

INSTALACIÓN Y TEATRALIDAD  
UMBRALES POÉTICOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO  
Silvina Valesini  
Metal (N.º 1), julio 2015  
ISSN 2451-6643

# INSTALACIÓN Y TEATRALIDAD

UMBRALES POÉTICOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

INSTALLATIONS AND THEATRICALITY  
POETIC THRESHOLDS IN CONTEMPORARY ART

SILVINA VALESINI

silvinavalesini@fba.unlp.edu.ar  
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad Nacional de La Plata  
Argentina

## Abstract

This article pretends to review the links established between the immersive installations with the theatrical, a qualifier which transcended its original field to contribute to reformulate the visual arts in the twentieth century. The considerations about how the theatrical language influences is essential to understand the nature of countless contemporary productions, in which installations occupy a privileged place. The double perspective about not only look at but also be looked at appears as the central characteristic in these types of dialogues. The concept of theater as an event seems to be actualized in the practices of installations, in spite of its reproducible nature invites the viewer to a unique experience.

## Key words

installation, theatrical, presence, experience

## Resumen

El presente trabajo revisa los vínculos que las instalaciones *immersivas* establecen con lo *teatral*, un calificativo que durante el siglo xx logra trascender su campo de origen para reformular el de las artes visuales. La reflexión sobre la influencia del lenguaje teatral es imprescindible para entender la naturaleza híbrida de un sinnúmero de producciones contemporáneas, dentro de las cuales las instalaciones ocupan un lugar de privilegio. La doble perspectiva que implica no sólo el mirar sino el ser mirado se revela como un aspecto central de estos diálogos. El teatro como acontecimiento se actualiza en la práctica de la instalación, que a pesar de su carácter reproducible reclama para el espectador la condición de una experiencia única.

## Palabras clave

instalación, teatralidad, presencia, experiencia

A lo largo del siglo xx, lo teatral contribuyó a configurar notables cambios en la percepción de lo que entendemos como práctica artística y se transformó en un calificativo que excede, ampliamente, los límites del campo escénico. Hacia mediados de los años sesenta, la categoría de *teatral* se instaló en el centro del debate artístico y contribuyó a gestar un cambio de paradigma: permitió la reintroducción de lo narrativo (un aspecto reprimido por el arte moderno), posicionó al tiempo como un aspecto determinante de la experiencia artística y reclamó la participación activa y directa del espectador.

Simultáneamente, el campo de lo teatral fue restando peso al discurso verbal y abandonando el principio de la mimesis, en favor de la preponderancia de lo corporal y lo vivencial (Diéguez Caballero, 2007): allí donde el enfoque literario tradicional proponía una estructura fija que se ofrecía para su interpretación, la mirada teatral contemporánea abordaría la idea de cultura como proceso y de realidad como un hacer continuo, que solo funcionaría en tanto se estuviera produciendo y estuviera siendo percibida (Cornago, 2009).<sup>1</sup>

Así como las vanguardias abrazaron la idea de la *obra de arte total* y concibieron al teatro como su espacio de realización, en esta segunda mitad del siglo xx, en cambio, se fueron radicalizando los aspectos que promovían la hibridación de la escena teatral con las artes visuales, los nuevos medios y las acciones *performativas* (Diéguez, 2007). Las artes visuales adoptaron, entonces, una noción de teatralidad ampliada, entendida como recuperación del cuerpo, de sus experiencias y de sus huellas para la concreción de una obra abierta. Este salto de la idea de teatralidad a otros campos dificultó progresivamente su delimitación. Por eso, la posvanguardia se declararía como un tiempo de *liminalidad* del teatro con otras artes, de transposición de umbrales poéticos y de frontera entre los lenguajes.

A través de este diálogo permanente con el teatro, los medios artísticos tradicionales de las artes visuales se fueron redefiniendo y, a la vez, surgieron y se consolidaron prácticas que –como la instalación– suponen nuevos modos de abordar la teatralidad y lo *performativo* (Sánchez, 2010). Por eso, la reflexión sobre la influencia del lenguaje teatral resultó imprescindible para comprender la naturaleza híbrida de lo artístico y proporcionó un nuevo prisma para abordar un sinnúmero de propuestas y actitudes artísticas contemporáneas, como la que nos ocupa.

Los estudios sobre teatralidad suelen dividirse entre los que postulan una comprensión amplia de este fenómeno –no restringida al campo de lo escénico– y los que lo piensan como privativo del medio teatral. Para Jorge Dubatti, durante los últimos veinte años y en consonancia con el avance de la mediatización, el estatuto problemático de lo teatral se ha visto acentuado a causa de una *transteatralización*, es decir, la teatralización total de la experiencia. En este sentido, Óscar Cornago señala:

El número de escenarios donde actuar, en los que mirar y ser visto, ha conocido un abrumador aumento con la proliferación de monitores, cámaras y otros espacios públicos al alcance de todos. El derecho a la representación ha conocido una suerte de paradójica *democratización* (2009: 3).

En este contexto, es preciso revisar las especificidades del lenguaje teatral para luego poder intentar definir miradas transversales e integradoras que posibiliten pensar la complejidad de los fenómenos considerados escénicos. Ileana Diéguez insiste en pensar la teatralidad como práctica liminal. De este modo, remarca su condición de *suceso* y su capacidad de insertarse en el tejido de acontecimientos vitales y sociales, que desbordan el campo teatral e incluso el estético, pero que generan un lenguaje que convoca la mirada y la reflexión desde el campo artístico (Diéguez, 2007).

Este argumento fue, sin duda, de máxima relevancia a la hora de abordar una reflexión sobre la cualidad escénica de la instalación y sobre su posible naturaleza teatral. Por eso, y a efectos de consolidar los estudios de la *liminalidad* y la interrelación del teatro con otras artes, resulta insoslayable la pregunta sobre la especificidad de lo teatral, es decir, sobre los rasgos singulares que constituyen su esencia.

### **El arte como acontecimiento**

Etimológicamente, el término *teatro* remite a la intuición de ver y hace referencia tanto a la visión como a la expectación. Porque *Theatron*, en griego, significa no sólo lugar donde se asiste a un espectáculo, lugar de una asamblea, sino también lugar donde se es visto, donde uno se hace ver. Se vincula, por lo tanto, a la idea de figurar, estar expuesto, mostrar y mostrarse.

*Thea* es la acción de mirar, de contemplar y, a la vez, lo digno de ser mirado, el lugar de la expectación, la visión de una cosa, objeto de contemplación. Estos y otros términos afines remarcan la solidaridad entre ver, mirar y ser visto, articulando el vínculo entre lo mirado y quien lo ve. Por eso, el teatro se define como «el lugar adonde se va a mirar para ver, donde se enseña y se aprende a mirar y como el acto mismo de la visión» (Breyer, 2005: 23).

Para Dubatti, el punto de partida del teatro es la «institución ancestral del convivio», que se entiende como la práctica de socialización, el encuentro de cuerpos en unas coordenadas precisas de espacio y de tiempo que posibilita el intercambio humano directo, imposible de ser sustituido por mediaciones técnicas. A propósito de esto señala: «Sin encuentro de presencias no hay teatro, de allí que se pueda reconocer en el convivio el principio –en el doble sentido de fundamento y punto de partida– de la teatralidad» (Dubatti en Ábalo, 2008: 88).

El acontecimiento *convivial* es experiencia vital intransferible, y por eso está atravesado por la cualidad imprevisible de lo real («el actor puede olvidarse de la letra y hasta morir en escena», ejemplifica el autor). Eso lo hace eminentemente temporal y volátil, sujeto a la fluidez y al cambio propios de la vida cotidiana, aspectos que determinan la imposibilidad de su repetición absoluta. Por eso, demanda una disponibilidad sensorial extrema para la captación del otro, captación necesaria y permanentemente mutante, ante la posibilidad cierta de perder aquello que no se repetirá. Por las razones expuestas, Dubatti caracteriza el *convivio* como el imperio por excelencia de lo *aurático*. Porque ese encuentro de presencias no es perdurable, sino que dura lo que el convivio: es también, en consecuencia, imperio de lo efímero, de una experiencia que sucede e inmediatamente se desvanece y se torna irrecuperable.

Si el teatro sólo acontece en la dimensión aurática de la presencia corporal-espiritual de artistas, técnicos y público –conjunción que inicialmente es humana y sólo a posteriori reconocerá la distribución de roles de trabajo–, luego se disuelve y se pierde. Por su efímera dimensión convivial, el teatro –como la experiencia vital– se consume en el momento de su producción (Dubatti en Ábalo, 2008: 89-90).

En el acontecimiento del teatro, al convivio le sigue un acontecimiento de lenguaje. Este consiste en la instauración de un orden ontológico y en la construcción de un universo paralelo, formulado en términos poéticos. Esta nueva dimensión que se genera determina una amplificación del mundo y es este aspecto el que distingue al teatro de otras formas de espectacularidad a las que Dubatti define como «parateatrales». El acontecimiento poético desencadena, a su vez, un último momento, que acaba por constituir el teatro como tal: el de la conformación del espacio del espectador.

Algunas de las ideas expuestas, que redefinen lo teatral en nuevos términos, generan resonancias en torno a la práctica de la instalación y parecen proponer analogías prometedoras. En tanto intersección en que confluyen la experiencia perceptiva del espacio y del objeto por parte de un sujeto inmerso que experimenta, la instalación aparece también como un circunstancial encuentro de presencias en coordenadas efímeras de espacio y de tiempo; así como el teatro, la instalación está sujeta a la imprevisibilidad de lo real y a la contingencia que caracteriza al acontecimiento.<sup>2</sup>

Por lo mismo, ambos comparten la condición de fugacidad y la dificultad de su documentación, puesto que, paradójicamente, pese a la condición reproducible de buena parte de los elementos que la componen y de la *itinerancia* a la que

frecuentemente las obras se ven sometidas, la experiencia estética de la instalación, íntimamente conectada a un tiempo y a un espacio particulares y condicionada por una activación polisensorial del espectador, imposibilita cualquier tipo de reproducción y reclama más bien la condición de una experiencia única del aquí y ahora que nos permite parangonarla con la noción de acontecimiento convivial.

También en la instalación, luego de la confluencia de los cuerpos en un tiempo y en un espacio particulares sigue la instauración de un nuevo orden, de naturaleza poética y ficcional. Sin embargo, encontramos en la constitución del espacio del espectador importantes elementos diferenciadores.

El teatro siempre tiene lugar en un espacio delimitado por la separación entre la mirada del público y el objeto observado o la escena. El universo poético creado genera un espacio al que el espectador no tiene acceso, un sitio de veda. Se trata de un espacio escindido de lo real, un espacio de virtualidad y de fantasía: el origen de la *escena*. Por eso, el espectador de teatro se constituye como tal precisamente a partir de la limitación que supone la imposibilidad de acceder a ese espacio diferenciado y que será redefinido en cada tipo de representación.

Para que exista el teatro, afirma Silvia Debona (2003), debe conservarse esa separación, deben permanecer inmunes el espacio de lo real y el espacio de la ficción, aun en aquellos casos en que se invita al público a invadir el espacio escenográfico.<sup>3</sup> Cuando esa delimitación se altera, para posibilitar la interacción de un espectador que pueda llegar a modificar el flujo de la acción, éste pierde su condición de tal para asumir el rol de actor y borra, de este modo, el límite entre lo real y lo ficcional. Sin embargo, el lugar de la expectación puede modificarse intencionalmente en forma provisoria, como parte de un recurso poético: el espectador puede salir, de este modo, de dicho espacio para ingresar en el campo del acontecimiento poético. Pero el espacio de expectación nunca desaparece por completo. Sobre este particular, Dubatti ejemplifica:

Puede quedar delegado a un único espectador mientras el resto de la platea participa *tomada* por el acontecimiento poético, pero dicho espectador es el que garantiza que el teatro no se transforme en para teatro. No hay teatro sin función espectacular, sin espacio de veda, sin separación óptica entre espectáculo y espectador (Dubatti en Ábalos, 2008: 95).

La pérdida de la dimensión espectacular determina, para el autor, que el teatro se convierta en práctica espectacular parateatral, en la que el observador comparte el mismo nivel de realidad con el acontecimiento observado y en la que el arte se

fusiona con la vida. En este tipo de manifestaciones la expectación es desplazada por la participación, por lo que el espectador frente a la mirada ajena aparece como parte integrante del mismo espectáculo.

Esta última situación es la que presenta más puntos de contacto con la práctica de la instalación, donde la observación tiene lugar en un espacio compartido. En las instalaciones –que no solo comprenden los objetos sino el espacio que los separa y la propia corporalidad del espectador–, desaparece la diferencia estricta entre interior y exterior, así como la del sujeto en tanto espectador respecto de su función como componente indisociable de la obra. Esta transgresión de las categorizaciones está en el mismo germen de la práctica de la instalación y, en ese marco, la percepción momentánea y fugaz adquiere su valor por sobre la concepción de la obra autosuficiente que postulaba la estética tradicional (Rodríguez Cunnill, 1999).

### **La instalación y su dimensión teatral**

La condición teatral de la instalación puede rastrear sus antecedentes en la noción modernista de *Gesamtkunstwerk*, el ideal wagneriano de la obra de arte total, síntesis creativa capaz de unir drama, música y artes visuales en el marco del escenario operático. Si bien hay importantes diferencias conceptuales entre la instalación y la obra de arte total, ambas parecen presentar como denominador común el establecimiento de nexos fluidos con la idea de teatralidad, comprendida como concientización del proceso de vida y nuestro rol en ese marco, más que como referencia al dominio del género dramático (De Oliveira y otros, 1994).

El concepto de obra de arte total conjuga la actividad propuesta por diversas artes para conseguir una sola. Wagner manifestaba que allí donde una de las artes alcanzaba sus límites infranqueables, comenzaba exactamente la esfera de acción de otra y esta unión íntima de ambas permitiría expresar lo que no eran capaces de expresar cada una de ellas por separado (Wagner, 1987).<sup>4</sup>

Esta convivencia se pensaba en relación con un tiempo determinado: ya no se trataba de un arte de objetos inamovibles e imperecederos, sino de una intención de captar la atención del espectador en un momento concreto; no una estructura unitaria y única, sino diversa en su totalidad. Esta condición, así como la yuxtaposición de diversas artes para convertirse en otra de entidad superior –una especie de una unidad orgánica en la que es posible verificar la existencia de diferentes componentes– es, por tanto, una de las características que heredará la instalación. De alguna manera, podemos entender que esta última recupera esa búsqueda, al combinar los elementos materiales que la integran y la posibilidad de ofrecer una experiencia singular y corpórea al espectador.

Sin embargo, es preciso indicar que mientras la obra de arte total buscaba cautivar

al espectador para aumentar el grado de ilusión, propiciando el reencuentro con una unidad perdida –la participación en el rito–, la instalación no busca habitar al espectador sino ser habitada por él (Alberganti, 2013). Por eso, el núcleo central de la instalación ya no es el espacio escénico con sus actores, sino la relación del espectador con un campo de fuerza cimentado por las relaciones entre los objetos que contiene: el artista pone entonces en juego y en tensión a los objetos en el espacio arquitectónico, que construye un todo coherente e insta al público a tomar conciencia de su integración en esa situación que se crea.

Si bien el primer sentido que se asigna al término *teatral* lo define como *relativo al teatro*, una acepción de uso más corriente lo presenta como una *acción fingida y exagerada*, y se aplica a cosas de la vida cotidiana hechas afectadamente, con el propósito de llamar la atención (Aninat, 2004). Al respecto, José Sánchez ofrece una perspectiva de interés cuando señala: «Hablamos de teatralidad cuando quién actúa o quien dispone lo hace en la certeza de estar siendo mirado (o escuchado) por otros y con la pretensión de determinar o condicionar esa mirada» (Sánchez, 2010: 12).

La cita da cuenta del rol de la mirada como factor condicionante del comportamiento espontáneo, que da lugar a un actuar para el otro. Y, recíprocamente, la posibilidad de alterar intencionalmente la actuación o la construcción, de una propuesta artística en este caso, en busca de la devolución de esa mirada.

Estamos, entonces, más cerca de entender la teatralidad como una acción fingida y exagerada de una escena. Josu Larrañaga (2001) contribuye a la comprensión de esta idea cuando remite a la doble traducción que admite la palabra inglesa *installation*: como instalación, en el sentido de colocación, según la acepción corriente, y como investidura, tal como se utiliza el término *investir* en sentido oficial, es decir, como una forma de conferir dignidad o importancia a algo o a alguien en un momento particular. De este modo, la instalación instituye una totalidad significativa al conferir al espacio/tiempo que ocupa y a las imágenes y objetos que exhibe, una cualidad preeminente y diferenciada (Larrañaga, 2001). La investidura añade un suplemento a lo existente y es este suplemento o exceso de sentido, que lo asocia a lo artificioso, lo que determina su carácter teatral. El exceso, la intención de atraer la mirada del otro, se encarna para Sánchez en la presencia de un cuerpo que construye el artificio. Con relación a esto, el autor explica: «Paradójicamente, no es lo artificioso lo que destaca como excesivo, sino la corporalidad que subyace al artificio, es decir, el resto de organicidad (carne, movimiento, memoria) que ha quedado prendida en el fingimiento o el engaño» (Sánchez, 2010: 12).

## Reflexiones finales

El espectador que entra en la sala se enfrenta a un entorno completamente inesperado, en el que es capaz de percibirse a sí mismo como un elemento del conjunto (Kabakov, 1995). Por eso es que podemos decir que la instalación inaugura la experiencia estética del espacio en vivo, en la que la obra se presenta como algo que acontece durante la reunión entre el visitante y el lugar y recupera aspectos propios del convivio. La fusión entre espacio plástico y espacio escénico permite a la obra relocalizarse en una frontera entre el arte y la vida mediante un desplazamiento del espacio simbólico en el espacio real.

En este sentido, Larrañaga señala que las instalaciones funcionan como *escenografías descentradas*, dado que no solo construyen arquitecturas efímeras puestas al servicio de una actuación temporal, sino que en ellas el punto de vista se desplaza al interior de la obra y se multiplica en relación al recorrido aleatorio elegido por cada espectador. Como expresa el autor:

El modo de proceder de la instalación tiene que ver con la particular manera de engendrar y crear espacios, a partir de la puesta en escena, tanto del mundo de los juegos como de los sueños, porque al igual que en estos dos mundos, se construye un espacio basado en una puesta en escena [...] que se activa y se modifica con el propio actuar (Larrañaga, 2001: 60).

Es por ello que, como una puesta en escena, la instalación actúa en sentido contrario al que es habitual en el mundo del arte, en el cual un cuadro sobre el muro o una escultura sobre su pedestal, generan un quiebre entre el espacio expositivo, la obra y el sujeto espectador. La conversión del espacio de la exposición en escena se hace posible por las particularidades de estas obras, cimentadas en torno a estrategias de uso, proceso e interacción. Por eso, la relación de complicidad que se establece entre el desplazamiento del espectador y la construcción de contenido a través de su experiencia son consustanciales a su práctica (Larrañaga, 2001).

La instalación sería, entonces, una escena a la que el espectador se incorpora, en la que «se produce o puede producirse un acontecimiento» (Kabakov, 1995: 26). Pero es una escena construida deliberadamente para procurar una internalización de la ilusión. Con la particularidad de que se trata de un espacio *teatralizado* que no supone un intento por transformarse en otro, ni por construir una nueva temporalidad, sino que, por el contrario, logra hacer sensible el espacio presente del espectador.



## Bibliografía

- ALBERGANTI, A. (2013). *De l'art de l'installation: la spatialité immersive*. Paris: L'Harmattan.
- BREYER, G. (2005). *La escena presente*. Buenos Aires: Infinito.
- CORNAGO, O. (2009). «¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad». *Agenda Cultural Alma Mater* (158). Medellín: Universidad de Antioquia.
- DE OLIVEIRA N., PETRY, M. Y OXELEY, N. (1994). *The installation art*. Londres: Thames and Hudson.
- DIÉGUEZ CABALLERO, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidad, performance y política*. Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, J. (2008). «Teatro y cultura viviente». En Abalo, F. (ed.). *Arte y liminalidad*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- (2005). *Escritos sobre teatro I. Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*. Buenos Aires: Nueva generación.
- (comp.) (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- KABAKOV, I. (1995). *Installations 1983-1995*. París: Centre Georges Pompidou.
- LARRAÑAGA, J. (2001). *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea.
- SÁNCHEZ, J. Y PRIETO, Z. (2010). *Teatro. Itinerarios por la Colección*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

## Fuentes de Internet

- Aninat, T. (2004). *En Memoria* [en línea]. Consultado el 12 de marzo de 2014 en <[www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/aninat\\_t/sources/aninat\\_t.pdf](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/aninat_t/sources/aninat_t.pdf)>.
- Debona, S. (2003). «Los espacios inmersivos (o en busca del paraíso perdido)» [en línea]. Consultado el 12 de marzo de 2014 en <<http://andamio.freeservers.com/dida/num-dos/dabona.pdf>>.
- Rodríguez Cunnil, I. (1999). *Multiplicidad y fragmentariedad en el arte contemporáneo a través de un análisis de instalaciones y videoinstalaciones* [en línea]. Consultado el 12 de marzo de 2014 en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw0908>>.

## Notas

1 Óscar Cornago considera que el elemento clave para intentar una lectura de la teatralidad radica en la mirada del otro, que funciona como detonante. Si bien todo fenómeno estético –y por ende toda obra de arte– supone la intencionalidad de construir pensando en el posible efecto que ha de causar en su receptor, la teatralidad supera esa instancia, al carecer de existencia por fuera del momento en que se concreta la acción de mirar y ser mirado.

2 En sentido filosófico, todo acontecimiento supone la perseverancia de una alteración en la que confluyen y se ponen en relación, en un sentido contingente y paradójico, múltiples y heterogéneos mecanismos azarosos, singulares y productivos de experiencias y subjetividades.

3 El área de veda o de actuación puede estructurarse aún por medio del sólo gesto o incluso por la sola mirada del actor, determinando la aparición de un espacio sagrado e inviolable, en el que cobra sentido la distancia de la que habla Walter Benjamin.

4 Enraizada en las bases de este arte total se halla la idea de unificar el arte y la vida, fenómeno similar al perseguido en el contexto histórico en el que aparece la denominación de instalación.