



Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido

A theater without theater: the theatricality as expanded field

Un teatro sin teatro: la teatralidad como campo expandido¹

Ileana Diéguez²
(Tradução: Eli Borges)

Resumo

O texto busca refletir sobre a teatralidade para além do campo do teatro, retomando teóricos como Alain Badiou, e Michael Fried.

Palavras chave: Performance, Teatro, Teatralidade, Vida

Abstract

The text aims to reflect on the theatricality beyond the field of theater theorists like Alain Badiou and Michael Fried.

Keywords: Life, Performance, Theater, Theatricality.

El estar presente es una gracia
M. Fried

Desde hace varios años me he interesado en pensar la *teatralidad*, entendida como un discurso y una estrategia que atraviesa el teatro y lo trasciende, posibilitando incluso la expansión y el desplazamiento de los límites de lo teatral y de lo artístico. La *teatralidad* como dispositivo que ha caracterizado una parte importante del arte contemporáneo desde la segunda mitad del siglo veinte. Mucho antes de que el teatro se apropiara de otros lenguajes en la era del llamado teatro posmoderno; la *teatralidad* ya se había diseminado, contaminado, infiltrado y expandido en los territorios de la vida y de las artes.

La *teatralidad* es una disposición compleja y cambiante, y como ha precisado Alain Badiou (2007), no es reductible a la escena ni a la interpretación de un dato previo. Cuando en los años sesenta, lo teatral estuvo en el centro de los debates artísticos, el

¹ Título original.

² Professora pesquisadora da Universidade Autônoma Metropolitana (UAM-Cuajimalpa, Mexico).

reconocimiento de una *teatralidad* que emergía en la escena artística visual dio lugar a que un crítico como Michael Fried (2004, p.190) declarara: “Lo que se ha instalado entre las artes es el teatro” (FRIED, 2004, p.189), a la vez que intentaba advertir: “El arte degenera cuando adquiere la condición de teatro” (FRIED, 2004, p.189).

Esta polémica en torno a una modalidad discursiva que permeó las artes visuales en la segunda mitad del siglo XX, orientó buena parte de la crítica y la teoría artística contemporánea, alimentando no pocos prejuicios en torno a lo teatral e impulsando la polarización entre las prácticas performativas y las teatrales.

El texto donde Michael Fried expresó las citadas declaraciones fue publicado en *Artforum* 5, en junio de 1967, con el título “Art and Objecthood”, incluido en varias ediciones posteriores, entre ellas en *Minimal Art: A critical Anthology*, reunida por Gregory Battcock (1968) y editado después por el propio Fried junto a otros textos, bajo el título *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, en 1998³.

En aquel ensayo Michael Fried alertaba de un cambio radical que venía produciéndose en el campo de la escultura, y que amenazaba con instalarse entre las artes⁴. Este cambio fue analizado una década después por Rosalind Krauss en el histórico ensayo “La escultura en el campo expandido”⁵, y quedó visualizado en la expresión de Donald Judd: “La mitad o más de las mejores obras de los últimos años no han sido ni pinturas ni esculturas” (MARZONA, 2004, p. 11). Al cuestionar de base las concepciones tradicionales de la escultura y la pintura, el llamado Minimal Art -en el cual se incluía la obra de Judd- comenzó a introducir la problemática de los campos expandidos.

Fue aquel un periodo en el que algunos artistas dejaron de hacer cuadros o pinturas que se colgaban sobre paredes planas, para instalar objetos en las salas de arte y en los espacios abiertos. Los objetos con su imponente presencia tomaron los espacios y produjeron una *presencia escénica* que demandaba atención, o expectación. Ante este tipo de obras, Fried observó la emergencia de una *teatralidad* instalada en las artes visuales y que operaba a través de la puesta en espacio de objetos expuestos en una dimensión temporal a la percepción y experiencia del espectador. En diálogo con la mirada de Clement Greenberg, Fried no veía con buenos ojos la instalación de objetualidades por parte de los llamados artistas minimalistas⁶, pues se trataba de objetos “en situación”

3 Consultamos la versión en español *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Libros, 2004.

4 “Lo que se ha instalado entre las artes es el teatro” (FRIED, 2004, 190).

5 Publicado por primera vez en *October* 8 (Primavera, 1979).

6 El *Minimal Art*, así nombrado por el crítico y filósofo Richard Wollheim en 1965, en sentido estricto sólo acogió

que implicaban una experiencia (FRIED, 2004, p. 179). Ambos críticos consideraron que este arte al que llamaron como “literalista” generaba una “presencia en escena”⁷ a través de la imponente apariencia de los objetos que demandaban ser tenidos en cuenta y solicitaban una relación de complicidad con los espectadores⁸. Este era el efecto o cualidad teatral contra el cual se expresó esta crítica, inaugurando una especie de manifiesto que falsamente enfrentaba lo teatral y lo pictórico⁹, y que abiertamente se oponía a la expansión de una sensibilidad “corrompida o pervertida por el teatro” (FRIED, 2004, p.186). ¿No era la distinción entre los regímenes modernos y posmodernos lo que se estaba evidenciando en este temor a lo teatral?

En explícita confrontación con la idea de que “la supervivencia de las artes han llegado a depender, cada vez más, de su habilidad para vencer al teatro” (FRIED, 2004, p. 188), y justamente para demostrar lo contrario, se concibe la exposición *Un teatro sin teatro*, organizada por el Museu d’Art Contemporani de Barcelona en coproducción con el Museu Coleção Berardo-Arte Moderna e Contemporânea, Lisboa, exhibida en ambos museos entre mayo del 2007 y febrero del 2008. En el catálogo del mismo nombre¹⁰ se incluyen importantes documentos y registros fotográficos que dan cuenta de la “otra escena” que se fue imponiendo en el campo de las artes visuales; o como expresó Manuel Borja-Villel (2007, p.20), director general del proyecto, se buscó examinar el modo en que “lo teatral ha cambiado nuestra percepción de la naturaleza de la obra de arte y su situación en la división de lo visible.”

La concepción general del catálogo está atravesada por la puesta en crisis de la desacertada visión de Michael Fried, que en opinión de Patricia Falguières (2007, p.28), es “uno de los ensayos críticos menos acordes con su tiempo que haya producido el

los objetos, esculturas e instalaciones de cinco artistas de una misma generación, residentes todos en New York en la década de los sesenta: Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt.

7 Según Fried: “Se dice que algo tiene presencia cuando exige al espectador que lo tenga en cuenta” (2004, p.180).

8 Esta situación fue muy acentuada en las obras de Robert Morris, particularmente en sus cajas antropomórficas, y en los cubos de Tony Smith, quien a su vez declaraba que no los concebía como esculturas sino “como presencias” (FRIED, 2004, p.182).

9 Cito las radicales palabras de Fried: “... el imperativo de que la pintura modernista anule o suspenda su objetualidad es, en el fondo, el imperativo de que ésta *anule o suspenda el teatro*. Y esto significa que hay una guerra constante entre el teatro y la pintura modernista, entre lo teatral y lo pictórico” (2004, 185). O incluso: “el teatro y la teatralidad no están hoy en guerra, simplemente, con la pintura modernista (o con la pintura y la escultura modernistas), sino con el arte como tal –y en la medida en que las diferentes artes puedan ser descritas como modernistas, con la sensibilidad modernista como tal”.(2004, 188)

10 *Un teatro sin teatro*. Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Museu Coleção Berardo-Arte Moderna e Contemporânea de Lisboa, 2007.

siglo XX”¹¹ Contradictoriamente escrito en los años de la eclosión y el impetuoso desarrollo del *happening*, el *performance*, los eventos de John Cage y Mercé Cunningham, el movimiento *Fluxus*, el Accionismo Vienés, los *assemblages*, los *environments*, el pop art, el land art, entre muchos otros; cuando la temporalidad y la escenificación tomaron las artes visuales y emergió esa otra escena que podría nombrarse como *la teatralidad de la plástica*. La *teatralidad* generada por las disposiciones de objetos y escenificaciones escultóricas, se desarrolló de manera paralela a las teatralidades del cuerpo exploradas por *performers* y por creadores del espacio teatral, como Artaud y Grotowsky. Desmarcado de orígenes dramáticos y textuales, este “otro teatro” implica reconocer otras genealogías, no de raíces dramáticas sino escénicas y plásticas, tal y como lo experimentó y teorizó Tadeusz Kantor.

En uno de los primeros textos del catálogo (2007, p.20) Alan Badiou, entrevistado por Elie During, afirma estar convencido de que derrotar la *teatralidad* es una empresa tan difícil como anular la representación: “quizá no sea tan fácil «salir» del teatro, o anularlo interiormente. En efecto, el teatro no es reducible a la escena y a su perspectiva, ni siquiera a la interpretación de un dato previo (un texto, o un protocolo para las improvisaciones...). El teatro es una disposición compleja, cuya serie material no resulta inmutable”

Más allá del teatro habitual, el arte es el escenario de “otro teatro”. Se crea espacio escénico en una instalación plástica: un espacio de escenificación y expectación como en las instalaciones de Christian Boltansky; o en las escenas y narrativas visuales, previas a la instantánea fotográfica, creadas por Joel-Peter Witkin. A lo largo del siglo XX las artes cada vez más experimentaron las hibridaciones e impurezas. De manera que lo que inicialmente ha sido planteado por “otro teatro” es en realidad el reconocimiento de la *teatralidad* como un campo expandido.

Como ya se ha legitimado o polemizado, la *teatralidad* devino una de las características más relevantes del arte contemporáneo. Contra toda posibilidad de pureza, de una esencialidad que depura y separa radicalmente las diversas formas artísticas, el arte se reconoce hoy como “una estructura de acontecimiento”, de situaciones, de prácticas *in situ*, de teatralidades, de performatividades y [re]presentaciones.

La práctica de la acción *in situ* ha ido implicando el despliegue escénico de un arte que ya no quería ser visto en la caja blanca de las galerías y museos, pero tampoco en su reverso o en las cajas negras del teatro. Las transformaciones y expansiones de lo

¹¹ “Playground”, en *Un teatro sin teatro*, (2007, p. 28-34).

performativo, lo teatral y lo escénico no han venido sólo por las contaminaciones y las diseminaciones indisciplinadas de las artes, sino insistentemente por las solicitudes y contaminaciones que los acontecimientos de la vida proponen al arte, por la urgencia con que nos interpelan las escenas y teatralidades de las polis. De manera que la *teatralidad* como campo expandido no sólo nos solicita reconocer las otras escenas y el otro teatro que emerge en los intersticios artísticos, sino que también nos conmina a reconocer la *teatralidad* que habita en la vida y las representaciones sociales, tal y como lo hicieron Artaud y Evreinov. La *teatralidad* como campo expandido más allá de las artes.

Curiosamente, las últimas palabras de Fried al finalizar *Art and Objecthood*, evidencian su temor y a la vez su reconocimiento a la “enorme penetración,” prefiero decir expansión, de la *teatralidad* “en relación a nuestras vidas”; al modo en que nos implica y en que compromete la *presencia*: “El estar presente es una gracia” (FRIED, 2004, p.194).

Referências

- ARTAUD, Antonin. **El teatro y su doble**. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1969.
- BADIOU, Alain y DURING, Elie. Un teatro de la operación. En: **Un teatro sin teatro**. Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Museu Coleção Berardo-Arte Moderna e Contemporânea de Lisboa, 2007, pp. 22-27.
- BORJA-VILLEL, Manuel. Un teatro sin teatro: el lugar del sujeto. En: **Un teatro sin teatro**. Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Museu Coleção Berardo-Arte Moderna e Contemporânea de Lisboa, 2007, pp.20-21.
- EVREINOV, Nicolás. **El teatro en la vida**. Santiago de Chile: Ercilla, 1936.
- FALGUIÈRES, Patricia. Playground. En: **Un teatro sin teatro**. Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Museu Coleção Berardo-Arte Moderna e Contemporânea de Lisboa, 2007, pp. 28-34.
- FRIED, Michael. **Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas**. Madrid: A. Machado Libros, 2004.
- KANTOR, Tadeusz. **El teatro de la muerte** (selec. y presentación Denis Bablet). Buenos Aires: La Flor, 1984.
- KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. En: **La posmodernidad** (Sel. y pról. Hal Foster). México: Kairós, 1988, pp. 59-74.
- MARZONA, Daniel. **Arte minimalista**. Köln: Taschen, 2004.

Recebido em 17/03/2014
Aprovado em 30/04/2014
Publicado em 25/06/2014