

Territorio de ideas

PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN



Centro de la Cultura
Plurinacional

Santa Cruz de la Sierra
Bolivia

2020

Diego Aramburo
María Peredo Guzmán
Laura Derpic
Alice Padilha Guimarães
Alan Castro Riveros
Marcelo Suárez Ramírez
María O. Schneider
Cecilia Bayá Botti



Cultural
SANTA CRUZ DE SIERRA

25
AÑOS

CCP
SANTA CRUZ
Centro de la Cultura Plurinacional



PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN

TERRITORIO DE IDEAS - 2020

ESPACIO DE ANÁLISIS INTERDISCIPLINARIO Y DEBATE ENTRE CREADORES

**Centro de la Cultura Plurinacional
Santa Cruz de la Sierra- Bolivia, 2020**

INDICE

LA INEXISTENCIA DE LA CUARTA PARED

Diego Aramburo

TRASCENDIENDO LA CUARTA PARED

María Peredo Guzmán

LA VIRTUALIDAD Y LOS LÍMITES DEL TEATRO

Laura Derpic

NUEVOS PARADIGMAS DEL ESPACIO ESCÉNICO EN TIEMPOS DE PANDEMIA

Alice Padilha Guimarães

EL ENIGMA DE LO FOSFORESCENTE

Alan Castro Riveros

LOS COLORES DE LA TIERRA

Marcelo Suárez Ramírez

DESAFÍOS DE LAS CURADURÍAS CONTEMPORÁNEAS: DE LO LOCAL A LO INTERNACIONAL

María O. Schneider

APUESTAS CURATORIALES DEL SIGLO XXI

Cecilia Bayá Botti

PRESENTACIÓN

Para el Centro de la Cultura Plurinacional, institución cultural dependiente del Banco Central de Bolivia, la investigación es un espacio necesario como generador de diálogo, reflexión y conocimiento a partir del encuentro junto a distintos actores de la escena artística y cultural local, nacional e internacional.

Desde la gestión 2017, se vienen realizando diferentes encuentros transversales y multidisciplinarios de *Territorio de ideas*, proyecto del programa de investigación del CCP. Los ejes temáticos varían a partir de los lineamientos anuales.

El año 2020 fue peculiarmente complejo, caracterizado por la incertidumbre provocada por la pandemia COVID 19 en la que el mundo se detuvo. Fue necesario migrar a la virtualidad y explorar nuevos territorios, físicos, imaginarios y simbólicos, con la experiencia acumulada y la voluntad dispuesta a sumergirnos en aquello de lo que se necesita dialogar, como siempre, y más que nunca.

Los invitamos a recorrer los textos preparados por cada uno de los participantes en los que se dialogaron sobre temas centrales que aquejan a un centro cultural como el CCP que es generador de encuentros y diálogos.

Paola Claros

Directora

Centro de la Cultura Plurinacional

Santa Cruz – Bolivia

PRÓLOGO

Durante la gestión 2020 se desarrollaron cuatro encuentros de “Territorio de ideas”, siempre con dos panelistas expositores de primer nivel, expertos en sus campos creativos y con experiencia a nivel nacional y/o internacional. Cada sesión tuvo un eje temático relacionado con la línea de investigación del CCP, que en este año estuvo dedicado al estudio de la influencia que tiene el espacio/contexto en la experiencia de los espectadores respecto del hecho artístico.

La metodología de los encuentros promovía la existencia del pensamiento complejo, es decir enfocándose en unir lo heterogéneo antes que en clasificar según disciplinas u organizar las diferencias. Esta plataforma funcionó provocando diálogos sobre un mismo tema entre especialistas de diferentes disciplinas. ¿Qué puede tomar un novelista del ritmo de un músico que toca el bajo?, ¿qué intercambios de comprensión del espacio se pueden producir entre un escenógrafo, un fotógrafo y una arquitecta urbanista?, o aquella conocida inquietud de Gilles Deleuze, cuando postulaba la pop-filosofía, propensa a extraños usos minoritarios, o lo que él denominaba como lectura no filosófica de la filosofía, siendo su propio trabajo hoy en día una prueba de esa relación, pues danzarines, productores musicales, DJs, actores de teatro de todas partes del mundo lo leen, no para convertirse en filósofos, sino para hacer algo que los concierne dentro de sus propias búsquedas, en otros campos. En suma, no se trata tanto de escuchar una voz especializada, sino de investigar qué encuentros pueden producirse en el intercambio entre las voces y miradas invitadas.

Así pues, en la primera sesión “Trascendiendo la cuarta pared”, Diego Aramburo y María Peredo plantearon aproximaciones diferentes al concepto de “la cuarta pared” en las artes, ambos desde zonas indiscernibles –producto de su versatilidad– con una toma de posición clara y haciendo análisis comparativo de una serie de concepciones en torno a la configuración del espacio en la puesta en escena y la percepción de los espectadores.

Posteriormente, a fines de marzo llegó la pandemia del COVID-19 a Bolivia, las actividades culturales quedaron paralizadas. Retomamos “Territorio de ideas” de manera virtual en julio, adaptando el tema a los intereses que apremiaban por la coyuntura: artistas, gestores y productores exploraban afanosamente en todas las maneras posibles cómo se podía adaptar una puesta en escena a la transmisión por una pantalla vía Facebook o YouTube. Había que pensar lo que estaba pasando y hablar de ello. La sesión “Del convivio al tecnovivio” tuvo como invitadas a la actriz y directora Alice Padilha Guimarães, además de la dramaturga Laura Derpic; ambas reflexionaron sobre las nuevas estrategias de puesta en escena teatral, el mundo de posibilidades que se había abierto en lo digital, las experiencias de las que estaban formando parte y un balance sobre lo que se estaba ganando, pero al mismo tiempo perdiendo, durante este giro repentino de la realidad.

En septiembre continuaron los encuentros, en “Colores de Herminio, imágenes de Urzagasti”, los panelistas fueron Alan Castro Riveros, escritor, editor y catedrático, junto con el periodista cultural Marcelo Suárez y una presencia especial de Sulma Montero, esposa de Jesús Urzagasti pero además fabulosa poeta por derecho propio. ¿Cómo ver un cuadro de Herminio Pedraza sin que salten imágenes de ese mundo onírico, sensual y de policromía propia del Chaco y la Amazonía, que se destilan en pasajes de la poética de Urzagasti? El caminante que conversó con un árbol y se dio cuenta de que en realidad era una mujer con una larga cabellera negra que le hablaba en la noche... Experiencias de una percepción trastocada donde lo aparente ya no es solamente como se aparece, en ese plano de realidad se comunicaban nuestros dos autores. Alan Castro le llamó, de manera sugerente, “el enigma de lo fosforescente”.

Finalmente, en octubre la sesión estuvo dedicada a la revalorización y análisis de la práctica curatorial, tanto en el contexto local como internacional. “Desafíos de la curaduría contemporánea” tuvo como invitadas a las curadoras María Schneider y Cecilia Bayá, ambas independientes y con experiencias muy diferentes de ejercicio curatorial. Asuntos como la importancia de la escritura en la práctica de un curador, los orígenes y la adaptación de este rol poco entendido en el contexto boliviano, la importancia de algunas experiencias de curaduría en plataformas internacionales, que afectaron a la escena local, y otros temas relacionados, fueron desmenuzados y debatidos.

Lxs lectorxs encontrarán en esta compilación una serie de ideas, planteos y posicionamientos de pensadores bolivianos que están influyendo en la escena artística actual con su trabajo. Cada una de las sesiones quedó grabada y se encuentra subida en la página www.ccp.org.bo o en el canal de youtube @CCPSCZ.

Jorge Luna Ortuño

Investigador

Centro de la Cultura Plurinacional

SESIÓN 1 – FEBRERO, 2020

"TRASCENDER LA CUARTA PARED"

• DIÁLOGO Y ANÁLISIS ENTRE CREADORES

Fecha: Miércoles 5 de febrero
Hora: 19:30
Lugar: Sala Guaraní del CCP
Calle René Moreno #369
Ingreso libre hasta agotar aforo



Territorio
de ideas

Invitados:
María Peredo
(Actriz, bailarina
y cantante)
y **Diego Aramburo**
(Director de teatro,
actor y dramaturgo)



“Territorio de ideas: Trascender la cuarta pared”



LA INEXISTENCIA DE LA CUARTA PARED

Diego Aramburo

Antecedentes (Breve apunte desde la historia del arte figurativo)

En artes escénicas se usa el término “cuarta pared” para designar una convención arbitraria que implica que todo lo que sucede en el escenario sucede ahí dentro y bajo el supuesto de que el público no está presente en el teatro. Esto se supone que ayuda a establecer una creación escénica más aproximada a lo que sería el comportamiento de las personas en el cotidiano, de forma natural. Es a lo que en teatro se le ha denominado “la actuación naturalista” y que termina asemejándose al tipo de actuación que vemos en el cine, que se supone que funciona por mimesis, por imitación de cómo actuaría una persona real en el cotidiano, dadas las circunstancias o situación que plantea la historia que se representa en el escenario o en el set.

De manera general, todos entendemos eso, al menos en el mundo de las artes escénicas y el de la actuación en general, cuando hablamos de “cuarta pared”. Esa imaginaria división entre lo que sucede y se propone en el espacio de la acción creada, y el del público. Entendiéndolos como dos espacios divididos y que, cuando existe la cuarta pared, no se tocan.

Pero, si revisamos la historia de las artes escénicas, teatro, danza, performance, etc., tal convención tiene apenas más de un siglo de existencia.

Pues, si en sus orígenes el teatro tiene, en occidente, el antecedente de los rituales dionisiacos, en oriente, África y en nuestro continente, esto está más dado por las

narraciones orales. En ambos casos la performatividad de quienes ocupan el centro del evento, llámense sacerdotes, sacerdotisas, chamanes, contadores de historias o cabezas de clan y comunidades es el sostén de la efectividad de la situación. También en ambos casos, la danza cumple inicialmente un rol entre catártico y estimulante de los estados extáticos.

Coincide también, pese a las diferencias, que el hecho es una acción cohesionadora de la sociedad, a través de un encuentro en el que se reconocen acciones, historias y celebraciones que son comunes a quienes se dan cita y ocupan roles más o menos protagónicos, pero que involucran la participación de la comunidad integral.

De ahí en adelante, teatro y danza siguieron su camino, y en la cultura occidental, fueron separándose.

El teatro se especializó en la transmisión de historias a través de la representación de situaciones y el uso de la palabra dialogada para lograrlo, pero desde Grecia, a través del coro, y todas las formas que abarcó el teatro occidental, incluyendo a Shakespeare y el Siglo de Oro Español, y a la ópera como forma de teatro lírico que es además la predecesora de los musicales; todas estas formas han incorporado narradores, a partes (es decir comentarios directos hacia el público), y tienen en la arquitectura de sus escenarios y en la estructura de su planteo para el encuentro con el público, una relación directa con el mismo.

No hay cuarta pared.

En la danza, mucho menos aún, y esto lo podemos constatar en el hábito de saludar al público y que éste responda con un aplauso, o que el público dé esta señal sin saludo previo, en medio de los espectáculos coreográficos.

Hay una tradicional intención frontal de partida, tanto de quienes hacen como en quienes espectan. Lo mismo se puede decir de la ópera, pero en general de todas las formas teatrales occidentales presentes hasta inicio del siglo veinte. Independiente de que se trate de dramas

o comedias, y en éstas mucho más, claro. No hay que olvidar que mucho de lo escénico proviene de la demostración de talentos: el canto, el baile, el circo...

Por su parte, en las formas y lenguajes escénicos no occidentales, la inexistencia de la cuarta pared y la dirección frontal y total con el público es mucho mayor. Sea en los contadores de historias africanos, los que se llaman danzarines tradicionales de la india, las narraciones amerindias comunitariamente compartidas por cabezas de tribu o chamanes, etc.

Ahora bien, revisando en paralelo la historia de la pintura, vemos cómo el manejo de la técnica fue dirigiéndose hacia dominar la representación figurativa lo más perfecta posible de aquello que se representaba en el lienzo. Y lo mismo podemos decir de otras artes, casi todas. Y el figurativismo fue dominante en occidente hasta llegar al siglo diez y nueve, temporalidad que coincide con que la fotografía, de alguna forma, tome ese lugar --y al figurativismo escénico le iba a llegar el cine, sin duda alguna.

Pero en la cúspide de este teatro figurativo, mimético, hay que detenerse a comprender qué sucede con el hecho escénico y la actuación.

En Francia, la tecnología del espectáculo llevará a que André Antoine separe la iluminación de la escena de una pseudo oscuridad para el público y esto llevó a que se posibilitara pensar en una realidad separada en el escenario, lo que derivaría en la concretización del realismo escénico.

El breve instante de la cuarta pared

Con la técnica para el escenario en el punto antes citado, no era difícil prever que se intentara dar ambientaciones lo más 'realistas' posible al escenario, y entonces había que poner la actuación a tono con esa impronta.

Es así que aparece la técnica de “ignorar ser observados por el público” -entre comillas porque luego veremos que esa esquizofrenia es imposible-, y la de “creer que lo que sucede en el escenario es ‘verdad’...” -y ahí hay una doble comilla porque creer eso también resulta otra demanda imposible o, mínimamente, esquizofrénica, y porque no hay cosa más mentirosa que la pretensión de que exista la “verdad”.

Y, siguiendo con ese tema, el de la “verdad”, si bien a los franceses les gusta atribuirse lo relativo a la modernidad artístico-cultural y ellos dicen que el teatro realista es “invento” de Diderot, a mí me gusta señalar que las vertientes de esa forma de actuar se sitúan en las performances de magia, donde se debe aparentar sorpresa, por ejemplo, y ocultar el truco. Performances que son herederas de los actos de los médicos brujos, chamanes y adivinadores, así como de los sacerdotes (de cualquier y toda religión), sanadores, exorcistas y toda forma de mediadores espirituales, quienes trabajan en base a mimesis total y, en algún caso, en base a delirio, del nivel de psicosis que sea.

En todo caso, a nivel de la técnica más reconocida para la actuación dentro del postulado de que en el escenario debe generarse una “burbuja de realidad cerrada”, es la dupla Chékov-Stanislavski la que establece la forma más reconocida y más exitosa en este sentido.

Eso sucede a fines del siglo XIX.

Puntualmente, el propio Stanislavski, hacia el final de su vida, hablará de la relatividad y peligros de lo que propuso como un sistema y luego fue perpetuado como “El Método” (El Método Stanislavski), que consiste en una serie de herramientas, provocaciones y premisas que usa el actor/la actriz para generar una actuación realista lograda de manera total y “creíble”.

Estas herramientas tienen como corazón la “memoria emotiva” (recordar situaciones personales parecidas, para llenar de emoción la actuación de una situación), las “circunstancias dadas” y el “si mágico” (que funcionan analizando en qué consiste la problemática de una escena y resolver la presencia personal en base a la pregunta de ‘qué haría yo si...’).

Por su parte, la escritura dramática de autores de esa época, como el propio Chekov, Ibsen o Strindberg, completan el panorama que genera una división, supuestamente completa, entre “la realidad” creada en el escenario y el público, que se pretende sólo observe el drama representado, lo siga y consuma hasta el final y se emocione.

Esta forma teatral y esta propuesta sistémica (la de Stanislavski), llegará de manera tardía a Estados Unidos que, con el surgimiento del cine, la termina aplicando a la actuación para cámara donde la “memoria emotiva” tiene aplicación exitosa, pues la carga pulsional lograda por la memoria, aguanta perfectamente para un par de tomas, mientras la práctica del propio Stanislavski, ya al final de su vida, como decía, culminan en la advertencia de que el sistema que propuso funciona sólo en determinadas condiciones y para determinados materiales y no para todo y que, por ejemplo, no se puede esperar que un actor o actriz se emocionen “verdaderamente” todos los días a la misma hora cuando tienen una temporada larga, y tampoco que un recuerdo funcione como combustible inagotable de emotividad.

A todo esto, además, se debe resaltar que la propia propuesta de la actuación “natural” y “realista” de la escuela norteamericana tanto del teatro como el cine, es la que más fácilmente denuncia sus propias falencias.

Para entender esto hay que mencionar que el epicentro de la actuación de “El Método” es la apropiación que hace Lee Strassberg del sistema de Stanislavski y la divulgación a través de su escuela, el Actors Studio, que termina sacando a luz nombres como el ícono de la actuación que propone, Marlon Brando, que tiene momentos sin duda brillantes (para mi gusto, principalmente en *Apocalypse Now*), pero a quien se le nota la carencia de elementos para sostener un monólogo en la adaptación de *Julio César* de Shakespeare para la pantalla en 1953.

Pero más que observar la reconocible y ya estudiada carencia de “El Método” frente a la exigencia de una composición o escritura no cotidiana, este ejemplo es interesante para observar cómo esta actuación que se pretende “naturalista” y “creíble”, en 1953 (*Julio César*), tiene una forma totalmente distinta a la que la actuación de la misma escuela propone en

1979 (Apocalypse Now). Y esto no hace otra cosa sino demostrarnos que lo que consideramos “natural” o apegado a “la realidad”, y “creíble” -que serían los parámetros bajo los que se trabaja y evalúa cuando se sostiene la “cuarta pared” en la actuación y la construcción escénica-, son sólo convenciones arbitrarias.

La obra, donde sucede

Partiendo de lo anterior, demos un paso atrás, pero usando las artes visuales como apoyo. En 1917, Duchamp cambia la historia del arte, no sé si haciendo algo que deba considerarse “novedoso”, pero sí suficientemente inteligente como para poner en evidencia dónde sucede el arte, qué es el arte, qué determina que algo lo sea. Y, evidentemente, no es el objeto-obra en sí sino la percepción de tal. Percepción que comienza en la voluntad artística, la propuesta de percepción de algo como obra, propuesta que será convencionaada/convenida por otras percepciones (inicialmente se situará estas “otras percepciones homologadoras o legitimadoras” dentro la academia -del arte, naturalmente, crítica y teoría; y luego se completará el círculo de negociaciones perceptuales incluyendo al público y su percepción, como parte fundamental donde residirá el arte (pero luego retomo esto).

Y es que al figurativismo ya le había seguido el irrefrenable camino hacia la abstracción (pasando por impresionismo, expresionismo, simbolismo y todos los ismos que llevan hacia el Dadá y finalmente al arte conceptual).

La humanidad iba develando lo que sucedía desde siempre en su percepción en relación a las expresiones y manifestaciones codificadas de lo que se quería comunicar. Es decir, en todo lenguaje (y el arte es, esencialmente, una codificación lingüística, convengamos).

Con Duchamp no sólo se visibiliza que el arte y la constitución de tal se trabaja en la cabeza, sino que también se hace un procedimiento muy interesante que es ir, con este principio hacia los orígenes de la producción de estos objetos comunicativos-simbólicos por parte de la humanidad.

Y es en las artes vivas donde más fácilmente se reconoce lo que digo, pues se da pasos hacia la puesta en evidencia y en valor de la codificación y calidad de la misma y su decodificación, y no sólo de la mimesis que no representa el tratamiento más tecnificado ni especializado del lenguaje de la escena en sí -comenzando por el cuerpo en escena y la actuación o movimiento, que serían su corazón.

Si el arte conceptual introduce lo cotidiano en el arte, llegando al Fluxus y el Situacionismo, en artes vivas se da, casi en paralelo al trabajo de Stanislavski, la propuesta de Meyerhold que va a ir a contrapelo del realismo para proponer una especie de “Constructivismo en la escena”, lo que luego decantará en el Expresionismo (que toma gran parte de la escena alemana y hasta el cine, en este caso), luego surgen propuestas como la de Brecht que procura romper precisamente la cuarta pared para que la conciencia del espectador no sea adormecida por lo presentado-narrado en el escenario como si fuera una realidad carente de intencionalidad discursiva, y ya hacia la segunda mitad del Siglo XX aparece el Happening que devuelve la acción artística-escénica al hecho comunitario; el Teatro Experimental de Grotowski que termina de devolver la lectura/constitución de narrativa a percepción del público, esto de la mano de otras propuestas como la de Kantor, por ejemplo, todas contrarias al realismo y usando mucho de las figuras poéticas como la metáfora, la elipsis, la metonimia y, a fin de cuentas, basadas en que el hecho final será “completado” e interpretado por la percepción del espectador; luego surgirán el Accionismo con los Accionistas Vieneses en la cabeza de este movimiento y que intervienen la ‘realidad’ con su contrario (simbólico), y luego se instaurará el Performance que termina de recuperar el carácter ritual y el valor de la acción en sí (el hecho presentativo y no actuado), del arte. Instancias todas que, si nos fijamos, devuelven características y valores presentes en lo que fuera comprendido como acciones y eventos antecesores de las artes escénicas. Todas ellas condiciendo con que las señales presentes en la materialidad de lo ofrecido (tanto en una pintura rupestre como en un cuadro cubista, tanto en una fiesta dionisiaca o un ritual iniciático tribal como en una intervención urbana), serán leídos para completar la narrativa, completar lo aludido por el objeto o acción que es sólo un medio y termina siendo un relato completo y, finalmente, algo con valor de “arte”, solo en la percepción del público, es decir, década espectadora o espectador.

Entonces vemos que la cuarta pared se hace imposible.

El hecho artístico no se aísla de quien lo especta, si no que se nutre de esa mirada, sólo existe ante ésta. Y la construcción de lo escénico no sólo no puede darse en una burbuja que niega su contraparte espectadora, sino que pierde su calidad de evento vivo al pretenderlo. Cosa última que se nota aún más cuando el cine se vuelve el arte narrador por excelencia de los dramas situacionales *in situ*. Las artes escénicas en ese caso tenían la posibilidad de perder frente a éste o de potenciarse como arte precisamente viva. El arte del convivio, diría Jorge Dubatti, donde el hecho se da cuando hacedor/a comparte un tiempo y espacio comunes a los de su espectador/a. Y cuando existe esta conciencia, la obra se potencia al incorporar esa otredad lo más posible, naturalmente.

Traduciendo

A partir de todo ello, en los años 80', basándose en realidad en un postulado para la educación, Jaques Rancière escribe una teoría para las artes, y sobre todo las escénicas, quien, con su propuesta del Espectador Emancipado, nos termina de mostrar que la obra de arte, así como cualquier instancia comunicacional, se constituye en la percepción de quien la recibe -en base a lo propuesto perceptualmente por la enunciación inicial, pero la comunicación, así como el arte, sólo se concreta al completarse el ciclo. Ninguna de estas instancias se da sin la otra, ni en la comunicación ni en el arte. La instancia definitoria, sin duda, es la instancia final: la percepción del público.

Por este postulado, terminamos de hacer consciente que un espectador o espectadora en ejercicio de su capacidad de ser tal, se sabrá autoría, se sabrá creando relatos, contenidos fruto de su mirada y su interpretación de algo que en realidad es una suerte de "medio", llámese obra, acción y objeto artístico. Tan es así que Grotowski, al final de su vida, dirá que trabaja "el arte como vehículo" pues entiende que lo que el busca y propone es una técnica y una práctica que, como cosa concreta, sólo se manifiesta si es percibida en cuerpos

receptores de aquello que él investiga (las calidades vibratorias del sonido que pueden elevar las de un cuerpo sea hacedor o receptor de sonido).

Pero, si a occidente lo toma una ida y una vuelta entender esto, las culturas no-occidentales no sólo lo sabían si no que nunca dejaron de saberlo y practicarlo.

Ejemplos de esto serían el sistema de Kipus en las culturas andinas pre colombinas, que establecen un sistema de signos que son codificados y decodificados de manera simbólica (un código de convención arbitraria), y cuya escritura, y lectura también, resulta elíptica. Lenguaje cuya elaboración y técnica hará que los tejidos que sostienen esta escritura sean percibidos además como arte; calidad que radica en la percepción de la elaboración.

Otro ejemplo que me gusta es el Animé japonés, sus dibujos animados, que se caracterizan por generar movimientos que desde occidente podemos entender como hechos “a medias”, como cuando dos personajes animé combaten y saltan a atacarse entre sí y lo que tenemos en pantalla son las figuras suspendidas en el aire con líneas que dibujan la dirección en la que se mueven contra su oponente, y escuchamos el grito de ataque, pero ni los labios ni las extremidades se mueven en cuanto una de estas figuras avanzan hacia la otra. Seguro que el movimiento de estos dibujos en acción de combate no es “naturalista”, pero es seguro también, que entendemos perfectamente la situación con las señales que nos son ofrecidas. Lo interesante es que estos dibujos funcionan así porque a decir de la cultura japonesa, los dibujos occidentales (estilo Disney, por ejemplo), estarían “sobre actuando” para su gusto, porque dan demasiadas señales, tantas que son innecesarias.

Esto, así como la “actuación realista” de “el método” que se supone imita lo más fielmente al accionar del día a día pero, a fin de cuentas, revisada de manera concreta resulta variando en su mimesis de una década a otra, nos muestra cómo la percepción, incluso de lo que consideramos mimético o figurativo, puede ir variando.

Pues mucho más subjetiva es la construcción de lo que se nos ofrece como un todo, como un contenido artístico y eso, definitivamente, no está en manos de quien propone ese medio que

es la obra, sino que es resultado de una negociación de voluntades que la afirman como arte al final de cuentas: la voluntad artística inicial de la o el creador, la de la lectura inicial que correspondería a la institucionalidad (la academia, la crítica, etc.), y la palabra última de constitución de lo artístico en su calidad de tal y en lo que refiere a sus contenidos, que es la del público.

Tiempo y espacio presentes

Boris Groys dice que las obras son medios para que se expresen teóricos y analistas -con intereses, claro-, y que habitan “museos” (teatros también), que resultan ‘bancos de valores culturales’ donde la obra “vale” comparativamente y ahí entra el rol de teóricos y críticos que quieren sobrevivir junto a las obras que inscriben en estos ejercicios de lectura. Dice que el carácter estético de la obra es el de consumo, es lo vigente en medios (ahí sigue el pensamiento de otros, como Badiou), y dice que su producción y goce provienen de la formación/educación previa, de lo que se consume antes, por tanto, el consumo estético no requiere del arte, menos en tiempos de redes sociales, donde hay más gente interesada en producir imágenes que en observarlas.

Es decir, la parte formal es cada vez menos necesaria y menos constitutiva de un algo como arte.

El carácter poético de lo propuesto es lo que resta y prevalece. Yo diría el carácter POIÉTICO, el de hacer PÓIESIS, el de generar algo que no estaba, el de generar universos y sistemas de lenguaje propios y particulares que convocarán percepciones particulares.

El arte no se da por afirmación de lo que se conoce previamente, si no por cuestionamiento y provocación, por lograr que se corra la percepción, que algo se mueva en el eje de la percepción del público hacia cualquier lado.

Groys nos muestra que, en tiempos de tecnologías de la comunicación y la información, y tecnologías del diseño en sí, el espacio último de diseño es el del diseño del sujeto en sí mismo, pero que el diseño que se está haciendo es estético.

El espacio del arte sería el del diseño ético y político del yo, la poética del yo, nos dice. En un tiempo donde la política y lo social están ya estetizados y el arte politizado, en tiempos de espectacularización de todo, donde el asunto no es 'cómo diseño algo', ni si quiera 'cómo me diseño a mi mismx', si no 'cómo me relaciono con el diseño que el mundo hace de mí...'

Todos somos obra, no por todos poder ser artistas, sino por todos ser espacios 'artísticos' espacio de diseño y espacios leídos (re diseñados por miradas), que se constituyen en valores simbólicos (donde se entiende la desmaterialización del arte en sí, y la valoración comercial de la autoría -concepto).

Ahí me queda claro, a mí en todo caso, que el espacio de lo artístico es el de lo perceptual.

Y, volviendo a las artes escénicas y a la inexistencia de la cuarta pared, pensar en cruzar una frontera inexistente, es decir, que la acción escénica se introduzca en el espacio físico del público, se me hace un acto reiterativo y hasta violento por ser innecesario.

Mis obras trabajan la provocación al público, a su percepción, desde siempre. Pero pocas veces me he permitido que un actor pise el espacio del público. Sí he puesto acciones más o menos cercanas a los y las espectadoras, si mis actrices y actores se comunican visual y verbalmente de manera directa y nunca negando que la acción está en relación directa con la presencia, mirada, atención y percepción del público -negarlo sería imposible y una pérdida de la cualidad que desprende y destaca las artes vivas del mundo audiovisual, por ejemplo. Pero nunca he hecho una obra de las que se conocen como "participativas", aquellas en las que se invita al público a hacer algo. Pocas veces he visto eventos escénicos de esta naturaleza tener éxito en sus objetivos, pues muchas veces cruzar esta espacialidad pretende acercar al público a "la obra" pero hace lo opuesto, lo aleja y, en lugar de generar mayor

lectura y construcción en la percepción de las y los espectadores, este tipo de acción termina bloqueando ese ejercicio, es decir disminuyendo la potencia del objeto como arte.

Otra cosa son los ejemplos de performances en los que, por ejemplo, la espacialidad de la obra invita a que el público la atraviese y algunas personas lo harán y otras no, pero al final de cuentas quienes lo hacen y quienes no, terminan leyendo el hecho.

Situación que se da también en creaciones escénicas contemporáneas (donde se desdibujan fronteras de lo que es teatro, danza, performance y cruces entre éstos). Me gusta mucho citar el caso de las creaciones de Jerome Bel, siendo que éste sitúa su nombre dentro la danza contemporánea, pero yo diría que su creación es de artes vivas en general. En su obra “Gala”, en la que el elenco es de corporalidades diferentes y *backgrounds* físicos diversos, por ejemplo, la obra consiste en que cada persona en escena proponga un movimiento que entienda como danza y las otras corporalidades lo repitan (un procedimiento característico de la danza éste de imitar una propuesta de movimiento), y al haber cuerpos formados desde el deporte y no la danza, otros en la danza sí, pero algunos en la clásica y otros en otras formas de danza, así como habiendo cuerpos de distinta constitución y también cuerpos con capacidades distintas como moverse en silla de ruedas, las propuestas que se producen y cómo se reproducen seguro termina instalando la pregunta sobre qué es danza, qué es danza contemporánea y cómo y dónde la encontramos, percibimos y apreciamos. Preguntas que terminan además constituyendo una danza de preguntas respuestas entre lo que se ve y la reacción y lectura, que se mueven de manera activa entre escenario y platea.

Me parece que la “danza contemporánea”, que desde su antecesora la danza moderna, tiene una especie de ‘tradicición’ de trabajar proponiendo estímulos visuales y sensoriales a ser leídos, que ha permitido llegar, con mayor rapidez y claridad, a obras conceptuales como “Gala”, que rompen la cuarta pared de manera explícita y completa, sin necesidad de que el espacio del teatro tenga un formato distinto al tradicional que incorpora un escenario diferenciado del público, ‘territorialidad’ que resulta una problemática menor una vez que se sabe que se está trabajando arte, es decir, algo relativo a la constitución de poéticas y que se constituye como tal, en definitiva, al activar algo en la percepción del público.

Dirección similar asumen el Teatro Post-Dramático, en el que el quiebre entre el drama y el presente es la constante, el Intervencionismo en el que el conocimiento de la construcción simbólica de la obra previa hace a la lectura y constitución de la obra-intervención, el Situacionismo que directamente instala un detonador y sitúa la obra en la reacción a la provocación y la irrupción al cotidiano (el cotidiano burgués es el objetivo del movimiento inicial), que se logra a través de la provocación lanzada (que es donde yo sitúo la parte relativa a la “obra” de mi acción GENERO -mi cambio de identidad de género-), o la Escapología que trata de instalar el hacer artístico de manera invisible e infiltrada en el cotidiano, para luego sacar su acción a la luz y a la percepción del público, es decir a convertirse en obra, una vez acabada la acción, es decir, proponiendo obras que existen un poco como las estrellas, a través del espacio y el tiempo, gracias a acciones que se dieron de forma real, pero ya no están, huyeron de quienes las acogieron y de quienes las produjeron para existir sólo en la percepción final.

En particular, yo inscribo mi obra como resultante de una conciencia absoluta de un diálogo con otra percepción, con una mirada a la que me debo, a la que interpelo generando disrupciones en su conformación de mundo a través de poéticas, es decir conformaciones de mundo a su vez, pero particulares más.

Luego, lo que importa no es lo propuesto por mí, si no lo que se constituye en la percepción de cada espectador o espectadora y si esto produce algún pequeño movimiento, alguna forma de pregunta, inquietud o, en el mejor de los casos, algún movimiento pequeño o grande, ya de parte de esa persona inicialmente espectadora.

Una vez más: la cuarta pared no existe.

De hecho, en estos tiempos de tanta comunicación, pero donde sospecho que la mayoría de los fenómenos comunicativos no terminan de constituirse como tales (es decir, los miles de mensajes que se lanzan a diario por los diversos medios incluida la comunicación en vivo), pues quienes los reciben no se ven convocados ni interpelados a conformar sentido ni cuerpo

en sí, en base a lo que las otredades proponen... yo me pregunto, ¿dónde puede estar la obra actualmente? ¿Cuándo se logra concretar un algo que sea tal? Y, en Bolivia, en particular, donde tan poco público acude a los espacios artísticos, sean museos, galerías, teatros, centros culturales y demás salas 'especializadas', ¿dónde y cómo se logra producir el efecto de que alguien 'reaccione' a una provocación, haciendo interpretación, lectura y reaccionando, conformando mundo, completando la póiesis?

TRASCENDIENDO LA CUARTA PARED

María Peredo Guzmán

Agradezco a “Territorio de Ideas” del CCP y a los asistentes por esta hermosa oportunidad para intercambiar interrogantes y visiones en torno a los procesos creativos y artísticos en nuestro país.

En esta exposición me preguntaré acerca de cómo se puede trascender la cuarta pared, si existe, y en qué ámbitos. Giraré sobre tres ejes: el primero, las artes escénicas, el segundo el cuerpo y su relación con lo identitario, el tercero, lo social.

Acerca de las artes escénicas, deseo mencionar para los que no están totalmente habituados con el término, de dónde proviene “cuarta pared”. En 1758, Diderot en su obra *Discurs sur la poesie dramatique*, menciona que los actores deberían interpretar sus personajes pretendiendo que entre el escenario y el público existe un muro, pretendiendo que nadie lo ve. Esta idea fue tomada por Stanislavsky a fines del 1900 trabajando con actores para el montaje de las obras de Chejov.

La idea de cuarta pared, implica dos cosas: distancia entre performer y público, e impermeabilidad. Cualquiera que haya estado sobre un escenario sabe que es imposible ignorar la presencia de la audiencia durante una actuación. Es más, el deseo de todo actor es en el fondo, ser visto, ¿por qué otro motivo se pondría en escena?

Mi análisis se enmarca dentro de estudios *etnoescenológicos*. La estoescenología es una ciencia social fundada como tal en 1995, se enfoca en las artes y prácticas escénicas en su contexto cultural, histórico y social. Según esta perspectiva, se abandonan las estrategias unidimensionales en la investigación, adoptando una perspectiva transdisciplinaria que incluye la etnolingüística y las neurociencias y estudios cognitivos, constituyendo un diálogo entre puntos de vista opuestos de los diferentes conocimientos científicos y los de los propios artistas.

Hija de los *performance studies*, la etnoescenología no es un listado de expresiones escénicas, ni un cuerpo de conocimiento ya constituido y dogmático, sino, por el contrario, una dirección dada, un impulso lanzado hacia la investigación permanente. (cnf. Pradier 1997)

“El performance ya no es fácil de definir o localizar. El concepto y la estructura se han extendido por todo el lugar. Es étnico e intercultural, histórico y ahistórico, estético y ritual, sociológico y político. El performance es un modo de comportamiento, un enfoque de la experiencia; es juego, deporte, estética, entretenimientos populares, teatro experimental y más” (Turner1982)

Para trascender la cuarta pared, hablo de lo escénico como "performatividad" tal como la introdujo Jerzy Grotowski (performer: el que hace), y a hablar de prácticas y artes performativas, en las cuales la atención se centra en el *HACER*. Aquí por lo tanto, entran en juego prácticas como un carnaval, un ritual, un partido de fútbol, una obra de danza o teatro.

“La forma espectacular es un pensamiento extendido en el espacio. El cuerpo performativo es el pensamiento.” (...) *¿Es espectacular el cuerpo danzante?*

Ciertamente sí, pero por la mirada que lo abraza y por la expectativa de quien aterriza allí.” (Pradier 1997, p.3)

Creada la convención teatral y las normas dentro de las cuales funciona lo espectacular, se crearía, en vez de un muro, una tercera dimensión: Está lo que yo hago como performer o al menos lo que creo que hago como performer, frente a una audiencia quien percibe mi acción a la vez colectiva que individualmente, desde distintos sentidos. Y en medio de nosotros está ese universo liminal, que es el verdadero sentido o significado de la obra. (Cnf. Weibel 2008)

Otro muro a derribar es en cuanto a la naturaleza visual de lo espectacular. Juani Pallasmaa en "Los ojos de la piel" (2006) propone una arquitectura y un arte en general que no se hagan prisioneros de la vista. Si bien la vista y el oído tienen prevalescencia, es interesante invitar a la audiencia a percibir con su piel. En realidad, aunque no estemos conscientes de ello, lo áptico juega un rol primordial en la percepción de los otros, del propio cuerpo y del mundo.

Hubert Godard, escribe sobre la percepción de la danza:

"Es imposible hablar de danza o, más en general, del movimiento del otro, sin recordar que es una percepción particular, y que el significado del movimiento se juega tanto en el cuerpo del bailarín como en el cuerpo del espectador".

Para concluir con este eje, afirmo que considero las artes escénicas, lo performático y lo espectacular relaciones de co-construcción y poder entre performer y audiencia.

Cuando dos se hacen una

El segundo eje se centra en la concepción del cuerpo y un tanto con su relación con el espacio.

Implícitamente, la idea de trascender una cuarta pared, significa *abrir espacio*. Si se rompe la pared de cualquier espacio dentro de una casa, edificio o institución, esto nos abriría la perspectiva hacia otra habitación, donde dos se harían una, o en otro caso, hacia un espacio

abierto, el patio o el cielo.

Marcel Mauss señaló:

"Estamos demasiado inclinados a creer que nuestras divisiones son muertes de la mente/espíritu humana/o; las categorías de la mente/espíritu volverán a cambiar y lo que parece estar bien establecido en la mente/espíritu de las personas algún día se abandonará por completo "

Pongamos de ejemplo dos instancias paralelas, como el teatro y la danza. O el teatro y la arquitectura, la psicología y el arte, etc. ¿Qué significaría romper esa pared que las distancia? Para mí, consistiría en encontrar eso que aparentemente las divide, para eliminarlo. Y así cohabitar ese nuevo espacio.



La exposición de María Peredo combinó la exposición oral con una intervención del espacio donde los cuerpos de los asistentes se organizaron en un círculo de manera espontánea

El cuerpo como arquitectura, tiene sus propios muros, membranas, estructuras: Observemos la forma en que un hombre se para, la dirección de su mirada, en qué pie pone más peso. Una mujer embarazada, receptáculo de otro cuerpo, menor en tamaño y volumen... Son arquitecturas corporalizadas. Los cuerpos se distribuyen de diferente manera en diferentes espacios: un colegio, un juzgado, un mercado. Si bien, las posiciones de cada quién son funcionales, también demarcan un tipo de relación de subordinación.

Un cargador del mercado La Ramada tiene una arquitectura corporal y postural diferente a la de un juez en la corte de justicia. Pero aquí no sólo juega lo simbólico sino también el USO que le damos a nuestros cuerpos. « Mientras más abajo está la persona en la escala social, su cuerpo y fuerza corporal son más utilitarios, hacen trabajos más pesados, son cuerpos más desechables, gastados a mayor velocidad. »¹

En 1934, Marcel Mauss elabora la idea de *Les Techniques du Corps*: los modos en que las personas, sociedad por sociedad, de manera tradicional, saben cómo usar su cuerpo. La transmisión de ese conocimiento o técnica se da como aprendizaje cultural, e incluye los comportamientos más elementales por naturaleza, es decir, aquellos que uno podría creer determinados completamente por los programas genéticos debido a su naturaleza universal: caminar, nadar, copular, tejer, ingesta de alimentos y formas de beber, etc. La noción de "técnica corporal" resalta que ninguno de nuestros comportamientos tiene origen totalmente biológico, y que lo biológico en los humanos es probable que esté orientado y formado cultural y / o individualmente por una práctica sostenida.

El cuerpo y el movimiento entonces son socio-psico-biológicos, y a partir de cómo los

¹ (Chloe Sagnet, entrevista personal, Francia 2018)

concebimos, percibimos y usamos, podemos transformarlos.

El cuerpo lee y es leído constantemente, ¿Cómo trascendemos de nuestros propios muros identitarios, para permitirnos ser otros y permitir al otro, la otra, existir con más libertad ante nuestra mirada?

Tercer eje: dispositivos

“Lo que me sorprende es el hecho de que en nuestra sociedad el arte ha llegado a ser algo que sólo se refiere a los objetos, y no a los individuos o a la vida; y también que el arte es una especialidad hecha por expertos que son los artistas. Pero ¿la vida de todo individuo no podría ser una obra de arte? ¿Por qué una lámpara o una casa son objetos de arte y no nuestra propia vida?” (Foucault, 1983)

Michel Foucault se cuestiona a cerca del arte dominante hasta entonces. Aquí no hablamos solamente de la obra, sino de los procesos subjetivos, objetivos, personales, grupales, institucionales que se ven implicados en la gestación de toda obra de arte.

« Es la pobreza la que da lugar a la invención » (Baudrillard)

Entre los modos más precarios de trabajo, está el del artista, el cual, en un 80% de las ocasiones, se ve siendo su propio mecenas, invirtiendo no solo tiempo y energía en su trabajo, pero también dinero. Ello lo hace altamente susceptible de ser alterado por los fenómenos de cambio social y, a su vez, de constituirse en expresión de los mismos. El paradigma de la postmodernidad, así como las teorías feministas, las manifestaciones mundiales en lo político y ambiental, traen al ámbito del pensamiento así como a las producciones artísticas cuestiones como la disgregación y la dislocación del sujeto, la fragmentación del individuo, la multiplicidad de las identidades.

Agamben reconoce en la palabra *vida* dos acepciones griegas: Zoe - vida natural, la vida de todos los seres. Y Konos- que se refiere a la cualidad o calidad con que vive un individuo o un grupo. Observa a partir de Foucault y a Hana Arendt, que el nacimiento de los regímenes capitalistas así como totalitaristas promovían el poder del Estado sobre la vida natural, la

vida y muerte de los ciudadanos. Aquí se observa que la política invade la esfera personal del ser humano. Algunas señales son las instituciones creadas para controlar los cuerpos: Las cárceles, las escuelas, los museos (que pretenden normar, controlar, almacenar las representaciones de dichos cuerpos). Señales más extremas del poder Estatal sobre las vidas son: Las guerras, las limpiezas étnicas, los sistemas de salud, las cuotas de población, esclavitud, medidas de estado sobre el nacimiento o interrupción de éste. Lo Biopolítico (Agamben/Foucault) implica la incidencia del cuerpo vivo en la política y vice versa. En este marco, se me hace importante pensar en el concepto de dispositivo:

« Conjunto heterogéneo, que incluye virtualmente cualquier cosa, lo lingüístico y lo no-lingüístico, al mismo título: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. El dispositivo en sí mismo es la red que se establece entre estos elementos. El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder. » (Agamben 2011)

En este sentido, para trascender la cuarta pared, conectando nuestro cuerpo, identidades y nuestra acción, ya sea artística o no; propongo generar nuestros propios dispositivos, en este caso: *dispositivos*. Tener prácticas conscientes de sus conexiones no sólo internas pero con el sistema social, económico y simbólico. Preguntarnos y permitirnos accionar desde lo pequeño y simple, para co-construirnos más libres, más diversos.

Moviéndonos también movilizamos toda la estructura que nos rodea.

Ejemplos:

1. Lukas Avendaño: Artista escénico de la comunidad Muxe en Oaxaca. Étnicamente, esta es una comunidad donde los hombres son travestis, independientemente de su identidad sexual. En el caso de Lukas, él juega con esta dualidad, a veces habla de lo homosexual y de los roles de género. El 10 de mayo de 2018, su hermano Bruno fue desaparecido. Desde entonces, todos sus performances están enfocados en denunciar su desaparición y la retardación de la justicia, en el acto poético de recordar para hacer existir la idea, la imagen, la esperanza de una persona.

2. <https://www.youtube.com/watch?v=9h9HP-VOJv4>

« Les Indes Galantes » de Cogitore. El cineasta, toma la ópera creada en 1735 por Rameau. El original es una ilustración ingenua y etnocéntrica de lo que Rameau entendía por los nobles salvajes de las colonias, activas en aquel siglo. Lo que hace Cogitore es invitar practicantes de Krump, la hija rebelde del Hip-hop que se niega a ser parte de las academias, y los invita a improvisar en la ópera de París. ¿Son *esos* cuerpos espectaculares? El artista pone cuerpos en su mayoría de color, cuerpos que no están educados en academias ni mucho menos, bailando cuestionan esta obra musical y la historia a través de su sola presencia, en una institución que sin duda es la más importante entre las artes cultas francesas. Vuelca las jerarquías sociales e históricas, cambiando la configuración entre institución, academia y calle, colonizados y colonizadores, danza y performance, audiencia y performer.

« El cuerpo como un campo de resistencia, esto es el cuerpo y sus poderes; el poder de actuar, de transformarse a sí mismo y al mundo y el cuerpo como límite natural a la explotación. Nuestra lucha entonces ha de comenzar con la re-apropiación de nuestro cuerpo, la re- evaluación y redescubrimiento de su capacidad para resistir, y la expansión y celebración de sus potencias, individuales y colectivas. » (Saccetti 2009).

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?*, Sociológica, México 2011, vol. 26, no 73, p. 249-264.

BAUDIRLLARD Jean: *Le système des objets* Éditions Gallimard, París 1968.

BOURDIEU Pierre: *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona 1992.

ESCUADERO, Jesús Adrian: *El cuerpo y sus representaciones*, en Enrahonar 2007, n. 38/39, p. 141-157.

FEDERICI Silvia: *In Praise of the Dancing Body*, Traducción de Juan Verde. «En alabanza al cuerpo danzante». Brujería Salvaje, s/n (junio de 2017). Versión online.

GARCÍA CANCLINI, Nestor: *Arte y cultura en el escenario de la globalización*, Seminario 17 de agosto de 2007, Medellín, Colombia.

MAUSS Marcel: *Manuel d'ethnographie*, Payot, 1947. En particular en el capítulo V *Estética*, [pp. 69-99] la sección dedicada al drama p. 94-99.

MAUSS Marcel: *Les techniques du corps*, Journal de Psychologie, XXXII, N° 3-4, 15 mars-15 avril 1936. p. 386.

PALLASMAA, Juhani: *Los ojos de la piel*. No. 159.93: 72. Gustavo Gili, New York 2006.

PRADIER Jean-Marie: *Ethnoscénologie: la chair de l'esprit*, Laboratoire d'Ethnoscénologie Université de Paris 8. Octubre 1997.

SACCHETTI, Elena: *Arte y antropología: reflexiones en torno a una aproximación: la representación del cuerpo como un lugar de encuentro*. Documentos de trabajo (Centro de Estudios Andaluces) 2009, vol. 4, n 1, p. 1-19.

TURNER Victor: *From ritual to theatre - the human seriousness of play* en *Performance: General introduction to the performance studies series*, Performing Arts Journal Publications, first volume. PAJ, New York 1982.

WEIBEL, Peter: *El público será el protagonista* en ABC. Biacs3, Sevilla 2008, p. 2-3.

SESIÓN 2 – JULIO, 2020

Territorio de ideas

PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN

Del **con**vivio
al **tec**novivio

DIÁLOGO Y ANÁLISIS ENTRE CREADORES

Expositoras:

- **LAURA DERPIC**
(Dramaturga y Mágister en Creación Teatral)
"La virtualidad y los límites del teatro"
- **ALICE GUIMARAES**
(Actriz del Teatro de los Andes)
"Paradigmas del espacio escénico en tiempos de pandemia"

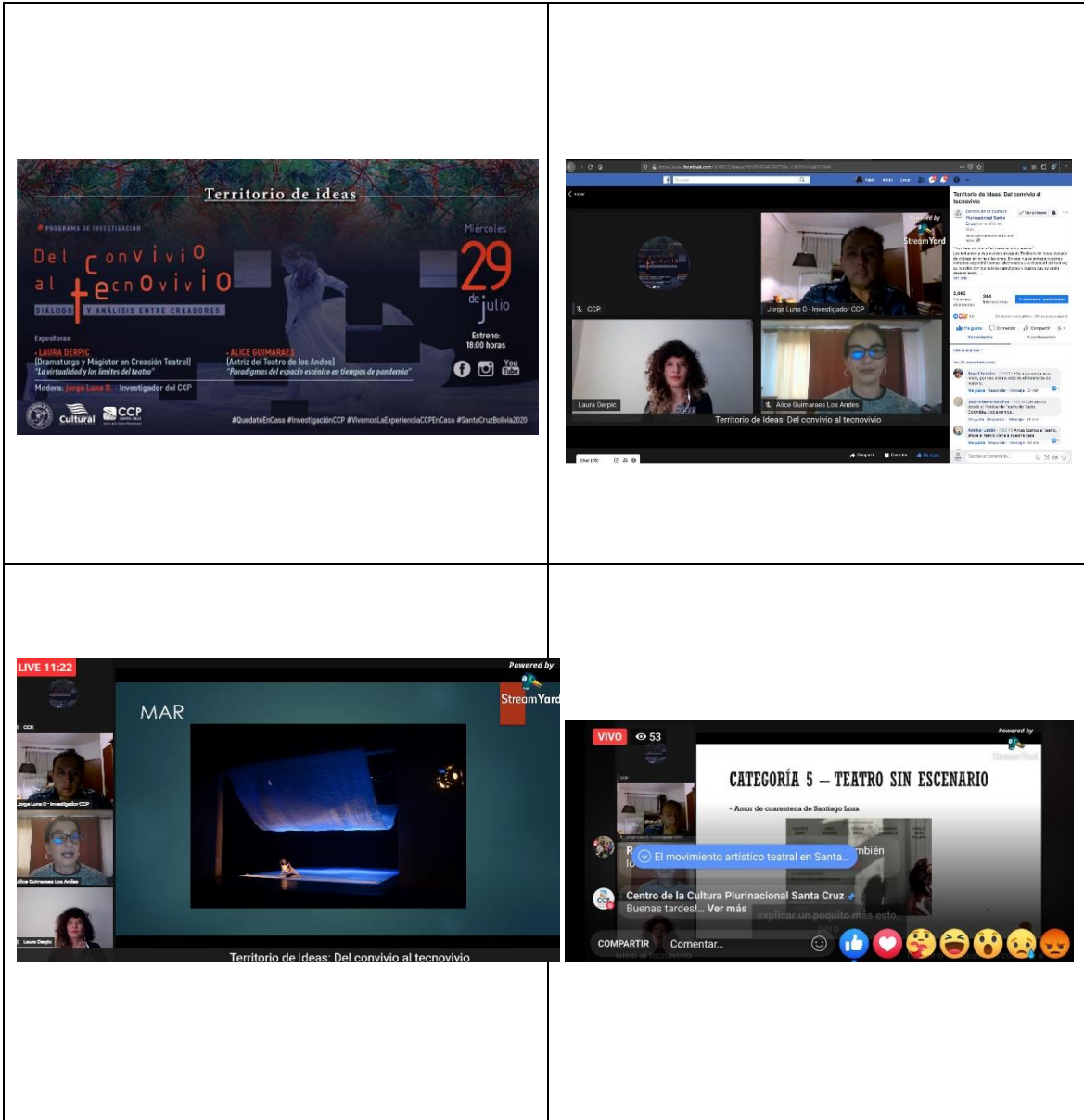
Miércoles
29
de julio

Estreno: 18:00 horas

Modera: **Jorge Luna O.** - Investigador del CCP

@CCPSCZ

Territorio de ideas: Del convivio al tecnovivio



La virtualidad y los límites del teatro

Por: Laura Derpic Burgos

Abstract

El presente artículo tiene como objetivo determinar y clasificar qué posibilidades existen para el teatro en la virtualidad, debido a las medidas sanitarias que establecen el distanciamiento social y la cancelación de eventos presenciales para reducir la propagación de la enfermedad Coronavirus (COVID-19). Así también se busca establecer si los límites del teatro deben ser tan rígidos en cuanto a lo presencial, y cuestionar si no es tiempo ya de dar un salto a otros formatos, como lo han hecho otras artes, en diferentes momentos de la historia.

De esta manera se realiza una posible categorización sobre los diferentes tipos de teatro en la virtualidad que están surgiendo en este contexto, haciendo una diferenciación según los elementos, objetos y sujetos involucrados en cada uno. Se incluyen las siguientes categorías: Teatro Filmado, Teatro Virtual, Teatro editado, Atomización del *Site-Specific* y, Teatro sin escenario.

Peter Brook empieza su libro *El espacio vacío* con las siguientes palabras:

“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. Sin embargo, cuando hablamos de teatro no queremos decir exactamente eso”.²

Brook, a continuación, hace referencia a una variedad de elementos que hacen al teatro como tal, como ser telones, plantas de luces, un foso, un escenario, el verso libre, la escenografía y tramoyas. Sin embargo, los espacios concebidos para ser escenarios teatrales, nunca estuvieron tan vacíos como ahora, y la afirmación de Peter Brook no puede ser más acertada para definir al teatro en los tiempos que corren, como ese hombre (o mujer) que camina por ese espacio mientras otro (u otra) lo observa.

Todas las premisas que hacen al teatro, tal y como lo conocemos, no existen más o se han relativizado debido al distanciamiento social, como medida preventiva para la propagación de la enfermedad coronavirus (COVID-19), acompañada de una serie de cuarentenas que a la fecha en Bolivia supera los 120 días.³

Con algunos matices que permiten cierta flexibilización en algunas ciudades, las diferentes cuarentenas, se caracterizan principalmente por la reclusión de las personas en sus casas y el limitado contacto con otras personas; siendo esto último, reducido a lo estrictamente necesario, para no poner en riesgo las vidas de cada una de estas personas.

² Brook, Peter. *El Espacio Vacío*, p.1 <https://actors-studio.org/web/images/pdf/brook.peter.el.espacio.vacio.pdf>

³ Decreto Supremo 4199, 21 de marzo de 2020. Recuperado de Gaceta Oficial de Bolivia <http://www.gacetaoficialdebolivia.gob.bo/normas/buscar/4199>

En el momento en el cual escribo este ensayo, no sólo se han suprimido aquellos supuestos que hacen al teatro, como arte escénico para que exista como tal, sino todos aquellos ritos que tienen que ver con la congregación de personas para compartir un tiempo y espacio determinados. Ya sea porque alguien cercano cumple años, o porque es el nacimiento de un nuevo miembro de la familia, o quizás la despedida de un amigo, la celebración de una boda, un velorio o un entierro, por señalar los más importantes.

Todos estos eventos, son ritos que celebramos como humanidad, sin importar la cultura a la que pertenezcamos, o la religión que profesamos. Todos los pueblos tienen ritos que son el resultado de prácticas milenarias que se han repetido entre sus miembros hasta la actualidad y, si hay alguna característica que los une, es precisamente la reunión de personas.

Somos seres sociales y quizás hasta ahora, fue algo que dimos por sentado. Pensamos que siempre sería así. Tanto, que parece que la realidad que estamos atravesando se asemeja a algún episodio distópico de alguna serie de ciencia ficción pero que, a diferencia de las propuestas apocalípticas más populares, no estaríamos atravesando ningún tipo de desastre natural que nos anuncie que el fin del mundo ha llegado de manera contundente y tenemos que ser lo suficientemente afortunados para poder escapar de ese desastre. Salvo porque todo lo que está ocurriendo, es consecuencia del modelo neoextractivista poco amigable con el planeta tierra, que venimos implementando desde hace mucho tiempo en el mundo.

Hasta ahora, no fuimos conscientes de lo importante que es tener contacto con los demás. Poder tocarnos, abrazarnos y acariciarnos. Esto mismo se ve reflejado en el teatro. Dimos por sentado que siempre podríamos estar juntos para sentir la emoción colectiva que genera ver una obra de teatro y compartir esas emociones en silencio con el resto del público. Dimos

por supuesto que siempre experimentaríamos esa intimidad en la oscuridad de una sala, esa que nos conecta con sensaciones profundas que otras personas están sintiendo al mismo tiempo. Las carcajadas que se contagian a través de los cuerpos o la emoción contenida que nos genera tristeza por lo que vemos. La euforia que se puede suscitar al presenciar el concierto de una banda en vivo, un partido de fútbol o ser parte de una manifestación en las calles.

Todas, son experiencias en comunidad que podemos compartir sin palabras. Sin tener que explicarnos todo, donde nuestros sentidos están presentes y abiertos para compartir estas vivencias con quienes estén cerca, en ese mismo tiempo y espacio.

En este contexto, la pregunta sobre si el teatro es posible en la virtualidad, a primeras luces parecería que no, ya que no se llegan a configurar los supuestos que hacen al hecho teatral y no existe una relación directa entre actor y espectador que comparten sus presencias en un mismo tiempo y espacio. Aquello que Jorge Dubatti ha denominado como “convivio”.⁴

Adicionalmente, en la virtualidad tenemos suprimidos al menos dos de los sentidos que hacen a estas vivencias, como son el tacto y el olfato. En consecuencia, no se configuraría ese acuerdo tácito que implica que uno de los sujetos representa una historia y el otro acuerda que se la va a creer en el mismo tiempo y espacio; que dicho sea de paso, es una ficción que está previamente ensayada por los actores y actrices junto al director o directora, con una puesta en escena pensada para un escenario específico que, en el mejor de los casos está diseñado por un grupo técnico de escenógrafos, iluminadores y vestuaristas, quienes a través

⁴ Dubatti, Jorge. *El teatro como acontecimiento*. Ovejas Muertas. Recuperado de <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/02/01/jorge-dubatti-el-teatro-como-acontecimiento/>

de sus saberes idearon estos elementos. Así, en cada función todo lo que ocurra en escena, parecerá que está ocurriendo por primera y única vez.

Al menos esa es la sensación que tenemos quienes hacemos teatro, o que queremos alcanzar, cada vez que realizamos una función, que los textos que memorizaron los actores durante meses de ensayo, a partir de procedimientos de repetición metódica, así como las marcaciones de movimiento en el espacio, las emociones que se van generando y por las que van transitando, sean una partitura imperceptible para el público y que en la representación, se cree la ilusión de que todo ese andamiaje, tiene la frescura de lo que ocurre por primera vez.

Mientras pienso en esto, inevitablemente reflexiono sobre la virtualidad y todo lo que implica, como la mediación de una pantalla, donde nuestros cuerpos están diluidos y nuestras presencias no son más que luz proyectada y nos convertimos en una suerte de espectros, tal como afirmó la filósofa argentina Esther Díaz en un conversatorio organizado la semana pasada por Alternativa⁵ y que no nos permite sentir esa presencia en comunidad, esa sensación de conexión que otorgan las reuniones de personas en vivo.

Pero ¿acaso nuestras vidas no están ya atravesadas por la virtualidad? ¿No realizamos una serie de actividades desde la virtualidad por lo menos hace 20 años? ¿Acaso nuestras relaciones con amigos y conocidos no vienen siendo mediadas por las redes sociales, donde interactuamos a través de los perfiles que armamos y, que a su vez interactúan con los perfiles de nuestros contactos que postean eventos importantes, reflexionan sobre lo bueno

⁵ Díaz, Esther y Banega, Horacio. *Teatro Pandémico: la resignificación del tiempo y el espacio*. Alternativa. Recuperado de <https://www.alternivateatral.com/obra72361-teatro-pandemico-la-resignificacion-del-tiempo-y-el-espacio>

y lo malo que les pasa, promocionan eventos de su interés, suben *stories* para contarnos qué comieron, a quién vieron, con quién bailaron y qué bien la pasaron? ¿No nos hemos gestionado alguna vez una cita con el perfil de alguien que nos pareció atractivo o atractiva en alguna plataforma virtual? ¿No hemos dejado de llamar a nuestros amigos por teléfono, para comunicarnos con ellos a través de una variedad pasmosa de grupos de WhatsApp que tienen finalidades específicas?

Si todas estas interacciones no generaran en nosotros ningún tipo de reacción o emoción, ya sea de felicidad, frustración, ansiedad o realización, podría afirmar que el teatro en la virtualidad no es posible y proclamaría que ha muerto, como lo hicieron quienes ante la aparición del cine hicieron lo mismo, entre ellos Walter Benjamin⁶.

Pero lo cierto es que el teatro en la virtualidad está ocurriendo y aquí estamos en 2020, replanteándonos qué posibilidades tiene en este nuevo contexto. Es más, cada uno de nosotros en este encuentro virtual, está presente desde su casa, al menos desde tres ciudades distintas, con nada más que una computadora o un celular con cámara y una conexión a internet. Estamos compartiendo este mismo tiempo y espacio virtual que durará mientras tenga lugar esta charla. En este momento, la diferenciación de “adentro” y “afuera” no existe más. Por lo menos, tal como la conocíamos hasta ahora puesto que en la virtualidad exponemos los interiores de nuestras casas, declaramos consignas políticas, a la par que contamos qué desayunamos hoy y cómo nos sentimos respecto del clima.

⁶ Arreche, Araceli. *Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro*. Revista Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Recuperado de <https://www.centrocultural.coop/revista/17/cuerpo-presente-y-cuerpo-ausente-relaciones-y-diferencias-entre-cine-y-teatro>

¿No son entonces infinitas las posibilidades que puede tener el teatro a partir de la virtualidad? ¿No es tiempo ya, que el teatro se sume a difuminar sus límites como lo han hecho otras artes? Pienso en las artes visuales, la música y la danza, cuya abstracción nos permite disfrutar, por ejemplo, una canción que nos gusta, tanto en vivo como en un reproductor de música. ¿Un libro deja de ser libro porque no está en formato papel?

Tal como afirma Reinaldo Laddaga, en su libro *Estética de la emergencia*, un nuevo paradigma estaba teniendo lugar en las artes ya en los años noventa y dos mil, que tenía que ver con el uso de las palabras y las imágenes en contextos fuera de los escenarios, siendo tan importantes como lo son los objetos de arte⁷, y este corrimiento se había perfeccionado más en el cine y la música, demorándose en llegar a las artes escénicas.

En este momento, con la no existencia del teatro como lo conocíamos, y la cantidad de espacios teatrales vacíos, la necesidad de creación escénica, ha llevado a los creadores a buscar otras alternativas y, desde mi punto de vista, nunca fue una búsqueda tan dinámica y permeable como hasta ahora, pensando que las casas o las habitaciones en las que vivimos. se convierten ahora en espacios que, además de cumplir la función para la cual fueron creados, como dormitorios, escritorios, comedores, cocinas, etc., son a su vez, oficinas, foros, escenarios, campos abiertos, etc.

En estas circunstancias, podría afirmar que la creación *in-situ* o *site-specific*, nunca antes fue llevada hasta un punto extremo, que deliberadamente estoy denominando como la “atomización del *site-specific*” o la “atomización de los escenarios”. Un proceso que estamos viviendo por primera vez y por una necesidad muy concreta. Aunque hayan existido

⁷ Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. (2006). Adriana Hidalgo Editora. Argentina

experiencias parecidas durante los años dos mil y en otras dimensiones, tales como el surgimiento de espacios alternativos en casas, galpones abandonados que se presentaban como espacios teatrales alternativos ante la ausencia de teatros convencionales, o como consecuencia de acuerdos poco favorables con las salas oficiales, o como resultado de las pocas opciones de acceso, en esta oportunidad estamos utilizando los espacios habituales de maneras muy diferentes.

La atomización de los escenarios que estamos viviendo, está ocurriendo en espacios mínimos, como lo son nuestras habitaciones o incluso, las paredes de nuestras habitaciones, y en algunos casos incluso, son nuestras ventanas o pantallas.

A continuación, quiero mostrar una serie de ejemplos sobre el teatro mediado por la virtualidad que existe, nos guste o no y que he clasificado de la siguiente manera:

1. **Teatro filmado**, denominado así, el teatro que ocurre en un escenario convencional, generalmente sin público, bajo ciertos protocolos de bioseguridad para los actores y el personal de los teatros, donde se graba la función o se hace una transmisión en vivo. Un buen ejemplo de este formato sería “El Municipal en tu casa” (<https://www.facebook.com/watch/?v=635667263957741>), una iniciativa de la Dirección de Teatros Municipales de La Paz que, a través de la plataforma de Superticket también se replicó en Santa Cruz.

También está la iniciativa de “Teatro Viral” organizado y producido por Snack Tía Ñola (<https://www.facebook.com/snacktianola/>) en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, que tiene como característica particular, la participación de una serie de actores y artistas con diferentes trayectorias que, según un sorteo de grupos, realizan

obras de teatro en un tiempo reducido que, probablemente encajaría en una clasificación diferente pero que mantiene la formalidad de la grabación de la obra y su presentación en formato audiovisual.

Vale señalar que esta modalidad viene siendo utilizada hace varios años, por diferentes teatros oficiales en el mundo, como es el caso del Teatro Real de Madrid en España o el Royal Opera House en Inglaterra, que ofrecían su programación online a un módico precio para ser vista desde cualquier lugar del mundo, pero que ahora están disponibles sólo en sus respectivos países, y de manera gratuita.

Otra alternativa de este mismo tipo de teatro, sería Teatrix (<https://www.teatrix.com/>), una plataforma argentina, que al estilo de Netflix, ofrece obras de teatro en HD para ser vistas online, que en los últimos meses, ha sumado una gran cantidad de usuarios y está siendo replicada por varios teatros como el Teatro Nacional Cervantes, el Complejo Cultural San Martín, el Centro Cultural San Martín, Timbre 4, Alternativa Teatral y el Centro Dramático Nacional.

2. **Teatro virtual**, nombre redundante para esta clasificación, aunque provisorio es adecuado, en la medida en la que tiene que ver con replicar lo que ocurriría en una obra de teatro, pero teniendo a los actores en diferentes espacios, incluso países, que simulan estar en un mismo lugar, gracias a la edición de video. Los actores nunca se encuentran entre sí, pero mediados por la cámara, aparentan estar en el mismo espacio. Este tipo de teatro, después pasa por un proceso de edición para hacer más prolijo el audio, la calidad de la imagen, etc. Una de las primeras experiencias de este tipo fue la de Liliana Porter, artista

contemporánea argentina radicada en Estados Unidos, que hizo este experimento ni bien empezó la pandemia (<https://vimeo.com/404176708>). Quizás quedó vieja en un par de semanas, cuando se empezaron a viralizar una serie de *challenges* en las redes sociales de este mismo tipo.

En este mismo grupo entra un proyecto titulado “40 días” coordinado por “Dramaturgia Clandestina”(<https://www.facebook.com/dramaturgiaclandestina/>), al cual fui invitada a participar por David Arancibia, dramaturgo chileno, quien convocó a 16 dramaturgos de varias latitudes, a escribir juntos una obra de teatro en el lapso de 40 días en un formato laboratorio, haciendo referencia a la idea histórica de una “cuarentena”. El formato de escritura resultó una suerte de cadáver exquisito, en el que la consigna principal fue escribir o continuar lo que ya estaba escrito en un documento de google, a partir de una serie de directrices entre todos los convocados. El proyecto fue muy efectivo siendo que cerca de cumplir los 40 días habían ya más de 50 páginas escritas, las cuales pasaron por una segunda etapa de puesta en escena. En esta etapa, se quiso mantener la virtualidad como sustento del proyecto, para lo cual se convocó a diferentes directores, también de varias latitudes para que, puedan experimentar desde lo virtual la puesta en escena, o más bien, la “puesta en el espacio” de ese texto dramático. Este proyecto tendrá una primera apertura de proceso este domingo 2 de agosto y se espera que se estrene oficialmente la semana siguiente.

Un proyecto adicional es “Bovary” del colectivo Fede+3, que se formó a partir de un taller de dramaturgia que di el 2019 en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires y que está formado por Federico Martín Fernández y Diego Quiroga, asistentes del taller, y al que se sumó Gabriela Fernández como editora. En este proyecto, tomamos

un texto de Federico Martín Fernández para ponerlo en escena. Por diferentes motivos no pudimos hacerlo de manera presencial, pero este año lo llevamos a cabo, teniendo una serie de encuentros virtuales, una vez por semana, durante tres meses y que en este momento se encuentra en etapa de edición y esperamos poder mostrar a fin de año.

3. **Teatro Editado**, es el tipo de teatro que reúne una cantidad de artistas en el formato habitual de una obra de teatro, performance o improvisación, cuyo producto final está mediado por la edición de video o la pantalla misma.

Es parte de esta clasificación, un proyecto que realizamos junto a Bernardo Kehoe, Lucio Giagnorio, Mario Martinelli y mi persona, durante la primera etapa de la pandemia, llamado “Cuarensnows” (<https://www.instagram.com/cuarensnows/>), que tuvo una presentación especial en vivo el 29 de julio de este año. “Cuarensnows” es una iniciativa vecinal que surgió como una necesidad de creación en conjunto. Basó sus encuentros en lo performático y la improvisación, conjugando nuestros saberes, con la única premisa que todo lo que ocurre, se graba en una sola toma y sin repeticiones. El producto final son videos musicales de corta duración, que pasan por un proceso de edición, tratando de mantener intacta aquella única toma. Cabe mencionar que, sobre este proceso de creación, se realizó el corto “Una noche en el Hotel Central” dirigida por Mario Martinelli y Daniel Casabé, que formó parte de la competencia oficial del Festival Escenario y ganó el Premio del Público, en octubre de este año.

4. **Atomización del Site-Specific**, es el tipo de teatro que ocurre en nuestras casas, habitaciones, balcones o terrazas, como escenario. Como ejemplo quisiera mencionar

una iniciativa del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires que fue “La Noche de los Balcones” (<https://www.buenosaires.gob.ar/culturaencasa/la-noche-de-los-balcones>) que ocurrió en mayo de este año. Otro ejemplo es “Terrazas confinadas” de Valeria Junquera (<https://www.instagram.com/terrazasinfinita/>) también en Buenos Aires. Ambos proyectos suponen la presencia de personas que realizan obras de teatro o performances desde sus balcones o en sus medianeras, cumpliendo con las medidas de bioseguridad y distanciamiento social, que no están mediadas por una pantalla, sino que son vistas por los vecinos, que desde sus ventanas o balcones llegan a ver estas obras.

5. **Teatro sin escenario**, son obras de teatro que ocurren sin la necesidad de un espacio físico. Desde mi punto de vista, serían lo más parecido a una experiencia inmersiva, porque suponen una cercanía entre el actor y el espectador de mucha intimidad, como algunas obras de teatro que están ocurriendo por WhatsApp.

Este sería el caso de “Amor en cuarentena” de Santiago Loza, dirigida por Guillermo Cacace (<http://www.alternativateatral.com/obra72074-amor-de-cuarentena>) que, aunque Loza en alguna entrevista afirmó que esta experiencia no era teatro pero sí lo más cercano, consiste en una obra en la que el espectador recibe audios de un actor o actriz de la obra por 14 días después de haber comprado una entrada de manera virtual.

También está la propuesta de Ezequiel Hara Duck, llamada “Vengan de a uno” (<https://www.vengandeauno.com/>). Hara Duck viene investigando el WhatsApp como medio o instrumento para la representación teatral hace ya varios años. Este proyecto consiste en que el actor y el espectador hacen una videollamada y el

espectador, tiene que ayudar al actor a resolver alguna cuestión en su casa, pasando a ser un espectador activo, casi director en algún punto.

Existe un proyecto más que aún no salió pero que saldrá en los próximos meses, llamado "*Stageless*" producido en Inglaterra, al cual me convocaron y también a una serie de dramaturgos de distintos países, que habitualmente no tienen lugar o pocas veces se escuchan sus voces, para que escribieran textos teatrales sobre el confinamiento, que luego grabarán diferentes actores en formato de audio y se subirán a una plataforma.

Para concluir, sólo quiero decir que estamos viviendo un momento paradigmático, en el que todo parece indicar que el mundo ha cambiado. Por ahora no hay vuelta atrás y quién sabe cuándo podremos volver a vivir como antes o ser parte de aquella llamada "nueva normalidad" que, para mí, es un nombre poco adecuado, siendo que estoy más a favor de lo que sería lo "anormal" como premisa de creación.

En todo caso, nos toca tomar estas circunstancias como posibilidades y oportunidades de experimentar nuevos caminos de creación, aunque sea por un "mientras tanto". No sabemos si en el futuro recordaremos este momento como ese extraño episodio de nuestras vidas en el que no pudimos tocarnos entre nosotros, o si fue ese momento clave de la historia en el cual encontramos una forma de revolucionar el teatro, en el sentido de adecuarnos a las posibilidades que nos brinda la tecnología y reinventar por completo este arte.

Por ahora, empecemos por reinventarnos.

Bibliografía virtual

- Arreche, Araceli. *Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro*. Revista Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Recuperado de <https://www.centrocultural.coop/revista/17/cuerpo-presente-y-cuerpo-ausente-relaciones-y-diferencias-entre-cine-y-teatro>
- Brook, Peter. *El Espacio Vacío*. Recuperado de <https://actors-studio.org/web/images/pdf/brook.peter.el.espacio.vacio.pdf>
- Díaz, Esther y Banega, Horacio. *Teatro Pandémico: la resignificación del tiempo y el espacio*. Alternativa. Recuperado de <https://www.alternivateatral.com/obra72361-teatro-pandemico-la-resignificacion-del-tiempo-y-el-espacio>
- Dubatti, Jorge. *El teatro como acontecimiento*. Ovejas Muertas. Recuperado de <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/02/01/jorge-dubatti-el-teatro-como-acontecimiento/>
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la Emergencia*. 2006. Adriana Hidalgo Editora. Argentina. Recuperado de <https://labineditos2.files.wordpress.com/2014/04/laddagareinaldoesteticadelaemergencia.pdf>

Bibliografía Normativa legal

- Decreto Supremo 4199, 21 de marzo de 2020. Recuperado de Gaceta Oficial de Bolivia <http://www.gacetaoficialdebolivia.gob.bo/normas/buscar/4199>

Páginas web y artículos consultados

- <https://www.facebook.com/watch/?v=635667263957741>
- <https://www.facebook.com/snacktianola/>
- <https://www.teatrix.com/>
- <https://vimeo.com/404176708>
- <https://www.facebook.com/dramaturgiaclandestina/>
- (<https://www.instagram.com/cuarensnows/>)
- <https://www.buenosaires.gob.ar/culturaencasa/la-noche-de-los-balcones>
- (<https://www.instagram.com/terrazasinfinito/>)
- <http://www.alternivateatral.com/obra72074-amor-de-cuarentena>
- <https://www.vengandeauno.com/>
- (<http://www.alternivateatral.com/obra70149-clavemos-el-visto>)

NUEVOS PARADIGMAS DEL ESPACIO ESCÉNICO EN TIEMPOS DE PANDEMIA

Alice Padilha Guimarães

Resumen

En el momento en que estamos viviendo, el tiempo y el espacio cobran nuevas configuraciones. Pareciera que hubiésemos entrado en un “agujero negro”, con una fuerza de gravedad espantosa, dónde el espacio se ha reducido y el tiempo se ha dilatado. Podemos percibir otra realidad desde un horizonte interno, el “mundo” se vuelve una pantalla y las relaciones se dan desde esa nueva dimensión. El “contacto” y la “presencia”, condiciones fundamentales para la realización de nuestro arte, el teatro, están imposibilitados. En ese marco nos interrogamos sobre una serie de cuestiones estéticas, existenciales, temporales con objetivo de hacer una reflexión sobre la posibilidad (o tal vez necesidad) de romper con ciertos parámetros estéticos y conceptuales del arte escénico vivo para dar sentido y resignificar una nueva manera de pensar y crear “teatro” o, al menos, “teatralidades”. En ese sentido compartimos los procesos y resultados de tres experiencias propias: la realización de una lectura dramática vía zoom, la elaboración de una puesta en escena virtual que será presentada en el Festival Itinerante de Teatro Contemporáneo de La Paz (este año se realizará vía web) y un taller de teatro y creación adaptado a la virtualidad. Mencionamos también el “Teatro Via Whatsapp”, experiencia realizada por el Teatro Tetraskel de Sucre. Planteamos diferentes interrogantes: ¿Cómo se establecen y dialogan los elementos de la teatralidad desde esas experiencias? ¿Cómo se maneja la dramaturgia escénica en cada caso? ¿Cómo se interroga el espacio en esas propuestas? ¿Cómo se transmite un conocimiento que es fundamentalmente praxis a través de la pantalla?

La palabra teatro deriva del latín *theatrum*, que a su vez tiene origen en la palabra griega *théatron* que literalmente significa “lugar desde dónde se ve” y del verbo *theastai* (ver, contemplar, mirar). La misma palabra contiene en su significado el concepto de “espacio” o “lugar” y una acción realizada por “uno” que ve a “otro”. En muchas definiciones las presencias de un espacio, un actor y un espectador serían las unidades mínimas para existir “teatro”. Para Grotowski en su propuesta de *un teatro pobre* que se reduzca a una esencia mínima, el espacio teatral es el que existe entre actor y espectador. En ese caso no se refiere solamente al espacio físico, pero nombra un espacio simbólico dónde ocurre una relación inefable pero directa que posibilita crear *presencia*.

El espacio físico posible para la realización del teatro resulta de una serie de innovaciones y experimentaciones a través de los tiempos que atienden a cuestiones socioculturales y estéticas correspondientes a las necesidades y expectativas de cada grupo cultural específico. En la historia del espectáculo occidental se observa la evolución de cómo se pensaba el espacio escénico, desde edificios teatrales como los Anfiteatros Griegos, el Teatro Isabelino, el Corral de Comedias, el Teatro a la Italiana hasta las calles de los pueblos en los Autos y Milagros medievales o las plazas y las carrozas utilizadas por la Comedia Dell’Arte. El espacio del teatro no debe ser entendido solamente como un lugar, un edificio construido específicamente para la realización del acontecimiento teatral en las diferentes formas que pueda tener, también puede ser una calle, una esquina, un mercado, un parque, una iglesia, una piscina, un tren, la habitación de una casa, etc. que, adaptados o utilizados con sus características naturales, pueden convertirse en el lugar dónde se encuentran actor y espectador.

En el teatro contemporáneo las investigaciones y experimentaciones sobre el espacio escénico se han dado no solo en la búsqueda estética, pero también en el ámbito de la relación que se quiere establecer entre actor y espectador, en las funciones que deben cumplir o el rol que debe asumir cada uno en la representación. Así el espectador es solamente un observador de un fragmento de vida que ocurre delante de él (el concepto de “cuarta pared”), el espectador puede ser un observador crítico a quién se le revela la artificialidad de la representación misma, puede ser un participante activo de la misma acción y del otro lado el actor puede obviar la presencia del espectador, lo puede interpelar

directamente o hacerlo partícipe de la acción dramática. Hay infinitas posibilidades para el espacio escénico que potencializan, evidencian y definen la relación entre actor y espectador.

Tomando en cuenta la especificidad del teatro que es la presencia física imprescindible de dos agentes para poder existir, en el presente, dónde los encuentros vivos entre actor y espectador no son posibles, ¿podrían ser las pantallas de los medios electrónicos un espacio posible para el teatro? ¿Es posible ese encuentro desde/a través de la pantalla?

El arte en general, por principio, contiene en sí misma el diálogo. La práctica artística está siempre en relación con el “otro” al mismo tiempo que conforma una relación con el mundo en la realización del objeto artístico. Las artes escénicas vivas (el teatro, la danza, el performance) tienen la relación dialógica tal cual como condición para la propia existencia. Un escultor o un pintor pueden decidir no exponer su obra, no ponerla en el espacio de diálogo con un público. También lo puede hacer un músico con su composición o un escritor con su libro. Con el teatro eso no es posible porque solo se realiza en la presencia del espectador. Aunque se pueda estar mucho tiempo elaborando y ensayando la escena que se va a presentar, mientras no se la presenta ante un espectador, no existe el *acontecimiento*. Porque el teatro es lo que sucede entre el actor y el espectador. Existe y “acontece” en esa relación inmediata, aquí y ahora. Cada función de una obra será específica y única como tantas veces se la presente. El teatro existe en la duración del espectáculo. Es efímero o, en palabras del gran director Peter Brook “es un arte escrito en el viento”.

En principios de siglo XX con el surgimiento del Teatro Realista de cuarta pared y las vanguardias estéticas empieza la visión del espacio escénico como un lugar no solo de localización del acontecimiento teatral, pero también participante de la misma dramaturgia escénica con intervención en el lenguaje y en la misma ideología del espectáculo. Espacio teatral y escenografía caminan juntos. El escenógrafo es un agente transformador del espacio en el sentido formal y también conceptual.

En el “Teatro de Los Andes” la investigación sobre el espacio y la escenografía van de la mano con la investigación sobre el trabajo del actor y de la poética de la puesta en escena. Entendemos la escenografía como un elemento vivo dentro de la obra teatral que nace de manera orgánica junto a la creación de la puesta en escena. Se relaciona directamente con

los actores y participa activamente de la acción dramática, convirtiéndose en un universo de sentidos que crea la materialidad que posibilita la conexión del público con los elementos y mecanismos de la puesta en escena. Nos identificamos con el concepto contemporáneo de *puesta en escena* como una *escritura escénica* resultante de la articulación de los diferentes sistemas escénicos como ser el espacio, la escenografía, la actuación, la iluminación, la música y el texto. Cada sistema es independiente y “cuenta” o “significa” algo en sí mismo, al mismo tiempo que se relaciona y dialoga con los demás sistemas constituyendo lo que se podría llamar de *dramaturgia escénica*.

Es importante decir que el trabajo del “Teatro de Los Andes” está caracterizado fundamentalmente por la creación colectiva. Todos, director y actores, aportan en la misma medida a la creación en diferentes disciplinas; desde la elaboración de elementos de la puesta en escena, hasta la propuesta musical, escenográfica y dramática. Nosotros como actores tenemos conciencia plena del espacio y del lenguaje escénico que estamos utilizando. No estamos “a servicio” de las ideas de un director o dramaturgo, creamos junto a ellos las imágenes y el lenguaje de la obra. No utilizamos “marcas” dictadas por el director, relacionamos y articulamos el espacio y los diferentes elementos de la puesta en escena desde una percepción propia. Las diferencias y contradicciones que aparecen en el proceso de creación realizado desde el colectivo no son obstáculo, al contrario, son la herramienta para encontrar una apertura de significaciones y pensamientos que hacen que el producto artístico sea capaz de dialogar en diferentes frentes y establecer un carácter de comprensión universal.

Fundamentalmente empezamos una nueva creación desde un tema sobre el cuál queremos o necesitamos hablar. Pocas veces hemos utilizado un texto ya escrito como punto de partida y, cuando lo hicimos, fue desde una lectura propia de este texto y de una reescritura. Pero sí ya tuvimos como disparador concreto el espacio escénico definido en el cuál empezaríamos un montaje. Y en algún momento fue la definición del espacio y la escenografía que determinaron el camino de desarrollo de un trabajo que se encontraba estancado en su proceso.

Pensando en la posibilidad de hacer posible el teatro en la coyuntura del presente, nos preguntamos cómo recrear el “espacio teatral” para ser transmitido por los medios electrónicos. Tal vez no sea factible por sus especificidades pero quizá sea posible recrear el “espacio dramático” del teatro. Un espacio dónde se presenta algo que contiene teatralidad pero que no se configura en teatro como tal. Utilizando las palabras del crítico argentino Jorge Dubatti, establecer un “tecnovivio” dónde el “convivio” no es posible y realizado en un “tecnoespacio” en sustitución al “espacio vivo”.

Hace tiempo que el arte teatral ha investigado y utilizado recursos mediáticos en el desarrollo de lenguajes estéticos, como el vídeo, la proyección tipo cine, la banda sonora grabada, efectos visuales laser, holográficos, etc. También se ha utilizado los multimedios como posibilidad de registro, conservación y reproducción de los montajes teatrales. Es imposible no considerar los procesos de intercambio entre medios tecnológicos y el teatro, y las interferencias e influencias que se dan entre unos y otro. Es factible que el teatro contemporáneo dialoga con prácticas artísticas mecanizadas, pero ¿podrá el teatro desarrollar un lenguaje propio integrado a la tecnología sin perder su singularidad? ¿Será posible “escribir en el viento” desde el lenguaje audiovisual?

Con el cambio extremo que ha suscitado la pandemia en el mundo y la consecuente necesidad de aislamiento social como medida para hacerle frente, la cultura compartida en espacios públicos es drásticamente afectada. La alternativa fue tratar de que los medios tecnológicos de la mano con las redes sociales fueran el lugar posible de las manifestaciones artísticas. También el lugar de reflexión y estudio con propuestas variadas: conversatorios, conferencias, *streaming*, lecturas dramáticas, transmisión de obras filmadas, de shows de música, de películas, de coreografías, un verdadero “tsunami” de manifestaciones de todo orden.

Como artistas de teatro, en un primer momento nos sentimos desubicados en esa nueva realidad. Nunca hemos investigado prácticamente sobre el lenguaje audiovisual, no dominamos los medios técnicos para hacerlo y al mismo tiempo sentimos la necesidad de no quedarnos solo en espera pero, como dice el director argentino Claudio Tolchir: “La verdad es que no sé si es una buena o mala alternativa, por ahora es la única que tenemos”. Y la primera experiencia en ese sentido fue la invitación a realizar una lectura dramática de un

texto nuestro inédito por la plataforma del grupo Eliella Teatro de Costa Rica, desde el Zoom y en vivo. Los tres actores participantes, cada uno desde su casa y un músico en otra ciudad. Fue un proceso muy intuitivo, con poco tiempo de preparación. La propuesta era la lectura de un texto, no obstante pensamos en cómo articular el espacio, tratamos de que cada uno en su “cuadrado” pueda establecer un “espacio del personaje”, de su universo interior, ayudándose con la luz, con el fondo, jugando a acercarse y alejarse de la cámara, a reaccionar a las intervenciones de la música y de los demás, y el tema técnico de no evidenciar que efectivamente se estaba leyendo el texto. En ese caso creemos que sí se estableció un espacio dramático y una narrativa con elementos de teatralidad, y en ese caso, el texto era el sistema protagonista en la escena.

La segunda experiencia está siendo la pedagogía virtual. La enseñanza escénica sea en los aspectos del trabajo del actor como de la puesta en escena son una práctica investigativa del Teatro de Los Andes desde sus inicios. Sistematizamos desde nuestra praxis teatral una metodología para compartir esos conocimientos. En un primer momento no quisimos transponer simplemente nuestro método al lenguaje virtual porque está pensado desde otro lugar, justamente en el encuentro de cuerpos y pensamientos en un mismo espacio compartido de encuentro y creación. Por ese motivo no propusimos talleres virtuales inmediatamente. No obstante, Gonzalo Callejas recibió una propuesta de Solidar Suiza para impartir un taller a un grupo de jóvenes no actores con objetivo de instrumentalizarlos para expresar lo que están viviendo en ese momento desde el lenguaje artístico teatral, en el espacio de aislamiento social y la comunicación virtual. Para eso fue y es necesario repensar los puntos de partida, adaptar o inventar nuevos ejercicios y buscar nuevas formas que contemplen relaciones distintas de los estudiantes entre ellos, con el maestro, con el proceso y con el producto de la creación. No se puede obviar el nuevo medio simplemente repitiendo algo que fue estructurado para otro espacio-tiempo. Es necesario encontrar equivalencias y nuevas formas que respondan a ese contexto dónde el verdadero teatro no es posible, pero sí es posible (y necesaria) una aproximación amable y creativa.

La tercera experimentación en que estamos es la puesta en escena del monólogo *Ensayo de La Ansiedad* del poeta y escritor surense Gabriel Salinas. Cómo en la lectura dramática el disparador creativo, punto de partida y eje de la creación, es el texto, un monólogo reflexivo

con complejidad poética. Estamos trabajando desde una creación colectiva con la actriz Piti Campos Villanueva y el cineasta Omar Alarcón. La propuesta es realizar un ejercicio escénico-audiovisual dónde se explora la metáfora del encierro a través de acciones cotidianas y la transcripción y sublimación de la ansiedad desde el acto de escribir.

Formalmente tratamos de realizar una especie de “diálogo” para encontrar una dinámica entre la teatralidad y el audiovisual. No nos contentamos de tratar de construir una escena con los parámetros teatrales y filmarla simplemente, pero sí encontrar en la relación con el lenguaje audiovisual la posibilidad de traer a la pantalla una construcción que, sin abandonar elementos de teatralidad, contemple el medio por lo cual será compartida, haciendo más efectiva su ejecución y la relación que pueda establecer con el público. Por las limitaciones materiales y circunstanciales del momento presente, elegimos como espacio escénico las habitaciones de una casa y objetos del cotidiano que algunas veces aparecen tratados de una forma metafórica, no cotidiana. Una mujer observa el mundo de afuera desde adentro, al mismo tiempo que puede ver a sí misma “dentro y fuera” de este mundo. Este “adentro” es la casa, la cocina, el cuarto, el baño, su propio cuerpo, su propia mente y su ansiedad. Esos lugares también son el lienzo de su escritura, como si dejara huellas por dónde transita en el cotidiano, encontrando en la acción de “escribir su ansiedad” a veces un sentido para vivir, a veces un punto de escape de su propio “ser en el mundo”. Esperamos lograr transmitir esa sensación de un espacio “interno” que es “externo” a la vez. Es un proceso nuevo para todos los involucrados, estamos probando, investigando, descubriendo nuevos parámetros para la creación y nuevas posibilidades de mantener vivo nuestro arte.

Un tercer experimento que me pareció muy interesante, sorprendente y novedoso es una experiencia del Teatro Tetraskel de Sucre: el teatro vía whatsapp. El director Jamil Estrada nos cuenta que *“Un pequeño ejercicio de amor”* es una obra que estaba en proceso y se vio paralizada por la cuarentena. El grupo trató de buscar una alternativa para reinventarla, volviendo a la experimentación en la búsqueda de una posibilidad de hacerla virtualmente. Se pusieron como premisa experimentar en cómo se vive el amor por whatsapp, una aplicación popular que la tienen todos. La obra consistía en acompañar desde whatsapp en el teléfono celular, un chat de los personajes y poco a poco se desentrañaba la historia que contaban. Había una exploración interesante en la cuestión del “espacio escénico” propuesto.

Las fotos, videos, audios y stickers intercambiados por los personajes hablaban y contaban tanto de ellos mismos y de la historia cuánto el mismo texto. Eran elementos muy elocuentes en el resultado final de la obra, cómo lo pueden ser la escenografía, la utilería, las luces y la música en una obra de teatro convencional. Además de dar al espectador un rol de “mirón” de la vida ajena. La sensación de estar viendo mensajes íntimos en un celular que no es nuestro.

Esas experiencias reflejan la necesidad de interrogarnos a partir del espacio escénico visto desde otro punto de vista, fundamental para atender a las cuestiones socioculturales, coyunturales y existenciales del momento presente y hacer posible la realización artística. Trasponer la frontera de los paradigmas del arte teatral, nos puede presentar un nuevo lugar que antes nos era ajeno. No solo por el cambio en el medio de expresión, pero en la búsqueda de un nuevo lenguaje que responda a esa nueva forma de ver, organizar e interpretar la realidad.

Bibliografía:

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 2015.

PEIXOTO, Fernando. *O Que é Teatro?* São Paulo: Brasiliense, 2003.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

VILLEGAS, Juan. *Para la Interpretación del Teatro como Construcción Visual*. Irvine, CA: Gestos, 2000.

SESIÓN 3 – SEPTIEMBRE, 2020



Colores
de **Herminio**
imágenes de
Urzagasti

LUNES **28**
INVESTIGACIÓN

TERRITORIO DE IDEAS

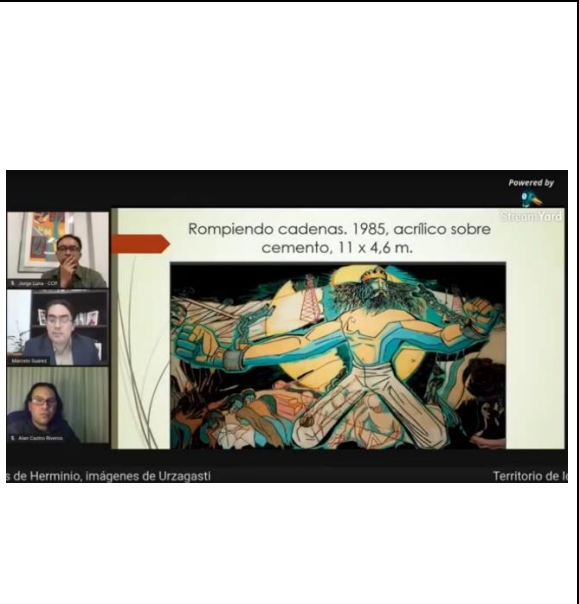
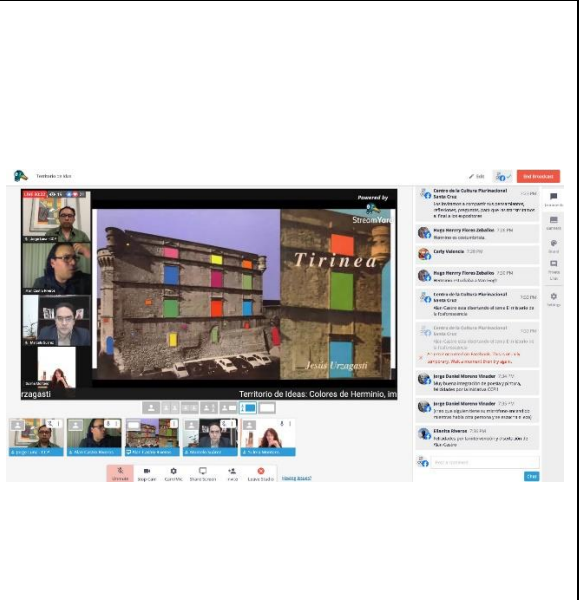
Expositores:
ALAN CASTRO RIVEROS
Escritor, docente e investigador
MARCELO SUÁREZ
Periodista cultural

Participación especial:
SULMA MONTERO
Poeta y compañera de Jesús Urzagasti
Estreno: 19:00

Plataformas: Facebook - Instagram - YouTube **@CCPSCZ**

Territorio de ideas: Colores de Herminio, imágenes de Urzagasti



EL ENIGMA FOSFORESCENTE. HERMINIO PEDRAZA Y JESÚS URZAGASTI

Alan Castro Riveros

La vida es una planta que florece sola
Sobre la negra antigüedad de la tierra

Jesús Urzagasti

A la luz de otro sol

Cuando vemos las mujeres, los árboles, los niños y los carretones que pueblan la obra plástica de Herminio Pedraza (Santa Cruz, 1935-2006) no viene a nosotros la interpretación gastada de cierto costumbrismo; es decir, la versión estereotipada del folclore popular de la región oriental. Sus imágenes están coloreadas *a la luz de otro sol*, sin por eso negarse a afrontar o a vislumbrar la vida cotidiana que sucede a la orilla y en las fronteras de esa urbe industrial conocida como Santa Cruz de la Sierra.

Si nos detenemos en algunos de sus carretones, por mencionar uno de sus motivos recurrentes, estos parecen dirigirse precisamente hacia ese *otro sol* que origina su luz particular.

Por ejemplo, en el cuadro *Regreso al pahuro* [fig. 1] vemos muchos de los elementos – tanto figurativos como abstractos– que Herminio Pedraza ha puesto en juego para crear su lenguaje pictórico. Por supuesto, está el carretón siempre camino al horizonte, mostrando

los bienes llevados en su carrocería y los enseres colgados alrededor de ella. A la izquierda, una columna de la arquitectura chiquitana tras la cual hay bueyes mirando a uno y otro lado. Uno de ellos, el más cercano al espectador, parece estar mirando las construcciones magenta de la ciudad, las luces de las ventanas y unas repentinas sombras antropomorfas imbuidas por cierto espíritu de la danza. Y es tras estas sombras, por ejemplo, donde se avizora la capacidad de Pedraza para hacer dialogar lo figurativo con lo abstracto como quien nada hace. Tras las sombras humanas no solo vemos una especie de engranaje mecánico gigantesco, sino muy cerca también cuatro torres petroleras que se pierden junto a la perspectiva del carretón en avance. La rueda maquina se refleja de pronto en la rueda de madera del carretón, y a su vez, fabulosamente, en el gigantesco sol que expande sus rayos en todas las direcciones y se hace el centro que no solo irradia sino también recibe al caminante vestido de blanco y tocado con sombrero de saó.



Figura 1

Hecha esta breve descripción, conviene volver al título del cuadro: *Regreso al pahuro*. Cabe recordar que la voz “paúro” significa fuente de donde mana el agua, manantial de donde brota; es decir, vertiente original. Esta palabra nos devuelve nuevamente a ese juego de ida

y vuelta que propone Herminio Pedraza con este cuadro: el regreso al lugar de donde ha salido, en este caso, una fuente de luz; un retorno hacia ese *otro sol*.

Un trayecto de semejante vaivén sucede en *Tirinea* (1969), la primera novela de Jesús Urzagasti. Según cuenta el autor chaqueño en una entrevista de 1977, tres años antes de publicar *Tirinea*, él tuvo un sueño en el cual «los pobladores de una aldea abandonaban cantando la tierra natal, en pos de “Tirinea”; tras un penoso viaje por selvas y desiertos, los aldeanos llegaron finalmente a la tierra prometida, “Tirinea”, que no era otra cosa que la tierra que habían abandonado» (Antezana: 147).

Por cierto, la inquietante imagen del *otro sol* que vamos citando desde un inicio es parte de un verso de “Bajo perfil”, un poema de Jesús Urzagasti que forma parte de su penúltimo libro de poesía *Frondas nocturnas*. Resulta sugestivo leer este poema y ver el *Regreso al pahuro* de Pedraza.

Ciertos hombres y mujeres pesan en mi vida / más que un barril de pólvora. / A algunos no los veo hace años / a otros los encuentro de vez en cuando. / Agarraron muy temprano / la autopista del anonimato / rumbo a la indefinible belleza / de amanecer vivos y coleando / o al minúsculo error / de morir con el nombre cambiado. / Hombres y mujeres que pesan en mi vida / me miran con cara sorprendida / y me registran como persona desconocida. / Están muy lejos de ser / héroes o santos a la moda / —digo yo que los he calibrado / a la luz de otro sol. (2008: 117)

Esta distancia frente a «héroes o santos a la moda» nos da la pauta sobre la desvinculación con el costumbrismo realista no solo de Herminio Pedraza, sino también de Jesús Urzagasti. En una entrevista realizada en 1990 por el diario *El Día*, Pedraza cuenta que «una de las cosas más importantes que he querido captar, son los rostros guarayos más auténticos [...] Para pintarlos –continúa– yo necesito vivir al lado de ellos, compartir con ellos [...] No uso a las personas como modelos, lo que se me graba de aquella convivencia lo voy pasando a la tela». En esta transferencia de lo vivencial al cuadro está la fuerza de una mirada y la impresión de un color revelado que no busca ni idealizaciones ni martirologios, sino la captación de lo auténtico.

En uno de los fragmentos de “Acerca de los hondos motivos”, texto que abre la segunda edición de *El árbol de la tribu* (2012), Urzagasti escribe lo siguiente:

El hecho de haber nacido en la apartada frontera me ha permitido calibrar con rara intensidad el centro de mi país. De ese modo surgió en mí la necesidad de apostar por lo local, al margen del costumbrismo, estratagema urdida por la metrópoli para devaluar lo que no entra en sus moldes o estorba. (11)

Tanto Jesús Urzagasti como Herminio Pedraza «calibran» su mundo a la luz de ese otro sol que les permite «apostar por lo local» sin caer en la facilidad de lo obvio, en el descuido del prejuicio, en la ligereza de la santificación o, peor aún, en la amargura de la animalización. El contacto con el mundo, ya sea calibrando una escritura o atemperando un color implica una ética el momento de hacer una obra y muchas veces esta ética se contraponen a la ley moral común, la cual idealiza, margina, criminaliza o reduce a tarjeta postal a quienes estarían fuera de los moldes que adormecen la sensibilidad de una comunidad.

Jesús Urzagasti escribe sobre seres que ha conocido, es cierto; pero su mirada está tamizada por el sueño, allí donde reside otra realidad. Herminio Pedraza, a pesar de convivir con lo que retrata, le ha dado un lenguaje pictórico tamizado por una abstracción personal que transmite algo más verdadero que el “realismo”.

Aunque muchos artistas bolivianos se empeñan en ser universales, Urzagasti y Pedraza se dieron cuenta que no hay mayor universalidad que entender la aventura humana desde una mirada íntimamente forjada al alcance de nuestras manos y de nuestra memoria.

Contornos de luz

Uno de los rasgos más característicos de la obra de Herminio Pedraza es el aura luminosa que suele delinear sus figuras. Es interesante que los trazos continuos y cerrados,

que usualmente suelen ser la parte figurativa de una pintura (el dibujo, digamos) tienden en Pedraza a dotar a los seres y cosas de un halo más volátil, de una iridiscencia que nos lleva al color de los sueños y de la abstracción. La línea en Pedraza, con su fosforescencia, contiene a la oscuridad, la separa y siempre da lugar a destellos ondulatorios de color [fig. 2]. Los contornos de luz recorren los cuerpos y auratizan sus volúmenes; es una luz que precisamente sale de paúro, del manantial original. Es significativo que Pedraza utilice colores cercanos al modelo Cian-Magenta-Amarillo, el cual está basado en la absorción de la luz. Por algo, el historiador de arte Pedro Querejazu comenta que «El tratamiento del color [en Pedraza] asemeja a la solarización fotográfica por la inversión o cambio de los valores cromáticos ordinarios» (Manzana 1, 2013: 14). Esta solarización no deja de rezumar en la obra del pintor cruceño.



Figura 2

Aunque muchas personas han encontrado con toda razón características del fauvismo y hasta del arte *naïf* en la obra del artista, cabe recordar que Herminio Pedraza consideraba su estilo como «impresionismo abstracto», tal como lo dice en una entrevista realizada por

Marcelo Suárez para el periódico *El Deber* (Manzana 1, 2013: 9). El impresionismo abstracto combina lo figurativo con lo abstracto. El impresionismo, en su afán por captar la luz, por su juego con la mezcla óptica de los colores, había llegado a disolverlos y así abrió el camino hacia el arte abstracto. En ese sentido, el impresionismo abstracto trabajó mucho con la disolución y proyección de la luz, pero sin obviar la figura.

Como veíamos en un principio, al referirnos a la entrevista de 1990 para el diario *El Día*, Pedraza dice que aquello que pasa en la tela sale de lo que ha quedado grabado en su memoria a partir de una convivencia cotidiana. «Siempre he trabajado así –dice–. Cuando hay algún rostro muy difícil, recién recorro al bosquejo para no olvidarme de algunos rasgos». Esto nos hace pensar que aquella luz que bordea sus figuras, eso que podríamos llamar el aire del bosquejo, adquiere potencia y se encarna el momento de la hechura de la obra. Es una luz salida de la memoria más que una copia del modelo real; he ahí su cualidad abstracta, en cuanto ha pasado por el tamiz de una interpretación que no se queda con la figura, sino que la lleva a la idea de lo que ha sido visto y vivenciado.

A propósito del destello y de su relación general con un quiebre de lo ideal, en las indecisiones de color que uno ve en la realidad por obra de reflejos que llevan a “equivocos” en la coloración, el crítico de arte Georges Didi-Huberman, al pensar la relación de este destello con la dimensión de lo figurativo, afirma que

el destello puede tener lugar también, secundariamente, como *efecto de detalle*: una casi-alucinación, con el efecto de “realidad” que le es propio, y que adelanta lo figurativo como una hiper-identidad o una singularidad [...] este es un destello en cuanto detalle realista; alude a la sorpresa de un *eso es*; es un efecto de descubrimiento, de encuentro o de reencuentro en el orden de lo visible. (2007: 115)

Esta hiper-identidad, este «descubrimiento», si lo situamos como contorno de luz que delinea las figuras en la obra de Pedraza, se nos muestra de pronto como superficie revelada,

epifanía a flor de piel. El pintor deja emerger esa luz y de pronto ciñe la encarnación de un cuerpo sin por ello encerrarlo, sino más bien abriéndolo con las ondulaciones de su propia luz hacia el paisaje y desde el paisaje íntimamente comprendido. No por nada, Franca Calmotti afirma que en Herminio Pedraza «el color ya no es color “real” o convencional, sino [...] fuerte, contrastante, arbitrario, para transmitir ya no los detalles sino la esencia [...] Y para transformar la pintura de la representación de la realidad a la creación de la realidad» (Manzana 1, 2013: 15)



Figura 3

Fijémonos, por ejemplo, en el cuadro *Pelota de trapo* [fig. 3]. El cian hace de destello delineador, delinea el aura de niños, mujeres, ancianos y columnas. Este color cruza, más o menos desperdigado, de esquina a esquina. Está tanto en la franja baja de la pared a la izquierda como al fondo del horizonte. Es la fuerza lumínica que emerge desde el azul del cielo y parece a su vez señalarlo gracias al niño de espaldas que mira hacia el final del camino –como el carretón que veíamos en un principio. Tal el lenguaje pictórico que no se limita a la representación “realista” de una escena, sino a la revelación de un mundo cuya gramática

está claramente definida por su composición y su encuadre traspasado por la luz que va más allá de los destellos o reflejos de un afuera.

Súbitamente, si nos detenemos a contemplar los cuadros –por otra parte, gigantescos– de Herminio Pedraza, se nos revelan con la contundencia y la extrañeza de un misterio cifrado en los caminos de la luz, en los destellos que, a modo de curucusís de neón o de pequeñas huellas fantasmales, dan cuenta de una visión luminosa de un mundo que sobrevive más allá de la “realidad” y atravesándola entera.

El verano fosforescente

Vale recordar que Jesús Urzagasti era un conocedor de las artes plásticas y por algo escribió crítica de arte. El autor chaqueño participaba activamente en el diseño de las portadas de sus libros. En ese sentido, no está demás referirnos a la portada de la segunda edición de *Tirinea*. La imagen de esta portada es un fragmento del castillo de Gordes en la Provenza francesa, el cual fue adjudicado desde 1970 hasta 1996 al artista húngaro Victor Vasarely (1906-1997) para que instalara allí un museo. Victor Vasarely no solo arregló aquel castillo de la colina, que por entonces estaba casi en ruinas, sino que le cambió la fachada.

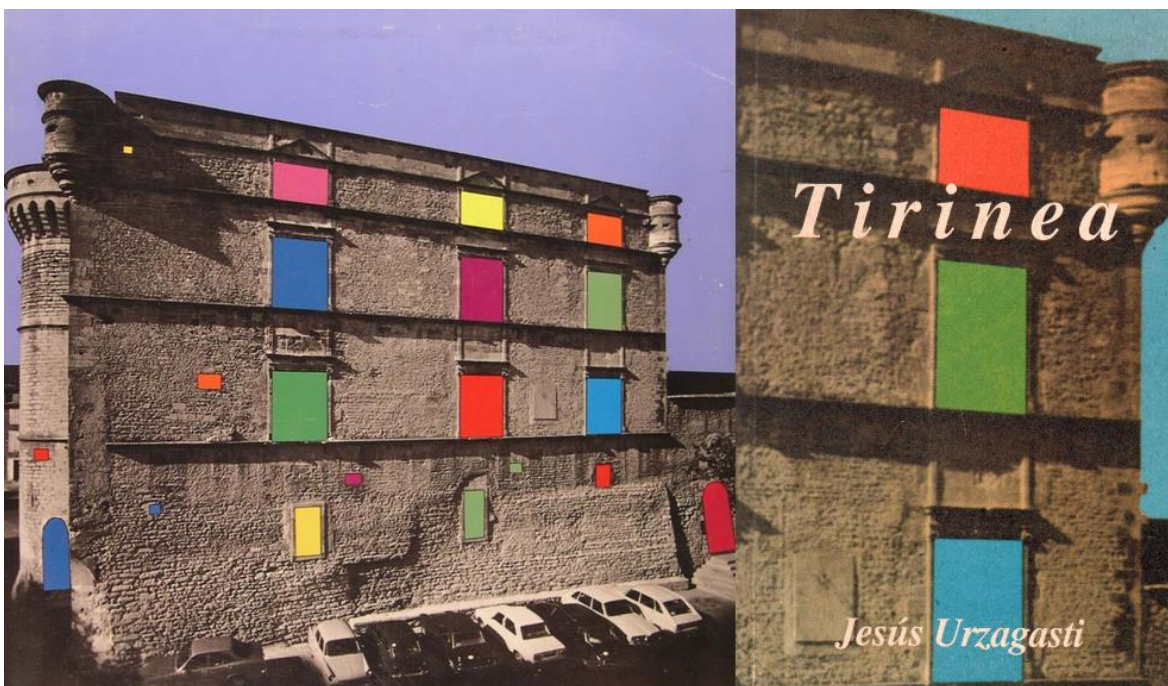


Figura 4

El húngaro fue el precursor del arte óptico u *op art*, cuya particularidad es la ilusión visual de movimiento –ilusión cinética– por obra de composiciones geométricas. El arte de Vasarely transmite al espectador una cinética óptica que le lleva a hallar una secuencia de movimiento en la obra.

De tal manera, conviene leer la imagen de la segunda edición de *Tirinea* desde la ilusión provocada por el cuadrado y los rectángulos coloridos que aparecen en el *castrum nobilis* de más de mil años, los cuales –dicho sea de paso– además de esta ilusión de movimiento propia del *op art*, conceden un aire casi irreal al monumento arquitectónico que de pronto parece salido de alguna conceptualización realizada en base a un montaje o a un *collage* de cuadriláteros de distintos colores [fig. 4]. Aunque a primera vista uno podría creer que se trata de una intervención en cierta fotografía del castillo de Gordes, lo cierto es que el museo Vasarely era precisamente tal como se lo pinta aquí hasta 1996, cuando Vasarely dejó de tenerlo a su cargo –año, por cierto, en el cual Jesús Urzagasti publica esta segunda edición.

Por el ángulo de la fotografía y el cotejo de las sombras, notamos que el detalle elegido por Urzagasti fue recortado de esta misma imagen panorámica del Museo didáctico Vasarely. Esta constatación nos lleva a preguntarnos por qué optó por este fragmento. O, mejor dicho, qué ilusión cinética ha escogido el autor de *Tirinea* para ilustrar su libro. Solo ateniéndonos a la memorable oración inicial de la novela: «Tirinea es una llanura solitaria, con árboles fogosos y cálidas arenas expulsadas del fondo azul de la tierra» (1996: 5), accedemos a una secuencia en ascenso muy clara: el fondo azul (abajo), la frondosidad verde (al centro) y la encarnación roja (arriba). Y no vale olvidar el azul del cielo que, nuevamente le da a este ascenso la noción de un viaje de regreso al inicio. Desde el fondo azul, pasando por los árboles, llegamos a las cálidas arenas a un paso del puesto del vigía recortado ya en el nuevo azul del cielo.

En pocas palabras, Urzagasti sabía que los matices de la “realidad” son más verdaderos cuando espejean a su vez en la memoria más vasta de quien mira el espacio y sabe entrar por puertas fosforescentes, o salir de la ventana al sueño de un parque.

Una de mis referencias favoritas a la palabra “fosforescente” es un dibujo que vi en casa de Jesús Urzagasti. Más que un dibujo era un mandala en el cual se plasmaba la

estructura de su quinta novela, *Un verano con Marina Sangabriel* (2001). En el centro de treinta y seis esferas estaba la palabra “fosforescente” resaltada con fosforescente, claro está. De hecho, el nombre inicial de esta novela era *Un verano fosforescente*. En el capítulo inicial de este libro que, por cierto, fue el último capítulo que el autor escribió para finalizar la obra, leemos:

Esa noche soñé con un pueblo hermoso que pertenece a un ámbito ajeno a la realidad; parecía una pintura de áureos colores, digamos un Van Gogh onírico, gracias a cuyo estímulo empecé a recordar mi propia vida, que solo tiene el aliciente de la memoria. (2011: 12)

Más allá de la mención a un «Van Gogh onírico» que nos hace recuerdo a aquel epíteto que alguna vez se le dio a Herminio Pedraza (el Van Gogh boliviano) y de la mención al verano que tan bien le va al oriente boliviano, hay algo que claramente manifiesta la relación de esta luz oscura, de esta fosforescencia, con la memoria, algo que queda «resonando en la fosforescente memoria de quienes pasaron por el mundo» (35).

Cuando un resplandor es vivo y ha sido plasmado, cuando transmite la certeza que uno solo conoce en los sueños, es porque la poesía ha encarnado en este mundo. Pescar este momento de intermitencia es también atrapar el matiz exacto de tal encarnación, que además es lo que conocemos como revelación estética, casi un relámpago en medio de dos oscuridades.

Por ello tal vez, esta luz tan ligada al verano, en Urzagasti, tiene algo de enigmático y nocturno. En un fragmento del poema *La mano del verano*, leemos lo siguiente:

Los que desesperan deben reinar en las tinieblas / para encontrar la mano que
aúlla en verano / y cruza el mundo irredento. En ese gesto de la noche / se oculta
el secreto de la plenitud. / Caro amigo sojuzgado por el misterio de la luz / y por
la temprana adolescencia de una mujer / salida de los litorales del alba / desde el
fondo de esos ojos privados de elocuencia / te alaba el espíritu nacido / para
seducir al dragón de la belleza. / Esta soledad es el primer engaño. Este silencio
enseña / que lo perdurable tiene sal y llanto llegados del sol negro. (2012: 54)

Este sol negro, tan misterioso, tiene una presencia fuerte en la obra de Jesús Urzagasti. Recordemos, por ejemplo, que el capítulo final de su novela *El último domingo de un caminante* lleva el sugerente título de “El sol negro de las revelaciones” [2003: 311-319]. Si en *Tirinea* asistíamos a la llegada de un joven rural a la metrópoli, en *El último domingo de un caminante*, vemos el viaje de un ser urbano que se asoma a *Las Conchas*, un lugar lejano y más o menos oculto en medio del Gran Chaco boliviano.

De tal manera, la imaginación y la memoria, en un juego dual de lo sensible, iluminan el pasado en el presente y desatan las eclosiones luminiscentes del futuro, haciendo tangible ese lugar del que venimos, pero al que habrá que llegar creándolo. Para condensar y expandir esta idea, toca leer un poema más de Urzagasti, titulado *La gran casa solar*.

Iluminar la gran casa solar es un ejercicio que demanda la vida entera. Pero tú lo haces de un modo repentino, con las armas que llevan el sello de lo irrevocable. / Así lo que era una geografía adusta, marcada por peligrosas convocatorias nocturnas, se ha transformado en paisaje en movimiento, donde los sueños conviven con los fantasmas y los árboles se sumergen en océanos de antiguas transparencias. / En esta gran casa solar todo cabe, incluso nosotros, llegados del reino del sollozo para habitarla sin los apremios de las partidas y los adioses. / Y todo es húmedo, cargado de la brisa que exhalan países que nunca conoceremos, pero que identificamos cuando la noche se decide por una playa infinita bajo un cielo tembloroso. / Sin tener dónde cobijarnos, nos sentimos libres, plenos de resonancias, con la eternidad al alcance de las manos. (2012: 41)

Tal el enigma de lo fosforescente, aquellas intermitencias de la luz más antigua que se hace visible en el presente y «al alcance de las manos».

El árbol y la mujer

Para concluir este diálogo de ultratumba que hemos pretendido sostener entre Herminio Pedraza y Jesús Urzagasti, toca ingresar en el mundo femenino visitado tan frecuentemente por ambos.

Una de las imágenes más fascinantes del mundo urzagastiano es la del árbol. Él mismo lo dice al inicio de *El árbol de la tribu* (el libro que reúne gran parte de su poesía): «Sé que hacer del árbol un sinónimo de la poesía es una arbitrariedad, en mi caso inevitable» (2012: 13). Sin embargo, esta imagen de «benévola luz» transmitida «hacia mundos de cuya hermosura nada sabemos» (13), no sería tan significativa si no fuese femenina, pues muchos otros han visto en la verticalidad del árbol más bien un símbolo masculino. En “La poesía como talismán”, Urzagasti relata uno de los orígenes de esta imagen.

Quiero recordar aquí lo que llegué a saber del árbol por boca de un brujo de la llanura chaqueña. Le pregunté el cómo y el por dónde de tanta sabiduría. Me respondió usando la vía que transitan los poetas [...] Había estado muchas veces en el monte buscando lo que no se sabe y en una de esas se le había venido encima un enorme árbol que lo tuvo apretado un día con su noche. Aventó mi superflua congoja con palabras que no olvidaré.

—El árbol era un árbol de larga cabellera, o sea una mujer que se levantó y se perdió caminando por el monte. Desde entonces soy el mismo pero totalmente distinto. (126)

Esta imagen que nos acerca al conocimiento poético a través de una experiencia extática tiene la virtud también de llevarnos hacia el movimiento de tal éxtasis: la mujer de larga cabellera que se pierde caminando por el monte.

Las mujeres pintadas por Herminio Pedraza –a diferencia de sus carretones encaminados hacia el horizonte o de sus hombres descansando o en actitud festiva– revelan con su mirada cierta una sensibilidad interior. Su movimiento sucede en una dimensión anímica –en el más alto sentido de esta palabra. Curiosamente, estas mujeres la mayoría de las veces aparecen con árboles de fondo.

Las mujeres de Pedraza están en el mundo, hacen algo en él, pero también están en otra parte. Su mirada es expresiva y provocadora, pues esta otorga nuevos sentidos a lo que tiene alrededor. Además, ellas siempre hacen más de una cosa a la vez, siendo una de estas cosas pensar.

Incluso en un cuadro como *Canto a la tierra* [fig. 5], donde el árbol tiene algo de espíritu fecundador masculino y de materia encarnada femenina, ella se da modos para hacer más de una cosa a la vez: dejar su canasta en el suelo, amamantar al niño y cerrar los ojos para contemplar quién sabe qué sinfonía mental. No por nada la luz fosforescente, cuando más se expande, suele ondular en la cabellera de las mujeres pintadas por Herminio Pedraza; es decir, los rayos de luz emanan de la cabeza de las mujeres.

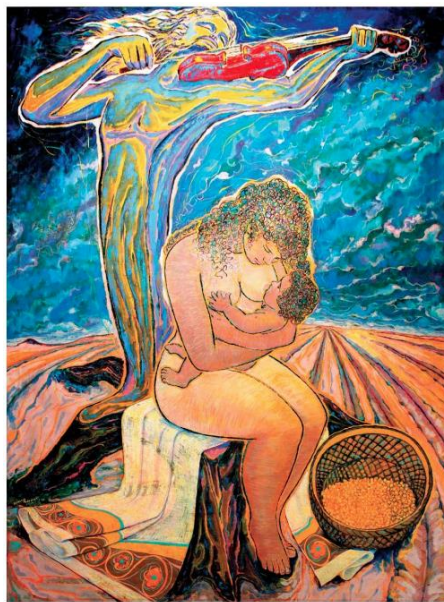


Figura 5

En el díptico *Añoranzas* [fig. 6], las ondulaciones lumínicas de las cabelleras se expanden hacia el espacio; lo dilucidan y son parte de él. Por el título, sabemos que ambas

figuras añoran algo, y tal emoción se manifiesta en las miradas. En gran medida, parece la misma mujer en diferentes lugares y posiciones.



Figura 6

La mujer de la izquierda tiene la mirada baja y está sentada en una silla amarilla. Apenas toca el suelo con la punta del pie izquierdo. Detrás de ella parece haber una ventana. La mujer de la derecha mira de frente, casi hipnotizada, y ya no tiene ningún contacto con el suelo. El pie derecho se mantiene en el aire, mientras el izquierdo tiene el talón puesto en el alféizar de la ventana sobre el que está sentada.

La potencia de sus miradas de pronto concede sentidos a su posición corporal y también al lugar en donde están, pues qué tenemos detrás de ellas: dos árboles diferentes: un trío de largas palmeras tras la mujer de la izquierda, un árbol de frondosa copa encendida tras la mujer de la izquierda. Las palmeras están a la izquierda de un camino tenuemente morado; mientras el árbol encendido, más lejano –casi al borde del horizonte–, está a la vera derecha de un camino amarillo. Hay en este díptico –y, creemos, en la obra de Pedraza– un movimiento interior con la potencia para transformar el sentido del paisaje.

La contemporaneidad de Jesús Urzagasti y Herminio Pedraza está precisamente en su capacidad de interrogar “lo contemporáneo”. Del desfase entre sueño y realidad que opera la narrativa de Urzagasti, en el anacronismo actualizado en la obra de Pedraza emerge una luz que nos alcanza y nos toca. Ellos nos devuelven no solo la experiencia de una mirada, sino que revelan la experiencia de los seres a quienes miran, de quienes por fin su «historia no es la más triste».

Tanto en Urzagasti como en Pedraza, los viajes al interior son mucho más que viajes de ida y vuelta a Tirinea o a la tierra de los guarayos, pues siempre traen y llevan consigo una luz que han sabido materializar.

Bibliografía

Antezana, Luis H.

1977. “De día y de noche” [diálogo con Jesús Urzagasti]. Revista *Hipótesis* núm. 3 (mayo). Cochabamba.

Didi-Huberman, Georges

2007. *La pintura encarnada*. Trad. Manuel Arranz. Valencia: Pre-Textos.

Manzana 1 Espacio de Arte

2013. *Herminio Pedraza 1935-2006. Homenaje*. Santa Cruz de la Sierra.

Urzagasti, Jesús

1996. *Tirinea*. La Paz: Ofavin.

2003. *El último domingo de un caminante*. La Paz: Ofavin.

2008. *Frondas nocturnas*. La Paz: Creativa.

2011. *Un verano con Marina Sangabriel*. La Paz: Gente Común.

2012. *El árbol de la tribu*. La Paz: Plural editores.

LOS COLORES DE LA TIERRA

Marcelo Suárez Ramírez

“Nunca imaginé mi vida sin la pintura”

(Herminio Pedraza Rivero)

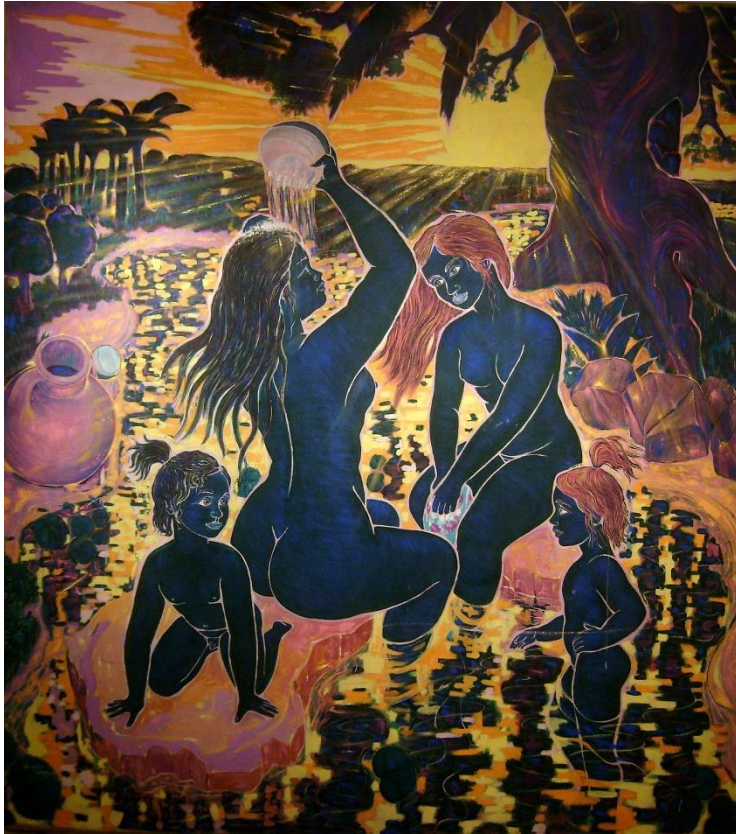
Para aquellos que tienen alma oriental, Herminio Pedraza es sinónimo de amor por la tierra cruceña. Para los que saben apreciar el trabajo de un pintor excepcional, es un genio, un ser creativo y dueño de una obra única en el arte boliviano.

Dotado de una especial sensibilidad, Pedraza dejó una obra caracterizada por la fuerza del color, concebida por un ser que conoció a cabalidad el oficio del artista, como una forma de romper esquemas y trabajar con la determinación de los que quieren cambiar la historia. La pintura nacional tiene en este nombre un motivo para sentir orgullo.

Vida

Como pocos, Pedraza supo plasmar en sus lienzos los colores de su tierra, construyó un universo de tonos propios, llenos de vitalidad, en los que manifestaba su admiración por su entorno campestre, a la vez que reflexionaba sobre el contraste con la urbe emergente.

Comprendía la simbiosis entre modernidad y tradición, mientras se anticipaba al futuro progresista. En su obra encontramos escenas que perduran en la memoria colectiva del habitante de Santa Cruz, aunque parezcan ancladas en un pasado idílico.



El Curichi, 1997, óleo sobre lienzo 170x190 cm.

Logró recrear en sus imágenes, mediante un particular uso de la pintura al óleo, los colores, los personajes y el contexto de la Santa Cruz rural, de la ciudad de antaño y de la cosmopolita que se avecinaba.

Hasta aquella fatídica mañana de agosto de 2006, cuando una enfermedad pulmonar lo arrancó de este mundo, el inigualable artista cruceño le había dedicado cinco décadas a su trabajo plástico, desde que en 1958 participara en la primera exposición pictórica realizada en Santa Cruz, junto con Tito Kuramoto y Marcelo Callaú,

inseparables amigos suyos. La muestra se desarrolló en el Club Social 24 de Septiembre.

El hombre

Herminio Pedraza Rivero nació en Santa Cruz de la Sierra el 15 de noviembre de 1935. Sus padres fueron Herminio Pedraza Guardia y Hortensia Rivero. El germen de su amor por el arte se remonta a los años de su niñez, cuando el pequeño Herminio plasmaba en el cuaderno escolar el paisaje que lo rodeaba.

A pesar de que, durante la adolescencia, el interés por desarrollar una carrera artística fue creciendo, su padre no veía con buenos ojos que el joven Herminio se dedicara a vivir en medio de pinceles, lienzos y botes de pintura. Entre sus planes estaba que se formara en el Colegio Militar, donde, finalmente, lo hizo ingresar y permaneció durante cuatro años. Allí logró aprender sobre motores a explosión y aviación.



Cuando Herminio exigió su libreta de servicio militar, le indicaron que debía permanecer dos años más si quería recibirla; entonces, decidió retirarse y dedicarse a la pintura. La decisión le costó que su padre lo botara de la casa. Se fue a vivir solo, cerca del barrio El Trompillo.

De día trabajaba en un taller mecánico y de noche asistía a la Escuela de Bellas Artes. Eran tiempos difíciles, pero Herminio, resuelto a ser un artista, encontró en su camino a la persona que le daría el respaldo necesario para encaminarse en su búsqueda: el húngaro Jorge Rózsa, maestro de maestros de las artes plásticas en tierra cruceña.



Rózsa produjo un cambio de expresión en la obra de Pedraza. Gracias a la enseñanza del multifacético profesor, logró ingresar al arte abstracto y encaminarse hacia el impresionismo. En Bellas Artes también supo del amor por una mujer: Trinidad Menacho, con la que se casó el 8 de junio de 1959 y formó una extensa familia. Trinidad fue la primera gran crítica de su arte, a pesar de que Herminio se podía pasar hasta días enteros sin tener contacto con su esposa mientras pintaba o llegar a romper un cuadro solo porque a ella no le gustaba.

Pedraza tuvo ocho hijos (dos hombres y seis mujeres): María Livia, Magno Alberto, Carmen, Cristina, David, Patricia, Sarah y Valeria.

Más allá de cumplir como padre y esposo, llegado el momento, tomaba distancia cuando se trataba de privilegiar su labor como artista, como las veces que decidió dejar la capital cruceña y buscar la inspiración en diversas poblaciones del departamento, entre ellas Portachuelo, Ascensión de Guarayos, La Guardia, San Ignacio de Velasco, Buenavista, Minero y El Puente, donde vivió periodos prolongados.



Cruzando el Curichi. 1997. Óleo sobre lienzo. 80x120 cm

Pedraza explicaba en una entrevista a El Día, a mediados de los años 90:

“Una de las cosas más importantes que he querido captar, son los rostros guarayos más auténticos, aquellos que mantengan en sus rasgos lo más puro de nuestra raza. Para pintarlos yo necesito vivir al lado de ellos, compartir con ellos, comer con ellos. Vivir sus fiestas, sus alegrías, sus problemas. No uso a las personas como modelos, lo que se me graba de aquella convivencia lo voy pasando a la tela. Siempre he trabajado así. Cuando hay algún rostro muy difícil, recién recurro al bosquejo para no olvidarme de algunos rasgos”.

Por eso años, retornó a Santa Cruz de la Sierra, compró una casa en la urbanización La Madre, en medio de una exuberante vegetación y junto a toda su familia. No obstante, también adquirió un terreno en La Guardia con el fin de instalar su taller y poder trabajar en sus cuadros sin ser perturbado.



Vieja tujuresera

Reconocimiento

Sus obras son una extensión de su ser creativo y sensible. La pintura formó parte intrínseca de su existencia y se convirtió en un aspecto esencial para mantenerse en pie ante cualquier contratiempo.

Desde sus inicios demostró una vocación autodidacta. Tuvo que trabajar en un medio en el que las preocupaciones eran de otra naturaleza, cuando Santa Cruz se encontraba en etapa de luchas cívicas por reivindicaciones regionales de la época.

A pesar de ello, surge y permanece el artista, transformándose en un original recreador de la vida cotidiana de su pueblo, siendo capaz, a través de sus cuadros, de reflejar su evolución y cambios.

Junto a Tito Kuramoto y Marcelo Callaú, formó aquel trío de amigos artistas que influyó notoriamente en el curso de la plástica cruceña, con obras que alcanzaron notoriedad y se convirtieron en referentes de una estirpe que surgió bajo el apostolado de Rózsa. El Taller de Artes Visuales, que lleva más de 40 años formando a varias generaciones de artistas, es fruto de esta labor.

En una entrevista a El Deber, en enero de 2006, Pedraza afirmaba:

Logramos establecer un cambio total, ya nadie pudo pintar como pintábamos nosotros. Tito se abocó al detalle, en parte, gracias su conocimiento de la fotografía. Yo me dediqué al impresionismo, destacando la forma, sobre todo, mientras que Callaú se convirtió en un escultor resuelto, cuya obra sigue siendo una de las más importantes en la historia de nuestras artes.

Así, el cruceño se convirtió en autor de innumerables obras expuestas en muestras colectivas e individuales. Aunque su arte no tuvo una significativa resonancia en el exterior, logró ser apreciado en galerías de Argentina, Paraguay y México; también participó de muestras colectivas en Perú, España y EEUU.

Pedraza obtuvo el primer lugar del Salón de Arte de Santa Cruz durante los años 1959, 1961, 1963, 1965 y 1967. Los galardones siguieron y sumaron luego desde diversas instituciones, como la Casa de la Cultura y el Gobierno Municipal de Santa Cruz de la Sierra, que le otorgó la Medalla de Oro por su Contribución al arte boliviano en 1992.



Una de sus últimas exposiciones la presentó en diciembre de 2005 en la galería de arte del hotel Los Tajibos, junto a una serie de cuadros de otros dos importantes referentes de las plásticas locales: Tito Kuramoto y Heberth Román.

Días después recibió la Medalla al Mérito Cultural por parte del Ministerio de Desarrollo Sostenible, a través de la Secretaría Nacional de Cultura.

En una entrevista a El Deber, el artista señaló su agradecimiento por el homenaje, asimismo, dijo que el objetivo de su trabajo no ha sido recibir medallas. Simplemente, afirmaba, es el amor que le nació por el arte lo que hizo que la mayor parte de su vida la haya dedicado a pintar.



Tito Kuramoto junto a Hermnio Pedraza / Kuramoto y Marcelo Callaú

Obra

Herminio Pedraza entendía perfectamente la asociación entre lo nuevo y lo tradicional, que convivía en la región a mediados de los años 60, así como el progreso que se avecinaba en una urbe de no más de 60.000 habitantes, que, más de tres décadas después, logró alcanzar el millón. Fue en cierta medida, un historiador que pudo plasmar en la pintura los elementos de la cruceñidad, a partir de la idiosincrasia de su gente, sus costumbres, sus mitos y su transformación social.

Sus primeros cuadros de gran formato y pintados en gama de azules reflejaban su interés por el surrealismo. También se impregnaron de cubismo y abstracto, sin embargo, no tardaría mucho en aproximarse al impresionismo, especialmente el desarrollado por Paul Gauguin para, finalmente, proponer una obra enmarcada en el fauvismo, que tuvo a Henri Matisse como su gran representante.



Herminio Pedraza, *El limosnero*, 1957.
Pigmento sobre lienzo. 50x90 cm

El de Pedraza es una especie de impresionismo costumbrista, propuesta que ya se puede apreciar en tempranos cuadros, como *El limosnero* (1957, pigmento sobre lienzo, 50 x 90 cm). Aunque allí, el tema es todavía un aspecto más importante que la técnica y su ejecución.

Estas obras representan la conciencia social del artista y su necesidad de ser comunicada. Aspectos culturales, políticos y económicos van siendo parte de una labor que ya manifiesta el alcance progresista de la visión de su creador.

Luego de esta etapa, sus pinturas se caracterizan por el uso expresivo de colores, la simplificación de la forma y la fascinación por los rasgos del habitante de las provincias del oriente boliviano. Se podría decir que los colores del

trópico descendieron a su paleta e impregnaron sus telas.

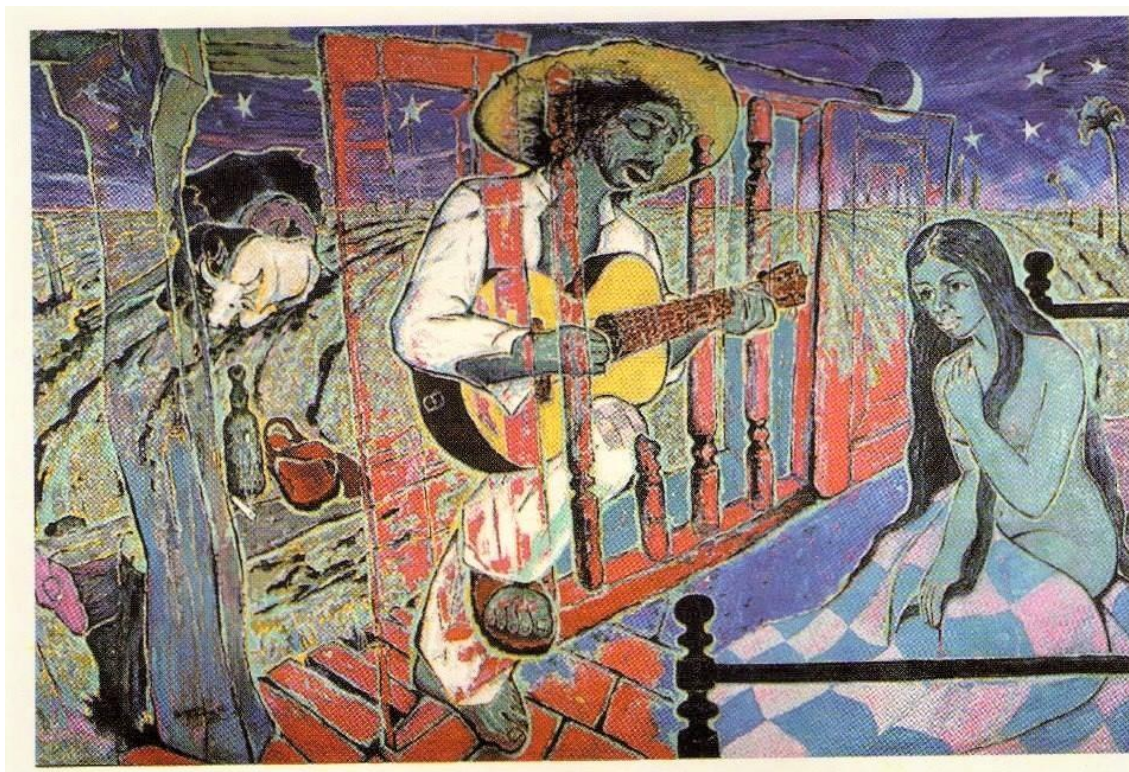
Pedraza expresa el camino de esperanza del cruceño a través de sus pinturas. El optimismo en sus lienzos empuja a su pueblo al trabajo, a la superación.

Su obra se instala en el imaginario de Santa Cruz, reforzando la identidad, alimentando nuevas generaciones con iconografías de antaño y aportando a la construcción de la misma con tonos cálidos, perspectivas inusuales y la preeminencia de lo figurativo, sin renunciar a la introducción de algunos elementos abstractos. Así comienza a reafirmar su estilo propio, una combinación de su mirada sobre la naturaleza que lo rodea y las experiencias personales.

Paulatinamente, la temática va quedando subordinada a la pintura, sus objetivos van siendo menos racionales y se dirigen a lo universal. Comienza a tomar conciencia del material con el que trabaja, el cual posee un lenguaje propio, una capacidad interpretativa viva y una estructura basada en la luz y la plasticidad. La pintura ya es un fin en sí.

Son obras que nos permiten encontrar con imágenes de antaño, cazadas con la mitología del campo y fusionadas con la modernidad. *Simbiosis*, óleo sobre lienzo realizado en 1982

(210 x 110 cm) refleja esa mirada, que no abandonará los carretones y las escenas rurales, pero que impondrá la mirada hacia el horizonte, hacia un porvenir cargado de esperanza. Por ello, los bueyes siempre están de ida, como apuntando hacia donde nace un enorme sol rojo que señala nuestro destino.

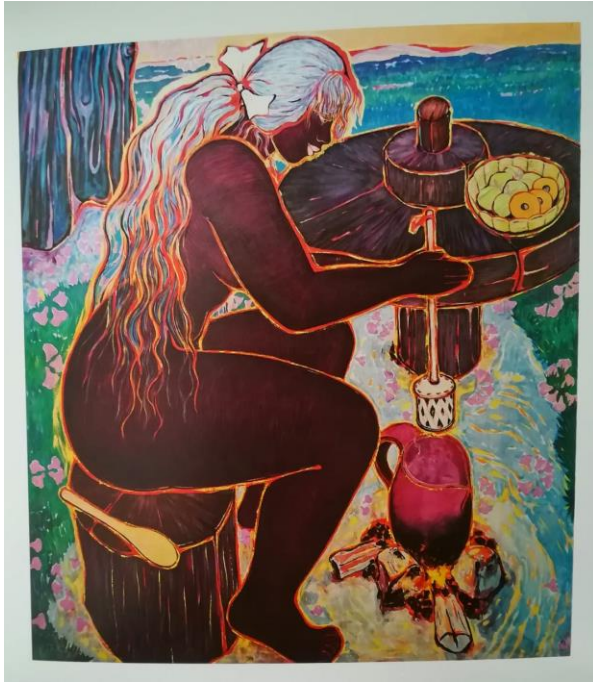


Serenata camba. 1982. Óleo sobre lienzo, 220x120 cm

En sus pinturas también habitan mujeres desnudas con rasgos idealizados, a las que representaba con colores azules y verdes. Son seres que conviven con la naturaleza, se las puede encontrar rodeada de niños lavando ropa (*El curichi*, 1997), preparando brebajes que se consumen en la región (*Sucumbé*, 1996, óleo sobre lienzo, 190 x 160 cm) o recogiendo frutas de temporada, cuyas formas se confunden con los rasgos físicos y la voluptuosidad intrínseca del personaje (*Melones*, 1994, óleo sobre lienzo, 80 x 120 cm).

La joven mujer cruceña también puede aparecer en diversas situaciones cotidianas, por ejemplo, cargando una bandeja de horneados (*Pan de arroz*, óleo sobre lienzo, 80 x 120) o

siendo despertada por un romántico guitarrero (Serenata camba. 1982, óleo sobre lienzo, 220 x 120 cm).



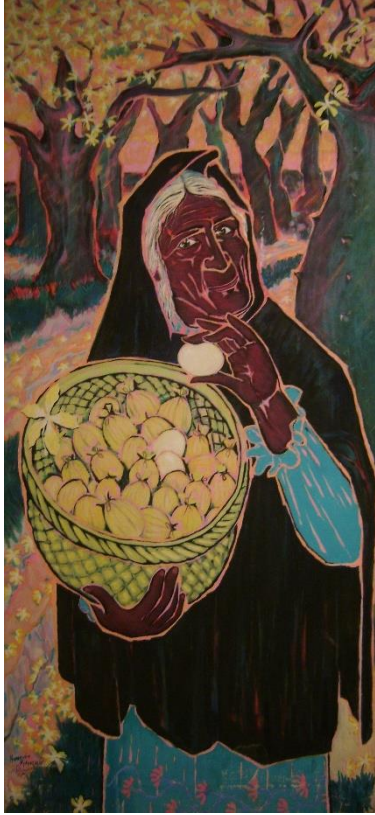
Sucumbé. 1996. Óleo sobre lienzo. 190x160 cm



Melones. 1994. Óleo sobre lienzo. 80x120 cm.

No falta la anciana, que lleva diversos productos para vender en el pueblo (La vende huevos. 1996, óleo sobre lienzo 130 x 60 cm), que aparece sentada haciendo un típico tujuré (Vieja tujuresera. 1992, óleo sobre lienzo) o compartiendo un humeante café con su esposo y su nieta (La familia. 1985, óleo sobre lienzo. 80 x 110 cm).

Los rasgos guarayos, chiquitanos o ayoreos, presentes en cada una de estas mujeres, confirman la búsqueda del artista por retratar lo vivido durante los años de permanencia en las provincias cruceñas. Estos escenarios le han ofrecido la riqueza de elementos en su expresión artística.



La vende huevos. 1996. Óleo sobre lienzo. 130x0,60 cm.

Asimismo, Pedraza rememora en sus lienzos elementos tradicionales del folclore del oriente boliviano (*La tamborita*, 1989, óleo sobre lienzo, 120 x 80 cm) o de sus leyendas (*Carretón de la otra vida*, 1988, óleo sobre lienzo, 80x 120 cm). También rinde un homenaje sus seres queridos (*Retrato de familia*, 1995, óleo sobre lienzo, 80x 120 cm).

En la última etapa se puede apreciar su interés por la temática religiosa (*Última cena*. 2002 óleo sobre lienzo, 190 x 300 cm), los colores vivos predominantes (*El descansó*. 2002, óleo sobre lienzo, 100 x 120 cm) y la mujer rodeada de la vegetación característica de la región (*Tajibo en flor*. 2004, óleo sobre lienzo, 120 x 80 cm).

Los temas de Pedraza llevan consigo una sólida interpretación de lo que significa la pintura. El cruceño subraya la importancia de la composición en un cuadro, al sostener que un artista que no toma en cuenta este aspecto antes de comenzar a pintar no puede ser considerado artista. “Aunque el cuadro sea hermoso, si está mal compuesto, su valor estético nunca será el mismo”, aseguraba el artista.

En general, no se guiaba por normas rígidas, pero dejaba en claro que existen elementos que son irrefutables; la armonía y la composición eran algunos de ellos.

Murales

A lo largo de su vida, Herminio pintó y dio tantos íconos de Santa Cruz que es difícil encontrar una institución local que no tenga uno de sus cuadros colgados en sus paredes. Ellos ahora nos miran desde los pasillos de numerosas entidades, empresas y casas particulares de Santa Cruz, así como desde colecciones situadas en otros lugares de Bolivia y en países como España, México, Argentina, Perú, Chile, Cuba y Estados Unidos.

Sin embargo, también es autor de una labor muralística, que no es menor. El artista dejó en la ciudad muestras de su aptitud en esta técnica, con murales como Hilandería Santa Cruz, en la que se resalta la producción algodonera y su importancia en el desarrollo local. También elaboró un mural en concreto en el poligimnasio Santa Cruz.



Mural en concreto Poly gimnasio Santa Cruz

Y es que una de sus obras más reconocidas es, precisamente, un mural. Se titula *Rompiendo cadenas*, mide 11 x 4,6 metros y desde 1985 se lo puede apreciar en el salón Colonial del Comité pro Santa Cruz. La creación representa diversos aspectos de la cruceñidad, pero también tiene su propia historia.

Muchos aseguran que la obra de Pedraza llegó de la mano con las demandas cívicas a fines de los años 50. El artista fue protagonista de las luchas regionales por el 11% de las regalías hidrocarburíferas. Su participación en los acontecimientos le costó, incluso, ser aprehendido en el parque Amboró y llevado hasta La Paz, donde fue encarcelado por el Gobierno de Hernán Siles Suazo.



Rompiendo cadenas. 1985. Acrílico sobre cemento. 11x4,6 metros

Cuando logró salir, se refugió en Brasil, donde permaneció medio año en el exilio. Al retornar al país, realizó su labor artística de forma clandestina hasta que las conquistas departamentales se consolidaron. Paradójicamente, cuando creó el mural, casi tres décadas después de los hechos vividos, se encontró con el rechazo y cuestionamiento de diversos sectores de la política local.

“Inicialmente, lo pensaba presentar ante las autoridades de Cordecruz (Corporación Regional de Desarrollo de Santa Cruz), pero lo tildaron de mural falangista y me acusaron de enemigo de los emenerristas. Luego de explicar que ese mural reflejaba un parte importante de las luchas de los cruceños, logré colocarlo en el Comité pro Santa Cruz. De todos modos, si no lo hacía yo, lo iba a hacer otro. Yo no era enemigo de ningún partido político, pero sí de gente que no luchó por el departamento. Lamentablemente, hubo varias instituciones cruceñas que decían ser defensoras y en realidad nunca hicieron nada”, expresaba Pedraza a El Deber.

Además de esta obra, que le tomó casi dos años elaborar, dejó pendiente el proyecto de otro mural, que se iba a colocar en el edificio donde actualmente funciona la Gobernación (ex-Cordecruz).

Siempre traté de que el cambia, por su orgullo, lograra liberarse, pero no de cadenas, porque estamos sueltos, pero hemos tenido malos dirigentes, sin la suficiente sabiduría para llevar adelante el proceso de las luchas cívicas.

Final

A las 3:00 del 2 de agosto de 2006, luego de haber permanecido durante 12 días en terapia intensiva por una complicación pulmonar, Herminio Pedraza falleció. Literalmente, dio la vida por el arte. Según la información que brindaba su familia y las explicaciones de los médicos especialistas que lo atendieron, la afección se agravó por los vapores de la pintura que inhalaba mientras creaba esos lienzos enormes y tan terrenales que dejaban ver el espíritu de las cosas.

El pesar por su muerte entre la comunidad artística fue general, como también la indignación por saber que un personaje de la cultura nacional de su talla se hubiera tenido que ir de esa manera, no solamente por la enfermedad que sufrió. Era inconcebible que un artista, que lo dio todo por su tierra, terminara vendiendo sus cuadros para poder sanarse.

Herminio Pedraza fue un guerrero y un defensor incansable de su arte y de su gente. Su obra es única e incomparable, su estilo tan particular le valió ganarse el respeto de sus colegas. Siempre tuvo una vocación de servicio en la cultura y la educación. Es menester de todos difundir su trabajo, de manera que continúe siendo un referente para las próximas generaciones.

SESIÓN 4 – OCTUBRE, 2020

PROGRAMA INVESTIGACIÓN CCP

Martes
20
de
OCTUBRE

TERRITORIO DE IDEAS

Desafíos
de las curadurías
contemporáneas

Expositoras:
CECILIA BAYÁ BOTTI (curadora)
MARÍA SCHNEIDER (curadora)

Hora:
19:00

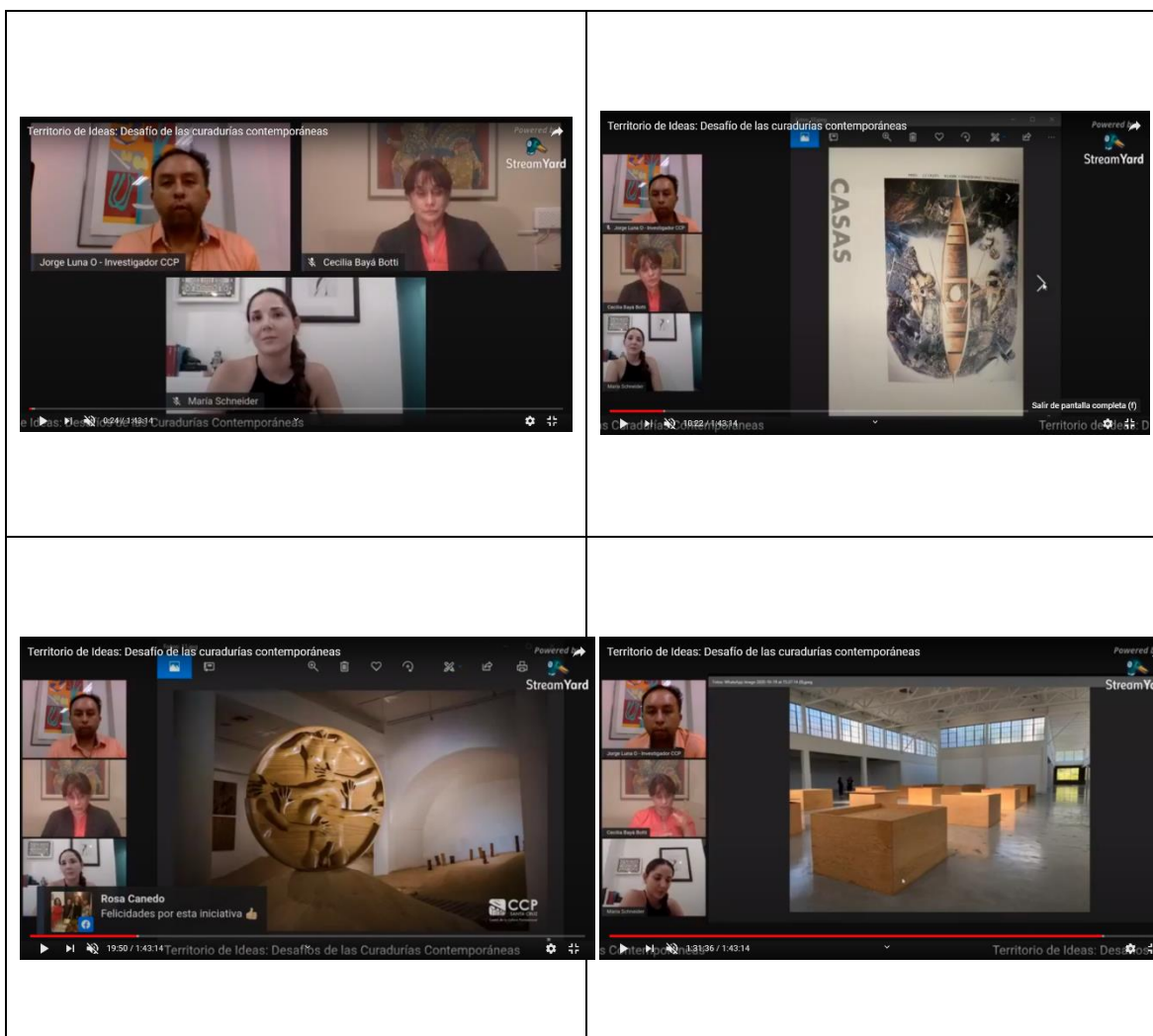
Plataformas:

@CCPSCZ

Territorio de ideas: Desafíos de las curadurías contemporáneas



DESAFÍOS DE LAS CURADURÍAS CONTEMPORÁNEAS: DE LO LOCAL A LO INTERNACIONAL

María O. Schneider

¿Qué es la curaduría?

De inicio, considero importante indagar sobre qué es curaduría, desde cuándo se da y cómo es que se inicia en la escena local. Referente al título, hacer notar que la práctica curatorial, en el ámbito artístico, está directamente relacionada con el arte contemporáneo, por lo que no creo posible hablar del tema fuera de este contexto.

En mi experiencia entiendo esta práctica como la suma de distintas acciones que parten de lo reflexivo para pasar a un plano creativo que tendrá como resultado una exhibición. El responsable y autor de dicha exhibición será el curador respecto al planteamiento, conjunto de piezas y como son expuestas; muy aparte de la autoría de cada artista sobre su obra.

La curaduría al ser una práctica que acompaña el desarrollo del arte es dinámica, como el arte en sí, por lo que sus formas y métodos van cambiando junto a la lectura de contextos y su cuestionamiento, acompañando al artista en su propuesta conceptual y los diversos medios de los que hace uso. El curador tendrá el rol de mediador-educador entre público y arte.

¿Cuándo y cómo surge esta práctica?

El significado y entendimiento del arte tanto como el del artista fue cambiando a través de la historia; de la misma manera lo hizo el cumulo de obras de arte. Es así que, a partir de la creación de colecciones estas dieron pie al surgimiento de museos de distintas índoles. Al crecer las colecciones nace la necesidad de una persona que se haga cargo de las mismas, tarea que da lugar al conservador, pero ¿es lo mismo conservar que curar? **El conservador, es claramente quien mantiene y cuida las obras u objetos expuestos y es posible encontrar en él un predecesor del curador.** Sin embargo, la figura del curador parece tener que ver más con el cambio de paradigma del arte, que con las tareas de cuidado de una obra artística.

Sin duda los conflictos bélicos de Europa y occidente durante la primera mitad del siglo XX, fueron los que suscitaron un cisma en el arte, dando paso al surgimiento de las vanguardias y su rechazo a viejas estructuras.

Durante las vanguardias empieza a verse la propuesta de artistas que, junto a la obra de otros creadores, llevaban a cabo exposiciones en formatos que rompieron con el orden tradicional. Más allá de las obras expuestas, lo que se ofrecía era una experiencia al recorrer las salas de exhibición permitiendo una relación distinta entre arte y la interacción del espectador, propiciando de esta manera nuevas lecturas.

Aunque hubo otros artistas que llevaron a cabo este tipo de experimento, fue Marcel Duchamp quien marcó las pautas para el inicio de la práctica curatorial. Centrándose en el espacio y su intervención más allá de la creación de una pieza artística como objeto individual, Duchamp también determinó un cambio en la gestión, difusión, circulación de obras y coleccionismo.

A partir de este tipo de intervenciones por parte de artistas, ya en la segunda mitad del siglo XX surge la figura emblemática de Harald Szeemann, a quien se le atribuye ser el padre de la curaduría en sí. El interés de Szeemann por diversas formas creativas y su interdisciplinariedad, así como por el arte contemporáneo, lo llevó a organizar exhibiciones, siendo nombrado director artístico de la Kunsthalle (sala de exposiciones) de Berna (Suiza). Es aquí donde Szeemann empieza a explorar el espacio expositivo como instrumento de creación propia.

Una de sus exhibiciones más emblemáticas fue *When attitudes become* (1969), en la que Szeemann invita a los artistas a hacer uso de las salas como medio en sí, para realizar sus propuestas. Los artistas llegaron a afectar otras piezas expuestas, el edificio y su entorno bajo la dirección de Szeemann, lo que provocó controversia en la ciudad y la intromisión del ayuntamiento y parlamento, determinándose que la continuidad del curador solo podría darse bajo el escrutinio del comité de exposiciones. Esto provocó la renuncia de Szeemann e inauguro el ejercicio de la curaduría independiente. Tras este acontecimiento Szeemann y su actitud, ganó popularidad catapultando su carrera y siendo invitado, en diversas ocasiones, a ser director artístico o curador de importantes eventos como la Documenta en Kassel (Alemania) y la Bienal de Venecia (Italia), en más de una ocasión.

El trabajo de Szeemann fue fundamental para el reconocimiento de la curaduría como labor y profesión dentro de la esfera artística, así como su derecho a la autoría de las exhibiciones. Sus planteamientos y forma de ejercer son estudiados hoy en día en todo nivel de espacios formativos que apuntan a la profesionalización de esta práctica.

Curaduría en Bolivia

Si bien no me queda del todo claro cuándo empieza la curaduría en el país, claramente está relacionada con la llegada del arte contemporáneo y las incursiones de artistas bolivianos en la escena internacional latinoamericana.

La Bienal de Sao Paulo en su 16° versión (1981) por primera vez incluía un curador general y a todo un equipo de curadores que colaboraron en la realización de su muestra. En su siguiente versión, 1983, los bolivianos Gastón Ugalde y Roberto Valcárcel fueron los representantes bolivianos. En los textos dedicados a su participación firma la arquitecta Teresa Gisbert, encargada de la selección de los artistas para este y otros eventos a los que Bolivia fue invitada. De igual manera, el crítico e historiador Pedro Querejazu cumplió este rol, siendo claramente figuras claves en la década de los 80's y predecesores de la curaduría nacional. Podría decirse que, a partir de la participación boliviana en bienales del continente, la figura del curador empieza a darse a conocerse de manera local.

Todo indica que las primeras exposiciones curadas, específicamente en la ciudad de La Paz, empiezan a realizarse en los años noventa, propiciadas por artistas y especialistas quienes se relacionaron con contextos artísticos en el extranjero y de esta manera estaban familiarizados con la figura del curador.

En 1999, la historiadora de arte Valeria Paz, cura la muestra *Miradas Indiscretas* de las artistas Valia Carvalho y Erika Ewel en el Museo Nacional de Arte. En aquel momento las tres regresaban al país tras haber estado viviendo en México, donde la curaduría empezó a introducirse en la década del ochenta.

La curaduría iría ganando mayor visibilidad al ser incluida en eventos artísticos locales. El 2001 en la ciudad de Santa Cruz se desarrolló el Taller Internacional de Artistas KMO, contando con la presencia del curador cubano Gerardo Mosquera. El 2005, para su cuarta versión, la bienal SIART incorporó la temática *Latidos Urbanos* a través de la curaduría del artista Sol Mateo. En el plano institucional, el 2003 el Museo Nacional de Arte lanza una convocatoria para el puesto de curador, siendo contratada la ya mencionada historia del arte Valeria Paz.

Esta vendría a ser una breve reseña de datos y entrevistas realizadas, con las que logre medianamente hacer un perfil de cómo surge la curaduría en nuestro país.

Sobre mi trabajo como curadora

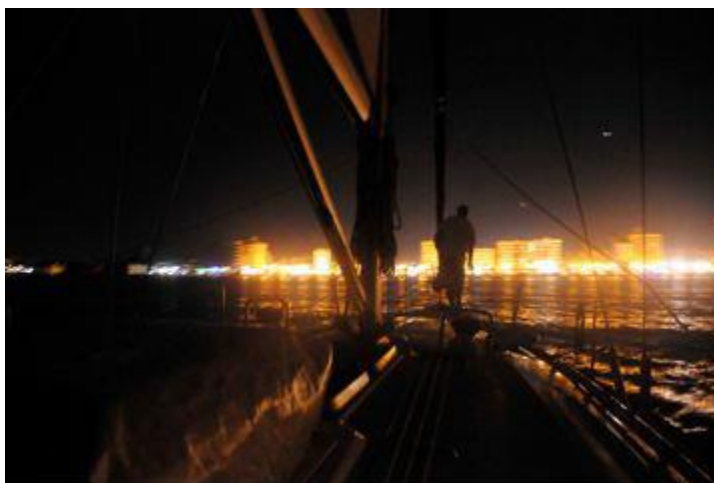
No creo posible despertar un día y sentir que eres un curador. Así uno haya realizado estudios enfocados al tema la práctica es fundamental para con el tiempo poder ejercer la curaduría. En mi caso y tras varios años organizando, coordinando y produciendo eventos culturales, sobre todo relacionados con la música electrónica, empecé a enfocarme cada vez más en el arte, puntualmente en el arte contemporáneo. Esto sucedió de manera natural al

haber estudiado artes plásticas, estar en constante contacto con artistas y otros profesionales en áreas creativas, pero sobre todo habiendo pasar una temporada en la ciudad de Nueva York y conocer el trabajo de la curadora cruceña Sandra Antelo-Suárez.

Tras visitar las que en ese momento eran las capitales del arte, la ciudad de Nueva York y Berlín, me llamó la atención el video como soporte de obra y su evolución a partir de sus inicios en los años setentas. Esto tuvo una gran influencia en mi participación como productora para el *1er Festival de Video Arte La Paz MARKA*, realizado el 2008. Si bien previamente muchos artistas locales ya hacían uso del video como soporte, en aquel año surgía la pregunta de *¿Qué es video arte?* entre personas relacionadas a la esfera artística paceña. Esto dio lugar a la realización de este festival que para entonces fue la mayor muestra armada en un solo espacio, con más de mil metros cuadrados dedicados a la exhibición de videos que se llevó a cabo en los antiguos galpones del campo ferial en Bajo Seguencoma. Previamente, la Dirección de Cultura del municipio paceño, había lanzado una convocatoria para participar, teniendo como resultado una gran cantidad de videos en distintas categorías. Poco había de video arte propiamente dicho, por lo que procedí a invitar a varias instituciones artísticas de Bolivia.

“La Paz MARKA” fue la primera de una serie de eventos enfocados al uso de soportes tecnológicos en el arte, iniciativas que fueron propulsadas por la entonces Oficialía Mayor de Culturas y que tuvieron gran influencia en el desarrollo de eventos similares fuera de la institución. A partir de este evento y durante los siguientes años, me dediqué a conocer de cerca la obra de nuevos artistas en la escena local y tuve la oportunidad de trabajar con distintas instituciones, gestores y curadores.

El 2010, llevé a cabo mi primera curaduría junto a Agatha Wara, el título fue *Who* (en inglés que traducido al español significa *Quién*) para el proyecto *Ex Territory* enfocado a compilar arte de oriente medio y exponerlo en aguar internacionales en pleno el mar mediterráneo como respuesta al conflicto Palestino – Israelí. La curaduría consistía en una compilación de videos referidos al conflicto y/o condición



mediterránea boliviana por artistas nacionales y chilenos en un momento en el que, el gobierno boliviano pretendía reiniciar la demanda marítima con Chile. Considero esta una de mis propuestas seminales, ya que dio lugar a otras curadurías en la que cuestionó la identidad, diversidad, desigualdad y el accionar en el arte junto a su paralelismo político-

social en Bolivia. En esta línea se encuentran: *INDI - Interacción Digital 2011*, *Accionar Bolivia – una mirada al performance boliviano 2012*, *Encantando la Tierra 2016* y *Propio 2018*.

Paralelamente, pero no ajena a puntos nombrados anteriormente, el 2011 realicé mi segunda curaduría titulada *Proyecto 1* reuniendo a un grupo de artistas y creadores de distintas ciudades del país con una amplia diversidad de formatos de expresión. Si bien en esta nuevamente me enfoco en la bolivianidad, mi objetivo era sobre todo explorar y adentrarme en las formas y temáticas que trabajan las nuevas generaciones de artistas en Bolivia. El proyecto, además, planteaba realizar un seguimiento a cómo se iría desarrollando la carrera del grupo reunido, solo llegando a concretarse la muestra *Cisma* del ilustrador Fernando López el 2012 y *7 Pelos* de Luciano Calderón el 2016. Posteriormente vuelvo a hacer el mismo ejercicio de observación el 2019, pero esta vez priorizando la pintura, sus nuevos lenguajes en el arte contemporáneo con la exhibición denominada *Pictórica*.

De forma perimetral se encuentra la propuesta presentada en Mercado de Arte Córdoba (Argentina) como Espacio La Florida bajo mi dirección, enfocada a la bolivianidad, pero con una selección de artistas más amplia, y la muestra *Propio 2018* en la que trabaje exclusivamente con artistas cruceños.

Estos lineamientos u enfoques se fueron dando de manera orgánica en mi ejercicio curatorial, resultado de la lectura de nuestro contexto y llegando a ser una forma de trabajo en la que el inicio siempre es el cuestionamiento sin pretender encontrar respuestas, sino como motor y generador de nuevas preguntas, objetivos y exploraciones.

Desafíos de las curadurías contemporáneas

Como cierre regreso al inicio, al título de este encuentro en **Territorio de ideas**, pero para hablar propiamente de los desafíos que significa o que han significado para mí realizar la labor de curador en esta última década en la Bolivia del siglo XXI.

Los desafíos de la práctica curatorial no son otros, en su gran mayoría, que los que todo oficio artístico atraviesa en nuestro país, siendo el más profundo la falta de formación a todo nivel. En nuestros nueve departamentos solo contamos con una carrera de grado en historia en la UMSA de la ciudad de La Paz, y no se imparte la carrera de Historia del Arte en ninguna universidad. Esto por mencionar lo que comúnmente forma parte del eje central en estudios curatoriales. Quien quiera formarse como curador debe ver la manera de salir del país para poder alcanzar su objetivo.

Otro factor de importancia son las posibilidades laborales para un curador. Entre las opciones está la de ocupar un puesto fijo en la institución (generalmente pública) o la de desarrollarse de forma independiente trabajando en proyectos puntuales y por un tiempo determinado. Ambas son escasas ya que no todos los espacios dedicados a la cultura requieren de curadores, así como al ejecutar sus proyectos son contadas las veces en que invitan a uno. Estas contrataciones (sean para puestos fijos o temporales) en su gran

mayoría, son demandadas por la institución creándose una dependencia a la misma, que a su vez es susceptible a cambios estructurales según el turno político-partidario y la designación de presupuesto. La escena Bolivia tiene un sistema del arte reducido que además se limita a ciertos sectores de la población principalmente aglomerados en las áreas urbanas. A los vacíos en lo educativo y la ausencia de políticas culturales, se suma la falta de un circuito de galerías y la poca existencia de un coleccionismo que ayude a dinamizar el sector. Trabajar en el rubro artístico en Bolivia es sin duda todo un reto.

Más allá de los problemas de base a los que siempre se hizo frente, la curaduría se plantea sus propios desafíos desde la práctica. Creo que, en un plano general y cultural, la necesidad de asimilar nuestra pluriculturalidad es uno de ellos. Explorar las singularidades coexistentes e incorporar su producción cultural, aplicándolo también a la hora de pensar en públicos. Esta diversidad propicia una riqueza temática y de formatos que genera una amplitud de contenidos y puede llegar a diversificar públicos. Su importancia no radica únicamente en la incorporación de un concepto fundamental y característico de nuestra sociedad, sino que deriva en la creación de memoria y reconocimiento de las distintas identidades desde el arte. La creación de puentes mediante co-curaduría con grupos y comunidades podría ser una forma interesante de trabajar.

Otro desafío que me planteo y que creo importante nombrar, es el cambio de percepción que surge con el internet y el mundo digital. Hoy en día, más allá de comunicarnos por medio de pantallas, percibimos el mundo a través de ellas y de la misma manera nos proyectamos. En una esfera especialmente sensible como el arte, la tecnología se ha convertido en una herramienta más para hacer arte, pero también es parte fundamental de cómo nos relacionamos con la obra, el artista y museos, siendo necesario hacer uso de este tipo de plataformas que trascienden a los espacios tradicionales.

Y por último, es inevitable hablar del desafío que suponen la crisis política y sanitaria. En este panorama ¿Qué papel tiene la cultura y dentro de ella el rol del curador? ¿Cómo un curador puede ejercer su trabajo en medio de una pandemia que parece no tener fin? ¿En medio de la incertidumbre y polarización política?

Me gusta imaginar que estas crisis animarán a las instituciones a salir de los inmuebles que las encierran, a interactuar con el entorno y a hacer cultura en la amplitud de la ciudad. Que se logre entender la cultura como algo vivo en constante cambio y reinversión. En Santa Cruz de la Sierra, la ciudad más grande y poblada del país, la cultura no debería encontrarse secuestrada dentro del primer anillo, es necesaria su democratización tomando en cuenta sus características espaciales y diversidad cultural. Es necesario un compromiso desde la administración pública, la designación de presupuestos y su ejecución a través de sus espacios culturales, donde el curador como mediador puede llegar a jugar un papel importante.



NRO.	PROYECTO/CURADURÍA	DATOS
1	QUIEN WHO	Barcos zarpando hacia aguas internacionales en el mar Mediterráneo donde se realizaron las exhibiciones Exterritory Project, Tel Aviv - Israel, 2010
2	QUIEN WHO	Obra <i>Big Pool</i> de los artistas Nicolas Rupcich y Emilio Marin - Chile.
3	QUIEN WHO	Obra <i>2005</i> de los artistas Luis o Miguel (Luis Gárciga y Miguel Moya) - Cuba.
4	PROPUESTA1	Vista general de la exhibición en Centro Simón Patiño Santa Cruz 2011
5	PROPUESTA1	Obra del artista cruceño Alfredo Román
6	PROPUESTA1	Obra del videasta tarijeño Sergio Bastani

APUESTAS CURATORIALES DEL SIGLO XXI

Cecilia Bayá Botti

Experiencias curatoriales en Bolivia

La curaduría de arte en nuestro país empieza a ser parte del sistema artístico/cultural para la realización de exposiciones de artes visuales desde la segunda mitad de los años 80. Antes las exposiciones eran realizadas y administradas por los propios artistas, galeristas y directores o responsables de las colecciones en los museos o centros culturales sin utilizar el denominativo de curador. Tanto los museos como las galerías empiezan a trabajar con curadores profesionalmente en los 90, en proyectos expositivos de colecciones propias o en exposiciones temporales. Pero la función del curador toma notable importancia al iniciar el siglo XXI. En el contexto internacional también se utiliza la palabra comisario para esta función y se considera indispensable su participación en otros espacios como ferias de arte o Bienales.

La presencia del curador va creciendo en importancia por la responsabilidad adquirida y porque se debe tener conocimientos no solo en historia del arte sino en otros temas políticos, sociales, literarios o filosóficos que aporten a su visión para poder hacer una propuesta o guion curatorial con sentido crítico y sea de interés para el público objetivo. Se debe mantener una constante actualización. Investigar, seleccionar, documentar, manejar la obra apropiadamente y ponerla en valor. El curador elige la obra a ser expuesta, determina la manera de mostrarla que puede ser cronológica, por temas, por jerarquía, por técnica o usar otros criterios. Da importancia al espacio elegido o asignado. Considera o realiza una museografía creativa y adecuada. Debe escribir sobre la muestra en el catálogo y para la divulgación en otros medios de comunicación.

Hoy el término curaduría está confundiendo a muchas personas por el uso indiscriminado que se le está dando, utilizándolo en áreas que nada tienen que ver con el arte. Es así que

cualquiera que se ponga a elegir, ordenar, buscar un sentido o dar valor (cualquiera que sea) a algo, sin importar que sean vinos, ropa, luminarias o zapatos, se llaman curadores. No es raro, el lenguaje va cambiando y estamos en el tiempo del “todo vale”. Es probable que más adelante, para ser precisos y la referencia con el arte sea específica, se use el término de Comisario o se busque otro para distinguirse.

Un par de curadurías que considero relevantes:

Ante el pedido de mencionar trabajos curatoriales que realicé y considero que hayan tenido importancia para nuestros artistas y el medio, puedo mencionar algunas: En el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile en 1996. La muestra titulada *El fin de los márgenes*, en una labor conjunta con otra curadora chilena, seleccioné la obra, de siete artistas bolivianos: Fernando Rodríguez Casas, Keiko Gonzales, Guiomar Mesa, Ejti Stih, Sol Mateo, Gastón Ugalde y Roberto Valcárcel. Gestioné y organicé desde La Paz y Santa Cruz el envío de una gran muestra, que fue muy importante por diversos motivos, entre los cuales menciono que además de trasladar grandes volúmenes de obra, fue importante el llegar a un lugar que desconocía la producción de arte contemporáneo boliviano, haciendo visible nuestra modernidad y visión. También fueron importantes las relaciones que establecimos con el país vecino, logramos un impacto positivo: surgieron amistades entre artistas, entre curadores, conocimos nuevos espacios que desencadenaron una serie de intercambios culturales que se mantienen hasta el día de hoy. Volvimos invitados con otras muestras y otros artistas, no solo en Santiago sino en otras ciudades como Iquique y Valdivia. De la misma manera invitamos a artistas chilenos a nuestro país. Fui invitada a escribir en la revista especializada “Arte al límite” para reflexionar sobre arte contemporáneo y dar a conocer a artistas destacados de Bolivia y del mundo a los que pude entrevistar y valorar con mayor profundidad, durante cuatro años asumí esta labor de colaboración.

Otras curadurías que realicé llevando la representación del país, fueron las de las Bienales y eventos internacionales: Lima, Sao Paulo, Venecia, Porto Alegre, Valencia y otras ciudades. En estos casos me encargué de llegar con los artistas al evento, la selección e instalación museográfica de las obras y todas las gestiones inclusive conseguir financiamiento (del sector privado). Es gratificante llegar y exponer a la altura de lo mejor del mundo y constatar que tenemos un nivel tan respetable como el de los otros países. Sin embargo estos esfuerzos se van debilitando por encontrarnos con la gran desventaja de no contar con el respaldo necesario de parte de nuestros gobiernos que deberían tomar conciencia e invertir de forma sostenida en este intercambio cultural llevando y trayendo artistas, críticos y especialistas para ser parte activa del circuito internacional, así crecer como individuos y como sociedad desde el mundo del arte.

En Bolivia he realizado decenas de curadurías desde fines de los años 80, trayendo artistas de gran trayectoria y reconocimiento como, Regina José Galindo de Guatemala, Gustavo Aceves de México, Jan Fabbre de Bélgica y cuando organicé y curé la Bienal del 2010 en Santa Cruz traje la obra del norteamericano Bill Viola; los argentinos Nicola Costantino, Ernesto Ballesteros, del paraguayo Ricardo Migliorici, del uruguayo Ricardo Lanzarini, de Chile Ismael Frigerio, los bolivianos Gastón Ugalde y Sol Mateo, solo para dar algunos nombres que sirvan de referencia sobre lo que la Bienal pudo aportar es esa oportunidad.

Quiero mencionar la curaduría realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Santa Cruz el año 2002, de tres Mujeres bolivianas: Marina Núñez del Prado; María Luisa Pacheco y María Ester Ballivián. Paralelamente, realicé la exposición de artistas latinoamericanos del SXX que incluían obras de, Portocarrero (Cuba); Mabe, Di Cavalcanti, Ligia Clark (Brasil); José Luis Cuevas México), Rodolfo Abularach (Guatemala), Fernando De Szyslo (Perú) y otros grandes.

De igual importancia es el trabajar a través de los años con artistas bolivianos de gran talento y trayectoria. Con muchos de ellos realicé curadurías individuales, retrospectivas, homenajes y otras muestras colectivas. Como ejemplo puedo citar la sala dedicada al artista Marcelo Callaú que ya lleva una década en el Centro Cultural Plurinacional en la ciudad de Santa Cruz y puede ser visitada actualmente.

Tratando de comprender el arte de hoy

Han pasado muchas décadas desde que empezamos a hablar del arte contemporáneo valorándolo por tener una propuesta más intelectual y restando importancia a las habilidades manuales. Esto no quiere decir que el valor estético haya desaparecido, solo se refiere a que el valor de la belleza en el arte dejó de tener protagonismo, surgiendo nuevas estéticas y priorizando la idea.

El arte contemporáneo detona de manera generalizada en el S-XX, una vez que se experimenta el impresionismo y post impresionismo. Surge el deseo de renovarse dejando atrás los referentes del pasado y en busca de expresiones libres de reglas y referencias. En este proceso nacen las vanguardias que definen las posturas ante el arte como sinónimo de lucha, de avanzar, de situarse adelante. Aunque existen historiadores que no toman al impresionismo dentro de las vanguardias, hay que considerar que fue el primer movimiento artístico que rompió con los gustos y maneras de pintar de la época. En 1910 surge el postimpresionismo a partir de una exposición que reúne a Paul Gauguin, Vincent Van Gogh y Toulouse-Lautrec que dieron un paso más para distinguirse de sus antecesores. Casi paralelamente surge el fauvismo (1905-1907), el expresionismo (1905- 1913), el futurismo. Exponente/ Umberto Boccioni (1909-1914), el dadaísmo; exponentes/Duchamp; René Magritte, es uno de los istmos más radical y anarquista que surge en Suiza en 1915 hasta 1921).), el cubismo; Pablo Picasso/ Georges Braque/Juan Gris (1907- 1914), el surrealismo; Max Ernest/ André Bretón (1924-1939), el suprematismo/ Kazimir Malevich (1915-1919) y el constructivismo/Aleksandr Rodchenko/ Joaquín Torres García (1913-1920).

Surge una segunda vanguardia luego de la segunda guerra mundial, impulsadas por las nuevas tecnologías y los medios de comunicación masivos, se dan estas tendencias que se inician con el informalismo representado por Jean Dubuffet.

A partir de la década del 60 surgen nuevas formas identificadas como el arte conceptual, el Happening, el minimalismo, el op art, el pop art, fluxus, performance, video arte, arte cinético, expresionismo abstracto. Los años 70 son del arte póvera, el body art, la instalación, el fotorealismo, el land art. Ya la década del 80 trae el arte digital, el grafiti, el arte post conceptual, el arte sonoro, el video instalación. Con los años 90 llega la denominación de arte post contemporáneo con el arte digital, el hiperrealismo, el new media art. Comienza el siglo

XXI con el arte urbano (Banksy), el video performance (Bill Viola), el arte virtual (Char Davies) y el arte político. (Ai Wei Wei).

El arte contemporáneo está estrechamente ligado a las instituciones y bajo una estructura del arte que valida al artista y a la obra. Son las galerías, las ferias, las bienales, los museos, las editoriales, curadores y críticos. En este amplio periodo contemporáneo provocativo, se desarrolla notablemente el arte conceptual donde lo más importante es la idea y no la obra como objeto. La desmaterialización del objeto ya no exige al artista habilidades manuales. También los procesos suelen tener una especial importancia. Se tiene una intención crítica, reflexiva, transgresora y a esta etapa se la llama post modernismo y de forma recurrente se introduce el texto a la obra de arte así como la autobiografía o el feminismo. El considerado pionero y entre los más destacados exponentes está Marcel Duchamp, que cree que la creación artística es el resultado de la voluntad y no así del talento y formación. Dijo que la pintura debe estar al servicio de la mente. Es quien propone el ready-made que ejerce una crítica a la obra contemporánea como fetiche así como crítica la institucionalidad del arte. Influye fuertemente en el desarrollo de la corriente surrealista, el Dadá y el pop art. De la misma importancia puede considerarse a Jhon Cage que pueden considerarse los padres de fluxus que se sitúa a principios de los 60 en actividades colectivas con manifiestos, conciertos, happenings siendo una comunidad de individuos cambiante integrada por músicos, cineastas, poetas, artistas, fotógrafos y gente de otras disciplinas irrumpiendo en la vida. Beuys, que caminó con fluxus por un tiempo, luego individualiza su actividad. Decía que cada ser humano es un artista. Sus acciones cargaban su biografía y estaban llenas de sentido, propuestas míticas y simbólicas para proponer una sociedad democrática y libre. Propone el arte ampliado. Ser político y profesor fue parte de sus acciones.

Vemos así que en el arte conceptual la obra tiene un discurso semántico. En el post conceptual, que llega en los 70, la obra interactúa directamente con el trazo, el gesto, el cuerpo, el objeto. El arte es auto referencial, acompaña al pensamiento postmoderno. Si el arte conceptual tenía una intención social, el post conceptual es más individualista. El arte habla del arte. Se apega a la cultura popular, a la innovación y a la autonomía crítica.

Arthur Danto, filósofo y crítico de arte norteamericano, dice que la historia del arte puede contarse como un progreso gracias al cual los artistas van consiguiendo, de siglo en siglo, un parecido cada vez mayor entre las obras de arte y la realidad. Sostiene que desde los 80 a fines de los 90, la historia del arte llegó a su fin, pero esta fue una muerte de éxito, una muerte feliz, habiendo cumplido todas sus aspiraciones y quien llevó el arte a este estado era Andy Warhol. Para Danto la obra de arte es un signo que se parece a lo que significa, concluyendo de esta manera, que el grado máximo de mimetismo artístico lo alcanzó Warhol con sus cajas brillo de 1964.

No hay duda de que el arte en S-XX fue intenso, provocativo y diverso, después de ello, entramos al S-XXI con notables cambios en la producción artística, que tiene desconcertados a - moros y cristianos-. El post contemporáneo es una filosofía estética que según el crítico contemporáneo Fredric Jameson, en el escenario histórico del capitalismo, se observa una mutación de las formas de expresión culturales y mediáticas. Las formas estéticas que definen la posmodernidad, se corresponden con la fase de mundialización del mercado.

En lo post contemporáneo la ciencia y la tecnología hacen propicios cambios en lo social, lo político y lo económico. Se dan nuevas sensibilidades y nuevas maneras de relacionarse, internet es la más usada y esta da lugar a la creación de historias, de vidas editadas y obras virtuales de existencia dudosa. Deja de lado el concepto y sus discursos. Hay un afán por la innovación, sin importar lo que se haga simplemente busca innovar, sorprender, desconcertar, descontextualizar buscando otro sentido como intelectualización.

Según el profesor de historiografía y arte Dan Karlholm, la dificultad de identificar y definir el arte hoy, pone en riesgo el romper el nexo histórico con la infraestructura intelectual del arte. (Yoko Ono; Marina Abramovic, Mark Wallinger).

Las obras ya no se cuelgan ni son puestas en pedestales. Por medios audiovisuales se crean innumerables producciones de artistas de todas las edades y culturas del mundo, y también por estos medio se da la difusión. Menciono a artistas reconocidos y obras emblemáticas en el nuevo siglo; Olafur Eliasson, Anselm Kieffer, Tomás Saraceno; Anish Kapoor, Francis Alice, Gerhard Richter, Louise Borgeois, Shirin Neshat, solo para mencionar algunos de ellos y tener la certeza de que siempre existirá el arte de elevado nivel, aunque cueste más encontrarlos en medio de una montaña de escombros expuestos en un museo de arte contemporáneo o una feria internacional.

Otro fenómeno de este siglo, se ve con los artistas/ empresarios y los nuevos coleccionistas que han llevado el valor de las obras a niveles jamás concebidos. Artistas Post Contemporáneos como Jeff Koons, norteamericano, artista conceptual- Kitsch- pop, que maneja su producción como una empresa en la que contrata decenas de trabajadores que construyen sus obras y expertos en mercadeo para darlas a conocer y elevar su valor que llegó en 2019 en una subasta en Nueva York a más de 91 millones de dólares por una escultura de conejo en metal brillante. Por otra parte mencionar a Damien Hertz, otro artista/empresario inglés que ha impactado con obras como Un tiburón muerto metido en una pecera, o un cráneo humano cubierto de diamantes (2007) que propone; la victoria definitiva sobre la muerte o la fugacidad de la existencia humana. El precio es de 99 millones de dólares.

El tiempo y la distancia son muy importantes para poder decantar lo que se piensa respecto al arte de un determinado tiempo. El arte seguirá siendo arte, siempre y cuando la obra esté realizada por un denominado o autodenominado-artista y sea recibida por una institución o autoridad intelectual de la comunidad artística y el público. Mientras tanto, lo más probable en estos tiempos, es que muchas veces nos quedemos pensando frente a algún objeto sin comprender por qué está expuesto como obra de arte, o por el contrario, quedemos maravillados, provocados, incómodos o cuestionados frente a alguna obra nueva que logre hacernos ver desde otro ángulo y hacernos sentir una nueva experiencia.

BIOGRAFÍAS DE LOS EXPOSITORES

Diego Aramburo

Artista y dramaturgo. Dirige montajes para teatros oficiales del mundo, y presenta las creaciones de su compañía nacional Kiknteatr en festivales internacionales. Sus textos han sido traducidos y montados en distintos países e idiomas. Destacan las creaciones interdisciplinarias y los montajes 'estrictamente teatrales' de gran formato. Recibió la Medalla de Honor de la Asamblea Legislativa de Bolivia, por su aporte a la cultura, así como el Premio a la Trayectoria Artística otorgado por el Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra.

María Peredo Guzmán

Creadora e investigadora en etnecoreología. Formada en ballet, jazz, bailes tradicionales y danza contemporánea, con Licenciatura en teatro y una Maestría internacional en antropología de la danza y patrimonio intangible. Lleva 20 años trabajando como intérprete, bailarina, actriz, así como coreografiando y dirigiendo. Su investigación y creación giran en torno a la migración como un asunto personal (encarnado) y social. En la actualidad, imparte conferencias, baila y participa en proyectos transdisciplinarios y multiculturales en Europa y América Latina.

Laura Derpic Burgos

Magister en Creación Teatral, dramaturga, gestora cultural y abogada. Radica en La Paz, Bolivia. Se formó en Bolivia, Argentina y España, países en los que ha mostrado su trabajo artístico y gestionado proyectos culturales como ser festivales, ciclos, giras y obras de teatro. Investiga la reescritura de mitos y los límites del lenguaje, con enfoque crítico sobre lo político y religioso desde su mirada como mujer boliviana.

Alice Padilha Guimarães

Actriz, directora, dramaturgista y profesora de Teatro. Licenciada en Artes Escénicas por la Universidade Federal do RS/Brasil. En Brasil formó parte de la Companhia Eteceteratral (1989/1991) y del Núcleo de Investigaçã Teatral Usina do Trabalho do Ator (1992/1997). Desde 1998 reside en Bolivia y es miembro del Teatro de Los Andes, dónde desarrolla su labor artística.

Marcelo Suárez

Nació en Santa Cruz de la Sierra. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma Gabriel René Moreno. Desde 2003 ejerce el oficio periodístico. Trabajando para el diario El Deber realizó entrevistas tanto a Herminio Pedraza como a Jesús Urzagasti. Escribe en el catálogo de homenaje al pintor cruceño realizado por Manzana 1 el año 2013.

Alan Castro Riveros

Nació en La Paz. Escritor, investigador y editor. Publicó la novela *Aurificios* en 2010, cuya segunda edición salió en 2020 con la editorial mexicana E1. Es autor de múltiples ensayos sobre literatura, arte, historia e imagen. Ha publicado en revistas y antologías de Bolivia y de otros países. Es docente del Departamento de Cultura y Arte de la Universidad Católica Boliviana y parte del comité editorial de la revista de literatura La Mariposa Mundial.

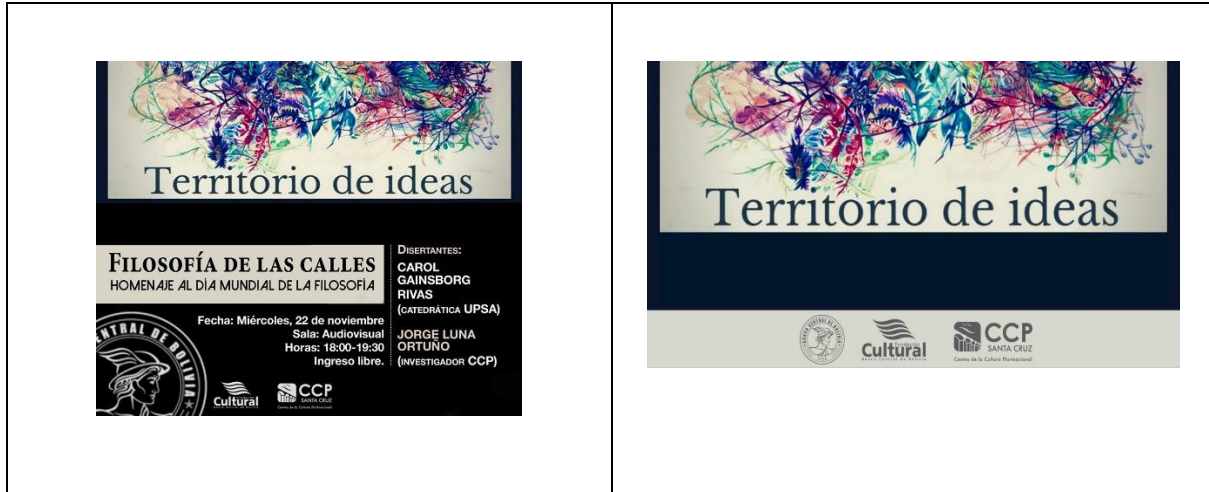
María Schneider

Curadora, museógrafa y productora de eventos culturales. Sus proyectos se centran en el arte contemporáneo, la exploración de los límites del arte a través de su producción y formas expositivas. Es propulsora de plataformas relacionadas al uso de nuevos medios y ciencia en el arte como la plataforma independiente de Interacción Digital - INDI. Está interesada en los nuevos paradigmas que los artistas bolivianos vienen explorando a partir del 2000.

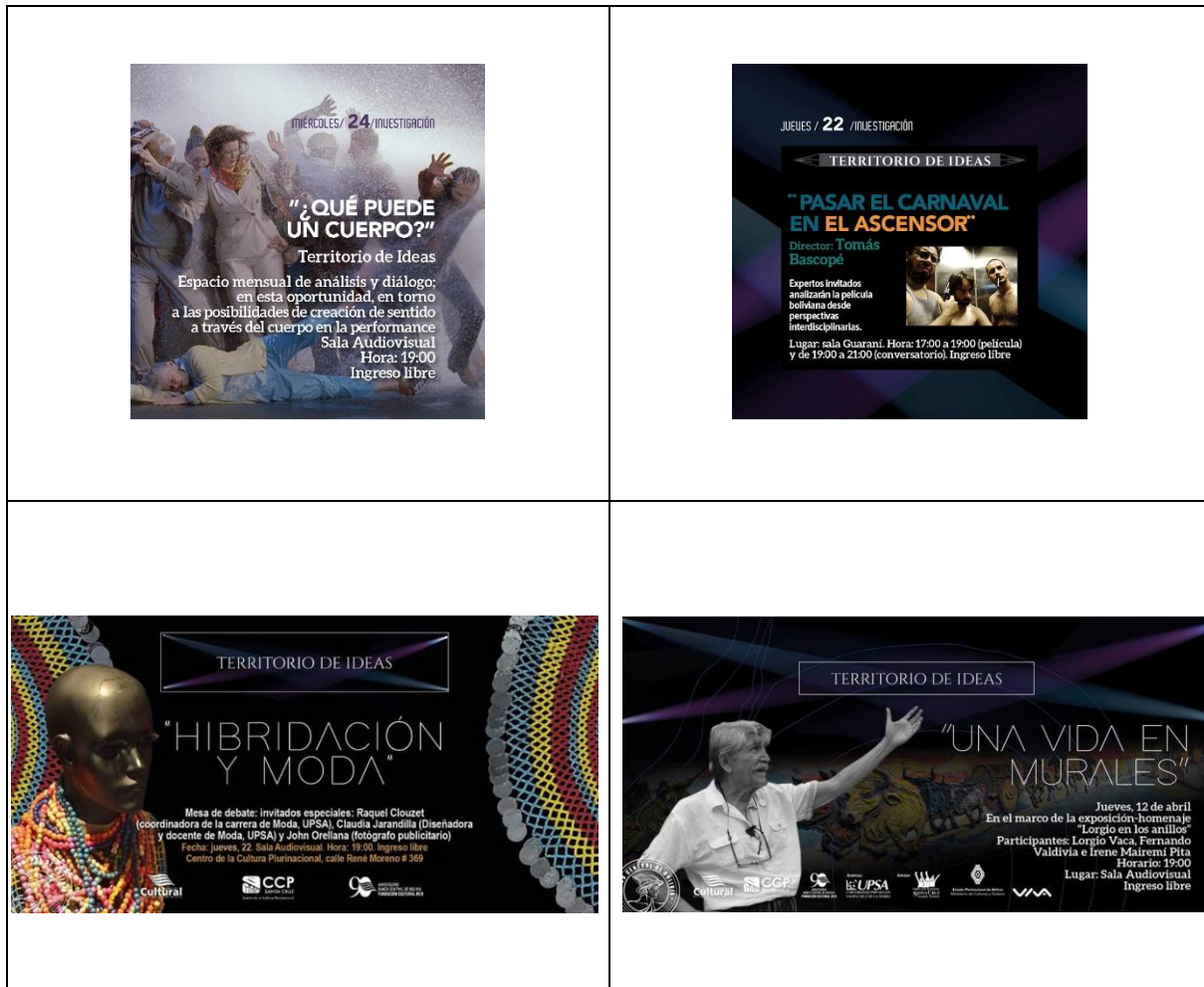
Cecilia Bayá Botti

Curadora independiente. Es Directora del Centro Cultural Cala Cala en Cochabamba. Dirige también la consultora de arte Oxígeno-Cultura Visual. Fue Directora del Museo Marina Núñez del Prado (1993-2000). Ha sido curadora de la representación boliviana en las Bienales de Venecia, Lima, San Pablo y Mercosur; fue curadora de la Bienal de Santa Cruz de la Sierra 2010. Publicó libros sobre la obra y vida de Roberto Valcárcel, María Luisa Pacheco, Marcelo Callaú y Raúl Lara.

ARCHIVO DE EVENTOS PASADOS DE “TERRITORIO DE IDEAS” 2017



2018



TERRITORIO DE IDEAS

"CIUDAD IMAGINADA"

Urbanismo y artes

JUEVES 24

Horas: 19:30
Sala Audiovisual
Ingreso libre

Invitados:

- OSCAR SOZA FIGUEROA (ARTISTA), COORDINADOR DE ARTERIAS URBANAS
- MERCEDES NOSTAS ARDAYA (ANTROPOLOGA), DIRECTORA INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜE-TJAGRIM
- RENATE HOLLWEG URIZAR (ARTISTA), GESTORA DEL ENCUENTRO INTERNACIONAL EN MURALISMO "EL CANTO DE LA SELVA"
- FRED NUÑEZ (ACTOR Y DIRECTOR DE TEATRO), DIRECTOR DE LA OBRA TEATRAL LOVE.

TERRITORIO DE IDEAS

"CUANDO LA MANO TIEMBLA"

ESCRITURAS DE LA RESILIENCIA

Invitados:
Carla Roca Ortiz, Juan Murillo y Stefano Calabi

Fecha: jueves 5 de julio
Lugar: Sala Audiovisual
Horas: 19:30
Ingreso libre
Vino de honor

2019

Territorio de ideas

Tema: MÁQUINA DE SIGNIFICAR

Invitado: Roberto Valcárcel

Fecha: 25 de octubre
Lugar: Sala Audiovisual
Horas: 19:30
Ingreso libre

Territorio de ideas

LA CALLE EN NOSOTROS

Invitada: ALEJANDRA MESCHWITZ, Artista Audiovisual

Invitada: MARIA PEREDO, Actriz y Escritora

Fecha: Jueves 15 de noviembre
Lugar: Sala Audiovisual del CCP
Horas: 19:30
Ingreso libre

Territorio de ideas

"LAS PUERTAS DE LA PERCEPCIÓN"

Invitados:
Raquel Schwartz
Artista Plástica

Invitada:
Flaciencia Cadalhon
Artista Plástica

Fecha:
Jueves 24
Lugar: Sala
Audiovisual CCP
Hora: 19:30
Ingreso libre

Invitados:
Alfredo Román
Arquitecto
y artista plástico

Territorio de ideas

"INVESTIGADORES DEL CUERPO"

Invitados: Jorge Tamez (Root Dance Studio)
Diego Guanay y Patricia Terceros (FASES)
José Junior Alemán (Escuela Cultural ZUNGU - Capoeira)

Fecha:
Jueves 28
Lugar: Sala
Audiovisual
Hora: 19:30
Ingreso libre

Territorio de ideas

"MUJER MEMORIA"

Invitadas:
• Rosario Barahona (escritora)
• Mary Carmen Monje (actriz)
• Lucía Carvalho (poeta)

Fecha: Jueves 28 de marzo
Lugar: Sala
Audiovisual
Hora: 19:30
Ingreso libre

Territorio de ideas

"CULTURA Y URBANISMO EN SANTA CRUZ"

Participan:
• FERNANDO PRADO, arquitecto y urbanista
• TITO KURAMOTTO, artista plástico y gestor
• COLECTIVO "LABORATORIO URBANO"

Jueves 23 de mayo
Lugar: Sala Audiovisual del CCP, Calle René Moreno # 369
Hora: 19:30
Ingreso libre

Territorio de ideas

"ARTISTAS SUMERGENTES"

Participan:
• ANDREA SCOTTA, danzarina y gestora
• NELLY VÁSQUEZ, Colectivo Lengua de Uricú
• JORGE CALERO, director de teatro
• COLECTIVO SUR AURAL, festival sonoro

Jueves 27 de junio
Lugar: Sala Audiovisual del CCP, Calle René Moreno # 369
Hora: 19:30
Ingreso libre

Territorio de ideas

"ESPECTADOR EN ESCENA"

Participan:
• MARCELO ALCÓN, productor y crítico de teatro
• MARIANA PEÑA, literata y filósofa
• JORGE DUBATTI, Director de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires

Viernes 19 de julio
Lugar: Sala Audiovisual del CCP, Calle René Moreno # 369
Hora: 19:30
Ingreso libre