ACADEMIA SUPERIOR DE ARTES DE BOGOTA

LA ESCENIFICACION DEL ESPACIO

SUZEL BRAUN CHABUR

2005

CONTENIDO

- INTRODUCCION 2
- CAPITULO I EL ESPACIO COMO CENTRO DE CREACION 14
- CAPITULO II EL ESPACIO ESCENICO A TRAVES DEL TIEMPO 19

  II-I LOS INICIOS 19

  II-II SIGLOS XIX Y XX 20
- CAPITULO III LA ESCENOGRAFIA EN LA DANZA 26
- CAPITULO IV LA ESCENIFICACION DE LA DANZA 32
- CAPITULO V LA ESCULTURALIDAD DEL ESPACIO 36
- CAPITULO VI LA MARAVILLA DEL ESPACIO 42
- CAPITULO VII EL ESPACIO Y LA PUESTA EN ESCENA 49

  VII-I LUGARES SUSPENDIDOS 50

  VII-II PERFUME DE GARDENIAS 55

  VII-III YO AMO A MI MAMA 58
- CONCLUSIONES 62
- BIBLIOGRAFIA 66

INTRODUCCION

Con el siguiente trabajo se pretende realizar una exploración sobre el manejo y concepción del espacio escénico en la danza contemporánea. Nos referiremos a "espacio escénico" como el lugar donde sucede la puesta en escena y lo que la compone, es decir lo que llamamos comúnmente escenario y escenografía, escenario como espacio donde se danza, escenografía como todo lo que se ha de colocar dentro de este espacio, ya sean telones, módulos, objetos, decorados, etc.

Esta investigación nace como producto de un gran interés y una profunda admiración por la obra de la bailarina y coreógrafa Martha Graham Y su intrínseca relación laboral con el gran escultor Isamu Noguchi, siendo el trabajo de ambos una fuente de inspiración para todo lo que pasaría después con respecto a la danza contemporánea y su elemento escenográfico. El gran legado coreográfico de Graham no hubiese sido lo que fue sin la influencia de Noguchi y sin su aporte visual, espiritual, emotivo y por supuesto artístico al trabajo de la bailarina. Noguchi, a través de sus esculturas lograba extraer el alma de cada obra y su sentido esencial, de una manera primordialmente abstracta, con cada

pieza Noguchi buscaba encontrar un íntimo lazo con lo que Graham quería expresar bailando.

A partir de esta relación surge éste trabajo, con el cuál esperamos simplemente crear una conciencia sobre lo que es el entorno de una puesta en escena de danza, sobre lo que ocurre más allá del movimiento, qué es lo que se pretende decir a través del manejo del espacio, cómo influye en el espectador una "caja negra" o espacio vacío y como influye que los objetos existan en el escenario e interactuen con estos los bailarines. El trabajo Graham-Noguchi nos hace pensar en un concepto de respeto hacia el espacio y de un correcto aprovechamiento del mismo, en su trabajo se puede apreciar realmente una mutua fuente de inspiración en el momento de crear y esto es lo interesante, el encontrarse con una razón específica de la presencia de cualquier elemento en la escena, ya que sin importar cual sea este elemento, por el hecho de ser parte del espacio, es parte de la obra misma y adquiere una importancia fundamental en su contenido, ya que si está ahí, su presencia debe tener un motivo, el cuál seguramente tendrá también varias interpretaciones y el simple hecho de lograr que el espectador note esta presencia, ya está justificando su aparición en la obra, su lugar en el espacio.

Nuestra intención es poder situar al lector en el tema a través de una breve reseña histórica sobre el manejo del espacio en las artes escénicas, enfocándolo a la danza contemporánea. Es pertinente aludir brevemente al teatro ya que en éste campo la escenografía ha sido mucho más empleada y su registro es más amplio que en la danza, esto lo notamos cuando empezamos a investigar sobre escenografía y nos encontramos con abundante material sobre escenografía en teatro mientras que en danza el material es un poco pobre.

Este recuento de la escenografía en el tiempo es breve pero muy conciso, lo que se busca específicamente es enmarcar los momentos más representativos por su influencia en la transformación del escenario, como por ejemplo cuando el decorado de la danza dejó de ser un simple telón magníficamente pintado y se comenzaron a sacar poco a poco los elementos de este telón: una pequeña mesa con dos sillas, una banca, una cama, y así sucesivamente, se fue volviendo un recurso más importante y más significativo a la hora de plasmar la puesta en escena. Esto ocurre en el ballet, pero tiene luego su repercusión en la danza contemporánea como tal ya que a partir de esto se comienzan a desarrollar muchos cambios en la escenografía y esta se va tornando cada vez más ilimitada.

Inicialmente, esta investigación estaba basada específicamente en el tema de la escenografía y como había sido su evolución, pero luego, al ir profundizando sobre estos conceptos, nació en nosotros un particular interés sobre como se concibe el espacio en la danza, no solamente en la puesta en escena final, sino en todo el proceso creativo de una coreografía. Comenzamos a ser más conscientes de la manera en la que el cuerpo se movía por el espacio y como lo abordaba, descubriendo que el simple hecho de tener presentes estas sensaciones, puede caracterizar aun más el movimiento y la interpretación. El espacio se convirtió no solo en un tema de reflexión, sino en un tema de análisis personal. Esto abrió aun más posibilidades de exploración y se logró un acercamiento al tema a un nivel más personal que investigativo, permitiendo que al reconocer el espacio, este se volviera más significativo en el movimiento, es decir, aprovechando todas sus posibilidades, lograr que el movimiento mismo se expandiera y no se crearan limites corporales.

Por esta razón, este proyecto se adentra en dos campos. Uno conceptual que es la investigación sobre el manejo del espacio escénico en la danza a través del tiempo y el análisis de la obra de Isamu Noguchi para Martha Graham. Y otro que es

personal, basado en lo que fue para nosotros concebir el espacio como bailarines en los montajes de estos dos años. En este sentido, se realizó una descripción de los tres montajes, enfocándola hacia el manejo del escenario y de la escenografía en cada uno de ellos, ya que en este ámbito, cada uno fue muy diferente de los otros y tuvo una simbología y sentido muy particulares. Esto ayudó enormemente pues surgió la oportunidad de experimentar tres conceptos muy diferentes sobre el manejo del espacio, y paralelamente infinidad de sensaciones transmitidas a nosotros por cada uno de estos escenarios.

Así nace este proyecto, no sólo para exaltar el admirable trabajo de un gran escenógrafo y de una maravillosa coreógrafa, sino para que a través de ellos, se abran las puertas del sinnúmero de posibilidades que nos ofrece el espacio y que nos brinda la danza. Nosotros como creadores artísticos debemos ser muy sensibles a nuestro entorno y estar siempre atentos a todas las pequeñas y grandes cosas que pueden enriquecer nuestra obra y explotar nuestra creatividad y nuestra inspiración, para así lograr un resultado que no sólo nos conforme sino que además nos deje artísticamente realizados.

Los antecedentes sobre los estudios en espacio escénico son tan extensos como su trayectoria, el inicio del interés por esta temática nace al ver el trabajo de Martha Graham con el escultor Isamu Noguchi, quien diseñó cerca de 20 escenarios para la bailarina y coreógrafa, introduciendo un innovador diseño escenográfico para su repertorio con un set creado para ella en 1935 en su solo de *"Frontier"*, comenzando así una trayectoria que se mantuvo durante tres décadas. De éste trabajo, Noguchi dijo: *" El punto de salida de todo mi trabajo subsecuente en el teatro: el espacio se volvió un volumen para ser tratado con esculturalidad"*[1].

En su libro *"Memoria Ancestral"*, Martha Graham narra cómo fue su relación con Isamu Noguchi y la influencia que el escultor tenia en su obra, su trabajo partía de una idea dada por alguno de los dos y profundizada posteriormente hacia la danza. El siguiente es un aparte de este libro que ha sido pertinente para el desarrollo de esta investigación:

."Nunca le dije lo que tenía que hacer ni cómo hacerlo. Poseía una gran sensibilidad para el espacio y sabía utilizarlo escénicamente.

[1] Isamu Noguchi Essays and Conversations de Harry N. Abrams.

Existe una curiosa intimidad entre los colaboradores artísticos. Una proximidad distante. Entre Isamu y yo existió desde el principio un lenguaje mudo. Nuestro trabajo juntos podía tener como origen un mito, una leyenda o un poema; pero Isamu siempre me aportó un algo extraño y de extraña belleza.".... [2]

En esta frase Graham sintetiza en pocas palabras lo que para ella fue su relación con Noguchi, que independientemente de ser una relación laboral, estaba también cargada de una mutua pasión por el arte y de una gran retroalimentación tanto profesional cómo espiritual. En el libro, Graham habla de varias de las obras que realizó en colaboración con Noguchi, de cómo surgieron las ideas y del resultado final, lo cuál es muy interesante por la gran comunicación que se manejaba entre los dos y porque las propuestas fueron muy originales y novedosas en su época, enriqueciendo ampliamente la visión de la danza moderna.

De este punto parte ésta investigación, y luego de decidir que este proyecto debía basarse sobre éste tema quisimos encontrar la esencia del significado de la creación escenográfica como compañera y cómplice de la danza y cual habría sido su función en el nacimiento e historia de la danza moderna y contemporánea.

[2] Memoria Ancestral, M. Graham pág. 194

Buscando registros encontramos un fragmento del libro *El arte de hacer danzas* de Doris Humphrey en el que habla de la importancia de la escenografía en su obra. Humphrey decía que existía una relación intima entre los planos físicos y la coreografía y que para que un elemento justificara su aparición, jamás podía ser sólo decorativo sino que debí tener una funcionalidad de gran utilidad para el coreógrafo. Para sensibilizar y estimular a sus estudiantes en éste ámbito, Humphrey les pedía que improvisaran con objetos como sillas, pañuelos, vasos o cualquier otra cosa que estuviera cerca del escenario en ese momento. Para ella, los objetos
de utilería eran muy importantes y serios, y podían influir drásticamente en el desarrollo de una obra.

Desafortunadamente, a la escenografía muchas veces no se le da la importancia que merece y requiere, por lo tanto, al buscar sobre la obra dancística de algunos emblemáticos bailarines y coreógrafos, nos encontramos con un amplio registro de su trayectoria artística, que rara vez profundiza en el planteamiento escenográfico de la obra del artista.

De otro lado, al iniciar ésta investigación nos tratamos de remontar a los orígenes de la escenografía o "decorados" como se le llamaba antiguamente y que aún hoy es un término muy utilizado, lo que encontramos es que para estudiar la historia de la escenografía es preciso introducirse un poco también en su repercusión en el arte dramático, que por el hecho de ser un arte escénico, va de la mano con la danza en la evolución. Y es que la escenografía en el teatro se caracteriza por ser mucho más constante, ya que es más frecuente encontrar espacios vacíos en montajes de danza, mientras que en el teatro, su valor es casi un valor agregado, es decir muy pocas obras teatrales carecen de un diseño escenográfico, quizá por tal razón, es mucho más extenso el material informativo que hay sobre decorados en teatro.

Entre textos de escenografía, encontramos uno muy interesante de Hector Calmet, quien logra introducir al lector en este mundo, de una manera muy sencilla y nada pretenciosa, en este libro llamado *Escenografía, Escenotecnia-Iluminación*, el autor nos remite brevemente al pasado teatral, para enmarcar el cambio y la evolución en el ámbito escenográfico y lo que éste ha significado para llegar a este momento, donde la escenografía prácticamente no conoce límites. En este libro se aclaran muchos de los términos empleados en la elaboración de la

producción de una puesta en escena, Calmet describe los tipos de escenarios existentes actualmente en el mundo y como se constituyen. Nos habla además de los escenógrafos que fueron los precursores en la transformación del espacio escénico y de las influencias que tuvieron para iniciar la innovación que desencadenaron tanto en danza como en teatro.

Otro de los libros interesantes sobre el tema es *Escenógrafos* de Tony Davis, en el cual el autor recopila el trabajo de los más importantes y representativos escenógrafos contemporáneos, en éste texto podemos ver imágenes de las más impactantes creaciones de estos artistas y su proceso de elaboración (maquetas, bocetos y diseños previos), además de la experiencia que tuvieron en el proceso y su concepción del trabajo escenográfico. Aquí ya se puede ver estilos llenos de vanguardia y modernismo, podemos ver las diferentes tendencias y cómo la tecnología ha expandido la capacidad en la realización de obra y proyectos que ya no son utópicos y que expresan un sinfín de significados, brindando al espectador la posibilidad de entender mejor la historia o bien crearse una interpretación personal a partir de la escenografía.

Por último, en nuestra búsqueda en Internet, encontramos una investigación realizada por la argentina Cristina Copes, que realiza un minucioso estudio sobre el espacio escénico, al que define como: *". una totalidad técnico-conceptual en la que se desarrollan las artes de presencialidad".*[3] Ella desarrolla el tema a partir de varias entrevistas con diferentes directores de teatro y coreógrafos de Argentina, en las cuales nos muestra algunas de las posiciones y parámetros de creación y de concepción de la escenografía. Basada en estas opiniones y en su propia experiencia, Copes nos plantea una revisión más profunda sobre el tema.

A continuación encontramos un anexo de una de las respuestas de la coreógrafa Miriam Heredia que nos parece pertinente para el desarrollo del tema tratado:

"... espacio interior y exterior: desde los dos códigos, la necesidad de incorporar el dispositivo escenográfico como un interprete más y la relación del cuerpo del bailarín y el actor con este dispositivo. Puede hablarse de una multiplicación con respecto a los espacios escénicos:

a- El espacio del escenario en su estado neutral;

b- *El espacio del escenario modificado por el dispositivo escenográfico;*

[3] http://andamio.freeservers.com/dida/num-dos/nota-sup.htm.

c- *El espacio del escenario más el dispositivo escenográfico mas los espacios generados por el cuerpo y sus modificaciones;*

d- *Los espacios propios de los cuerpos de los interpretes permanentemente modificados por el juego dramático y coreográfico."*

EL ESPACIO COMO CENTRO DE CREACIÓN

Es pertinente hacer una reflexión sobre los elementos que componen la puesta en escena de la danza contemporánea actualmente. Nos interesamos por la escenografía porque es el espacio mismo donde nos desarrollamos como artistas escénicos, es la síntesis de una idea que se quiere expresar, es un medio para transmitir sensaciones, para enriquecer una obra, crear un ambiente determinado o simplemente situarnos en un momento, tiempo o situación especial. El espacio escénico ha sido el punto de partida de muchas creaciones, la concepción del espacio como algo narrativo existe desde los comienzos de la danza, pero es ahora cuando podemos encontrarnos con creaciones extraordinarias, viendo registros nos topamos con escenarios cargados de vida, que parece que hubieran extraído el alma misma de la obra para plasmarla en un solo decorado, nos encontramos con espacios recargados de imágenes y también con espacios simples y planos, algunos con mucho dramatismo y otros menos pretenciosos. En cualquier caso, la escenografía siempre nos va a remontar a algún lugar, siempre nos va a sugerir alguna interpretación y de alguna manera, va a influenciar nuestra forma de percibir la obra.

Por estas y muchas otras razones, es importante, casi imprescindible rescatar el valor del espacio escénico en la danza, hacernos más conscientes de su existencia, de su influencia y reconocer el trabajo de sus creadores y realizadores.

Preguntarnos como artistas y creadores, cuales son los componentes de nuestra obra al emprender su proceso, y cómo cada uno de estos elementos se va volviendo parte de un todo, es algo que debe ir íntimamente ligado a nuestro desarrollo artístico.

Estarnos cuestionando constantemente sobre las cosas que están relacionadas a nuestra forma de concebir la vida artísticamente, nos ayuda a ir evolucionando progresivamente, a estar siempre con un paso más adelante en nuestro camino.

La escenografía es el uso y tratamiento del espacio, pero la puesta en escena de la danza contemporánea es un producto final colectivo, por lo tanto debe ser muy cuidadosa su realización. Si el coreógrafo está atento a todos los impulsos que emanan de su creación, puede lograr que tanto el espacio escénico como todos los elementos que constituyen la producción (iluminación, vestuario, maquillaje,

sonido) establezcan una relación de reciprocidad y de armonía entre sí, logrando el resultado esperado, sea cual sea el sentido de la obra y lo que en ella se quiere expresar.

El objetivo de ésta investigación es el de reconocer y reflexionar sobre la importancia del espacio donde ha de desarrollarse una puesta en escena, que influencia puede tener en una coreografía y cómo surge la concepción escenográfica y el manejo del espacio escénico aplicado a la creación de un montaje. Es una invitación a volvernos más observadores y perceptivos sobre el espacio, introduciendo al lector en el maravilloso mundo del espacio escénico.

Podemos definir la escenografía como el conjunto de elementos pictóricos, plásticos, técnicos y teóricos que permiten la creación de una imagen bi o tridimensional[4], o simplemente como el arte de realizar decoraciones escénicas. El escenógrafo es el diseñador del espacio escénico, desde un punto de vista artístico y técnico, que preferiblemente debe mantener una relación directa con el director o coreógrafo para logra una adecuada puesta en escena.

[4] Hector Calmet, Escenografía, escenotecnia, iluminación.

Virtuorio, arquitecto romano del Siglo I a. C., dio otro sentido a la palabra "escenografía": "*El arte de pintar los decorados en perspectiva*[5]" y "*Término usado por la arquitectura en oposición a iconografía (dibujo plano)*". "*La escenografía nos hace ver no solamente los frentes y costados de una volumetría sino también sus relieves*".

El decorado fue un término muy usado antiguamente y aún hoy en día es empleado, especialmente para designar la escenografía utilizada en ballet. Los primeros telones utilizados como escenografía para el ballet clásico eran conocidos como "*decorados*", debido a que decorar era su única y exclusiva función en la puesta en escena.

Actualmente son muy importantes los elementos que acompañan la puesta en escena de la danza, detrás de este trabajo habita un enorme deseo de explorar hasta donde puede expandirse el bailarín en su búsqueda expresiva, teniendo en cuenta que el espacio donde se desarrolla una coreografía es casi tan fundamental como el movimiento, y que en muchas ocasiones los movimientos

[5] Del latín *per* "a través de" y *specere* "mirar". Mirar a través de.

pueden ser concebidos a partir del espacio. La multiplicidad de opciones con las que contamos actualmente nos hace preguntarnos hasta donde puede llegar el hombre en su búsqueda infinita por alcanzar las cosas que parecían inalcanzables de lograr y hasta donde llegará su inagotable espíritu creador. Esta cualidad hace parte de ser artistas, la capacidad de poder ir siempre más allá de los limitantes externos y de los obstáculos que nos encontramos en el camino que pueden bloquear nuestro potencial creativo y no permitirnos desarrollar nuestras ideas. A la danza como a cualquier arte no debemos imponerle límites innecesarios, es una esencia que

EL ESPACIO ESCENICO A TRAVES DEL TIEMPO

❖ LOS INICIOS

Los griegos consideraban la escenografía cómo el arte de adornar el teatro. Cada género tenía su propia escenografía: Las tragedias en casas de grandes personajes; las farsas en plazas, calles o sitios públicos; las sátiras o pastorales árboles, rocas y escenarios naturales. Para ellos era muy importante respetar el escenario cómo un espacio sagrado ya que sus dramas se basaban principalmente en las vivencias de los dioses del olimpo y mantenían una connotación religiosa. La escenografía consistía básicamente en los objetos de utilería necesarios para su representación, usualmente las locaciones no eran creadas, preferían buscar los lugares que tuvieran las condiciones necesarias para la representación.

Mucho después, en el renacimiento la escenografía se convirtió en una técnica para dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva. El nombre de "decoradores" surge en el siglo XV por el descubrimiento de la perspectiva en la pintura. Este efecto hace posible crear una representación de tres dimensiones

en una sola superficie, proyectando un aspecto de profundidad. Los pintores de ese entonces hallaron la solución para producir la sensación de distancia.

En el renacimiento, el teatro estaba diseñado para realzar los decorados, se intentaba recalcar las diferencias con el teatro medieval en el que las escenas simultaneas se confundían con los espacios del espectador, se crea entonces el distanciamiento con el público. Poco a poco se fueron sumando nuevas técnicas y se incorporó la maquinaria escénica que creaba nuevos efectos. Durante mucho tiempo los escenógrafos-pintores se adueñaron de los escenarios. Representaban grandes temas pictóricos sin llegar a la esencia de la obra, se guiaban por el tema general y diseñaban grandes telones con una excelente técnica.

❖ SIGLOS XIX Y XX

Los escenógrafos se comenzaron a cuestionar las ornamentaciones ostentosas: brillos, dorados, oropeles. Surgía un nuevo criterio para la creación de la puesta en escena, se abría el camino de la sensación, la intuición, el sentimiento.

En Norteamérica, el escenógrafo era parte del grupo un teatro determinado, y trabajaba única y exclusivamente en sus diseños. Luego, para sortear la gran demanda de diseñadores de escenarios, se fueron creando en las grandes ciudades unos "estudios escénicos" que ofrecían un servicio profesional de diseño escenográfico, a medida que pasaba el tiempo, estos estudios fueron creciendo hasta convertirse en emporios que expedían escenógrafos a lo largo del país a cientos y cientos de teatros. A finales del siglo, el director David Belasco se autodenominó el monarca del realismo, para sus sets, Belasco mandaba a sus agentes a conseguir artículos originales y nativos del lugar en donde estaba situada la obra. Su fantasía terminó volcando su teatro en algo desesperanzado y cargado de un falso realismo.

Muchas fuerzas influyeron en el curso del teatro en los años previos a la I Guerra Mundial. Gordon Craig (1872-1966) y Adolphe Appia (1862-1928), autoproclamados profetas del Nuevo Movimiento del Teatro, fueron el punto de partida para la transformación del espacio escénico y la abolición del telón pintado. Craig convirtió el escenario en un espacio armónico y retomó la línea y el color. Appia renovó el espacio escénico gracias a sus estudios de planos, diseños, maquetas y proyectos de iluminación. Ambos lucharon contra las falsas fachadas

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

del realismo, en Nueva York sus conceptos livianos y diseños inspiradores para el teatro moderno influenciaron a tres jóvenes escenógrafos: Robert Edmond Jones, Lee Simonson y Norman Bel Geddes. Cada uno dedicado a implantar su visión revolucionaria del nuevo escenario. Con su experiencia trajeron un estilo visual y dramático al teatro por casi treinta años.

Durante los años treinta, Norteamérica recibió a grandes precursores del teatro mundial, Diaghilev, Mei Lang-Fang, Stanislavsky y muchos otros que impartieron de alguna manera su toque particular en contra del viejo realismo, con cualquiera que fuera su tendencia: Simbolismo, Expresionismo o Constructivismo. Este cambio dinámico en el teatro fue influenciado también por nuevas tecnologías en películas y televisión que aportaron nuevos métodos a la producción teatral. La iluminación se tornó fundamental para la ambientación del espacio escénico haciéndose más fuerte en los diseños minimalistas en los que se volvía el principal medio de expresión como soporte de la acción dramática.

En los años cuarenta, Agnes de Mille, Martha Graham y los coreógrafos del ballet de Nueva York descubrieron estímulos visuales para sus vestuarios y

escenografías en los talentos de Oliver Smith, Rouben Ter-Arutunian y pintores y escultores como Eugene Berman, Pavel Tchelitchew e Isamu Noguchi.

Significativamente al mismo tiempo un grupo de luminotécnicos entrenados ingresó al teatro. Ellos estaban atentos a la importancia de la iluminación teatral y fue de gran apoyo su colaboración con estos diseñadores, directores y coreógrafos que carecían de un conocimiento técnico sobre iluminación. Las pioneras en este campo fueron Jean Rosenthal, Tharon Musser y Peggy Clark.

A partir de los 50´s y hasta el día de hoy, el diseño escenográfico se ha convertido en un arte que cambia y evoluciona constantemente. Luego de la recesión económica de la II Guerra Mundial, los escenógrafos comenzaron a crear diseños minimalistas lidiar con el bajo presupuesto de los coreógrafos y directores. En la siguiente década surgen una serie de escenógrafos *avant-garde* que experimentaron nuevas convenciones escénicas y formas teatrales, entre ellos encontramos a Ming Cho Lee quién representa un progreso importante con respecto al realismo poético que dominaba la escenografía, llevando a cabo nuevas aproximaciones al diseño. Su estilo tiende a ser más escultórico que pictórico en un espacio más real y menos ilusorio. Este escenógrafo de origen chino

experimenta con materiales nuevos como el metal golpeado y utiliza frecuentemente andamios y combinaciones de formas y soportes. Ming Cho Lee realizó también algunos diseños para Martha Graham: *A look at lightning* (1962), *The witch of Endor* (1965), *The Lady of the house of sleep* (1968) y *Myth of a Voyage* (1973). Del teatro decía: *"..Prefiero concentrarme en la obra y en la gente que participa en ella, dejar que el diseño surja de la vida y de la obra.."*[6]

Hoy en día, la escenografía sigue siendo un tema en constante evolución, ahora encontramos escenarios liberados, realistas, abstractos, en multimedia, paisajistas y con muchas otras técnicas. Existen también varios tipos de escenario: de proscenio, de no-proscenio, de arena o circular, isabelino, flexible, de ambiente total y escenarios no convencionales.

Muchas generaciones de diseñadores escenográficos han ido haciendo parte a través de los años de lo que hoy es conocido mundialmente como el arte de la escenografía y actualmente hay infinidad de personas dedicadas a su ejecución que también aportan su granito de arena a su desarrollo, buscando nuevos conceptos llenos de variedad y versatilidad. Pareciera que ya no hay limites en

[6] Entrevista de Tony Davis para su libro Escenógrafos, Artes Escénicas

cuanto a la realización de los grandes y ambiciosos proyectos que hoy en día se pueden llevar a cabo con ingenio e imaginación, el talento de los grandes creadores dejará una huella que repercutirá por siempre.

LA ESCENOGRAFIA EN LA DANZA

El éxito de cualquier escenografía en la danza radica en que no es sólo la belleza de la decoración sino el factor de su presencia en el escenario, que al mezclarse con el movimiento proyecta una mayor intensidad a nivel visual. El diseño escenográfico en la danza se basa en el manejo del espacio donde sucede el movimiento.

"..De alguna manera la mente es guiada por el instinto, el que se complementa con la personalidad del coreógrafo, su forma de moverse, su respuesta a la música. No importa cuan aventurero y original sea el diseño en cuanto a la introducción y presentación de nuevos materiales, siempre estará sujeto a alguno de los cuatro principios básicos que comprenden el vocabulario de la escenografía en la danza: el clásico, el romántico, el decorativo y el escultural.."[7]

Según Robert Ter-Arutunian, estos cuatro principios se podrían describir de la siguiente manera:

[7] Robert Ter-Arutunian. 1975.

- CLASICO

Es donde el escenario aparece como un cubo estático, sin otros elementos añadidos, sereno, neutral, contenido y cerrado. El movimiento se percibe confinado por limitaciones físicas indistinguibles en el espacio. Este escenario sin decoración, es considerado muchas veces como el más adecuado para la danza que requiere una utilización total del espacio. Enriquecido con luces este tipo de espacio permite dar muchísima claridad al movimiento.

- ROMANTICO

Es el contraste del anterior y se emplea en un grado considerable a un nivel psicológico. Da la sensación de cubrir dramáticamente el espacio hacia todas las direcciones. Este tipo de escenografía muchas veces evoca el infinito y frecuentemente emplea una presentación realista con materiales específicos para dar un efecto ilusorio. Usualmente es una escenografía que precisa una relación muy cercana entre el diseñador y el coreógrafo para lograr el efecto deseado. Algunos importantes escenógrafos en este ámbito fueron Tchelitchew, Bérard, Clavé y Carzou y Léon Bakst en cuyos trabajos se logra apreciar la importancia del concepto del escenario como espacio infinito al servicio de la danza.

Léon Bakst creó la escenografía para *Schéhérazade* en 1910, este diseño es el más famoso decorado de ballet clásico que además de ser romántico es ilusorio en cuanto a la evocación total, tanto interior cómo exterior, es también escultural por su ingeniosa composición arquitectónica y decorativo por sí mismo.

Christian Bérard fue otro gran diseñador de escenografía pintada; su sensibilidad por el color y la luz combinada con un gran sentido de la proporción le dieron mucho éxito, sabía muy bien como manipular la maquinaria del escenario y sus propiedades. Es recordado sobretodo por sus diseños en *Symphonie Fantastic* (1936), *Les Forains* (1845) y *La Rencontre* (1948). Vertés, Lila de Nobili y Oliver Messel tiene un encanto similar. La originalidad de Antoni Clavé en el decorado de *Carmen* de Roland Petit en 1949 la convirtió en una obra inolvidable. Él utilizó un telón oscuro y desde la tramoya suspendió elementos en colores brillantes, algunos más realistas que otros logrando una imagen muy evocadora. Entre ellos, Pavel Tchelitchew fue el más ilusorio y el único en introducir nuevas dimensiones en el diseño escenográfico. Utilizó la luz extendiéndola sobre los materiales en respuesta de las luces que demarcaban los movimientos. Intentó capturar el sentido del infinito y hacer visible lo que no se percibía pero que se podía sentir,

la luminosidad, la transparencia y el juego de luces y de sombras fueron sus temas preferidos.

El tema de la iluminación influenció a muchos escenógrafos incluyendo a Ter-Arutunian, quién para la obra *Laborintus* de Glen Tetley creó una escultura luminosa proyectando luces sobre espejos reflectores que eran manipulados por los bailarines volviéndolos parte de la coreografía.

- DECORATIVO

El objetivo como su nombre lo dice es decorar y proponer una atmósfera al escenario. Consiste básicamente en un lienzo o telón bidimensional pintado. Fue una de las soluciones más recurrentes en la danza, aunque anteriormente su realización requería de mucho tiempo y esfuerzo tanto en el diseño como en la ejecución, se utilizó mucho en la puesta en escena del ballet clásico y aun hoy lo podemos encontrar en algunos montajes ya no con tanta frecuencia debido a su complicada elaboración. Sin embargo hubo muchos artistas que se destacaron en esta campo, además de Bakst podemos nombrar a Alexandre Benois, Berman, Rouault, Pablo Picasso, Salvador Dalí y Marc Chagall.

♦ ESCULTORICO

Es toda aquella escenografía que comprende el diseño tridimensional. La coreografía se plantea de una manera especifica y particular dada la presencia de un elemento poderoso en el escenario que tiende a cargar de energía el espacio y que precisamente por esta razón debe ser manejado con mucho cuidado y profesionalismo. El o los elementos diseñados pueden involucrarse con el movimiento creando una relación, un dialogo dinámico entre escenografía y coreografía.

Isamu Noguchi fue de los escenógrafos más prominentes en la utilización de este tipo de diseños que aluden de alguna manera a los escenarios constructivistas del Teatro Ruso a comienzos del siglo XX (Naum Gabo y Antoine Pevsner), y nos remite de algún modo también a los experimentos de Oskar Schelemmer para la Bauhaus.

Martha Graham encontró en Noguchi un perfecto colaborador. Graham con su instintivo concepto de la relación espacial entre el movimiento y la escenografía, logró que los diseños del escultor se convirtieran en elementos partícipes de sus coreografías. El diseño de *Seraphic Dialogue* sería el más recordado de los

realizados por el escultor para la bailarina debido a que fue particularmente grandioso por su belleza y dramatismo además de la contribución funcional que aportó a la coreografía; Noguchi evocó una atmósfera sagrada, creando una ilusión visual inigualable e inolvidable para la puesta en escena, que posteriormente influyó para que este tipo de diseño escenográfico se convirtiera en uno de los más utilizados a nivel mundial en todo lo correspondiente a la danza moderna y contemporánea.

LA ESCENIFICACION DE LA DANZA

Martha Graham, bailarina y coreógrafa Norteamericana, nace el 11 de mayo de 1894 en Allegeny, Pennsylvania. Inicia sus estudios en la danza en la compañía de Ruth St.Denis y Ted Shawn, el Denishawn en 1916 atraída por las nuevas propuestas que esta pareja estaba ofreciendo al mundo basadas en filosofías Griegas y Orientales relacionadas a la danza. Esta fue su incursión en este mundo, del que ya no se separaría hasta el día de su muerte.

Martha Graham fue la más importante precursora de la Danza Moderna Norteamericana y mundial; creó su propia técnica basada en movimientos nunca antes explorados como la contracción y logró idear un estilo de danza propio basado en una concepción orgánica del espacio y en la utilización del piso. Su trabajo en el Denishawn la dejaría marcada por siempre y la mayor parte de su obra se basaría en la exploración de los grandes mitos de la tragedia clásica. Su legado artístico está constituido por 172 piezas y miles de bailarines en el mundo que hoy en día practican su técnica total o parcialmente. Graham concebía el cuerpo como un instrumento de expresión, que exigía el estar muy bien entrenado

de una manera limpia y precisa para la ejecución, por esta razón fue extremadamente exigente consigo misma y con sus bailarines, lo cual claramente se veía en la puesta en escena en la que cada movimiento del cuerpo en el espacio se ejecutaba con una perfección sorprendente. Martha Graham Fue desde sus inicios una completa devota de la danza, al abrir su estudio en Nueva York, este le servia no sólo de lugar de ensayos, sino también de laboratorio y de hogar. Expendía horas y horas sola después de los ensayos con su grupo, ideando nuevos movimientos y nuevas coreografías, su vida misma estuvo eternamente dedicada a la creación.

Graham se caracterizó por imprimir un carácter realmente dramático a sus interpretaciones tanto corporal como gestual, plasmando una cualidad de ejecución muy personal de la que en alguna oportunidad dijo: "*Mi danza es sólo danza. No es un intento de interpretar la vida en un sentido literario. Es la afirmación de la vida a través del movimiento, su único objetivo es el de impartir la sensación de vivir, energizar al espectador hacia un despertar más profundo del vigor, del misterio, del humor, la variedad y maravilla de la vida.*"[8]

[8] Pág. 52. Deep Song the Dance Story of Martha Graham. Ernestine Stodelle.

El tema del manejo del espacio, Graham lo abordaba de una manera nueva y diferente. Inicialmente, fue la exploración del contacto entre el cuerpo y el piso, lo que le aportaba un nuevo uso al espacio y nuevas posibilidades en cuanto a desplazamientos, las acciones implicaban a todo el cuerpo y este viajaba a través de todo el espacio, aprovechándolo completamente. Entrenaba a los bailarines en términos de una conciencia espacial absoluta, la distancia correcta entre cada uno de ellos, la elasticidad del espacio y la trayectoria propuesta de los movimientos a través de todo el escenario. Ella sabía exactamente que quería decir y como decirlo; desde su estudio de danza hasta el escenario, el espacio donde se bailaba era para ella un lugar de respeto y el centro sagrado de la concepción artística; podemos pensar que quizá este concepto ritualistico tenga que ver de alguna manera con los temas y personajes que eran representados en sus obras, Ya fueran mitológicos o no, todos eran grandiosos. Personajes como Emily Dickinson, Juana de Arco y todas las figuras Griegas y Bíblicas, imponían en la escena las fuerzas misteriosas de su propia naturaleza a través de las creaciones de Graham, quien a partir de un dedicado estudio de cada uno de estos seres lograba no sólo narrar una historia, sino proyectar la verdadera naturaleza de cada uno de ellos, algo profundamente conmovedor y genialmente realizado.

En términos de diseño escenográfico, Graham contó con varios colaboradores aparte de Isamu Noguchi, muy importantes también para su desarrollo artístico. Arch Lauterer fue uno de ellos, realizó para la bailarina las escenografías de obras muy importantes como *Panorama* (1935), *American Document* (1938) y *Deaths and Entrances* (1943), entre otras. Alexander Calder, artista plástico famoso por sus creaciones de móbiles, colaboró también en la escenografía de *Panorama* complementándola con el diseño de unos móbiles y posteriormente realizó el diseño escenográfico de la obra *Horizons* (1936). Podemos nombrar también a Ming Cho Lee[9], Jean Rosenthal, Rouben Ter-Arutunian, Dani Karavan, Leandro Locsin, Frederick Kiesler y Ron Protas quién realizó la escenografía de la ultima obra llevada a escena por la coreógrafa: *The Rite of Spring* (1984).

Como podemos ver, fueron varios los escenógrafos con los que contó Martha Graham a lo largo de su carrera, es difícil reconocer el estilo particular de cada uno de ellos debido a que su trabajo para Graham no fue muy extenso, la mayoría elaboró uno o dos trabajos para las obras de la coreografía, siendo Isamu Noguchi su mayor colaborador a lo largo de toda su trayectoria artística profesional y el más registrado visualmente en su historia dancística.

[9] Se especifican sus diseños en el cap IV

LA ESCULTURALIDAD DEL ESPACIO

Isamu Noguchi nace en Los Angeles en 1904, hijo del poeta y novelista Japones Yonejiro Noguchi y de la Norteamericana Leonie Gilmour. La precoz separación de sus padres marcaría a Noguchi durante toda su vida; quién en su juventud tuvo que enfrentarse a una vida solitaria en Estados unidos y salir adelante bajo el cuidado de diferentes tutores.

Isamu Noguchi se sintió atraído por el arte desde siempre y con la ayuda de uno de sus tutores, muy pronto consiguió un puesto de aprendiz con el escultor Gutzon Borglum, quién lo desalentó sobre su condición artística expresándole que carecía de talento. Sin embargo Noguchi mantuvo viva su vocación y se inició en la escultura académica bajo la dirección de Onorio Ruotolo. Ya iniciado en este arte, Noguchi viaja a nueva York y a París para seguir sus estudios. En París, conoce el trabajo de Brancusi y logra trabajar como su ayudante lo que lo influencia mucho artísticamente, así como la obra de Picasso y de los Constructivistas que lo inspirarían a realizar sus primeras abstracciones en piedra, madera y chapa metálica.

En 1929, Noguchi regresa a Nueva York en donde conoce a dos personajes que tendrían una repercusión muy profunda en su vida y en su carrera; el visionario Buckminster Fuller y la coreógrafa Martha Graham. Brancusi, lo introdujo en el lenguaje abstracto y le enseño los conceptos del espacio arquitectónico y del paisaje. Fuller alimentó su interés por el mundo de la ciencia, a través de el, Noguchi aprendió sobre estructuras celulares, tecnología moderna y una forma visionaria de ver el futuro. Con Martha Graham, Noguchi acentuó su sentido de la escala, de crear un espacio ilusorio, comprendió la manera en la que una persona se mueve a través del espacio. Para él fue todo un despertar de nuevas ideas para aplicar a su arte, las posibilidades que le abrió el espacio del escenario fueron diferentes a todas las cosas que había experimentado anteriormente y a raíz de su trabajo con Graham, volvió a sumergirse en el mundo de la mitología que lo había conmovido y atraído desde su infancia y el cuál había dejado a un lado en su obra artística hasta ese momento. Cuando era niño, su madre solía leerle los mitos de la Antigua Grecia, *"como resultado, yo creí en Apolo y en los Dioses del olimpo mucho antes de conocer cualquier otro"*[10].

[10] Isamu Noguchi en *A Sculptor World*

Noguchi se caracterizó siempre por ser una viajero incansable, no se sentía nativo ni extranjero en ningún lugar y toda su vida y obra estuvo marcada por sus múltiples viajes. De 1929 a 1933, realizó varios viajes importantes para su vida; visitó a su familia en el Japón, hizo un recorrido por el Lejano Oriente y pasó varios meses en China aprendiendo cerámica.

Cuando regresó a Nueva York, su colaboración con Martha Graham se consolidó con el diseño que realizó para la escenografía de *Frontier*, una danza que rendía homenaje a los colonizadores del Oeste Americano y en la que Graham concebía la frontera como un símbolo de viaje a lo desconocido. De esta manera se inicia la magnífica unión de estos dos genios del arte, de la que nacerían 20 obras llenas de un encanto y de una fuerza tan especial que se convertirían en símbolos perpetuos no sólo de la danza sino también de la integridad de las artes como esencia expresiva del ser humano. *Cortege of Eagles* sería el último de los diseños de Noguchi para Graham, y el final del trabajo del escultor para la escena. Sin embargo, entre 1935 y 1950, Noguchi utilizaría sus diseños teatrales como la manera de probar sus ideas escultóricas y espaciales, ideas que utilizaría posteriormente en el diseño de jardines que fue otro de los temas en los que se centró su carrera.

Entre 1949 y 1951, Noguchi investigó los espacios rituales alrededor del mundo; viajando por muchos lugares. Visitó y exploró las cavernas prehistóricas, los menhires y dólmenes en Inglaterra y Francia, la arquitectura de Gaudí en Barcelona, la obra de Miguel Angel, así como las plazas y jardines de Italia, el Partenón de Atenas, el observatorio Samrat Yantra en la India y finalmente los jardines de Kioto. Todo esto junto con su inmensa creatividad aportó mucho más sentido y cualidad a su desarrollo artístico y a su obra.

El espíritu de experimentación de Noguchi lo llevó a crear espacios en los cuales el elemento escultórico individual se integraba y se correspondía mutuamente con el espacio, creando una armonía excepcional. Cada una de sus obras estaba relacionada con la historia, en algunos casos esta relación era obvia y en otros, casi imperceptible. Sería muy difícil interpretar su obra desde una sola perspectiva debido a los muchos matices que presenta, desde su aspecto puramente estético hasta su connotación artística y emotiva. Noguchi concebía la escultura como un todo espacial y no como un objeto; manipulaba conceptos vinculados a los espacios de rituales antiguos y los incorporaba a sus espacios escultóricos creando un estilo único e irrepetible.

Además de su trabajo para Martha Graham, Noguchi le colaboró a otros coreógrafos de la época con la realización de escenografía y vestuario para sus obras, estas fueron: *The Bells* (1944) de Ruth Page, *John Brown* (1945) y *Stephen Acrobat* (1947) de Erick Hawkins, *The Seasons* (1947) de Merce Cunningham, *Orpheus* (1948) de George Balanchine, *Tale of Seizure* (1948) de Yuriko Amemiya y finalmente *King Lear* (1955) de la Royal Shakespeare Company. Aunque no fueron muchos, si podemos ver como Noguchi representó diferentes ángulos en el ámbito escenográfico y logró crear no solamente su trabajo representativo con Graham, sino también otras perspectivas del manejo espacial del escenario. Los coreógrafos nombrados anteriormente trabajaron la danza de maneras muy distintivas; Hawkins por ejemplo, Trato el espacio en una forma claramente minimalista y usualmente bidimensional, Balanchine innovó el ballet con su maravillosa concepción de las coreografías en el espacio y el color que le imprimía a cada una de sus obras y finalmente Merce Cunningham, quién relacionó su estética con el cubismo e imprimió un estilo muy peculiar a la puesta en escena, un estilo inconfundible que demarca una enorme influencia de las artes visuales, además de Noguchi, contó con el aporte de grandes artistas como Raushemberg, Jasper Johns y el inolvidable Andy Warhol.

Isamu Noguchi dedica sus últimos años especialmente al diseño de jardines y de parques infantiles, encontrando así su plenitud artística. Muere en Nueva York en Diciembre de 1988, dejando un extenso legado artístico en todos los campos en los que quedó plasmada su obra.

LA MARAVILLA DEL ESPACIO

" Siento como si yo fuera una extensión de Martha y ella una mía".

Isamu Noguchi

De todos los colaboradores de Martha Graham, el más importante siempre será Isamu Noguchi. De 1944 a 1967, el escultor sería el más cercano compañero de la coreógrafa en sus trabajos más representativos. Nadie más en la vida profesional de Graham contribuyó tanto con su propio ingenio al servicio de sus creaciones. Años antes del inicio de su colaboración, Graham conoció al escultor cuando ambos tenían sus talleres en Nueva York. En ese tiempo, Noguchi parecía más Italiano que Japonés, pero fue esa cualidad asiática lo que llamó la atención de Graham, pues ella se sentía profundamente atraída por esta cultura.

En 1929, Noguchi esculpió dos cabezas de la bailarina, la primera fue un retrato anatómico de su fisionomía, la segunda, una complementaria hecha en bronce, representaba la más concreta prueba de una colaboración basada en un entendimiento intuitivo que conmovió profundamente a Graham quién dijo: *"Isamu*

esculpió una cabeza mía. No me gustó entonces ni me gusta ahora. Mostraba un lado de mi rostro, el izquierdo, que solo cambia cuando trabajo. Isamu lo había visto y lo había captado. Había visto demasiado profundo esta vez, incluso para mí.."[11]

Según Noguchi, Graham y él se conocieron a través del bailarín Japonés Michio Ito quién los presento cuando Graham estaba comenzando su carrera independiente en Nueva York. Noguchi se sintió muy interesado por su profesión y solía ir a mirarla en sus ensayos con el grupo. Con los años su relación se fue tornando más firme y verdadera.

En *Frontier* se puede detectar cuán profundos fueron sus lazos. La razón de que Graham escogiera un escultor y no un pintor fue un hecho muy diciente. Antes de *Frontier* los diseñadores de escenario para danza eran en su mayoría pintores cuyo trabajo discreto u ostentoso estaba en el telón de fondo y en los laterales, claro está que esto ofrecía una mayor libertad de movimiento por el espacio pero al mismo tiempo era básicamente una decoración que no enfatizaba la atmósfera sugerida realmente por la coreografía.

[11] Martha Graham en el libro Memoria Ancestral

Sin tener necesidad de crear una ilusión diferente a la del movimiento, Graham en sus inicios solía bailar en escenarios vacíos, pero *Frontier* necesitaba de una perspectiva que transportara al espectador al Oeste Americano, por lo cual una pintura no hubiese sido suficiente en términos de dinamismo ya que la danza creada por Graham se rehusaba a referencias demasiado literales; era necesaria una imagen simbólica, algún elemento que incrementara la esencia del de la coreografía, que enriqueciera el espacio.

Noguchi lo resolvió con un concepto radical, una creación tan fresca e innovadora para la danza como la realizada anteriormente por Adolphe Appia para el teatro. Como Appia, Noguchi percibió el escenario como un espacio en el que las formas abstractas se prestaban para crear la ilusión necesaria. El set de *Frontier* recreaba un lugar y tiempo determinados y al mismo tiempo proveía una atmósfera de espacialidad, desde arriba pendían dos cables oblicuos en direcciones opuestas que simulaban las distancias ilimitadas que la bailarina quería plantear, la escenografía estaba diseñada para crear contraste con los movimientos amplios, precisos y fluidos de la coreografía. *"Frontier fue mi primer set"* diría Noguchi, *"fue el génesis de una idea"*.

Con *Frontier*, Graham rompió con todos los esquemas con los que se conocía su trabajo a nivel de movimiento y expresión. La obra se convirtió en la marca registrada de la bailarina por la que sería reconocida mundialmente a pesar de que la pieza era puramente Americana.

Luego de *Frontier,* Graham alternaba la realización de sus diseños entre Noguchi y otros escenógrafos, principalmente Arch Lauterer con quién trabajo algún tiempo hasta que en 1944 decide terminar con esta colaboración cuando Lauterer se rehusa a realizar la escenografía para *Night Journey*, es entonces cuando Graham como recurso decide llamar a Noguchi, restableciendo la relación que eventualmente se glorificaría con el ciclo griego que estaba por venir.

En este año realizarían juntos las obras *Apalachian Spring, Imagined Wing* y *Herodiade,* siendo esta última profundamente conmovedora para Graham, ya que en el momento de su creación se encontraba pasando por una etapa difícil de su vida, un momento de confrontación con su propia esencia. *Herodiade* estaba basada en los pensamientos de una mujer que se prepara para su destino, escrutinando en sus más profundos sentimientos. Un espejo y una asistente son

sus compañeros en el doloroso acto de la autoconfrontación, la obra muestra a la mujer tratando de reconocer la verdadera esencia de su ser frente al espejo, su verdadera personalidad. Noguchi creó un espacio íntimo para plasmar el universo privado de la mujer, los elementos (el espejo, una silla y un perchero) hacían alusión a los huesos de su cuerpo, al potencial de su esqueleto, el escultor lo describiría como *"la conciencia del tiempo"*.

En 1946 crean *Dark meadow* y *Cave of the heart*, en la cuál Noguchi realiza el vibrante vestido de Medea hecho con alambre de bronce para representar su carro de llamas. El escenario estaba lleno de situaciones diabólicas y misteriosas como símbolo del renacimiento espiritual, la danza denotaba un amor posesivo y destructivo agrediéndose a sí mismo. La escenografía se basaba en una estructura funcional cuyo mismo estilo utilizaría posteriormente Noguchi en otros diseños para la escena, su pretensión entonces era la de recrear el paisaje de las islas Griegas, lugar en donde sucedía la historia. Graham dominando su traje de fuego recorría el espacio de una manera fuerte y precisa recalcando la personalidad radical de Medea.

Posteriormente siguieron con la temática griega en las obras *Errand into de Maze*, basada en la historia del minotauro y su laberinto par la que Noguchi creó un espacio confinado, como la cueva de la mente. Luego vino *Night Journey* basada en la leyenda de Edipo Rey, *Clytemnestra, Phaedra* y su última obra juntos *Cortege of Eagles* (1968) basada en la representación de Hécuba la reina de Troya, una procesión funeral de grandes figuras; Noguchi creó un mundo funcional de ruedas demoniacas y formas romboidales con extrañas máscaras a su alrededor, en esta ocasión, Graham fue más actriz que bailarina pues ya tenía más de 60 años y su carrera cómo bailarina llegaba a su fin para darle paso enteramente a la coreografía, sin embargo, logró recrear en esta obra la tensa atmósfera de un continente antiguo gobernado por los dioses.

Además de su ciclo griego, Graham y Noguchi crearon juntos obras de diferente carácter de las cuales la más representativa es *Seraphic Dialogue* (1955), basada en la vida de Juana de arco, la escenografía realizada por Noguchi impactó profundamente a Graham y cambió la coreografía de la pieza, de la sorprendente estructura, Graham se refirió de esta manera:

" La belleza del decorado que hizo me deslumbró. Es una obra vigorosa, de metal, una catedral sin limitaciones, como ninguna otra en el mundo. Las puertas abiertas. Prodigiosa. Se me abrió todo un nuevo campo de movimiento al comprender que podía modificarse. Isamu la llamaba su geometría de la fe"[12]

En el libro Memoria Ancestral, Martha Graham habla sobre el final de su relación laboral con Isamu Noguchi, comentando que ya había tomado todo cuanto podía del escultor, pero hay un párrafo especialmente alusivo a la importancia de Noguchi en su vida y es el siguiente:

"Dicen que los chamanes, los antiguos sacerdotes, son los artistas de hoy. Creo que Isamu recorrió esta senda y guió nuestra memoria ancestral. El me llevó a las imágenes que jamás antes había contemplado y dio nueva vida a las obras que yo había creado."

Así se cerró un ciclo en la vida de ambos, una etapa muy productiva de creación artística en dos ámbitos diferentes que buscaron complementarse el uno al otro y que lograron plasmar sus sueños en el escenario y dejar una huella en la historia.

[12] Tomado del libro Memoria Ancestral

EL ESPACIO Y LA PUESTA EN ESCENA

Luego de este viaje por el mundo del espacio y de la escenografía, es imposible omitir la importancia de estos temas en nuestra vida como bailarines interpretes y creadores. Por esta razón y a partir de esta reflexión, comienza un recuento sobre los montajes realizados durante los dos últimos años y lo que significaron para nosotros como bailarines además de la experiencia emocional, una experiencia sensitiva en cuanto a la percepción y manejo del espacio.

No ha sido fácil despertar esta conciencia espacial, al contrario es un proceso interminable que cambia de acuerdo con los parámetros de la creación coreográfica, sin embargo es algo que está en nosotros por naturaleza y que se va haciendo más notorio y perceptible con el paso del tiempo y con la necesidad de lograr una obra de arte armónica, sin importar cuales sean sus características o propiedades. Se podría tomar como algo simbólico, pero realmente el espacio es la base de la danza y se hace palpable cada vez que nos movemos.

LUGARES SUSPENDIDOS

Dirigido por Meghan Flanigan.

La obra *Lugares Suspendidos* fue más que todo un proceso de improvisación y de sensaciones individualizadas en el cual el espacio jugó un papel muy importante tanto en el momento de la creación como en el de la puesta en escena, ya que nuestras improvisaciones partieron de un punto muy claro que fue recorrer diferentes calles de la ciudad y experimentar con nuestras sensaciones en la calle llevándolas al salón de clase y explotándolas al máximo, después de este trabajo empezaron a surgir varios esquemas de movimiento que luego de diferentes maneras fueron plasmados en el escenario. En el momento de llevar a cabo la puesta en escena definitiva, la escenografía fue un elemento muy importante ya que influía profundamente en la percepción que tenía el espectador sobre la pieza. El escenario era bifrontal, es decir que el público podía ver desde dos lados diferentes y el espacio se ofrecía desde dos puntos de vista en los que sucedían paralelamente varias acciones.

En la primera parte, la escenografía se constituía de dos mallas azules de construcción en cada uno de los lados que daban al público, impidiendo ver

directamente lo que sucedía en el escenario, arriba en el techo, un ventilador giraba lentamente, cambiando el ambiente gracias a los niveles de iluminación que despedían los focos de luz, era una especie de encierro para los bailarines y esa sensación la compartíamos con el público que se sentía un poco perturbado por la drástica separación. La coreografía de esta primera parte se basó en unas corridas a través del escenario con intervenciones de variaciones en grupos grandes y pequeños, hasta que al final estabamos todos en el escenario y al levantarse las cortinas azules todos corríamos hacía los extremos dejando el espacio vacío y permitiendo al publico la visión completa del espacio.

En la segunda parte, aparecía una bailarina en el espacio vacío y comenzaba a descolgar unas persianas blancas que colgaban del techo. Una por una las iba bajando hasta que quedaron seis persianas a la vista en los lados lateral inferior y superior. Durante todo el trayecto de ésta segunda parte, los grupos de bailarines entrantes y salientes establecían un diálogo que podría definirse como íntimo con estos elementos, ya que el acercamiento a las persianas estaba cargado de alguna intención, como la fuerza, la delicadeza, la lentitud, la rapidez, que variaban constantemente, haciendo que la coreografía se viera influenciada por el gesto al dirigirse a las persianas, éstas fueron bajadas, subidas, abiertas y

cerradas todo el tiempo, creando diferentes espacios y sensaciones, ya que había momentos en los que los movimientos eran encubiertos por la posición de las persianas, y se creaban también siluetas por los cambios de luz. La coreografía mostraba grupos de bailarines interactuando entre sí y con las persianas, creando movimientos de mayor contacto con el otro y con el espacio escénico y los elementos que lo componían. Había instantes en los que las persianas estaban abajo y el espectador sólo veía la coreografía cuando los bailarines no estaban detrás de ellas, o veían sólo la parte del cuerpo que se salía creando un efecto simbólico de ésta parte, cómo un primer plano. En la parte final de ésta escena, todas las persianas eran levantadas de nuevo, dejando al descubierto la última coreografía que finalizaba la obra.

La experiencia con esta propuesta escenográfica fue muy particular, ya que no tuvimos tiempo de ensayar previamente con los elementos y en el estreno de la obra, hubo problemas con el manejo de las persianas, lo cual cambió los pasos posteriores, y constituyó para muchos un impedimento para movernos libremente, ya que el escenario era muy pequeño y con doce bailarines y las persianas se limitaba aún más. Pero de alguna manera, esto también ayudó a crear ciertas sensaciones como el encierro y la incapacidad, pudiendo transmitir y

crear un carácter a la participación y presencia de los bailarines en la pieza, a veces se sentía impotencia al sentir que los movimientos no podían ser llevados hasta el final, pero esto se canalizaba, dándole algún sentido particular a esa sensación y al manejo del espacio y de lo que significa la estrechez del mismo.

Es fundamental realizar ensayos previos con la escenografía y con el espacio, ya que es algo que se vuelve parte de la obra y que no se puede improvisar, así mismo con mayor tiempo, se pueden explotar más los elementos escenográficos y espaciales que en este caso, por ejemplo, aparecieron un poco subutilizados. Cabe recalcar que la relación de la coreografía y la escenografía en este caso era completamente desligada, ya que ninguna de las dos tenía un tema o un sentido especifico. Era algo más inclinado a la performance y a una sucesión de imágenes y relaciones visuales y no emocionales, los focos visuales variaban constantemente de los interpretes a la escenografía y viceversa, creando contrastes a medida que transcurría el tiempo. El espacio funcionaba de distintas maneras, ya que algunas veces se veía recargado de bailarines y escenografía y otras veces aparecía desolado, esperando a ser ocupado, a pesar de que los bailarines se encontraban todo el tiempo a la vista del público en los laterales, el escenario en algunos momentos se sentía desaprovechado. Esta experiencia fue especial en cuanto al

manejo de la escenografía ya que los bailarines de alguna u otra manera estuvimos siempre en contacto o en relación con los objetos que la componían, dándole un carácter diferente a su presencia en el escenario, ya que si ésta relación no hubiese existido probablemente la escenografía no habría tenido ningún sentido ni narrativo ni visual debido a su injustificado aparición en la obra.

PERFUME DE GARDENIAS

Dirigido por Arturo Garrido.

Este montaje fue muy particular debido a que en esta ocasión el manejo del espacio fue completamente diferente al de *Lugares Suspendidos*, para esta obra, se utilizó la cámara negra, es decir un escenario con telón de fondo negro y bambalinas negras, el único elemento escenográfico se constituía de algunas sillas que aparecían en las dos primeras escenas. La obra estaba enmarcada en los años 40´s y en la primera escena aparecían cuatro bailarinas vestidas de la época sentadas en las sillas y haciendo diferentes movimientos, manteniendo una relación siempre con estas, las sillas les servían como impulso para moverse, como lugar para desarrollar acciones o simplemente para estar sentadas. En la siguiente escena se desarrollaba un dueto en otra silla igual a las anteriores, en este dueto se utilizaba siempre la silla de alguna manera, ya fuera el hombre bailando sobre ella o ambos, hombre y mujer realizando algún movimiento encima de la silla. A partir de ahí ningún otro objeto o elemento escenográfico aparecía en escena, la coreografía se basaba específicamente en el movimiento y en las relaciones espaciales de los bailarines que fueron distribuidos en varios grupos. Cada momento de la obra requería cantidades diferentes de bailarines en escena,

solos, duetos, tríos y momentos con todo el elenco, para lo cual, el manejo del espacio estuvo cuidadosamente diseñado por el coreógrafo, exigiendo un máximo de escucha y de percepción entre los bailarines para evitar los errores.

Espacialmente es una obra de muchos contrastes. La cámara negra en un escenario debe estar muy bien sustentada porque puede llegar a empobrecer o enriquecer enormemente una coreografía y en este caso su utilización fue planteada por el coreógrafo para agrandar el espacio y dejar el foco visual en los bailarines y en el movimiento. Fue una decisión muy acertada debido a los requerimientos del montaje. El diseño de la coreografía estaba muy bien planteado para llenar completamente el espacio y cualquier elemento ajeno a los cuerpos hubiera significado un impedimento para su desarrollo, además la estructura de movimiento exigía el máximo aprovechamiento del escenario tanto corporal como grupalmente, los bailarines se desplazaban sin cesar por todo el espacio llenándolo todo el tiempo, proyectando una constante sucesión de imágenes y acciones que proponían una valoración enfocada a la parte dancística y emocional de cada instante, permitiendo al bailarín explotar al máximo su sensibilidad hacia el grupo, hacia la música, hacia el ambiente que se buscaba recrear y por supuesto hacia el espacio.

En *Perfume de Gardenias,* el trabajo de escucha entre los bailarines fue fundamental para que el manejo espacial funcionara correctamente, no sólo por los momentos en los que nos encontrábamos todos en el escenario desarrollando las diferentes secuencias, sino también porque la iluminación estaba diseñada para demarcar lugares y situaciones específicos y una colocación incorrecta de cualquier persona significaba un error irreparable en la obra. El ejercicio de escucharnos unos a otros y de ser conscientes del respeto hacia el espacio personal y grupal fue muy positivo, no sólo para el desarrollo de la puesta en escena sino para el crecimiento de nosotros como bailarines. El hecho de bailar en grupo implica una conciencia superior a la hora de interactuar en escena y exige un estado de alerta de todos los sentidos para que una coreografía fluya de manera armónica y natural y se logren resultados nítidos en el ámbito de diseño visual y estructural.

YO AMO A MI MAMA

Dirigido por Charles Vodoz.

Esta es una obra muy especial debido a que es la primera concepción real que pude tener del espacio llevado a una puesta en escena. Es una obra muy emotiva y que intenta narrar muchísimas cosas al espectador y dejar en el una huella interna. Por ésta razón, la elección de la escenografía fue muy cuidadosa y muy bien enfocada. El espacio era completamente blanco, constituido por un piso blanco y un gran telón blanco que cubría el fondo y los laterales. El sólo hecho de implementar este color le imprimía al ambiente una connotación especial. La obra se divido en dos partes, que se podrían nombrar como real y surreal. La primera parte situaba a un hombre en una realidad cotidiana llena de impulsos recibidos de la calle, de la ciudad, de las personas cercanas y ajenas que lo rodean y que de alguna forma influyen en él. Los elementos escenográficos estaban constituidos por una silla y una mesa de ruedas que aparecen en algunas escenas sin ninguna pretensión sensitiva. Esta primera parte narra las relaciones de este hombre con la ciudad, con las mujeres, con los hombres y consigo mismo. De su relación con las mujeres surge una escena de mujeres embarazadas que una a una van saliendo por unas aberturas del telón de fondo, en esta escena el ambiente esta

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

demarcado por una luz roja que lo invade todo, imprimiendo más dramatismo al momento. El hombre entra y sale del escenario con un globo rojo que infla y desinfla aludiendo aun más al estado de gravidez que se intenta expresar. Esta escena desencadena otra de mujeres furibundas tratando de vengarse de lo que ha sucedido y aparecen dos hombres cubiertos por bolsas de basura que se dejan dominar por las mujeres y a medida que la escena transcurre, ambos van cediendo hasta encontrarse. La última escena de la primera parte plantea una confusión de este hombre sobre su condición a través de un dueto entre dos gansters que intentan ocultar su realidad. Al terminar este dúo, el hombre cae en un paradigma interno y de repente cae en otro mundo, en un mundo surreal.

Comienza la segunda parte en la cual la iluminación se hace mucho mas clara, creando una ambientación diferente, los trajes son vistosos y coloridos y los bailarines como nativos de un lugar desconocido, se hacen cómplices para jugarle una broma al hombre que allí aterrizó. Por las aberturas del telón se van cabezas de "aborígenes" asomándose para observar al intruso, y de ahí mismo van saliendo poco a poco con aires de curiosidad para ofrecerle a una mujer de la tribu. El hombre tiene un romance con la aborigen que da como resultado un hijo blanco y negro por la mezcla de los colores de piel, al que exhiben en la misma mesa con

ruedas de la primera parte. A partir de aquí, empiezan a suceder una serie de acciones e imágenes con aire onírico de lo que este hombre vive en este lugar, que desencadena ya la parte final en la cual los bailarines sacan unas sillas pintadas de colores que organizan sobre el hombre creando con estas una especie de árbol que al derrumbarse da inicio a la ultima escena ambientada en una sala de espera en la que todos están atentos a una operación: la creación del hijo. Esta escena esta ambientada por las imágenes proyectadas en un video beam en el que se puede ver el proceso operatorio, paralelamente, los bailarines desarrollan varias acciones en relación con el video, con el hombre, con las sillas y entre sí. La iluminación aquí se torna más tenue proyectando en el escenario un halo de misticismo y se va llegando al final de la obra con la proyección en video animado sobre todo lo que vivió el hombre en el transcurso de la obra, paso a paso se muestra al espectador a través de dibujos como fue el viaje de este hombre y lo que las diferentes acciones fueron desarrollando. Para la imagen final, se abre el telón de fondo y se ve a todos los bailarines en grupo, con los brazos alzados en gesto de oración y agradecimiento y con un vaso en las manos, mientras el hijo-vaca del hombre y la aborigen emana leche de unos tubos y el grupo la bebe deleitado. La madre del hombre lo espera en el centro del grupo y la obra termina cuando el hombre llega a sus brazos...

La descripción de esta obra es más especifica ya que el manejo tanto del espacio, como de la escenografía y los elementos escenográficos aquí fue mucho más amplio y fundamental para el desarrollo de la puesta en escena, pues la misma historia requería de varios elementos para ser llevada a cabo. Personalmente fue el punto de partida de lo que seria todo un trabajo de concientización sobre el espacio tanto individual como grupal y más aún comprender la responsabilidad que requiere el manejo de cualquier elemento en una coreografía, cada movimiento y cada acción deben estar perfectamente sincronizados para lograr una armonía en escena. El manejo del espacio donde se desarrolla la danza debe estar cuidadosamente estructurado y dominado, es parte fundamental en el todo que compone una puesta en escena, es el lugar sagrado y al mismo tiempo una fuente de inspiración y una herramienta de creación. Bienaventurados son el coreógrafo y el bailarín que pueden sacarle el máximo provecho. Descubrir todas las posibilidades que puede ofrecer el escenario es de alguna manera un enriquecimiento artístico tanto personal como profesional, al tomar conciencia de nuestro entorno y de lo que nos rodea nos hacemos más perceptivos y más sensitivos, es el despertar de nuestros sentidos y la posibilidad de recibir y transmitir impulsos desde el escenario a la vida misma.

CONCLUSIONES

Para cerrar este trabajo, es necesario plantear la multiplicidad que permite la danza como arte, como un arte en constante evolución, un arte itinerante, un lenguaje mundial de expresión, un canal de comunicación. Y cómo es que todo esto nos obliga a los creadores, interpretes y a todos los interesados en la danza a realizar una exploración profunda a partir de nuestra forma de vida sobre lo que puede llegar a ser algún día la puesta en escena y cómo podemos nosotros ser partícipes del futuro de la danza.

Isamu Noguchi y Martha Graham son tan sólo un ejemplo del trabajo en equipo en pos de la creación dancística, sus planteamientos arriesgados fueron el punto de partida de esta investigación por su cercanía a lo que significa un excelente complemento, no fue sólo la estética del espacio lo que ellos lograron recrear, fue todo el universo íntimo de los personajes y la esencia de la propia coreografía. El trabajo de Noguchi fue fundamental en el desarrollo de la obra de Graham y quisimos rescatarlo, no sólo para explorar la obra del escultor para la escena sino también para conocer los planteamientos de un escenográfo que se basaba en una

exaltación interna y profunda de las emociones que planteaba cada obra. El trabajo de Noguchi esta conectado directamente con el lado más íntimo de la danza de Graham, logrando plasmar en un objeto inanimado una realidad ilusoria completamente abstracta que denotaba el fuerte carácter que inmortalizó las creaciones de la bailarina. Juntos consiguieron marcar una época y dejar su huella en la historia de la danza, manteniendo viva una técnica que fue más allá de lo físico y lo estético, ya que a partir de los personajes protagonistas de las coreografías, ellos recreaban de alguna manera su propia vida, bien fuera a través de la historia que se desarrollaba o a través de algún elemento puesto en el espacio con una intencionalidad y sentido específicos, logrando que cada simple acto constituyera una energía creadora.

Pero realmente Graham y Noguchi son simplemente la excusa perfecta para investigar sobre una cuestión que hace parte de la danza y que por lo tanto influye en su creación, se trata del manejo del espacio.

El manejo del espacio no es algo que se pueda tratar de una manera generalizada, al contrario es más bien algo personal que usualmente está fundamentado en las preferencias del coreógrafo y en la percepción que él tiene del espacio en donde

su obra tiene lugar, la importancia se basa en la conciencia con la que se debe abordar este espacio, conciencia corporal, mental y emocional. Así, al mantener nuestros sentidos alerta, despiertos y atentos en el momento de crear, estamos también logrando una simbiosis entre nuestra obra y nuestra forma de concebir una coreografía, dependiendo, claro está de lo que queremos mostrar o expresar a través de la danza.

Para citar un ejemplo, podemos ver que es muy diferente cuando nuestra intención es la de expresar una emoción, estado o cualidad específica, que cuando buscamos simplemente elaborar una propuesta de movimientos sin mayor intención narrativa o estructural, estas cualidades influyen también en el tratamiento del espacio tanto en el proceso de realización cómo en la puesta en escena. Está claro que algunos coreógrafos procuran estar al tanto de los aspectos técnicos más que de los expresivos o bien de los aspectos visuales ante los narrativos, pero de cualquier manera, la concepción del espacio juega un papel fundamental en el resultado final de cualquier montaje. No se podría generalizar las características planteadas por el tipo de montaje realizado, estas, afortunadamente varían incansablemente imprimiendo el sello de la evolución a la puesta en escena. La danza contemporánea es una concepción compuesta de

diversos elementos directamente relacionados e imprescindibles en su consolidación como arte escénica. Así como componemos movimientos en torno a un espacio determinado, pensamos también en emplear como escenografía un diseño armónico y acorde con lo que deseamos expresar, paralelamente se van concibiendo el vestuario adecuado para permitir la realización de los movimientos de la coreografía, la música sobre la que estos se pueden llevar a cabo y la iluminación requerida para plasmar el ambiente deseado en la obra. Estos son los elementos básicos a los que nos referimos, los que debemos tener en cuenta para la realización de un montaje coreográfico; elementos alternos pueden surgir, de acuerdo con las preferencias del creador.

Podemos concluir que la importancia de estas reflexiones es que se logren abrir más puertas cada día para la danza y que su creación no esté limitada por nuestra propia forma de concebirla, es decir que podemos dejar volar nuestra imaginación hacia nuevos horizontes, como lo hicieran en su momento Graham y Noguchi; ahora contamos con muchos más recursos para plasmar nuestros sueños coreográficos en el espacio y para seguir contribuyendo con la evolución de la puesta en escena de manera que nos hagamos partícipes de su desarrollo.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, Harry N. (1994) Isamu Noguchi Essays and conversations, Incorporated, Nueva York.
- AZNAR, Joseph (1994) Dansa, Noves Tendéncies de la coreografia Catalana, Institut D'edicions de la diputació de Barcelona.
- BARIL, Jaques (1987) La Danza Moderna, Pávidos, España.
- CALMET, Hector (2003) Escenografía, escenotécnia, iluminación, Ediciones La Flor, Argentina.
- COTTERELL, Arthur, (1996) The Encyclopedia of Mythology, Annes Publishing Limited, Londres.
- DAVIS, Tony (2002) Escenógrafos, Artes Escénicas, Océano, España.
- GRAHAM, Martha (1995) Memoria Ancestral, Circe ediciones, Barcelona.
- HASKEL, Arnold (1969) El Maravilloso Mundo de la Danza, Aguilar, España.
- HUMPHREY, Doris (2001) El arte de hacer danzas, Conaculta, México.
- STODELLE, Ernestine (1984) Deep Song The Dance Story of Martha Graham, Schirmer Books, Nueva York.

- TORRES, Ana María (2000) Isamu Noguchi: A study of space, The Monacelli Press, Inc, Nueva York.
- VARIOS (1974) Ballet and Modern Dance, Octopus Books Limited, Londres.
- VARIOS (1974) Contemporary Stage Desing USA, Wesleyan University Press, Connecticut.

INTERNET

- http://andamio.freeservers.com/dida/num.dos/nota-sup.htm
- www.noguchi.org/graham.html
- http://www.khm.de/~viehoff/
- www.escenografia.com
- www.cmi.univ-mrs.fr/~esouche/dance
- www.dancecompanies.net
- www.merce.org
- www.laopinion.com/entretenimiento/lavibra
- www.marthagrahamdance.org