGURA 136. John Wood, y Paul Harrison. *Hundredweight*. 2003. Video. Fotograma de video en: University of Wolverhampton. https://wlv.openrepository.com/bitstream/handle/2436/36195/Harrison_Hundredweight%203.jpg?sequence=3&isAllowed=y.
- FIGURA 137. Mary Miss. *Perimeters/Pavilions/Decoys*. 1977. Intervención en el territorio. themuseumwithoutwalls.org. <https://storage.googleapis.com/culturenow-images/30674/original.png?v=638248299326427189>.
- FIGURA 138. Wim T. Schippers. *Peanut-Butter Platform*. 1969. Instalación. boijmans.n. https://storage.boijmans.nl/styles/widget_gallery_overlay/uploads/2017/07/31/6XcSOt3MZA3nR4HDXHhTIRXcmbvyizz8QJf8ekBn.jpeg.

- FIGURA 139. Damien Jalet. *Planet [wanderer]*. 2021. Artes escénicas. Fotografía de: Rahi Rezvani.
<https://www.dansesaveclapume.com/wordpress/wp-content/uploads/Planet-Jalet2.jpg>.
- FIGURA 140. Damien Jalet. *Planet [wanderer]*. 2021. Artes escénicas. Fotografía de: Laurent Philippe.
<https://dansercanalhistorique.fr/sites/default/files/lph3355026.jpg>.
- FIGURA 141. Anne Imhof. *Faust*. 2017. Instalación. Fotografía de: Nadine Frackowski.
<https://static.purple.fr/2018/03/E9B2642-copie.jpg>.
- FIGURA 142. Anne Imhof. *Faust*. 2017. Instalación. Fotografía de: Vincenzo Pinto en elperiodico.com.
<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170513/imhof-walther-premios-bienal-arte-venecia-6036833>.
- FIGURA 143. [Producciones imperdibles]. *Mirando al cielo*. 2004. Artes escénicas. Fotografía de: Henry Krul.
<https://fiestacultura.com/wp-content/uploads/2022/06/Producciones-Imperdibles-Espana-Requiem-21-K626-Henry-Krul-2006.jpg>.
- FIGURA 144. Olafur Eliasson. *The very large ice floor*. 1998. Instalación. olafureliasson.net.
https://res.cloudinary.com/olafureliasson-net/image/private/q_auto:eco,c_fit,h_1920,w_1920/img/the-very-large-ice-floor_1955.webp.
- FIGURA 145. Olafur Eliasson. *The very large ice floor*. 1998. Instalación. olafureliasson.net.
<https://olafureliasson.net/artwork/the-very-large-ice-floor-1998/>.
- FIGURA 146. Perejaume. *Pintura i representació: Delta de l'Ebre*. 1989. Intervención en el territorio. deltacat.cat.
https://deltacat.cat/wp-content/uploads/2020/07/8651593593789_XXL.jpg.
- FIGURA 147. Perejaume. *La platea abrupta*. 1999. Pintura. arxiu.perejaume.cat.
https://arxiu.perejaume.cat/sites/default/files/styles/600ample/public/2022-09/1999_30_1_OR_aa.jpg?itok=cUKiAoni.
- FIGURA 148. Olafur Eliasson. *Riverbed*. 2014. Instalación. metalocus.es.
https://www.metalocus.es/sites/default/files/styles/mopis_news_carousel_item_desktop/public/file-images/Olafur_Eliasson-riverbed_metalocus_13_800.jpg?itok=80Rt7jc1.
- FIGURA 149. Olafur Eliasson. *Riverbed*. 2014. Instalación. Fotografía de: Natasha Harth en Queensland Art Gallery.
https://blog.qagoma.qld.gov.au/wp-content/media/Blog_RIVERBED-1_OlafurEliasson.jpg.
- FIGURA 150. Agnes Denes. *Wheatfield-A confrontation*. 1982. Intervención en el territorio. Fotografía de: John McGrall en Leslie Tonkonow Artworks.
https://media.architecturaldigest.com/photos/5dc1f5bb461852000839070b/4:3/w_2992,h_2244,c_limit/One_AD_Absolutes_Intermediates_2019.jpg.
- FIGURA 151. Isidoro Valcárcel Medina. *Escala 1:1*. 2013. Instalación. afasiaarchzine.com. [https://3.bp.blogspot.com/-IfQgZBki5L0/Ut2SP7JPInI/AAAAAAAAA50g/ZdO96Z-1rkw/s1600/Isidoro+Valc%C3%A1rcel+Medina+.+escala+11+.+2013++\(1\).jpg](https://3.bp.blogspot.com/-IfQgZBki5L0/Ut2SP7JPInI/AAAAAAAAA50g/ZdO96Z-1rkw/s1600/Isidoro+Valc%C3%A1rcel+Medina+.+escala+11+.+2013++(1).jpg).
- FIGURA 152. Santiago Sierra. *20 trozos de calle arrancada, de 100cm de lado en su cara superior*. 1992. Instalación. santiago-sierra.com. https://www.santiago-sierra.com/imagenes/enproceso027_v/2.jpg.

- FIGURA 153. Richard Long. *A line made by Walking*. 1967. Intervención en el territorio. richardlong.org. <http://richardlong.org/Images/2011webimages/bw/linewalking.jpg>.
- FIGURA 154. Doris Salcedo. *Palimpsesto*. 2018. Instalación. Fotografía de: Ángela Pérez Mejía en Artnexus. <https://artnexus.com:3000/uploads/2021-03-05T01:12:28.828Zu0024017kin.jpg>.
- FIGURA 155. Mireia C. Saladrígues. *Polvere che gira*. 2022. Instalación. Fotografía de: Eva Carasol en Exibart. https://www.exibart.es/repository/media/2023/04/INCOMODES_03_300dpi_006-scaled-e1681735884604.jpg.
- FIGURA 156. Romeo Castellucci. *Résurrection*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Monika Rittershaus en The New York Times. https://static01.nyt.com/images/2022/07/09/arts/08aix-opening/merlin_209686800_06c08211-777d-47ce-a41b-668d00ae5310-superJumbo.jpg.
- FIGURA 157. Raúl León Mendoza. *Aris Spentsas observando el suelo prestado por la Cía. «La Familia Política»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 157. Francesc Torres. *Oscura es la habitación donde dormimos*. 2007. Intervención en el territorio. En: Torres, Francesc. *Oscura Es La Habitación Donde Dormimos*. Actar-D, 2007.
- FIGURA 158. Santiago Sierra. *Institución embarrada*. 2005. Instalación. noshowmuseum.com. <https://www.noshowmuseum.com/content/images/2005.101.04.kl.jpg>.
- FIGURA 159. Santiago Sierra. *Institución embarrada*. 2005. Instalación. noshowmuseum.com. <https://www.noshowmuseum.com/content/images/2005.101.02.jpg>.
- FIGURA 160. Yoann Bourgeois. *Démocratie*. 2021. Instalación. sn-lempreinte.fr. <https://www.sn-lempreinte.fr/democratie>.
- FIGURA 161. Yoann Bourgeois. *Démocratie*. 2021. Instalación. ledauphine.com. https://cdn-www.ledauphine.com/images/C2FD5CE7-FBD1-4F74-AB69-1D80AA15F87D/NW_raw/democratie-de-et-avec-yann-bourgeois-les-participants-doivent-s-impliquer-sur-un-tres-grand-plateau-pose-sur-un-point-d-equilibre-1625492216.jpg.
- FIGURA 162. [Passion D. I. (Deportes e ideas conceptuales a la palestra)]. *Equipo de baloncesto artístico «Passion D.I.»* 78 de 1977. Performance. marca.com. <https://www.marca.com/primeraplana/2020/01/04/5e0cd8d6268e3e95158b4581.html>.
- FIGURA 163. [Passion D. I. (Deportes e ideas conceptuales a la palestra)]. *Planificación de jugadas de «Passion D. I.»* 1977. Dibujo. soymenos.wordpress.com. <https://soymenos.files.wordpress.com/2013/11/sin-titulo-4.jpg>.
- FIGURA 164. [Passion D. I. (Deportes e ideas conceptuales a la palestra)]. *Planificación de jugadas de «Passion D. I.»* 1977. Dibujo. soymenos.wordpress.com. <https://soymenos.files.wordpress.com/2013/11/sin-titulo-5.jpg>.
- FIGURA 165. *Gráfico de Etapas de «La Coja Dansa» [Elaboración propia]*. s. f.
- FIGURA 166. Tatiana Clavel Gimeno, y Raúl León Mendoza. *Atlas*. 2015. Artes escénicas.
- FIGURA 167. Tatiana Clavel Gimeno, y Raúl León Mendoza. *Desgel*. 2017. Artes escénicas.
- FIGURA 168. Tatiana Clavel Gimeno, Raúl León Mendoza, y Santiago De la Fuente. *Mucho que perder*. 2006. Artes escénicas.
- FIGURA 169. Tatiana Clavel Gimeno, Raúl León Mendoza, y Santiago De la Fuente. *Todo por hacer*. 2007. Artes escénicas.

- FIGURA 170. Raúl León Mendoza. *DanzAR*. 2006. Artes escénicas. Fotografía de: Pedro Paz Porto.
- FIGURA 171. Raúl León Mendoza. *DanzAR*. 2006. Artes escénicas. Fotografía de: Pedro Paz Porto.
- FIGURA 172. Raúl León Mendoza. *DanzAR*. 2006. Artes escénicas. Fotografía de: Pedro Paz Porto.
- FIGURA 173. Raúl León Mendoza. *DanzAR*. 2006. Artes escénicas. Fotografía de: Pedro Paz Porto.
- FIGURA 174. Raúl León Mendoza, Tatiana Clave Gimeno, y Santiago De la Fuente. *Gran parte del material dentro del escenario de «Espacio Inestable»*. 2016. Artes escénicas.
- FIGURA 175. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. *Aspecto inicial de la embocadura de «Espacio Inestable» en «Fer-se un lloc»*. 2016. Artes escénicas.
- FIGURA 176. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. *Primer día de trabajo en «Fer-se un lloc»*. 2016. Artes escénicas.
- FIGURA 177. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. *Primer día de trabajo en «Fer-se un lloc»*. 2016. Artes escénicas.
- FIGURA 178. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. *Segundo día de trabajo en «Fer-se un lloc»*. 2016. Artes escénicas.
- FIGURA 179. Raúl León Mendoza. *Felicidad en la pista de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 180. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. *Sistemas de elevación de peso del día de trabajo en «Fer-se un lloc»*. 2016. Artes escénicas.
- FIGURA 181. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. *Última jornada de «Fer-se un lloc» el público subido en un cuadrilátero de material*. 2016. Artes escénicas.
- FIGURA 182. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. *«Fer-se un lloc» interactuando con el balancín realizado por Ximo Ortega*. 2016. Artes escénicas.
- FIGURA 183. Raúl León Mendoza, Tatiana Clave Gimeno, y Aris Spentsas. *Carve a niche*. 2018. Artes escénicas.
- FIGURA 184. Raúl León Mendoza, Tatiana Clave Gimeno, y Aris Spentsas. *El material dentro de la sala «Bios» (Atenas) durante la producción de «Carve a niche»*. 2018. Artes escénicas.
- FIGURA 185. Raúl León Mendoza, Tatiana Clave Gimeno, y Aris Spentsas. *Carve a niche*. 2018. Artes escénicas.
- FIGURA 186. Raúl León Mendoza, Tatiana Clave Gimeno, y Aris Spentsas. *Carve a niche*. 2018. Artes escénicas.
- FIGURA 187. Raúl León Mendoza, Tatiana Clave Gimeno, y Aris Spentsas. *Caída de un muro en «Carve a niche»*. 2018. Artes escénicas.
- FIGURA 188. Raúl León Mendoza, Tatiana Clave Gimeno, y Aris Spentsas. *Imitación de la roca "Tis grias to pidima" en el último día de «Carve a niche»*. 2018. Artes escénicas.
- FIGURA 189. Raúl León Mendoza, Tatiana Clave Gimeno, y Aris Spentsas. *La playa de poliespán en último día de «Carve a niche»*. 2018. Artes escénicas.
- FIGURA 190. Raúl León Mendoza, y Tatiana Clave Gimeno. *Olga Clavel e Iván Colom en «Allò que segueix»*. 2018. Artes escénicas.
- FIGURA 191. *Esquema de tiempos y espacios «Allò que segueix» [Elaboración propia]*. s. f.
- FIGURA 192. Raúl León Mendoza, y Tatiana Clave Gimeno. *Instante de «Allò que segueix»*. 2018. Artes escénicas.
- FIGURA 193. Raúl León Mendoza, y Tatiana Clave Gimeno. *Instante de «Allò que segueix»*. 2018. Artes escénicas.

- FIGURA 194. Raúl León Mendoza, y Tatiana Clave Gimeno. *Instante de «Allò que segueix»*. 2018. Artes escénicas.
- FIGURA 195. Raúl León Mendoza, y Tatiana Clave Gimeno. *Paula Romero respondiendo a la pregunta de la pantalla «Allò que segueix»*. 2018. Artes escénicas.
- FIGURA 196. Raúl León Mendoza. *Extracto del resultado de la investigación «Allò que segueix. Investigació al voltant de la producció escènica»*. 2019. Documento. <http://personales.upv.es/raulemen/allo/allo.pdf>.
- FIGURA 197. Raúl León Mendoza. *Capatura de imagen del video-políptico resultado de la investigación «Allò que segueix. Investigació al voltant de la producció escènica»*. 2019. Documento. <http://personales.upv.es/raulemen/allo/allo.pdf>.
- FIGURA 198. Raúl León Mendoza, y Tatiana Clave Gimeno. *Instante de «Allò que segueix»*. 2018. Artes escénicas.
- FIGURA 199. Raúl León Mendoza. *Instante de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 200. Raúl León Mendoza. *Marta García resbalando en «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 201. Raúl León Mendoza. *Iván Colom resbalando en «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 202. Raúl León Mendoza. *Fregada y trabajos de mantenimiento diario de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 203. Raúl León Mendoza. *«Teatro Círculo» antes de comenzar a instalar la pista de hielo de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 204. Raúl León Mendoza. *Proceso de desmontaje de gradas y nivelación del suelo para instalar la pista de hielo de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotograma de video. <https://www.youtube.com/watch?v=nDZNPXZ6emY>.
- FIGURA 205. Raúl León Mendoza. *Proceso de desmontaje de gradas y nivelación del suelo para instalar la pista de hielo de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotograma de video. <https://www.youtube.com/watch?v=nDZNPXZ6emY>.
- FIGURA 206. Raúl León Mendoza. *Proceso de desmontaje de gradas y nivelación del suelo para instalar la pista de hielo de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 207. Raúl León Mendoza. *Segundo día de montaje de «SÒL» nivelando el suelo de «Teatro Círculo»*. 2022. Artes escénicas. Fotograma de video. <https://www.youtube.com/live/MoUwkZJyYjY?feature=share>.
- FIGURA 208. Raúl León Mendoza. *Montaje de los paneles de heilo sintético de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotograma de video. <https://www.youtube.com/live/MoUwkZJyYjY?feature=share>.
- FIGURA 209. Raúl León Mendoza. *Montaje del letrero LED de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 210. Raúl León Mendoza. *Reunión previa a la apertura de «SÒL»: Tatiana Clave, Santiago de la Fuente, Diego Sánchez, Aris Spentsas, Marta García, Paula Romero, Iván Colom y Lluc Mayol*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 211. Raúl León Mendoza. *Limpia del día de apertura de «SÒL» por Rosana Sánchez Rufete*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 212. Raúl León Mendoza. *Equipo de «SÒL» y de «Teatro Círculo» en la limpia del día de apertura de Rosana Sánchez Rufete*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.

- FIGURA 213. Raúl León Mendoza. *Manel, uno de los patinadores asiduos a «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 214. Gabriel Orozco. *Ping Pong Table*. 1998. Instalación. Fotografía de: Brian Forrest en The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. <https://www.cbsnews.com/losangeles/news/10-best-art-exhibits-happening-in-l-a-right-now/>.
- FIGURA 215. Raúl León Mendoza. *Patinador intentando mantener el equilibrio en «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 216. Raúl León Mendoza. *La taquilla de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 217. Raúl León Mendoza. *Aris Spentsas el taquillero y Paula Romero mandando mensajes al letrero de LED de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 218. Raúl León Mendoza. *Patinadores en la Zona de Espera de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 219. Raúl León Mendoza. *Patinadores en la pista de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 220. Raúl León Mendoza. *Patinadores en la pista de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 221. Raúl León Mendoza. *Iván Colom asistiendo a una patinadora «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 222. Raúl León Mendoza. *Olga Clavel e Iván Colom en «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 223. Raúl León Mendoza. *Olga Clavel y Paula Romero iluminadas por las letras de LED en «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 224. Raúl León Mendoza. *Patinador iluminado únicamente por las palabras que aparecen en el letras de LED en «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 225. Raúl León Mendoza. *Patinadora iluminada únicamente por las palabras que aparecen en el letras de LED en «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 226. Raúl León Mendoza. *Patinador luchando por mantener el equilibrio «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 227. Raúl León Mendoza. *Olga Clavel haciendo Grand battement en «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 228. Raúl León Mendoza, Tatiana Clavel Gimeno, y Santiago De la Fuente. *Tercer día de trabajo en «Fer-se un lloc»*. 2016. Artes escénicas.
- FIGURA 229. Raúl León Mendoza. *Los márgenes de «SÒL» como espacio de comunicación entre la comunidad escénica*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 230. Raúl León Mendoza. *Auxiliando a una patinadora con problemas de equilibrio (Juana Varela y Vir Roig)*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 231. Raúl León Mendoza. *«SÒL» como zona gris. Iván Colom haciendo un directo de IG*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.

- FIGURA 232. Raúl León Mendoza. «SÒL» como zona gris. Marta García haciendo un directo de IG. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 233. Raúl León Mendoza. *Patinadores cayendo, riendo y publicando en redes*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 234. Raúl León Mendoza. *Formulario de exención de responsabilidad. Requisito para entrar en la pista*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 235. Raúl León Mendoza. *Formulario de exención de responsabilidad. Requisito para entrar en la pista [Detalle]*. 2022. Artes escénicas.
- FIGURA 236. Raúl León Mendoza. *Consecuencias de «SÒL». Resultado de la operación del menisco en la pierna de un patinador*. 2022. Artes escénicas.
- FIGURA 237. Raúl León Mendoza. *Espacio iluminado por el letrero LED. Tatiana Clavel, Olga Clavel y Marta García leyendo*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 238. Raúl León Mendoza. *Olga Clavel asistiendo a un patinador*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 239. Raúl León Mendoza. *Marta García asistiendo a un patinador*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 240. Raúl León Mendoza. *Tatiana Clavel asistiendo a un patinador en la Zona de espera de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 241. Raúl León Mendoza. *Manel ayudado por una patinadora para poder levantarse en «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 242. Raúl León Mendoza. *Paula Romero cayendo felizmente. Fiesta y concurso de disfraces del último día de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 243. Raúl León Mendoza. *Aris Spentsas disfrutando de los últimos momentos de la pista de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 244. Raúl León Mendoza. *Patinadores disfrutando de la Fiesta y concurso de disfraces del último día de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 245. Raúl León Mendoza. *Iván Colom en «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 246. Raúl León Mendoza. *Un instante de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 247. Raúl León Mendoza. *Patinador intentando mantener el equilibrio en «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 248. Raúl León Mendoza. *Perdiendo el equilibrio «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 249. Raúl León Mendoza. *Iván Colom en los márgenes y más allá de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 250. Raúl León Mendoza. *Olga Clavel y Santi de la Fuente en «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.
- FIGURA 251. Raúl León Mendoza. *«Teatro Círculo» después del paso de «SÒL»*. 2022. Artes escénicas. Fotografía de: Nelo Olmos.