

LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO DE TRÁNSITO Y CRUELDAD¹

María Fernández Vázquez²

Abstract: This paper arises from the artist-investigator's most demanding need for creation, for innovation, for transgression and it is, obviously, another analysis about the experience of limit.

The investigation focuses on the encounter of plastic arts and scenic arts.

Its aim is to analyse the way some contaminate the others and how at the same time there is mutual feedback, which leads to their transformation. Starting out from the relationship between "Art" and "Life", there is a search for the way in which those limits fade or disappear, with examples from contemporary art and theatre that dissolve boundaries. The starting point is Artaud's work and thought and their influence on the art and theatre from the 60s and 70s up to the present day. Going back to the search for "cruelty", we highlight the importance of Derrida and Sontag's analysis and thinking on contemporary art, which take us to the three axes that shape our proposal about the theatrical fact in Art: space, time and the spectator. We wish to understand the way in which artistic environment makes room for theatrical elements, and we propose the Installation as a space for creation where the spectator is the protagonist and the work is the antagonist.

Keywords: art; theatre; art installation; Theatre of Cruelty; Artaud; limit as a dramatic and habitable space of art

Resumen: Este trabajo nace de la más exigente necesidad de creación, de innovación, de trasgresión del artista-investigador y es, claro está, otro análisis más sobre la experiencia del límite.

La investigación se dirige al encuentro entre las artes plásticas y las artes escénicas. Se quiere analizar cómo unas contaminan a las otras y cómo al mismo tiempo se nutren, también mutuamente, hasta su transformación. Se indaga, desde la relación entre el "Arte" y la "Vida", cómo esos límites se diluyen o desaparecen, con ejemplos del arte y teatro contemporáneos que disuelven las líneas fronterizas.

El punto de partida es la obra y el pensamiento de Artaud y su repercusión en el arte y el teatro desde años 60 y 70 hasta hoy.

Retomando la búsqueda de la "crueldad", resaltamos la importancia de Derrida y Sontag sobre su análisis y reflexión para el arte actual, que nos llevan a los tres ejes que configuran nuestra propuesta en torno al hecho teatral en el arte: espacio, tiempo y espectador.

Queremos comprender cómo el medio artístico da cabida a lo teatral y planteamos la Instalación como espacio de creación donde el *espectador* es *protagonista* y la obra es *antagonista*.

Palabras Clave: arte; teatro; instalación; teatro de la crueldad; Artaud; límite como espacio de arte habitable y dramático

Introducción

El límite entre el arte y el teatro es un lugar de encuentro en el que el espectador es actor.

Si creemos que “hay teatro desde el momento en que se da una exhibición pública, con escenario o sin él, de una combinación intencionada de cuerpos y de lenguajes” (Alain Badiou en VVAA, 2007: 22), podemos pensar esa combinación de cuerpos y lenguajes desde cualquier manifestación artística. Y puesto que ésta no tiene por qué enmarcarse en un espacio concreto y mucho menos particularmente escénico, podremos vivir la experiencia teatral en muchos otros terrenos que no son los habituales del teatro.

Si el teatro sucede en el momento en el que tiene lugar esa relación entre cuerpos y lenguajes, lo podemos reconocer también en la relación de una obra con el espectador:

obra ← → espectador = lenguaje ← → cuerpo.

Lo teatral, el hecho dramático esta presente en la obra de arte, es una realidad en el Arte, en la Vida y en la Experiencia Estética. Vamos a ver entonces cómo el espectador en su relación y participación en la obra es, además, el protagonista de ese hecho dramático y cómo la propia obra es la antagonista de esa situación al mismo tiempo teatral y real, viva.



Jannis Kounellis, sin título, 1969

Para ver más clara esta relación nos interesan aquellas propuestas artísticas que se debaten en este límite entre el arte y el teatro de manera totalmente intencionada. Trataremos de

acercarnos a aquellas que buscan deliberadamente esa contaminación, ese caminar en el límite, y, sobre todo, una transformación en el espectador que lo haga protagonista.

Partimos de la idea de que la obra de arte, tanto plástica como teatral, se compone de gesto y pensamiento. El gesto es la materialización del arte, la imagen en su sentido más amplio, la imagen, que en cualquiera de sus formas, es el estímulo que desencadena la obra, que hace que esta suceda, y que dará lugar al pensamiento. El gesto (la obra de arte) actúa en un espacio, el pensamiento, durante el tiempo de la obra que pertenece también al espectador.

En este momento otorgamos al espectador una parte muy importante de la obra, y sobre todo de la actuación que la hará posible, la que hace que la obra viva. El espectador es quien vive ese tiempo de creación en un espacio, desde su propio pensamiento, desde su vida, desde su realidad y desde su experiencia. El espectador es entonces el protagonista de la obra, es el actor que dentro de un espacio, durante el tiempo que, de forma libre, él mismo decida, vive de manera real y verdadera el momento en el que la obra de arte tiene lugar, el único momento en el que la obra sucede. Un instante verdadero e irrepetible.

Subrayo irrepetible, porque para llegar a esta relación de arte y teatro, para reconocer el hecho dramático en la Instalación, hay que hurgar en algunas de las propuestas teatrales contemporáneas más utópicas. Las que más radicalmente han manifestado el rechazo de la representación, del texto y de la repetición. En particular, haré referencia a la obra y pensamiento de Antonin Artaud, especialmente a su "Teatro de la Crueldad", y a la descripción que Derrida hace de ésta. En este análisis veremos cómo podríamos estar ante una posible definición de una obra en la que el único actor es el espectador, y esa obra es lo que formalmente reconocemos como Instalación en arte.

Hacer al espectador actor y protagonista es un gesto cruel. El artista que otorga el *pensamiento*, la acción en un espacio durante un tiempo al espectador, como pretendía Antonin Artaud, no hace más que "abrir una puerta al lugar donde no nos consentiríamos llegar" (Artaud, 2002: 14). Para el espectador la experiencia de la obra supone una transformación, una transformación que por invasora, por atentar contra la individualidad de cada uno es cruel.

La impronta de Artaud en el arte actual

El pensamiento teatral se vuelve crucial en el entendimiento de las manifestaciones artísticas desde los años 60. La idea de que exista un componente dramático en la experiencia estética va a ser fundamental para el desarrollo de lo conceptual en el arte, y especialmente relevantes van a ser las relecturas que se hacen de Artaud en esos años.

La obra y pensamiento de Artaud ha tenido una presencia crucial en la aparición de nuevos lenguajes del arte y del teatro actuales, que ya son habituales en nuestra era postmoderna. Consideramos por lo tanto algunos de los análisis más influyentes en el arte y la filosofía actuales como los de Susan Sontag y Jacques Derrida, que son los que nos van a ayudar a vincular muy estrechamente el arte y el espacio escénico, el lugar del arte donde la "vida" sucede, el arte en el que el hecho dramático se hace real.

Si hacemos una enumeración de algunas de las características que encontramos en toda la obra de Artaud, podemos encontrar muchos de los elementos que nos ayudan a tratar de definir manifestaciones artísticas, que aún hoy no han encontrado una definición clara o concreta. Tal vez porque ni siquiera la buscan, tal vez porque su razón de ser es en sí misma, por ello no han de ser redefinidas. Y esto precisamente es lo que las vincula a la vida, a su propia existencia sin límites, sin marcos, sin palabras,...

"El vacío, el sitio vacío y dispuesto para este teatro que todavía *no ha empezado a existir*, se limita a medir, pues, la extraña distancia que nos separa de la necesidad ineluctable, de la obra presente (o más bien, actual, activa) de la afirmación. Es únicamente en la abertura de esa separación donde erige para nosotros su enigma el teatro de la crueldad. Y en ello vamos a implicarnos aquí" (Derrida, 1989: 320).

La Instalación: medio, técnica, soporte, estilo; nace y vive tan fragmentada como la obra de Artaud, en su forma, en su definición, en su versatilidad y en su dramatismo.

Un discurso violentamente discontinuo, fragmentado; emociones extremas; una descripción absolutamente carnal del estado mental y espiritual; lo fragmentado y lo puro; la reflexión sobre la relación del cuerpo y la mente, del arte y la vida, de lo total, de lo real. Son todas características que podríamos analizar recorriendo la totalidad del legado de Artaud, y son todos elementos que encontramos en las nuevas manifestaciones artísticas (en este

sentido podemos incluir también el vídeo, el arte conceptual, el arte de acción, el arte procesual, la performance,...), que además buscan de manera intencionada una nueva relación con el espectador.

Es importante recuperar el pensamiento y obra de Artaud para comprender la importancia que ha podido tener a lo largo de esas fructíferas décadas de los sesenta y setenta; artistas y compañías teatrales pretendían esa crueldad mientras que críticos y filósofos la identificaban en sus propuestas. Se puede reconocer también cómo esa huella artaudiana llega aún más allá para dejar todas sus crueles características en las Instalaciones, y cómo en ellas el espacio y espectador son los protagonistas de ese anhelado *teatro de la crueldad*.

En el texto de Jaques Derrida “El Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación” (Derrida, 1989: 318-343) el autor reconoce una unión umbilical entre el teatro actual y Artaud, o al menos en la necesidad de su búsqueda, y se pregunta cuáles deben ser las condiciones que el teatro debe adoptar para definirse inspirado por Artaud o para que pueda empezar a existir ese teatro de la crueldad que debe terminar con los conceptos de la imitación y de la representación en teatro, y por extensión en el arte.

Artaud exige una puesta en escena pura que dé lugar a la vida; un espacio que sea gesto; una escena sin palabra y sin repetición. ¿Y no es ese el espacio que nos ofrecen muchos artistas hoy?

En la descripción que del teatro de la crueldad hace Derrida, ese espacio *producido* o creado, es el que será habitado o utilizado por el *usuario*. Es posible entonces que no sea el director de escena quien propone el espacio a sus actores sino el artista quien ofrece el lugar donde el espectador actúe. Ya que el propio Artaud se refiere a un espacio *no-teológico* cuando defiende el espacio en el que el tiempo no lo decide el texto ni el autor.

Elijamos un espacio que expulse al público pasivo y necesite un espectador activo dispuesto a dejarse envestir por la crueldad de la escena. Habitemos un espacio que nos permita la libertad de una vivencia única en la que nada se repita.

Buscaremos, entonces, una escena en la que el autor-creador no imponga un texto, pues entendía Artaud que precisamente la enfermedad de la escena es su relación con la palabra, y por ello: “reconstruir la escena, poner en escena por fin, y

derribar la tiranía del texto es, pues, un único y mismo gesto” (Derrida, 1989: 324).

El gesto es el arma del artista-creador, hacedor de imágenes y entendemos que la imagen es el gesto que el artista recupera, ese gesto es el que el teatro necesita para *vivir* de la manera en la que Artaud lo concebía. Imágenes que son las que hacen teatro, las que nos conducen a través de la experiencia verdadera, real y sensitiva a ese teatro de la crueldad.

Y todavía más, tales imágenes han de tener una notable eficacia, que haga olvidar hasta la necesidad del lenguaje hablado. Pues “aunque el lenguaje hablado exista, debe ser solo una respuesta, una tregua en el espacio agitado; y el cemento de los gestos ha de alcanzar, a fuerza de eficacia humana, el valor de una verdadera abstracción. En una palabra, el teatro debe transformarse en una especie de demostración experimental de la identidad profunda de lo concreto y lo abstracto” (Artaud, 2006: 122-123)³.

Y tal vez en nuestro imaginario actual podríamos dar con la imagen fragmentada, que amuebla y agita un espacio, que efectivamente se debate entre lo concreto de sus elementos y lo abstracto de sus conceptos, en la forma que muchos artistas usan como herramienta de trabajo, la Instalación, la cual viene utilizada como materialización de su gesto artístico.

La escena de la crueldad no es el espectáculo que ofrece un reflejo, la escena de la crueldad actúa como una “fuerza”, un impulso, una provocación, una ofrenda del autor, artista, creador. Esa es la imagen que desencadena la acción, es la imagen que hace posible el teatro verdadero.

Derrida sintetiza las características que un teatro *moderno* debería tener si quiere ser fiel a Artaud y a su teatro de la crueldad.

1. El teatro debe ser sagrado. Será pues extraño al teatro de la crueldad todo aquel teatro que no lo sea.
2. El teatro no puede “privilegiar el habla”. Cualquier teatro que anteponga el texto, la palabra, no será cruel.
3. El teatro debe buscar la totalidad. Pero esa totalidad no es sinónimo de yuxtaposición, o de acumulación. No se trata de sumar todas las artes, no se trata de mezclar danza, música, plástica, sonido, iluminación... para alcanzar lo total del teatro, “nada más lejos que la totalidad como ensamblaje” dice Derrida. El teatro es “total” cuando se dirija al “hombre total” y a veces un trabajo más dirigido a la destrucción de los elementos, y a la búsqueda de lo

puro se acerca más a esa crueldad que la provocación centrada en la sola “turbulencia o agitación”⁴.

4. El teatro debe ser construido por el espectador, de manera que es absolutamente ajeno a ese teatro de la crueldad cualquier teatro de la “distanciación”. “En el teatro de la crueldad el espectador está en el medio mientras que el espectáculo lo rodea, la distancia de la mirada ya no es pura, no puede abstraerse de la totalidad del medio sensible; el espectador investido no puede ya construir su espectáculo y dárselo como objeto. No hay ya espectador y espectáculo, hay una fiesta. (...) En el espacio festivo abierto por la transgresión, no debería ya poder extenderse la distancia de la representación” (Derrida, 1989: 335).

5. El teatro, la fiesta debe ser un acto político. Debe ser la acción verdadera de quienes participan en la acción y no el discurso narrado o escuchado, no siendo la representación de un discurso sino la verdadera experiencia del encuentro, que es un acto social y político⁵.

6. Un teatro que solo exista en el acto y en el tiempo presentes. Que contenga una verdad única que no pueda ser repetida.

Si tenemos en cuenta estos seis puntos y los consideramos necesarios para que se dé ese aclamado teatro de la crueldad, podríamos reconocerlos en obras de arte aparentemente no enmarcadas en lo que generalmente entendemos como teatro. Si tomásemos una propuesta de Instalación, y entendiésemos el espacio que contiene la obra como un espacio dramático, podemos estar ante, o más bien “en”, un espacio dramático, un espacio donde la acción se desarrollará de forma libre y real, en la que el espectador será el actor, y en que tiene lugar un hecho cruel, pues es la relación directa de la obra con el espectador, del espacio con quien lo habita, sin texto, sin repetición.

En el primer punto se reclama un teatro “sagrado”. Lo sagrado en el arte lo reconocemos y lo asumimos como algo casi intrínseco a la condición estética del arte, y una parte indiscutible de las obras y su vivencia.

En segundo lugar, y muy importante para la Instalación del teatro en el arte, está el “no privilegiar el habla”. La expulsión del texto, incluso su eliminación total la encontramos cuando la imagen se apodera de la totalidad del lenguaje. Cuando la totalidad de la propuesta plástica responde a un lenguaje puramente visual y sensorial, no hablado y en el que cuando la palabra aparece es imagen.

“El teatro total para el hombre total” es el tercer punto, la relación cruel y directa que se pueda establecer entre el arte y la vida, entre el espacio y el espectador. Cruel, porque solo el espectador puede concluir, porque su texto, no escrito, es el único que sucede, y esa acción es un ataque a su persona, esa es la crueldad que buscamos en el teatro que nos plantea Artaud. Que esa sea la que enlaza con la cuarta condición definida por Derrida: “el espectador está en medio y el espectáculo lo rodea”.

En relación al quinto punto identificaremos la experiencia del espectador en la obra con una acción dramática, una acción verdadera, que el espectador en todo caso desarrolla a partir de su propia experiencia.

Por lo que, como se señala en la sexta y última “condición” solo existirá en el presente. Solo sucederá mientras el espectador esté en la obra, y ese suceder será único pues es irrepetible la acción libre de cada espectador, lo que nos da esa unicidad del hecho dramático en un teatro cruel.

“Quienes proponen la versión estética de la *crueldad* se interesan por la riqueza de la superficie de la vida, los que proponen la unión ontológica de la “crueldad” quieren que su arte exprese el contexto más amplio posible para la acción humana, al menos un contexto más amplio del que proporciona un arte realista⁶. Este contexto más amplio es lo que Sade llama “naturaleza” y es a ello que se refiere Artaud cuando dice que “todo lo que actúa es crueldad” (Sontag, 1984: 223).

Lo dramático y la crueldad definen el campo de acción de la instalación

Formalmente en la Instalación también hay una identificación con las estrategias para configurar la escena de Artaud. “El teatro es una cierta manera de amueblar y de animar el ámbito de la escena, una conflagración de sentimientos, de sensaciones humanas, en un punto dado, y que crean situaciones en suspenso, pero expresadas en gestos concretos” (Artaud, 2006: 122).

Esos gestos concretos, definidos, valientes, honestos, son sin duda los del arte. Una obra se sirve de ellos para configurar su imagen (en el más amplio sentido de la imagen y teniendo en cuenta todos los nuevos lenguajes artísticos, su convivencia y sus contaminaciones). A través de su gesto el arte mantiene en suspenso esas situaciones abiertas a la experiencia emocional y

sensorial. Una obra que amueble y anime un espacio transitable, un espacio habitable, una obra que configura una escena es lo que en arte se puede reconocer como Instalación.

La Instalación, que como tal ha ido asentando su presencia en el mundo del arte desde principios del siglo XX, se expande en el espacio con una cierta dificultad en su definición, y seguramente esa dificultad sea lo que más fielmente la retrate. Su propia expansión en el espacio sin ningún tipo de condicionante, sus infinitos materiales y técnicas para ocupar un lugar pueden enmarcar la idea de Instalación en cualquier contexto en que el espacio sea una de las partes de la obra.

Al referirnos a la Instalación podemos hablar también de expansión del espacio escénico, ya que ofrece un espacio transitable que amplía sus propios límites de actuación y envuelve la participación y la vivencia real del espectador. Peter Brook defiende que hay teatro desde el momento que un actor atraviesa el escenario (Brook, 2002), el espectador que está en el espacio de la obra, también actúa en ella.

La Instalación es, además, la que desde una lógica constructiva establece un nuevo posicionamiento al espectador en la obra, y ofrece un espacio para la acción. Es constructiva porque su composición es la acumulación de elementos, casi siempre reales, en un espacio. Una construcción en la deconstrucción. Pues al mismo tiempo se rompe, se expande, se fragmenta y se indefine.

Volvamos a citar a Artaud tratando de instalar su idea de teatro en estos espacios fragmentados que además van a tener la capacidad de agitar al espectador para poder ser fieles a esa su crueldad, y de ampliar los límites del teatro para poder buscar los lugares de encuentro en los que arte y teatro son uno.

“El lenguaje del teatro apunta pues a encerrar y a utilizar la extensión, es decir espacio, y utilizándola así a hacerla hablar. Tomo los objetos, las cosas de la extensión, como imágenes, como palabras, uniéndolas y haciendo que se respondan unas a otras de a cuerdo con las leyes del simbolismo y de las analogías vivientes” (Artaud, 2006: 125).

La Instalación, precisamente por su *extensión*, conlleva un nuevo posicionamiento del espectador tanto físico, como conceptual, espiritual y emocional. Las obras que se proponen en este lenguaje que configura la Instalación unifican el espacio de la obra y el del espectador. De esa manera el propio espacio habla, exige la implicación del espectador en la obra. Aúna y contiene durante un

tiempo y en un espacio: el tiempo del espectador, el gesto del artista, los fragmentos que la materializan y su acción

Pero esa acción ya no está dirigida por un texto, no está predeterminada y por tanto su repetición es imposible. La acción es la del espectador, que es la reacción verdadera a una provocación, al estímulo cruel con el que la obra nos embiste.

En este transitar y habitar la obra de arte el espectador forma parte de una puesta en escena. El cuerpo, la presencia del espectador se incorpora en el recorrido, en la experiencia física, sensorial y espiritual del espacio artístico.

En estos espacios artísticos que configuran las instalaciones se da la incorporación del tiempo y el movimiento reales. Como afirma Borriaud "la obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia el intercambio ilimitado" (Borriaud, 2006: 14).

En el paradigma del arte actual, en el que podríamos incluir todas las propuestas artísticas post-representativas, en comunión con las post-dramáticas en teatro, se establece una experiencia compleja entre lo visible y lo pensable, entre el texto y la imagen. Se extienden las manifestaciones artísticas que proponen imágenes no narrativas, no representativas o no textuales al espectador. Y especialmente hacemos hincapié en la Instalación como propuesta de arte en la que se incluye en un todo el gesto, el espacio, la imagen y la acción.

La Instalación, particularmente en todas sus propuestas postminimalistas y postconceptuales, en su carácter más procesual y muy particularmente su vertiente más povera, consigue dar significado a la *presencia*. Solo el *estar* de los materiales o de los objetos es suficiente para conseguir que esa presencia viva, ese "estar" sea un "ser", que en el espacio que ocupan esos elementos suceda la vida, exista una realidad, única, compleja, fragmentada, inestable, agitada, cruel.

La importancia de lo fragmentado, de lo desestructurado, es crucial para los lenguajes del arte y de la estética hoy. La diferencia que nos propone Derrida acompaña ese carácter roto que une la experiencia de la vida y la experiencia estética.

En la Instalación, el uso muchas veces de materiales descontextualizados, es decir de materiales que no pertenecen a priori al ámbito artístico, supone un gesto fundamental para esa relación Arte-Vida que se busca desde el arte y desde el teatro.

Extender en el espacio: ropa, bombillas, un sofá, un pasillo, exponer el propio espacio, la habitación, una montaña de carbón, un tejido, un trozo de hierro o un cacho de carne, es descontextualizar elementos tan cotidianos, tan reales y tan vivos para cualquiera, que se instalan precisamente entre la vida y el arte, en el momento en el que lo individual es colectivo y viceversa, en el lugar en el que lo que pertenece a cada uno también pertenece a la experiencia del arte.

En ese vínculo entre el arte y la vida reconocemos de nuevo la crueldad artaudiana, no en lo visceral o sangriento si no en su sentido más esencial. Lo mínimo que nos acerca a una identificación cruel con la obra, una crueldad que se manifiesta a través de lo esencial: de la importancia misma de la sustancia y la sola presencia de cada objeto, de cada elemento de la obra. Es la más estrecha relación entre la presencia física de un objeto en un espacio y la presencia del sujeto que transita ese espacio. Una absoluta determinación de presente, presencia, realidad y vida, cuando se encuentran la presencia física del espectador con la presencia física del material.

Es de importante relevancia destacar que el espacio y el tiempo son reales y verdaderos, lo que hace que la Instalación sea esa pura presencia y puesta en escena de los materiales.

El espectador en su transitar entre o a través de las obras, vive la reorganización de los elementos. Redescubre su propio cuerpo, su memoria, su gesto en una identificación absoluta porque reconoce cada elemento, cada objeto, cada material, cada elemento que forma parte de la Instalación.

El espectador conoce estos fragmentos de materia y los puede recordar en su estado natural, los puede situar en el instante que hayan formado parte de su experiencia o cotidianeidad, y los puede volver a vivir en el momento de la obra, en este nuevo teatro. Ese sacar las cosas de su lugar habitual, cambiar el contexto de la materia y resituarlos por la experiencia individual de cada espectador, es “actuar” sobre las cosas. Actuar es acción, una acción que es teatro.

Por eso consideraremos la Instalación como culmen de un encuentro en el que la única actuación posible es la más real y verdadera, la que el espectador vive. Son esos espacios los que responderán a las cuestiones más complejas del teatro actual.

“Hay que salir *fuera del* teatro; no para crear un *antiteatro*, sino para entrar en contacto con el conjunto del arte, con la corriente general de pensamiento. Lo único que puede garantizar una

auténtica y plena evolución del teatro es su inserción en la totalidad del arte y de sus problemas” (Kantor, 2010: 93-94).

Si ahora trato de definir qué es la Instalación, diría que es ese teatro sin teatro. El teatro puro y el *Teatro de la Crueldad* de Antonin Artaud, el *Teatro Pobre* de Jerzy Grotowski, el *Teatro Zero* de Tadeusz Kantor. Diría que los lugares donde el teatro se desmorona lo sostiene la Instalación.

En las imágenes que evocan la puesta en escena, el espectador será actor y autor de su propio drama, envuelto en un conjunto estratificado de elementos que componen un lenguaje físico. Un lenguaje construido a partir de significados no unívocos que se distancian y se vuelven a unir evitando forzar una interpretación única, sino pretendiendo dar lugar a la experiencia real, a la vida. Es la búsqueda de una comunicación sensorial basada en el espacio y en el gesto.

Una temporalidad que el espectador hace suya y un espacio del que también se apropia hacen que su acción en la obra trace un hecho dramático. Pensemos las características de un teatro que quiere ser fiel al teatro de la crueldad y podremos reconocer ese teatro sagrado, sin dramaturgias definidas, total, activo y verdadero en la acción del espectador. En esos espacios que el arte nos ofrece en el terreno de la Instalación, en los que el tiempo no lo dirige el autor, el actor o el artista de una performance, son en los que el espectador es el único dueño.

En definitiva, vamos a encontrar un teatro sin actores donde la acción y el hecho dramático es cosa del espectador, en la imagen del arte que se configura en un espacio: en la Instalación.

“Nos hace falta entonces otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante unos asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el *drama*. (...) Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos” (Rancière, 2010: 11).

El espectador actor

El teatro se desarrolla plásticamente en un espacio y un tiempo determinados, articulado en un espacio durante un tiempo. Esto anula la libertad del espectador, elimina la posibilidad de un

espectador autónomo que decide su propio tiempo y su propia acción en la obra. Sin embargo en las artes visuales sí podemos reconocer esa relación estrecha e inmediata entre la obra y el espectador, y pensar que éste es quien ocupa el espacio durante el tiempo que él mismo decide.

Las obras con una intencionalidad concreta, orgánica o estructural respecto al espacio real cobran cada vez más importancia en el arte actual, hasta poder decir que hoy es algo intrínseco a cualquier forma de arte, o que toda forma de arte, de una manera u otra tiene que ver con esto, participa consciente e intencionadamente de esa relación con el espacio.

En el momento que se plantea esa relación espacial con el hecho artístico, podemos pensar de nuevo en el hecho teatral, pues puede en seguida evocarnos el espacio escénico. Y efectivamente se evoca y se evidencia, en cuanto a que se convertirá en un espacio en el que, tras ser establecido de manera estética (gesto y pensamiento), sucederá *algo*. Ese *algo* es dramático, es una acción, esa acción es teatro.

Cada vez que el espectador hace suyo el tiempo y el espacio de la obra de arte es el actor de un hecho dramático una acción teatral que es única y verdadera. Y además es fiel al Teatro de la Crueldad de Artaud, y a lo que exigía Derrida a un teatro moderno.

“La teatralidad tiene que atravesar y restaurar de parte a parte la *existencia* y la *carne*” (Derrida, 1989: 318). La existencia y la carne del espectador, el espectador que no ve un reflejo en la obra sino que es investido por ella, la obra es la fuerza que de manera cruel le hace actuar. Para Artaud “no tiene derecho a llamarse autor, es decir, creador, nadie más que aquél a quien corresponde el manejo directo de la escena” (Artaud, 2006: 133), en la acción de estas escenas, en lo que sucede en una Instalación, ese creador es quien vive su drama, quien actúa en el espacio, de nuevo el espectador.

Al igual que la obra no representa sino que presenta, este espectador que actúa es el actor que hace de sí mismo, que presenta su realidad y su experiencia.

La obra actúa desde el espacio en lo sensorial, el espectador actúa en el espacio desde su experiencia. La materia en el espacio, el recorrido, el tiempo de un nuevo teatro se presenta deliberadamente inacabado. De esa manera la acción de la obra es lanzar el ofrecimiento de una experiencia, pero en el momento de la

obra esa acción está en campo de actuación del espectador. Es solo él quien debe re-accionar, actuar, ser actor y espectador de un nuevo único e irrepetible drama, el de él mismo en la vivencia de la obra de arte.

La creatividad y la espontaneidad del espectador que vive la energía de la obra en su materialidad y en su espiritualidad, transforma su propia experiencia. Algo le sucede, y ese *suced*, es una acción, es una actividad del espectador, que a su pesar o no, no puede ser pasivo, esa es su imposibilidad. El espectador está deliberadamente obligado a ser activo, a actuar.

Si definimos la Instalación como la respuesta a las utopías teatrales de Artaud, de Grotowski y de Kantor, debemos también definir al espectador como el actor de ese teatro que vence su utopía. Y por tanto podemos identificar lo que debe ser un nuevo actor con lo que es un espectador activo:

“El nuevo actor.

Ese nuevo actor, atrapado en su aventura con lo real, prescinde de sus dotes de representación tradicionales. No las necesita; es más, son un obstáculo. En cambio, debe tener una alta capacidad de concentración, de centrarse en una acción durante un largo tiempo, la capacidad de *cercar* el objeto, de crear una situación en torno a él, y, el valor más importante, que excede sus viejas capacidades: la sensación de *lo imposible*, hacia donde es capaz de proyectarse él mismo y proyectar la situación” (Kantor, 2010: 109).

Las imágenes nos ofrecen una información no lineal. Sus elementos son signos, gestos poco interpretables porque no son narrativos, o porque la narración solo pertenece al propio espacio de la obra, niega su propio significado para esperar que sea el espectador el que la reconstruya. En las imágenes que evocan la puesta en escena el espectador será actor y autor de su propio drama, en la Instalación se verá envuelto en un conjunto estratificado de elementos que componen un lenguaje físico.

En esos lugares el espectador al enfrentarse a la obra ha de enfrentarse al espejo de sus propias obsesiones, su primitivismo, su animalidad, sus miedos, su propio sentido de la vida y de las cosas, permaneciendo en un plano que no es convencional o ilusorio sino interior, personal y real. Siendo él, el único protagonista y actor de su propia experiencia, en un lugar ofrecido por la obra de arte y durante un tiempo que es solo suyo.

Bibliografía/ Referencias

- Artaud, A. (2002). *El pesa-nervios*. Madrid: Visor Libros.
- Artaud, A. (2006). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Borriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Brook, P. (2002). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- Grotowsky, J. (2009). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI España.
- Kantor, T. (2010). *Teatro de la muerte y otros ensayos 1944-1986*. Barcelona: Alba Editorial. Artes Escénicas.
- Kounellis, J. (2001). *Jannis Kounellis. Obras, escritos 1958-2000*. Catálogo, edición a cargo de Gloria Moure. Barcelona: Polígrafa.
- Nauman, B. (2004). *Theatres of Experience*. Catálogo, comisariado por Sussan Cross, Nueva York: Guggenheim Museum Publications.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.
- Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez-Argilés, M. (2010). De la instalación, la acción y el objeto <<in between>>. *Efímera Revista*, 1(1), 17-21.
- Sontag, S. (1976). *Aproximación a Artaud*. Barcelona: Lumen.
- Sontag, S. (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Contemporanea Debolsillo.
- VVAA. (2007). *Un teatro sin teatro*. Catálogo de exposición. Barcelona, Lisboa: MACBA y Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Coleção Berardo - Praça do Império.

¹ Art installation as a space of dramatic transit and cruelty

Recibido: 19/10/2015

Aceptado: 30/10/2015

² Doctora.

Universidad de Zaragoza (España).

E-mail: mariaval@unizar.es

³ Véanse las "Cartas sobre el lenguaje" que Artaud escribe como respuesta a las críticas que recibe por su *Primer manifiesto del Teatro de la Crueldad*, publicadas casi todas en "El teatro y su doble". En ellas encontramos todo su planteamiento y explicación de su destrucción del texto teatral para que se pueda dar ese teatro cruel y verdadero.

⁴ La huella de Artaud la vamos a encontrar en muchas y muy diferentes manifestaciones teatrales y artísticas posteriores. Unos beberán de la forma y otros de lo más esencial. Veremos así su influencia en el Happening, y también en la Instalación, en el Living Theatre, y en el espacio vacío de Peter Brook, en el teatro pobre de Grotowski y en el Arte Povera, en Tadeusz Kantor, en Angélica Liddell, en

Rodrigo García, en Kounellis, en Boltanski, en Bernardi Roig,... Cada uno sugiere un Artaud, pero todos están contagiados por su crueldad.

⁵ En este quinto aspecto en el que el teatro ha de ser político habla Derrida del *Contrato social* y la *Carta a M. d'Alembert* de Rousseau, en los que se propone que el teatro se remplace por fiestas públicas en las que los espectadores sean los actores: "plantad en medio de una plaza un poste coronado de flores, reunid ahí al pueblo y tendréis una fiesta. Haced todavía algo mejor: dad como espectáculo a los espectadores; convertidlos a ellos mismos en actores".

⁶ Entendemos este "arte realista" no necesariamente como un planteamiento plástico figurativo, sino como "arte representativo" en contraposición de las propuestas artísticas que "presentan" la obra sin la necesidad de estar ligadas a su representatividad.