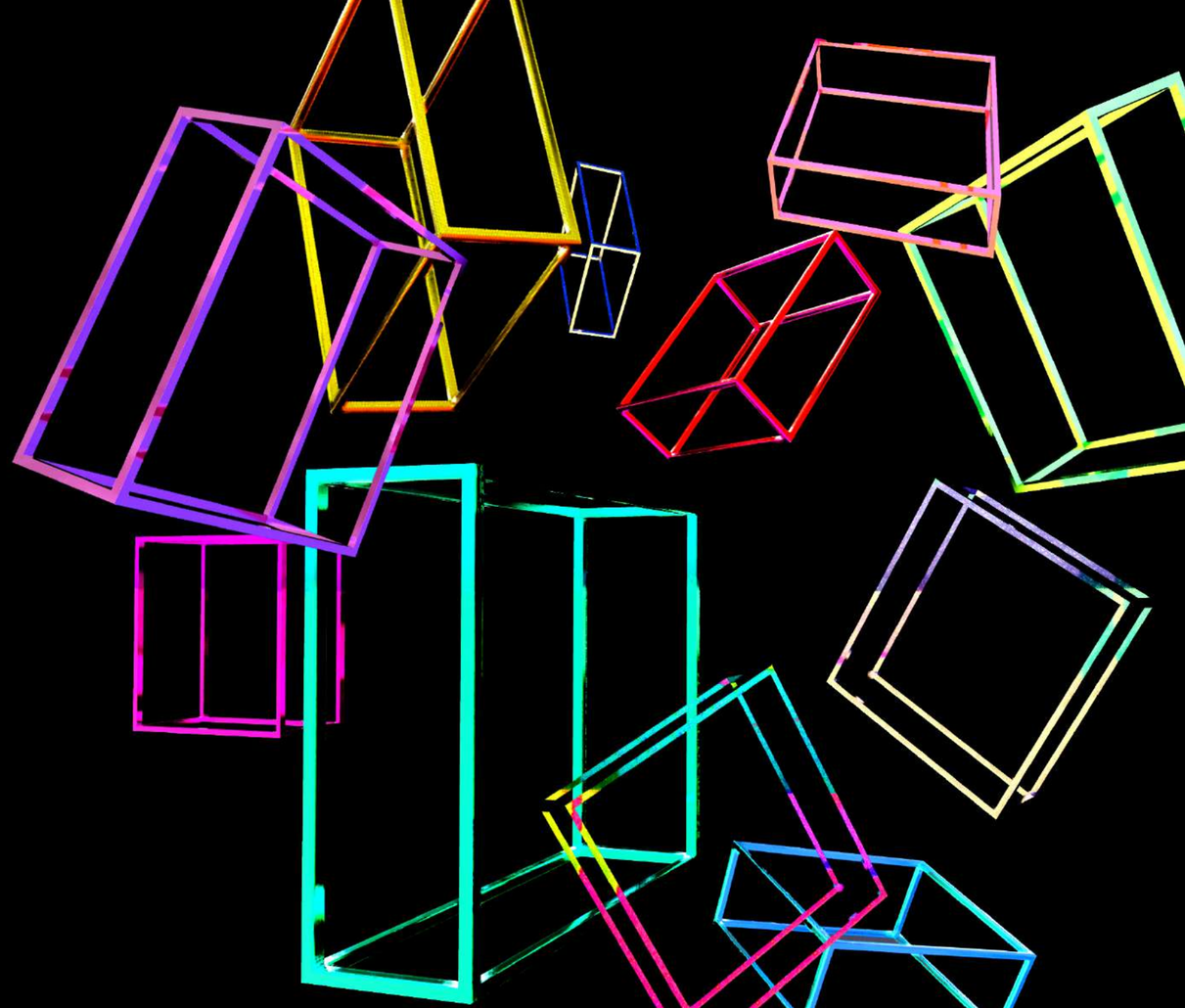




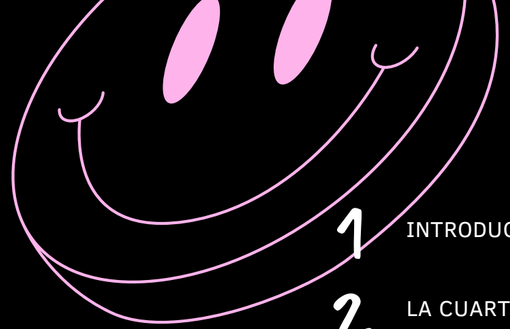
Corinne Merolla
Romper la Cuarta Pared: Una Escena Itinerante
Tutor: Arq. Juan Germán Guardati
Dirección: Arq. Alicia Hilman
Universidad Abierta Interamericana
2021



ROMPER LA CUARTA PARED

UNA ESCENA ITINERANTE

CONTE-NIDO



1 INTRODUCCIÓN
2 LA CUARTA PARED: LA RELACIÓN SALA-ESCENA
3 PROBLEMÁTICA Y DESARROLLO
4 HISTORIA, CONCEPTO Y RAÍZ: TEATRO AMBULANTE
5 ESPECTÁCULOS AMBULANTES EN ARGENTINA
6 LA ARQUITECTURA EFÍMERA: ESTUDIO DE CASOS
7 PROYECTO
8 BIBLIOGRAFIA

1 INTRO-DUCCIÓN

Una utopía polivalente realizable.

Esta investigación nace de la necesidad de reflexionar sobre el desarrollo de obras en la industria del espectáculo nacional, su dependencia con la envolvente y caja escénica.

Si la puesta en escena internacional y nacional corre su foco de las grandes centralidades, su consumo en el interior es casi nula y su demanda aumenta como consecuencia de su dificultad de acceso.

Esto exige un cambio fundamental en las desventajas y desactualización en los medios para otorgar un transporte que se adapte a esta nueva necesidad.

La “polivalencia” es la capacidad inherente de un objeto para ser reinterpretado para diferentes usos a lo largo del tiempo.

La idea de polivalencia también puede percibirse como una respuesta al enfoque egoísta de los diseños utópicos, que suelen ser teóricamente fuertes, pero en su especificidad dan la espalda a la diversidad e irracionalidad de la humanidad.

Para ser reinterpretada una forma se requieren suficientes características definitorias, así como un contexto que sugiera la necesidad de una reinterpretación.

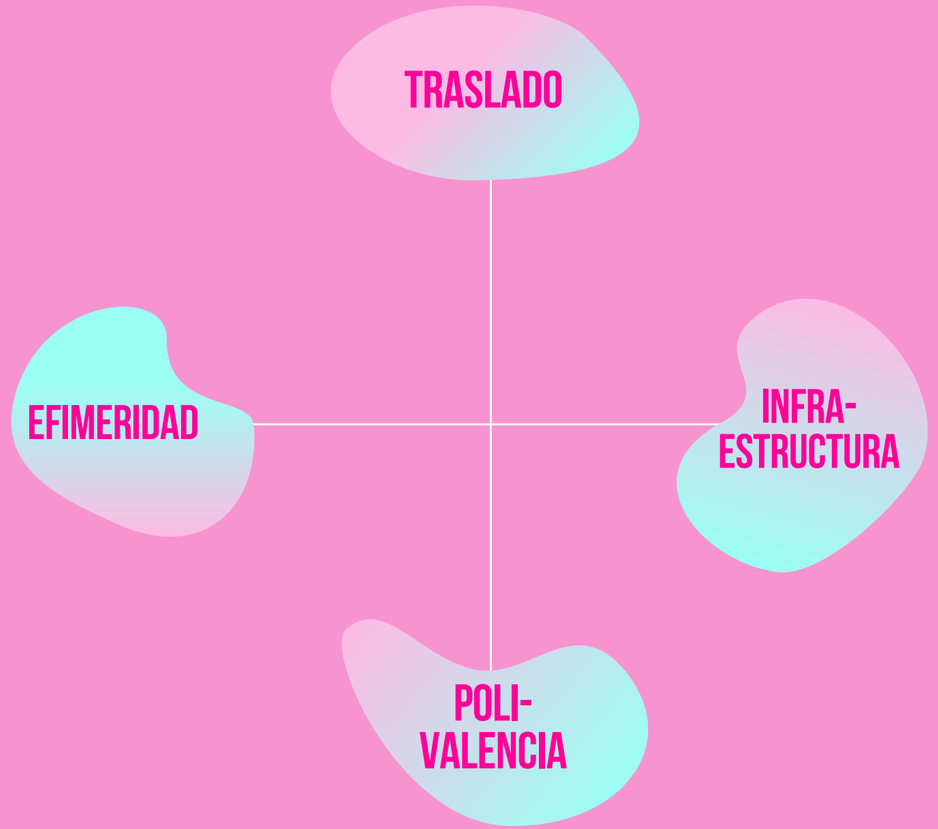
Es por ello que reúne un conjunto de observaciones que tienen como núcleo central el teatro ambulante.

La "adaptabilidad" se define como "un proceso mediante el cual un organismo se adapta mejor a su entorno".

Como proceso, la línea de tiempo para la adaptación cae entre el progreso glacial multigeneracional de la evolución y la reacción instintiva inmediata a una emergencia (de la naturaleza que tenga).

La adaptación requiere una comprensión de los cambios a los que debe responder.

Se propone un modo de estudio directo que toma como antecedente el recorrido histórico que replantea el modo de desenvolvimiento escénico a lo largo de la historia del teatro ambulante mundial.



Se enfocará en estudiar y proyectar un sistema que sustente las necesidades básicas para poder representar cualquier tipo de obra escénica, en cualquier lugar, que incluya la experimentación de nuevas configuraciones escénicas y rompa con la necesidad arraigada de contexto de una sala escénica.
Su objetivo se basa en solucionar el traslado y montaje de una producción escénica en el momento de realizar giras, llevándolas a un público sin acceso a ellas y la importancia de la flexibilidad en el diseño arquitectónico.
En un nuevo paradigma de diseño que se extienda más allá de las necesidades específicas del sitio y se base desde el módulo, al contexto sistemático, al desarrollo de una puesta en escena.
La adaptación efímera, sustentable y polivalente podría impactar significativamente la profesión y el futuro de las puestas de escena y entretenimiento. Este enfoque combina tres conceptos que no son nuevos para la arquitectura o para las discusiones en torno al desarrollo escénico, pero que, cuando se complementan, amplifican el potencial de cada uno.
La combinación del concepto temporal de polivalencia y adaptación proporciona un nuevo lente para abordar el conflicto entre el hecho constante del cambio y la incertidumbre de situaciones complejas que pueda presentar una obra.
Consiste de un sistema constructivo modular adaptado al acoplado de uno o varios camiones con la acotación de un container de base, permitiendo que puedan recorrer todo el país sin problemas e implementarse en donde sea necesario.
Desde esta perspectiva, el sistema puede generar un diseño y construirse para satisfacer las necesidades de la obra, para proporcionar un horizonte proyectual efímero polivalente capaz de fomentar el entretenimiento en zonas que no pertenezcan a las grandes centralidades y para convertirse en infraestructuras de apoyo para nuevos patrones de asentamiento.

01 INTRODUCCIÓN

PROYECTO Y PRESENTACIÓN



2 LA CUARTA PARED

Se utiliza el término "romper la cuarta pared" para referirse a la acción de uno o varios personajes que interactúan con el público espectador. Apoyándose ese concepto desde un punto de vista metafórico tanto a escala urbana como a escala peatonal, el proyecto se acerca a la población y no viceversa.

Es entonces, primordial poner el foco en ***"el espacio escénico"*** entendiéndolo como un elemento clave para la existencia de un espectáculo.

Se han construido salas en todo el mundo hasta con seis posibilidades escénicas diferentes con la ***relación sala-escena.*** El resultado de dicha evolución estaba originado a establecer una relación mucho más cercana entre los mismos.



El teatro convencional que todos conocemos y que hasta la actualidad ha sido el ámbito más elegido por los directores para montar sus espectáculos, se denomina el teatro a la italiana, este espacio está dividido por dos partes bien diferenciadas, la sala y el escenario. Las dos estancias están delimitadas por la boca de escena o, como muchos teóricos eligen mencionar como la cuarta pared. Tapando esa boca se encuentra el telón de boca o telón de embocadura, el cual generalmente está cerrado al comienzo de cada obra.
Entre este y el espacio donde se ubican los espectadores, está el proscenio y en algunos teatros también el foso de orquesta junto a él, si el mismo es mecánico, es decir levadizo, se lo denomina pistón.

Posteriormente detrás del telón de boca podemos sólo mencionar los hombros que se ubican en los laterales del escenario como espacio de guardado de la escenografía y la capilla ubicada detrás del escenario en sí, también empleado para dicho motivo.
Muchos espacios intentaron romper con la tradición del teatro a la italiana y su perspectiva clásica.
De estas experiencias y estudios surgieron variados tipos de espacios de representación como por ejemplo el teatro circular, donde el público se disponía alrededor del ámbito escénico logrando así rodear el hecho teatral.

02 LA RELACIÓN SALA-ESCENA



TEATRO DE PROSCENIO
O "ALLA ITALIANA"



TEATRO
ARENA O CIRCULAR



ANFITEATRO
O TEATRO SEMICIRCULAR

El teatro semicircular, la sala Casacuberta del teatro San Martin de la ciudad de Buenos Aires es un claro ejemplo de este tipo de estancia donde el pistón mecánico abarca parte del espacio del espectador también logrando una perspectiva similar al teatro anteriormente mencionado.
Y por último el espacio que nos compete en este caso, el teatro polivalente o comúnmente llamado teatro no convencional el cual puede ser usado para distintos fines, la disposición de la estancia puede alterarse de manera arbitraria permitiendo elegir de qué manera se dispone el escenario y el sector de los espectadores, si es que el director lo prefiere así.

A la hora de definir un espacio no convencional, es notorio que surjan muchas preguntas al respecto. El motivo por el cual se lo define como no convencional, puede referir a un espacio no teatral o quizás se esté haciendo referencia al hecho teatral propiamente dicho, además del espacio físico.
Cuando se hable de escenario a lo largo de este proyecto, no se referirá al espacio convencional que generalmente todos conocemos y que atribuye su nombre, siendo este precedido de un telón rojo que enmarca una embocadura iluminada por artefactos lumínicos.

02 LA RELACIÓN SALA-ESCENA



TEATRO CRUZADO O DE PASARELA



TEATRO CORBATA



TEATRO CAJA NEGRA

Un escenario no siempre debe tener estas características. Los espacios pueden ser variados y consecuentemente también existen diferentes formas de intervenir ese espacio vacío al que hace mención Brook, en su libro "The Empty Space", más precisamente con manifestaciones artísticas.
El surgimiento de una nueva concepción del espacio, es el rechazo sistemático de la escena a la italiana, por parte de algunos directores y dramaturgos, quienes buscaban y buscan poder expresar a través del espacio, sin condicionarse y poder general una relación mucho más estrecha con el espectador.

Se han construido salas en todo el mundo hasta con seis posibilidades escénicas diferentes con la relación sala-escena.
El resultado de dicha evolución estaba originado a establecer una relación mucho más cercana entre los mismos.
La escuela Bauhaus en Alemania fue un gran avance en la transformación paulatina del espacio. A pesar de su corta vida, su influencia ha alcanzado límites inimaginables y hasta ahora no ha sido igualada. La planificación académica del estudiante era tan completa, que naturalmente su estudio se extendió en las artes escénicas.

02 LA RELACIÓN SALA-ESCENA



TEATRO DE PROSCENIO
O "ALLA ITALIANA"



ANFITEATRO
O TEATRO SEMICIRCULAR



TEATRO CORBATA



TEATRO ARENA



TEATRO CRUZADO O
DE PASAREL A



TEATRO CAJA
NEGRA

“PUEDO TOMAR UN ESPACIO VACÍO Y LLAMARLO UN ESCENARIO DESNUDO”

Brook, 1973, "The Empty Space"

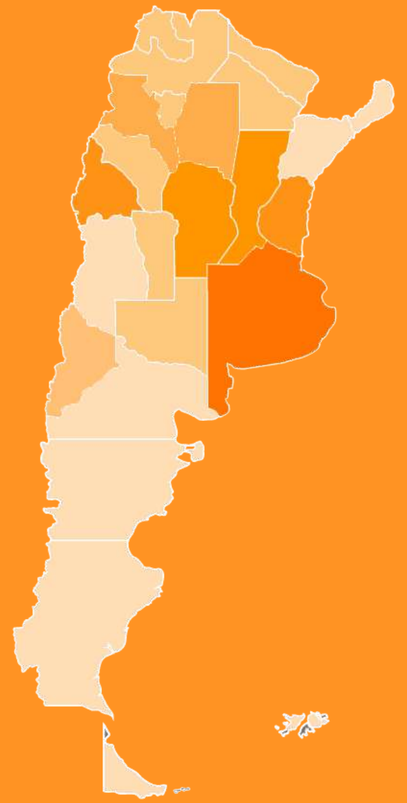
3 PRO-BLEMÁ-TICA y Desarrollo

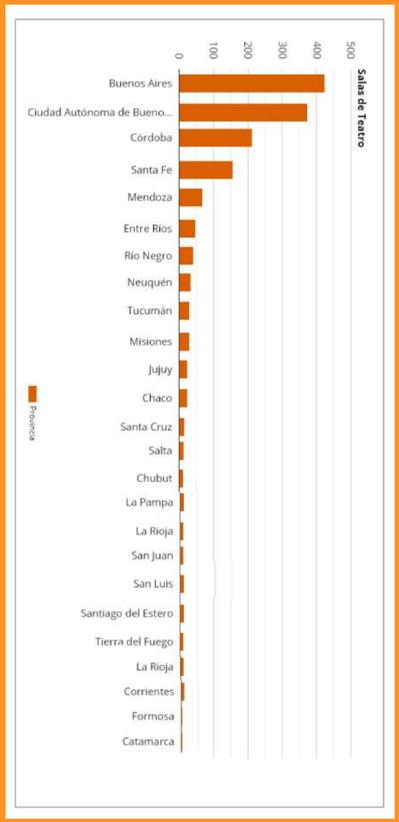
Un edificio puede ser considerado una obra de arte ya que puede ser contemplado desde un punto de vista de forma y estética. Tiene como objetivo crear espacios con donde los seres humanos desarrollan todo tipo de actividades.
Lo mismo sucede con un escenario y con quienes lo conforman, se crean espacios en donde se desarrollan actividades y se narran relatos percibidos por un espectador.
Si al mismo tiempo entendemos el arte como un reflejo de la realidad, y si el hombre es un ser en constante cambio y un modificador de su entorno, cómo no aceptar la evolución y la dialógica entre ambos.
Las manifestaciones artísticas se despegan de los bastidores para pasar a tener volumen dentro de un espacio determinado; los decorados escénicos salen del espacio tradicional, se reinstalan y sintetizan para construir el concepto cada vez más concreto; la tecnología y la ciencia invaden los criterios del arte y se funden en él.
El espacio físico es todo aquello que rodea al ser humano. Pero en este caso no se está aludiendo precisamente al espacio geográfico o el universo, sino más bien al espacio arquitectónico, escénico y artístico.
La República Argentina cuenta hoy en día con un gran desarrollo en producciones teatrales. Nos encontramos con una infinidad de espectáculos que solo pueden ser disfrutados por espectadores que tienen la posibilidad de acercarse a un teatro que generalmente son llevados a cabo en ciudades como Buenos Aires, Rosario, Mar del Plata, Córdoba o Mendoza.

Dichas ciudades cuentan con una sobreproducción de espectáculos que al final, concluye en una cantidad reducida en la mayoría de las representaciones pese a la multitud de obras teatrales que se encuentran en cartelera.
El relevamiento registra un total de 1.591 salas para la exhibición de artes escénicas.
La mayoría (70%) son salas de teatro; el 23%, centros culturales, y resto corresponde a centros educativos, bares artísticos y circos que incluyen espectáculos de artes escénicas en su programación (7%).
Haciendo contraste a esta problemática, el interior del país cuenta con ciudades o pueblos que carecen de una sala teatral, no tienen las estructuras o infraestructuras suficientes para llevar a cabo producciones o espectáculos.
Con lo cual, muchos colectivos teatrales suelen realizar giras una vez concluido sus temporadas, en lo general sus recorridos no incluyen demasiados sitios, por lo tanto, se siguen dejando a un lado muchos lugares por visitar.
El mapa de espacios muestra una clara concentración en la región centro del país, con casi las tres cuartas partes del total de espacios.
La Provincia de Buenos Aires y CABA, concentran el 50% de los espacios; Córdoba el 13% y Santa Fe, el 10%.
Aquí es donde se desglosa, el primer nodo problemático que detecto en el rubro:

La falta de infraestructura o tecnología para lograr un sistema de teatro itinerante, polivalente y efímero que abarque las tipologías escénicas y permita el desenvolvimiento de todos los géneros performaticos.

03 PROBLEMÁTICA y Desarrollo





1 PROBLEMA

Falta de espectaculos en ciudades y pueblos del interior.

2 POSIBLES CAUSAS

Carencia de una sala teatral polivalente en pueblos y ciudades del interior del país, falta de estructuras o infraestructuras suficientes para llevar a cabo producciones o espectáculos y recibir los espectáculos que estan haciendo giras nacionales o internacionales.

3 DIFICULTADES

Un motivo por el cual las producciones teatrales no recorren el país distribuyendo sus espectáculos es el traslado y la complejidad sistemática de él.

03 PROBLEMÁTICA y Desarrollo

La finalidad de este proyecto se basa en diseñar un sistema modular que permita el desenvolvimiento de una puesta en escena que pueda recorrer todo el país sin problemas de traslado.
Haciendo a un lado la problemática de las sobreproducciones existentes en Buenos Aires, y además, con la idea de fomentar las producciones en el interior del país.
Lo que necesitamos es un nuevo paradigma de diseño que se extienda más allá de las necesidades específicas del sitio y se base en el contexto incierto y a los requisitos de una obra.
Uno de los objetivos claves del proyecto es la polivalencia del espacio escénico en sí mismo, que pueda un mismo sistema constructivo, proponer distintas tipologías de ensamble, logrando una amplia variedad para adaptarse a distintos géneros de espectáculo.

Mediante este aporte hacia el ámbito escénico se pretende analizar la problemática de las producciones escénicas frente a la negativa de realizar giras con sus espectáculos.
Partiendo desde el concepto de que la “cuarta pared” llegue al pueblo integrándose de manera envolvente con el espectador haciéndolo parte de él, afirmando la ideología que promulga que todos tengamos iguales oportunidades de acceso y “romper” con el límite y el vínculo escena-espectador a escala urbana nacional y social.
Este enfoque combina tres conceptos que no son nuevos para la arquitectura o para los planteos escenográficos, la polivalencia, efemeridad y sustentabilidad.

“EL ESCENARIO ES EL LUGAR DONDE TODO LO QUE ES, SIEMPRE ES OTRA COSA.
EL TEATRO ES UN MIRADOR DONDE TODO LO QUE ES PUEDE APARECER, PERO SÓLO SE RECONOCE CUANDO DESAPARECE.”

Luis De Tavira

4 CONCEPTO Y RAÍZ

Historia del
Teatro Ambulante

El teatro ambulante, también llamado teatro itinerante, se caracteriza por realizar giras periódicas por distintos pueblos o ciudades del país, como así también, por recorrer varios países. Este tipo de teatro nómade suele representar sus funciones dentro de una carpa móvil o portátil, que viaja a dichos lugares con una estructura física necesaria para la materialización de sus espectáculos.

El recorrido por la historia de lo que fue la evolución del teatro estará orientada a las compañías teatrales ambulantes que se trasladaban de un lugar a otro con sus obras para representarlas no solo en las grandes ciudades, sino también en los pueblos pequeños.

A pesar de que las instalaciones teatrales fueron progresando a través del tiempo, situando su origen en Grecia y llegando a los teatros de hoy en día,

las compañías teatrales jamás dejaron de existir, trasladándose de pueblo en pueblo para hacer llegar el espíritu teatral a los lugares donde no se cuenta con un edificio teatral.

El recorrido por la historia de lo que fue la evolución del teatro estará orientada a las compañías teatrales ambulantes que se trasladaban de un lugar a otro con sus obras para representarlas no solo en las grandes ciudades, sino también en los pueblos pequeños.

Al comienzo de la historia del teatro convencional, los escenarios a menudo eran simplemente áreas elegidas para interpretaciones dentro de un pueblo.

Como el teatro deriva de los ritos y ceremonias religiosas, estas áreas tuvieron especial significación para la tribu.

ORIGEN DEL TEATRO AMBULANTE

La danza surge en la prehistoria, cuando el hombre se cubría de pieles de animales e imitaba los movimientos de las fieras que iba a cazar.

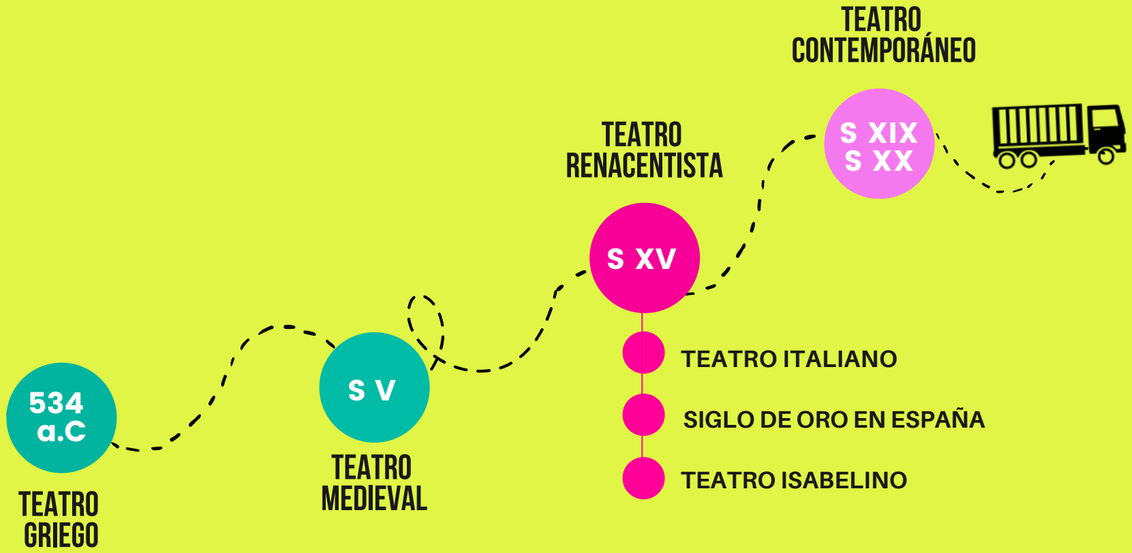
El hombre creía que imitando a los animales en torno al fuego del campamento la cantidad de estos animales podría aumentar y además, asegurarse una buena caza.

El origen del teatro aparece con la evolución de dichos rituales relacionados con la caza, desembocándose en ceremonias donde se les rendía culto a los dioses, aquellas ceremonias religiosas tenían ya algunos componentes de especificación teatral.

Existe un acuerdo general en considerar que el teatro tuvo como origen una ceremonia religiosa en la cual un grupo humano se reunía para celebrar un rito agrario o de fecundidad e inventaba situaciones
en cuyo transcurso un dios moría para después resucitar gloriosamente, un prisionero era ejecutado, se organizaba una procesión, una orgia o un carnaval. (Pavis, 1990; p.p. 404-405)

El drama y el teatro se fueron desarrollando y perfeccionando a medida que el hombre transciende en la magia imitativa. A través del uso de las danzas, música y máscaras, pretendía atraer las lluvias y aumentar las cosechas.

De esta forma, el culto producía los mitos y los mitos debían ser representados para que la raza sobreviviera



TEATRO GRIEGO

El teatro occidental surge en 534 a.C. cuando el actor y autor llamado Tespis realiza la primera representación dramática en Grecia, consiguiendo distintos roles corporizando personajes. Aquello ocurría dentro de las celebraciones que se daban en las fiestas dionisíacas, ritos campesinos que se desarrollaban en el tiempo de cosechar la uva, honrando la fertilidad y la resurrección anual de la vida en la naturaleza.

Aunque dicha celebración no fue bien vista en Atenas, Tespis fue acusado de fingir y mentir con lo cual tuvo que dejar la ciudad por orden de personajes importantes. Al abandonar la ciudad, se armó un escenario móvil para comenzar a recorrer los caminos, aquel escenario ambulante denominado “el carro de Tespis” comenzó a dar funciones por todos los pueblos.

Las principales obras, considerándose las más importantes eran representadas primero allí y luego se repetían en las provincias y, después de varios siglos fueron repuestas en tierras lejanas. Con la importancia que se le daba en esta época a las fiestas teatrales surgen los reconocidos festivales Dionisiacos de Atenas.

El esplendor de las grandes Dionisíacas atraía visitantes de todo el mundo griego. Se consideraba una semana de vacaciones donde se suspendía el comercio y las oficinas gubernamentales cerraban. Además de estas fiestas dramáticas atenienses, existían también las llamadas Dionisíacas Rurales, realizadas en diciembre en las poblaciones del Ática.

Se presentaban las obras ganadoras de Atenas, donde, además, los nuevos autores tenían la posibilidad de una puesta a prueba, como se denomina actualmente.

534 a.C







TEATRO MEDIEVAL

Desde cien años después de la caída de Roma hasta el final de la Edad Media no hubo teatros, se contaba solo con actores ambulantes que actuaban solo en los carnavales y espectáculos de variedades. En dicha época los actores ambulantes comenzaron a cambiar los roles, los actores ahora eran acróbatas, juglares, titiriteros y, además, empezaron a vivir fuera de las leyes eclesiásticas y laicas.

Luego, siendo la Iglesia católica la que había condenado al teatro romano, hizo revivir el drama.

Era una época en la cual no se contaba con un edificio teatral. Las representaciones teatrales se realizaban en el exterior, principalmente en las fachadas de las iglesias. Con el tiempo los decorados se hacían más complejos y complicados, con lo cual, dicho espacio teatral se traslada a la plaza del mercado.

Las principales obras, considerándose las más importantes eran representadas primero allí y luego se repetían en las provincias y, después de varios siglos fueron repuestas en tierras lejanas. Con la importancia que se le daba en esta época a las fiestas teatrales surgen los reconocidos festivales Dionisiacos de Atenas.

El esplendor de las grandes Dionisíacas atraía visitantes de todo el mundo griego. Se consideraba una semana de vacaciones donde se suspendía el comercio y las oficinas gubernamentales cerraban. Además de estas fiestas dramáticas atenienses, existían también las llamadas Dionisíacas Rurales, realizadas en diciembre en las poblaciones del Ática.

Se presentaban las obras ganadoras de Atenas, donde, además, los nuevos autores tenían la posibilidad de una puesta a prueba, como se denomina actualmente.

SV







TEATRO RENACENTISTA ITALIANO

En la Edad Media, Dios era el centro del universo, considerándose lo más importante. En el siglo XV se origina el Renacimiento y a diferencia de la Edad Media, el hombre comienza a cobrar importancia, dejando de lado la religión y dándole prioridad a la ciencia y a la razón. Una nueva forma de teatro se origina en Italia, los reconocidos Teatros de las entradas. Se denominaba de esta manera a las entradas a los festejos espectaculares puestos para recibir a la realeza cuando llegaba a una ciudad, contemplando un saludo de bienvenida mediante un carro de abundante ornamentación. De estos espectáculos, muchas veces se contaba con estructuras de uno o más pisos, constituidos por dos escenarios que compartían una misma plataforma, a su vez, otro tipo de carros estaba dado por escenarios con estructuras de uno o más pisos. Aquel teatro de tablas y armazones de soporte ubicado en la plaza, no perdió jamás su esencia, y su concurrencia pública perduraba en el tiempo.

Eran comedias improvisadas que al finalizar sus actores pasaban el sombrero entre los espectadores. A este tipo de teatro se lo denomino como “commedia dell´ arte” en Italia a fines del siglo XVIII.

Era una época en la cual se contaba con un gran desarrollo de compañías teatrales que se presentaban en las instalaciones diariamente, con lo cual, las compañías menores viajaban en Italia de pueblo en pueblo dando funciones, y, las más renombradas se limitaban a las grandes ciudades. El escenario de estas compañías ambulantes solían ser sencillos, contando simplemente de un tablado con un telón de fondo. Pero, cuando estos actores ambulantes tenían la oportunidad de actuar en verdaderos teatros, se esmeraban en presentar la mejor escenografía con maquinarias escénicas y varios recursos especiales.

S XV







TEATRO RENACENTISTA SIGLO DE ORO EN ESPAÑA

Las primeras obras religiosas en España se llamaban autos sacramentales, estaban referidos a cualquier tema sagrado y de manera alegórico. La figura bíblica se convertía en un hombre de la época. Además de las representaciones de estos autos sacramentales en las iglesias, también había grandes procesiones que por lo general implicaban el desfile de grandes figuras fantásticas de gigantes y monstruos movidos por personas en su interior. Los autos no solo consistían en personajes abstractos, sino que además, se parecían a un tipo de representación inglesa que consistía en que los actores se trasladaban de un lugar a otro en la ciudad repitiendo sus interpretaciones, como lo hacían los actores ingleses sobre los grandes carros con sus respectivos decorados.
En cada parada, los carros se ubicaban frente a una plataforma sobre la cual se interpretaban las escenas más importantes por los actores.

Los carros en un principio ofrecían tres decorados en un mismo nivel, con el tiempo fueron incrementando más decorados hasta llegar a una cantidad de cinco.
Durante aproximadamente cuatro siglos se instalaban en las catedrales y en las plazas en calidad de teatro.
Otra de las reconocidas compañías de la época era la de Lope de Rueda, un dramaturgo español que se dedicó al teatro y a fundar una compañía propia que actuó en diferentes ciudades españolas con gran éxito.
Cervantes, a los catorce años asistió a una representación de la compañía, la cual, con cincuenta años más, publicó una breve descripción de aquella producción. Describió que el escenario estaba constituido por cuatro bancos ubicados en cuadro con cuatro o seis tablas encima, con que del suelo se levantaban cuatro palmos. Una manta vieja hacia de telón de fondo, con lo cual, detrás se ubicaban los músicos.

S XV





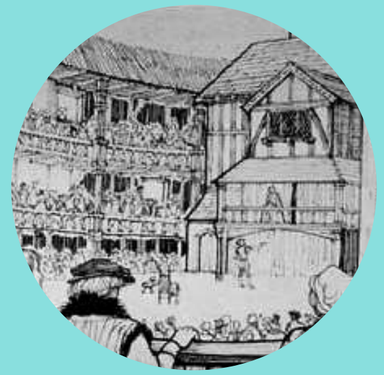


TEATRO RENACENTISTA ESPAÑA

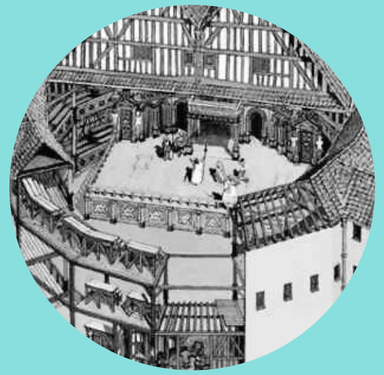
TEATRO RENACENTISTA TEATRO ISABELINO

Este tipo de teatro se presenta en Inglaterra frente al reinado de Isabel I. Las representaciones teatrales se caracterizaban por ser obras dramáticas. La profesión del actor fue tomando forma, y es en esta época cuando se le destina un estudio profesional.
Londres tuvo durante el período Isabelino una gran cantidad de teatros, entre ellos se pueden diferenciar los públicos y los privados. De los teatros públicos se contaba con una decena de teatros permanentes, la mayoría al aire libre. Los mismos solían presentarse de forma poligonal, contando con un patio en el centro. Uno de los teatros más conocidos de esta época es el Teatro del Globo, donde Shakespeare representó la mayoría de sus obras.
A diferencia del teatro público, el privado hacía sus representaciones en los patios de las posadas además se diferencian porque las instalaciones contaban con techo y luz artificial, con lo cual, los teatros públicos solo realizaban las funciones de día.
En plazas de aldeas, en los salones de los banquetes y en los patios de las posadas realizaban sus representaciones que a veces pueden haber sido toscas, pero que habitualmente eran populares. A fines del siglo, un poco antes de que ascendiera Isabel I al trono, se originó un tipo de obra popular denominada la crónica. Las canchas de tenis francesas constituían un espacio de estructura alargada de tamaño considerable y techada. En ese entonces, era muy común que los actores de las ferias de Paris se trasladaran a las canchas de tenis de esa ciudad.

S XV







TEATRO CONTEMPORÁNEO SIGLO XIX

Es una época de cambio en Europa, se produce una revolución política, social y económica, y, además, la denominada “revolución industrial” que hace variar la composición social de los pueblos.
El teatro romántico, durante el siglo XIX, se destaca por el sentimentalismo, el dramatismo, la preferencia de temas oscuros y escabrosos, por la exaltación de la naturaleza y del folklore popular, de esta manera surgió un nuevo subgénero denominado melodrama.
El teatro se vio muy afectado en este siglo, en la dramaturgia hubo una revolución y una reacción. Los teatros se multiplicaron y, además, redujeron su tamaño.
Es el momento en el cual se juega con la descripción detallada de la realidad, es decir que se actuaba con naturalidad, como en la vida real como si no se estuviera en el teatro, iluminando solamente el escenario y creando una pared entre el público y el espacio de actuación.
La ruptura del espacio escénico frente a una caja teatral, llevan al actor a explorar nuevos espacios para una representación innovadora.
De esta manera, se da comienzo a una nueva forma de representación en el cual al espectador se lo toma como un elemento más en la escena, integrándolo al espectáculo.
Es el momento en el cual el edificio teatral pierde importancia para darle lugar al libreto.
Ahora es el espacio quien se adapta a la obra, es decir, un espacio creado por el drama de manera necesaria y vinculante.

S XIX
S XX

TEATRO CONTEMPORÁNEO SIGLO XX

El teatro cuenta con una mayor profundización psicológica haciendo modificar el gesto, la acción y el movimiento. El director teatral toma protagonismo y se trabaja en los distintos tipos de vista en lo que se refiere a la puesta en escena. La contemporaneidad experimenta no solo en el espacio, sino también en los temas y la forma de presentarlos. Incluso existen obras de este período que pueden catalogarse como realistas en cuanto al tema, pero su representación no pasa por lo mismo. Una tendencia a la superación del teatro a la italiana, con el objetivo de transformar la relación frontal, distanciada e ilusionista que se crea entre el espectáculo y el espectador.
El hecho de revelación de un teatro fijo ha rechazado sistemáticamente los nuevos edificios teatrales de este siglo, prefiriendo utilizarse espacios no nacidos para el teatro, es decir, espacios alternativos para una nueva forma de representación.
Esto no quiere decir que se dejen de usar los teatros, sino que el crecimiento de producciones teatrales es un problema a la hora de alquilar una sala.
Los espacios alternativos se podrían tomar como una solución para este problema. Pero, en el siglo XIX y XX los antecedentes de teatros móviles son escasos, ya que lo característico de estos siglos no era trasladar un espectáculo, sino adaptar el espectáculo a un nuevo espacio, dejando de lado el edificio teatral para darle importancia al libreto.
En lo que resulta hoy en día, este tipo de teatro ambulante se ha dejado de lado, perdiéndose ese espíritu teatral en pueblos pequeños que no cuentan con edificios teatrales.

S XIX
S XX

TEATRO CONTEMPORÁNEO SXIX- SXX

" VEO AL ARTISTA COMO UN PARTICIPANTE,
UN COPRODUCTOR DE LA REALIDAD.
UN ESPACIO ESCÉNICO TIENE DOS REGLAS:
(1) CUALQUIER COSA PUEDE SUCEDER Y
(2) ALGO DEBE SUCEDER”

- Olafur Eliasson

5 ESPECTÁCULOS AMBULANTES

En Argentina

Existen gran variedad de teatros ambulantes que recorren infinidad de lugares, a pesar de que su origen se remonta en la antigua Grecia, hoy en día estos tipos de espectáculos siguen vigentes.

Dicho capitulo establecerá un recorrido de distintas formas teatrales que se manejan mediante giras, siendo un tipo de espectáculos que carecen de un lugar propio. Se hará hincapié al surgimiento de distintos espectáculos que realizaban giras por distintos lugares trasladando sus representaciones pese a las dificultades de la época.

El teatro ambulante, también llamado teatro itinerante, se caracteriza por realizar giras periódicas por distintos pueblos o ciudades del país, como así también, por recorrer varios países.

Este tipo de teatro nómade suele representar sus funciones dentro de una carpa móvil o portátil, que viaja a dichos lugares con una estructura física necesaria para la materialización de sus espectáculos.

Otros tipos de espectáculos, se trasladan con toda la compañía para adaptarse a las instalaciones del edificio teatral al cual se dirigen.

Dentro de los espectáculos ambulantes se encuentran el circo, el teatro de títeres y el teatro callejero.



CIRCO

La palabra circo procede del latín circus, aludiendo al escenario romano. Así también, dicha palabra puede referirse al sitio donde se representa el espectáculo circense, siendo una carpa móvil o un anfiteatro permanente.

El origen del circo se remonta en Gran Bretaña en el año 1770, cuando Philip Astley construyó una pista cerca del puente Westminter de Londres, tratando de atraer la atención a todos los londinenses.

Este tipo de espectáculo se extendió a una gran variedad de países en el siglo siguiente. El espectáculo definitivamente tomó forma de toldo circular en el año 1826, gracias a los emprendimientos de Phineas Taylor Barnum en los Estados Unidos, trasladando su espectáculo llamado The Greatest Show on Earth en 67 vagones de ferrocarril, construyendo una imponente carpa de tres pistas.

A fines del siglo XIX la ciudad de Buenos Aires era visitada por compañías circenses del exterior, las mismas contaban de carpas costosas y figuras de renombre internacional.

Paralelamente a dichos circos extranjeros que deambulaban como parte de giras, en la ciudad trabajaban circos vernáculos formados por nativos o por europeos que se identificaba a la cultura criolla. La ciudad de Buenos Aires ascendía cada vez más con el tema de exitosos espectáculos reconocidos mundialmente, pero con el tiempo, los viejos y humildes circos que llegaban a recorrer el interior, comenzaron a desaparecer siendo reemplazados por circos europeos o estadounidenses. Los circos pequeños con sus carros desvencijados y escasos de animales eran llevados a los suburbios de las ciudades argentinas.

La mayoría de las disciplinas que integran al circo moderno, están basadas en la habilidad y destreza, y forman la base de lo que es hoy en día el teatro tradicional. Así es que el arte circense ha conservado a lo largo del tiempo el característico espacio circular y la cualidad del rito de comunicación directa a través de los espectadores.

TEATRO DE TÍTERES

El teatro de títeres, también llamado teatro de marionetas, es el tipo de teatro que se representa mediante marionetas o muñecos manipulado por una persona. El origen de este tipo de teatro se remonta hace 3000 años atrás, siendo usados estos muñecos para animar y comunicar ideas y necesidades de distintas sociedades humanas. Llegando al siglo II a.C. en China, los títeres contaban con una importancia refiriéndose a la vida social y cultural del país, se realizaban representaciones tanto en los palacios de los emperadores como en las calles.

Las técnicas que practicaban los chinos estaban basadas en títeres de guante, de hilos y además contaban con las sombras.

Con el tiempo, estas ceremonias se presentan en las puertas de las iglesias, así como también en las ferias y en las calles.

Así, comenzaron a florecer por toda Europa los teatritos portátiles que deambulaban de ciudad en ciudad. Así, el uso de títeres a lo largo de la historia se fue modificando a través de los personajes a representar, no solo modificándose las situaciones escénicas, sino que también fue cambiando el tema. Llegando a los años 70, no solo los títeres irrumpen en la televisión, sino que además se incorporan distintas tecnologías a este tipo de espectáculos que termina contando con la posibilidad de acceder a espacios no convencionales, registrándose como un fenómeno a nivel mundial.

En lo que se respecta al teatro de marionetas, hoy en día en nuestro país se cuenta con infinidad de espectáculos de títeres realizados en diversos lugares, contando desde obras teatrales de títeres representadas en grandes teatros, hasta tipos de espectáculos realizados en la calles o en transportes públicos como lo es el subte.

La magia del títere se mantiene viva a través de los años. Con modificaciones y sumándole tecnología, el teatro de marionetas no deja de ser un icono en espectáculos destinados para niños.

TEATRO CALLEJERO

El teatro callejero tiene su origen en la antigua Grecia en el momento en el cual los viajeros de la ciudad de Atenas llegaban y contaban sus aventuras de viaje.

En lo que se respecta a la actualidad, el teatro callejero se lleva a cabo en todas las ciudades y pueblos del mundo, llevando el teatro a la calle como expresión popular. Este tipo de teatro es una expresión cultural que se instaura con el fin de acercar las expresiones teatrales de pueblo en pueblo. El objetivo del espectáculo se basaba en que las personas salgan a la calle sin tener que pagar una entrada para ingresar a una sala.

A diferencia de una sala teatral convencional, el teatro callejero no tiene un lugar propio, siendo el mismo descontracturado y sin condiciones técnicas. Generalmente, las obras que se exponen en este tipo de teatro son diferentes a las que se interpretan en el teatro, así, el teatro callejero suele estar integrado por grupos donde se aprovecha el contexto en que se desarrollan, haciendo participar la mayoría de las veces al público.

En lo que se respecta al teatro callejero argentino, su auge se encuentra a fines de la dictadura, momento en el cual los artistas y salas de teatro fueron censuras. Por dicho motivo no quedo otra alternativa que apropiarse de la calle y así poder expresar y transmitir sus ideas.

Hoy en día, el teatro callejero se ha instalado no solo en las calles de las grandes ciudades de Argentina, sino que también en infinidades de pequeños pueblos, haciéndose eco en los lugares turísticos como por ejemplo la costa. En lo que se respecta a Buenos Aires, existen festivales de teatro callejero, donde cada año hacen representaciones cantidades de grupos de todo el país exponiendo sus obras en la calle, siendo para ellos su ámbito natural.

Lo que lo hace particular al teatro callejero es el escenario imaginario donde desarrollan las obras, sin necesidad de un edificio teatral. De esta forma, se logra diversificar el público y que personas que nunca concurren al teatro puedan disfrutar de un espectáculo teniendo acceso libre sin tener que pagar una entrada general.

"LOS ELEMENTOS DE LA ARQUITECTURA NO SON UNIDADES VISUALES NI GESTÁLTICAS; SON ENCUENTROS, ENFRENTAMIENTOS QUE INTERACTÚAN CON LA MEMORIA, LA VISIÓN NOS SEPARA DEL MUNDO MIENTRAS QUE LOS OTROS SENTIDOS NOS UNEN CON ÉL"

- Juhani Pallasmaa, "The Eyes of the Skin"

6 ARQ. EFÍMERA

Estudio de Casos

LA ARQUITECTURA EFÍMERA

La arquitectura efímera es la que da respuesta a las necesidades de un momento concreto, sin necesidad de permanecer en el tiempo.
Esta temporalidad permite a los proyectos tener más libertad en el diseño, teniendo la capacidad de alterar el espacio que les rodea de forma puntual.
Este concepto define aquellas estructuras y espacios arquitectónicos que están hechos para no durar, que únicamente perviven un día o dos como mucho, y de la que solo quedan documentos o testimonios gráficos. Su origen se remonta a la antigüedad, época en la que se preparaban diseños de esta clase para la entrada de reyes a las ciudades y grandes eventos como hemos analizado en capítulos anteriores.
En muchos casos se construyen con estructuras pasajeras, que desaparecen por la caducidad de sus materiales o la finalización de la necesidad de mantenerlas una vez finalizado el evento.

1-Arquitectura efímera de exposiciones o eventos: Las exposiciones universales son el mejor ejemplo.
Edificios diseñados para desaparecer, arquitecturas efímeras que en ocasiones consiguen perdurar en el tiempo por su valor arquitectónico o el fuerte impacto que han tenido en su entorno.
2- Arquitectura efímera como vivienda nómada: Una tipología que da respuesta a un modo de vida cambiante. Las circunstancias cambian, y la arquitectura no puede ser algo estático, tiene que ser dinámica. Sus estructuras simples se convierten en estructuras tridimensionales improvisadas.
3- Arquitectura efímera de emergencia: Tiene que ser inmediata, de calidad y capaz de proporcionar refugio en el menor tiempo posible. Este tipo de arquitectura esta destina a albergar a gran número de personas desplazadas durante un tiempo limitado a consecuencia de una crisis humanitaria o desastre atmosférico.

PUNTO DE INFORMACIÓN EN GLORIAS

PERIS±TORAL ARQUITECTES

BARCELONA, ESPAÑA - 2015

El equipamiento, destinado a punto de información, zona de exposiciones sobre el proyecto de las obras en la plaza y punto de alquiler de bicicletas eléctricas, se sitúa en una encrucijada de circulaciones peatonales.

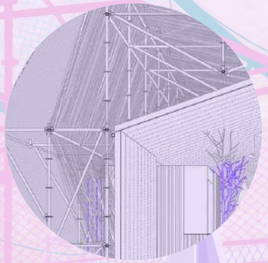
Sistema de andamiaje como estructura y solución formal del proyecto.

Su forma lineal, su materialidad y su sistema estructural refuerzan tanto su carácter efímero como la idea de permeabilidad que persigue.

En este sentido, el andamio actúa como soporte de las tres envolventes necesarias para dotar de habitabilidad a la construcción: una piel impermeable y translúcida de policarbonato, una malla de sombreo y una malla metálica de protección.

Las zonas que acogen el programa interior y los servicios se resuelven mediante dos módulos de estructura prefabricada de caseta de obra.







TEATRO OFICINA

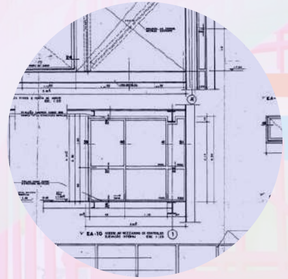
LINA BO BARDI

SAO PAULO, BRASIL - 1960

El público está posicionado en galerías laterales instaladas sobre esbeltas estructuras desmontables con perfiles tubulares de acero, propiciando una platea con hasta 350 asientos distribuidos en cuatro diferentes niveles. En esa configuración, el público parece aproximarse a los límites del espectáculo, pasando a formar parte escénica, ya que no hay barreras entre las diferentes áreas como en un teatro convencional.

Se observa que la arquitectura busca rescatar el papel del hombre en el espacio, de modo que la disposición espacial intenta causar cierta inquietud en el espectador, haciéndole buscar nuevos puntos de vista al espectáculo, bajo diferentes niveles y recorridos. A partir de eso, tal vez sea peculiar pensar que el espacio construido busca desconstruir el posible raciocinio directo común al espectáculo, y la arquitectura permite que el espectador conciba su propia lógica, participando indirectamente de la expresión teatral.







ARCHIGRAM: THE INSTANT CITY

JOHANA MAYER

EEUU - 1950

Ellos crearon algunas de las imágenes y los proyectos más emblemáticos del siglo XX, repensaron la relación de la tecnología, la sociedad y la arquitectura; pronosticaron e imaginaron la revolución de la información varias décadas antes de que llegara a pasar; y reinventaron todo un modo de enseñanza de la arquitectura produciendo una grieta en el pensamiento arquitectónico con un impacto verdaderamente global.

Ella propuso una serie de infraestructuras itinerantes que aportasen las posibilidades culturales de las grandes ciudades en áreas periféricas, apoyándose en los avances tecnológicos.

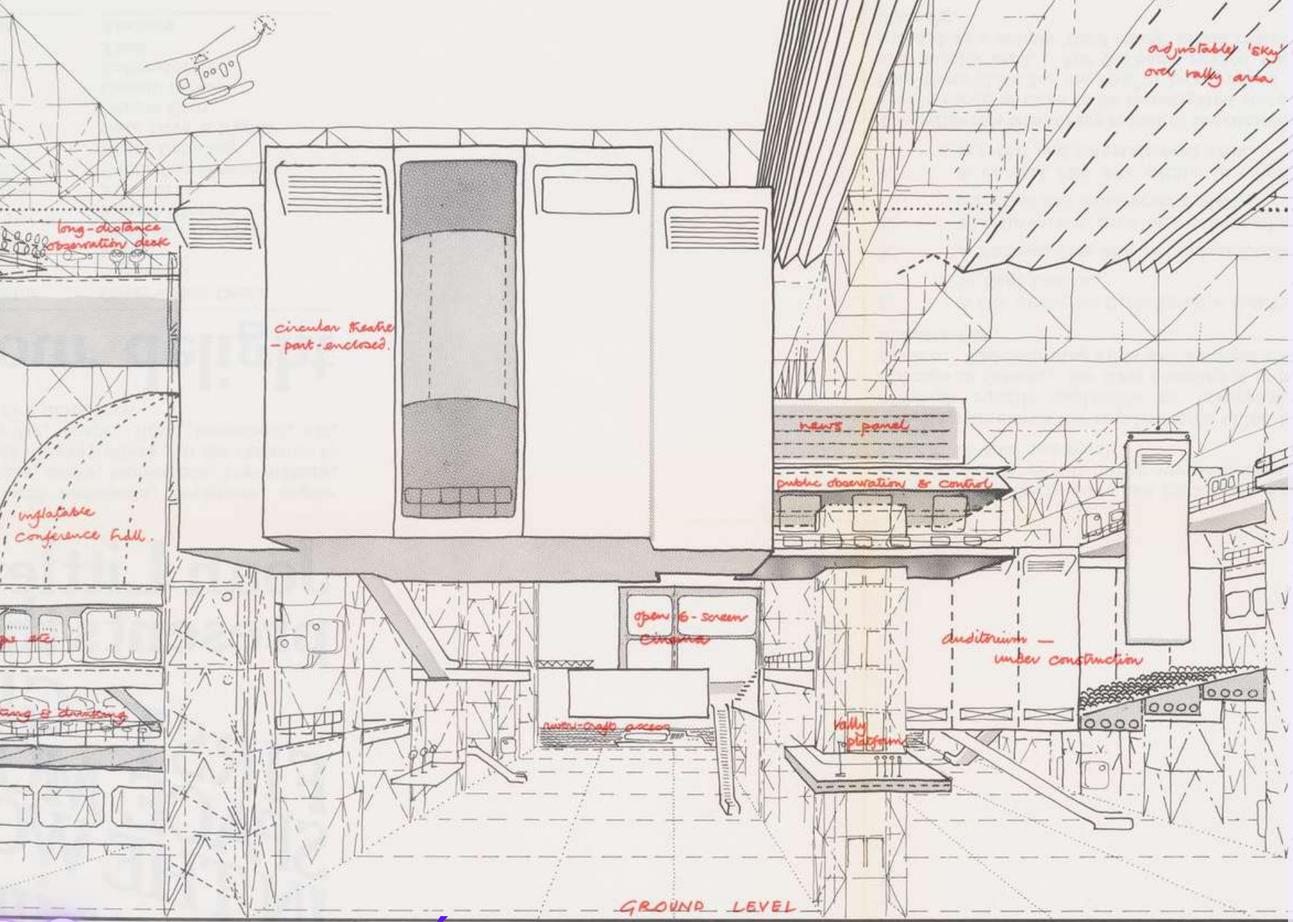
El gran desarrollo de las ciudades genera en pueblos o núcleos más pequeños una doble reacción de protección de sus tradiciones culturales y sentimiento de inferioridad ante la apariencia brillante de los habitantes de la ciudad.

La ciudad instantánea busca aportar temporalmente un foco cultural y de ocio en estas áreas periféricas y fomentar el desarrollo de iniciativas estables en cada una de sus ubicaciones, generando una más amplia red cultural.









06 ARQUITECTURA EFÍMERA

Estudio de Casos

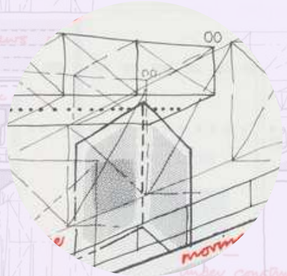
FUN PALACE

CEDRIC PRICE ± JOAN LITTLEWOOD

X - 1961

El diseño se basa prácticamente en un sistema de andamios y pasarelas móviles, junto a muros también móviles, todo enlazado mediante un sistema virtual que permitía reorganizar el programa de acuerdo al flujo de la gente. Otro aspecto realmente innovador por aquellos años, ha sido la visión de como adaptar y reutilizar espacios abandonados en zonas básicamente industriales, para reconvertir su uso hacia espacios culturales, algo muy común en la actualidad. Diseñado con una capacidad para 55,000 personas, el único elemento fijo era una gran red con 75 torres de acero que se levantan sobre una gigantesca base horizontal y que al cabo de 10 años sería desmontada, dejando el espacio disponible apara futuros proyectos. El proyecto era un homenaje a la cultura de lo efímero, se mostraba como paradigma de todos estos temas, al ir más allá de las fronteras arquitectónicas y desarrollarse en torno de los aspectos sociales, políticos y culturales.







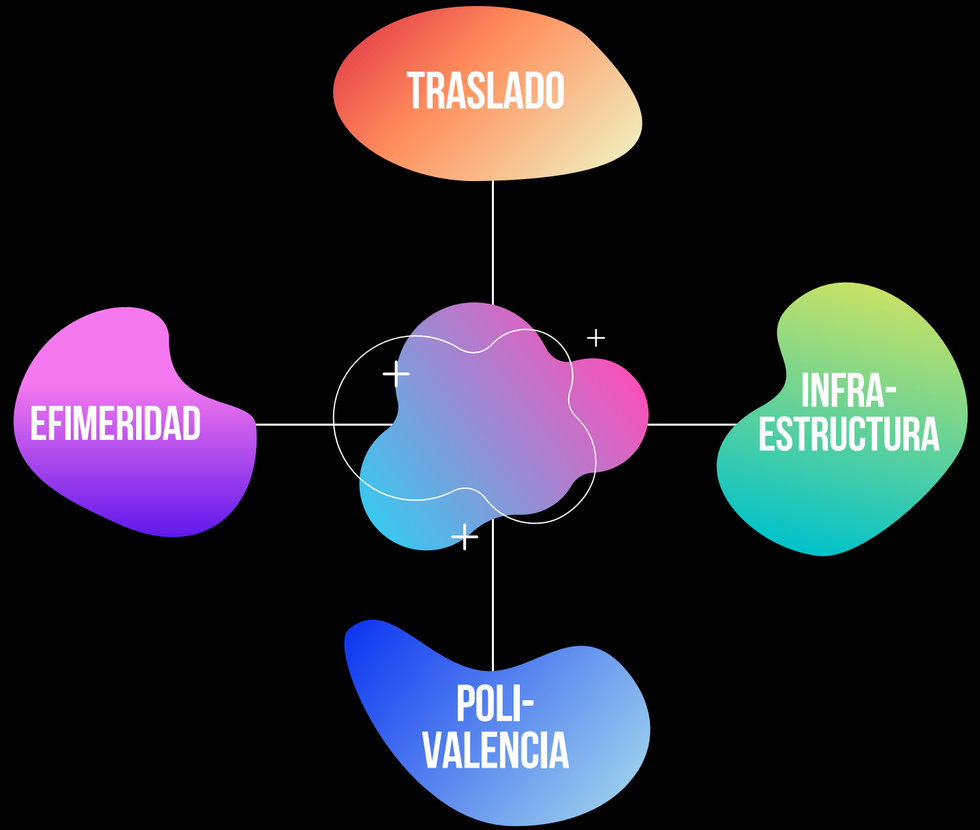
"UNA PALABRA NO COMIENZA COMO UNA PALABRA, ES UN PRODUCTO FINAL QUE COMIENZA COMO UN IMPULSO, ESTIMULADO POR LA ACTITUD Y EL COMPORTAMIENTO QUE DICTA LA NECESIDAD DE EXPRESIÓN".

Brook, 1973, "The Empty Space"


LA ESCENA
ITINERANTE

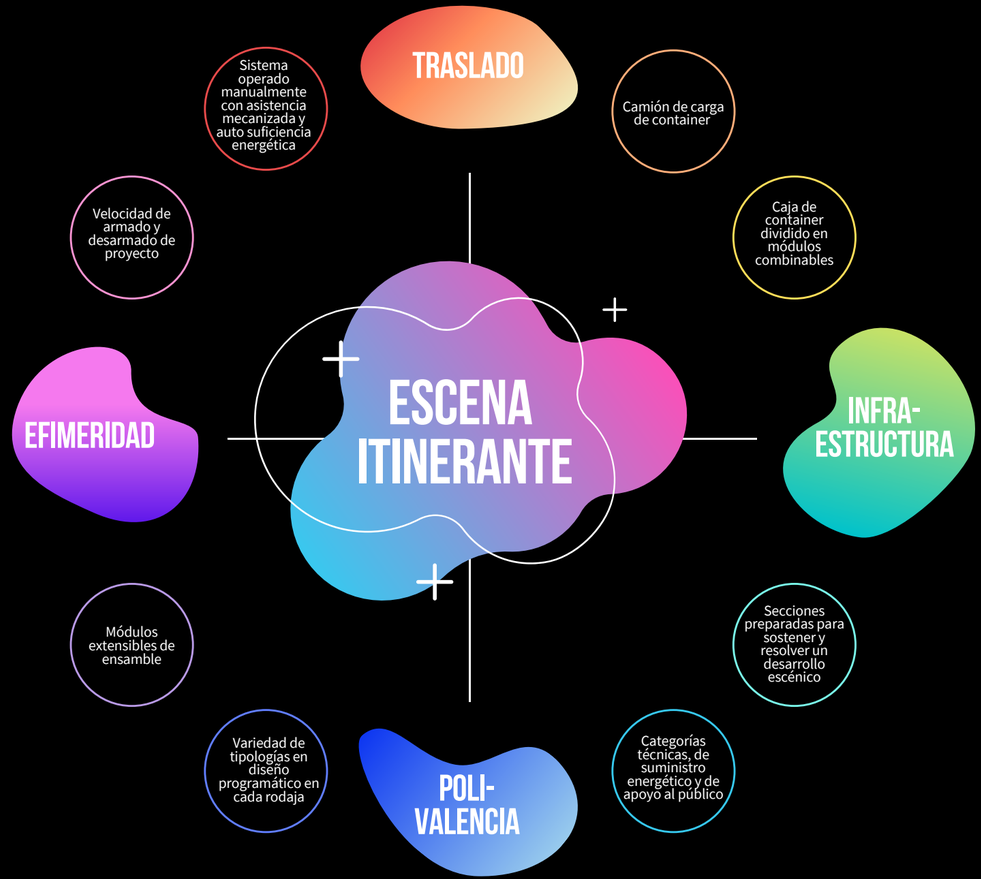

INDEPENDENCIA
DINÁMICA
INTERACCIÓN
INESTICIDAD
QUIEBRE
MOVIMIENTO
SISTEMA
TEMPORALIDAD
RELACIÓN
ESTRUCTURA
EFÍMERO
SUPERPOSICIÓN
VELOCIDAD
CAMIÓN
LÚDICO
SUSTENTABILIDAD
OPCIÓN
COLOR
ACCESIBILIDAD
POSIBILIDAD
TRASLADO
MEZCLA
LIVIANDAD
FLEXIBILIDAD
IMPREDECIBLE
FUSIÓN
TRANSPARENCIA
INFRAESTRUCTURA
EFIMERIDAD
POLIVALENCIA
REPETICIÓN
CONTAINER
MÓDULO
CAÑOS
RECICLAR

Con el objetivo de abrir las incógnitas sobre los traslados de montajes de obras escénicas,
este proyecto desarrolla un sistema a partir del procesamiento y combinación de módulos, hasta llegar a la materialización de una instalación escénica formal posible. Partiendo del análisis de casos y problemática detectada es que surge la antes vista confluencia de palabras disparadoras para constuir este proyecto.
El traslado de un espectáculo a diferentes partes del país se hace complejo a la hora de transportar una compañía teatral. Una de las mayores dificultades para trasladar estas obras teatrales es la escenografía, ya que por lo general las puestas en escena suelen estar diseñadas para el teatro en el cual comienzan a dar funciones, sin tener en cuenta que en un futuro comienzan a realizar giras por todo el país, trasladándose de un lugar a otro.
En un ciclo donde puntos claves como: el traslado, la infraestructura, la polivalencia y su carácter efímero rigen como norma, se desarrolla el diseño de teatro itinerante y efímero, con un sistema constructivo modular adaptado y acotado a las medidas de un container estándar de acoplado de un camión o varios, que puedan recorrer todo el país sin problemas de traslado con el objetivo de solucionar el traslado de una producción de puesta escénica.
Haciendo a un lado la problemática de las sobreproducciones existentes en Buenos Aires, y, además, con la idea de fomentar las puestas en escena en el interior del país.
Las manifestaciones artísticas se despegan de los bastidores para pasar a tener volumen dentro de un espacio determinado;
los decorados escénicos salen del espacio tradicional, se reinstalan y sintetizan para construir el concepto cada vez más concreto; la tecnología y la ciencia invaden los criterios del arte y se funden en él. Deconstrucción, fusión, interactividad, anamorfosis, quiebres, dejan como resultado las contemporáneas formas de expresión del espectáculo.
El espacio físico es todo aquello que rodea al ser humano. Pero en este caso no se está aludiendo precisamente al espacio geográfico o el universo, sino más bien al espacio arquitectónico, escénico y artístico.



Mediante este aporte hacia el ámbito teatral se pretende analizar la problemática de las producciones teatrales frente a la negativa de realizar giras con sus espectáculos.
Apoyándose en la conceptualización de “romper con la cuarta pared” desde un punto de vista metafórico y literal tanto a escala urbana como a escala peatonal, proponiendo el diseño de un teatro itinerante, nómade, ambulante, y efímero que se acerque a la población y no viceversa.
El escenario se modifica, al igual que sus superficies y las técnicas para trabajarlo.
Así, el nuevo espacio escénico transforma el resultado de las puestas escénicas contemporáneas: éstas incursionarán en ritmos, formas, personajes, objetos y dimensiones inexploradas.
No hay escenario aún, hasta que la luz le da el pie a la misma para comenzar a contar su historia y observamos como esa misteriosa presencia que se escondía entre la oscuridad, comienza a iluminarse física y metafóricamente.

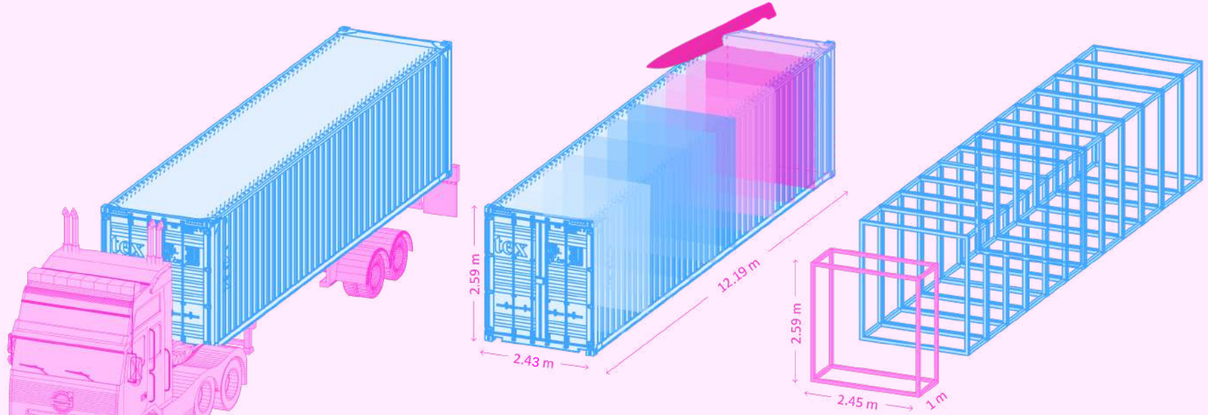
El origen de la “cuarta pared” tiene una relación directa con las obras teatrales. El escenario, donde generalmente se desarrolla la obra, tiene cuatro paredes, la del fondo, las dos laterales y la cuarta pared, una pared imaginaria que separa a los personajes del público, quienes a su vez se encuentran atrapados en su propia realidad.
La cuarta pared es la pared invisible imaginaria que está al frente del escenario de un teatro, en una serie de televisión, en una película de cine, o en un videojuego, a través de la cual la audiencia ve la actuación de los personajes.
Mejor dicho, es lo que separa la vida de los personajes con cualquier espectador, ya sea en cualquier medio. Uno de los objetivos claves del proyecto es la polivalencia del espacio escénico en sí mismo, que pueda un mismo sistema constructivo, proponer distintas tipologías de ensamble, logrando una amplia variedad para adaptarse a distintos géneros de espectáculo.



El sistema modular diseñado consiste en una combinación de módulos acotados a las medidas de un camión de traslado de container estándar.
El estilo del acoplado elegido para dicho sistema estará dado por los típicos camiones de transporte de containers marítimos de 12,19 m de largo por 2,43 de ancho y 2,59 de alto.
Si bien no se cuenta con un espacio de dimensiones amplias en el momento de diseñar el sistema, las medidas deben cumplir con las normas específicas de transporte de carga para poder circular en la ruta nacional, con lo cual se lo plantea a modo de sistema de construcción y ensamble de módulos prefabricados y prediseñados para que sea funcional para el desplazamiento dentro del mismo.
Según la página de Vialidad (2021) “Las dimensiones están relacionadas con los anchos de camino, con las curvas, con los sobrepasos, con la altura libre de los puentes.”
El cuerpo principal del container se secciona trasversalmente en 12 porciones iguales de 1m de ancho por 2,59 de alto y 2,43 de profundidad, dando lugar a 12 prototipos de módulo por camión de base.

Se resume en un total de 24 módulos de igual dimensión, que mediante la apilación, subtracción, repetición y las infinitas formas de combinarlas se adaptan estratégicamente a las necesidades de la puesta en escena a resolver.
Dentro de la clasificación y variabilidad de los módulos, se encuentran prototipos que resuelven diferentes necesidades tales como, estructuras básicas de ensamble; suministro energético; gradas y confort para el público; elementos técnicos de iluminación y sonido; bases para escenarios y sus opciones polivalentes y otros que mediante la reproducción y apilación de los mismos generan otras estructuras de mayor escala. La polivalencia y el compromiso lúdico de los módulos habilitan que sus usos sean tanto estructurales, programáticos como escénicos o decorativos.
Con respecto al ensamble y traslado de los módulos, se retiran del camión con carretillas elevadoras y se disponen de manera manual y con ayuda motriz individualmente a necesidad conformando un macro diseño desde lo micro.

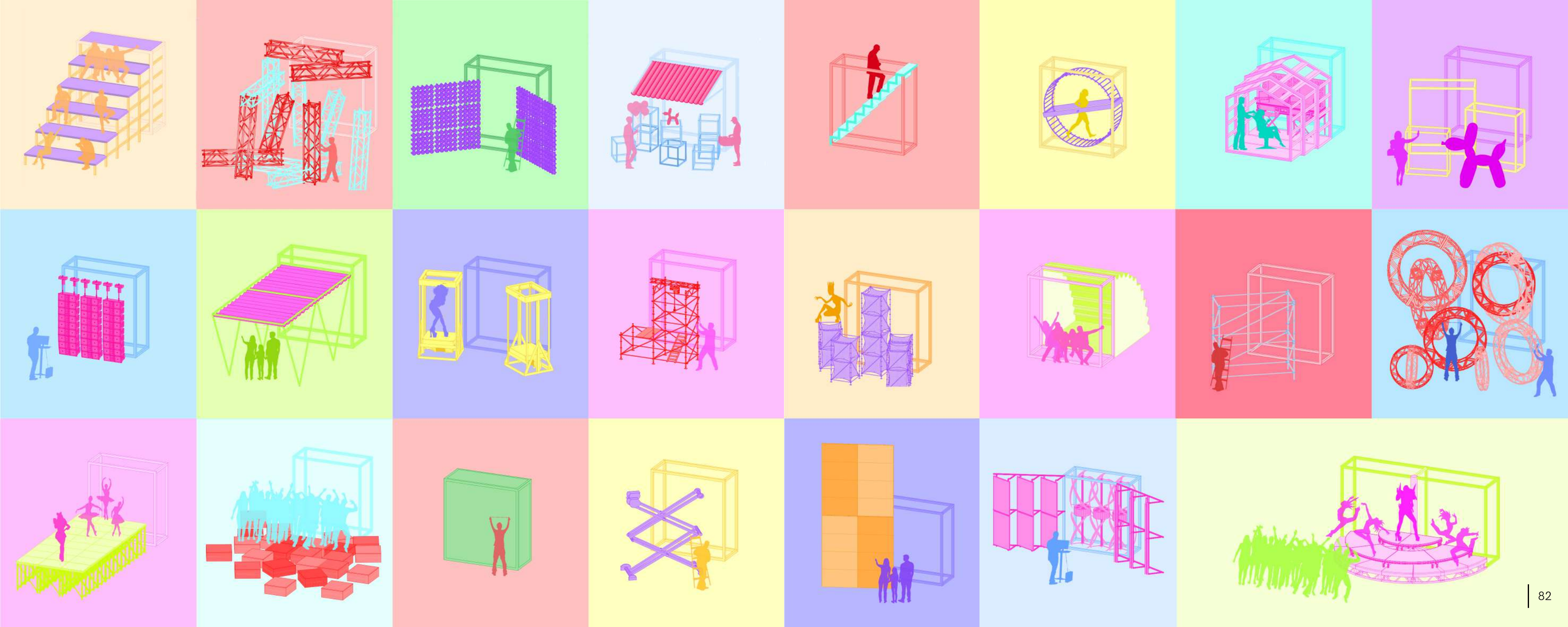
07 ESCENA ITINERANTE: EL CAMIÓN





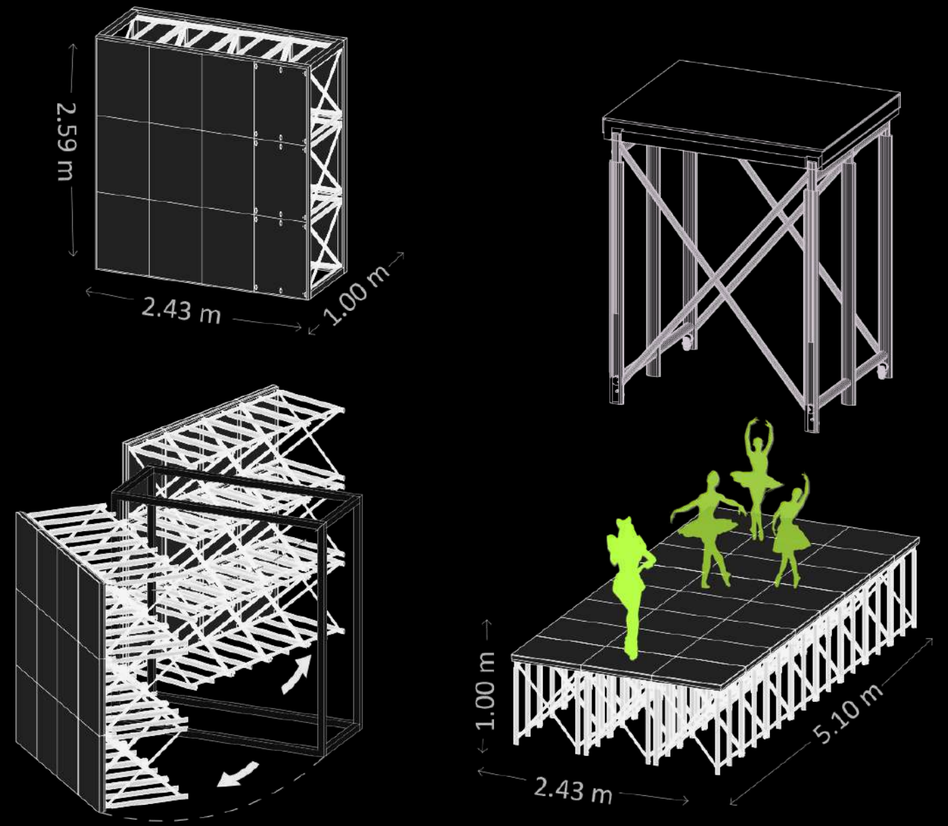


07 ESCENA ITINERANTE: EL CAMIÓN



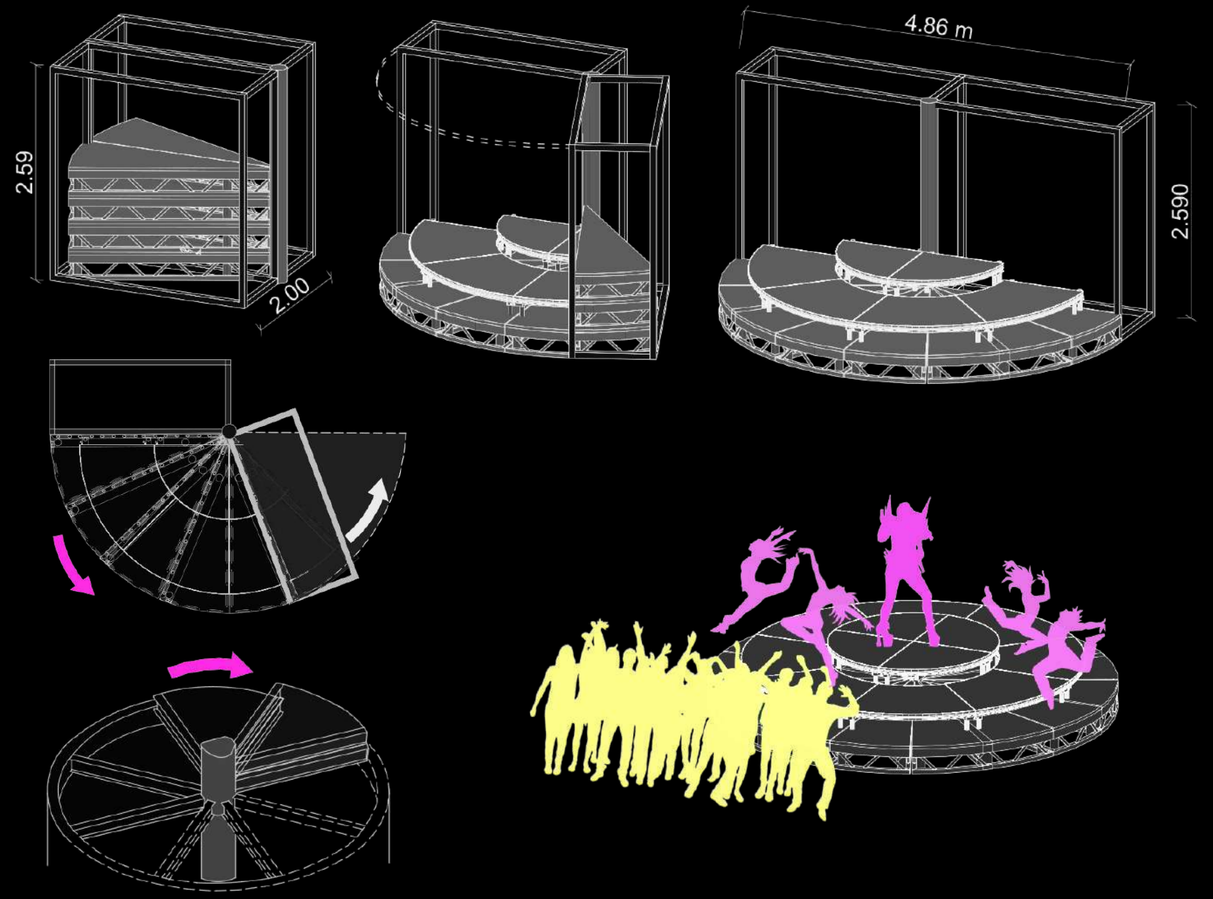
ESCENARIO RECTO PLEGABLE

El escenario tiene un valor máximo de 12.24 m2 de superficie por módulo.
Se conforma por la sumatoria de bloques de 0.64 m x 0.81 m y tiene una altura máxima con patas plegables de 1 m.
Para lograr escenarios de mayor superficie, se pueden combinar más módulos. Su presentación no requiere asistencia mecánica.



ESCENARIO BISAGRA SEMICIRCULAR

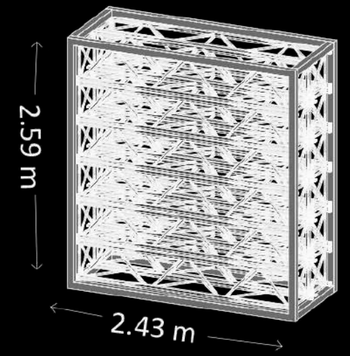
Escenario semicircular plegable en forma de abanico, abarca un diámetro máximo de 4.86 m. Es el único módulo que precisa de 2 módulos de base para generar el eje a modo de bisagra y extender su base circularmente. En el centro se encuentra un poste que hace de carrusel giratorio para que las secciones del semicírculo se desplacen.
Este módulo duplicado genera el escenario tipo arena de base circular.

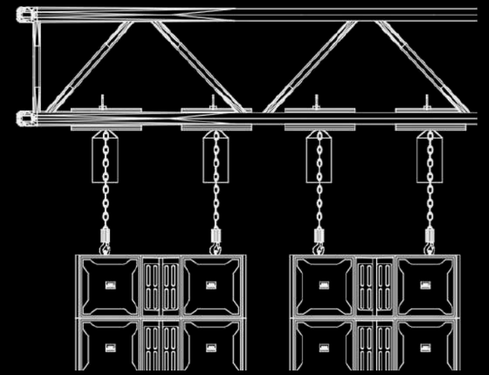


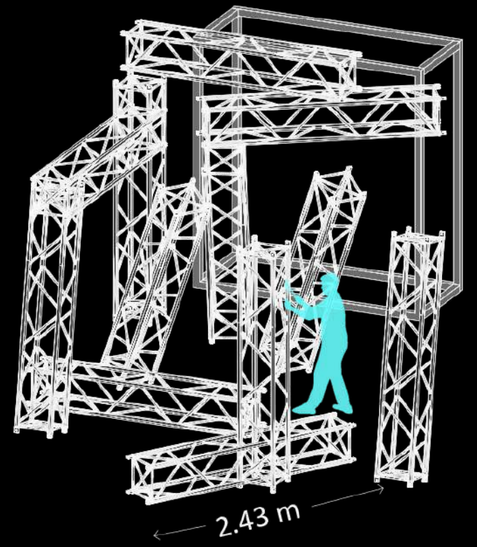
PACK DE TRUSSES

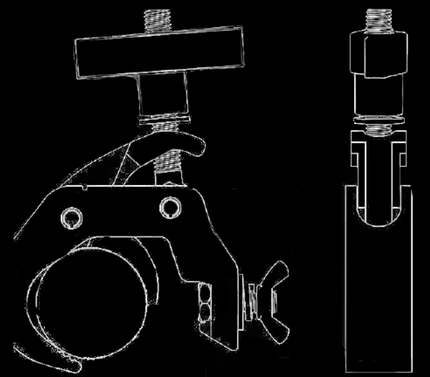
Dentro de éste módulo se encuentra un conjunto de tramos de trusses estructurales fundamentales para el montaje de un escenario. Se utilizan para armar el sostén técnico de iluminación y sonido, o bien para el desarrollo del esqueleto estructural del escenario.

Cuenta con 12 tramos de Truss de sección cuadrada de 2.43m de largo 24/24. Se sujetan a la estructura y de él los elementos necesarios manualmente con abrazaderas de entramado 48-51mm de apertura rápida.



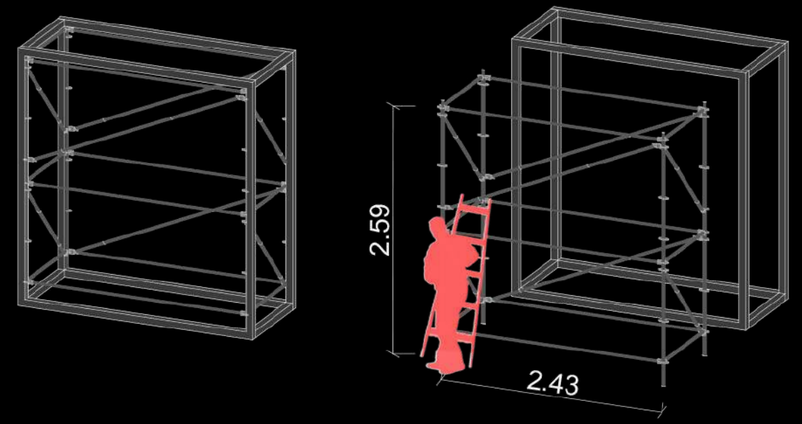






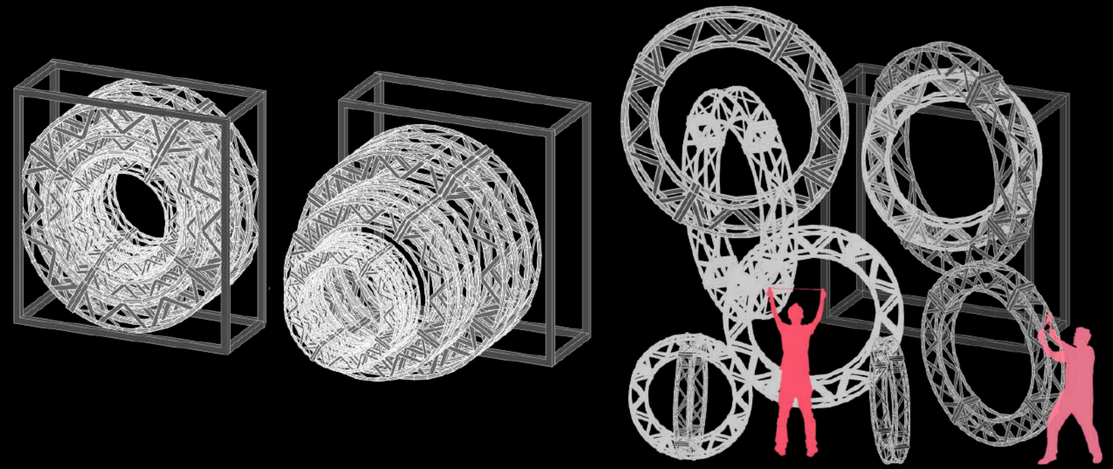
ESTRUCTURA LAYER

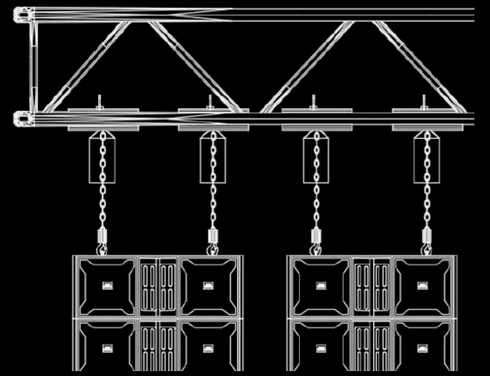
Infraestructura de andamios tubulares de componentes prefabricados. Son estructuras tubulares provisionales para proporcionar un lugar de trabajo, de paso, o de protección seguro para el montaje, o bien de sostén para estructuras de carácter de diseño del proyecto. Según se haya definido su uso, los andamios pueden cumplir la función de habilitar su-perficies de trabajo, sustentación de carga, protección horizontal o perimetral, de servicio.

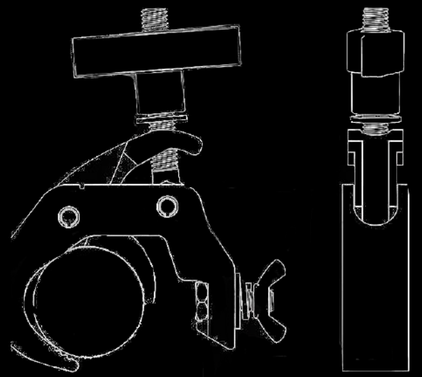


PACK TRUSSES CIRCULARES

Dentro de éste módulo se encuentra un conjunto de tramos de trusses circulares. Se utilizan para armar el sostén técnico de iluminación y sonido, o bien para el desarrollo del esqueleto estructural del escenario.
Cuenta con 9 truss de sección circular de tres tamaños diferentes. Sus diferentes diámetros son: Se sujetan a la estructura y de él los elementos necesarios manualmente con abrazaderas de entramado 48-51mm de apertura rápida.

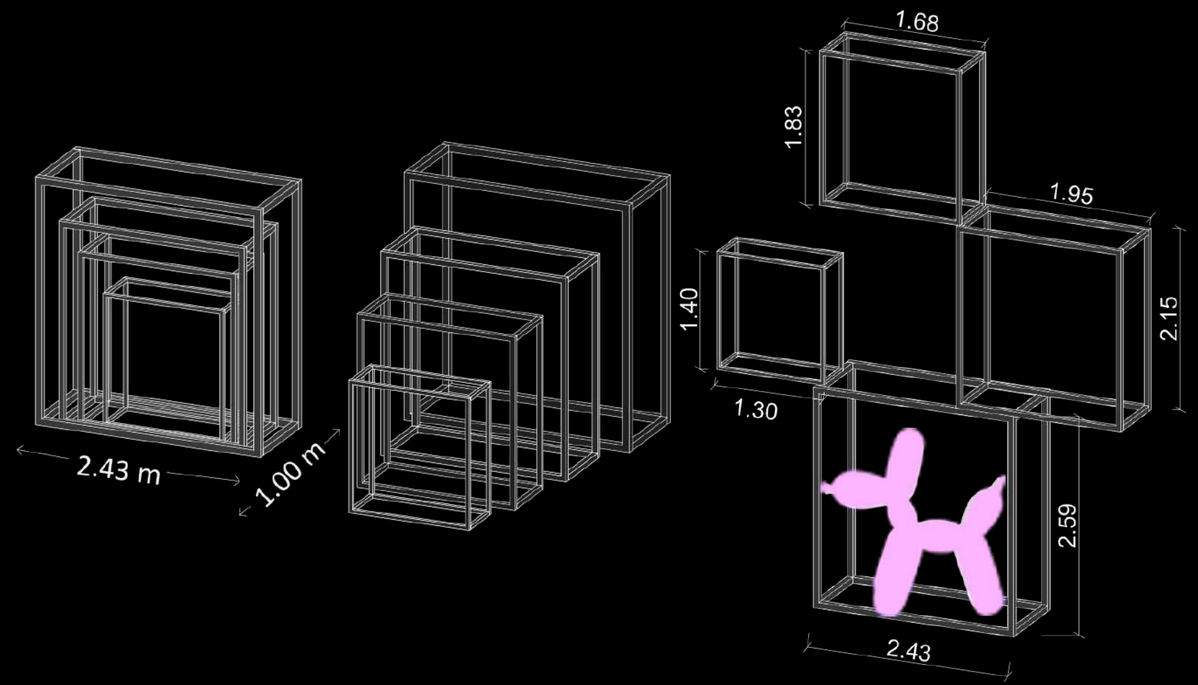






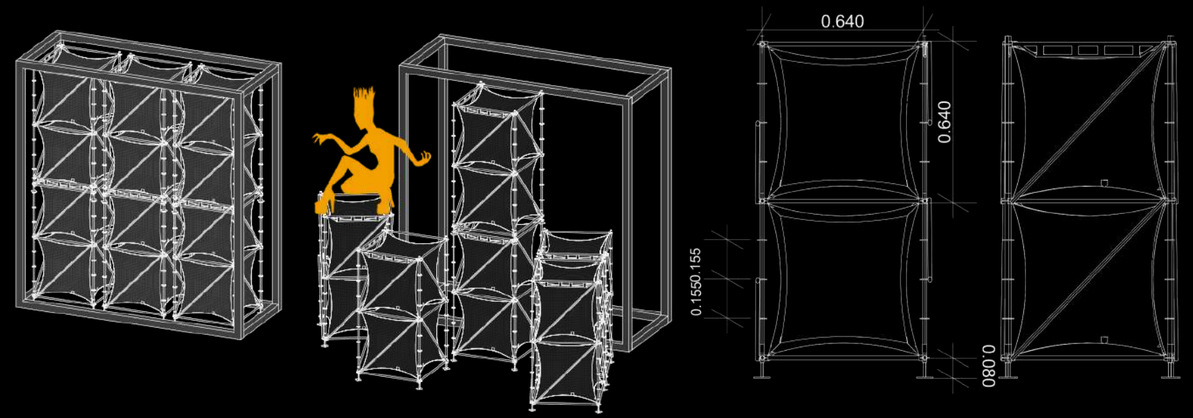
ESCALA MAMUSHKA

Consiste de la misma estructura que el módulo en si mismo a distintas escalas en su interior.
Se consolida en 4 estructuras de acero que pueden tener uso escenográfico o estructural mediante la agrupación, apilación y combinación.



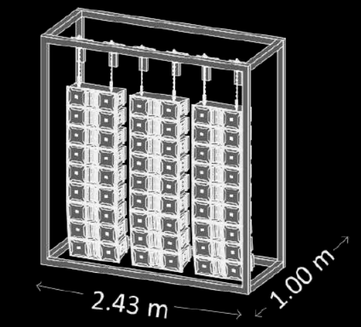
CUBOS MAPPING/STAGING

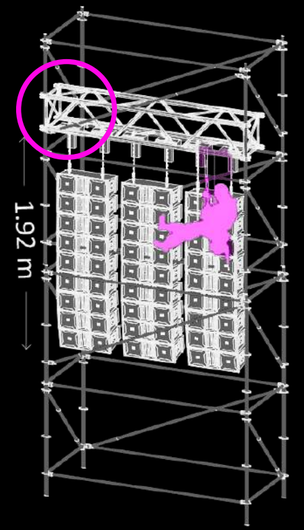
Cubos apilables de tela proyectable en mapping, tienen uso estructural como de desenvolvimiento escenográfico. Cada módulo cuenta con 12 piezas de 0.64 x 0.64 de base.

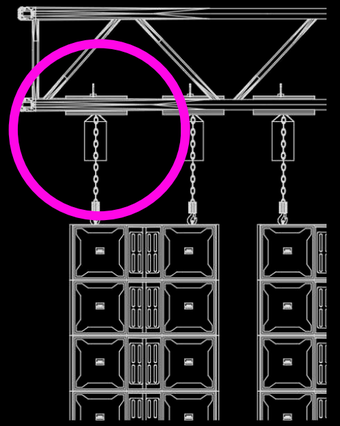


TRÍO DE SONIDO

Proporciona una potencia máxima de 1750W por amplificador. Se dispone en grupos de tres e incluye los contrapesos para el sistema de polea con cadenas para su disposición en torres de sonido como lateral de escenario o centro de auditorio. El técnico de rigging ubica de forma precisa los altavoces con su correspondiente cableado, según las instrucciones del técnico de ajustes, que previamente habrá realizado las estimaciones necesarias sobre la altura, la angulación, la distancia, la directividad, la dispersión, etc.



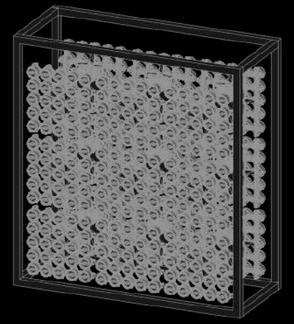


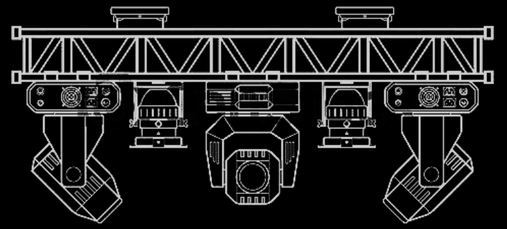


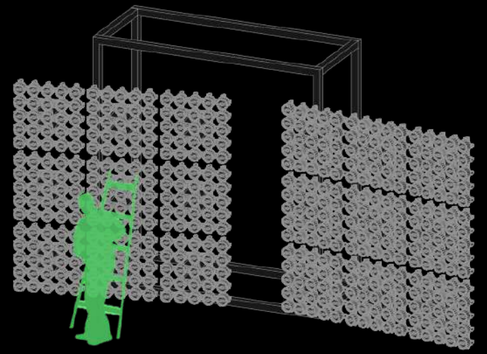


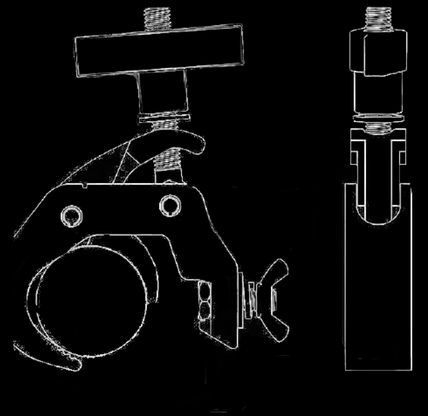
SET ILUMINACIÓN

Paneles de iluminación escénica que incluyen 450 cabezales. Esta organizado en grupos de 25 cabezales cada 3, y se disponen en los laterales del módulo. En base a los requerimientos técnicos de la obra se puede solicitar otro tipo de cabezal lumínico que satisfaga las necesidades del diseño de iluminación de la obra. Se sujetan con abrazaderas a las varas de luces armadas con las trusses estructurales o layers de escenario.



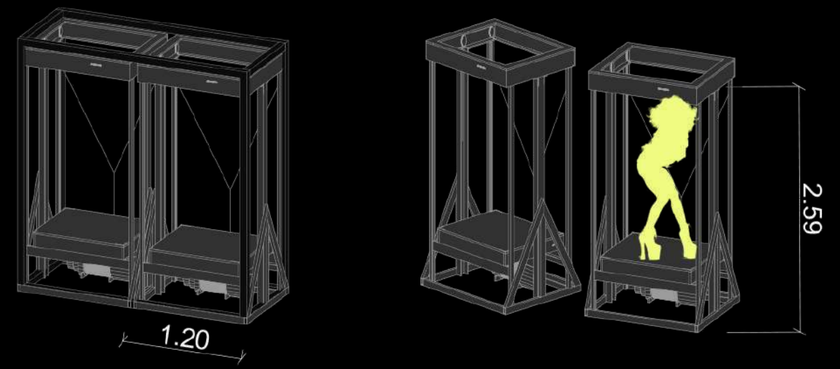






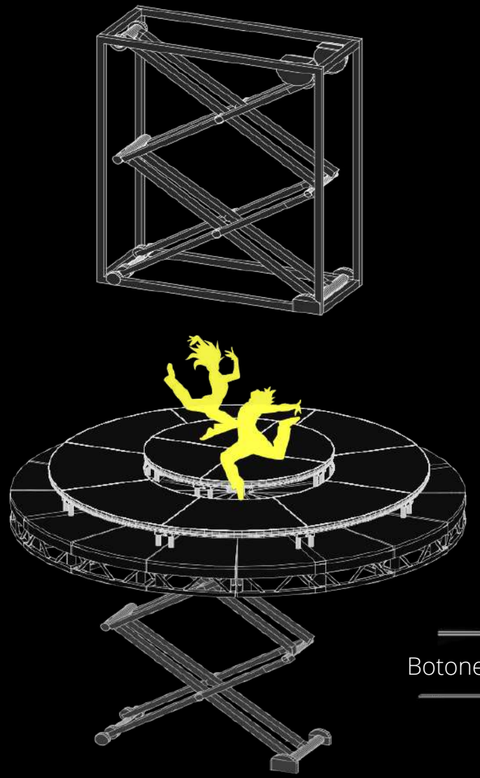
ASCENSORES ESCENARIO

Montacarga para escenario, ascensores que facilitan una aparición en el escenario del artista. Por módulo se encuentran 2 ascensores prefabricados industrialmente que soportan hasta 150kg. Sus dimensiones son de 1 m x 1.20 y alcanzan una altura máxima de 2.59 m. Su mecanismo es hidráulico/eléctrico.



PLATAFORMA LEVADIZA TIJERA

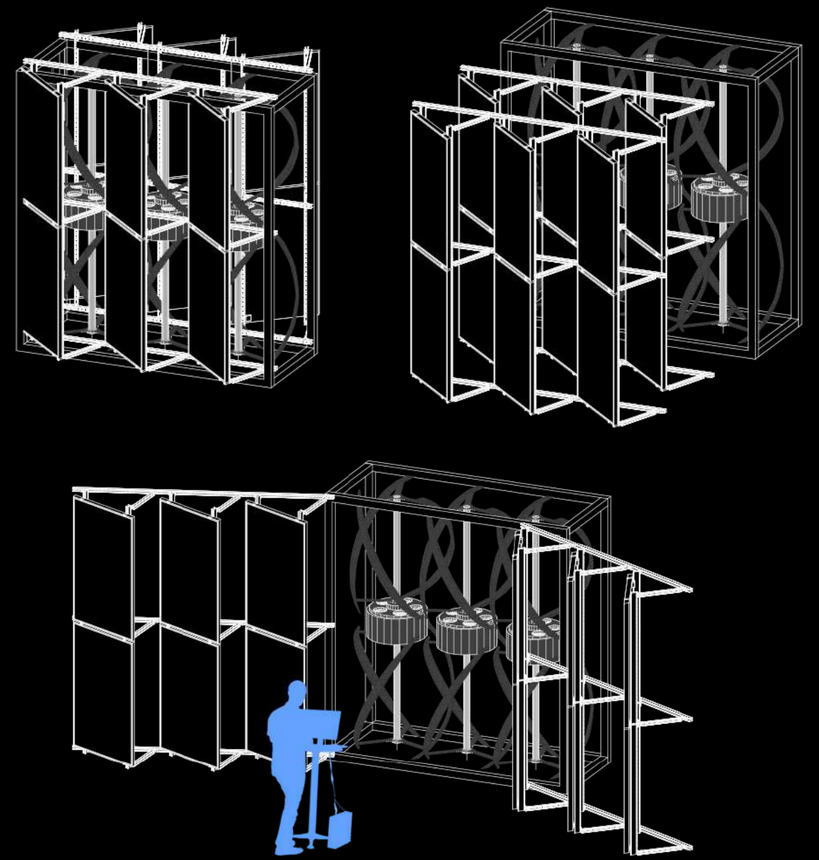
Son equipos de aplicación universal para tareas de montaje y mantenimiento, diseñadas específicamente para el movimiento y elevación en espacios reducidos con amplias plataformas y capacidades de carga. Accionamiento a través de una bomba hidráulica. Altura máxima 2.59m





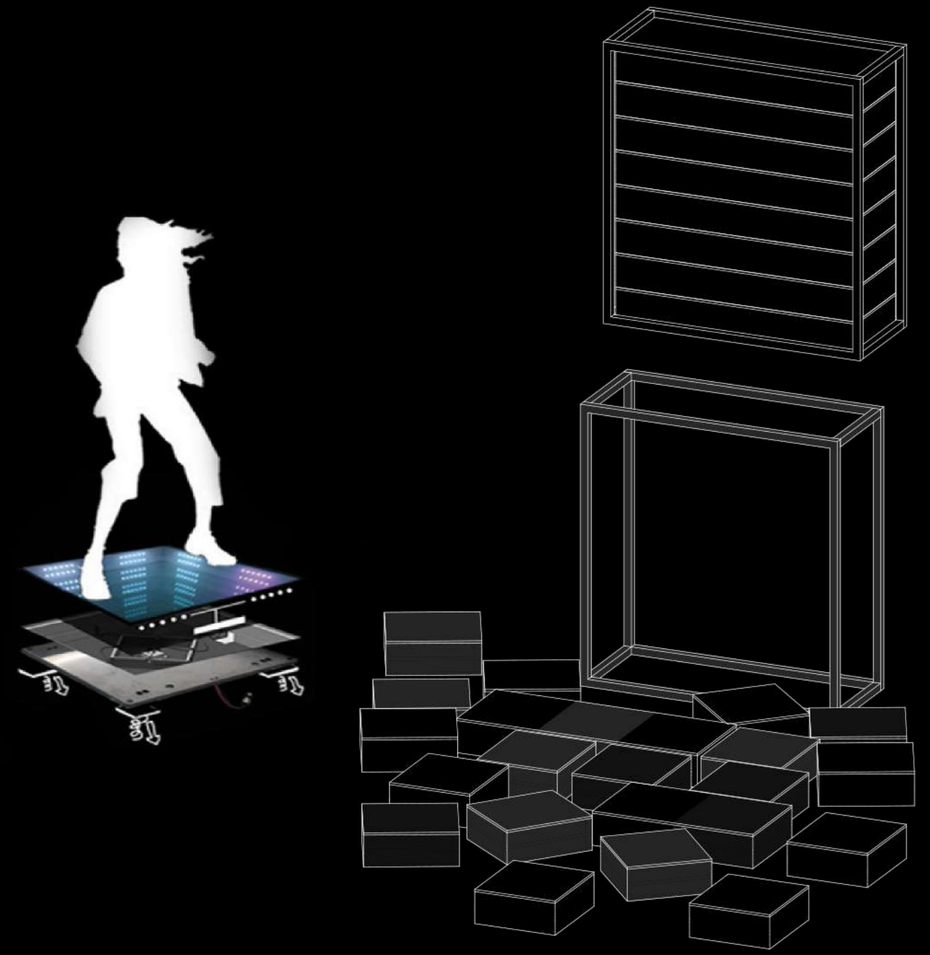
EJE SUMINISTRO ENERGÍA

El módulo de eje energético suministra un total de 3 k/W por dia atraves de parasoles a partir del aprovechamiento de la radiación electromagnética procedente del Sol y energía eólica gracias a el aprovechamiento de la energía cinética de las masas de aire con molinos.



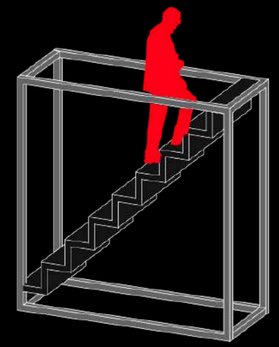
PISTA DE BAILE SUSTENTABLE

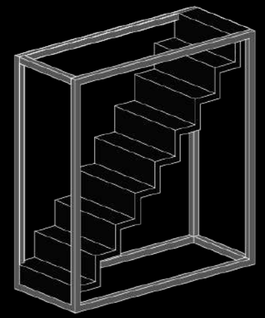
Produce hasta 37 vatios por módulo. La energía generada se utiliza para alimentar la iluminación y la cabina de DJ. A través de tecnologías interactivas se crea un entorno abierto en el que los bailarines se involucran con la experiencia sustentable. En placas de 0.83 x 0.76 x 0.30 de alto. Por módulo hay 24 placas de plataforma.

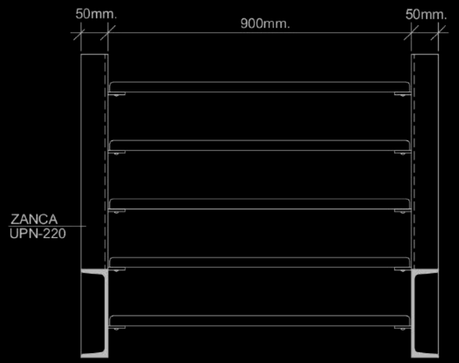


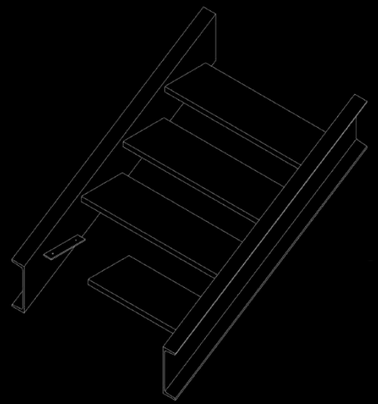
E S C A L E R A S

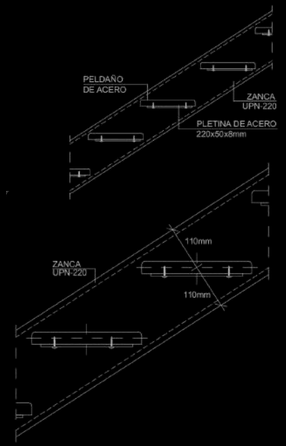
Módulo de conexión de circulación vertical para escenarios, uso escenográfico o de acceso para figurantes en las puestas de escena.
Es una escalera de altura máxima 2.59m, prefabricada en metal con peldaños y pletinas de acero, se refuerzan sus laterales con zancas UPN de las cuales se sueldan las pletinas.



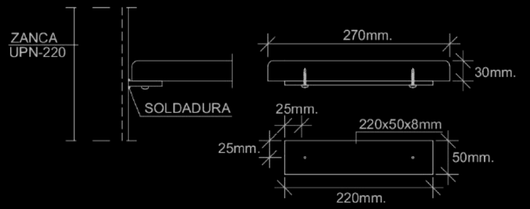






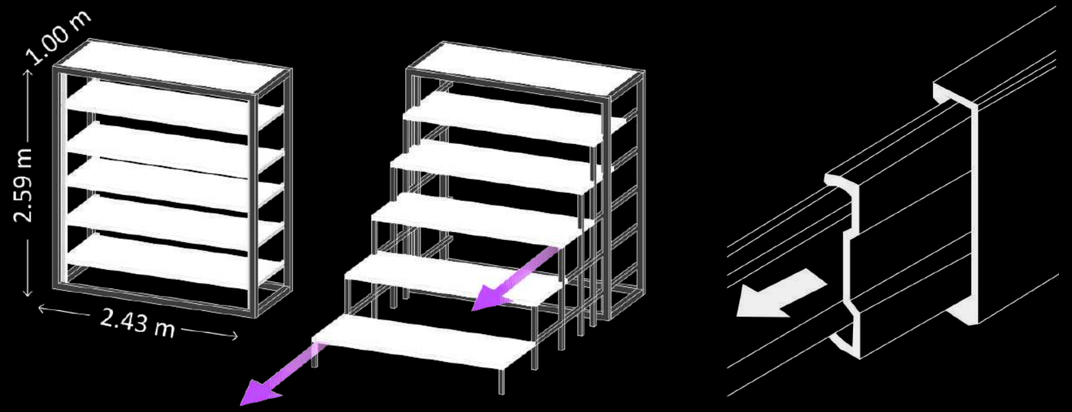


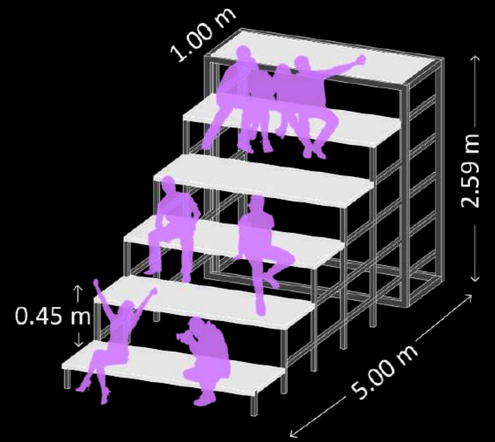
DETALLE DE PELDAÑO Y PLETINA

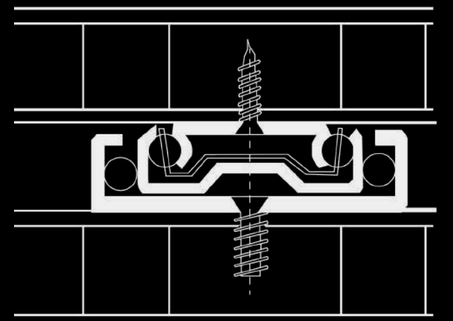


BUTACAS TELESCÓPICAS

Las butacas telescópicas otorgan la posiblidad de mobiliario para shows, abarca una superficie de 11.14 m2 y se divide en 6 niveles. Cada butaca mide 1m x 2.43 m. Se extienden de manera manual con la ayuda de correderas telescópicas que son el complemento de acero inoxidable que permite mover los elementos hacia adelante y hacia atrás mediante el deslizamiento.

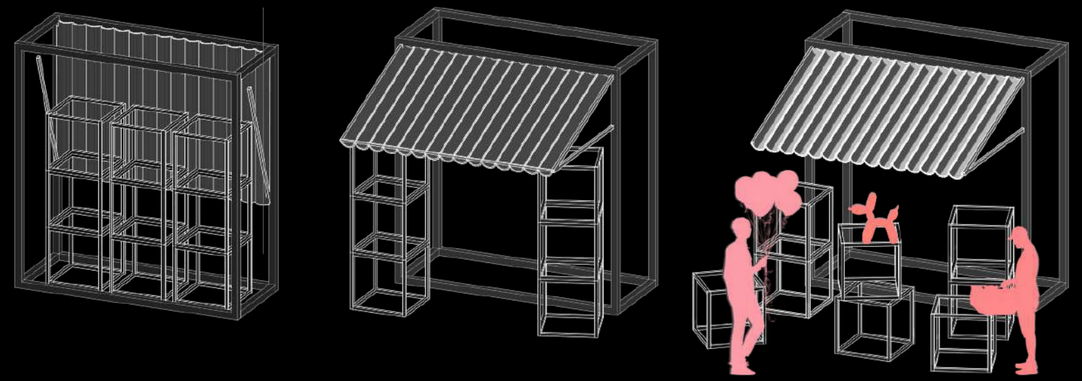


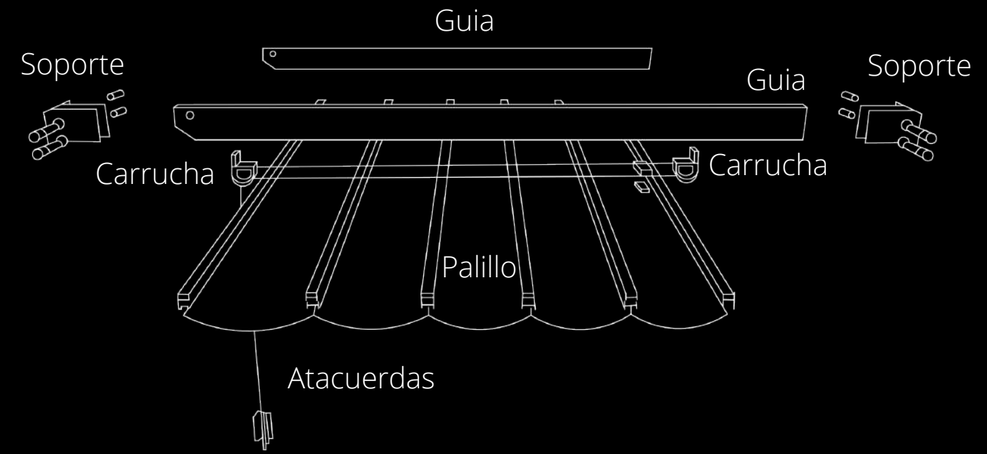




PUESTO DE MERCADO

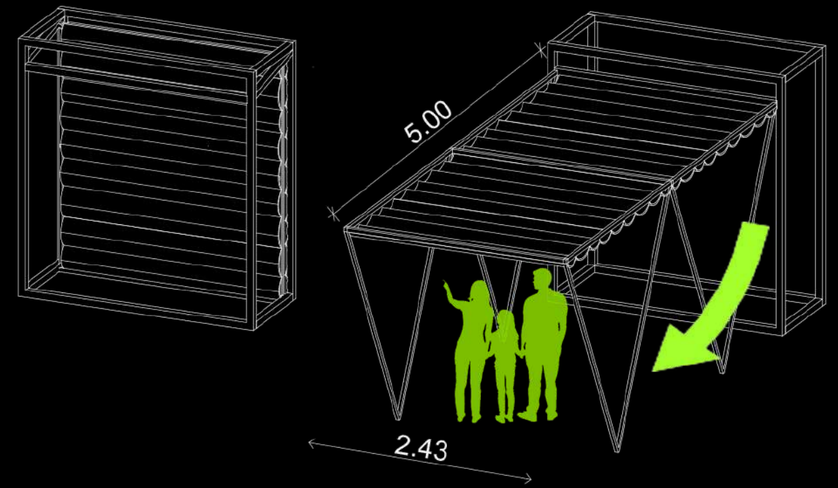
Módulo utilizado como medio de boletería, mercado de merchandising de los artistas, o punto de compra de alimento para los espectáculos. Dentro de el se encuentra un toldo plegable y 9 estructuras de caño en forma de cubo apilables de 0.60m x 0.60.





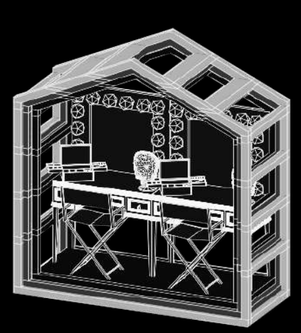
MARQUESINA PLEGABLE

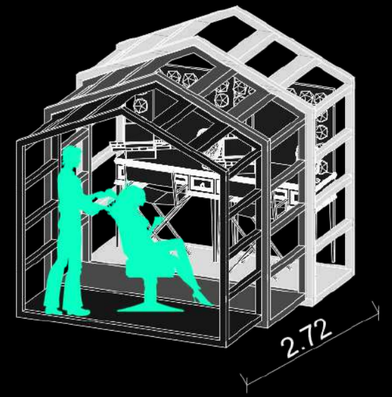
Módulo utilizado como elemento de sombra y reparo. Cubre una superficie total de 5 m2. Se despliega del módulo base atraves de bisagras en sus apoyos que son plegables y cuenta con un toldo con guías de pliego manual.

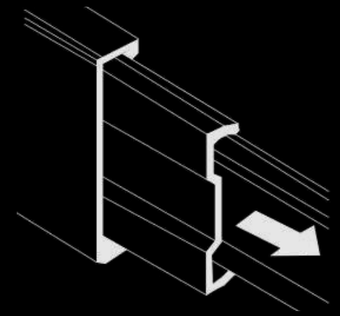


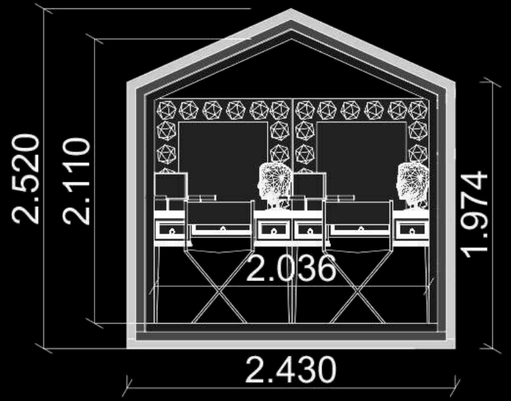
CAMARINES/SECTOR PRIVADO

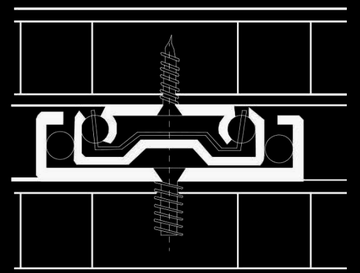
Área privada, superficie máxima de 6.22m2, de sistema de expansión telescópico, ésta estructura soldada previamente se agranda desde su tamaño inicial para ofrecer mayor superficie y espacio de uso privado, cuenta con dos escritorios de maquillaje con espejo e iluminación propia y dos sillas.





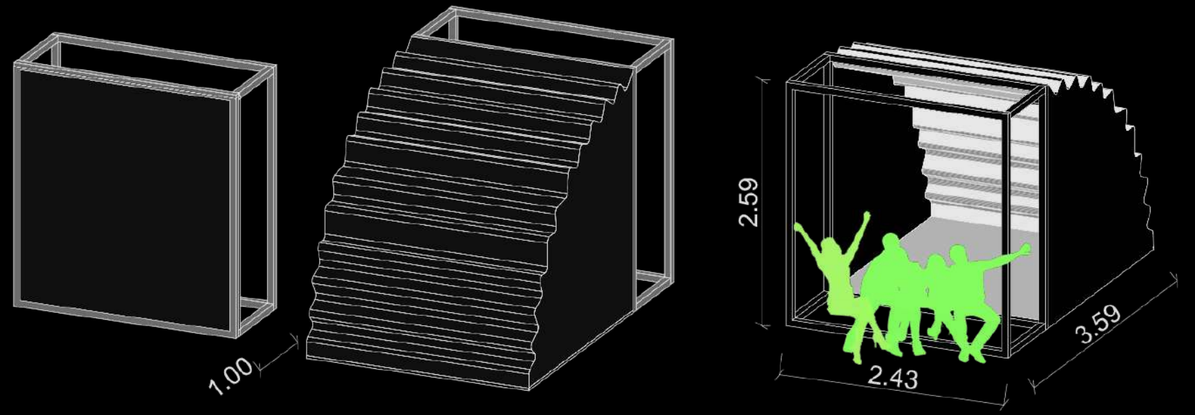






SECTOR DESCANSO PLEGABLE

Espacio de carpas batientes de lona de 8.73 m2 de superficie.
Se monta de manera manual, plegando la base que a modo de bandoneón se abate generando un espacio cubierto de descanso, puede utilizarse en planta baja o bien en altura y fortalecer la estructura con el módulo de layer.

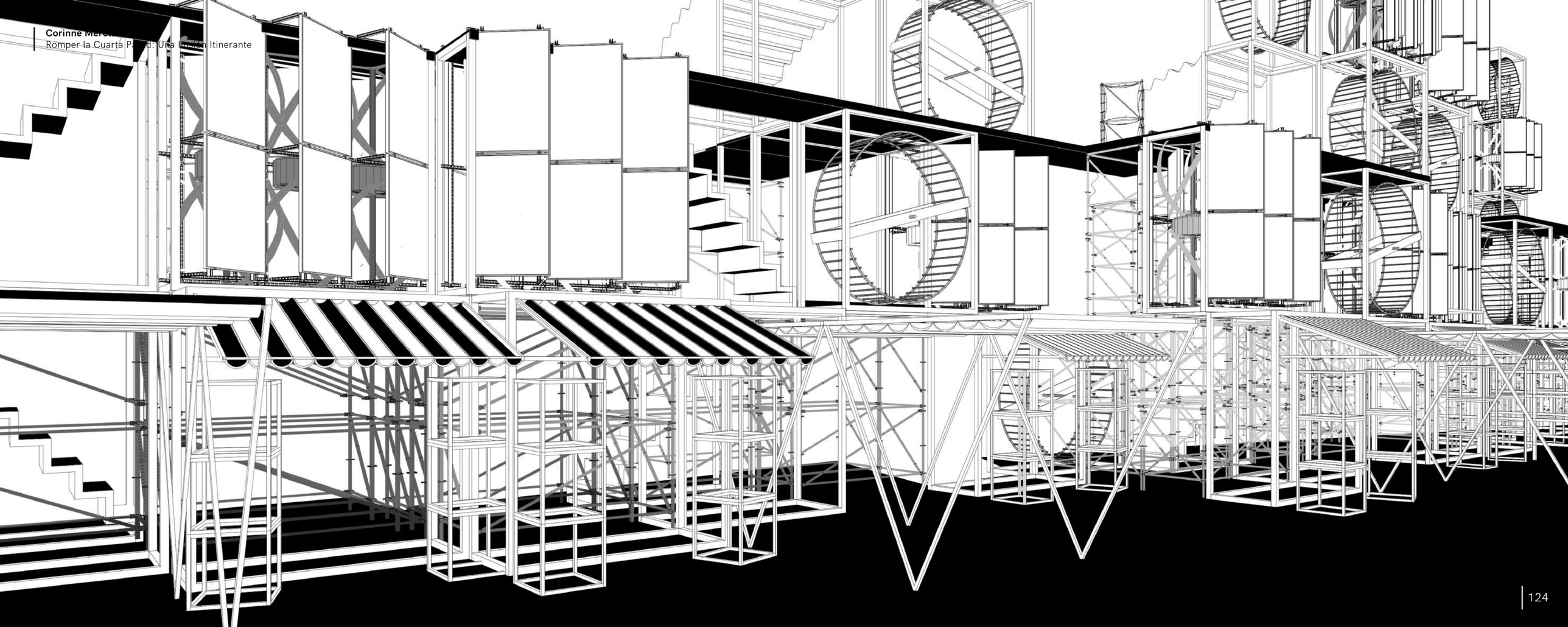


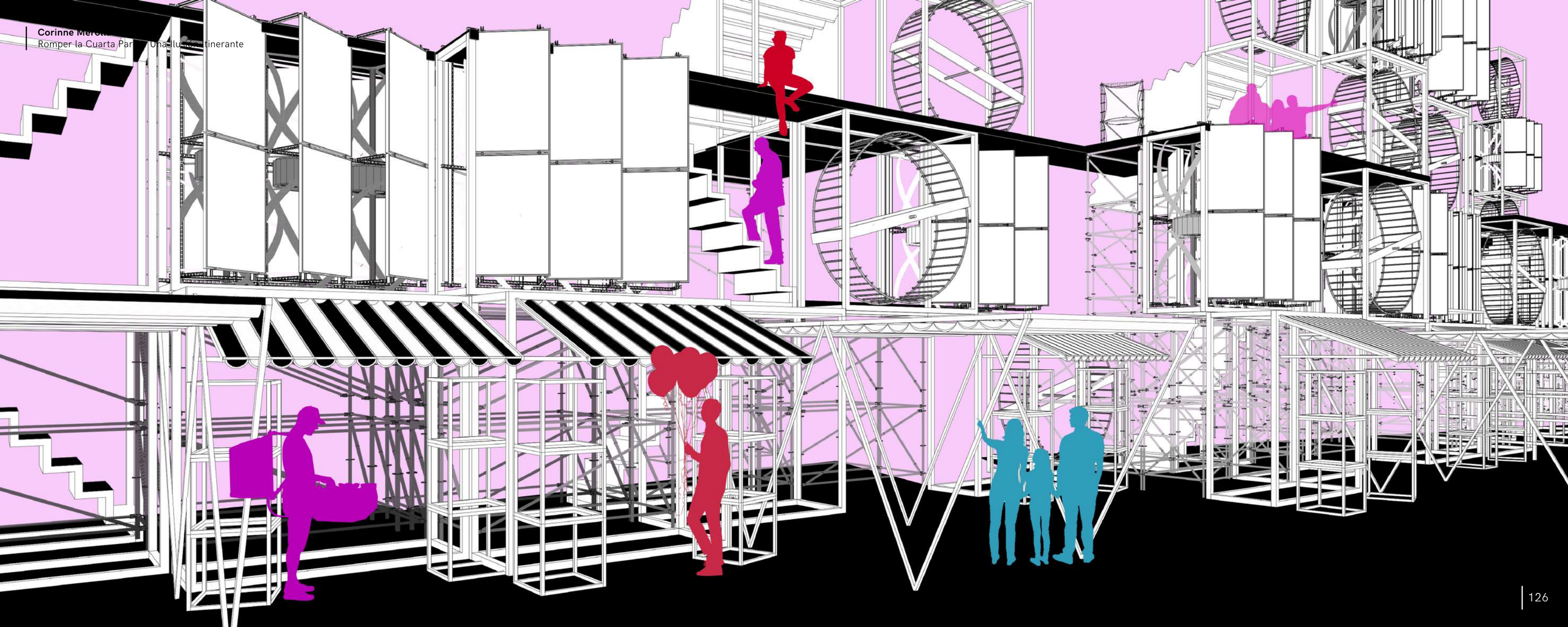
La combinación del concepto temporal de polivalencia y adaptación proporciona un nuevo lente para abordar el conflicto entre el hecho constante del cambio y la incertidumbre de situaciones complejas que pueda presentar una obra.
La conclusión del sistema propone un planteo de un proyecto utópico totalmente realizable.
Su planteo no está atado a ningun entorno puntual e integra gran cantidad de módulos para su realización.
El sistema se vuelca a la propuesta de un festival con dos grandes escenarios principales y dos escenarios más pequeños satélite que acompañan el montaje de manera tal que genera una experiencia envolvente para el público.
En esta caso se proyecta un escenario clásico a la italiana, con pasarelas móviles hidráulicas que desembocan en escenarios circulares.
El público se sitúa en tres placas verticales, una de butacas, y dos de programa a servicio del público con mercados y plantas generadoras de energía y sectores de descanso privado.

En esta caso se proyecta un escenario clásico a la italiana, con pasarelas móviles hidráulicas que desembocan en escenarios circulares.
El público se sitúa en tres placas verticales, una de butacas, y dos de programa a servicio del público con mercados y plantas generadoras de energía y sectores de descanso privado.
La vinculación entre módulos para lograr este ensamble es de manera manual y mecánica en altura con abrazaderas y perforaciones ya premeditadas en sus encuentros.
La polivalencia y dinámica de los escenarios propuestos generan distintos momentos y encuentros con el público, integrando todas las tipologías escénicas en un mismo show.
Se resuelven las necesidades técnicas, de sonido e iluminación.
Si bien su planta tiene una disposición casi simétrica, dependiendo de dónde se ubique el espectador y cuál sea su vínculo con la cuarta pared, el tiene una experiencia escénica distinta.

07 ESCENA ITINERANTE: EL SHOW

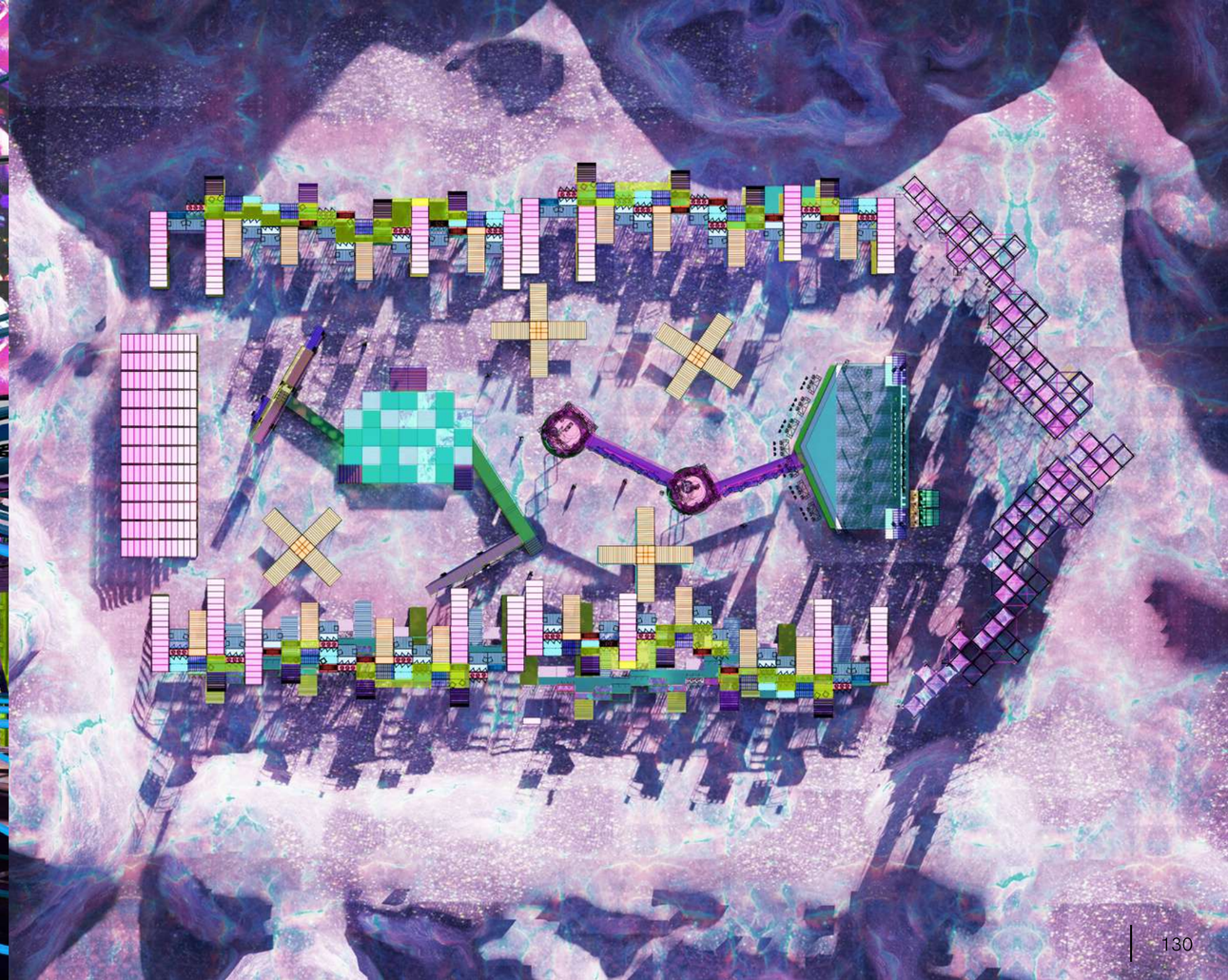


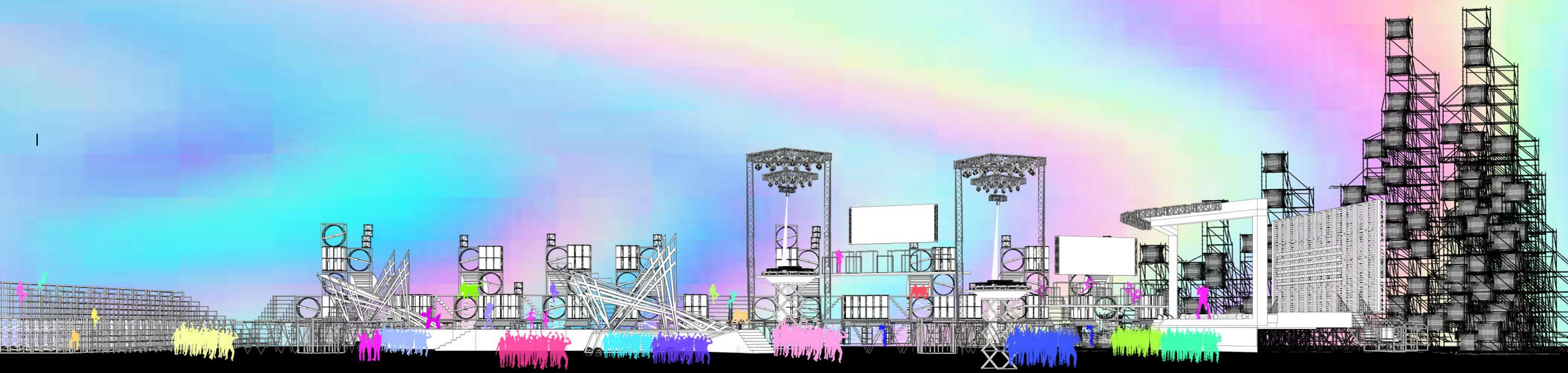


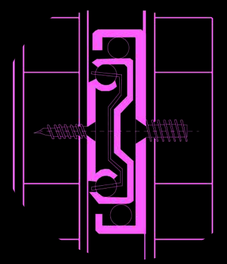


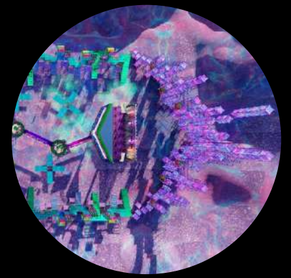






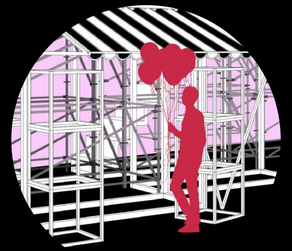












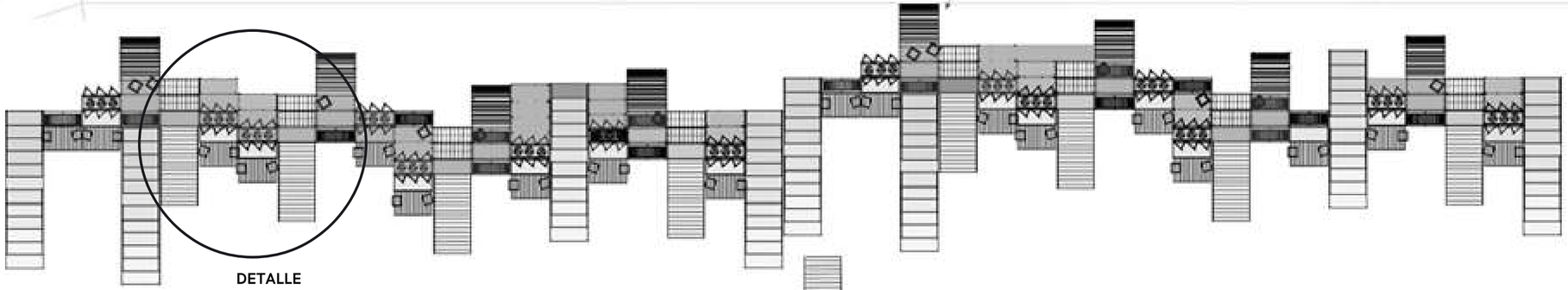






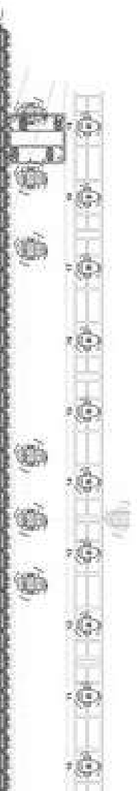
PLANTA TÉCNICA

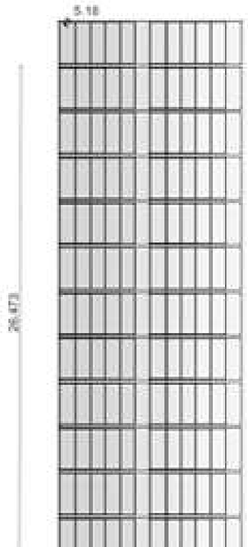
PASTILLA PLATEAS
1 CON MERCADO
Y EJE ENERGÉTICO

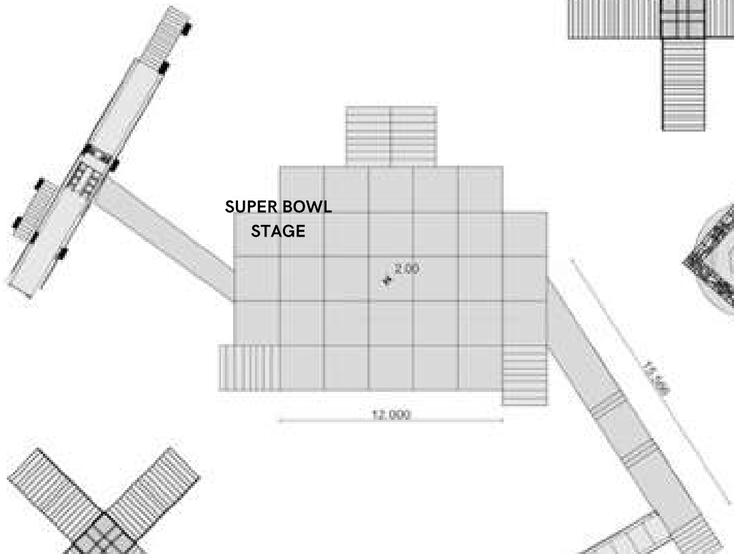


DETALLE
TÉCNICO DE
ENSAMBLE

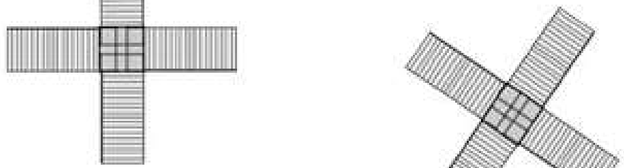
GRADAS CAMPO

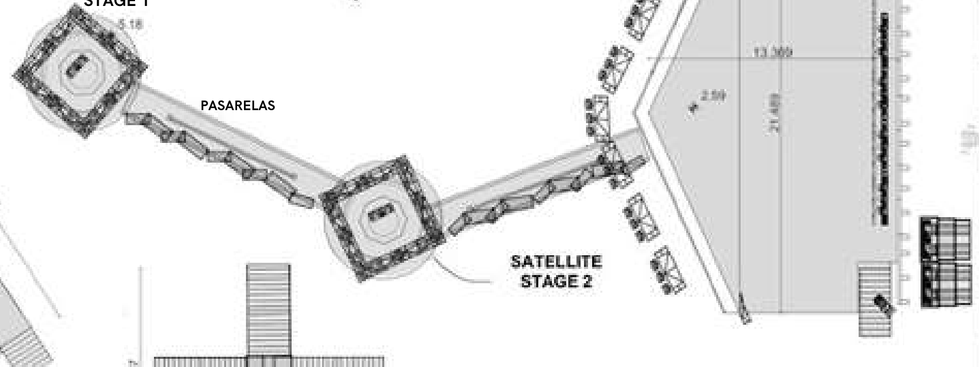






SUPER BOWL
STAGE



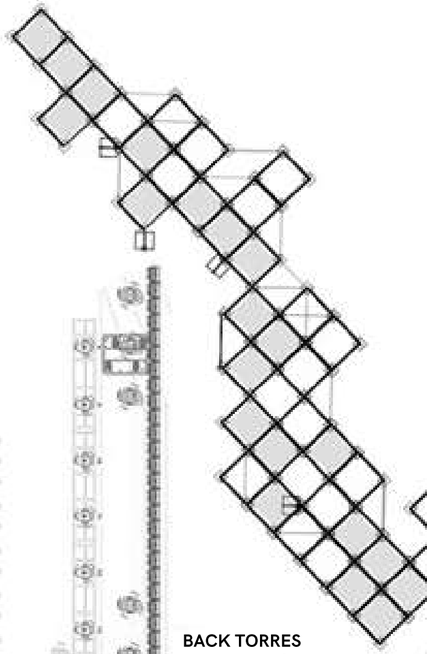


SATELLITE
STAGE 1

PASARELAS

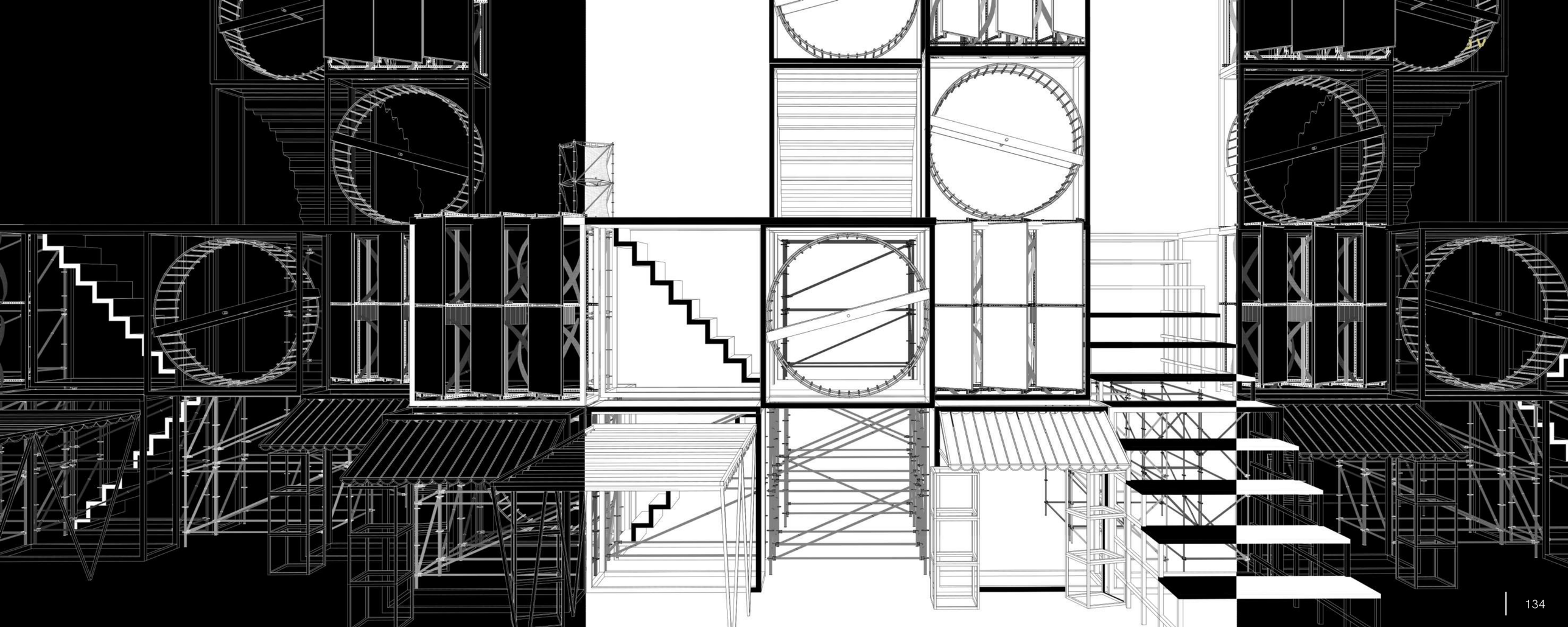
MAINSTAGE

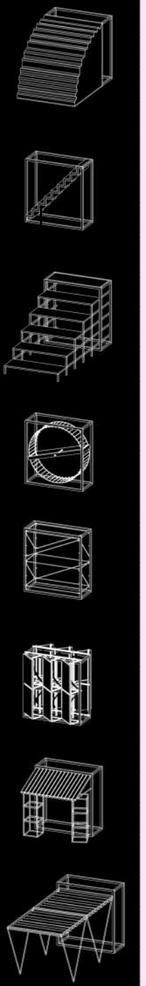
SATELLITE
STAGE 2

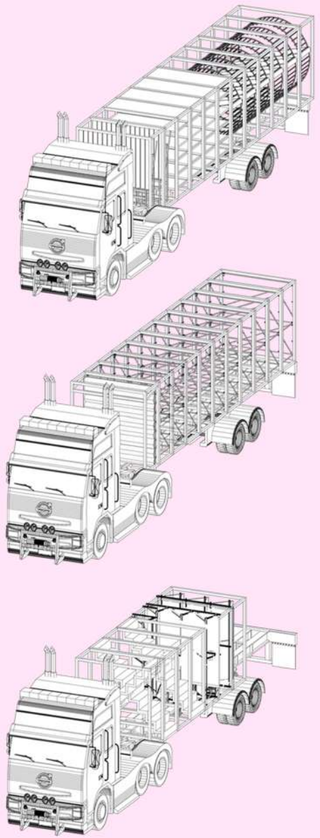


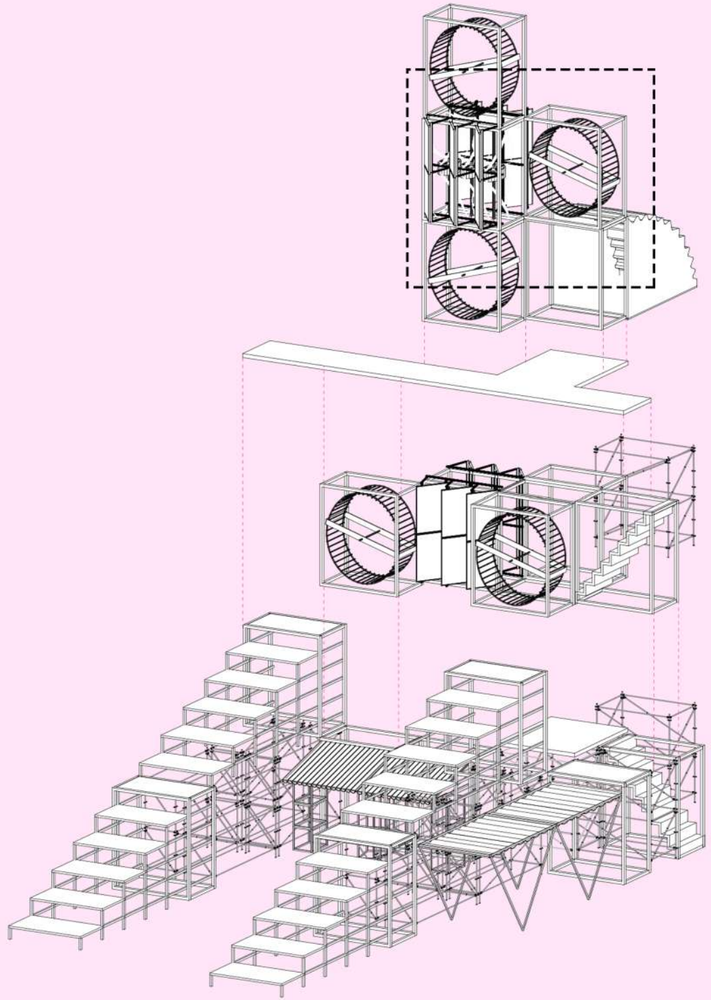
BACK TORRES
ILUMINACIÓN
Y MAPPING

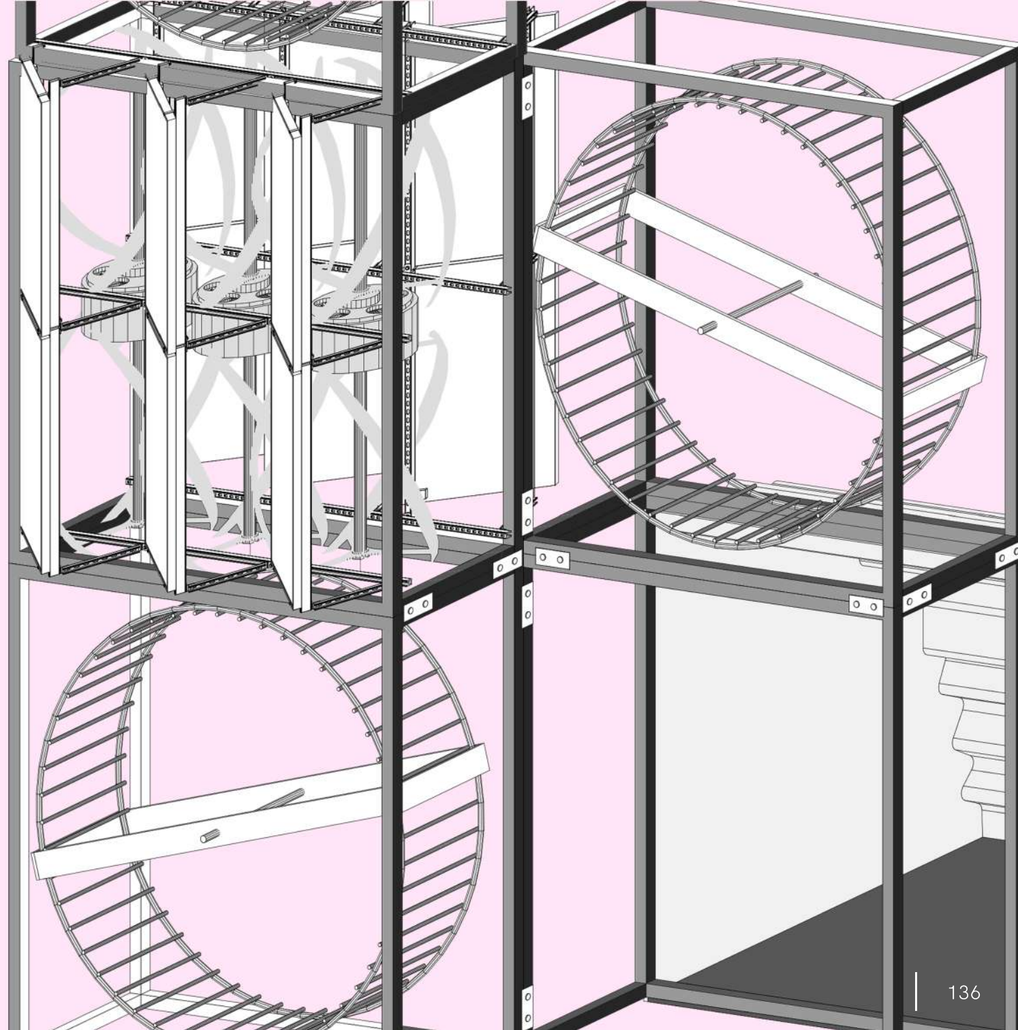


















Ver el mundo del entretenimiento desde la orientación arquitectónica urbana nos recuerda que lo más importante de una obra es su vínculo con el público, que al carecer de él, implica tácitamente, que su identidad escénica que lo caracteriza es inexistente.

Los años de profesión y experiencia en el rubro escenográfico han resonado en mi cuestionamiento ante cómo nos vinculamos con la cuarta pared y hasta dónde llega la contemplación urbana para permitir el traslado de obras de, cualquiera sea su escala, a sectores descentralizados que carecen de salas.

A su vez, es inevitable el carácter polivalente para resolver la inexorable necesidad de poder otorgar soluciones a la hora de plantear obras de distinto género dramático.

Este Proyecto Final pretende crear una innovación en la problemática estructural organizacional que sufren las puestas en escena a la hora de tener que trasladarse de una manera eficaz y veloz para llegar a su público.

A través de esta propuesta, se intenta lograr un sistema de ensamble modular que proponga distintas tipologías prefabricadas y preparadas para ensamblarse entre sí para reinterpretarse acorde a la necesidad del proyecto.

Las resoluciones son infinitas una vez que se plantea un sistema que pueda dar respuesta a todas las posibles adversidades contextuales y/o proyectuales. Un enfoque integrado que pueda expresar tanto la preocupación urbana por combatir la sobre demanda en las salas escénicas de las centralidades y la falta de acceso en las que carecen de ellas y la necesidad de una sala polivalente que pueda albergar muchos géneros en un mismo lugar.

Al final del día, nuestro entorno debe poder equilibrar las necesidades de desenvolvimiento que presentemos, ya sean escenográficas, habitacionales, u hospitalarias.

También debe satisfacer las necesidades inmediatas mientras mantiene la flexibilidad para responder a una variedad de futuros inciertos. Como lo es la adaptabilidad evolutiva humana, la combinación del concepto temporal de polivalencia y adaptación proporciona una nueva lente para abordar el conflicto entre el hecho constante del cambio y la incertidumbre de situaciones complejas.

El cambio y la adversidad siempre estan sucediendo, es inevitable e ineludible, todos podemos diseñar nuestro propio sistema polivalente que responda a él.

BIBLIOGRAFÍA

Breyer, G. (2008). La escena presente, teoría y metodología del diseño escenográfico. Buenos Aires: Ediciones infinito.

Brook,P.(1973) El espacio vacío. Barcelona: Ed.Peninsula.

Calmet, H. (2011). Escenografía. Escenotécnia, iluminación. Buenos Aires: Ediciones de la flor.

Campos,C. (2011) La performance arquitectónica. Bs As: Ed Bisman.

Craig, G. (2009) El espacio como espectador. Madrid: La casa encendida.

Escobar, J. (2000) De la ciudad a su espacio público. Colombia: Universidad nacional de Colombia sede en Manizales.

Fontana, J. (2004) El espacio como totalidad.

Gómez, J. A. (1997). Historia visual del escenario. Madrid: La Avispa. Hannah, S. (2013). Teatro contemporáneo. [posteo en blog]. Disponible en: http://www.academia.edu/4375050/Teatro_Contemporaneo

Josep Ferrando “Habitar el Vacío” escrito por Piedad Rojas 2016 https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/800580/habitar-el-vacio-una-instalacion-temporal-de-josep-ferrando-y-estudiantes-de-la-uft-en-chile

Juhani Pallasmaa. The Eyes Of the Skin.

Macgowan, K. y Melnitz, W. (1966). La escena viviente. Historia del teatro universal. Buenos Aires: Eudeba.

Muñoz, M. El espacio escénico. [posteo en blog]. https://arteescenicas.wordpress.com/2010/04/12/el-espacio-escenico/

Oliva, C. y Monreal, F. T. (2010). Historia básica del arte escénico.

BIBLIOGRAFÍA

Pagés, V. (2014). Los empresarios teatrales, de gira por el interior del país. LA NACION. Recuperado el 09 de septiembre de: http://www.lanacion.com.ar/1676988-los-empresarios-teatrales-de-gira-por-elinterior-del-pais.

Pellettieri, O. (2005). Teatro, memoria y ficción. Buenos Aires: Galerna.

Plataforma Arquitectura, Fun Palace https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-25863/fun-palace-un-proyecto-no-realizado

Rodriguez, F. (29 de junio de 2011). El circo criollo antecedentes, formación y desarrollo. [posteo en blog]. Disponible en: http://es.slideshare.net/ferro21/el-circocriollo-antecedentes-formacin-y-desarrollo

Rosenzvaiz, M. (Ed). (2012) Las artes que atraviesan el teatro. Bs As: Ed. Capital Intelectual.

Sanchez, J. (1999) La escena moderna. Madrid: Ediciones Akal

Serpentine Gallery by Selesgano (2015) https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/768967/se-inaugura-el-pabellon-serpentine-gallery-2015-disenado-por-selgascano

Studio Roseegaarde. Sustainable Dance Floors https://www.studioroosegaarde.net/project/sustainable-dance-floor

Teatro en espacios no convencionales. Buenos Aires: PICADERO TV. Recuperado el 28/03/13 de http:// Vimeo.com/11711312

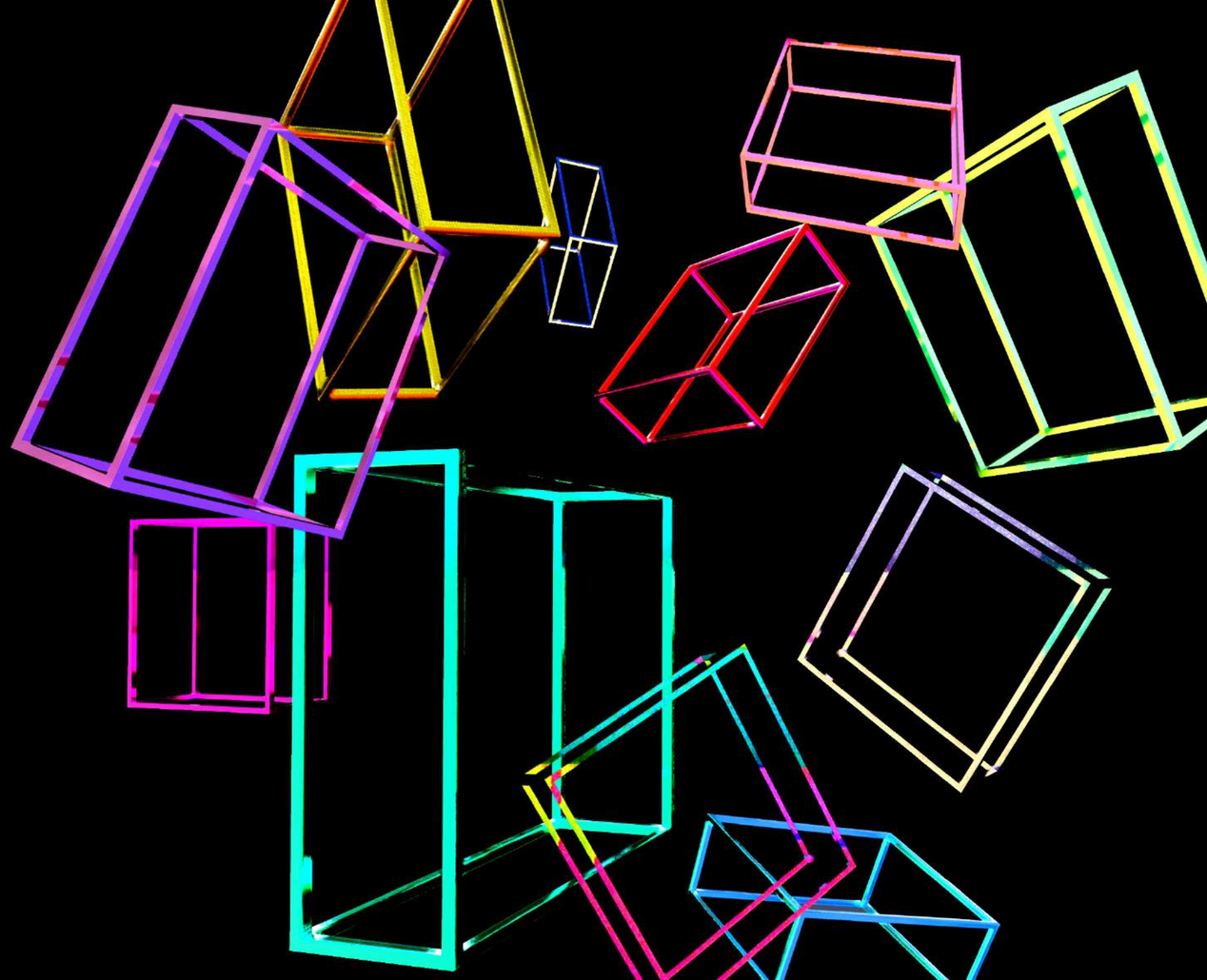
Vialidad. (2021). Transporte de carga. De acuerdo a la Ley Nacional de Tránsito 24449- Art 53 Recuperado el 23 de abril de 2021 de:
https://www.argentina.gob.ar/obras-publicas/vialidad-nacional/transporte-de-cargas

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer la oportunidad de poder desarrollar tantas disciplinas en un mismo lugar, la confianza y paciencia de los profesores durante toda la carrera. Principalmente quiero destacar los valores que la carrera me dejo; compañerismo, trabajo en equipo, la importancia de la palabra, creatividad, coherencia, historia, preserverancia, esfuerzo, atención a los detalles y muchos mates. A Juan por ilustrar y ser un ejemplo tanto en lo profesional como en lo personal, por ayudarme a confiar en mis colores y explotarlos con criterio. A Alicia por acompañar cada paso, contenernos y ayudarnos siempre. A los que empezaron siendo compañeros fortunamente hoy son amigos y confidentes diarios en lo laboral y personal. El apoyo inmesurable de mi familia y amigos que entienden de mis ausencias y largas jornadas de dibujo. Tuve el privilegio de poder estudiar una carrera hermosa, que me ayudo a comprender despues de mucho tiempo de qué manera y en qué campo podía aplicar las herramientas que me ofreció. Gracias por tanto!

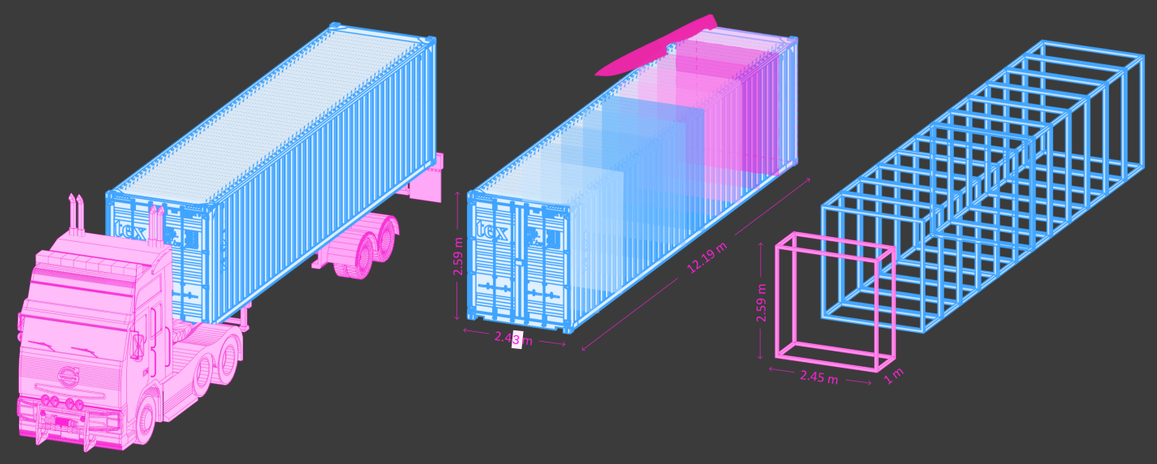
CM

CORINNE
MEROLLA



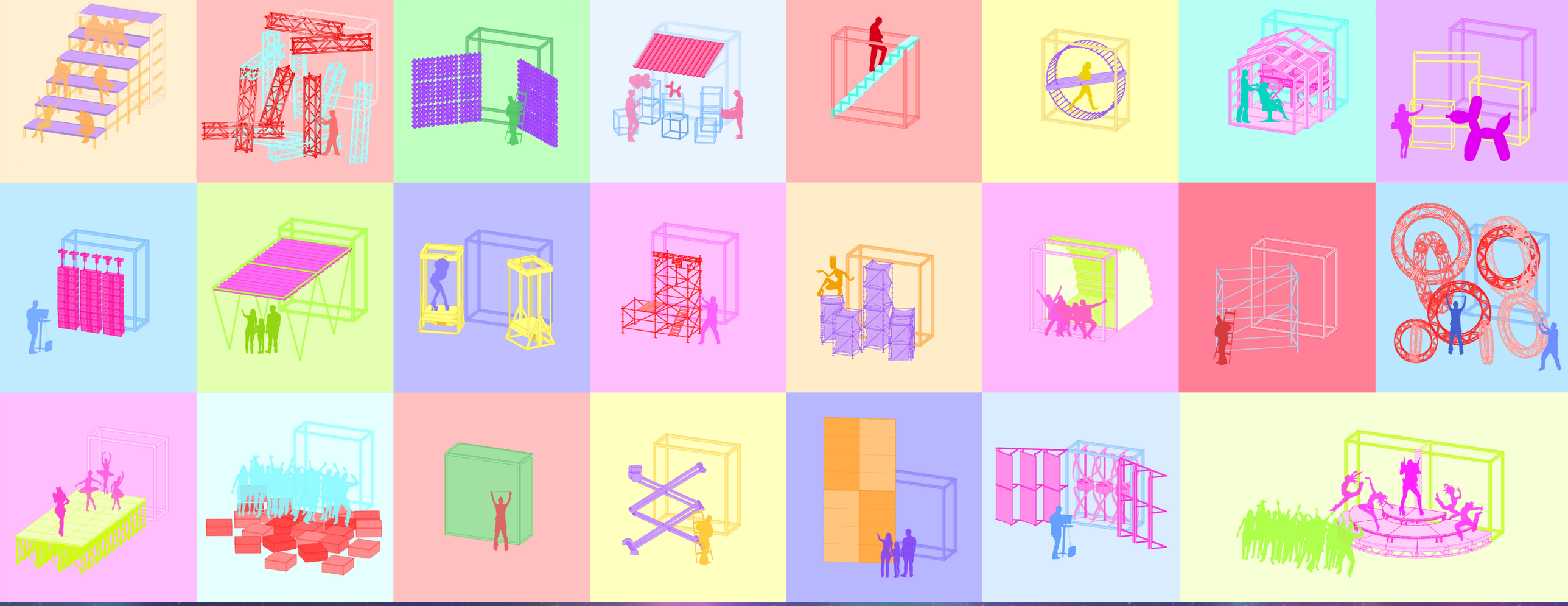
ROMPER LA CUARTA PARED

UNA ESCENA ITINERANTE







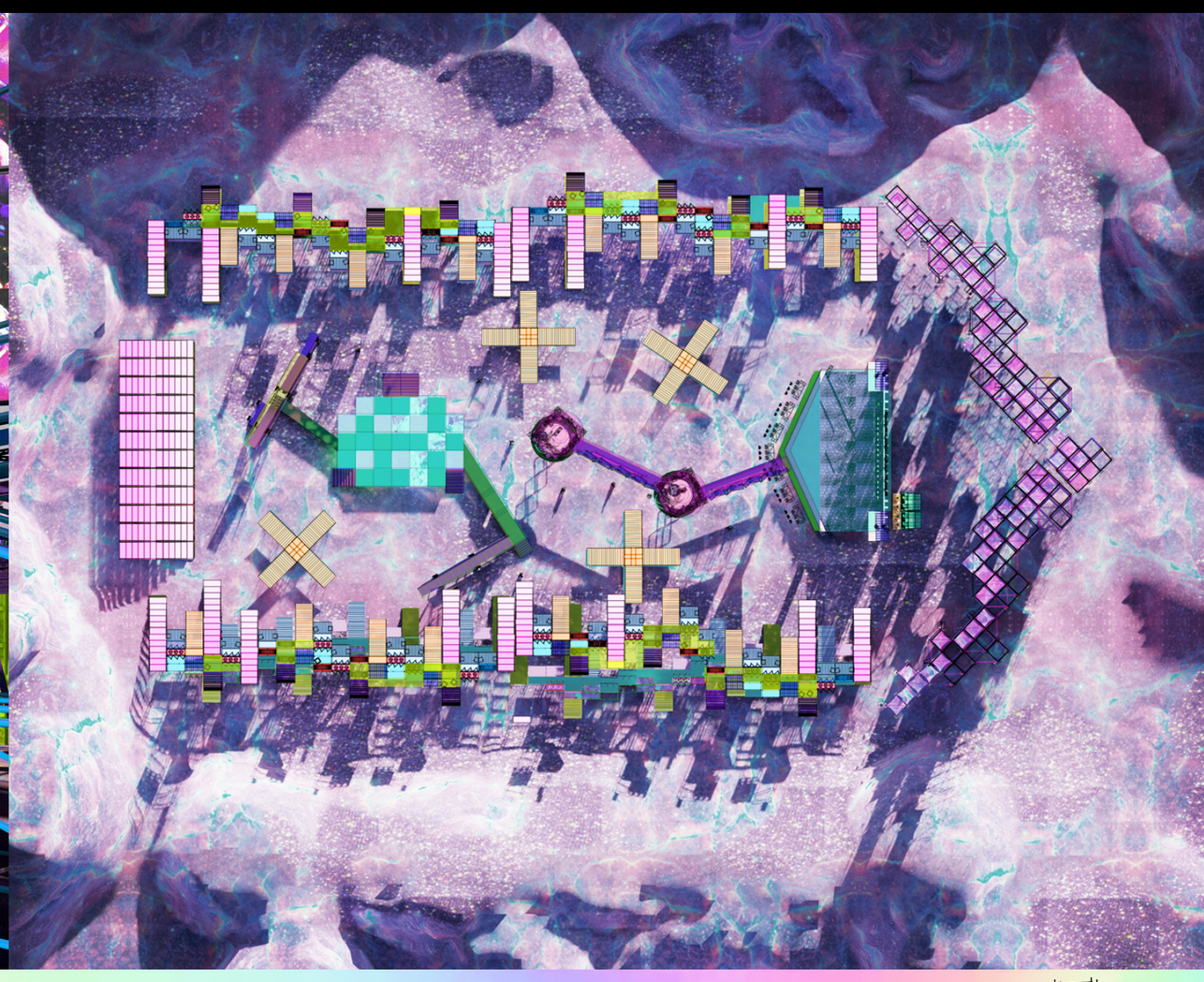


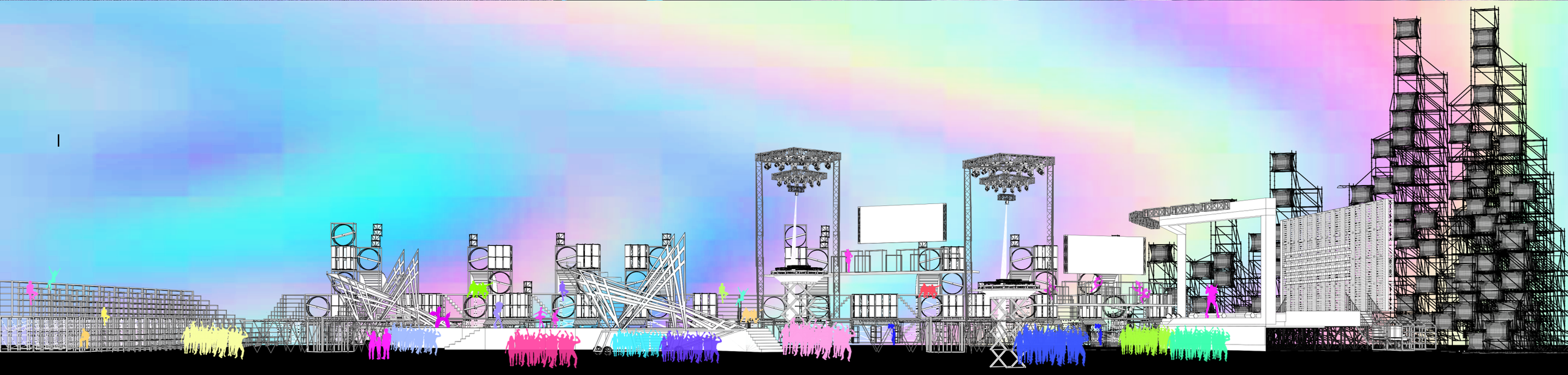


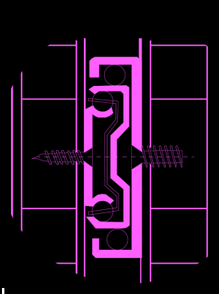
Corinne Merolla
Romper la Cuarta Pared: Una Escena Itinerante
Tutor: Arq. Juan Germán Guardati
Dirección: Arq. Alicia Hilman
Universidad Abierta Interamericana
2021

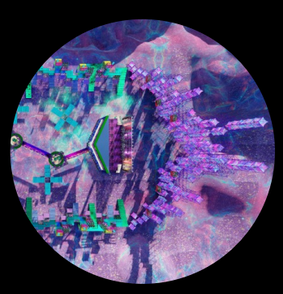










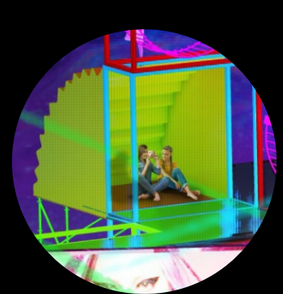






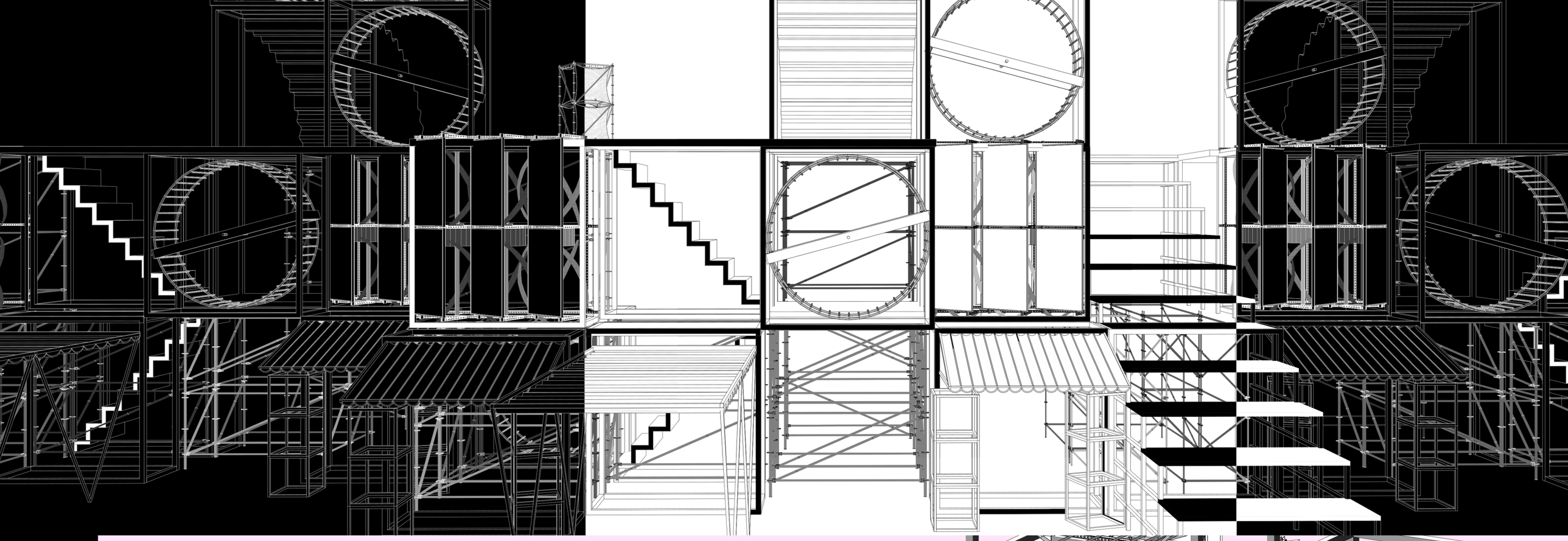


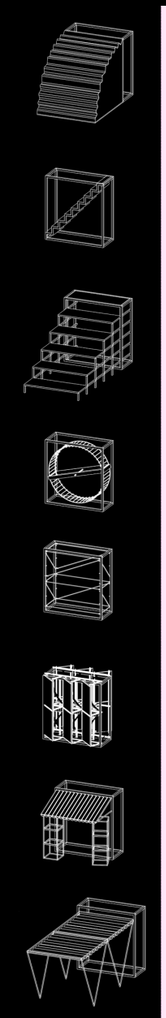


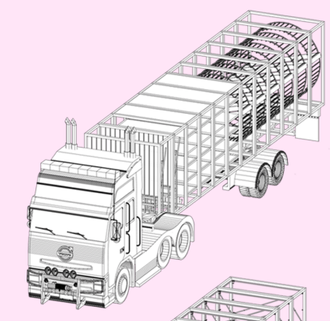


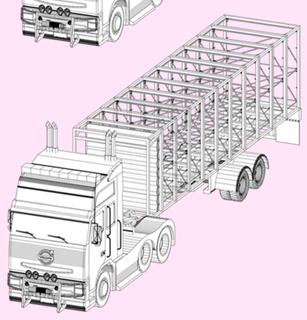


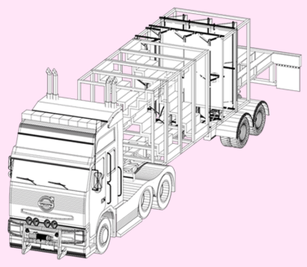
Corinne Merolla
Romper la Cuarta Pared: Una Escena Itinerante
Tutor: Arq. Juan Germán Guardati
Dirección: Arq. Alicia Hilman
Universidad Abierta Interamericana
2021

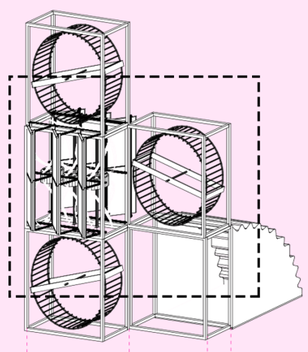


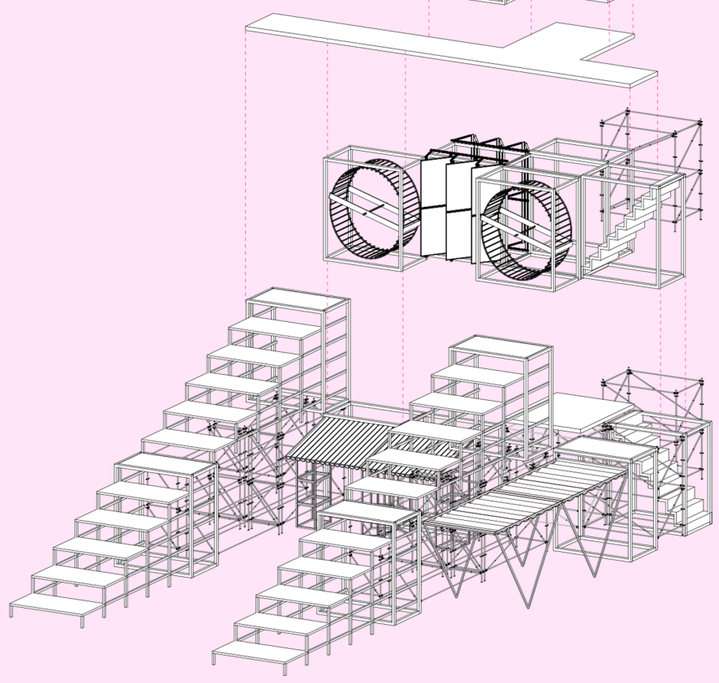


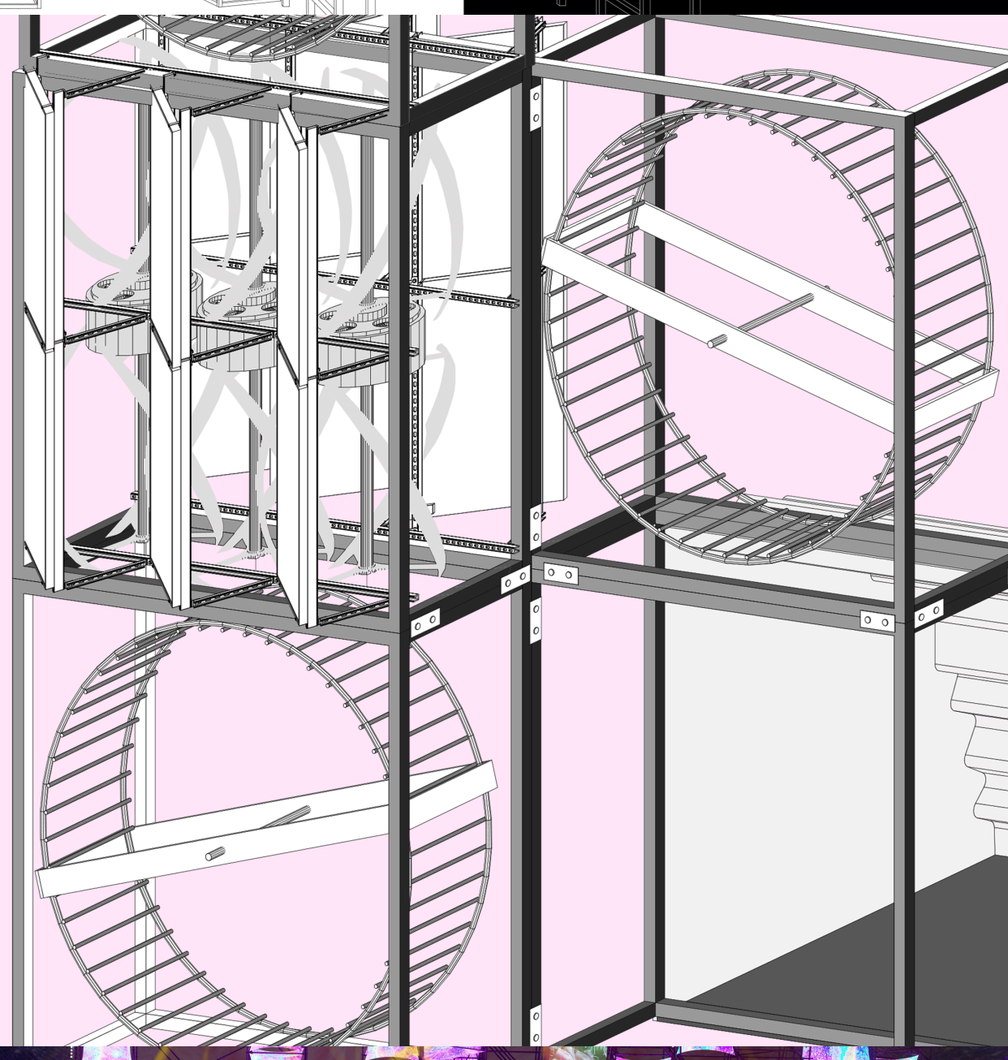














Corinne Merolla
Romper la Cuarta Pared: Una Escena Itinerante
Tutor: Arq. Juan Germán Guardati
Dirección: Arq. Alicia Hilman
Universidad Abierta Interamericana
2021