

**PAISAJES ESCÉNICOS DOCUMENTACIÓN DE UNA NUEVA  
TÉCNICA**

**MARÍA PAULA RODRIGUÉZ GUTIÉRREZ**

**TUTOR: FERNANDO OSPINA**

**UNIVERSIDAD EL BOSQUE**

**ARTE DRAMÁTICO**

**BOGOTÁ**

**2019**

## **1.PAISAJES ESCÉNICOS DOCUMENTACIÓN DE UNA NUEVA TÉCNICA.**

Este proyecto es una memoria creativa, donde se expondrá mi experiencia con la técnica de los paisajes escénicos del mexicano Saeed Pezeshki, la cual me ayudó a encontrar respuestas a cierto tipo de inconformidades frente a mi proceso formativo y frente al estado de las artes escénicas en mi país.

El problema nace desde que surge en mí la necesidad de encontrar mi propio camino como creadora escénica, yendo en contra de las técnicas aprendidas durante el transcurso de mi carrera.

### **1.1 PUNTOS DE PARTIDA**

#### ***1.1.1 Los primeros impulsos***

Durante el transcurso de mi carrera ha venido surgiendo ciertas incomodidades sobre el teatro Aristotélico y algunas técnicas actorales un poco acartonadas, por las cuales me ha nacido la necesidad de buscar nuevas formas que mi cuerpo desconoce, buscar nuevos caminos alejados de las técnicas convencionales que me han venido acompañando en el transcurso de estos 5 años de procesos académicos. Es ahí, en la inconformidad donde nacen esas ganas de romper las reglas, de buscar nuevas formas e ir por otras corrientes que me permitan hacer una grieta en el teatro que conozco y empezar a involucrarme con otras formas de teatralizar. Con esto no quiero decir que las técnicas y autores por las que he pasado en el transcurso de mi carrera no sirvan o que tengamos que mandar a recoger a Stanislavsky, a Mijail Chejov, Declan Donella, etc ya que han sido grandes autores que marcaron historia con su trabajo, decidiendo marcar así su propio camino incluso si este iba en contra de las formas convencionales que marcaba su época. Lo que trato de decir es que, teniendo estas herramientas clarificadas, debo romperlas para formar mi propio

camino, mi propia vanguardia, forjar mi propia técnica y quizá dejar una gran historia como artista, aportando nuevas formas de teatralización. Entonces Comprendí que el teatro debe ser una hibridación de todas las artes, que no debería sectorizarse sino abrirse, siento que debemos ir de la mano con las artes visuales, la danza, la música, Las artes plásticas; que el artista debe integrar la ciencia, la filosofía, la ingeniería, etc... un todo que le permita tener un bagaje infinito de creación, en donde el cuerpo se desenvuelva en su presencia viva (prácticas interdisciplinarias).

Siento que últimamente estamos pasando por un momento de estancamiento, que los nuevos artistas salimos de la academia o las universidades con pensamientos obedientes, seguimos los métodos y las formas tal cual las aprendimos, pero como que no existe ese campo de la inconformidad o si existe no se hace gran cosa, no se rompen esas reglas, no buscamos nuevos camino, nuestros propios caminos que generen nuevos cambios en el campo artístico, nos falta esa fuerza de lucha, de dinamismo que tenían los futuristas, o como los simbolistas que decidieron alejarse del naturalismo y el realismo para defender sus ideas y así como todos los movimientos de vanguardia que marcaron la historia para generar nuevos cambios, porque lanzaron sus manifiestos con la inconformidad por la que estaban pasando. Así que siento que en nuestra época faltan más manifiestos, falta más inconformidad, dejar de ser obedientes y empezar a forjar nuevos cambios. Es en ese estado en el que estoy, en un estado de búsquedas, intentos, y fracasos constantes en los que constantemente surge mi estado de resistencia y de preocupación por el momento que está pasando nuestro país tanto de violencia como artístico. En esa búsqueda he descubierto muchas cosas, entre esas he descifrado hasta el momento tres puntos importantes para mí. Puntos de quiebre que fortalecen el camino que he decidido tomar. El primero como anteriormente lo expuse es la “inconformidad”; el segundo el “Cuerpo”. Con este segundo punto me he permitido reencontrarme con mi cuerpo, ya que siento que

es él una de las claves para descifrar el laberinto, mi propio laberinto para llegar a ser una artista que forja cambios, es la incursión hacia la expansión como nueva creadora y artista. El cuerpo como punto de partida, como conocimiento interior, como lucha, como masa, como formas que evolucionan e involucionan, cuerpo de mujer en un mundo de hombres, cuerpo sensible, cuerpo abierto, cuerpo vendido, cuerpo que siente y vive. Ese cuerpo de 23 años el cual he explorado una décima parte de lo que es y que ahora les presento como punto importante de mi cambio.

En la necesidad de voltear, escurrir, levantar, fraccionar, dividir, estallar, extraer, diseccionar, abstraer, mutilar, etc. En estas múltiples posibilidades de entender y descubrir mi cuerpo, es donde le doy paso al tercer punto o impulso, estas son: las “imágenes”. Intuitivamente en mi vida empieza a surgir la necesidad de pensar en la imagen como potencia, imágenes poéticas, que causarán sensaciones...imágenes impactantes un poco como lo dice la Bauhaus "una fiesta para los ojos" entonces empecé a pensar en nuevos códigos para la escena, en la profundidad del espacio, en generar atmósferas que ayudaran a involucrar al espectador con lo que estaba pasando para generarle nuevas sensaciones. En estos nuevos impulsos llenos de intuiciones y ganas de descubrir otros caminos, es donde conozco por primera vez la magia de los paisajes escénicos, Del mexicano Saeed Pezeshki.

## **1.2 PAISAJES ESCÉNICOS**

### ***1.2.1 El encuentro con los paisajes escénicos***

“El paisaje no pretende contar una anécdota en sí mismo, ni conmovedor. El paisaje mueve sensaciones por el movimiento emocional directamente vinculado al tiempo presente de quien lo contempla.” (Pezeshki, 2019)

El autor pone como ejemplo metafórico para entender lo anterior dicho el momento de la contemplación de un atardecer, este solo acontece. “En el paisaje no hay un mensaje aristotélico el cual transmitir, él solo acontece.” (Pezeshki, 2019)

La primera vez que puede contemplar un paisaje escénico fue el 31 de enero del 2019 en Mapa Teatro, Saeed Pezeshki se estaba presentando con su segundo paisaje escénico llamado Puto y mexicano.

Fue una experiencia llena de emociones encontradas, porque supe inmediatamente que lo que estaba viendo era casi todo lo que yo estaba buscando hace ya un tiempo para empaparme de nuevas formas que ayudaran a formar mi propio camino como artista. Recuerdo muy bien que al salir de la función hablé con el director y le dije que Puto y mexicano era como si estuviera viendo constantemente una pintura en movimiento. La plasticidad de los cuerpos, la atmósfera que se generaba a partir de la música barroca que sonaba de fondo y su ritmo eran diferentes, eran dilatados, pero no caían en ese tiempo aburrido donde no pasaba nada, sino que era el tiempo perfecto para lo que estaba contemplando.

### ***1.3.2 La dilatación o el tiempo del paisaje, punto clave para su existencia.***

“Entendiendo que habitamos lo que tenemos: el paisaje es siempre vivo.

Siempre está en acción. Siempre acontece. Pero el tiempo del paisaje recae en la memoria, en el olvido de la dimensión del tiempo, en una cadena de micro imágenes reproducidas en un ritmo sosegado bajo la estructura de la contemplación, aún incluso cuando se habitan los infiernos, pues la dilatación no deja fuera el punto de vista, sólo se aleja del drama como forma escénica. La escena puede estar separada del drama. Es en este tiempo entonces donde se vuelve posible estar/habitar en la escena. Se convierte el tiempo en el real protagonista en la estructura del paisaje escénico: el entendimiento del tiempo como material sensible.” (Pezeshki, 2019)

Durante el transcurso de unos meses la idea del paisaje seguía rondando en mi cabeza y se vuelve un poco obsesivo el tratar de buscar información sobre el paisaje escénico en internet, pero solo aparecía información sobre el autor Saeed Pezeshki, la única luz que tuve fue encontrar que el mexicano radicado en Bogotá daría un taller de composición de paisajes escénicos en el teatro la Maldita Vanidad. Al siguiente día estaba llamando para hacer mi inscripción, era la oportunidad para sumergirme en nuevo camino.



[Fotografía de Nicolás Williamson]. (Bogotá. 2019). Archivos fotográficos de Nicolás.

## **1.3DÍAS DE TALLER**

### ***1.3.1 El descubrimiento***

Durante el transcurso del taller me fui encontrando con este tipo de palabras que se fueron volviendo clave para la comprensión de los paisajes escénicos:

Cuerpo (fantasma) - metáfora- no representación.

“La Instauración: Un acto que no instala, no llega y se coloca, no aparece. Se instaura sin que te des cuenta. Un suceso que precede de la memoria colectiva y por eso logra presencia y atención. La educación teatral forja en el conflicto la pauta del desarrollo de la

anécdota. El tiempo y el ritmo se delimitan por el nivel de atención, por la contundencia en el entramado que provoca la cautivación del espectador, lo emociona, lo conmueve, lo acelera. En el paisaje eso no es un objetivo: lo importante es siempre que suceda, que acontezca y nada más. Se instaura el recuerdo en la memoria del presente. El paisaje.” (Pezeshki, 2019)

La memoria (recuerdo), como primer ejercicio de pensamiento alrededor de la escena expandida. Punto de partida para la creación, material sensible para su aplicación al espacio. El autor en su texto ejercicio de pensamiento alrededor de la escena expandida, cita a Agamben con su frase “Uno ama lo que recuerda porque recuerda lo que ama” (Agamben, 2017). Esto se convierte en punto clave ya que como creador decides si trabajas con la memoria (recuerdo), o no. La creación de un paisaje escénico no necesariamente parte de lo autobiográfico, el paisaje se puede basar en una obra o en un recuerdo de otra persona, siempre respetando el material sensible que es con el que se va a trabajar.

Trabajar con el recuerdo se vuelve un poco Kantoriano, “El teatro de la muerte fue en gran parte autobiográfico. En el escenario aparecieron las personas, recuerdos y sueños que fueron retratados desde la infancia y la juventud de Kantor, que el artista ahora optó por contar como realidad y no como ilusión. Lo concreto, lo físico en el escenario constituía un símbolo ambiguo (que se interpretaba en la imaginación del espectador), y el acto escénico y concreto fue un reflejo de las imágenes de la memoria del pasado.”

(Kłossowicz, 1991), Pero la gran diferencia es que en este proceso no es obligatorio trabajar desde lo autobiográfico, él creador puede decidir si trabaja con la memoria autobiográfica, lo que hace que el trabajo de los paisajes se vuelva aún más interesante para mí es que en los paisajes escénicos se trabaja con el recuerdo de una manera metafórica, ya que no se trata de traer tal cual el recuerdo a la escena como lo hace

Tadeusz Kantor, sino identificar la sensación de ese recuerdo y lo que este recuerdo causa en mí, utilizando así la magia de la metáfora, logrando una deconstrucción del recuerdo, ya que el objetivo no es clarificar la anécdota, no es explicar lo que pasa en ese recuerdo sino el simple hecho de involucrar al que lo contempla desde un paisaje construido a partir de imágenes metafóricas que se van instalando en cada espectador dependiendo del estado vivencial de quien lo contempla. “No hace falta entretener, el paisaje no coloca música para conmover, no tiene efectos para emocionar, está creado como el entendimiento de un momento en la memoria.” (Pezeshki, 2019)

Al comprender que durante el taller íbamos a trabajar con la memoria, el director hace bastante énfasis en la fidelidad del recuerdo, nos dice que nos tomemos el tiempo necesario para identificar la sensación de ese recuerdo y lo genuinamente importante, ya que esto iba ser nuestro material sensible de trabajo.

Tantas preguntas empezaban a surgir en mi cabeza que trataba de descifrar el: ¿Cómo darle cuerpo a una sensación, a un recuerdo? Inmediatamente mi cabeza empezaba a trabajar como juiciosamente estaba acostumbrada a crear. Empecé a buscar el recuerdo, lo identifiqué y enseguida estaba buscando maneras de ¿Cómo ponerlo en escena? Era difícil dividir la sensación con el recuerdo, ¿Cómo no alejarme de la esencia? Sentía la necesidad de ponerlo en escena tal cual era mi recuerdo, venían ideas que podían ser Aristotélicamente atractivas pero muy en mi interior sabía que lo que estaba haciendo era representado tal cual el recuerdo llevándolo hacia una puesta netamente realista y no podía mentirme a mí misma, ya que una de las premisas del director fue: “Solo identifique el recuerdo y su sensación, no trate de buscar la representación ya que el paisaje huye de ella, metaforice su recuerdo ” (Pezeshki, 2019). No comprendía cómo generar metáforas entendibles para quien lo viera, sentía que si metaforizaba una sensación, un sentimiento iba a ser aún más indescifrables y estaba esa angustia constante. Lo que yo no sabía es que

con el paisaje no buscamos como creadores un entendimiento colectivo de lo que pasa, más bien lo que se pretende generar son atmósferas que generen sensaciones que le permita descifrar individualmente a cada espectador lo que está contemplando. “El mecanismo de la construcción del paisaje escénico sabe reconocer, ubicar e individualizar los recuerdos y la memoria como material sensible. Un eficaz traslado de “la idea”, prima a una metáfora de acción. ¿Cómo volver cuerpo el recuerdo? No se representa - no hay imitación. Se reconstruye siempre en presente, la memoria existe en el presente únicamente. El paisaje también, pero ambos se nutren del material sensible del pasado (memoria), y de la idea o la añoranza del futuro (lo lejano). El paisaje escénico los reúne a los tres.” (Pezeshki, 2019) Al crear metáforas se generan universos donde cada quien puede accionar su propio imaginario dependiendo de su historia de vida, por eso el paisaje es único para quien lo contempla.

Al siguiente día de taller comprendí que el paisaje tenía un cuerpo y que ese cuerpo está intrínsecamente vinculado con el tiempo (dilatación), tiempo contemplativo. “El paisaje está siempre vivo, siempre está en acción, siempre acontece, pero el tiempo del paisaje recae en la memoria, en el olvido de la dimensión del tiempo” (Pezeshki, 2019)

“El tiempo del paisaje recae en la memoria, la dilatación...” (Pezeshki, 2019) ¿Que quería decir eso? mí cuerpo y mi cabeza no comprendían ese tiempo, tenía instaurado en mi cabeza que si durante la acción me demoraba más de lo necesario en decir o hacer, la escena inmediatamente se iba a caer, que la pausa tiene su tiempo, pero en este dispositivo escénico la escena expandida va más allá de la pausa dramática. Entonces comprendí que para el paisaje lo duracional, lo expandido es lo interesante, es un distanciamiento con relación a lo representativo. Vale recalcar que no es volver duracional cualquier cosa, si se tiene claro el material sensible (recuerdo) y lo genuinamente importante de ese recuerdo, lo duracional va hacer que lleguemos al tiempo de la memoria, al tiempo contemplativo.

Un trabajo realmente interesante para el actor que siempre piensa en el espectador: “No hay que tenerle miedo a lo duracional, su cabeza siempre va a estar pensando: está largo, se están aburriendo, cuanto tiempo llevo en lo mismo, no pasa nada, pero lo que usted debe comprender es que el paisaje no busca entretener, no utiliza música triste para conmover, el paisaje no busca chantajear al espectador, el paisaje sólo acontece, así que no le tenga miedo a lo duracional”. (Pezeshki, 2019)

A Medida que iban pasando los días sentía que 5 años de academia los iba rompiendo de a poco, y cada vez me iba acercando a esas nuevas formas de teatralizar que tanto anhelaba conocer. Descubrí que todo lo nuevo que estaba aprendiendo y que me apasionaba iba totalmente en contra de las formas de crear con las cuales me habían formado. Mi cabeza y cuerpo entraron en un estado de caos donde trataba de aferrarme a estos nuevos conocimientos, y a alejarme de mis antiguas técnicas que estaban ya tan aferradas a mi cuerpo, para así poder comprender esta nueva forma de crear. Entonces aparecieron nuevos términos como la caosmosis y la individuación, que no son nacientes de la técnica de los paisajes, sino de Peter Pal Pelbart quien ha sido un gran referente para el teorizador de la técnica de los paisajes (Saeed Pezeshki ).

## Piter Pal Pelbart

```
graph TD; A[Piter Pal Pelbart] --- B[La Individuación]; A --- C[Caósmosis]
```

**La Individuación:** “Cuando la forma no está acabada no es aún un individuo (la forma como objeto de producción artística). Desde esta mirada, la creación artística se plantea en el punto intermedio de la individuación. Ese estar en proceso que no llega a ser un individuo y conserva las ventajas de lo inacabado. Piter Pal Pelbart sostiene que ese es el estado ideal del arte y creación o producción artística.” (Agamben, 2017)

**Caósmosis:** “En palabras de Pal Pelbart, Caósmosis es un orden de pensamiento articulado desde la forma del caos. Entendido como un punto de necesidad. El caos engendra órdenes distintos. El estado Caósmótico: es un lugar lleno de posibilidades, un lugar necesario para el artista. Es un estado en el que hay que sumergirse, atravesar, emerger y no se sabe cuánto tiempo tendrá cada cosa ni cómo funcionará. Hay que estar preparado para el naufragio.” (Agamben, 2017)

Conocer estos términos ayudaron a calmar un poco mi angustia creativa ya que entendí que el caos es un estado de creación interesante por donde debe pasar cada artista, es en el estado caosmótico donde sucede el paisaje, la escena está impregnada en un tiempo desconocido. El paisaje debe instaurarse en el tiempo de la memoria que va ligado con cuerpos dilatados alejados de la representación y ligados con la metáfora. El cuerpo dilatado no necesariamente recae en el tiempo lento. El cuerpo del actor que habita el paisaje debe estar empapado de una energía expandida, que lo ayuda a salir de un cuerpo cotidiano, esta energía expandida pone al actor en un estado diferente de creación, le permite entender física y mentalmente las escenas duracionales logrando entender la esencia de lo duracional que va ligado con el tiempo de la memoria, el tiempo contemplativo y ahí nace el paisaje en su plenitud.

Cuando mi cabeza y cuerpo por fin lograban entender estas nuevas formas, mi taller de composición de paisajes escénicos llegaba a su fin, con el resultado de llevar a escena una pequeña muestra de lo aprendido. Mi trabajo final se llamó: “El desprendimiento del vínculo”, un pequeño paisaje que nació de lo autobiográfico el cual sigue en su proceso de gestación. Este trabajo no llegó a su final, quedó en un estado donde puede ser modificable y expandido.

Con esto le doy paso así al último término importante para los paisajes escénicos: El estado de Individuación. “La individuación es un estado donde la forma no tiene fin (forma como obra, proyecto creativo)”. (Agamben, 2017) Peter Pal Pelbart plantea que “En la forma no terminada se construye la relación genuina entre el espacio y el material sensible”. (Agamben, 2017) Nunca se llega a terminar la forma ya que se le da la

posibilidad siempre de ser modificada. El paisaje escénico nunca llega a su forma terminada, siempre es modificable y por eso nunca es el mismo paisaje en cada presentación, este se modifica dependiendo del lugar donde se habite o los espectadores que lo contemplen, como una puesta de sol, nunca es la misma.



[Fotografía de Nicolás Wiliamnsn]. (Bogotá. 2019). Archivos fotográficos de Nicolás.



[Fotografía de Nicolás Wiliamnsn]. (Bogotá. 2019). Archivos fotográficos de Nicolás.

## 1.4 EXPERIENCIA PROFESIONAL CON LOS PAISAJES ESCÉNICOS

Después de haber finalizado mi taller se me presentó la oportunidad de trabajar profesionalmente como asistente de dirección y como actriz en el tercer paisaje escénico de Saeed Pezeshki, llamado Missing.

El proceso de creación empieza con el hecho de entrenar física y mentalmente.

Entrenábamos de martes a viernes, y el entrenamiento fortalecía nuestra voluntad y nuestro cuerpo, ya que era muy importante que nuestro cuerpo estuviera entrenado para entrar en el universo de los paisajes escénicos y así entender la energía del cuerpo expandido. Se nos indicaba que debíamos conocer nuestro cuerpo, aprender a identificar en qué momento era la cabeza la que decidía por nosotros y cuando nuestro cuerpo. Los entrenamientos nos ayudaban a abrir esa escucha corporal y a reconocer nuestros verdaderos límites. El trabajo no consistía en buscar el blanco de la mente, ya que era imposible, pero sí consistía en quitarle ruido para así tener una mayor escucha, no era apagar el pensamiento, era dejarlo pasar, no quedarse con ellos. En esa búsqueda estuvimos trabajando durante 3 semanas. Tres semanas descubriendo nuestro fantasma (energía), para así enfrentarnos al espacio del paisaje, a la escena expandida, donde poco a poco nos fuimos involucrando con ejercicios de improvisaciones duracionales, improvisaciones que llegaron a durar 45 minutos sin parar. El espacio se dividía en dos, uno donde habitaban las improvisaciones junto con el material sensible y dos el espacio neutro, el cual era fuera de la escena.

Durante estas improvisaciones podías salir y entrar las veces que quisieras, pero siempre se debía estar en disposición de lo que estuviera aconteciendo. Una de las premisas del director eran que el paisaje que se iba a ir creando debería ir instaurándose en la sensación

del suspenso, y esta sensación debía ir direccionada hacia la desaparición (El gran tema de este paisaje escénico), material sensible con el cual se trabajó.

El primer día de improvisación fue una experiencia reveladora, ya que durante los primeros minutos de improvisación quería hacer de todo y pasaba por un montón de acciones muy rápido y no las dejaba desarrollar, no encontraba el tiempo, entraba en lo racional de mi cabeza, en eso que me había pasado ya, en mis experiencias con el taller de composición de paisajes escénicos: “Esta largo, se están aburriendo, ¿Cuánto tiempo llevo en lo mismo? No pasa nada.” (Pezeshki, 2019) Cuando mi cuerpo ya no supo qué hacer y no encontraba relación con mis demás compañeros, la clave fue salir al espacio neutro.

Decidí salir de la escena y observar todo desde afuera, pensé en todo lo aprendido durante el taller, durante los entrenamientos, lo que nos recordaba todo el tiempo Saeed Pezeshki.

Entré nuevamente en disposición de escuchar mi cuerpo y la energía que se estaba generando entre todos, decidí quedarme solo con una acción, la acción de girar creo que giré más o menos durante 15 minutos y di gracias al entrenamiento direccionado por Saeed Pezeshki, mi cuerpo estaba físico mentalmente preparado para entrar en la energía del paisaje, para bajarle volumen a mi cabeza y escuchar mi cuerpo, para aguantar lo duracional, para aceptar el naufragio, para encontrar el fantasma (energía), para encontrar la metáfora y pensar en imágenes poéticas que generan atmósferas y no representación. Al tratar de hacer tantas cosas durante la improvisación estaba buscando todo el tiempo la representación del suspenso mas no estaba buscando la esencia del suspenso para generar la atmósfera. Entonces en ese girar que duró 15 minutos o más la improvisación que se estaba gestando dejó de estar en la comprensión de mi intelecto a pasar a la comprensión de mi cuerpo.

En las siguientes improvisaciones se encontró la atmósfera del suspenso a partir de nuestro cuerpo y la metáfora de la desaparición. Mi cuerpo estaba en otra disposición de creación,

buscaba todo el tiempo salir de lo cotidiano, exigía a mi mente a pensar diferente, a buscar nuevas formas de crear y durante este proceso de transformación por el que estaba pasando, el montaje de Missing se iba formando.

El material sensible con el que se trabajó fue a partir de las desapariciones forzadas, voluntarias y de coincidencia, se apoyó con textos de Agnieszka Hernández, testimonios de familiares de desaparecidos y del equipo de actores. El proceso de creación del montaje fue de un mes y medio aproximadamente, un mes donde pude poner en juego la potencia de la imagen, la metaforización como herramienta de no representación, y mi cuerpo en estados de energías diferentes. Todo lo que siempre había querido explorar y empezar a descubrir lo puede fusionar con el proceso de montaje de este tercer paisaje, era como si la vida se estuviera aliando para darme nuevos caminos y así transformarme para crear una artista Diferente.

Como conclusión y reflexión durante este proceso de documentación puedo identificar que el conflicto que tuve durante unos cuantos años sobre los modelos Aristotélicos y los respectivas técnicas enseñadas durante el transcurso de mi carrera con los cuales no me sentía cómoda, ya que los veía como modelos acartonados, logre descifrar que a pesar de todo son supremamente necesarios para nuestra formación ya que necesitamos conocerlos, navegar por ellos, para luego romper con esos modelos, modificarlos. Esto no lo podía lograr sin conocerlos, ya que uno no puede romper sus propios caminos sin antes haberlos transitado.

Los paisajes escénicos llegaron a mi vida para hacer una transformación de mi realidad.

Con esto terminó mi ciclo de creación profesional de un paisaje escénico.

Comparto comentarios que hicieron personas con respecto a Missing:

“Pude contemplar cómo la vida se iba en ese último cigarrillo.” (Cristian Mora)

“Missing es ese lugar vacío donde van todos los desaparecidos” (Natalia Guzmán)

“Se siente miedo, ausencia, salgo con una sensación que no puedo decir con palabras.”

(Camila Castro)

“Gracias por abrir ojos cerrados por mucho tiempo. Hay una serie de imágenes que aún estoy comprendiendo, por otro lado, los cuerpos tienen una definición muy fuerte y clara en sus movimientos, hay un ritmo que atrapa al olfato o va de la mano con una sensación más olfativa que se va desplegando. Es un paisaje crudo puesto en una mesa de análisis como un teatro forense o un teatro de medicina.” (Juan Cristóbal López)

*Agradezco a Saeed Pezeshki por su voto de confianza.*

“La pieza explora el universo de la desaparición. Excavamos en el concepto, en la forma y en las perspectivas alrededor de lo que desaparece. Se construye un espacio habitado por todo lo que no está. Ahí dónde va lo que no se vuelve a ver. Un limbo en la memoria”

(Saeed Pezeshki)



[Fotografía de Nicolás Wiliamnson]. (Bogotá. 2019). Archivos fotográficos de Nicolás.



[Fotografía de Nicolás Wiliamnson]. (Bogotá. 2019). Archivos fotográficos de Nicolás.

# Bibliografía

Agamben, G. (2017). *Autorretrato en el Estudio*. Buenos Aires, Argentina: ADRIANA HIDALGO EDITORA.

Kłossowicz, J. (1991). *Tadeusz Kantor : teatr*. Varsovia: Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy,.

Pezeshki, S. (12 de Agosto de 2019). Paisajes escenicos ejercicio de pensamiento alrededor de la escena expandida . (M. P. Gutierrez, Entrevistador)