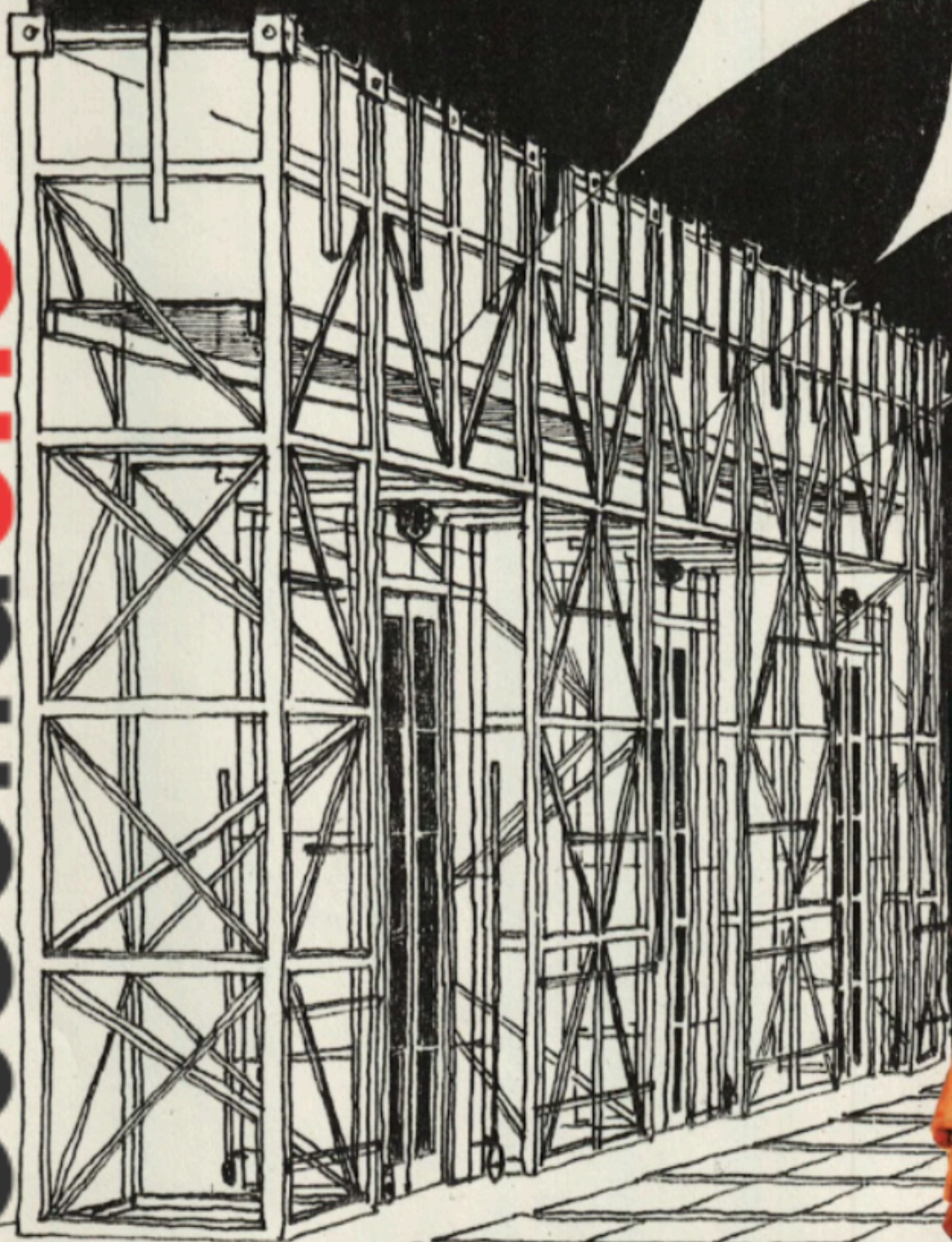


escenauno





**Imagen de tapa \_ imagen de secciones \_** @Carlos Di Pasquo \_ Fondo Documental Instituto de Estudios Escenográficos

**Escriben en este número \_** Daniel Alexander Belton \_ Jeries AbuJaber \_ Berilo Luigi Deiró Nosella \_ Gabriela Torrano Ciancio \_ Walter Vicente \_ Luz Milena Casaux \_ Gonzalo Leonel Gramonte \_

---

## Editora \_

Mg. Lucrecia Etchecoin \_ Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

## Coordinación Editorial \_

RIAA Yanina Jensen \_ Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Mg. Patricia M. Castillo \_ CONICET, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Lic. Pilar Jaureguiberry \_ Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Prof. Valeria Arias \_ Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

## Consejo Asesor \_

Alicia E. Blas Brunel \_ Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid, España

Dan Soule \_ Universidad de Nueva York, EE UU

Doris Rollemberg \_ Universidade Federal de Rio de Janeiro, Brasil

Ian Garrett \_ Universidad de York, Toronto, Canadá

Jorge Dubatti \_ Universidad de Buenos Aires, Argentina

José Manuel Castanheira \_ Academia de Artes Escénicas de España

Ricardo Manetti \_ Universidad de Buenos Aires, Argentina

Romain Fohr \_ Sorbonne Nouvelle, París, Francia

Tamara Figueroa Álvarez \_ Universidad de Valparaíso, Chile

---

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES \_  
Rector \_ Dr. Marcelo Alfredo Aba



**indees**  
Instituto de Estudios Escenográficos  
en Artes Escénicas y Audiovisuales

Vicerrectora \_ Prof. Alicia Spinello

FACULTAD DE ARTE \_

Decana \_ Lic. Daniela Ferrari

Vicedecana \_ A cargo de Secretaría de Inv y Posgrado \_ Mg. Claudia Andrea Castro

INSTITUTO DE ESTUDIOS ESCENOGRÁFICOS

Director \_ Dr. Marcelo Jaureguiberry

## ÍNDICE \_

M Lucrecia Etchecoin  
El gesto de abrazar lo efímero: editorial \_ \_ \_ \_ \_ p.4\_6

### sección ESPECIAL

Daniel Alexander Belton  
INTERSPACES / SCENOSTRUMENT: De-occupying Space as Choreographic Strategy  
and Scenographic Practice \_ \_ \_ \_ \_ p. 8\_27

Jeries AbuJaber  
MINIMALITY AND MOBILITY: Excellent collaboration with technology. Scenography as  
spatial practice, adaptive method, and curatorial thinking\_ \_ \_ \_ \_ p.28\_33

### sección ARTÍCULOS

Berilo Luigi Deiró Nosella \_ Gabriela Torrano Ciancio  
LUZ, ESPACIALIDAD Y POLÍTICA: la iluminación escénica de Guilherme Bonfanti en  
Agropeça \_ \_ \_ \_ \_ p.35\_49

Walter Vicente  
LA PANTALLA DESBORDADA: Instalaciones artísticas y mediación afectiva en el espacio  
INCAA UNICEN \_ \_ \_ \_ \_ p.50\_58

Gonzalo Leonel Gramonte \_ Luz Milena Cazaux  
TENSEGRIDAD ESCÉNICA: la Arquitectura Viva y Armónica del Ser en Escena \_ \_p.59\_71

---

## El gesto de abrazar lo efímero

Por \_ Lucrecia Etchecoin (INDEES, CID, FA, UNICEN)  
correo \_ letchecoin@arte.unicen.edu.ar

---

*¿Qué es o debe ser una escenografía? ... Una escenografía debe ser necesaria, tanto como una silla, un vaso de agua, la nube y una palabra de amor.*

Gastón Breyer, escenógrafo argentino<sup>1</sup>

Me gustaría comenzar la presentación de este número de EscenaUno celebrando y agradeciendo la expansión continua de nuestra comunidad. Una publicación académica que, allá en 2014 propuso constituirse en un lugar de encuentro e intercambio en torno a la escenografía en sus múltiples manifestaciones.

Hoy, más de diez años después, y en un contexto adverso para las Universidades Nacionales, nuestra revista, en la curaduría de sus textualidades, ha sabido articular el trabajo de diseñadores escénicos a través de una diversidad de territorios, prácticas artísticas, investigativas y pedagógicas.

Por *prepotencia de trabajo*, y fundamentalmente, gracias a la colaboración de artistas, investigadores, profesionales, lectores, este espacio continúa proyectándose en pos de compartir los recientes estudios sobre escenografía, dirección de arte y diseño escénico.

Compartimos con ustedes esta nueva edición de EscenaUno, que cuenta con la colaboración de diferentes artistas que encuentran en el gesto de recuperar procesos escenográficos el dibujo de una cartografía diversa pero con un norte común, el diseño de estrategias para abordar un objeto que se escapa constantemente.

Pensar en capas, a través de ellas, entre ellas. La escenografía aparece revelada por la palabra en una multiplicidad de experiencias qué, en esta oportunidad nos invitan a habitar reflexiones producidas en territorios dispares del planeta.

---

<sup>1</sup> Breyer, Gastón (1998) *Propuesta de Sígnica del escenario. Diseño del objeto escénico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CELCIT. p.158



En nuestra sección **Especial** presentamos los trabajos de Daniel Alexander Belton (Nueva Zelanda) y Jeries AbuJaber (Palestina) quienes comparten sus reflexiones sobre el carácter situado e innovador que asume la escenografía en la construcción de espacialidades habitables.

En principio, el diseñador escénico Daniel Alexander Belton \_ **Good Company Arts, Ōtepoti\_Dunedin, Aotearoa Nueva Zelanda** \_ comparte su trabajo titulado **INTERESPACIOS / ESCENOSTRUMENTO: Desocupar el espacio como estrategia coreográfica y práctica escenográfica**. El texto se desprende de su investigación doctoral basada en la práctica que, como explica el autor desarrolla la «coreografía de medios» (Choreographing Media) como una metodología a través de la cual los materiales digitales se convierten en colaboradores coreográficos activos. En este escrito en particular, Daniel Belton aborda la des-ocupación como una posición teórica y un sistema escenográfico práctico. Recupera, en este sentido, y pone en diálogo algunos conceptos como *whakapapa*, *wiri* del *te reo Māori* lengua indígena de Aotearoa Nueva Zelanda; junto a términos en japonés y alemán como *Ma* 間 y *Zwischenwelt*.

Por otra parte, Jeries AbuJaber, escenógrafo, creador teatral, performer y director palestino, nacido y criado en Belén, comparte su escrito titulado **MINIMALIDAD Y MOVILIDAD: Excelente colaboración con la tecnología. La escenografía como práctica espacial, método adaptativo y pensamiento curatorial**. En él argumenta que la minimalidad, la movilidad y la tecnología no solo se presentan como soluciones prácticas, sino como ideas escenográficas. Sostiene enfáticamente que la escenografía nunca es fondo, sino que también puede entenderse como una ideología espacial: una forma de moldear cómo se experimenta la representación, cómo los cuerpos se encuentran con el espacio y cómo el público entabla una relación con el lugar.

En este sentido, indica el autor, la práctica escenográfica palestina puede entenderse no sólo como una configuración local, sino también como parte de una comprensión más amplia de la escenografía. Pero hay una dimensión que trasciende lo teatral: la escenografía se convierte en un acto de resistencia y construcción de tejido social. La movilidad forzada, la minimalidad impuesta y la tecnología como colaboradora no solo permiten que el teatro llegue a audiencias separadas por muros y fronteras, sino que tejen lazos entre regiones que se resisten a la división. La escenografía palestina excede las particularidades del arte teatral para convertirse en un puente que conecta territorios fragmentados y reafirma la presencia de una cultura que persiste, crea y se reinventa a pesar de la ocupación.

En nuestra sección **ARTÍCULOS**, encontramos un conjunto de trabajos que dialogan en torno a una expansión de la práctica escenográfica centrándose en aspectos como la poética de la luz; el desborde instalativo de las pantallas y la integración en la idea de tenseguridad escénica de cuerpo \_ espacio.

Así, el trabajo titulado **LUZ, ESPACIALIDAD Y POLÍTICA: la iluminación escénica de Guilherme Bonfanti en Agropeça**, de Berilo Luigi Deiró Nosella y Gabriela Torrano Ciancio, de la **Universidade Federal de São João del-Rei \_ Brasil**, analiza la poética de la iluminación escénica para el espectáculo *Agropeça*, obra que tematiza críticamente el agronegocio brasileño. En esta

dirección, la iluminación propuesta para la obra se presenta crítica y manifiesta un claro posicionamiento político.

Por otro lado, Walter Vicente del **Espacio INCAA y Área de cultura de la UNICEN** analiza las intervenciones espaciales desarrolladas en la sede del Espacio INCAA con el fin de pensar la exhibición cinematográfica en su devenir experiencia inmersiva, situada y afectiva. Su trabajo se titula **LA PANTALLA DESBORDADA: Instalaciones artísticas y mediación afectiva en el espacio INCAA UNICEN**.

Cierra la sección el trabajo de Gonzalo Leonel Gramonte de la Universidad de Buenos Aires y Universidad de Morón junto a Luz Milena Cazaux de la Universidad Nacional de las Artes, bajo el título **TENSEGRIDAD ESCÉNICA: la Arquitectura Viva y Armónica del Ser en Escena**. En su escrito, los autores proponen y analizan una visión integradora de la presencia del actor a través del concepto de Tensegridad Escénica. Desarrollan esta propuesta a partir de una analogía con la arquitectura sistémica, y una serie de diálogos imaginarios con referentes como Meyerhold, Grotowski y Stanislavski.

De esta manera el itinerario de lectura queda bocetado. Les invitamos a leer esta edición N°24 de EscenaUno, agradeciendo enormemente a los autores que generosamente han nutrido este número de nuestra revista, así como al inestimable aporte del equipo editorial.

Sin más preámbulos, y en defensa de la educación pública, gratuita y de calidad, les damos la bienvenida.



**\_ sección ESPECIAL \_**



## INTERSPACES / SCENOSTRUMENT: De-occupying Space as Choreographic Strategy and Scenographic Practice

Por Daniel Alexander Belton<sup>1</sup> (Good Company Arts\_ Ōtepoti/Dunedin, Aotearoa New Zealand) \_ <https://orcid.org/0009-0002-0204-8262>

---

### CINEMA KINESIS: THE FAMILY OF LIGHT\_

*"A syntax of the eye, a grammar of pure kinesis."* \_ Paul Auster

For over twenty-five years, my choreographic and digital arts practice -centred in Good Company Arts, Ōtepoti/Dunedin, Aotearoa New Zealand- has operated at the intersection of somatic dance, digital moving image, scenography, and music. Characterised by critics as "among the world's best" in video dance (Eggleton, 2008) and as "moving painting" (Marshall, 2010), this practice has been shaped by a deep encounter with the philosophical traditions of productive emptiness. The works documented here extend from Henge (2001) through After Dürer (2007), Matchbox (2008), Line Dances (2010), and the Asia-Pacific Trilogy (2022–2026) to the ongoing ENCOUNTER project (2024–2027).

Cinema and dance are family. Family of light. Both breathe the human into expression -cinema through the interval between frames, dance through the interval between gestures, both cultivating what Ben Okri calls Homo fabula -"we are storytelling beings" (Okri, 2015)- a formulation I have long endorsed and made my own in practice (Belton, as cited in Marshall, 2009).

---

<sup>1</sup> AUTHOR NOTE\_ This paper draws from my doctoral research \_*The Somatic Digital: Interspaces in Choreographing Media* (Massey University Te Kunenga ki Pūrehuroa, 2026)\_ a practice-led thesis developing Choreographing Media as a methodology through which digital materials become active choreographic partners, orchestrating dance, music, film, objects, and scenography as a unified creative system / NOTA DE AUTOR\_ Este artículo se desprende de mi investigación doctoral *The Somatic Digital: Interspaces in Choreographing Media* (Massey University Te Kunenga ki Pūrehuroa, 2026), una tesis guiada por la práctica que desarrolla Choreographing Media (Coreografía de Medios) como una metodología a través de la cual los materiales digitales se convierten en colaboradores coreográficos activos, orquestando la danza, la música, el cine, los objetos y la escenografía como un sistema creativo unificado.

The etymological connection between cinema and kinema -from the Greek *kinein*, to move- speaks to this family relationship. Cinema is the art of movement made visible through light. Dance is the sacred expression of e-motion — energy in motion, the full spectrum of what it means to be human coursing outward through the body's primordial language: gesture, breath, weight, time, presence. At their intersection -in the garden of consciousness where cinema and dance meet as family- Choreographing Media makes its home.

This family relationship was always present in the earliest days of cinema. Étienne-Jules Marey's chronophotographic investigations of movement in the 1880s -capturing the invisible continuity of gesture across time, exposing the atmospheric traces the body leaves in its wake- were simultaneously the scientific origin of cinema and the philosophical origin of a methodology for making movement visible. Marey was exposing the *Zwischenwelt* -Paul Klee's term for the between-world- that the naked eye could not perceive: the force-lines and atmospheric trails the body generates through space.<sup>2</sup> What critic Jonathan Marshall recognised in this practice as lineage from "Étienne-Jules Marey and its painterly versions by Umberto Boccioni" (Marshall, 2010) was present from the beginning.

Paul Auster articulated what the silent film comedians understood instinctively -that the body, before sound arrived to supplement it, was the complete instrument of expression (Auster, 2002). Chaplin, Keaton, Lloyd- navigating the grammar of pure kinesis, the syntax of the eye -showed that the moving body carries everything the story needs. This understanding is the philosophical ground of what I name scroll editing -the haptic re-choreography of filmed movement in which the hand on the trackpad becomes conductor of time itself, surging and arresting, retrograding and rhythmically accentuating filmed sequences in tempo with music through headphones. The editor as dancer. The timeline as dance floor. Kinema conducting kinema.<sup>3</sup>

The neume -from the Greek *pneuma*, meaning breath- a note or group of notes to be sung to a single syllable -offers a further bridge between music, language, and the digital image. The neume can be visually representative of the pixel: each the indivisible unit of breath from which the larger pattern emerges. As I observed in dialogue with Dr Alexandra Kolb (c.2012): "The neume connects at an early historical level to a note or group of notes to be sung to a single syllable... The neume can be visually representative of the pixel." *Pneuma* -breath- the pixel as the smallest unit of digital breath. The oscillation of presence and absence that makes the digital image possible is the same oscillation that makes the musical phrase breathe.

---

<sup>2</sup> The Digital Kiln: a methodology developed by the author in which captured movement is transformed through post-production processes — speed manipulation, motion blur, echo and cascading visual treatments — exposing the *Zwischenwelt* — Paul Klee's term for the between-world (Klee, 1961) — that the naked eye cannot perceive: the force-lines and atmospheric trails the body generates through space. The *Ostinato Slow Shutter* — a specific technique within the Digital Kiln — fixes the camera on a tripod while the dancer's motion through the frame carries and transmits its own memory wake, a blur and drag of presence rendering the moving body as both event and archive simultaneously.

<sup>3</sup> Scroll editing — the hand on the trackpad conducting filmed movement through time, surging and arresting, retrograding and rhythmically accentuating in tempo with music through headphones — is itself a kinetic act. The editor as dancer. The timeline as dance floor. Developed through *Soma Songs* (2005) and carried through *DRAGON*, *HORSES*, and beyond.

The Rückenfigur -the figure seen from behind at the threshold between the viewer's world and the world of the image- enters this practice at the close of *After Dürer* (2007): a choreographic and cinematic response to Albrecht Dürer's engraving *Melencolia I* (1514).<sup>4</sup> The film's central figure is the author -solo dancer, alchemist, and mathematician -moving through the virtual geometric world of the Digital Kiln throughout the work, the complete sonic score composed and layered by the author from cello parts written by Martin Lodge, performed by James Tennant, and recorded by Jeremy Mayall- the original recordings transformed through the Digital Kiln: slowed, multi-layered, harmonically developed into the film's total sound design.

The objects I carried -compass, cube, ladder- were early Aistruments before the term existed: the compass drawing its circles in space, navigating by geometry; the cube carried as the mysterious polyhedron that resists resolution; the ladder as the threshold between earth and sky, the between-world made physical and traversable.

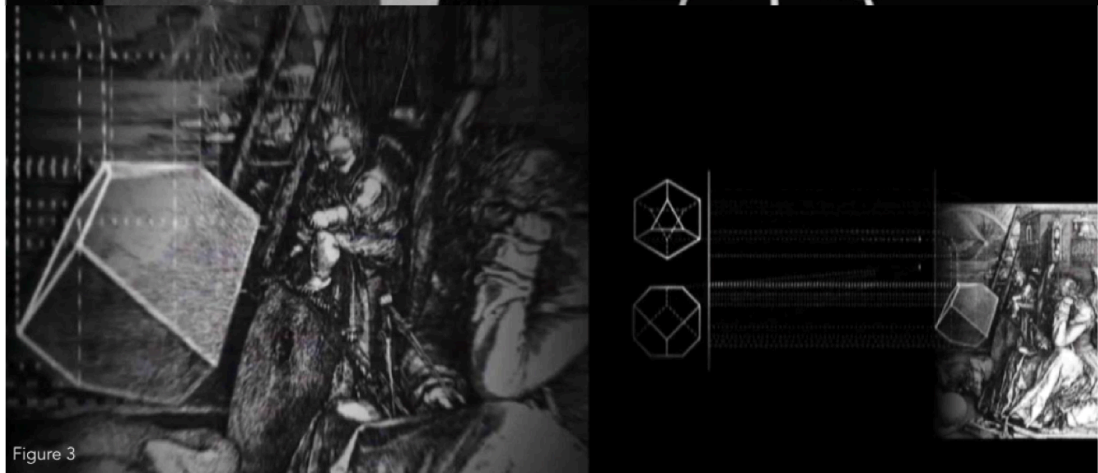
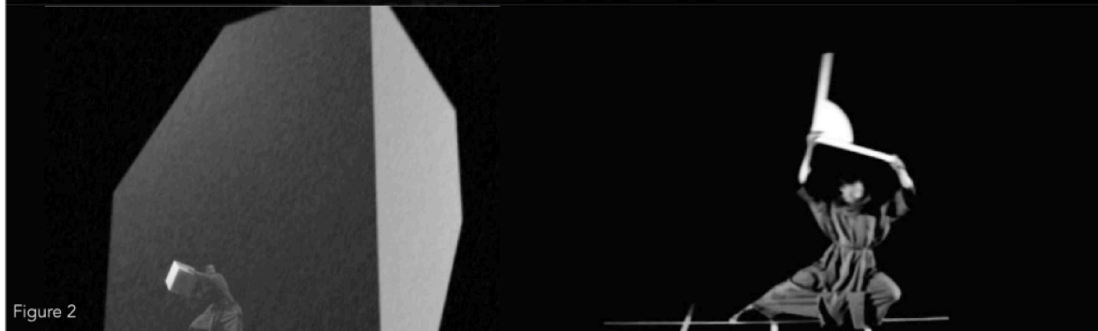
In the film's final moments, Lodge appears in the same hooded Monk's costume -filmed from behind at a coastal location, holding a small square viewing frame marked with a grid: Dürer's magic square made physical. The transition between the film's void realm and Lodge's coastal Rückenfigur is achieved through a zoom: the camera moves from a white grid cube suspended in the studio void -elastic cords attached to its six edges creating radiating perspective lines, the magic square grid painted on two facets, Donnine Harrison invisible in full blackout against the black backdrop holding the form from within the void, the author holding all the cords taut from the foreground -a cuboid extrusion from the void, an anchor stone pulled between worlds -then zooms out into Lodge's hand-held magic square frame by the sea. *Monk by the Sea*. Always at the threshold, always looking through- the Rückenfigur positions the body as the viewer's passage into the scenographic world: the back of the figure as a doorway into productive emptiness. As I stated in dialogue with Dr Kolb: "In the film window I am able to dialogue between flat two-dimensional space and suggest a greater dimensioned

---

<sup>4</sup> The Rückenfigur first entered this practice in *After Dürer* (2007): a choreographic and cinematic response to Albrecht Dürer's engraving *Melencolia I* (1514), developed with Donnine Harrison and Peter Belton, with initial research from composer Martin Lodge of Waikato University Music Department. I danced to the figure of the mathematician-alchemist — what Peter Belton describes as the melancholic in Dürer's sense: "a person given to excessive thinking... Dürer said all artists were therefore melancholics." Digital artist Jac Grenfell animated the complex Polyhedron at the centre of Dürer's engraving — the geometric body that finds its direct descendant in Grenfell's virtual sculptural interpretations of Oteiza's *Par Móvil* in *ENCOUNTER* (2024–2027), tracing a geometric lineage across seventeen years of practice. The NZ Listener's review named the Timegraft dimension before the term existed: "Time-travelling, Belton, as both alchemist and object, creates dance housed within a magic digital architecture." The work received Most Innovative Work at the XV Festival Internazionale Di Videodanza IL COREOGRAFO ELETTRONICO, Naples (2008), whose jury cited its extension to "optical-visual and perceptive level, fully showing that videodance belongs to videoart's sphere." The object genealogy of the Aistrument family runs through this work: the wooden cube first appearing in *Figure(s) of Speech* (2003) was transformed for *After Dürer* — half painted black, one face carrying Dürer's magic square as grid. A foam cube identical in appearance yet weightless allowed film illusions of gravity defied — Donnine Harrison in full black costume and gloves, invisible against the black backdrop, the hidden presence holding elastic cords taut behind the form. Stone that was weightless. Weightlessness that became stone. The between worlds generated through the tension between what the eye sees and what the body knows is there. <https://vimeo.com/dbel/after-durer>



space... the digital authored space is framed in moving image — it is printerly."  
(Belton, c.2012)



## THE EYE THAT FEELS: GOETHE, KLEE, AND THE LIVING BOND \_

*"A constant living bond between the eye of the spirit and the eyes of the body."* — Goethe, as cited in Moore (1968)

There is a way of knowing that precedes language — a way of seeing that the body intuits before the mind arrives to name what has been perceived. Goethe understood this: that the eye of the spirit and the eyes of the body are indivisible, bound together in reciprocal exchange. The outer eye gathering form, colour, light, movement. The inner eye receives what the outer cannot fully hold -the feeling-tone of things, the morphological intelligence that recognises patterns across vast distances of time and culture and form.

Paul Klee distils Goethe's insight with extraordinary economy: one eye sees, the other feels. As critic Bronwyn Judge observed: "Quoting the modernist artist Paul Klee, Belton states his intention is also for 'the one eye to see, the other feel'" (Judge, 2011) — the Klee formulation operating as explicit artistic intention across the practice. In somatic digital work, both eyes are always open simultaneously — the choreographic eye reading spatial relationships, compositional geometry, the play of light and form; and the feeling eye receiving the emotional truth of what is being made. Henry Moore extends this into the sculptor's knowing: "Everything in the world of form is understood through our own bodies." The dancer's body knowing the spatial relationship before the camera sees it. The filmmaker's eye knowing the cut before the timeline receives it. And Moore's second formulation: "It is as though you have something trying to make itself come to a shape from inside itself" — the creative act as Goethe understood it: the form emerging from within, the artist's task to stay open, to provide the conditions in which what wants to exist can find its way into being.

Goethe's morphological method -Zarte Empirie, tender empiricism: participation and presence as orientation -is the philosophical foundation of the Choreographing Media methodology. A living art releases itself from fixed theory toward new order in organic fulfilment. Formation as an act of growth rather than the production of static objects.

This morphological understanding finds its choreographic equivalent in Goethe's own formulation: Alles ist Blatt — everything is leaf. Every extension of the hand into space is also a return to the seer. The shuttle of warp and weft — weaving the dancer's interior world into the surrounding space while weaving the surrounding space back into the dancer. In scroll editing — the hand on the trackpad conducting filmed movement through time — this living bond achieves its most intimate activation: the editor as dancer, the trackpad as instrument, the direct pressure of touch as felt carving of the edit timeline the way a craftsperson's hands interact with wood or stone or clay. This is listening — with both eyes open, both the seeing eye and the feeling eye — for what the material itself is trying to become.

## INTERSPACES: DE-OCCUPYING SPACE AS CHOREOGRAPHIC STRATEGY

*"All artistic practice surges from a void that is nothing yet eventually reaches a Nothing that is Everything."* — Jorge Oteiza

All the arts we have ever known — theatre, dance, music, visual art, film, sculpture, craft — are expressions of that storytelling impulse. And all of these forms require a discipline of silences and eliminations — enabling new forms of emptiness — not void or absence, but active spatial volumes inviting participation and collaboration.

De-occupation functions as an act of breathing — rhythmic expansion and contraction allowing space itself to become choreographic partner rather than passive container. This process returns to movement, space, and time, reconstructing them through traditional craft practices and contemporary technological capabilities, creating a fusion language where somatic awareness intersects with electronic possibility.

This breathing — this expansion and contraction — relates directly to what I name Interspaces. The binary system of zeros and ones requires the void to exist. Without space between, there is no differentiation, no pulse, no breath. This is simultaneously ontological (being/non-being), temporal (presence/absence creates rhythm), and spatial — the *Zwischenwelt*, the between-world. Just as breath requires both inhalation and the space of pause, the digital requires productive emptiness. This void is not absence but active potential. The oscillation of presence and absence — 0-1-0-1 — is what I call the *wiri* of the binary: the Māori term for the trembling, oscillating motion that the body has always known and that digital computation enacts.

As critic Bronwyn Judge observed of Line Dances (2010): "They show us a 'between' world... the in-between world depends for its actuality on the interaction of the audience, what they bring to their observation and interpretation" (Judge, 2011) — the *Zwischenwelt* perceived and identified by a critical voice before doctoral terminology arrived to formalise it.

Three philosophical traditions name this same productive emptiness from different directions:

*Zwischenwelt* (German) — the between-world; the interspace where meaning is generated between states. The conceptual home of the somatic digital: the space where the body and the digital meet, where neither fully dominates, where new form emerges from their oscillation.

*Ma* 間 (Japanese) — negative space; the pause; the interval that gives form its meaning. In Japanese aesthetics, *Ma* is the most active element of any composition — the silence between notes that makes music possible, the space between pillars that makes architecture inhabitable, the pause between gestures that makes choreography legible (Isozaki, 1979; Nitschke, 1988).

*Te kore* (Māori) — the void; nothingness as potential; the primordial state before creation from which everything emerges. In Māori cosmology, *te kore* is not absence but generative darkness — the fertile emptiness from which *te pō* (the night) and *te ao* (the world of light) unfold.

Jorge Oteiza (1908–2003) -Basque sculptor and cultural theorist whose philosophy of *desocupación*- spatial de-occupation- resonates across all three. His basalt sculptures at the Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, enact this principle in stone: every sculptural act is the discipline of removing mass until what remains is not less but more -until the emptied form achieves a spatial charge that solid material could never hold. *Par Móvil* (1956)- two moving forms generating a shared spatial vacuum between them -is the clearest articulation: the void between the pair is the work's true subject. The geometric body at the centre of Dürer's *Melencolia*- that mysterious polyhedron whose mathematical secret Terence Lynch identifies as perhaps "the *raison d'être* of the whole work" (Lynch, as cited in Belton, 2007)- carries the same quality: mathematical rigour as a path through the void, form as the vehicle for a discovery that cannot be stated directly.

In the ENCOUNTER performance project (2024–2027), this philosophy is expressed through what I formulate as the Somatic Digital: a practice in which digital materials become active choreographic partners — the media understood as bodies: bodies of dance, bodies of sound, bodies of pixels, bodies of motion graphics that become scenographies. This is not simply digital art but the artist's touch in, through, and with the digital materiality. The Digital Loom and the Digital Kiln — my original terms for the compositional workspace and the transformative methodology of digital post-production — are the sites where somatic sensibility meets digital material in the act of becoming.<sup>5</sup>

ENCOUNTER creates poly-dimensional choreographies — performance works existing simultaneously across multiple spatial and temporal platforms: live theatre, digital distribution, gallery installation, and hybrid physical-virtual environments. In the work's footage, a single dancer — Amit Noy — is multiplied through digital projection, working with objects and virtual sculptural forms generated from Oteiza's *Par Móvil*. When these spherical forms rotate in digital space, the convergence of spatial philosophies across cultures becomes visible: Oteiza's Basque *desocupación*, Japanese *Ma*, and Māori *te kore* meeting in the fluctuation of the binary — the *wiri* of productive emptiness pulsing through the work.

This principle of de-occupation operates within the practice. In *TAIAO* (POIPOI) (2020), dancer Xiao Ke moves through constructed montages of China's Yellow Mountains — misty, high altitude scenographic vistas that function as a virtual theatre: curated space rather than moving choreography, the mountain stills creating a shifting backdrop whose atmospheric qualities echo the ancient Greek *periaktoi* — those rotating triangular prisms used since antiquity to transform stage scenery instantaneously. In film, the scene shift becomes digital: dissolves, glides, horizontal pushes, rotations — an underlying theatrical system operating beneath the work's organic surface. Xiao Ke is a floating solo figure within this world — at times replicated into a temporal triplet, one figure divided across three time moments and retimed into a canon of motion, a platform of figures negotiating levitation through the high altitude zone. She pulses within and through these

---

<sup>5</sup> The Digital Loom is the compositional workspace at the edit suite's two-dimensional timeline — a weaving field where human figures, motion graphics, sound, and scenography are interlaced into unified relationship. The Digital Kiln transforms captured movement through its heat — creating memory sensations within the image, revealing the energy trail that follows gesture. Both are original methodological terms developed through the author's doctoral research: *The Somatic Digital: Interspaces in Choreographing Media*, Massey University Te Kunenga ki Pūrehuroa, 2026.



scenographic vistas, appearing and dissolving, the environment changing gradually around her.

Zhou Zihan's score deepens this de-occupation into the sonic dimension: at moments the pulse pulls back to a liminal thread of low frequency clicks and beats -sonic beads in near-silence- the acoustic equivalent of submersion, of hearing the outside world through water. This is the internal gaze made audible: the subconscious primed and engaged, intuition heightened, all senses activated at the macro and micro level simultaneously -the circuitboard of the human being alive in both directions at once.



TAIAO (POIPOI) film Link: <https://vimeo.com/dbel/taiao-poipoi-cny>

## THE AIRSTRUMENT FAMILY AND THE TRANSFIGURATION OF FORM \_

*"The history of the theatre is the history of the transfiguration of the human form."*  
- Oskar Schlemmer, 1925

Schlemmer's declaration finds new resonance in digitally augmented practice. The materials of transfiguration -form and colour, the tools of painter and sculptor- expand to include digital space itself. In the Bauhaus workshops of the 1920s and 1930s, Schlemmer advocated replacing human performers with what he called art figures -"personifications of the loftiest concepts and ideas, made of the most exquisite material"- that would permit "a theater of shape, material and movement, not tethered to the physical and aesthetic limitations of the human being" (as cited in Blumenthal, 2005, p. 113).

The 1917 Ballet Parade — bringing together Jean Cocteau's scenario, Pablo Picasso's Cubist designs, Erik Satie's score, Léonide Massine's choreography, and Diaghilev's Ballets Russes — confirmed what the practice had always comprehended: that the collaborative vehicle of theatre, the shifting scenography, the costumed figures, the music, the light, and the choreographic skill of gesture could cohere into a total artwork whose sum exceeded every individual part. Picasso's enormous body puppets — oversized costume-structures within which dancers were concealed — speak to this most radically: the human body as the unseen source of the form's movement and life. The puppeteer's principle at architectural scale. The dancer as the world's hidden breath. As I have observed: "working with the human body for film is like puppeteering. You craft a choreographic story with the bodies of the dancers you are working with, but in post-production you revisit that" (Belton, as cited in Marshall, 2009). Massine's insight that expression reaches from the movement — not the movement from the expression (PBS, 2012) — arrives as revelation within digitally augmented practice.<sup>6</sup>

The philosophical positions traced above — productive emptiness, the living bond between somatic knowing and digital possibility, de-occupation as active spatial intelligence — find their practical ground in a methodology developed across years of choreographic practice and teaching: the Conductor-Receiver (C-R) Method.

The C-R Method is a somatic system for generating movement, performance, and choreographic architecture from relationship. Its premise: every body carries inherent movement intelligence, and this sensibility can be encouraged, shaped, and given form through a structured, reciprocal exchange between participants. One person conducts — through touch, gesture, or language. Another receives — responding with body, breath, and movement. Roles shift. What emerges is a repeatable movement architecture: a built construction of phrases, stillnesses, and patterns generated from the body rather than imposed upon it.

Developed initially in workshop contexts at the University of Otago in the late 1990s, the method found its fullest development across residencies at the New Zealand School of Dance (2000–2019). It has extended internationally through workshops at Sapienza University Roma (2012), Bauhaus University Weimar (2013), and Nanyang Technological University Singapore (2015).

From the C-R Method's foundational gesture — one body conducting another through space — a family of conducting agents has emerged across the practice, named as they arrived:

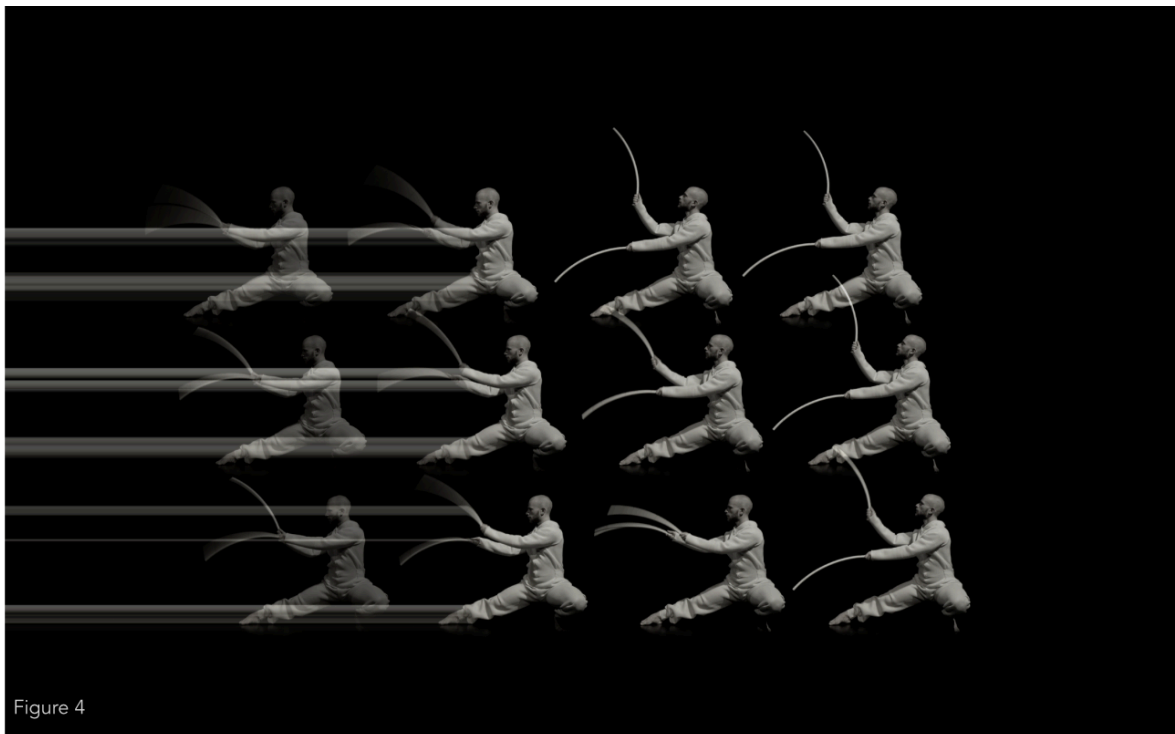
Aistrument (coined 2012) — a hand-held object deployed as a choreographic conducting agent and bridge to the scenographic. The Aistruments move between the deliberately spare and the culturally specific — some neutral: painted wooden rods, fibreglass rods, cut discs, some with one mirrored face — in the Bauhaus tradition of the object freed from cultural specificity; others culturally charged and particular — woven raranga objects, an Aboriginal throw stick, the

---

<sup>6</sup> My engagement with these historical precedents came through Jennifer Shennan — dance history tutor at the New Zealand School of Dance — who directed me toward the NZSD library where literature on the 1917 Ballet Parade waited. The Equilibrist wireframe costume remains the most complete space suit in the practice's history — the dancer fully inside the linear world of Klee's *Seiltänzer*, the human form and the digital figure as one unified being, the Conductor-Receiver methodology as live performance event with the body conducting the digital figure into existence before an audience. See: <https://www.goodcompanyarts.com/equilibrist>

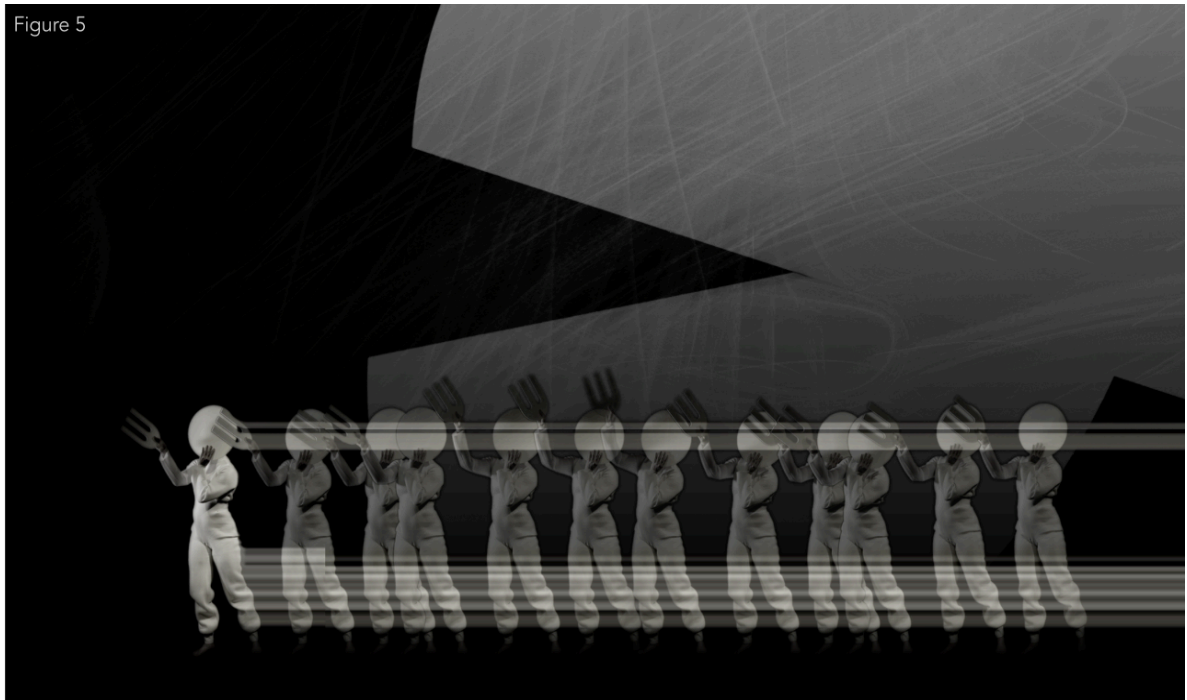
3D-printed shell of Pōtaka Nautilus — carrying their own whakapapa (genealogy, layered lineage) into the work.<sup>7</sup> The spare and the complex, the neutral and the particular, all calibrated to the human figure and the world being made. Like the shuttle of warp and weft, each gesture weaves the dancer's interior world into the surrounding space while weaving the surrounding space back into the dancer — the Aistrument as compass, navigating simultaneously outward into the digital environment and inward toward the heart. The whakapapa (genealogy/lineage) of Aistruments extends from elastic cords in *Henge* (2001) through unnamed hand-held objects in *Line Dances* (2010) to *Time Dance* (2012) — where the term Aistrument was coined in direct response to Marey's chronophotographic investigations — and onward to the arc rods, paddles, and hei tiki hand forms of *ENCOUNTER* (2024–2027).

In *Matchbox* (2008) — critically recognised for its "complex... mise en scène" (Marshall, 2009) — two scales of object work coexist: board-game-scale tubular rods within the Jukebox, a scenographic machine that projects both sound and moving image with a miniature band of musicians, and 1–3 metre tubes within which dancers perform C-R Method Object Triads. The Jukebox is a Scenostrument *avant la lettre*: an environment that conducts meaning, that plays story through its architecture and its sonic and visual presence simultaneously.



<sup>7</sup> The relationship between the Aistrument and the sonic and visual fields it appears to conduct is crafted in post-production — the dancer imagines and embodies the influence of their gesture on the digital realm during filming, prompted by the director, while the actual correspondence between motion graphics, atmospheric elements, and musical score is shaped carefully in the Digital Kiln. For the viewer, the illusion is complete: the wielded Aistrument appears to conduct its environment — visual ripple and sonic ripple simultaneously, like a stone thrown into water, seen and heard as one event. The visual science of cymatics — the study of wave phenomena and vibration as developed by Hans Jenny (1904–1972) — offers empirical grounding for this perceptual relationship: sound frequencies generating geometric patterns in matter, the body-as-standing-wave, the Aistrument as the visible gesture of an invisible sonic force. See Jenny, H. (2001). *Cymatics: A Study of Wave Phenomena and Vibration*. MACROmedia.

Wordstrument (coined 2026) — spoken language deployed as choreographic and sonic conducting agent. The voice becomes a sculptor. The word becomes baton. Sound arriving in the body of the receiver before meaning is consciously processed — emotion preceding cognition.<sup>8</sup>



Lenstrument (coined 2026) — the camera deployed as a somatic choreographic instrument. Not a recording device but an active choreographic partner — another body in the space, conducting meaning through its own agency — what critic David Eggleton recognised as "a biomechanical dancing machine possessed of an unblinking eye" (Eggleton, 2008) before the term existed.



First present in Figure(s) of Speech (2003) and After Dürer (2007), where a large LCD monitor cabled to the camera created a real-time feedback loop between the

---

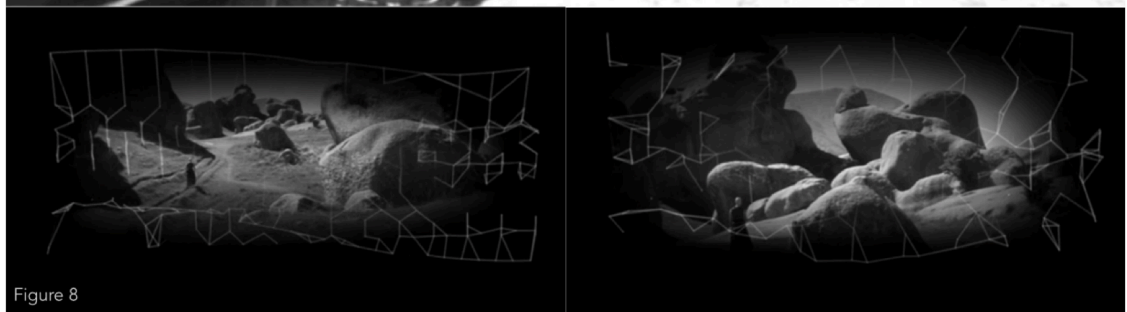
<sup>8</sup> Wordstrument (coined by Daniel Alexander Belton, 2026) — spoken language deployed as choreographic and sonic conducting agent within the Conductor-Receiver Method. Where the Aistrument conducts through material presence and spatial gesture, the Wordstrument conducts through the sonic and cognitive weight of the spoken word — the voice as sculptor, the word as baton. Sound arrives in the body of the receiver before meaning is consciously processed; emotion precedes cognition. The Wordstrument extends the Aistrument family's taxonomy into the register of language itself.



dancing body and the lens — the performer sculpting themselves in what I describe as the digital clay of the Digital Kiln.

Sitestrument (coined by Daniel Alexander Belton, Good Company Arts) — the site itself as choreographic conductor. The historical water treatment plant at Bubeneč carries this quality: its machinery, textures, and sonic residue of water and labour conduct meaning before a single body enters the space. The Sitestrument has functioned across Good Company Arts practice for over two decades before its naming — from the limestone formations of Castle Hill outside Ōtautahi Christchurch in *Time Dance* (2012), whose vast naturally formed stone recalls the sculptor Henry Moore's morphological intuitions and where dancers Donnine Harrison and Emma Martin cast their body shadows across the sun-heated limestone surface, those animated black voidal figures invoking the memory of ancient rock drawings: the dancer's shadow as proto-animation, the limestone as the first screen, the body as the first mark-making instrument; to the bamboo forest of Kyoto in *EMAKI* (2016); to the coastal landscapes of Aotearoa New Zealand that move through *Pōtaka Nautilus*, *Astrolabe — Whakaterenga*, and *After Dürer*.

The Yellow Mountains of TAI AO (POIPOI) (2020) carried their Sitestrument quality before they became Scenostrument — a specific day's mist and fog, unrepeatable, already de-occupying and re-occupying space in ways no fixed theatrical scene could anticipate or plan. The significant white void areas in those stills — recognised later in the studio as spatial potential — became the floating realm into which Xiao Ke was placed through luma keying: gravity defied, depth evoked, the Infinity Studio's white te kore in direct correspondence with the mountain's white void.



Matchbox (2008) also depicts the city of Dunedin itself becomes the containing Sitestrum: the grand 1930s Post Office facade as threshold, the tiled Railway Station interior as stage, the Jukebox door as the passage into productive emptiness, and the Public Library facade as the world reclaimed — dancers returned, jubilant, as if aboard some Bauhausian cruise ship, the *Zwischenwelt* traversed and everything changed.<sup>9</sup>



Figure 9

Scenoststrument (coined 2026) — the constructed scenographic environment — digital, physical, or real world — understood and deployed as an active choreographic instrument: simultaneously conductor and receiver, an active participant in the artwork's narrative alongside the performer figures who dialogue with it. Where the Airststrument names an object held in the dancer's hand, the Scenoststrument names the environment itself as agent.<sup>10</sup>

The dancernaut's filmed motion etches into surrounding constructed topographies — co-generating the virtual world.<sup>11</sup> Proto-Scenoststruments appear across the practice before the word arrived: the Jukebox of Matchbox (2008) — a

<sup>9</sup> Sitestrum (coined by Daniel Alexander Belton, Good Company Arts) — the site understood and deployed as an active choreographic conductor: a space whose history, materiality, acoustic properties, and spatial intelligence shape and direct the bodies, objects, and events that move through it. The Sitestrum holds the whole Airststrument family within its architectural embrace — the conductor that conditions all other conductors. The historical water treatment plant at Bubeneč, Prague is a Sitestrum in full activation — its industrial whakapapa conducting before a single performer arrives.

<sup>10</sup> Scenoststrument (coined by Daniel Alexander Belton, Good Company Arts) — the constructed scenographic environment — digital, physical, or real world — understood and deployed as an active choreographic instrument: simultaneously conductor and receiver, an active participant in the artwork's narrative alongside the performer figures who dialogue with it. Where the Airststrument names an object held in the dancer's hand as choreographic conductor and bridge to the scenographic, the Scenoststrument names the environment itself as agent. Performers move through and activate these worlded spaces — entering into exchange with them through Airststruments, through pure movement presence, and through energetic engagement. The space responds: atmospherics pulse and shift, digital weather moves through the frame, and the scenographic field appears alive and attentive.

<sup>11</sup> Each work in the practice carries a bespoke portal frame — a screen-within-screen design culturally sourced for each project, creating a threshold between the viewer's world and the film world: the interspace made visible as design. Examples include the lobed oval gold bowl form of TAI AO (POIPOI) (2020), derived from an ancient Chinese lobed oval gold bowl, c. 830s CE, Tang Dynasty, Asian Civilisations Museum, Singapore; and distinct bespoke frames for Pōtaka Nautilus, PEPE, Ad Parnassum — Purapurawhetū, EMAKI, NGURU, and the Asia-Pacific Trilogy. In each case the frame is not ornamentation, but conceptual — a Scenoststrument in miniature, conducting the viewer's entry into the work's world.

scenographic machine projecting sound and moving image simultaneously — and the Stairstruments of Line Dances (2010) — two large staircases functioning as plinth and platform stages within the stage, physical bridges to the digital scenography of animated lines drawn from Paul Klee's lithographs, drawings, and paintings, featured in Saint A in B and Harlequin on the Bridge (<https://vimeo.com/dbel/saint>).



As the programme note for Saint A in B recorded: 'Line, dance and music converge in the screen space to create as Klee said, a "between world" (Zwischenwelt)' (Belton, 2014). The philosophy preceded its naming by over a decade.

Scale malleability runs through the practice across four decades — from Jim Murphy's compact kinetic models, at times scaled to architectural dimensions through the Digital Kiln in AXIS (2017) — rotating orrery-like forms inhabited by the dancernauts — to Jac Grenfell's digital model of the throw stick becoming a ship in Astrolabe — Whakaterenga, to Grenfell's virtual sculptural interpretations of Oteiza's Par Móvil in ENCOUNTER. Small, made large, physical transformed to virtual. Mechanical precision recalibrated as atmospheric poetry. And connecting them all — the geometric whakapapa from Dürer's Polyhedron animated by Grenfell in After Dürer (2007) to the Par Móvil virtual forms of ENCOUNTER (2024): seventeen years of geometric thinking as a path through the void.

The most complete activation of this transfiguration principle in the practice remains Equilibrist (2016) — where performer, objects, costume and Scenographic Body achieved full overlap, the human form transfigured into the linear character of Klee's Seiltänzer, physical and digital as one living expression. Dixon traces a century-long impulse toward total integration of space, body, light, and technology — from Wagner's Gesamtkunstwerk through the Bauhaus artists' radical reconceptions of theatrical space — arguing that this lineage finds its contemporary expressions in digital performance practice. Choreographing Media inhabits and extends this tradition (Dixon, 2007, pp. 43–45).

## **SCENOSTRUMENT: FROM PHILOSOPHY TO PEDAGOGY \_**

The Scenoststrument concept — the environment as active choreographic agent — finds its most direct pedagogical articulation in a workshop methodology developed from the C-R Method and currently proposed to the Prague Quadrennial 2027 Studio programme: SCENOSTRUMENT: Building Story Through Body, Object, Sound and Digital Light.

The workshop's premise draws directly from the philosophical constellation traced above. All storytelling requires a discipline of silences and eliminations — enabling

new forms of emptiness that invite participation and collaboration. De-occupation functions as an act of breathing: space itself becoming a choreographic partner rather than a passive container.

The workshop unfolds across five phases, each building on the C-R Method's foundational principles:

Phase One — Touch Conducting: Pairs work body to body, sculpting and receiving, building remembered sequences of movement and stillness. The foundational literacy: learning to listen and speak through touch.

Phase Two — Non-Touch Gesture: The same principle freed from contact. Proximity and distance become choreographic variables. The space between bodies becomes active material — the *Zwischenwelt* is made physical.

Phase Three -The Aistrument: A found or geometric object enters the space between the pair. It may be provided- cylinder, cube, sphere, rod -or found from the site itself. The found object is especially welcomed: it arrives already storied, already carrying the absences and histories of its previous life. The workshop does not invent stories. It releases the stories already held in the materials.

Phase Four -Model Making: The choreographic logic of the object triad migrates into three dimensions. Participants build table-top scenographic worlds from recycled materials, using the same geometric vocabulary as their Aistrument. Narrative arrives through the building process- discovered in the spatial exchange between materials. As Christopher Alexander observed: no pattern exists in isolation -each pattern exists only through its interconnection with others.

Phase Five -Digital Projection and the Timegraft: Filmed body duets are edited and projected back into the constructed models. Each participant's personal sonic archive -collected from the site throughout the workshop- becomes the sound design for their own film. The digital body enters the miniature world: a timegraft<sup>12</sup> bonding what was recorded to what has been built, living time pressed onto a medium that knows no duration. Reflected light has a delicacy and elusiveness- it is our minds that write the narrative of what we are seeing. Light does not have time -from the photon's perspective there is no elapsed time between leaving the projector and touching the model's surface. Yet the film is constructed around duration- the unfolding of movement through time. The Scenostrument holds both simultaneously. As Judge observed: "The best dance films don't only record movement, but alter your experience of time and space in the process" (Judge, 2011).

The workshop's proposed site -the historical water treatment plant at Bubeneč, Prague- deepens the resonance of every phase. Le Corbusier wrote that "a house is a machine for living." This building was a machine for sustaining life. In

---

<sup>12</sup> Timegraft (coined by Daniel Alexander Belton, 2026) — an original term carrying a deliberate botanical register: grafting as the merging of living growth, the branching outward of one living thing into another. Unlike the film editor's splice, a timegraft bonds temporal states as living tissue — past motion, present gesture, and future trajectory simultaneously present in one image. Not a surgical intervention but an organic becoming. The paradox at its heart: I work with film, which is light, and photons exist outside time. The timegraft is therefore an act of grafting living time onto a medium that does not experience time — the dancer's body, temporal and mortal, grafted onto light that knows no duration.



SCENOSTRUMENT, it becomes a machine for making: for generating story through body, object, space, sound, and digital light.

The workshop culminates in a collective scenographic installation open to PQ audiences. Theatre of light. We move toward it. And in that movement, in that productive emptiness, new scenographic futures crystallise.

## **CONCLUDING NOTE: PRODUCTIVE EMPTINESS AS TRANSFERABLE PRACTICE \_**

De-occupation is not a philosophical position held at a distance from practice. It is a bodily intelligence — cultivated through the C-R Method's years of development, extended through the Aistrument family's expanding taxonomy, enacted in the Scenostrument workshop's five-phase pedagogy, and made visible in the digital environments of Choreographing Media.

The Zwischenwelt, Ma, te kore — three traditions naming the same truth: the space between is not nothing. It is where everything lives. Where cinema and dance meet as family. Where the Rückenfigur holds the doorway, always looking through. Where the Aistrument extends the body's sensibility outward into whatever environment the next work will call forth — and threads inward simultaneously.

This is what the somatic digital makes possible: not the replacement of the body by technology, but the technology receiving the body's sensibility — the dancer entering the digital realm as inhabitant of a world co-created through the living bond between somatic knowing and digital possibility.

*"Matter is the child of spirit."* — Daniel Alexander Belton

I see this work as encrypting dance within digital media — the woven figure, woven into the binary language of ones and zeros, becoming something authentic in and of itself. The somatic sensibility of the dancer encoded into the photonic medium, carried in light, decoded by the audience's own biophotonic reception. Our brains are antennae — receiving and transmitting simultaneously, already in the language of light. As physicist Daniele Faccio reflects: "Light is the language of the universe — it holds all the information about everything from all times within it." The dancer moving in the biophotonic field is already in that language. And the Aistrument held in the dancer's hand — that bridge between the physical and the digital — is a tuning fork, vibrating at the frequency where the human and the cosmic recognise one another.

The pieces are catalysts for imagination. With each new work, I am journeying too. Dance is pattern, pattern is purpose. The Aistruments extend their living signal outward, the Scenostrument responds. And in the productive emptiness between them — the interspace, the Zwischenwelt, the between-world that is not absence but everything — new scenographic forms arrive.

*"Parallel to creation; sometimes it is a sample, just as this earth is a sample of the cosmos."* — Goethe, as cited in Moore (1968)

Daniel Alexander Belton / June 15th 2026



## REFERENCES \_

- Auster, Paul. *The Book of Illusions*. London: Faber & Faber, 2002.
- Belton, Daniel Alexander. Film Q&A with Dr Alexandra Kolb. c.2012. Unpublished.
- Belton, Daniel Alexander. "ENCOUNTER — INTERSPACES: De-occupying Space as Choreographic Strategy." Flash Talk 5, PQ Symposium 2026: Performing Exhibitions, Curating Scenographies, Prague, April 2026.
- Belton, Daniel Alexander. *The Somatic Digital: Interspaces in Choreographing Media*. Doctoral thesis. Massey University Te Kunenga ki Pūrehuroa, 2026.
- Blumenthal, Eileen. *Puppetry and Puppets: An Illustrated World Survey*. London: Thames & Hudson, 2005.
- Dixon, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- Eggleton, David. "Into Another Dimension." *New Zealand Listener*, October 11–17, 2008.
- Fundación Museo Jorge Oteiza. *Oteiza's Sculpture: IV Bienal of São Paulo*. Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2014.
- Gropius, Walter, and Arthur S. Wensinger, eds. *The Theater of the Bauhaus*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1961.
- Isozaki, Arata. *Ma: Space/Time in Japan*. New York: Cooper-Hewitt Museum, 1979.
- Jenny, Hans. *Cymatics: A Study of Wave Phenomena and Vibration*. Einsiedeln: MACROmedia, 2001.
- Judge, Bronwyn. "Line Dances." Review. *DANZ Quarterly*, Issue 22, Summer 2011.
- Klee, Paul. *The Thinking Eye: Notebooks, Volume 1*. Translated by Ralph Manheim. London: Lund Humphries, 1961.
- Lynch, Terence. As cited in Belton, Daniel Alexander. *After Dürer*. Good Company Arts, 2007. <https://vimeo.com/dbel/after-durer>
- Marshall, Jonathan. "Matchbox Magic: Dance as Film." *RealTime Arts*, Issue 92, 2009.
- Marshall, Jonathan. "A Line Going For A Walk." *RealTime*, Issue 100, December–January 2010, p. 25.
- Moore, Henry. *Henry Moore on Sculpture*. Edited by Philip James. London: Macdonald, 1968.
- Nitschke, Günter. "MA: Place, Space, Void." *Kyoto Journal* 8 (1988).
- Okri, Ben. *The Mystery Feast: Thoughts on Storytelling*. Forest Row: Clairview Books, 2015.
- PBS. "Joffrey: Mavericks of American Dance." *American Masters*. December 28, 2012. <https://www.pbs.org/video/american-masters-joffrey-film-excerpt-parade/>
- Schlemmer, Oskar. "Man and Art Figure." In *The Theater of the Bauhaus*, edited by Walter Gropius and Arthur S. Wensinger, translated by Arthur S. Wensinger. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1961. First published 1926.

## LIST OF FIGURES \_

- Figure 1: *After Dürer* (2007). Martin Lodge as Rückenfigur — the hooded Monk at the coastal threshold, holding Dürer's magic square frame. Good Company Arts. Film stills. © Daniel Alexander Belton.
- Figure 2: *After Dürer* (2007). Albrecht Dürer, *Melencolia I* (1514) with motion graphics overlay: Jac Grenfell. Good Company Arts. © Daniel Alexander Belton / Jac Grenfell.
- Figure 3: *After Dürer* (2007). Polyhedron animation: Jac Grenfell. Good Company Arts. Film still. © Daniel Alexander Belton.

Figure 4: ENCOUNTER (2024–2027). Dancer: Amit Noy with Aistrument. Virtual sculpture after Jorge Oteiza's Par Móvil (1956). Good Company Arts. Film still. © Daniel Alexander Belton.

Figure 5: ENCOUNTER (2024–2027). Dancer: Natalie Hona with Aistruments. Virtual sculpture after Jorge Oteiza's Par Móvil (1956). Good Company Arts. Film still. © Daniel Alexander Belton.

Figure 6: Matchbox (2008). Dancers performing Object Triads with tubular Aistruments alongside the scenographic Jukebox — a proto-Scenostrument projecting sound and moving image simultaneously. Good Company Arts. Film still. © Daniel Alexander Belton.

Figure 7: Time Dance (2012). Castle Hill, Ōtautahi Christchurch, Aotearoa New Zealand — limestone as first screen, shadow as proto-animation. Good Company Arts. Film still. © Daniel Alexander Belton.

Figure 8: Time Dance (2012). Castle Hill limestone formations, Ōtautahi Christchurch, Aotearoa New Zealand — vast natural Sitestrument. Good Company Arts. Film still. © Daniel Alexander Belton.

Figure 9: TAI AO (POIPOI) (2020). Dancer Xiao Ke within the Yellow Mountain scenographic world. Good Company Arts. Film still. © Daniel Alexander Belton.

Figure 10: Matchbox (2008). Ōtepoti Dunedin as Sitestrument — exterior threshold and interior voidal realm. Good Company Arts. Film still. © Daniel Alexander Belton.

## FILM AND DIGITAL WORKS \_

Belton, Daniel Alexander. After Dürer. Good Company Arts, 2007.  
<https://vimeo.com/dbel/after-durer>

Belton, Daniel Alexander. Matchbox. Good Company Arts, 2008.

Belton, Daniel Alexander. Line Dances. Good Company Arts, 2010.  
<https://www.goodcompanyarts.com/line-dances>

Belton, Daniel Alexander. Saint A in B (from Line Dances). Good Company Arts / ZPK edition 2014. <https://vimeo.com/dbel/saint>

Belton, Daniel Alexander. EMAKI. Good Company Arts, 2016.  
<https://www.goodcompanyarts.com/emaki>

Belton, Daniel Alexander. Astrolabe — Whakaterenga. Good Company Arts, 2019.  
<https://www.goodcompanyarts.com/astrolabe>

Belton, Daniel Alexander. AXIS — anatomy of space. Good Company Arts, 2017.  
<https://www.goodcompanyarts.com/axis>

Belton, Daniel Alexander. TAI AO (POIPOI). Good Company Arts, 2020.  
<https://vimeo.com/dbel/taiao-poipoi-cny>. See also:

<https://www.goodcompanyarts.com/taiao-dance-art-films>

Belton, Daniel Alexander. Pōtaka Nautilus. Good Company Arts, 2021.  
<https://www.goodcompanyarts.com/nautilus>

Belton, Daniel Alexander. TIGER (Silver Lotus). Good Company Arts, 2022.  
<https://www.goodcompanyarts.com/tiger-silver-lotus>

Belton, Daniel Alexander. DRAGON. Good Company Arts, 2024.  
<https://www.goodcompanyarts.com/dragon>

Belton, Daniel Alexander. HORSES. Good Company Arts, 2026.  
<https://www.goodcompanyarts.com/horses>

Belton, Daniel Alexander. ENCOUNTER. Good Company Arts, 2024–2027.  
<https://www.goodcompanyarts.com/journal/good-company-arts-encounter>

Belton, Daniel Alexander. Time Dance. Good Company Arts, 2012.  
<https://vimeo.com/dbel/timedance>

# INTERSPACES / SCENOSTRUMENT: De-occupying Space as Choreographic Strategy and Scenographic Practice

Por Daniel Alexander Belton (Good Company Arts\_Ōtepoti/Dunedin, Aotearoa New Zealand) \_ <https://orcid.org/0009-0002-0204-8262>

**RESUMEN** \_ El cine y la danza son familia – una familia de luz. A su intersección, donde la filosofía coreográfica encuentra la práctica escenográfica, este artículo traza una línea de vacío productivo a metodología transferible. Basándose en mi presentación invitada INTERSPACES: De-occupying Space as Choreographic Strategy en el Prague Quadrennial Symposium: Performing Exhibitions, Curating Scenographies (Abril 2026), y de la metodología del taller SCENOSTRUMENT que recientemente se propuso al Prague Quadrennial 2027 Studio programme, este escrito articula des-ocupación como una posición teórica y un sistema escenográfico práctico. El método, Conductor-Receiver (C-R) Method, desarrollado a través de 30 años de coreografía práctica e investigación de arte digital, proporciona la fundamentación somática desde donde emerge la familia Aistrument de agentes conductores: Aistrument, Wordstrument, Scenostument, Lenstrument, Sitestrument. En conjunto, estos constituyen una taxonomía original de instrumentos somático-digital, extendiéndose desde el cuerpo sosteniendo un objeto en el espacio al sitio mismo como conductor coreográfico. Este artículo argumenta que el vacío productivo (el Zwischenwelt, Ma, te kore, Oteiza's desocupación) no es una abstracción filosófica, pero sí es una práctica escenográfica enseñable, transferible y somática.

**PALABRAS CLAVE** \_ des-ocupación, escenografía, digital somático, Conductor-Receiver Method, Aistrument, Scenostument, Choreographing Media, interespacio, mise-en-scène.

**ABSTRACT** \_ Cinema and dance are family — family of light. At their intersection, where choreographic philosophy meets scenographic practice, this paper traces a line from productive emptiness to transferable methodology. Drawing from my invited presentation INTERSPACES: De-occupying Space as Choreographic Strategy at the Prague Quadrennial Symposium: Performing Exhibitions, Curating Scenographies (April 2026), and from the SCENOSTRUMENT workshop methodology currently proposed to the Prague Quadrennial 2027 Studio programme, the paper articulates de-occupation as both a theoretical position and a practical scenographic system. The Conductor-Receiver (C-R) Method — developed across thirty years of choreographic practice and digital arts research — provides the somatic bedrock from which the Aistrument family of conducting agents emerges: Aistrument, Wordstrument, Scenostument, Lenstrument, Sitestrument. Together these constitute an original taxonomy of somatic-digital instruments extending from the body holding an object in space to the site itself as



choreographic conductor. The paper argues that productive emptiness — the *Zwischenwelt*, *Ma*, *te kore*, Oteiza's *desocupación* — is not a philosophical abstraction but a teachable, transferable, and somatic scenographic practice.

**KEYWORDS** \_ de-occupation, scenography, somatic digital, Conductor-Receiver Method, Aistrument, Scenostrument, Choreographing Media, interspace, *mise-en-scène*.

---

**AUTHOR NOTE** \_ This paper draws from my doctoral research — *The Somatic Digital: Interspaces in Choreographing Media* (Massey University Te Kunenga ki Pūrehuroa, 2026) — a practice-led thesis developing *Choreographing Media* as a methodology through which digital materials become active choreographic partners, orchestrating dance, music, film, objects, and scenography as a unified creative system. This paper weaves *te reo Māori*, Japanese, and German terms as they arise in the practice and research, explained at first appearance. *Te reo Māori* is the indigenous language of Aotearoa New Zealand; the author identifies as *Tangata Tiriti* — born to this land and shaped through decades of reciprocal creative relationship with *te ao Māori*, a living exchange in which knowledge, cultural practice, and artistic tradition have always flowed in both directions. Key *te reo Māori* concepts used here: *whakapapa* — genealogy, layered foundation, the relational tracing of origins; *wiri* — trembling, oscillating motion, a quality of vibration present in traditional Māori performance and found throughout the natural world. Japanese and German terms are drawn from aesthetic and philosophical traditions central to the research: *Ma* 間 (Japanese) — negative space, the generative interval; *Zwischenwelt* (German) — the between-world, a term from Paul Klee's notebooks.

## **MINIMALITY AND MOBILITY: Excellent collaboration with technology. Scenography as spatial practice, adaptive method, and curatorial thinking<sup>1</sup>**

Por \_ Jeries AbuJaber<sup>2</sup>

---

### **INTRODUCTION \_**

Hello! My name is Jeries AbuJaber. I am a Palestinian scenographer, theatre maker, performer, and director born and raised in Bethlehem. I am based in Prague, Czechia.

Today I would like to speak about minimality, mobility, and technology not only as practical solutions, but as scenographic ideas. I will argue that this discipline is never just decoration or background; it is a way of organizing space, movement, perception, and relations between bodies, materials, and audiences.

From this perspective, Palestinian scenographic practice can be understood not only as a local response, but also as part of a broader understanding of scenography as a spatial and ideological practice.

### **SCENOGRAPHY THROUGH GEOGRAPHY \_**

If we begin from this idea, then space is never neutral. Every scenographic choice, what is present, what is absent, what moves, what remains, what is illuminated, what is hidden, already produces meaning. In this sense, scenography can also be understood as a spatial ideology: a way of shaping how performance is experienced, how bodies meet space, and how audiences enter a relation with place.

The West Bank is not a continuous territory. It is divided into Areas A, B, and C, controlled differently by the Israeli occupation military and the Palestinian

---

<sup>1</sup>Nota de la editora: Esta conferencia fue pronunciada en el PQ Symposium Performing Exhibitions, Curating Scenographies, organizado por la Dirección artística y curatorial de la Cuadrienal de Praga, Ministerio de Cultura Checo, realizado del 13 al 15 de abril en Archa+, Praga, República Checa.

<sup>2</sup>Scenographer, Performer, Director y Curator; based in Prague, Czechia.

Authority. Between and across these zones there are over 700 checkpoints and roadblocks.

Consequently, for us as theatre makers, this fragmented geography has direct material consequences: a 20-kilometer journey can take 3 hours or more. A truck carrying set pieces must stop, be inspected, sometimes turned back; actors from Bethlehem need permits to pass through checkpoints to reach Ramallah; and audiences in the West Bank need permissions to enter Jerusalem or in the other occupied Palestinian Territories.

This is precisely why the subject of minimality and mobility can be discussed as a general scenographic concept. Palestine is one strong case, but the larger question concerns how scenography everywhere responds to constraint, instability, material limitation, technological possibility, and the politics of space.

For example: scholar George Potter writes that Palestinian site-specific performance 'functions as a spatial practice that writes and rewrites dominant narratives of place, identity, and history.' Our mobile scenography is exactly this 'a practice of rewriting space through movement, despite restrictions'.

The architectural theorists Sandi Hilal and Alessandro Petti coined the term 'permanent temporariness' to describe Palestinian infrastructure under occupation.

I would argue our scenography embodies permanent temporariness: every set is temporary, modular, ready to move, because we never know when we will have to disassemble and relocate."

## **FOCUSING ON MOBILITY \_**

Let me begin with mobility. In the Palestinian context, movement is never simple. Journeys between cities, rehearsal spaces, performance venues, and audiences are shaped by fragmentation, checkpoints, closed roads, and unpredictability.

For theatre makers, this means that mobility is not only a logistical matter; it becomes part of scenographic thinking itself. How large can a set be? How fast can it be assembled? How easily can it move? What happens when the route changes, when a venue changes, or when arrival is delayed?

This is where Palestinian practice speaks to a general principle in scenography: space is dynamic, not fixed. A scenography that moves is not weaker than a monumental one; it may in fact be more responsive, more alive, and more connected to the realities of performance.

## **MATERIAL CONTROL \_**

The second constraint is materials. Import restrictions mean many construction materials cannot enter Palestine (The West Bank), or arrive with

such delays and costs that they become impractical. We operate within a system of triple taxation —comprising Israeli occupation taxes, Palestinian Authority taxes, and customs fees— and often have no choice but to purchase materials from Israeli suppliers, as they are otherwise unavailable to us.

But beyond this local condition, material limitation raises a universal scenographic question. Given these constraints, minimality should not be understood simply as lack. It can also be understood as precision: the careful selection of only what is necessary, meaningful, ethical and mobile.

In this sense, minimality becomes both an aesthetic and an ideology. It rejects excess, privileges adaptability, and allows space itself, the body, and the audience's imagination to become active components of the scenographic event.

This approach is further supported by the 'Liminal Spaces' research project, which examines how checkpoints function as zones where materials and objects are carefully examined, controlled, and made visible to power. Our scenography responds by becoming less visible, less material, more ephemeral.

## **WE THINK \_**

What is the lightest version? What can fold? What can we make from what already exists? Can we use a wall that is already there? Can projection replace a built structure? These questions have shaped my practice, leading me to prioritize the discovery and reuse of existing objects and materials over the construction of large-scale stage designs.

A third important point is that theatre is not always centered in fixed institutions. In many contexts, and very strongly in Palestine, theatre becomes mobile in order to reach audiences across different locations.

## **MOBILE THEATRE INFRASTRUCTURE \_**

This mobility is not only about transport; it is also a curatorial and scenographic method. It asks how theatre can travel without losing intensity. It asks how performance can adapt to schools, courtyards, streets, cultural centers, and temporary spaces like the old city of Bethlehem, or Nablus, while still remaining theatrically rich.

Seen more broadly, mobile theatre challenges the idea that scenography belongs only to the permanent stage. Instead, it proposes scenography as a portable practice of spatial transformation.

The third force shaping our work is that Palestinian theatre has mostly been mobile. El-Hakawati, the Palestinian National Theatre in Jerusalem, developed a mobile theatre unit specifically to reach audiences who cannot cross checkpoints or afford tickets. They describe it as '*Taking Theater to*



*Palestinians Wherever They Live.'*<sup>3</sup>

Similarly, Al Harah Theatre in Bethlehem, and The Freedom Theatre in Jenin Refugee Camp, located in one of the most heavily restricted areas of the West Bank, use theatre as cultural resistance, touring despite repeated Israeli military raids all over the West Bank. In Gaza, a group called the Palestine Theatre Entertainment Team created a mobile theatre for children. Twelve volunteers, minimal portable sets, traveling to hospitals and orphanages to bring performances where children cannot leave.

So when I say our theatre is mobile, I don't mean by CHOICE, I mean by necessity. And this necessity has generated an entire aesthetic and methodology.

## **MINIMALISM \_**

### **"HOW DO WE RESPOND? FIRST STRATEGY: MINIMALISM**

We use modular elements, small pieces that can be carried by hand, can be assembled in ten minutes, and disassembled in five. We use the space itself as scenography.

One powerful example is "AlHarah Theatre – Bethlehem Festival for Theatre of Place" is an annual festival organized by AlHarah Theatre in Bethlehem, focused on "theatre of place" or mobile theatre performed in nontraditional spaces such as old abandoned houses, markets, squares, and refugee camps.

The nature of the festival, it presents theatrical and performative works that use urban and social spaces as living stages, making the place itself an essential part of the scenography and the audience's experience.

It is a clear example of what I described earlier: mobile theatre that challenges the idea of scenography being tied only to the fixed stage, and turns space, body, and context into active components of the theatrical event. When objects are restricted, the body, the voice, the movement, the breath become the primary materials. The scenography is performed, not merely installed."

## **TECHNOLOGY AS SUBSTITUTE MATERIAL \_**

This leads to the role of technology. In my talk, technology is not presented as ornament, and not simply as innovation for its own sake. It is a collaborator. Projection, sound design, digital image, portable lighting, and screen-based scenographic elements -in collaboration with objects and materials- allow a performance to remain visually rich without relying on heavy, immobile or difficult-to-source objects. Technology can therefore

---

<sup>3</sup> Nota del autor incorporada por la editora: The troupe has also traveled and performed widely abroad, especially in Europe. The closure of the occupied West Bank and Gaza, the permit regime, and the Separation Wall have all made it nearly impossible for audiences outside the city to enjoy El-Hakawati shows. In order to overcome this, the theater developed a mobile theater; working with artistic and cultural institutions around Palestine, it takes theater to Palestinians wherever they live in the country. This was after building the discrimination wall and the illegal settlements which started 2002 continuously until today.

function as a substitute for volume, weight, and built scenery, while opening new forms of space, temporality, and atmosphere.

This is why I describe the relation as an excellent collaboration with technology. Technology extends scenographic possibility. It helps transform bare walls, fabrics, and modest spaces into active visual environments. It supports movement, flexibility, and speed. And at the same time, it allows scenography to remain imaginative, layered, and contemporary, and less material and money waste, beside the fact that most of the funds in Palestine are controlled by Europe and the Israeli occupation.

Al-Kasaba Theatre in Ramallah, and Al Hakawati Theatre in Jerusalem, —where I previously worked as a freelancer—, are equipped with what has been described as ‘highly innovative sound, lighting, and projection technologies.’ This is not luxury, but a strategic necessity.

## **BODY AND MEMORY AS SCENOGRAPHIC MATERIALS \_**

When material means are reduced, the body becomes even more central. Gesture, rhythm, voice, positioning, and movement begin to carry scenographic weight. The performer does not simply stand inside the scenography; the performer helps produce it.

This connects with site-specific and spatial performance theories that understand performance as a way of rewriting place through embodied presence. The body activates memory, and memory activates space. In this way, minimality does not create emptiness; it creates concentration.

Technology, then, does not replace the body. Rather, body and technology collaborate: the body brings memory, scale, and presence; technology brings extension, transformation, and multiplicity. Together they create an expanded scenographic field.

When we cannot bring objects, we bring stories. When we cannot build structures, we build presence. Palestinian performance scholar George Potter writes that Palestinian bodies in performance ‘inscribe themselves into a shared narrative,’ creating what he calls a ‘politics of place making.’

The symposium brief asks us to think about ‘living archives’ and ‘exhibition practices beyond the human’, the intersection of human body and digital technology. Our work sits exactly here: the body carries memory, technology amplifies and extends it, and the scenography emerges from this collaboration.

Ultimately, we are not documenting occupation, we are making scenography with occupation as a material, as a constraint that generates form.

## **TOWARDS A GENERAL MODEL \_**

At this point, I would like to shift from the Palestinian example to a more general proposal. I believe that minimality, mobility, and technology can be

understood as a contemporary scenographic model beyond any specific geography.

This model is increasingly relevant in many places: where artists work with more limited budgets everyday, unstable venues, touring formats, interdisciplinary collaboration, digital media, and changing audiences. In all these cases, scenography is no longer only the art of building worlds through stable objects. It is also the art of composing relations through lightweight structures, adaptable systems, recycling materials, digital tools, and embodied action.

Thus, Palestine does not stand outside general theory. Rather, it helps reveal something essential about scenography today: that space is relational, scenography is performative, and limitation can generate new artistic intelligence.

## CONCLUSIÓN \_

To conclude, minimalism and mobility are not simply signs of reduction. They are creative principles. They ask how little is needed to create intensity, how space can remain active while traveling, and how technology can collaborate with scenography rather than dominate it.

Through this lens, scenography appears not as static decoration (only), but as an active practice of organizing space, bodies, materials, and perception. The Palestinian context makes this especially visible, but the concept reaches much further. It speaks to a wider contemporary condition in which artists everywhere are rethinking how performance can remain mobile, adaptive, and spatially intelligent.

From our fundamental reality, constraint is not only deficit. constraint generates form. The conditions of occupation, restricted mobility, controlled materials, fragmented audiences, have shaped a scenographic practice that is now, I would argue, a model for how performance can respond to unfolding, displacement, and crisis anywhere in the world, including the inspiring artists in Gaza with the ongoing genocide.

Palestinian scenography is mobile because it must be. It is minimal because it must be. It is technological because it must be. Yet in being these things, it has also become innovative, resilient, and deeply meaningful.

**THANK YOU!**



**\_ sección ARTÍCULOS \_**

## **LUZ, ESPACIALIDAD Y POLÍTICA: la iluminación escénica de Guilherme Bonfanti en *Agropeça*<sup>1</sup>**

Por\_ Berilo Luigi Deiró Nosella<sup>2</sup>\_ (Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (Brasil) correo\_ berilonosella@ufs.br)

Por\_ Gabriela Torrano Ciancio<sup>3</sup>\_ (Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (Brasil) correo\_ gabiciancio@hotmail.com)

---

*La estructura era la de un rodeo, que terminaba con un número musical. Aproveché mi conocimiento de ese universo e intenté crear planos ficticios para cada situación. El presentador con un followspot y cabezales móviles con chases recorriendo el espacio, en cada número que anunciaba el presentador, yo creaba algo, intentando ser específico para ese número, hasta que, al final, hicimos un diseño con movimiento de tilt en las ribaltas, chase en los cabezales móviles y muchos cambios de color. Me di cuenta de que arreglo con facilidad por este universo, pero salí preguntándome: ¿y qué? ¿Qué busco con esta iluminación? ¿Cuál es mi investigación en este proyecto? ¿Qué tiene de específico esta iluminación?*

(Guilherme Bonfanti, 2025, p. 16)

La relación entre la iluminación escénica y el teatro político se desarrolló de manera significativa durante los siglos XIX y XX a partir de la posibilidad técnica de producir y modificar atmósferas, así como de seleccionar, sectorizar y conducir la narrativa en el espacio. El control más preciso y abarcador de las herramientas que

---

<sup>1</sup>El presente artículo es el resultado parcial e inicial de la investigación «Una luz épica en escena: el trabajo político de la luz y las articulaciones de la historia en la escena», desarrollada en el PPGAC/DEACE/UFSJ, con financiamiento del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq) y de la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de Minas Gerais (Fapemig).

<sup>2</sup>Doctor en artes escénicas por la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (Unirio). Profesor del Programa de Licenciatura en Teatro y del Programa de Posgrado en Artes Escénicas (maestría y doctorado) del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Federal de São João del-Rei. Becario de Productividad en Investigación del CNPq.

<sup>3</sup>Estudiante de maestría en artes escénicas en la Universidad Federal de São João del-Rei e iluminadora escénica. Becaria del Programa de Desarrollo en Ciencia, Tecnología e Innovación (BDCTI) de la Fapemig.



componen la capa visual del espectáculo permite una nueva forma de constituir el espacio ficcional, lo que influye directamente en la puesta en escena. Más allá de esta primera posibilidad tecnológica, ciertas experiencias modernas y contemporáneas utilizan la iluminación para reorganizar críticamente la propia experiencia sensorial del espectador a través de sus elementos y funciones constitutivas, como la intensidad, el ángulo de incidencia, los tipos de foco, los contrastes y sus variantes, el color, etc. La espacialidad, que antes estaba determinada por la escenografía, pasa a ser un campo de posible intervención de la luz; y la visualidad adquiere una función que no tiene por qué ser la materialización directa de la dramaturgia. En estos casos, la iluminación deja de funcionar como soporte invisible de la representación para convertirse en un componente central y activo de la construcción histórica de la puesta en escena, lo que entendemos como un arraigo de la propuesta de (re)teatralización moderna. Este desplazamiento gana relevancia cuando es observado bajo cierta línea de las transformaciones promovidas por las experiencias del teatro épico a lo largo del siglo XX. En directores como Erwin Piscator y Bertolt Brecht, los experimentos estéticos no se limitaban a una actualización formal de la escena teatral, ya que tenían como objetivo la reorganización política de la percepción.

En el contexto histórico de las vanguardias épicas se creía que la forma de alcanzar ese objetivo era mediante la ruptura con la ilusión dramática, caracterizada principalmente por la exposición de sus herramientas de creación. La contemporaneidad, sin embargo, parece plantear un problema distinto. La cultura visual contemporánea se ve atravesada por la incorporación industrial de la visibilidad técnica y por la transformación de la propia exposición tecnológica en un componente central del entretenimiento. Las soluciones estéticas que en el siglo pasado eran inéditas y que, por su extrañeza, invitaban a la reflexión, ya no producen un efecto equivalente y constituyen el lenguaje dominante del espectáculo contemporáneo, pudiendo clasificarse como hiper espectacularización mediática.

La guerra cultural del agronegocio en Brasil encuentra en los medios de comunicación y en la industria cultural uno de sus principales frentes de acción. Se trata de una construcción simbólica compleja que abarca diferentes lenguajes —periodismo, publicidad, telenovelas, cine, redes sociales y música— con el objetivo de naturalizar la centralidad del agronegocio como motor del desarrollo nacional (...). Esa lógica se traduce en *jingles*, *slogans* y letras de éxito en los palcos y las plataformas digitales. Un ejemplo es la canción *País do Agro* [País del agronegocio], de Adson y Alana (2021), que sintetiza el discurso identitario: “Nombre es Brasil, apellido rural / Ya no es el país del carnaval / En todo el mundo es respetado / Brasil ahora es el país del agronegocio / Lo siento, bossa nova y MPB [música popular brasileña] / Pero el sertanejo es el sonido de Brasil”. Nos encontramos ante la consolidación de una hegemonía cultural en la que el agronegocio se presenta como sinónimo de orgullo nacional y como nuevo indicador de prosperidad e identidad de los “exitosos” (Fiori Arantes, Percassi, Chã, 2025, p. 13).

Ante este contexto, conviene replantear la cuestión central: ¿qué representan los procedimientos históricos del teatro épico al reaparecer en producciones artísticas marcadas por la espectacularización de las imágenes y de la propia tecnología

como símbolo y estrategia hegemónica del campo político de la derecha a partir de la ideología neoliberal? O también: ¿cómo producir fracturas perceptivas/sensoriales cuando las técnicas que históricamente sirvieron para ese propósito —como la exposición de los mecanismos de teatralización de la escena y del mundo— hoy en día crean una especie de fascinación visual?

Es en esta situación que entendemos —no sin controversias, lo sabemos— que el trabajo del iluminador brasileño Guilherme Bonfanti, junto al *Teatro da Vertigem*, adquiere una relevancia especial. A lo largo de más de 30 años, Bonfanti ha investigado formas para que la iluminación, la espacialidad, la arquitectura y la materialidad técnica operen de manera articulada, a diferencia de la lógica de la espectacularización que valora la fascinación como un fin en sí mismo. En sus procesos creativos, la luz a menudo deja de funcionar como un elemento complementario de la puesta en escena para participar en la construcción crítica de la visualidad, reorganizando las relaciones entre el espacio, la percepción y la historicidad en el contexto de la actualidad. Cada concepto de luz surge de una investigación profunda y específica sobre materiales y composiciones visuales que concretan el discurso político que persiguen las puestas en escena, de manera análoga a la exposición de los mecanismos técnicos a principios del siglo XX. El último espectáculo realizado por Bonfanti con el *Teatro da Vertigem, Agropeça*<sup>4</sup>, es un ejemplo de esta tendencia suya.

En este sentido, sostenemos que la obra de Bonfanti se inscribe en esta tradición no por la repetición de sus procedimientos clásicos, sino por la reorganización contemporánea de las tensiones fundamentales entre técnica y crítica, espectáculo y distanciamiento, adhesión y fractura perceptiva. Más que identificar continuidades formales o influencias directas entre distintas experiencias históricas, nos interesa investigar cómo la espacialidad, la técnica y la visualidad pasan a funcionar como procedimientos críticos de organización sensorial en las condiciones contemporáneas de hiper espectacularización.

## LUZ, TÉCNICA E HISTORIZACIÓN DE LA ESCENA MODERNA \_

Las profundas transformaciones que se produjeron en la escena teatral entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX alteraron no solo las formas de actuación, la dramaturgia y la puesta en escena, sino también las estructuras de la visualidad teatral. El desarrollo técnico de la maquinaria escénica, la expansión de la iluminación eléctrica y la creciente complejidad de los dispositivos escénicos potenciaron cambios en la relación entre el espectador, el espacio y la representación, generando nuevas posibilidades de organización de la percepción. La luz, en este contexto, asume cada vez más el papel de elemento estructurante del propio lenguaje escénico.

El hecho de que la existencia de una mesa de control fuera del escenario implique una figura, externa a la escena, que regula los efectos de iluminación, nos permite reflexionar sobre la función del director, quien, desde la distancia adecuada, crea el cuadro general de la representación. (...) Pero la cuestión que nos interesa señalar al respecto es otra: la luz es “constitucionalmente” un factor unificador en potencia; en virtud de su inmaterialidad y de su enorme eficacia, si se modela de manera adecuada, más que otros elementos escénicos, se presta a actuar como

---

<sup>4</sup> El nombre es la combinación de la simplificación de agronegocio [agro] que se suele usar en Brasil con la palabra que define la obra teatral [peça].

amalgama. Quizás solo en la misma medida que la música, tanto es así que la poética más avanzada suele combinar ambos códigos (Grazioli, 2015, p. 146-147).<sup>5</sup>

Este proceso se articula directamente con las transformaciones históricas de la modernidad industrial y las revoluciones en las relaciones de clase. La electrificación de las ciudades, la reorganización de los espacios urbanos, la expansión de la fotografía, del cine y, posteriormente, de los medios de comunicación de masas produjeron profundos cambios en las formas de percepción y experiencia de lo visible, multiplicando las propias experiencias en relación con sus lugares sociales, geográficos y económicos. Parece poco, pero es radicalmente relevante pensar que André Antoine era un “proletario”, un obrero (Sarrazac, 2004, p. 123). El teatro moderno, lejos de permanecer al margen de estas transformaciones, las incorporó críticamente en su propio vocabulario formal, transformando las técnicas que inicialmente perfeccionaron el ilusionismo en componentes constitutivos de una nueva teatralidad.

Las nuevas tecnologías se fueron volviendo, poco a poco, esenciales para el propio proceso creativo, ya que aún se estaban descubriendo sus posibilidades y, literalmente, se estaban forjando las formas de aplicarlas en las artes. El espectáculo teatral ya no surgía únicamente de una dramaturgia, de una historia que contar, sino de una posibilidad discursiva que se vislumbraba en una composición compleja de esos elementos que requerían investigación. En la escenografía, por ejemplo, este cambio es evidente. Eduardo Andrade (2021, p.105-106) señala que, a lo largo del siglo XX, el dispositivo escenográfico se concibe como un instrumento de escritura escénica, integrado en el proceso dramático.

...el director de escena ruso [Meyerhold] comenzó a rechazar la idea de que se debiera entregar un diseño cerrado y detallado de la escenografía al inicio de los ensayos, y pasó a entenderla como una herramienta creativa que tendría la capacidad de transformar y de ser transformada a lo largo del proceso. Esta concepción se afirma como uno de los rasgos distintivos de la escenografía moderna, volviéndose recurrente entre los grandes directores de teatro del siglo XX, quienes, a pesar de sus diferentes métodos de trabajo y de sus diferencias estéticas e ideológicas, comenzaron a utilizar el dispositivo escenográfico como instrumento de escritura escénica, incorporándose totalmente a la estructura sintáctica de la escena y, en ocasiones, a la propia estructura dramática, como veremos (...) a partir de las prácticas de Bertolt Brecht y Tadeusz Kantor.

En este contexto, la visualidad moderna adquiere una dimensión procesual y constructiva. El espacio deja de funcionar como soporte neutral de la acción dramática para convertirse en un elemento que genera tensión en las relaciones entre el cuerpo, la arquitectura, la técnica y la percepción. La propia noción

---

<sup>5</sup> En el original (Traducción de los autores): *Il fatto che l'esistenza di una tavola comandi al di fuori del palcoscenico implichi una figura, esterna alla scena, che regola gli effetti luministici, può far pensare alla funzione del regista, che, ad una giusta distanza, crea il quadro d'insieme della rappresentazione. (...) Ma la questione che interessa rimarcare a tal proposito è un'altra: la luce è 'costituzionalmente' fattore potenzialmente unificante; in virtù della sua immaterialità e insieme della sua enorme efficacia, se plasmata in modo adeguato, più di altri coefficienti scenici si presta ad agire da amalgama. Forse solo nella stessa misura della musica, tanto che spesso le poetiche più avanzate coniugano i due codici.*

brechtiana de *Bühnenbauer*, como señala Andrade (2021, p. 106), revela este cambio, reelaborando la idea del escenógrafo como “pintor de escenario” para convertirlo en “constructor de la escena”. Esta reorganización de la escena moderna tiene implicaciones decisivas para el desarrollo de la iluminación teatral. La luz eléctrica ya había introducido un mayor control técnico sobre la visibilidad, pero su desarrollo en el teatro moderno revela una nueva lógica de composición espacial y temporal, volviéndose capaz de fragmentar espacialidades, reorganizar focos perceptivos y construir relaciones críticas entre lo visible y lo invisible.

El teatro épico propone nuevas posibilidades para reorganizar la función de la técnica en la escena. Si antes se trataba de reafirmar lo que ya se había dicho, en el teatro épico pasa a ser la creación de una nueva capa perceptiva para que las contradicciones de la historia se perciban en su dimensión política. A diferencia de la tradición dramática, orientada a la homogeneización perceptiva y a la inmersión ilusionista, Brecht busca instaurar una visualidad marcada por la interrupción, la exposición y el distanciamiento, utilizando luces abiertas que revelaban el espacio teatral como un espacio de ilusiones e impedían la inmersión emocional en la narrativa. La luz ya no opera como un elemento invisible de sustento atmosférico, sino como un lenguaje que participa en la construcción crítica de la escena. Aquí es importante destacar un paso dialéctico histórico que abarca todo este proceso de transformación y comienza con las perspectivas de la “descripción”/la atmósfera naturalista, pasa por la “narración” épica y se desarrolla hacia un gesto (*gestus*) de instauración de la acción presente, lo que permitió un desarrollo continuo en la contemporaneidad a través del teatro post brechtiano (posdramático), proporcionando una posibilidad de avance que no pasa únicamente por la noción de ruptura para la superación.

Quizás sea, sin embargo, en Erwin Piscator donde la relación entre técnica, política e historización de la escena inicialmente adopta su formulación más radical. Las experiencias desarrolladas por el director alemán en las décadas de 1920 y 1930 incorporan proyecciones cinematográficas, estructuras móviles, plataformas mecánicas, cintas transportadoras, dispositivos eléctricos y complejos sistemas de iluminación como parte constitutiva de la propia dramaturgia épica. La incorporación de dispositivos tecnológicos a la escena implicaba al mismo tiempo una reorganización estética y política de la mirada (Moreira, Nosella, 2020, p. 45). En este contexto, la iluminación eléctrica asume un papel decisivo como recurso visual y expresión material de la propia modernidad industrial.

Toda la técnica del teatro tendrá que subordinarse a la luz. La luz determina la arquitectura. Se desarrollará una nueva dramaturgia. La herencia de la literatura permanecerá intacta. El naturalismo seguirá siendo naturalismo, el realismo seguirá siendo realismo. Pero toda la gran literatura se acercará más que nunca a la “palabra leída”. La literatura dominará sola y sin obstáculos. Y, a pesar de ello, el teatro adquiere una nueva perspectiva, liberado de la esclavitud del escenario ilusorio y decorado, sin volverse pobre ni carente de fantasía, ascético hasta la negación de sí mismo (en este camino nos encontramos ahora). La luz le dará al ojo lo que el ojo exige, y el oído no se quedará corto. El escenario de luz traerá la liberación de la técnica, pues a través de sí mismo lleva la técnica a su última, máxima y más refinada expresión (Piscator, 2013, p. 167-168).

La escena épica piscatoriana no buscaba ocultar la técnica, sino que la transformaba en un elemento central de la teatralidad. Las estructuras aparentes, los equipos expuestos, las proyecciones visibles y los dispositivos mecánicos formaban parte de la propia materialidad de la escena, produciendo experiencias en las que el espectador se enfrentaba continuamente a los mecanismos de construcción de la representación. La historización se producía en la propia organización estructural y tecnológica de la puesta en escena, yendo más allá de las posibilidades estéticas disociadas aplicadas a nivel temático o visual. Y, con el tiempo, como dijo Piscator, la iluminación asumió un papel central en este procedimiento.

Yo ya he ensayado el escenario de luz de distintas maneras en construcciones brutas. En *Hurra, qué bien vivimos!* ya en su momento llamé a la estructura el escenario transparente. (Para mí el meollo del asunto no solo era lo técnico en relación con nuestra civilización ni el análisis científico, sino el avance hacia un nuevo espacio escénico que como todo lo demás, tiene su origen en la intuición artística). Sin embargo, el suelo escénico siguió siendo duro y torpe, no se dejó romper. La fantasía no se despegaba, literalmente, del suelo. La luz libera al pie del suelo (Piscator, 2013, p. 168).

Es en esta tradición moderna de exposición crítica de la técnica donde ciertas experiencias contemporáneas parecen encontrar un importante punto de inflexión. De manera distinta de las formulaciones épicas clásicas de principios del siglo XX, la contemporaneidad se ve atravesada por regímenes visuales marcados por la espectacularización mediática, por la circulación masiva de imágenes y por la incorporación industrial del entretenimiento como forma dominante de organización sensorial. En este contexto, la exposición de los mecanismos ya no opera necesariamente como una ruptura inmediata de la ilusión y una desnaturalización del proceso histórico, ya que la propia cultura contemporánea ha pasado a incorporar la visibilidad técnica como componente del espectáculo.

La actualidad brasileña, de manera análoga a diversas experiencias del teatro barroco en el siglo XVII (Grazioli, 2015, p. 46-55), en las que la propia articulación de los efectos escénicos representaba también el poder económico del noble mecenas de aquella espectacularidad, con la articulación tecnológica allí empleada como fruto de sus emprendimientos coloniales (uso de la pólvora, sedas y telas, piedras y metales preciosos, y su resplandor); hay hoy el agronegocio y su dominio sobre la industria cultural, que demuestra su poder económico no solo en la visualidad, sino en la "grandiosidad" tecnológica. Aun sabiendo que la conformación de una hegemonía cultural es una estrategia político-económica desde el surgimiento del capitalismo mercantil, en el contexto brasileño actual, como reacción directa a un ciclo inicial progresista en la década de 2000, el agronegocio inició una campaña masiva para reorientar su imagen.

Es a partir de la década de 2000 que el proyecto del agronegocio se fortalece y comienza a establecer su hegemonía en diferentes dimensiones. En el plano económico, logra utilidades crecientes, crédito subsidiado (o a fondo perdido) y un papel central en las exportaciones brasileñas; en el plano político, se manifiesta en la expansión del grupo parlamentario ruralista y en el fortalecimiento de las entidades gremiales; y, sobre todo, en el plano cultural e ideológico, promueve una amplia ofensiva para remodelar su imagen ante los factores del sector agrícola



brasileño. Para ello, invierte en campañas publicitarias, como la duradera “Agro é Pop, Agro é Tech, Agro é tudo” [Agronegocio es popular, agronegocio es tecnológico, agronegocio es todo]; se infiltra en las universidades y en proyectos culturales y artísticos; y, más recientemente, recurre a embajadores de la música comercial para dialogar con nuevos públicos (Fiori Arantes, Percassi, Chã, 2025, p. 4).

Este desplazamiento de la cultura nacional, presente de manera masiva en *shows*, radio y televisión por todo el interior del país, indica que puede ser relevante observar cómo ciertos creadores contemporáneos, impulsados por el deseo de analizar y criticar nuestra estructura social, reorganizan los procedimientos épicos en un diálogo contradictorio con las visualidades actuales, tal como lo vislumbramos en *Agropeça*. Más que reproducir modelos históricos, estas experiencias muestran que el camino consiste en actualizar las tensiones fundamentales de la escena moderna —entre técnica y crítica, espectáculo y distanciamiento, visualidad e historización— en el seno de las propias formas contemporáneas de producción de imágenes, con una actitud experimental y una crítica radical.

#### **AGROPEÇA: ARENA, ESPECTÁCULO Y VISUALIDAD EN LA TRAYECTORIA DE BONFANTI CON EL *TEATRO DA VERTIGEM***

A lo largo de las últimas décadas, el *Teatro da Vertigem* se ha consolidado como una de las experiencias más relevantes del teatro contemporáneo de São Paulo, sobre todo por sus investigaciones en torno a la espacialidad escénica y la ocupación de arquitecturas no convencionales en la ciudad. Desde *O Paraíso Perdido* [El paraíso perdido] (1992), realizado en el interior de la iglesia gótica de Santa Ifigénia<sup>6</sup>, pasando por *O Livro de Jó* [El libro de Jó] (1995), escenificado como un laberinto en un hospital desactivado, *Apocalipse 1,11* (2000), montado en la hoy demolida prisión de *Carandiru*, considerada ahí la más grande de América Latina, hasta experiencias posteriores como *BR-3* (2006), con embarcaciones en el río Tietê<sup>7</sup>, y *Bom Retiro 958 metros* (2012), un espectáculo itinerante por el barrio central del mismo nombre que se adentraba en estructuras de la región, como un teatro y un centro comercial, pero que se consolidaba en la calle; el grupo desarrolló una investigación en la que el espacio, la arquitectura, el desplazamiento urbano y la historicidad se convirtieron en componentes estructurales de la propia dramaturgia y la visualidad escénica.<sup>8</sup> En este recorrido, la iluminación desarrollada por Bonfanti ocupa un lugar central.

La iluminación escénica no existe al margen de la relación entre la obra teatral y su espacialidad, sino que es parte constitutiva de esa relación y participa activamente en su construcción. Así, la luz, como lenguaje activo de la escena, no es solo una consecuencia de la relación espacial de un espectáculo, sino un elemento generador de espacialidad. En el contexto de ciertas obras teatrales *site specific*, no es posible concebir el proyecto de iluminación desconectado de estas relaciones espaciales (Turbiani, 2022, p. 4).

---

<sup>6</sup> Barrio de la región central de São Paulo.

<sup>7</sup> Río que desagua en el río Paraná antes de seguir por Paraguay y llegar hasta Argentina.

<sup>8</sup> Para acceder a las imágenes de los espectáculos mencionados, consulta el sitio web de Guilherme Bonfanti: <https://guilhermebonfanti.com.br/vertigem/>.

El diálogo necesario entre la materialidad del espacio ocupado y la perspectiva de un espacio ficticio construido a partir de él va más allá de las posibilidades exploradas por el teatro moderno, precisamente porque opera tanto en el nivel de la elaboración de otra visualidad como en la exposición del espacio existente. En las obras del *Teatro da Vertigem*, la espacialidad no pertenece al ámbito de los espacios ya teatralizados, y la comprensión de sus posibilidades y su adaptación a los fines del espectáculo son parte integral del proceso creativo. De alguna manera, la reorganización de la percepción pasa por garantizar que la disputa imaginativa de ese espacio nunca se resuelva, proporcionando así esa capa política de historicidad a la experiencia del espectador. La luz debe ser capaz de materializar estos dos universos, como resume Antonio Araújo (Bonfanti, 2025, p. 63). Se trata de una modificación del ideal del teatro épico, ya que la simultaneidad, y no más la ruptura, opera en primer plano; sin embargo, en ambos casos el resultado es la observación crítica del espectador sobre esa estructura.

En este sentido, la noción de *site specific* se vuelve fundamental para comprender el trabajo de Bonfanti, como lo muestra Turbiani (2022). Los espacios ocupados están cargados de funciones sociales concretas, memorias históricas específicas y materialidades urbanas propias. La arquitectura produce resistencias, condiciona los procedimientos técnicos y reorganiza continuamente las relaciones entre la luz, el cuerpo y la circulación del público. El propio Bonfanti identifica este proceso al afirmar que muchos de los materiales y soluciones utilizados surgían menos de una concepción previa cerrada que de la necesidad de responder a las especificidades arquitectónicas de los espacios ocupados.

Desde los inicios de la trayectoria del *Teatro da Vertigem*, en 1992, estuve investigando y experimentando, en un contexto en el que la precariedad, la cuestión pedagógica y los diferentes materiales elegidos para iluminar la escena fueron mis temas principales, a veces por elección, a veces casi por imposición. La precariedad se manifiesta en los materiales, la estructura, las condiciones financieras, la preparación técnica y la naturaleza de los espacios ocupados en los espectáculos, un proceso que se construye sin una concepción previa cerrada, por falta de recursos para una infraestructura técnica. Los materiales terminaron siendo una "imposición" del espacio, una necesidad de dialogar con cada arquitectura y, ante cada una de ellas, responder con diferentes materiales o equipos (Bonfanti, 2015, p. 11).

Esta formulación revela una dimensión importante de su trabajo: la iluminación no se organiza a partir de un diseño autónomo aplicado a un espacio teatral versátil como una capa más de la puesta en escena previamente idealizada y con la que colaboran todos los lenguajes escénicos, sino que surge de la fricción directa entre la arquitectura, la precariedad técnica, el proceso colaborativo y la investigación visual. Esa característica tal vez explique la presencia recurrente de materiales improvisados, equipos adaptados y dispositivos artesanales en sus procesos creativos. En lugar de ocultar la precariedad técnica de la escena, Bonfanti la incorpora visualmente a la propia puesta en escena. Linternas sujetas a los cuerpos de los actores, lámparas de hospital reapropiadas escénicamente, postes de alumbrado público modificados con artilugios móviles, humo que materializa el carácter escultórico de la luz e instalaciones eléctricas a la vista se convierten en elementos constitutivos de la dramaturgia visual. Turbiani (apud Bonfanti, 2025, p.

64) señala que la luz de Bonfanti está “siempre mediando algo que se encuentra entre el espacio, entre lo real y lo ficticio, la capa dramatúrgica ficticia del espectáculo”.

Más que una simple “estética de la precariedad”, esta operación parece producir una especie de historización de la propia técnica. Cada solución estética refleja directamente las posibilidades técnicas y lo que es estéticamente común de un período histórico. Los dispositivos luminosos dejan de funcionar únicamente como herramientas invisibles de composición, revelándose como objetos concretos, materiales y socialmente situados. La técnica deja de presentarse como neutralidad funcional y pasa a exponer sus propias condiciones de producción, circulación y uso, y este proceso genera hitos en la historiografía estética que pueden servir de referencia para situar períodos históricos y realizar comparaciones y reflexiones críticas.

La importancia de este debate se hace evidente al observar experiencias contemporáneas que retoman procedimientos épicos, no como una reproducción formal de modelos históricos, sino como una actualización crítica de sus propuestas en las visualidades contemporáneas. Como afirma Bolelli Rebouças (2021, p.313), existe una fuerte presencia de una experiencia de “precariedad” y destrucción, inicialmente en el contexto europeo, derivada de la experiencia de las dos guerras mundiales —el “destruccionismo” (*Destructivism*), según Raphael Ortiz (1962)— implícita en la producción artística contemporánea, que se reformula hacia una experiencia de precariedad inherente a nuestro proceso histórico latinoamericano.

En las artes escénicas, las ruinas y los lugares abandonados ocupados por Peter Brook; los envases y los restos recogidos en las calles de Cracovia por Tadeusz Kantor durante la Segunda Guerra; así como, en Brasil, las carrocerías autos apilados por Víctor García en *Cemitério de Automóveis* [Cementerio de Automóviles], de 1968; los escombros de la demolición de Bixiga<sup>9</sup> y de la construcción del Minhocão<sup>10</sup> utilizados en *Na Selva das Cidades* [En las selvas de las ciudades], de 1969; los edificios simbólicos ocupados por el *Teatro da Vertigem* en la década de 1990, los edificios y materiales encontrados en los almacenes de Vila Maria Zélia<sup>11</sup> en *Hygiene*, del Grupo XIX, en 2005, entre muchos otros, son ejemplos de estas prácticas que se construyen a partir de los restos de la ciudad, prácticas que brotan entre sus escombros.

A pesar de ser uno de los grupos pioneros en esta investigación, en *Agropeça* el espacio escénico se construye íntegramente para la obra y según las directrices del grupo dentro de las instalaciones de una gran institución cultural (Sesc Pompeia), alejándose del contexto de *site specific* que hizo tan famosa a la compañía. Es importante destacar que esta situación, a pesar de ser un privilegio otorgado gracias a la trayectoria y relevancia del grupo, impone ciertas restricciones que no dejan de ser también un reflejo del cambio en las posibilidades de ejecución de proyectos teatrales en la actualidad, con la disminución de las convocatorias de financiamiento para la investigación continua en el teatro y en fin de los patrocinios otorgados a los grupos teatrales que, en varios casos, han perdido sus sedes y

---

<sup>9</sup> Barrio central de la ciudad de São Paulo.

<sup>10</sup> Uno de los principales elevados de la ciudad, que conecta el centro con la zona oeste.

<sup>11</sup> Primer barrio operario de São Paulo, en la zona leste. Fue proyectado para ser una pequeña ciudad autosuficiente para los trabajadores de Compañía Nacional de Tejidos de Juta.

parte de sus acervos de materiales y equipos. Ante esta realidad, el *Teatro da Vertigem* desplaza su investigación espacial hacia el universo simbólico, basando la puesta en escena en los valores económicos y sociales del agronegocio brasileño. Más que abordar directamente la estructura productiva del sector agrícola como contenido dramático, el espectáculo parece centrarse sobre todo en sus regímenes de visualidad. La puesta en escena construye un espacio en el que el rodeo, el espectáculo musical, el culto religioso, la fiesta popular, el parque de exposiciones, la chacra rural y la ruina histórica pasan a coexistir de manera inestable, componiendo una arena atravesada simultáneamente por el entretenimiento, la violencia, la memoria y el poder económico. El diálogo con la obra *Sítio do Pica-Pau Amarelo*<sup>12</sup> [Chacra del Pájaro Carpintero amarillo] (Monteiro Lobato, 1920-1947), que sustenta la dramaturgia y articula un proyecto de identidad nacional republicana, interconecta la historia y las visualidades transitando entre capas culturales del ayer (el campo y la ruralidad idílica) y del hoy (la espectacularización del rodeo), retratando de manera profunda y unitaria la sociedad violenta y autoritaria que nos constituye. La arena se convierte, así, en un espacio de condensación de temporalidades históricas distintas: la colonialidad, la violencia por la tierra, la modernización agrícola, el espectáculo televisivo y el nacionalismo conservador pasan a coexistir visualmente.

El espectáculo presenta en su dramaturgia, puesta en escena y elenco una serie de enfoques que abordan la realidad de este país en los últimos tiempos, antes de la llegada de Lula; son muchos los aspectos, muchas las cuestiones, muchas las temáticas, y el elenco está compuesto por *cuerpas* muy diversos. Al final, con los materiales utilizados, se establece un diálogo con esos enfoques, fijados allí en el techo y colocados en el suelo de la arena. Cuento con equipos de varias generaciones. Eso da lugar a diferentes calidades de luz y a diferentes etapas o épocas en la tecnología de los reflectores. Multiparámetros (RobeT1, Robe 600), PavoTube, ribaltas con lámparas PAR 38, fresnel de 2.000 W, galponeras industriales accionadas mecánicamente, farol de mecha: son muchos enfoques con diferentes contribuciones a la construcción de la atmósfera (Bonfanti, 2025, p. 48).

Esta operación cobra importancia porque el agronegocio brasileño contemporáneo no se sustenta únicamente como fuerza económica o estructura productiva, sino también como construcción imaginativa y afectiva. Fortalecida además por el poder que Estados Unidos ha ejercido en la industria cultural en las últimas décadas, la figura del *agroboy* se aleja del *sertanejo* [campero] brasileño que antes caracterizaba al país, incorporando intrínsecamente la lógica neoliberal que busca acumular, explotar y enriquecerse, teniendo como su mayor aliado la noción del avance tecnológico como sinónimo de progreso, lo cual se refleja en la espectacularización ostentosa de una visualidad tecnológica y automatizada. La consolidación de un imaginario rural-mediático en las últimas décadas —que articula la música sertaneja, la espectacularización televisiva, la religiosidad conservadora, el espíritu emprendedor y el nacionalismo distorsionado— ha producido formas específicas de organización sensorial e identificación colectiva. En este contexto, la chacra y el rodeo tal vez se presenten como las imágenes-síntesis más emblemáticas de un proceso de formación cultural que se ha desplazado de lo primero a lo segundo. En este sentido, la presencia de la

---

<sup>12</sup> Obra infantil que mezcla el folclore brasileño y otras fábulas infantiles. Se popularizó aún más con la adaptación televisiva hecha entre las décadas de 70 y 80.

canción *Evidências*<sup>13</sup> mientras el público espera el inicio del espectáculo tal vez funcione como uno de los ejemplos más significativos de esta operación puesta en marcha. Más que una simple referencia musical irónica, su uso moviliza una memoria afectiva profundamente arraigada en la cultura brasileña contemporánea. El coro colectivo en torno a la canción establece una experiencia de reconocimiento compartido, acercando al público y al espectáculo a través de una “emoción nacional” construida históricamente por la industria cultural.

Tomemos el ejemplo de los himnos nacionales, que se cantan en las fiestas nacionales. Por más banal que sea la letra y mediocre la melodía, hay en ese canto una experiencia de simultaneidad. Precisamente en esos momentos, personas que no se conocen en absoluto entre sí pronuncian los mismos versos siguiendo la misma música. La imagen: el unísono. Cantar la *Marseillaise*, la *Waltzing Matilda* y la *Indonesia Raya* ofrece la oportunidad de unísono, de la realización física que hace eco de la comunidad imaginada. (Lo mismo ocurre al escuchar [y tal vez acompañar en silencio] la recitación de poemas ceremoniales, como, por ejemplo, pasajes del *Book of common prayer* [*Libro de Oración Común*]). ¡Qué desprendido parece ese unísono! Si bien sabemos que, además de nosotros, hay otras personas cantando esas canciones exactamente en el mismo momento y de la misma manera, no tenemos idea de quiénes pueden ser, ni de dónde están cantando, si están o no al alcance del oído. Nada nos une, salvo el sonido imaginado (Anderson, 2008, págs. 203-204).

La escena genera adhesión antes que distanciamiento. Y, en *Agropeça* y en su visualidad, el distanciamiento no ocurre después de la adhesión, sino de manera procesual en el juego entre actuación, dramaturgia y espacialidad, influyendo en la percepción y la interpretación del público.

La elección de la arena como estructura espacial central de la puesta en escena resulta, por lo tanto, decisiva. A diferencia del escenario frontal tradicional, la arena reorganiza las relaciones entre el espectador, la acción y la visibilidad. No existe una exterioridad cómoda para la mirada. El público está siempre expuesto a la lógica espectacular que estructura la escena. Los reflectores motorizados distribuidos por todo el perímetro de la arena “mezclan” la luz frontal y el contraluz para satisfacer la necesidad de una visibilidad total, lo que sitúa al espectador en esa zona visible, que pertenece al espacio de la arena real y le impide alejarse por completo de la acción que allí se desarrolla. Tal configuración se asemeja a ciertas operaciones históricas del *Teatro da Vertigem*, especialmente en la forma en que la espacialidad deja de funcionar como soporte neutral y se convierte en un dispositivo activo de percepción. La representación interna de la arena nunca se estabiliza por completo como un espacio homogéneo del espectáculo, sino que oscila entre fiesta popular, exposición agropecuaria, culto, ruina y campo de enfrentamiento, siendo el espectador un participante involuntario de todos ellos, ya sea por su proximidad a la escena o por su representación visual en la figura del otro como él, siempre visible gracias a la circularidad del espacio.

La espacialidad de *Agropeça* puede resumirse así: parece funcionar simultáneamente mediante la inmersión y la fractura, y esta fragmentación visual

---

<sup>13</sup> Canción compuesta por José Augusto y Paulo Sérgio Valle en 1989 que se popularizó en Brasil a partir de la grabación de Chitãozinho & Xororó en 1990. Hoy se bromea que la canción es el himno de Brasil.



cobra relevancia porque impide que la espectacularidad de la escena se consolide de manera totalmente pacificada. En diversos momentos, el espectáculo se acerca deliberadamente a la lógica sensorial del entretenimiento rural-mediático.

Músicas reconocibles, coreografías colectivas, referencias afectivas compartidas, iluminación espectacularizada, movimiento intenso y ocupación ampliada de la arena producen una experiencia de adhesión perceptiva relativamente inmediata. El espectador queda cautivado por el propio flujo sensorial del espectáculo. La luz interfiere en la forma de percibir el espacio, fragmentando su unidad aparente y llevando a la obra de Bonfanti a asumir una función decisiva:

Guilherme lleva años trabajando con Tó [Antônio Araújo, director de la compañía] y sabe cómo él trabaja las escenas, y más o menos cómo funciona el cambio de intenciones que él propone. Él (Guilherme) habla mucho sobre el cambio de enfoque, el desplazamiento de la escena a través de la mirada, que se apoya, obviamente, en la luz; la importancia de la segmentación del espacio mediante el cambio de luz al acompañar la escena y sus desplazamientos, una propuesta cinematográfica para un espectáculo teatral (Giorgia Tolaini, apud Bonfanti, 2025, p. 44).

En lugar de reforzar lo espectacular de la arena, la luz parece actuar continuamente sobre sus fisuras internas. La visualidad construida por el espectáculo se organiza a partir de la tensión permanente entre seducción y descomposición. Hay una capa espectacular de movimientos, recortes, colores saturados y una “estética del kitsch” que mantiene despierto al espectador, resaltando lo que la puesta en escena pone en primer plano, pero llenando toda la arena de información visual. El hecho es que incluso el espectador al que “no le guste” esa estética está familiarizado con ella, lo que fomenta la identificación y la “emoción nacional”, con un sentimiento de pertenencia.

El exceso visual del rodeo se articula para ser reconocible como propio del universo al que hace referencia, pero ordenado de tal manera que provoca cierta incomodidad perceptiva —simbolizando la visión del grupo sobre esa realidad, que se muestra al espectador a través de las fisuras de su propia estética—. De alguna manera, la iluminación constituye tanto la arena del rodeo como la desintegración de la visualidad en el tiempo, en un proceso constante en el que es imposible destacar un momento de ruptura.

Sigo reflexionando sobre el proceso y sus ramificaciones. Lo que tenía que aportar de específico y que siempre me incomodó parece estar ahí presente. La mezcla de tecnologías y su uso en la escena. La presencia de las luminarias industriales moviéndose mecánicamente genera una discusión que va más allá de la mera presencia de la luminaria en sí, sino de su uso, el movimiento mecánico, las cuerdas de poliéster, las poleas... Se podría decir que las galponeras están incorporadas al galpón, no al rodeo, pero se quedan quietas ahí y solo se usa en la última parte, cuando el rodeo ya está explotado, pero no ha desaparecido. Es la parte de la muerte, del desmantelamiento de esa realidad tan bien imitada en la primera parte, con sus colores y movimientos. Cuando llegamos a las últimas escenas, estas luminarias se incorporan aún más a la escena, transformando la arena en otro espacio, tan absurdo como una mesa blanca allí (Bonfanti, 2025, p. 50-51).

Lejos de limitarse a reproducir la visualidad espectacular del rodeo, la luz construye una operación contradictoria en la que el espectador es seducido por la lógica sensorial del evento reproducido, para, progresivamente, percibir las fisuras internas de esa reproducción. Tal condición tal vez explique por qué la crítica que genera la obra no surge del rechazo del espectáculo a la estética que critica, sino de su intensificación contradictoria. Al incorporar parte de los mecanismos propios del agronegocio mediático, la puesta en escena logra crear una tensión interna en ellos.

### LA HIPÓTESIS DE UNA LÍNEA DE INVESTIGACIÓN \_

Con la intención de concluir, así como de abrir un nuevo camino, defendemos la hipótesis de que la luz en *Agropeça* se aproxima a los principios del teatro político del siglo XX —la ruptura de la ilusión, la exposición de los mecanismos y la producción de distanciamiento—, pero con fuertes influencias de la estética contemporánea: la ruptura de la ilusión ya no se produce por la interrupción de algo previamente construido, sino por la generación de inestabilidad en el interior del propio exceso espectacular que reconfigura el sentido atribuido a algo que se mantiene constante; la exposición técnica es la incorporación de sus propias formas visuales; y el distanciamiento reside en la contradicción entre la fascinación y el malestar permanentes.

Esta hipótesis, además del análisis inicial que aquí se presenta, se propone como un proyecto de investigación iniciado en 2026 y con una duración prevista hasta 2029. En este contexto, el análisis de *Agropeça* marcó el inicio de un nuevo ciclo de investigaciones dedicado al estudio de la iluminación escénica como lenguaje estético político y a la investigación de las posibles reelaboraciones contemporáneas de la tradición épica en la visualidad de la escena.

Partimos de la premisa de que las cuestiones planteadas sobre cómo operan los procedimientos históricos del teatro épico al reaparecer en el contexto de la hiperespectacularización se desplazan a partir de la observación de la obra de Bonfanti, con la cual vislumbramos la posibilidad de una resignificación de esos mecanismos a partir de un exceso superior al exceso que ya opera en la industria cultural hegemónica.

En esta hipótesis, el objetivo principal del teatro épico de revelar la forma en que la burguesía ejercía su dominio más allá de las formas económicas a lo largo de los siglos XVIII y XIX se traslada a las formas de la clase dominante actual, aunque con un nuevo ropaje. Sin embargo, queda la pregunta: ¿la saturación visual a la que estamos acostumbrados solo puede combatirse con una nueva saturación que ponga en jaque la incomodidad a la que nos acostumbramos?

---

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS \_

ANDERSON, Benedicti R. (2008) *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras; p.203-204.

ANDRADE, Eduardo dos Santos. (2021) *O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea*. Rio de Janeiro: Synergia; p. 127-128.

BOLELLI REBOUÇAS, Renato. (2021) *Espaços e materiais residuais em potência performativa: cenografia expandida a partir do sul*. Tese (doutorado), Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo.

BONFANTI, Guilherme. (2015) "A luz no Teatro da Vertigem: processo de criação e pedagogia". *Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 10-21. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p10-21. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/102061>. Acesso em: 22 jun. 2026.

BONFANTI, Guilherme. (2025) *Cadernos de Luz*. Org. Francisco Turbiani. São Paulo: Artistas Amigos da Praça; p. 44, 48, 63.

FIORI ARANTES, Pedro; PERCASSI, Jade; CHÃ, Ana Manuela. (2025) "O agro na guerra cultural brasileira: metamorfoses do latifúndio e contra-narrativas populares". *O Mosaico*, Curitiba, v. 21, n. 2, p. 1-28. DOI: 10.33871/21750769.2025.21.2.11149. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/mosaico/article/view/11149>. Acesso em: 22 jun. 2026.

GRAZIOLI, Cristina. (2015) *Luce e ombra: storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*. Roma-Bari: Laterza & Figli. (E-book); p.46-55, 146-147.

MOREIRA, Carina Maria Guimarães; NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. (2020) "Práticas laboratoriais e a história na cena: tecnologia e iluminação na cena épica de Piscator". *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 37, p. 35-53. DOI: 10.5965/1414573101372020035. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101372020035>. Acesso em: 22 jun. 2026.

ORTIZ, Rafael Montanez. (1962) *Destructivism: a manifesto by Rafael Montañez Ortiz*. Houston: Museum of Fine Arts. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/796655#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>. Acesso em: 22 jun. 2026.

PISCATOR, Erwin. (2013) "Ideas sobre una renovación del arte escénico mediante la luz". In: HERNANDO, César de Vicente (org.). *Erwin Piscator: teatro, política, sociedad*. Trad. Cristina Díez Pampliega. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, p. 167-169.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (2024) "Realismo e encenação moderna: o trabalho de André Antoine". In: CARVALHO, Sérgio de (org.). *O teatro e a cidade: lições de história do teatro*. São Paulo: SMC, p. 121-145.

TURBIANI, Francisco. (2021) *A luz em processo: um mergulho na criação de Guilherme Bonfanti na Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem*. Dissertação (mestrado), Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo.

TURBIANI, Francisco. (2022) "Iluminação cênica e teatro site specific: apontamentos acerca da iluminação na Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem". *A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 1-17. DOI: 10.5965/27644669010120210206. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/19945>. Acesso em: 22 jun. 2026.

# LUZ, ESPACIALIDAD Y POLÍTICA: la iluminación escénica de Guilherme Bonfanti en *Agropeça*

Por\_ Berilo Luigi Deiró Nosella\_ (Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (Brasil) correo\_ berilonosella@ufs.br)

Por\_ Gabriela Torrano Ciancio\_ (Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (Brasil) correo\_ gabiciancio@hotmail.com)

**RESUMEN** \_ El presente artículo analiza la iluminación escénica concebida por Guilherme Bonfanti para el espectáculo *Agropeça*, obra reciente de la Compañía *Teatro da Vertigem* que parte del agronegocio brasileño como objeto de reflexión estética y política, creando para la escena una arena de rodeo, en un intento de descifrar un país que “rumia” y, al mismo tiempo, “agoniza”. A lo largo de su trayectoria como artista, Bonfanti evidencia una práctica que combina tecnologías de alta complejidad con materiales simples, precarios o procedentes de chatarra, creando un campo de fricción entre la sofisticación técnica y la materialidad bruta. Esta combinación no se reduce a una preferencia estética, sino que configura una postura crítica frente a los modos contemporáneos de producción y circulación de imágenes, desplazando el diseño de iluminación hacia el terreno de la problematización histórica. Al poner de relieve la infraestructura técnica, manipular contrastes extremos y explorar el escenario como un campo expandido de visibilidad y confrontación, la luz participa activamente en la crítica a los engranajes simbólicos y materiales que sostienen la narrativa hegemónica del progreso.

**PALABRAS CLAVE** \_ Iluminación escénica; *Site specific*; Teatro político contemporáneo; Teatro épico

**ABSTRACT** \_ This article examines the lighting design created by Guilherme Bonfanti for *Agropeça*, a recent production by *Teatro da Vertigem* that takes Brazilian agribusiness as the object of aesthetic and political inquiry. Staged within a rodeo arena, the performance seeks to decipher a country that simultaneously “ruminates” and “agonises”. Throughout his artistic trajectory, Bonfanti has developed a practice that combines highly sophisticated technologies with simple, precarious, or salvaged materials, establishing a productive tension between technical refinement and raw materiality. This combination is not merely an aesthetic choice; rather, it constitutes a critical position towards contemporary modes of image production and circulation, shifting lighting design into the realm of historical inquiry. By exposing the technical infrastructure, manipulating extreme visual contrasts, and exploring the arena as an expanded field of visibility and confrontation, lighting actively contributes to a critique of the symbolic and material mechanisms that sustain the hegemonic narrative of progress.

**KEYWORDS** \_ Stage lighting; Site-specific theatre; Contemporary political theatre; Epic theatre.

## **LA PANTALLA DESBORDADA: Instalaciones artísticas y mediación afectiva en el espacio INCAA UNICEN**

Por \_ Walter Vicente (Espacio INCAA UNICEN, Área de Cultura UNICEN, FA, UNICEN) correo\_ walterculturaunicen@gmail.com

---

### **INTRODUCCIÓN \_**

Inaugurado en 2014, el Espacio INCAA UNICEN surge de un convenio entre el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Desde entonces se consolidó como referencia para la circulación audiovisual en la región centro-sur bonaerense, no sólo por la continuidad de su programación, sino también por el modo en que articula políticas públicas, acceso democrático y formación de públicos. Su emplazamiento en la Sala Auditorium del Centro Cultural Universitario de Tandil resulta significativo: no se trata de una sala aislada, sino de un nodo inserto en la vida cotidiana de una universidad pública regional, en diálogo permanente con estudiantes, docentes, trabajadores no docentes y habitantes de la ciudad.

La ubicación institucional condiciona y, al mismo tiempo, potencia su perfil cultural. El Centro Cultural Universitario funciona en la sede principal de la UNICEN, donde también se localizan rectorado, secretarías y varias facultades. En ese marco, la sala no opera únicamente como un espacio de exhibición, sino como un dispositivo de mediación entre la producción cinematográfica nacional y una comunidad amplia, heterogénea y territorialmente situada. La programación sostenida entre sábados y martes, junto con funciones especiales destinadas a escuelas y jardines de infantes en articulación con otras entidades nacionales, provinciales y locales, da cuenta de un trabajo sistemático que entiende al cine como práctica formativa y como derecho cultural.

Esta orientación se refuerza en la política editorial del Espacio INCAA UNICEN, centrada en la exhibición de cine argentino. Frente a la hegemonía de la cartelera privada, dominada por estrenos de alta rentabilidad, la sala universitaria se constituye como una ventana crítica para obras nacionales, documentales y ficciones que de otro modo tendrían escasa o nula circulación local. En este sentido, el proyecto retoma la función social de la universidad pública y la traduce en decisiones concretas de gestión: entradas accesibles, descuentos para jubilados y estudiantes, programación diversificada y acciones destinadas a construir comunidad. Ir al cine, en este contexto, no equivale sólo a consumir una película; implica participar de una práctica que afirma pertenencia, memoria y resistencia simbólica.



## **PROGRAMACIÓN Y FORMACIÓN DE PÚBLICOS \_**

La cartelera del Espacio INCAA UNICEN se estructura a partir de una lógica mixta que combina estrenos argentinos, documentales, funciones para infancias y juventudes, y títulos de circulación comercial capaces de atraer públicos más amplios. Lejos de pensarse como una concesión contradictoria, esa convivencia se vuelve una estrategia curatorial. Las películas de mayor visibilidad pública aportan un caudal de espectadores que luego puede ser orientado hacia cinematografías menos masivas, cine de autor o producciones nacionales con menor presupuesto de difusión. De ese modo, la programación no se limita a administrar títulos disponibles, sino que diseña trayectorias de recepción y ensaya mecanismos para ampliar el repertorio sensible del público.

Los ciclos especiales profundizan esa orientación. Estos ciclos expanden horizontes. La asistencia al cine excede así la lógica semanal del estreno. El público reconoce que la sala propone algo más que entretenimiento: ofrece contextos de lectura, continuidad y conversación.

En este trabajo sostengo que una de las singularidades del Espacio INCAA UNICEN reside en haber comprendido que la formación de públicos no depende exclusivamente de la selección de películas. También requiere producir condiciones materiales, afectivas y simbólicas para que el encuentro con las obras se vuelva significativo. Allí se inscribe el desarrollo de instalaciones artísticas asociadas a determinadas funciones o ciclos: acciones que preparan la llegada del espectador, expanden el universo diegético de las películas y transforman la asistencia en una experiencia situada. La programación, en consecuencia, se vuelve inseparable de la puesta en escena institucional que la acompaña.

## **DE LA ANTESALA A LA EXPERIENCIA INMERSIVA \_**

El Centro Cultural Universitario posee una arquitectura especialmente fértil para ese desplazamiento. En planta baja se ubica la boletería y un espacio amplio de recepción; una escalera de mármol blanco de gran presencia visual conecta ese ingreso con el primer piso, donde un hall antecede a la sala de proyección. Tradicionalmente, ese ámbito funcionaba como simple sala de espera. Sin embargo, en los últimos años comenzó a ser concebido por el equipo de trabajo como una zona de experimentación escenográfica y sensorial. La decisión fue sencilla en apariencia, pero profunda en sus implicancias: dejar de pensar el hall como espacio neutro para asumirlo como territorio de construcción estética.

A partir de esa redefinición, distintas funciones fueron acompañadas por ambientaciones, objetos, recursos lumínicos, acciones performáticas, sonidos e incluso propuestas de degustación vinculadas con la obra proyectada. El propósito no es ilustrar la película ni duplicar su contenido, sino producir un umbral sensible entre el afuera cotidiano y el adentro ficcional. El espectador ya no llega a la sala como quien se sienta frente a una pantalla autónoma; ingresa gradualmente en una atmósfera que activa el cuerpo, la memoria y la expectativa. Este pasaje modifica el régimen de recepción porque desplaza la centralidad exclusiva de la mirada y convoca otros modos de percepción.

En varias de estas experiencias, niñas, niños, jóvenes y adultos se fotografían con personajes, recorren montajes escenográficos, tocan materiales, reconocen texturas y se detienen a conversar. Ese gesto, en apariencia menor, constituye uno de los núcleos del problema aquí abordado. Abrazar una figura, posar frente a una instalación o conservar una fotografía del paso por ese espacio implica inscribir la película en la biografía afectiva del espectador. Lo que queda no es sólo el

recuerdo narrativo del film, sino una memoria encarnada de haber estado allí. La experiencia cinematográfica se vuelve así relacional, corporal y duradera. Más recientemente, estas operaciones también se trasladaron fuera del edificio. Algunas acciones de difusión comenzaron a ocupar sectores del espacio público urbano con el objetivo de promover funciones del Espacio INCAA UNICEN y, a la vez, interpelar a personas que no necesariamente habían previsto asistir al cine. La calle se convirtió entonces en extensión de la sala y en superficie de experimentación cultural. En lugar de recurrir únicamente a la folletería o a la comunicación digital, se apostó por instalaciones capaces de irrumpir en la rutina y generar curiosidad, extrañamiento y deseo de participación. Un caso significativo fue la intervención realizada para promover *La Virgen de la Tosquera*, de Laura Casabé. En una esquina céntrica de Tandil se instaló un pequeño dispositivo inspirado en la imaginería del film: un perímetro semicircular delimitado por tela roja, una figura humanoide femenina de tonos rojizos y vetas negras, velas contenidas en recipientes de vidrio y un colgante de cuentas de madera. La instalación se completaba con un código QR que dirigía a una pieza audiovisual de programación. Más que anunciar una película, la acción creaba una escena. El transeúnte se encontraba con un fragmento material de un universo ficcional en medio del ritmo ordinario de la ciudad. Esa irrupción convertía la promoción en experiencia y a la vereda en plataforma narrativa.

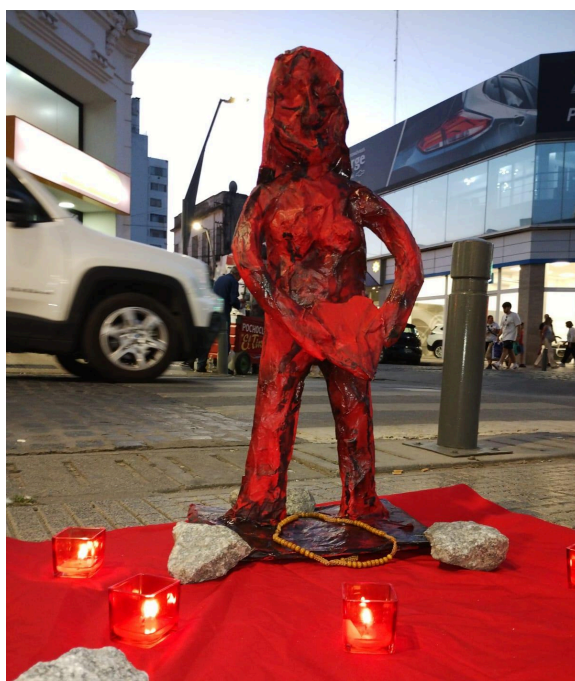


Figura 1. Intervención urbana de difusión en zona céntrica de la ciudad de Tandil.

## CINE EXPANDIDO Y ESPACIALIZACIÓN DEL RELATO \_

Para comprender el alcance de estas prácticas, resulta productivo retomar la noción de cine expandido.

Youngblood ([1970] 2012) propuso pensar el cine no sólo como una técnica de reproducción de imágenes en movimiento, sino como un campo ampliado de conciencia y experimentación. Desde esa perspectiva, el acontecimiento cinematográfico no se agota en la proyección frontal dentro de un cuarto oscuro,

sino que puede desplegarse en múltiples soportes, superficies y situaciones perceptivas. La expansión no es simplemente tecnológica; es, sobre todo, una mutación en la relación entre obra, espacio y espectador.

Las intervenciones desarrolladas en el Espacio INCAA UNICEN participan de esa genealogía en una clave localizada y de gestión pública. Cuando una instalación antecede a la proyección de *La Sirenita live action* o de *Jurassic World Rebirth*, la película deja de empezar con el primer fotograma. Comienza antes: en la escalera, en el hall, en la sorpresa que produce un cuerpo a escala, una escenografía marina, una atmósfera lumínica o una huella sonora. Lo audiovisual se mezcla con la arquitectura y la institución se vuelve parte activa de la escena. El edificio ya no aloja simplemente una función, sino que se convierte en soporte material de una ficción expandida.



Figura 2. Dispositivo escenográfico asociado a *Jurassic World Rebirth*.

Esta operatoria también puede leerse en diálogo con ciertas búsquedas históricas de las vanguardias y con experiencias de artistas como Stan VanDerBeek, quien imaginó formas de proyección inmersiva y ambientes multisensoriales capaces de desplazar al cine de su dispositivo clásico. En esa línea, Massara, Sabeckis y Vallazza (2018) subrayan que las tendencias contemporáneas del cine expandido suponen cruces entre instalación, performance y participación del público. Lo relevante, en el caso que aquí estudio, es que esas operaciones no aparecen en un museo o en un festival especializado, sino en una sala universitaria que trabaja con públicos amplios y recursos acotados.

La espacialización del relato no implica suprimir la especificidad del film, sino habilitar un tránsito diferente hacia él. Las instalaciones no reemplazan la proyección; preparan un modo de estar disponible para ella. Funcionan como umbrales donde se entrecruzan expectativa, juego, anticipación y reconocimiento. El espectador deja de ser un receptor inmóvil para convertirse en un habitante transitorio del mundo diegético. Esa figura del habitante lúdico permite pensar un tipo de recepción activa, no necesariamente porque el público modifique el argumento de la película, sino porque atraviesa corporalmente el dispositivo y construye sentido desde la experiencia situada.

## **HETEROTOPÍAS DE GESTIÓN CULTURAL \_**

Las acciones desplegadas en el edificio y en el espacio urbano también pueden abordarse a partir de la noción de heterotopía. Foucault ([1967] 1999) definió las heterotopías como espacios reales que yuxtaponen usos, temporalidades y reglas en principio incompatibles. Se trata de lugares existentes que, al ser intervenidos, suspenden el funcionamiento habitual del entorno y habilitan otras lógicas de experiencia. La escalera, el hall, la vereda o una esquina céntrica pueden entenderse, bajo esta perspectiva, como sitios cotidianos que se desvían temporalmente de su función ordinaria para alojar una ficción sensible.

En el Espacio INCAA UNICEN, esa operación heterotópica no es abstracta. Se verifica en la manera en que el tránsito cotidiano se ve interrumpido por una escena inesperada, por una figura corpórea que invita a tomarse una fotografía, por una textura que remite a un bosque, un mar o un mundo prehistórico. Los espacios de circulación dejan de ser simples zonas de paso y se transforman en territorios de permanencia, juego y contemplación. Como señala Cravino (2014), la noción foucaultiana resulta especialmente fecunda para pensar configuraciones espaciales que alteran las normas de uso y habilitan experiencias diferenciadas dentro de lugares concretos. Eso es, precisamente, lo que producen estas intervenciones: una redistribución momentánea de las conductas posibles.

Desde la perspectiva de la gestión cultural, esta cuestión posee una relevancia particular. Intervenir un edificio institucional con recursos escenográficos, performáticos y afectivos equivale a humanizarlo. La universidad pública deja de presentarse sólo como sede administrativa o académica y se ofrece como ámbito hospitalario, permeable y dispuesto al encuentro. La heterotopía no opera entonces únicamente en el plano estético; también redefine la relación entre institución y ciudadanía. Quien ingresa al Centro Cultural Universitario no se enfrenta a una arquitectura distante, sino a un espacio que lo convoca, lo sorprende y lo autoriza a participar.

## **ESTÉTICA RELACIONAL Y MEDIACIÓN AFECTIVA \_**

Si el cine expandido permite pensar la salida de la película hacia el espacio, la estética relacional ofrece herramientas para comprender qué tipo de vínculos se producen allí. Bourriaud (1998) sostuvo que ciertas prácticas artísticas contemporáneas ya no se organizan alrededor del objeto autónomo, sino de la construcción de relaciones interhumanas y de microclimas de sociabilidad. Desde esta perspectiva, el valor de una obra no reside sólo en su forma material, sino en la calidad de los encuentros que posibilita. Aplicada al caso del Espacio INCAA UNICEN, esta teoría permite leer las instalaciones como dispositivos de mediación afectiva.

La mediación afectiva no se limita a transmitir información sobre una película. Su función consiste en producir una disposición emocional y corporal para el encuentro con la obra y con otras personas. Cuando una niña abraza una figura vinculada con una película y un adulto registra ese momento en una fotografía, la escena excede la promoción. Allí se genera una microcomunidad efímera fundada en el juego, el cuidado y el compartir. La instalación se completa en esa interacción. Sin público no hay acontecimiento pleno, porque su sentido emerge en el entre: entre cuerpos, entre miradas, entre recuerdos que comienzan a construirse.

En numerosas ocasiones, quienes participan de estas acciones expresan que la experiencia resulta "inolvidable" o "distinta". Esa insistencia verbal no debe subestimarse. Nombrar una vivencia como inolvidable significa reconocer que la



obra ha dejado una marca que va más allá de la comprensión intelectual. Se trata de una huella afectiva, de una memoria que luego retorna en la conversación familiar, en la imagen guardada en el teléfono, en la recomendación a otras personas o en la decisión de volver a la sala. La fotografía, lejos de ser un gesto superficial, funciona como índice de apropiación subjetiva y como archivo sensible de una experiencia compartida.



Figura 3. Escena de interacción relacional con personajes de Aladdín.

Bourriaud (1998) llamó *micro-utopías* a estos espacios mínimos donde se ensayan otros modos de coexistencia dentro de la vida ordinaria. Las intervenciones del Espacio INCAA UNICEN pueden ser entendidas en ese sentido: pequeños ensayos de comunidad que transforman el consumo cultural en práctica de encuentro. El valor de estas acciones radica, entonces, en su capacidad para tejer relaciones y para intensificar la presencia de los cuerpos en un contexto saturado de imágenes veloces y vínculos fugaces. En vez de promover una recepción aislada, habilitan un modo colectivo de habitar la ficción.



Figura 4. Registro fotográfico y memoria afectiva vinculados con *Intensamente 2*.



## MEMORIA CULTURAL, TERRITORIO Y UNIVERSIDAD PÚBLICA \_

Otro aspecto decisivo de estas experiencias es su incidencia en la construcción de memoria cultural local. Las instalaciones no sólo acompañan películas; producen escenas recordables en una comunidad determinada. El hall del Centro Cultural, la escalera, la esquina intervenida o la vereda frente al edificio quedan asociados a momentos específicos de encuentro con el cine. Así, la política de programación del Espacio INCAA UNICEN se enlaza con una política de la memoria: cada intervención deja rastros materiales, fotográficos y afectivos que sedimentan en el imaginario urbano. En ese proceso, la universidad pública cumple un papel estratégico. Su intervención en el campo cultural no se restringe a facilitar infraestructura, sino que asume un trabajo activo de producción simbólica. Al habilitar experiencias inmersivas y accesibles, la institución no sólo difunde cine argentino; produce ciudadanía cultural. Este punto resulta especialmente importante en ciudades intermedias, donde las posibilidades de acceso a propuestas experimentales o expandidas suelen ser más acotadas que en grandes centros metropolitanos. El Espacio INCAA UNICEN demuestra que es posible descentralizar esas prácticas y, arraigarlas en dinámicas locales.

Asimismo, la salida de las intervenciones hacia el espacio público amplía el radio de esa política. Cuando una instalación aparece en una esquina céntrica, el cine deja de convocar únicamente a quienes ya forman parte de su público habitual. Interpela también a peatones ocasionales, comerciantes, familias, adolescentes y personas mayores que se cruzan con una escena inesperada en medio de la rutina. Esa capacidad de interrumpir la inercia cotidiana es una de las formas más potentes de democratización cultural: no espera siempre que el público venga al arte, sino que hace que el arte se presente en el territorio común.

## CONCLUSIONES\_

El recorrido desarrollado permite afirmar que las intervenciones impulsadas por el Espacio INCAA UNICEN configuran un modelo de gestión cultural en el que la exhibición cinematográfica se articula con prácticas espaciales, sensoriales y relacionales. La película ya no aparece como un objeto cerrado cuya recepción se limita a la butaca. A través de instalaciones efímeras, acciones urbanas y dispositivos de mediación afectiva, el acontecimiento fílmico se expande hacia otros umbrales y construye un espectador distinto: menos distante, más corporal, más implicado en la experiencia.

Este cambio de paradigma no depende de grandes desarrollos tecnológicos ni de infraestructuras excepcionales. Se sostiene en una lectura sensible del espacio disponible, en la articulación entre programación y escenografía, y en una concepción de la gestión pública como práctica de hospitalidad. El hall, la escalera o la vereda se convierten en superficies activas donde el cine puede respirarse, tocarse, recorrerse y recordarse.

Desde el punto de vista teórico, la experiencia analizada muestra la productividad de pensar conjuntamente cine expandido, heterotopía y estética relacional. El primer concepto permite entender la salida del relato fuera de la pantalla; el segundo, la capacidad de ciertos espacios para suspender su uso habitual y alojar otras reglas de experiencia; el tercero, la dimensión afectiva y vincular que vuelve significativa esa transformación. En conjunto, estos marcos hacen visible que las instalaciones no operan como decorado accesorio, sino como formas de mediación cultural que producen sentido, memoria y pertenencia.

En un escenario atravesado por la sobreabundancia de imágenes digitales y por modalidades de consumo cada vez más individualizadas, estas acciones reafirman el valor de la presencia común. La potencia de una fotografía tomada junto a una instalación, de un abrazo a un personaje o de una conversación espontánea en el hall no reside en su carácter anecdótico, sino en la huella biográfica que deja. Allí el cine recupera una capacidad transformadora: no sólo se ve, también se habita. Y al habitarlo colectivamente, la pantalla se desborda para convertirse en una experiencia social y memorable, y activa la memoria cultural comunitaria.

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS\_

- Bourriaud, N. (1998). *Estética relacional*. Les Presses du réel.
- Cravino, A. (2014). La noción de heterotopía y su aplicación en el análisis de la enseñanza del proyecto en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires, 1901-1948. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzi"*, 44(1), 15–30.
- Foucault, M. ([1967] 1999). *Espacios otros*. Versión.
- Massara, G., Sabeckis, C., & Vallazza, E. (2018). Tendencias en el cine expandido contemporáneo. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 66, 157–172.
- Youngblood, G. ([1970] 2012). *Cine expandido*. Eduntref.

# **LA PANTALLA DESBORDADA: Instalaciones artísticas y mediación afectiva en el espacio INCAA UNICEN**

Por\_ Walter Vicente (Espacio INCAA UNICEN, Área de Cultura UNICEN, FA, UNICEN). Correo:\_ walterculturaunicen@gmail.com

**RESUMEN** \_ Esta ponencia analiza una serie de intervenciones espaciales desarrolladas en el Centro Cultural Universitario de Tandil, sede del Espacio INCAA UNICEN, con el fin de pensar cómo la exhibición cinematográfica puede convertirse en una experiencia inmersiva, situada y afectiva. A partir de los aportes del cine expandido, la heterotopía y la estética relacional, se examinan instalaciones que prolongan la narrativa audiovisual hacia el hall, la escalera y el espacio público. Se sostiene que estas acciones amplían el alcance promocional de las funciones y reconfiguran el vínculo entre la universidad pública y la comunidad, fortaleciendo memorias compartidas y modos sensibles de habitar el cine.

**PALABRAS CLAVE** \_ cine expandido, instalación, mediación afectiva, memoria cultural.

**ABSTRACT** \_ This paper analyzes a series of spatial interventions developed at the University Cultural Center of Tandil, home of the Espacio INCAA UNICEN, to explore how film exhibition can be transformed into an immersive, situated, and affective experience. Drawing on contributions from expanded cinema, heterotopia, and relational aesthetics, this study examines installations that extend the audiovisual narrative into the lobby, the staircase, and the public space. It argues that these actions both expand the promotional reach of the screenings and reconfigure the bond between the public university and the community, thereby strengthening shared memories and sensitive ways of inhabiting the cinema.

**KEYWORDS** \_ expanded cinema, installation, affective mediation, cultural memory

## **TENSEGRIDAD ESCÉNICA: la Arquitectura Viva y Armónica del Ser en Escena**

Por \_ Gonzalo Leonel Gramonte (UBA FFyL, UNICEN FA, Universidad de Morón FADAU) correo\_ggramonte@hotmail.com

Por Luz Milena Cazaux (UNA Artes)  
correo\_luzcazaux@gmail.com

---

### **I. INTRODUCCIÓN\_ EL CUERPO COMO PARTITURA DE TENSIONES SISTÉMICAS \_**

La presencia del actor en escena ha sido históricamente diseccionada bajo una lógica cartesiana: la psicología del personaje, por un lado, la gimnasia del movimiento por otro y la técnica vocal en un compartimento aislado. La búsqueda de verosimilitud, de credibilidad, transitando infinidad de caminos y formas con el objetivo de ser creíbles, siempre volcados a la afectación del cuerpo actuante. En este trabajo tenemos muy en cuenta la fe poética del espectador; el ser (individuo) que le da entidad al ser (hecho artístico) en términos de existencia, efímera, pero existencia al fin. Esta fragmentación formativa es pedagógicamente ineficiente y físicamente falsa. El cuerpo humano no es una suma de piezas, sino una integridad sistémica. Aquí es donde la Tensegridad (tensión + integridad) ofrece la base para una libertad orgánica: una estructura que se sostiene por el equilibrio dinámico entre la compresión y la tracción.

#### **Diálogo 1\_ (Richard Buckminster Fuller - Vsevolod Meyerhold)**

El Investigador: Maestro Fuller, usted acuñó este término desde la arquitectura. ¿Cómo se sostiene una estructura que parece desafiar la gravedad?

Richard Buckminster Fuller: No depende de un punto fijo. Se mantiene estable gracias a una distribución equilibrada de fuerzas: las partes en compresión y las partes en tensión se relacionan de tal forma que el conjunto se vuelve resiliente.

El Investigador: Maestro Meyerhold, usted hablaba de la biomecánica en 1922. ¿Es el actor un arquitecto de su propia carne?

Vsevolod Meyerhold: ¡Exactamente! "Si la punta de la nariz funciona bien, todo el cuerpo funciona bien" (Meyerhold, 1922). El control del movimiento es el medio para que el actor se convierta en un arquitecto de su propia presencia.

Esto estimula la fe del espectador dispuesto a dejar de lado al actor que actúa y vivencia los celos viendo a Otelo y sufriendo por no poder salvar a Esa mujer de su

final trágico. Todo el devenir de la propuesta que hacemos tiene por objetivo que el espectador, a pesar de conocer el trágico final de Desdémona se deje interpelar y atravesar por lo que el cuerpo actuante propone. Una expectación que también es parte y viene a completar el hecho artístico espectacular.

## **Diálogo 2\_ (Samuel Taylor Coleridge)**

El Investigador: Maestro Coleridge, acabamos de plantear que el espectador, aun conociendo el artificio y el desenlace trágico, elige conmoverse. ¿Cómo explicamos este fenómeno desde su perspectiva?

Samuel Taylor Coleridge: El objetivo del arte no es el engaño de la razón, sino la captura de la voluntad. Mi enfoque siempre fue transferir desde nuestra naturaleza íntima una sombra de vitalidad que logre engendrar, momentáneamente, ese "voluntario suspenso de la incredulidad" (Coleridge, 1817).

El Investigador: ¿Y qué papel juega la materia física del actor en ese proceso?

Samuel Taylor Coleridge: La "fe poética" no es un acto de ingenuidad, sino una respuesta a la coherencia del artista. Si el cuerpo del actor habita una verdad física —una red de tensiones real y no fingida—, el espectador se permite a sí mismo dejar de lado la duda lógica

Bajo esta óptica, el vestuario y la caracterización dejan de ser accesorios externos para convertirse en extensiones participativas y activas de la propia red tensegrítica. El acto de vestir una prenda constituye en sí mismo una totalidad vivencial y metamórfica en la que el actor no se "disfraza", sino que se funde con el ropaje, modifica la afinación de su instrumento físico y emocional. Ponerse un traje es una experiencia viva, es entrar en un espacio simbólico y ritual donde la identidad se extiende y se redefine.

En este sentido la obra *Parangolé* de Helio Oiticica abre un horizonte: vestir la obra es asistir, encarnarla, hacerla existir en el movimiento del cuerpo. Su capa no es un objeto para contemplar, deja de ser un objeto pasivo y se convierte en una experiencia viva. Tanto en la escena teatral como en el arte contemporáneo, el acto de vestirse es un gesto de co-creación, tanto las materialidades, como los colores y las texturas no son meros adornos, sino componentes esenciales de la tensegridad de los elementos constructivos de una obra.

La red tensegrítica del vestuario, por lo tanto, elástica y sensible; no termina en la piel, sino que se proyecta activamente en la materia que la envuelve hacia el espacio que la rodea y envolviendo al espectador. El vestuario se convierte así en mediador entre el cuerpo interno del actor y el mundo externo del público, un comunicador silencioso que traduce la esencia del personaje y la atmósfera de la obra, invitando a la construcción activa del significado.





1)



2)



3)

Oitica: organizar el delirio \_ Parangolé | IDIS \_ Hélio Oitica: Revuelta y poesía, un espacio intermedio

## II. LA RESONANCIA DEL AFECTO Y EL CUERPO AFECTABLE \_

El cuerpo del actor no es un envase; es un organismo que afecta y es afectado. En un sistema de tensegridad, una perturbación en cualquier punto se transmite instantáneamente a la totalidad del sistema. Por ello, la emoción no es un hecho psicológico aislado, sino una ola física que reorganiza la estructura.

### Diálogo 3\_ Marcelo Comandù

El Investigador: Dr. Comandù, ¿qué significa para el actor estar "afectado" por la escena?

Marcos Comandù: El cuerpo "necesita comprenderse afectable y afectante, y sobre todo, afectado, por lo que el acontecimiento de una actuación origina" (Comandù, 2018, p. 24). La voz sonoriza al cuerpo, pues "la voz, es cuerpo en su dimensión sonora y posee la capacidad de extenderse y extenderlo" (p. 25).

La utilización de una máscara/ maquillaje/ tocado o cualquier caracterización que influya en la gesticulación del actor impone una resistencia física que el actor debe integrar y "enamorar" la incomodidad de tener algo extraño a la naturalidad del cuerpo; no es una simple superficie pictórica, es una geografía táctil. Esta geografía táctil al aplicar volúmenes con claroscuro o látex no solo altera los impulsos nerviosos y patrones faciales habituales, sino que exige al cuerpo del actor un reaprendizaje de su propia kinestesia. La incomodidad inicial se metamorfosea en un desafío creativo, obligando a una exploración consciente de nuevas posibilidades expresivas. En este proceso, el maquillaje o la máscara se convierten en una segunda piel, un dispositivo que, aunque es externo, redefine el mapa interno de sensaciones del intérprete. La caracterización además de ser una construcción simbólica del personaje para la audiencia, también funciona como un

potente disparador psicológico para el actor. Ofrece una distancia segura del "yo" cotidiano que facilita la inmersión profunda y sin las inhibiciones personales. Es un catalizador para la imaginación, que activa el "como si" stanislavskiano,

#### **Diálogo 4\_ (Constantin Stanislavski)**

El Investigador: Maestro Constantin, solemos creer que su sistema es puramente interno, de memoria y afecto. ¿Qué rol puede jugar entonces el látex, el pincel y el traje en la construcción de esa verdad?

Constantin Stanislavski: "La caracterización externa tiene una importancia inmensa. Un actor puede transformarse tanto exterior como interiormente. La apariencia externa ayuda a crear la vida interior del personaje" (Stanislavski, 1948/2003, p.28). No es un disfraz, es un disparador: a veces, esa nariz o esa peluca son el impulso necesario para que el actor encuentre, finalmente, el alma de su personaje.

Esto permite al actor habitar un cuerpo y una psique ajenos con autenticidad. Encontrar esta nueva "normalidad", nacida de las restricciones físicas no es una falsedad, sino una manifestación de una verdad interna del personaje que se proyecta a través del portal simbólico de su apariencia.



"Gulkha" Duende inspirado en la avaricia - UNA Visuales (2022) - Luz Milena Cazaux

La caracterización funciona como un rito de paso:

#### **Diálogo 5\_ (Richard Schechner)**

El Investigador: Maestro Schechner, usted plantea que el actor no actúa desde el vacío, sino que "restaura" un comportamiento. ¿Cómo se vincula esto con el uso de máscaras y materiales que transforman al intérprete?

Richard Schechner: El teatro es, ante todo, comportamiento restaurado o "comportamiento practicado dos veces". En este proceso, el actor trabaja con acciones que ya han ocurrido para darles una forma nueva. Al aplicar una máscara o un volumen de látex, el actor entra en un espacio de distancia: el

"no-yo" del personaje convive con el "yo" del actor. Es un proceso de transformar y dar una forma nueva a las acciones (Schechner, 2000, p. 32).

Este es el momento donde el actor cruza un umbral metamórfico simbólico y emerge como un "otro", este umbral es tanto físico como psicológico el actor se reconoce extraño y en esa extrañeza se accede a la identidad del personaje. Esta noción resuena profundamente con los experimentos de la artista Lygia Clark donde la alteración sensorial a través de las máscaras buscaba generar una ruptura con la memoria corporal habitual.

#### **Diálogo 6 \_ (Ligia Clark)**

El Investigador: Maestra Clark, sus experimentos con máscaras sensoriales parecen buscar lo mismo que nuestra caracterización teatral: una ruptura con la memoria del cuerpo. ¿Qué sucede cuando el individuo se cubre el rostro con estos nuevos materiales?

Lygia Clark: La máscara no es un objeto, es una experiencia. Al usarla, busco que el individuo pierda su identidad social para reencontrar una identidad esencial a través de la pérdida de los sentidos habituales. Con la alteración sensorial, "el individuo ya no se percibe como una unidad cerrada, sino como un lienzo de sensaciones donde el cuerpo se reinventa a través del contacto con el objeto" (Clark, 1967/1997, p. 154).

Así como Clark invitaba a los participantes a descubrir nuevas formas de percibir su cuerpo, el maquillaje teatral y la caracterización desplazan la memoria gestual del actor. Los nuevos volúmenes faciales, prótesis o máscaras no solo generan nuevas gesticulaciones, sino que provocan un cuerpo-otro, un lienzo sensorial inédito que demanda al actor inventar nuevas maneras de habitar y consecuentemente de expresar.



Máscara de espuma de látex, "Reina Vampiro" (2021) - Luz Milena Cazaux



El maquillaje en su esencia tiene el poder de trascender la estética personal para revelarse como un mapa emocional dinámico que direcciona la fuerza expresiva en el rostro alterando la gestualidad y su simbolismo. Las máscaras de la Commedia dell'Arte con sus rasgos fijos y exagerados obligan al actor a una gestualidad amplificada en cada movimiento corporal comunicando el arquetipo, convirtiéndose en símbolos instantáneos de personajes y roles.

El maquillaje *clown*, al despensar el rostro con blanco y acentos marcados crea una expresión gestual deliberada y exagerada haciendo legibles emociones y arquetipos como inocencia y caos.

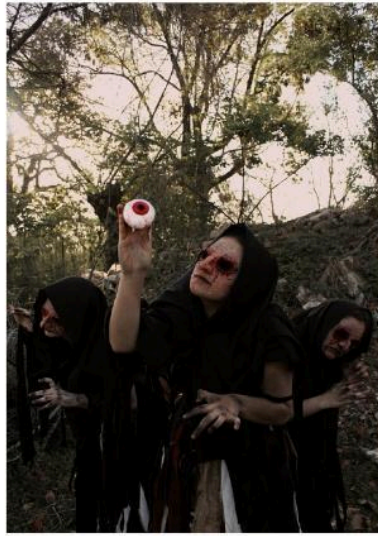
El maquillaje ritual por su parte trasciende lo estético, transformando al individuo y alterando su gestualidad para fines sagrados. Como explica el pensador paraguayo Ticio Escobar, estas prácticas de pintura y ornamentación corporal en culturas indígenas no son mera decoración sino sistemas complejos de significación que reafirman la identidad, conectan al individuo con su comunidad y lo sagrado y actúan como verdaderos dispositivos de transformación ontológica. Esta perspectiva revela como cada patrón y color es un lenguaje visual, un profundo símbolo que reconfigura la presencia del sujeto. Cada línea, cada volumen, no sólo esculpe, sino que canaliza la emoción, permitiendo que la palabra resuene y se moldee contra esta materia externa logrando que el gesto y la musicalidad de la voz nazcan de una verdad técnica y orgánica.



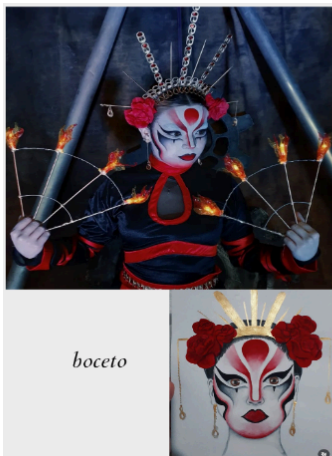
“Máscara de látex de Alienígena” vestuario y accesorios y utilería - UNA Visuales (2025) - Luz Milena Cazaux



modelado de prótesis de latex de ojos y nariz. Maquillaje Moiras 2019.



“Moiras” - Proyecto personal (2019) - Luz Milena Cazaux



boceto



Maquillaje estilo Cirque Du Soleil + Vestuario / Accesorios Utilería / tocado - UNA Visuales (2024) - Luz Milena Cazaux

### III. LA PALABRA COMO MÚSICA: EL DIÁLOGO TENSIONAL CON EL ENTORNO

Si el cuerpo es una estructura tenséfrica, la voz es su dimensión vibratoria. La palabra no nace en la garganta; nace en el apoyo de los pies y se proyecta. Cuando el apoyo es sólido, la vibración vocal utiliza todo el esqueleto como un resonador simpático. La voz no es algo que el actor "hace", es algo que el actor "deja pasar" a través de su arquitectura integrándola en armonía con acción física, esto permite



que no esté disociado, sino que proyecte el conjunto de la acción. La proyección no es gritar; es extender la red de tensiones más allá de la piel. La palabra se proyecta porque el cuerpo del actor está "afinado" en relación con la emoción, al otro cuerpo actuante y al entorno que lo multiplica. Pensemos en una sinfónica, una multiplicidad: nos permite desplazar la idea del actor como un "individuo que habla" hacia la del actor como un sistema armónico en ejecución. Si la voz nace en los pies y se proyecta a través de la materia, la escena no es otra cosa que una Sinfonía: La palabra no puede tener vuelo lírico si no tiene el peso de la percusión en la tierra. El "golpe", la firmeza del apoyo es el beat que sostiene la estructura; El contrabajo da el tono fundamental sobre el cual se construye la melodía La sinfonía es total cuando el actor siente que el sonido de su actuación los trasciende, golpea la escenografía y esta le devuelve una resiliencia física. El espacio deja de ser vacío; se vuelve un medio denso, lleno de hilos invisibles que el actor hace vibrar inclusive en la quietud del silencio. El actor es, al mismo tiempo, el instrumento, el músico y la partitura. La tensegridad es la ley física que permite que esta sinfonía no se desmorone. Cuando el actor entiende que su voz nace en el suelo y se moldea en la resistencia de su vestuario y su maquillaje, la palabra deja de ser "hablada" para ser ejecutada con la precisión de una gran orquesta hacia una escenografía que deja de ser un decorado estático para ser un interlocutor entre la acción escénica y el espectador.

### **Diálogo 7\_ (Jerzy Grotowski)**

El Investigador: Maestro Grotowski, solemos separar la voz del movimiento. ¿Cómo se vinculan en este equilibrio?

Jerzy Grotowski: "No se debe cantar con la voz, sino con todo el cuerpo. Los resonadores no son solo cavidades, sino zonas de vibración que dependen de la postura y la intención física" (Grotowski, 1968, p. 145).

Esta sinergia requiere que la escenografía sea comprendida no como un mero telón de fondo, sino como el cuerpo expandido del actor, una extensión vital de su propia existencia escénica. Se manifiesta a través de extensiones físicas que, al alterar la silueta, la escala y el movimiento del actor, redefine su presencia y sus límites. Asimismo, opera mediante extensiones sensoriales como la iluminación y el sonido que proyectan y expanden el "aura" de este personaje, envolviéndolo en una atmósfera palpable. La escenografía por lo tanto se presenta como un proyector de estados internos, un dispositivo que revela además de ornamentar. Tiene la capacidad intrínseca de manifestar visualmente el mundo interior de los personajes o el drama en sí. Es capaz de evocar recuerdos, premoniciones o mundos alternativos, trascendiendo así el "aquí y ahora" para sumergir a actores y espectadores en una realidad ficcional de mayor densidad.

Consideremos un escenario diseñado bajo principios tensegricos - cables, superficies elásticas o planos inclinados como la escenografía de Jorge Ferrari de la Tempestad -2018\*). Este tipo de diseño no sólo desafía la percepción, sino que obliga al actor a mantener un estado de alerta física constante, eliminando la "comodidad" complaciente que mata la presencia escénica. En este campo de resonancia poética, el actor debe "afinar" su peso, su equilibrio y su energía en relación dialéctica con los objetos y las fuerzas latentes del espacio, convirtiendo

cada movimiento en una deliberación consciente, casi un acto de danza con el entorno.

La escenografía es sin duda un organismo vivo y multifacético en el universo teatral, dotado de una personalidad propia. Es una entidad que coexiste, responde y dialoga con cada elemento escénico, desde el vestuario hasta el mínimo gesto. Un actor no “actúa” en un espacio vacío, por el contrario, interactúa profunda y simbólicamente con el espacio, lo habita, lo confronta, se confunde y se resignifica en él. La personalidad de este espacio -sea opresiva, liberadora, mínima o abundante, caótica o estructurada- no es un detalle menor ya que define y moldea la gestualidad, la voz y el movimiento del actor.

#### **Diálogo 8\_ (Luz Milena Cazaux)**

El Investigador: Maestra, hemos hablado del cuerpo como un arco y de la voz como una flecha que nace en la tierra. Pero ¿qué sucede cuando el actor se detiene frente a la materia del mundo? ¿Es el escenario un límite o una expansión?

Maestra El escenario nunca es un límite si se habita con integridad. En este sistema, la escenografía no se limita a decorar; ella amplifica y, sobre todo, contextualiza la presencia del actor. Ella es el eco físico de su tensión interna.

El Investigador: ¿Y cómo sabemos que esa unión es orgánica y no un simple artificio estético?

Maestra: Lo percibes en la vibración. Cuando el color del maquillaje, la textura del vestuario y la materialidad de la escenografía vibran en la misma frecuencia, no es por azar. Es porque existe una decisión artística deliberada y una profunda coherencia conceptual que une lo que el actor *siente* con lo que el espectador *ve*.

Todos estos elementos son componentes del mismo lenguaje visual, no entidades separadas. Son capas superpuestas de la misma realidad ficcional, reflejos de la misma verdad interna del mundo escénico de la obra representada.

#### **Diálogo 9\_ (Lux Milena Cazaux)**

El Investigador: Maestra, hemos hablado de la materia, del peso del vestuario y de la resistencia del suelo. Pero hay un elemento que nos envuelve y que no podemos tocar, aunque parece moldear todo lo que vemos. ¿Qué lugar ocupa la luz en esta arquitectura de tensiones?

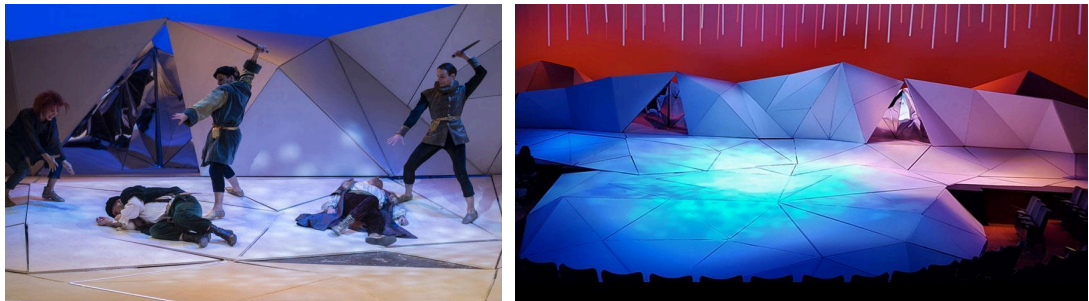
Maestra: La iluminación, ese escultor de volúmenes invisibles, es también una pieza fundamental de este lenguaje total. No solo creando profundidades insospechadas y transformando la escena con una gran plasticidad, sino que marca espacios simbólicos, separa mundos conceptuales, evoca presencias ficticias o sombras fantasmagóricas, y es gran partícipe en momentos de altos estados emocionales.

El Investigador: Entonces, ¿no es solo un factor externo para que el público vea al actor?

Maestra: Es un pulso emocional visible, una respiración luminosa que proporciona dinamismo al espacio, guiando la mirada y la emoción del espectador.

En última instancia la escenografía le brinda al actor la posibilidad única y efímera de habitar un mundo que existe mientras se habita.

Esta interdependencia culmina en una experiencia inmersiva, sensorial y emocional, tanto para el espectador como para el actor. Ambos se convierten en testigos de un universo que cobra vida efímeramente, una experiencia e irrepetible que se graba en la memoria.



**Escenografía de Jorge Ferrari de La Tempestad- 2018**

En síntesis, el vestuario, la caracterización y la escenografía trascienden su materialidad para conformar una red tensegrítica intrínsecamente interconectada, un verdadero ecosistema escénico. Cada elemento, desde los colores y las texturas de la tela, hasta la luz que esculpe el volumen, no es un añadido superficial, sino un catalizador esencial para la metamorfosis del actor, redefiniendo su kinesia y presencia. Se convierten en portales simbólicos que invitan al intérprete a una reconfiguración de su identidad escénica y a la audiencia a una inmersión profunda. Cuando esta compleja arquitectura visual y sensorial vibra en coherencia artística, el resultado es una experiencia teatral verdadera, efímera, única y plenamente habitada.

### **Diálogo 10\_ (Eugenio Barba)**

El Investigador: Maestro Barba, ¿cómo se logra que esta maquinaria no sea algo frío?

Eugenio Barba: "Para que haya vida en escena, el cuerpo debe habitar un sistema de tensiones opuestas" (Barba, 1991, p. 12). El actor debe aprender a "pensar su propia presencia escénica como energía" (Barba, 2009, p. 86).

## **V. LA EMOCIÓN: EL EQUILIBRIO ENTRE TÉCNICA, PALABRA Y SENTIR**

La emoción en el sistema tensegrico no es un accidente psicológico, sino una coordenada física mensurable. Un cambio en la respiración (tracción interna) modifica el pensamiento (estado interno). Sin embargo, surge la pregunta: ¿cómo se transforma esta arquitectura de tensiones en una experiencia humana vibrante?

### **Diálogo 11\_ (Gabriela Pèrez Cubas) – (Susana Bloch)**

El Investigador: Maestra, hemos construido una arquitectura de tensiones precisa con el maquillaje, el vestuario y la escenografía. Pero ¿cómo evitamos que sea solo una cáscara técnica? ¿Dónde queda la subjetividad del intérprete en esta red de cables y fuerzas?

Pérez Cubas: Es que no hay división. La subjetividad, como las emociones, los sentimientos, las sensaciones, la motricidad y la capacidad de otorgar sentido a las acciones pueden hacerse accesibles y operativas a través de un término que las incluya y aborde la interrelación entre las mismas: la energía. Esta energía es el lazo de interconexión que permite que el sistema actoral "se mantenga estable o se estabilice ante las perturbaciones" (Pérez Cubas, 2007, p. 60).

El Investigador: Entonces, la emoción no es algo que "llega", sino la energía que mantiene la cohesión del sistema.

El Maestro: Exactamente. Como bien dice Pérez Cubas, la energía hace operativa la vida interior. En la tensegridad escénica, una emoción es una pulsación que recorre la estructura; si la red está bien afinada, esa energía fluye y se convierte en presencia. Por eso, como afirma la Dra. Bloch, "el control preciso de los componentes respiratorios contribuye a la experiencia subjetiva del actor" (Bloch, 1993, p. 2).

Por lo tanto, si el maquillaje acentúa el rictus de una emoción y el vestuario restringe el movimiento expansivo innecesario, el actor no necesita "fingir" un sentimiento; solo necesita habitar esa red de tensiones físicas y dejar que el sistema tenségrico haga emerger la subjetividad. La palabra, cargada de esta musicalidad moldeada por la forma, adquiere una presencia arrolladora.

## VI. CUADRO DE INTEGRACIÓN ARMÓNICA \_

| Concepto de Física | Aplicación en la Práctica Actoral      | Impacto en la Composición Estética             |
|--------------------|----------------------------------------|------------------------------------------------|
| Tensegridad        | Estabilidad global huesos/fascias.     | Vestuario como piel poética y tensional.       |
| Vectores de Fuerza | Oposiciones para generar presencia.    | Calzado y escenografía determinan el eje.      |
| Resonancia         | El cuerpo como caja acústica.          | Maquillaje que altera el timbre de la palabra. |
| Patrones Efectores | Acciones físicas que disparan emoción. | Caracterización que ancla el estado interno.   |
| Armonía            | Flujo de energía sin bloqueos.         | Escenografía como extensión de la bios.        |

## VII. CONCLUSIONES: EL ACTOR COMO INSTRUMENTO DE ARMONÍA TOTAL \_

Entender la tensegridad escénica permite al intérprete optimizar su energía y evitar el desgaste psicológico. Ya no se trata de una maquinaria mecánica que deja al cuerpo como un conjunto motor, sino de una arquitectura viva donde la emoción es el pegamento de la estructura.

### Diálogo 12\_ (Jacques Lecoq)

El Investigador: Maestro Lecoq, ¿cuál es el fin último de integrar el cuerpo, la voz y la materia de esta forma?

Jacques Lecoq: El fin es el juego creativo y la exploración del mundo. El espacio pedagógico y escénico debe ser un lugar donde los actores puedan "experimentar y desarrollar su creatividad, permitiéndoles explorar cada aspecto de su expresión corporal y emocional" (Lecoq, 1997/2003, p. 32). Mi objetivo siempre ha sido favorecer el surgimiento de un teatro donde el actor sea un "creador" y no solo un "intérprete".

Al integrar vestuario, maquillaje y escenografía como parte de su propia carne, el actor alcanza una integridad sistémica superior. La técnica se vuelve invisible y lo que queda es la pura presencia: un ser en armonía donde la palabra tiene peso, la emoción tiene forma y el espacio es un campo de batalla poético habitado con precisión arquitectónica.

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS \_

- Barba, E. (1991). *La canoa de papel: Tratado de Antropología Teatral*. Catálogos.
- Barba, E. (2009). *Canoa de papel*. Escenología.
- Bloch, S. (1993). *Alba Emoting: A Psychophysiological Technique to Help Actors Feel*. Precision Media.
- Comandú, M. (2018). *El cuerpo afectado: Una genealogía de la afectación en la formación actoral* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Córdoba].
- Davini, S. (2007). *La voz del actor*. Leviatán.
- Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- Meyerhold, V. (1922). *Escritos sobre teatro*. Alberto Corazón.
- Pérez Cubas, M. (2007). *Cuerpo y neurobiología en el entrenamiento actoral*. Inteatro.
- Schechner, R. (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas.
- Stanislavski, C. (2003). *La construcción del personaje* (R. Puga, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1948).
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral* (X. Martínez, Trad.). Alba Editorial. (Obra original publicada en 1997).
- Coleridge, S. T. (2010). *Biographia Literaria* (R. Caner-Liese, Trad.). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1817).
- Buckminster Fuller, R. (1975). *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking*. Macmillan Publishing. (Referencia para el concepto de Tensegridad).
- Clark, L. (1997). *Lygia Clark* (Catálogo de exposición). Fundació Antoni Tàpies. (Obra original publicada en 1967).
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros: Arte indígena del Paraguay*. Servilibro / Museo del Barro. (Referencia para el análisis del maquillaje ritual y la transformación ontológica).
- Oiticica, H. (1986). *Hélio Oiticica* (Catálogo). Galerie Nationale du Jeu de Paume. (Referencia para los Parangolés y el vestir la obra)



# TENSEGRIDAD ESCÉNICA: la Arquitectura Viva y Armónica del Ser en Escena

Por \_ Gonzalo Leonel Gramonte (UBA FFyL, UNICEN FA, Universidad de Morón FADAU) correo\_ggramonte@hotmail.com

Por Luz Milena Cazaux (UNA Artes)  
correo\_luzcazaux@gmail.com

**RESUMEN** \_ Este trabajo propone una visión integradora de la presencia del actor a través del concepto de Tensegridad Escénica, cuestionando la fragmentación tradicional entre psicología, movimiento y voz. A partir de una analogía con la arquitectura sistémica, se define al cuerpo del intérprete como una estructura viva sostenida por el equilibrio dinámico entre tensión y compresión. A través de diálogos imaginarios con referentes como Meyerhold, Grotowski y Stanislavski, la investigación explora cómo la caracterización, el vestuario y la escenografía no son accesorios externos, sino extensiones biomecánicas y sensoriales que modifican la red de tensiones del actor. El estudio concluye que la emoción no es un suceso aislado, sino una coordenada física mensurable que, integrada a una técnica orgánica, permite al actor alcanzar una "armonía total", transformando el espacio escénico en un ecosistema vibratorio compartido con el espectador.

**KEYWORDS** \_ Tensegridad Escénica, Biomecánica, Integridad Sistémica, Caracterización, Presencia Actoral

**ABSTRACT** \_ This paper proposes an integrative vision of the actor's presence through the concept of Scenic Tensegrity, challenging the traditional fragmentation between psychology, movement, and voice. Drawing an analogy with systemic architecture, the performer's body is defined as a living structure sustained by a dynamic balance between tension and compression. Through imaginary dialogues with key figures such as Meyerhold, Grotowski, and Stanislavski, the research explores how makeup, costume, and set design are not merely external accessories but biomechanical and sensory extensions that modify the actor's network of tensions. The study concludes that emotion is not an isolated psychological event but a measurable physical coordinate. When integrated into an organic technique, it allows the actor to achieve "total harmony," transforming the stage into a vibratory ecosystem shared with the audience.

**KEYWORDS** \_ Scenic Tensegrity, Biomechanics, Systemic Integrity, Characterization, Actor's Presence





escenauno