

Teatralidad y plástica en el siglo XXI



Adriana Musitano

Instituto Artes del Espectáculo, Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires. Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

adrianamusitano@gmail.com

Fecha de recepción: 27/08/2018. Fecha de aceptación: 20/09/2018.

Resumen

En el arte escénico del siglo XXI la relación entre teatro, plástica y performance permite mostrar las tensiones representacionales –autorreflexiva y experiencial– y cómo en esta disposición que se pretende no mimética suceden lo figural, el movimiento, el pensamiento y la poesía, abriendo horizontes diversos. En estas interrelaciones se conceptualizan la presencia y acciones de los dramaturgos, actores/performers, e interesa tratar la sensorialidad y lo poético en respuesta a cómo mensurar los efectos buscados y dirigidos hacia los espectadores, en ciertas producciones dramáticas se crea algo más que una instalación plástico-escenográfica o meras atmósferas escénicas. Esa múltiple relación artística en lo dramático convoca una experiencia convivial diferente tanto en los espectáculos de Romeo Castellucci, Jan Fabre como en los de Jan Lauwers, y permite incluirlos en la postvanguardia –no solo por la reformulación de propuestas del futurismo, dadaísmo o surrealismo, o por la recuperación de temporalidades pre-modernas, modernas, posmodernas, occidentales y no-occidentales– sino en tanto que al tiempo que reescriben aspectos del pasado cultural producen choques de niveles, significantes, y simbolizaciones, presentando un otro modo de comunicar en el teatro del siglo XXI.

Palabras clave

Siglo XXI
Teatro
Artes visuales
Posvanguardia

Theatricality and Visual Arts in the 21st century

Abstract

In the art of the 21st century, the relationship between theatre, visual arts and performance allows us to show the representational tensions –autoreflexive and experiential– and how, in this non-mimetic disposition, the figural, the movement, the thought and the poetry happen, opening diverse horizons. In these interrelations, the presence and actions of the dramatists, actors/performers, are conceptualized,

Keywords

21st Century
Theatre
Visual Arts
Post-Avant-Garde

trying to give an answer to how to measure the effects that are sought and directed towards the spectators. It is interesting to treat the sensoriality and the poeticity and to consider how they are implemented in certain dramaturgical productions, creating something more than a visual-scenographic installation or mere scenic atmospheres. This multiple artistic interrelation in the dramaturgic summons a different convivial experience in the shows of Romeo Castellucci, Jan Fabre and Jan Lauwers, and allows them to be included in the post-avant-garde –not only for the reformulation of proposals of Futurism, Dadaism or Surrealism, or for the recovery of pre-modern, modern, postmodern, western and non-western temporalities– but because, while they rewrite aspects of the cultural past, they produce clashes of different levels, signifiers, and symbolizations, presenting another way of communicating in the theatre of the 21st century.

En estas dos primeras décadas del siglo XXI se han complejizado las puestas en escena a través de la incorporación de varias formas artísticas, tales como la plástica, escultura, danza, con la inclusión además de sonoridades no ilustrativas, iluminaciones digitalizadas, a veces simplemente naturales, que entre otros recursos estéticos muestran una torsión frente a lo figurativo y aún conceptual, vinculando todos los niveles del hecho teatral (la acción escénica, el texto, palabra e imágenes en pantalla, objetos disímiles, actores en movimiento, música, luces, sonidos..., en articulación o no con la acción). Ante esta complejidad analizamos las puestas en escena en ilaciones de motivos, tratando de comprender cómo se recuperan, transforman y actualizan ciertas tradiciones y formas que artistas, de otros tiempos y aún del presente, realizaron. Entendemos que este arte múltiple cuestiona las rupturas y quiebres aún del propio estatuto del arte teatral y de su institucionalidad: lo antiguo, lo vanguardista, lo moderno, se presenta de modos diversos, tensionando temporalidades, quebradas en una acción iconoclasta. Tiempos y formas subvertidos; distantes; banalizados; actualizados, y, en algunos casos, instalados conceptualmente. En ciertas puestas –al modo de aquella mística surreal de los años 30 del siglo XX– se los trata como opuestos en coexistencia, acercando objetos y sensaciones se crean relaciones paradójicas que sorprenden e iluminan lo artístico y cotidiano en un nuevo modo de comunicación material/conceptual. Si se correlacionan las imágenes tecnológicas a procedimientos escénicos corporales y objetuales se percibe la coexistencia entre distancia/cercanía, real/irreal, mostrando lo que se ve a través de lo que no se veía, o bien lo que era decible transparenta lo innombrable, lo que ahora es presencia, pura materia, antes era evanescencia o figura fantasmática. Estos gestos provocadores y sus contrapartidas solemnizan lo cotidiano, acercan lo museístico. Las apropiaciones de apuestas pasadas se insertan en la institucionalidad del arte sin cuestionarla, tal las puestas en festivales, en grandes salas a la italiana, en espacios abiertos, museos, iglesias, o conventos... Aunque es evidente que lo teatral cuestiona el arte en tanto es pérdida, acción que se consume en el aquí y ahora fugaz del tiempo: “El teatro es un incendio, se quema mientras se da. No queda nada, solamente la memoria. Es otra característica de este arte particular. No deja producto” (Castellucci, R., 2013b).

Jan Lauwers, Jan Fabre¹: plástica, teatro y las formas de la *physis*

En los vínculos transnacionales que realizamos al considerar las producciones de estos tres dramaturgos y directores europeos advertimos una múltiple y particular actividad que los aúna, pues ellos y sus grupos de actores, dramaturgistas, técnicos participan en circuitos que les son comunes, y también usan variados lenguajes artísticos. Cuando producen no solo en lo teatral van tras un arte sin diferencias, en roces y cruces de intergéneros. Cada uno aún con sus diferencias presenta las obras de modo tal que

1. Poco tiempo después de entregado este trabajo se difundió una carta abierta en la revista de arte *Rekto:Verso*, en la que bailarines y becarios denunciaban a Jan Fabre, por humillaciones y maltrato, entre otras cosas. En la misma revista, su equipo las niega. Actualmente la justicia belga investiga el caso. Y, más allá de los resultados de la investigación iniciada, ante la amplia difusión de la denuncia dejamos explícito nuestro rechazo a cualquier tipo de maltrato y abusos.

cuestionan lo mimético, tensan lo representacional junto con lo no representacional, emplean lo figurado, conceptualizan lo real y distorsionan la figuración, los hacen mirarse a sí mismos en autorreflexividad o los incluyen en reflexiones poético-filosóficas y acciones meta-artísticas. La poesía y el pensamiento se instalan materialmente en el teatro y articulan las distintas formas del arte. Mediante la puesta en abismo la presencia deviene fantasmática y, en algunos casos, autobiográfica. Yendo tras una mayor eficacia del acontecimiento escénico estos directores –además de usar la imagen y la palabra– incluyen otros lenguajes visuales, corporales, lumínicos, sonoros, con los que construyen el paisaje teatral que, como procedimiento dramaturgico, aúna plástica y teatro (Musitano, 2016).

Asimismo –Castellucci, Fabre, y Lauwers– realizan interesantes puestas operísticas en el circuito europeo, y logran que algunas óperas o muestras visuales se acerquen más a una performance que a lo que se concibe como propio de la ópera o de una instalación. Fabre y Lauwers son destacados y reconocidos artistas visuales que participan de bienales como la de Venecia, exponen en galerías del circuito europeo y, cuando producen puestas teatrales, siempre hallamos en ellas perspectivas plástico-poéticas que abren a una percepción significativa y performática constituyendo una suerte de paisajes dramaturgicos. Laura Fobbio (2016: 120) analiza la puesta de *The blind poet* (Lauwers, 2015) y muestra la importancia del trabajo visual y corporal en la escena, que viéramos en la sala Martín Coronado, Teatro San Martín, Buenos Aires, en el marco del FIBA:

En el escenario hay un caballo quieto (¿muerto?) sobre una grúa. El caballo no se mueve por sí solo, ni siquiera por una maquinaria que simula sus movimientos, sino que es trasladado por el cuerpo de los actores –aun cuando recorre la escena sobre la grúa– y así se genera el efecto de que tiene vida, sin dejar de visibilizar su muerte. Una decisión plástica que se conjuga con la acción teatral da como resultado una imagen sincrética de la tensión entre arte y vida y muerte: el caballo requiere del cuerpo de los actores para ‘dar la ilusión de vida’, así como los relatos son en el cuerpo de los actores que le dan vida a sus vidas. La taxidermia nos resulta una práctica interesante para pensar el procedimiento de trabajo de Lauwers, que es un artista visual: la taxidermia es un arte para conservar a los seres con ‘apariencia de vivos’, según la Real Academia Española. Y en *The blind poet* –también en *La habitación de Isabella*– la realidad, el pasado de los actores-actrices/figuras es representado, es aparentado en escena (El destacado nuestro).

Más allá de reconocer los matices diferenciales, destacamos que otro elemento que marca la cercanía de las producciones de los Castellucci con las de los dos dramaturgos y artistas flamencos es posible en tanto que presentan formas, tópicos y figuras ligadas a la muerte, al dolor, que podrían comprenderse dentro de las poéticas de lo cadavérico (Musitano, 2011), vinculadas también a lo que Dubatti (2008, 2014) designa como “teatro de los muertos”. Sus producciones captan esa fugacidad constitutiva de lo teatral, muestran a través del hecho espectacular la pérdida, lo que muere y socialmente trata de inhibirse. Podríamos incluir en este trabajo a otros autores argentinos –tales Rodrigo García, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Emilio García Webhi– en tanto exhiben la muerte y dan corporalidad a la ausencia. Optamos aquí por Jan Lauwers, Jan Fabre y Romeo Castellucci, porque trabajan en similar circuito europeo y porque promueven, generan –a través de la alusión y designación de la *physis*– la percepción y pensamiento poético-reflexivo, sobre todo lo relativo al morir, al duelo, a lo perdido. Situados en el siglo XXI resisten al fenómeno de “negación de la muerte”, consignado como propio de las sociedades modernas del siglo XX (véase Louis-Vincent Thomas, 1993; Philippe Ariès, 2000; Musitano, 2011, entre otros autores), y a más de treinta años de aquella negación los tres artistas toman al arte teatral y visual en su dimensión ética –de modo explícito o implícito– destacando el

vínculo entre muerte y política. Para Romeo Castellucci (2013: 69) “La materia es la última realidad. Es la realidad final que tiene como extremos el aliento y la carne del cadáver”. Jan Fabre juega en sus obras mezclando esqueletos, actores y actrices y estos cuerpos dan cuenta de cómo afecta el dolor físico, las heridas, la muerte. Sus objetos escultóricos aluden a cerebros, piedras, escarabajos y tortugas; así Fabre muestra la fragilidad de la vida y que somos solo un momento en la metamorfosis de vida/muerte. Micaela van Muylem (2017: 211-291), especialista en teatro flamenco contemporáneo, al ocuparse de la trayectoria de Jan Lauwers señala que desde los años 70 el “artista plástico y performer”, hoy en sus producciones, a distancia de las acciones provocadoras y violentas del joven performer, en palabras del propio Lauwers deja atrás el “espacio vacío”:

... con Duchamp y el conceptualismo, el arte se convirtió prácticamente en un espacio vacío. Con esa idea presente quiero cambiar la comunicación de mi obra para volver a hablar de belleza, para volver a poner dicho concepto en el centro de la sociedad (Lauwers, 2016, en van Mylem, 2017: 212).

En otro momento la investigadora se refiere a la instalación *Silent Stories*, de 2016 y afirma que el artista en la construcción de un espacio abierto reunió plástica y teatralidad y posibilitó en Pekín un modo diverso de comunicar sobre el arte:

... el artista dispuso en el suelo una reproducción inmensa de una pintura barroca flamenca, más precisamente un Rubens, que funcionaba a modo de alfombra. Encima de la reproducción distribuyó estructuras de madera, combinado elementos que remitían a diferentes artistas plásticos occidentales tan diversos como Joseph Beuys, Marcel Duchamp, el surrealista belga Marcel Broodthaers y Walt Disney. El espacio devino en un enorme archivo en el cual coexistían materiales y objetos de diferentes épocas conformando una especie de paisaje (...) composición sobria y serena, aunque repleta de cosas heterogéneas. Los objetos se distribuyen de modo tal que conforman líneas limpias, y logran que se perciban espacios abiertos, no cerrados, que generan una sensación de serenidad, a pesar de la cantidad de información reunida. En el catálogo el artista Jan Lauwers sostiene que el arte no debe generar un choque, sino comunicar (van Muylem, 2017: 211).

Para llegar a esa nueva dimensión comunicativa Lauwers entiende que el teatro deviene en interrogación acerca del quehacer del artista y sobre el propio arte, especialmente sobre la interrelación de las artes. Así al momento de que realizara su taller teatral en la Bienal de Venecia de 2015 –luego de haber ganado en 2014 el León de Oro– afirma que Àlex Rigola (director de la Bienal de Teatro):

... se esfuerza por dar al teatro el lugar que merece en el mundo de las artes. El teatro siempre tiende a ser considerado un arte aplicado. Un medio artístico de segundo orden. Esto proviene del hecho de que hay demasiado pocos datos históricos alrededor de este medio. Demasiado pocos artistas se han enganchado al teatro. Según el pensamiento convencional, un director de repertorio está al servicio de un texto escrito por otro. En una perspectiva histórica, esto no vale. Shakespeare, Beckett y muchos otros eran artistas totales que ponían constantemente en cuestión el propio medio. Es lo que pasa actualmente en la Bienal. Al fin y al cabo, el arte es la interrogación de sí mismo. Y es en una relación dialéctica con la sociedad donde el arte tiene su sitio. Si esto no sucede, nos estamos limitando al divertimento. La Bienal es un espacio ideal para plantear preguntas (Guisado, 2015. Destacado nuestro).

Lauwers en este siglo XXI –como los otros artistas elegidos– desde la autorreflexividad trabaja con la temática de la muerte, mediante figuras relacionadas con los muertos

y en sus producciones re-escribe la memoria, hace del archivo una metonimia de la pérdida y, desde esa perspectiva, el teatro acciona su dispositivo de archivo. Jacques Derrida (1995), considera que el archivo en relación con la vida presenta como resultado un accionar similar al de los museos, es decir convierte la experiencia en cadáver y ella deviene finita e irre recuperable. Entonces, ese archivar en el arte sitúa la experiencia convivial en la línea de la muerte y nos lleva a pensar con Derrida ¿qué es lo *real*? ¿Qué sostiene la experiencia teatral? Y a la par, se nos presenta el hecho teatral resguardando lo irreal y como prueba del arte la fugacidad del acontecimiento teatral. De esta manera, lo político y convivial se transfiguran en ese mismo acontecimiento contradictorio de derribo y recuperación. Interesa preguntarse acerca de los archivos y su operatividad cuando se trata de experiencias, de interrelaciones entre presencias fugaces, emociones, objetos, climas, percepciones... y ello nos permite relacionar dos temas. Uno, la pérdida como motivo en una producción de Jan Lauwers, sea por la muerte del padre, la herencia de objetos coleccionados, el encuentro con los actores, la escritura, construcción de lo teatral y posterior energía recuperada en las puestas. Otro tema, busca responder a cómo se modifica el archivo personal cuando pasa a ser experiencia de un colectivo, la compañía teatral Needcompany, y cómo desde las puestas incide en los espectadores. De acuerdo a lo que nos narrara Jan Lauwers (Entrevista, Musitano, van Muylem, Bruselas, julio de 2013) acerca de su obra *Sad Face/Happy Face. Trilogía sobre la humanidad y sobre La habitación de Isabella* (Lauwers, 2013) –la primera parte de esa trilogía– porque en ella están los objetos coleccionados por Félix Lauwers (1924-2002), padre del dramaturgo, los que formaron parte de su vida y desde el inicio del siglo XXI de la del artista. Los objetos están luego en escena, frente al espectador, y operan entre los actores, son presencia material y tal como afirman ellos sienten las energías objetuales. En la puesta de *La habitación de Isabella* (Buenos Aires, 2015) se veía en la primera línea del escenario esa especie de archivo museístico que solo es una parte pequeña de la colección privada y, como se aprecia en el libro de la presentación de *Aviñón* (Lauwers, 2004), asimismo en el video de la obra, son una presencia que define la interrelación entre los actores y la acción. Ese archivo no es un decorado, si bien es parte de la escenografía: es en sí mismo parcial y a la vez arbitrario, fue parte de lo real, trae restos de culturas olvidadas, porta datos acerca de personas lejanas, muertas, y comunica de modo implícito acerca de creencias y ritos... Si detenemos la mirada en el montaje plástico, vemos como se han dispuestos esos objetos coleccionados por el padre del dramaturgo, muerto dos años antes de la escritura de la obra. Sabemos que el dramaturgo y el grupo configuraron con ese archivo de objetos una especie de duelo escénico, seleccionaron algunos de los objetos étnicos de la colección heredada –muchos de ellos tomados en la época de colonización del Congo belga– a la vez que reordenaron la colección para la visión de los espectadores. Tanto en la publicación de *Aviñón* (para el estreno del 9 de julio de 2004) como en la puesta de 2015 se advierte que en esta primera parte de la trilogía se presenta de modo oblicuo la memoria de vida del padre –a través de la historia de una mujer ciega (Isabella), de la performance de los actores, coreografía y canciones– y que los objetos heredados en la escena se crea un paisaje dramático en el que conviven muertos y vivos, parte de la historia de la mujer y del siglo XX. La Trilogía pone en acto la memoria del grupo teatral, que es asimismo la de una parte de la sociedad belga, la acción, el texto, los objetos, la música y coreografía remiten a un tiempo... a un dominio que da cuenta de una intrusión en los espacios y pertenencias de otros, y dice silenciosamente del despojamiento de una cultura *extraña*. Aquí una forma paradójica de presentar el cuestionamiento ético y político a través del archivo devenido escena, con la presencia de los ausentes, y voces de los silenciados.

Entrados los años dos mil, en la obra de Lauwers se mira al siglo XX, al coleccionismo de lo étnico, aparece de alguna manera como denostable; ya no es tiempo de atesoramiento de lo exótico, comprendida la violencia del dominio, la vejación respecto de lo diferente. Sabemos que entre los intelectuales belgas el Congo, su historia,



Foto del archivo paterno, *La habitación de Isabella* (Aviñón, 2004).



La habitación de Isabella, lo 'real' étnico, enmarcado y escénico (Aviñón, captura, video de la puesta, 2004).

dominio y explotación son parte importante del dolor ante el mundo, constituyen una experiencia vergonzante, tal como lo presenta Micaela van Muylem (2017) al tratar la ciudadanía como problema en el teatro flamenco.

Lauwers usa de la ironía, el juego y las alusiones sexuales en *La habitación de Isabella*; de esa manera, actualiza las esculturas coleccionadas y marca la acción. Así el archivo deja ver el testimonio, es prueba de la dolorosa memoria de una sociedad –antes violenta, ahora crítica– que despojó de sus bienes simbólicos y materiales a otros. Ese archivo devenido escénico se configura doblemente como parte de la pérdida, ya que traduce el dolor por una muerte familiar y también por muchas más, ignoradas, olvidadas. En la escritura dramática (Lauwers, 2013: 7-55) se constata cómo opera lo propio del archivo y *La habitación de Isabella* pone en escena su energía y testimonio, ya que los actores-personajes-figuras operan como redundancia, constituyen la fuerza vital que va y viene y en las repeticiones lo que se sufre y goza. Instalada la muerte como ausencia/presencia se la percibe entre los muertos y entre los vivos, asumida por los actores y por el director-dramaturgo-presentador de la obra. Ellos trabajan lo escenográfico como si se tratara de una *naturaleza muerta*, transformándola con sus presencias y gestos, que con el arte aportan ese *gestus* político que en el teatro en el convivio ilumina. Los actores interactúan con los objetos y presentan las piezas étnicas que conforman la historia de un dominio –aunque hubiesen sido, como antes

decíamos, reunidas con la intención antropológica de un coleccionista *amateur*– y componen una *vanitas* que a su vez recompone y actualiza lo finito y mortal cuando los *performers* acercan muerte y vida en bailes, música, palabras y acciones. Esos objetos de culturas extrañas por los movimientos y energías corporales traducen el dolor, la vergüenza y lo extraño, se interiorizan en los *performers*, que sienten y transmiten su energía simbólica; en la sala, se percibe el testimonio de lo perdido y cómo opera ese resto en sus cuerpos: sus gestos de incomodidad son semejantes a la que experimentamos frente a los objetos de los muertos, venerables o execrables, reliquias o desechos. Los *performers* en acciones evidentemente repetidas, coreográficas, dejan experimentar la distancia con los afectos y la cercanía a esas otras presencias, ahora perdidas, a las que los objetos siguen haciendo presentes, más allá de la muerte de alguien o de muchos. En una entrevista publicada en el diario español *El País* en 2009 Lauwers expresa que lo biográfico incide en el grupo, y que esta obra de alguna manera sigue lineamientos convencionales, aunque sean los *performers* quienes sacan ese matiz diferente a lo teatral y que como espectadores percibimos en ese otro espacio de traducción del dolor:

Contradictoriamente, la primera y la última de la trilogía parten de historias personales con un matiz trágico. “*Isabella’s Room* fue escrito a raíz de la muerte de mi padre y el punto de partida de *The Deer House* [tercera parte de la Trilogía] fue cuando mataron en la guerra de Kosovo al hermano de una de mis bailarinas”, recuerda. (...) “Heredé los objetos arqueológicos de sus viajes y no sabía qué hacer con ellos, así que los convertí en la escenografía y punto de partida de esta historia, la más convencional y lineal que he hecho en toda mi carrera” (Lauwers, 2009).

Mostrado este aspecto surge una comparación que relaciona artes visuales y archivo –en un orden y género diferente– vinculando la obra teatral de Lauwers con un videoarte que muestra la habitación, el departamento, del artista surrealista André Breton. En 2013, a pocas semanas de haber visitado el espacio cultural de Needcompany donde trabaja Lauwers con su grupo y teniendo presente la anterior lectura de “La habitación de Isabella”, observé en la Bienal de Venecia el film del inglés Ed Atkins: *The trik brain* (2013). Esta obra recupera una filmación del departamento de André Breton y con su guión, narración y nuevas imágenes interpreta cómo opera el cerebro con sus engañosas imágenes. El material documental que usó el inglés era previo a la subasta de la importante colección de objetos étnicos y de distintas culturas africanas del artista surrealista, y su reutilización en el videoarte muestra críticamente el despojamiento, la pérdida, lo que significaba que el Estado de Francia no se hiciera cargo del patrimonio reunido por el poeta. Vista esta filmación de archivo del departamento parisino sumamos la obra de Lauwers, la propia percepción de la obra escrita y, entonces, allí estaban las similitudes y diferencias. Mientras que el dramaturgo belga produce en el teatro un oblicuo tratamiento biográfico de la muerte de su padre, pasea su mirada distanciada y crítica acerca de la pasión de este por coleccionar objetos antropológicos, crea una superficie significativa con esos objetos de olvidadas simbolizaciones y mediante las performances surca el relato de la vida imaginada para Isabella con la energía corporal de los actores, en canciones y coreografía. Es importante la diferencia que se logra en el convivio teatral en el trato con los objetos en escena, mientras que en el video de Atkins mediante la filmación documental se muestran los objetos en el departamento, mientras una voz en *off* da cifras, recorre la prehistoria e historia humana, realiza una suerte de actualización de la surrealista belleza convulsiva y por el montaje se hace una deriva del método paranoico-crítico de Dalí. Virgili Ibarz y Manuel Villegas sostienen que este método del pintor catalán se vincula a la teoría de Lacan y expresan que “el método paranoico-crítico es una actividad espontánea de conocimiento irracional, basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes” (2007: 107). Del mismo modo en *The Trik Brain*

(Atkins, 2013, véase fragmentos en YouTube) el espectador se desconcierta por la coexistencia de lo dispar en la habitación de André Breton, lo nuevo y lo viejo no se entrelazan ni cruzan, se perciben en su disociación, coexisten según lo dispuesto por el coleccionista, sumado el azar del que registró, o porque en el tiempo se fueron acumulando azorosamente en el espacio reducido del departamento parisino. Presentamos un fragmento del guión (Ed Atkins, 2012):

El cerebro ilusionista

El cerebro tramposo
El engaño del cerebro

(...).

1200

Una presencia solitaria -fecunda, móvil, agitado-
Se tambaleó ligeramente en el bostezo oído pop
ausencia dada por la desaparición de todos
estos fantásticos objetos.

1986

Tengo entendido que su lealtad a –o súplica
–o su impotencia frente– al
patrón imprevisible de la balística y secuestros

Aparte de su figura (sin aura), hay una conspicua ausencia de la vida aquí. No hay plantas, por ejemplo; no hay evidencia de una mascota; ni una sola marchita flor, no se encrespa pétalo oscuro en la alfombra.

Lo más preocupante, ni siquiera una sola telaraña.

El santo patrón de los ilusionistas rotos y profetas apocalípticos. La ruta enrevesada para la beatificación toma con guantes blancos la prestidigitación de las manos, ramos de flores de seda; brillante, hojas dentadas, aserrada mitad de ataúdes rojo lacado, florecieron sombreros, colas, etc.

Arreglados cuidadosamente una serie de carreteras-altares frecuentados por el santo. Al igual que en, las cáscaras de prestidigitadores, encorvados, profetas sándwich- ilegibles.

Como se observa en este texto, la presencia del poeta en su departamento surca los tiempos, sea por las referencias a la mística surreal, el acercamiento de objetos y realidades distantes, tal como eran parte de la composición de la imagen surreal. Y las palabras conforman la belleza convulsiva y constituyen asimismo una crítica a esa exagerada figuración que mezcla objetos de múltiples culturas, haciendo trampas en el espacio cerrado del departamento, sin vida orgánica que mueva esa quietud, motivando visiones engañosas en el cerebro. En el video de presentación de la obra, que se halla en la página web de la Bienal de Venecia 2013, se escucha la palabra del artista inglés, quien dice:

Esta pieza se denomina “The Trick Brain” y utiliza imágenes que fueron originalmente filmadas por Fabrice Maze, y que fueron usadas en el CD-ROM de una subasta que mostraba todo lo que se encontraba en el departamento de André Breton. Así que este material se trata de las últimas imágenes que existen de su departamento antes de que todo se vendiera en lotes separados en esta subasta.

Y la obra que armé de este material es, básicamente, una meditación sobre esta pérdida. El flujo del capital, la pérdida del especial potencial que tenía el gobierno francés para poseer estas cosas, pero también el hecho de que estos objetos nunca más serán reunidos (traducción y destacado nuestro).

El videoarte de Atkins además de tomar imágenes documentales no propias, centra la mirada en el capital simbólico del archivo, en la prueba de la pérdida, traslada la necesidad de pensar en el arte, más allá de si es surrealista, documento antropológico o no, y hace que uno se pregunte si todo arte es pérdida, o si el artista lo es del engaño. Suenan en el film las preguntas en contrapartida audible a lo *real*, que plantearon los postulados y manifiestos de aquella vanguardia histórica. Obligados a mirar como *voyeurs* esa habitación/archivo del llamado papa negro del surrealismo es la evidencia de que hay algo más que el ilusionismo, o la mentira del artista que buscó unir arte y vida, que fue tras lo nuevo y que en la fascinación de lo visual nos muestra la obsesión por el pasado que esos objetos cuestionan. Aparece un querer representar con la ausencia, y que desde otra perspectiva también reflexiona sobre el estatuto del arte y la cuestión de la pérdida que implica y cómo funcionaban la coexistencia de lo diverso en el surrealismo, y, especialmente, en el departamento parisino del poeta francés. Si pensamos en la institucionalidad del arte, recordamos que en 2013 la consigna curatorial de la Bienal de Venecia era presentar la Enciclopedia, ese otro modo ilustrado del archivo, por lo que fueron muchísimos los objetos coleccionados que se mostraron más allá de las exhibiciones propiamente de las artes visuales. Quienes recorriamos los espacios y pabellones de la Bienal percibimos esa sensación fascinante y engañosa que aborda el todo al que aspira la enciclopedia y que se constituía como paradoja en el acercamiento de lo significativo a lo anodino (tales las bellísimas piedras de Roger Caillois, los dibujos producidos por Jung durante sus alucinaciones, junto con cotidianos objetos de algunos talleres de escultores, por no nombrar directamente los objetos plásticos de la múltiple exhibición de Venecia). Entonces, el modelo en pequeño de la Bienal del 2013 podría ser la habitación de Breton, plena de objetos de culturas no occidentales, a la vez que de cuadros de pintores de las vanguardias de principios del siglo XX, y como ante el video de Atkins, los espectadores de la Bienal nos sumergimos en la indiferenciación entre lo real, ficcional, interior, exterior, cuestionándonos si estábamos ante un museo, ante un archivo, si en una bienal, preguntándonos acerca de la insistencia en la Enciclopedia en este siglo XXI. Seguramente esta otra manera de construcción estética, no ya exploratoria mostraba una Bienal que había devenido museística, no deconstructiva como sucedía en los últimos veinte años. ¿Era esa visión de la producción plástica un montaje engañoso, una ilusión de realidad? Es claro que todo archivo construye arbitrariamente la temporalidad, acerca ciertos datos de las subjetividades, pues realiza recortes, selecciones, que operan en el montaje e interpretaciones. La más evidente, entre otras cuestiones, marca la expresión del dolor ante lo que no se puede asir como tiempo, reflexión acerca de la fugacidad, es finitud instalada de forma material.

The Trick Brain (Atkins, 2013) como obra deja reflexionar acerca de la puesta visual y espacial de lo *real* archivado, y de lo que se perderá de la vida de un artista. Anne Berk en su nota sobre la Bienal y ante la selección de obras que tratan acerca del poder del arte, plantea esta pregunta: “¿Tienen vida las obras de arte?”, y luego presenta la obra del inglés, en 2013, con estas palabras:

Ed Atkins (Reino Unido, 1982) responde con su película *The Trick Brain*, en cuya elaboración ha empleado secuencias de una filmación realizada para ilustrar el contenido del archivo y de la colección de arte de André Breton. Atkins sugiere que las esculturas, máscaras y efigies de Breton son cadáveres, huellas materiales de vidas que se han desvanecido (Destacado nuestro).

Si tomamos imágenes de las obras de Atkins y de Lauwers, notamos la pérdida de lo vital:



The Trick Brain (2013), captura de pantalla, que superpone las imágenes de la habitación de Breton y el texto que traduce al italiano la entrevista al artista inglés.

Atkins –como los otros tres artistas de los que nos ocupamos aquí– en una u otra ocasión hace referencia a la materialidad última del cuerpo, a cómo deviene resto. Lauwers ya dijimos que no trabaja de modo directo con el cadáver, sí con figuras que dan presencia y distorsionan la ausencia de los muertos: estos son dichos, nombrados, aludidos por los objetos, visibilizados en presencias materiales, quebrando el pacto moderno de lo verosímil interactúan y se hallan en escena, pues el tratamiento que a estas figuras se les da semeja una versión surreal e instala otro verosímil teatral.

Jan Fabre expone sus calaveras y, en honor a El Bosco, su trabajo con las carcasas de los escarabajos joyas en dos series nombrada precisamente en una crítica al dominio belga: “Tributo al Congo Belga” y “Tributo al Bosco en el Congo”, en la muestra realizada en Valencia, España, en noviembre del año pasado (Cores, 2017).

A su vez, en el teatro y en la plástica Jan Fabre hace de la muerte no solo un tema sino una cuestión ética, la saca de la negación y situándola en la metamorfosis de la *physis*:

Tutta l'arte di Fabre è un'operazione di esorcismo, per lui la morte non è spettacolare, bensì un avvenimento la cui accettazione permette l'esaltazione della vita (Novelli y Russo, 2013).

[Todo el arte de Fabre es una operación de exorcismo, para él la muerte no es un espectáculo, sí un acontecimiento cuya aceptación permite la exaltación de la vida].

El artista de Amberes presenta lo cadavérico como *physis* –tanto en el arte plástico, la *performance* y el teatro– y actualiza con un giro vital la historia del arte y representaciones del cadáver. Jan Fabre como artista plástico ha expuesto variadísimas representaciones cadavéricas, relacionando el arte, el sexo y la religión. En la puesta de *Preparatio Mortis* –performance a la que asistimos en 2013– conformó una naturaleza muerta con flores y un túmulo, de la que poco a poco surge la bailarina, a nivel horizontal, sale del estado de muerte danzando con estertores, en una vuelta a la vida crea una performance a-verbal, con sonidos y visiones casi imperceptibles, en intensidades que cuestionan los paradigmas de la representación:

Este trabajo plástico y teatral implica un doble registro de las imágenes de la muerte, parte de lo oscuro y del silencio, expone con la danza lo que sucede en el cadáver. Doble registro, por un lado, la imagen espiritualizada y preexistente de ese “hay algo después de la muerte”, y, por el otro, lo biológico y material, negado socialmente. (...) Esta performance actualiza y re-escribe el *ars moriendi*, aquella preparación que hacían los antiguos para el buen morir, acerca lo espiritual a lo biológico, hace consciente la metamorfosis material que acarrea la muerte, visibiliza los cambios mínimos en el cuerpo que transparenta el ataúd y deja ver el transcurrir de la disolución (Musitano, 2016:35-36).

Este teatro crea un paisaje dramaturgico que resulta plenamente una acción plástica, es arte visual, puesta en visión de superficie. Si suma lo medial –muchas veces con pinturas reproducidas o imágenes en movimiento en pantallas gigantes, crea atmósferas y coreografías– en la coexistencia de movimiento/quietud, o ambas en simultaneidad, convoca una autorreflexividad que implica el ordenamiento complejo del espacio. Este es un teatro que desde la etimología del *yo miro* deviene en *máquina de visión*. Presencia de lo real a través de los cuerpos pintados de los bailarines, por el uso de la iluminación, la música, los cantantes en vivo, los múltiples efectos plásticos.



Mount Olympus (Fabre, 2017),
danza y composición visual

Para ahondar en el vínculo entre teatro y artes visuales, retomo a la ya mencionada especialista en teatro flamenco contemporáneo Micaela van Muylem (2017: 129-210), quien para situar a Jan Fabre cita la palabra del propio artista (“Nunca tapes la herida que rezuma belleza”) y describe la escultura de la Plaza Laudeuze, Lovaina:

... un alfiler inmenso, de unos 23 metros de alto, en cuya punta observamos un escarabajo gigante de caparazón tornasolado (...) ... Fabre expone los procesos de descomposición y todo aquello en lo que se manifiestan lo efímero, mortal, perecedero del cuerpo. El escarabajo expuesto en la plaza [presenta] un coleóptero coprófago tailandés que, como tal, en los procesos biológicos es un elemento activo en la descomposición de la materia: se alimenta de cadáveres y excrementos para convertirlos en nueva vida. (...) Mediante la recurrencia a estas figuras [la investigadora antes se ha referido al empleo plástico-teatral de Fabre de la mariposa, la oruga, la mantis religiosa] ... recupera un elemento tabú en la sociedad: la muerte

y la decadencia y, al mismo tiempo, intenta anular la concepción de linealidad de la historia, ofreciendo como alternativa esa circularidad de la bios que interrumpe e intercepta los discursos (van Muylem, 2017: 129-130).

Es notable que lo cadavérico cuando es reconocido en el ciclo de la existencia permite un giro transformador y vital, abre el espacio a la *physis* a la vez que actualiza la belleza convulsiva de los surrealistas.



Ian Fabre. 'Tributo al Bosco en Congo' (Valencia, 2017)

Al momento de poner en España *Mount Olympus* (febrero de 2017), Fabre exponía su "Tributo al Bosco en Congo", en veneración al pintor flamenco y crítica al pasado de Bélgica, por su dominio y explotación. En la crónica periodística (Cores, 2017) se sostiene que en esta exposición plástica de Jan Fabre:

... el autor establece paralelismos entre las escenas fantásticas y terroríficas del tríptico del Museo del Prado ["El Jardín de las delicias", del Bosco] y los hechos reales que sucedieron en el Congo entre 1885 y 1908, cuando esa región era propiedad privada del monarca belga. Fabre aísla y amplía algunos de los detalles del Bosco hasta convertirlos en tema principal: figuras masculinas desnudas patinando, novicias con semblante porcino, hombres con cabeza de rana, dentro de conchas gigantes o con un huevo sobre ellos... La exposición se completa con obras escultóricas realizadas en el mismo material, diferentes alas de escarabajos en tonos más oscuros que al cubrir las calaveras les dan un valor de reliquia o de objeto ritual.

En la página del artista y de su grupo se presentan imágenes sobre *Mount Olympus* que dejan bien clara la relación entre teatro, arte plástico, vida y muerte. Muchas escenas y figuras son las que los actores crean con sus cuerpos y movimientos, y nos hacen recordar a algunas figuras creadas por Brueghel, el Bosco, muy coloridas, bellas y a veces monstruosas, presentan esa misma belleza convulsiva que las de un escultor que representó la peste como el napolitano Gaetano Zumbo, con toques oscuros y poses de esculturas renacentistas. Fabre (2016 y 2017) en un momento de *Mount Olympus* llena la escena con unos veinte bailarines casi desnudos y pintados –sus cuerpos son el soporte y comportan en sí mismos obras de *body art* y *art brut*– a los que el público ve frontalmente, ubicados en distintos niveles espaciales. Ellos van cayendo o levantándose, con movimientos armónicos o exaltados, sobre la arena tocándose unos a otros, a veces moviéndose como si tuvieran sexo crean una orgía de sensorialidades, luces, colores, formas, con la que llevan al exceso aquellos *happening* dadaístas que

unían espectáculo, poesía, danza y música. Estas largas sesiones, tal como proponía el teatro de la crueldad, dejan pensar que aquí opera otra forma del acercamiento vanguardista entre arte y vida, en resistencia al sentido, ya que el montaje propone –mediante figuras, cuerpos, música y movimientos– la indiferenciación entre teatro, recital de música, instalación plástica, *performance*, y de esa manera se conforma en el convivio teatral una experiencia diversa, intensa. Fabre meditaba acerca del tiempo desde la *performance*: “Yo fui el primero en trabajar con tiempo real. Ya lo había hecho en una obra anterior que duraba toda una noche (ocho horas) y ahora estoy trabajando en un espectáculo que se desarrollará en 24 horas”(2013b). Se refería así al proyecto *Mount Olympus* que, ya luego vimos digitalmente en su estreno en 2016 como un espectáculo transmitido por la cadena de TV belga durante 24 horas, disponible para todos los que se conectaran en la red. En dicha obra, Fabre reunió actores importantes que trabajaron con él en Troubleyn, sumando a Hans Thies Lehmann, conocido entre nosotros por su trabajo sobre el teatro postdramático, y que además destaca como dramaturgo y actor. Fabre (2013b) también se refería a su trabajo con el investigador para el proyecto *Mount Olympus*:

Juntos construiremos en el escenario un paisaje de ensueño, con actores dormidos y despiertos que soñarán e interpretarán sus utopías, sueños y visiones. Esto exige investigar sobre el significado de la catarsis en nuestros días y no desde un punto de vista psicológico. Se trata de que esta catarsis cree un cambio físico... [*Mount Olympus*]... pieza de 24 horas que montaré junto con el dramaturgo y actor Hans-Thies Lehmann. ... un paseo teatral inspirado en la herencia de la mitología griega, en las tragedias griegas y en obras de Sater (Destacado nuestro).

Fabre, Lehmann, y Troubleyn con *Mount Olympus* transformaron los límites de la temporalidad convencional de un espectáculo teatral, porque trabajan a un ritmo frenético para un público en movimiento, ya que no puede quedarse en ese espacio por razones físicas y emocionales, y que si lo recupera es parcialmente y en ausencia. A través de lo digital no solo se rompen las convenciones del estatuto del teatro, como arte de la co-presencia, sino que no se vivencian y experimentan esas acciones que físicamente atacan prejuicios y provoca, generando expectativas y críticas no siempre elogiosas, como varios diarios españoles han consignado en la puesta de la obra en el teatro Del Canal, España.

Hacemos una digresión para anotar que son muchos los artistas visuales de Bélgica en quienes es evidente la figuración tanto de la muerte exhibida como el trabajo con las vanguardias históricas, a las que actualizan de diversos modos, como observamos en lo figural de los artistas belgas aquí nombrados y los que expusieron en la Bienal de Venecia de 2013, o los que hemos visto más recientemente. Notamos que se ha desplazado el interés –propio de las décadas de los 80 y 90– sobre el cadáver y sus figuraciones a formas figurales y a metáforas por las que se representa de modo oblicuo la muerte, tales como los árboles quemados, cercenados, las ramas secas, desiertos, aguas tormentosas y oscuras, aunque asimismo se siga trabajando objetos y esculturas que hablan del muerto, de los muertos, en elipses o sinonimias. Como ejemplo, citamos de 2013 la obra de la artista belga Berlinda De Bruyckere en la que prevalecía el trabajo en superficie. Ella exponía en el Pabellón de Bélgica, a modo figural y elusivo de lo cadavérico, una enorme escultura en forma de árbol (como cuerpo humano y a la vez vegetal), caído, en alusión al martirio de san Sebastián –venerado por los venecianos como protector de la peste– cuyas formas eran claramente percibidas en su dramatismo y tragicidad.

Con esta imagen y su intensidad funesta volvemos al coleccionismo, al testimonio del dominio sobre otros, a cómo se recibe la herencia y se valora hoy la tradición artística. Es decir, cómo el artista hereda o no el arte del siglo XX. O bien cómo

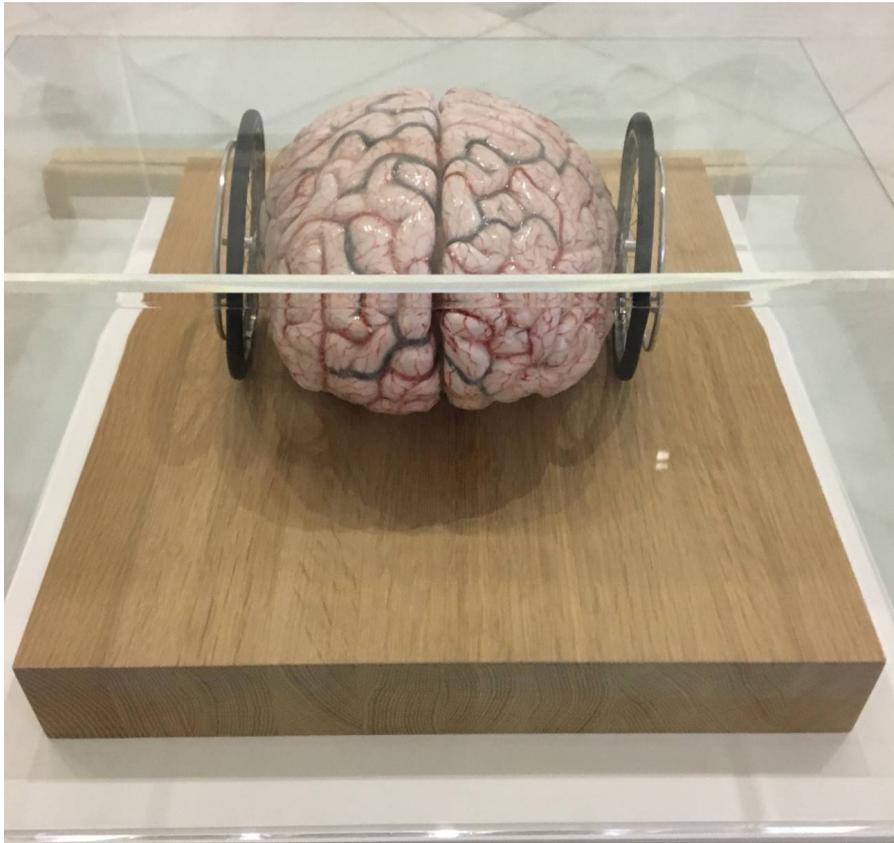


Berlinde De Bruyckere, Bienal de Venecia, 2013 (del catálogo de la Bienal, 2013).

integra la institución arte aquellas formas que rompen con el arte del XX. ¿Qué se hace con las producciones de los artistas? ¿Son suficientes los museos? ¿Las bienales? ¿Los festivales? ¿Qué hay del anti arte del dadaísmo, de la ruptura con la institución arte? Dichas estas cuestiones tomamos la siguiente imagen, que muestra fragmentos que aluden a grandes pensadores, a un científico como Einstein o un personaje imaginario como Frankenstein, en el juego ¿literal? entre cerebro y piedra (*Stein*, piedra). Si bien nos referimos a obras ya presentadas anteriormente, mencionamos la muestra que en 2018 Fabre presenta en Sevilla, España. En el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) de Sevilla, enclavado en el Monasterio de Santa María de las Cuevas, desde abril de 2018 se presenta la exposición de Fabre “Estigmas-Acciones y performances 1976-2017”, en la que se entabla una fuerte relación entre muerte/vida, *physis*/ animal/humano/ historia/ política. Vimos imágenes de distintas performances, algunas tomadas del video de Pierre Coulibeuf: “Doctor Fabre Will Cure You”, y como espectadores de estas obras (plásticas y teatrales) reconocemos la transformación que se ha operado sobre la materia, aunque el hacer previo sea invisible a nuestra mirada vemos lo fugaz del acto.

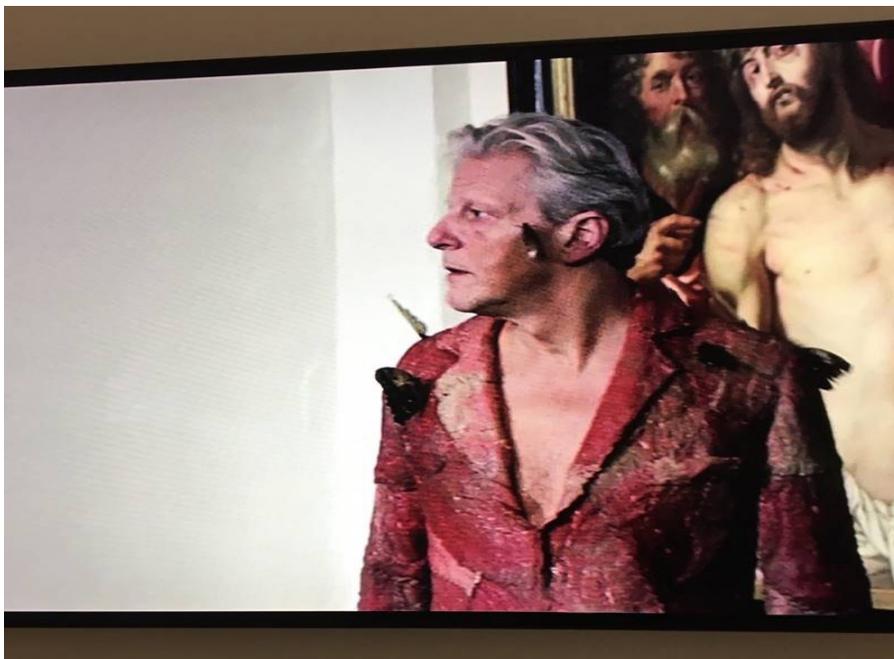


Jan Fabre, Sevilla, 2018.



Jan Fabre, Sevilla, 2018

Fabre, en otra acción performática se presenta, en un nivel más cruento y reciente, cubierto con un traje realizado con trozos de carne animal, en un museo trajina junto a imágenes plásticas sacralizadas –sea por lo heroico o por los personajes religiosos que se hallan en el fondo de pantalla– y choca su presencia viva frente a la materia que lo viste, esta contraposición atrae nuestra mirada, nuestra sensibilidad, y ese conjunto dispar y chirriante crea una conmoción:



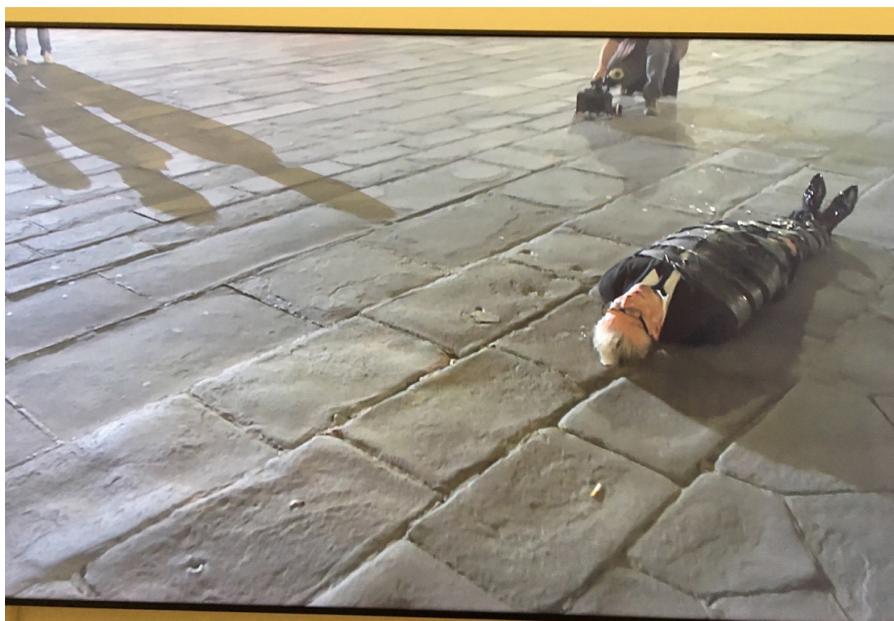
Doctor Fabre Will Cure
You (Colibeuf, 2013)
Refectorio del Monasterio, MAAC,
Sevilla, 2018 (Captura de pantalla).

Archivos, museos, conventos, parques... son el paisaje en el que el artista realiza sus performances y en ese transitar deja ver pinturas, esculturas, cuerpos atravesados por el dolor, por la enfermedad, la muerte... y el artista de Amberes construye un paisaje plástico-coreográfico. Sobre la performance “Mi cuerpo, mi sangre, mi paisaje”, leemos que:

Fabre se produce cortes en el cuerpo con una cuchilla de afeitar y utiliza su propia sangre para dibujar palabras y símbolos sobre el papel. Además en performances posteriores, Fabre se inspira en la Edad Media y en los maestros flamencos como Jan Van Eyck, El Bosco, Peter Bruegel el Viejo. De ahí que su imaginario se pueble de esqueletos, calaveras, animales disecados y armaduras (de “Sangre y Cuerpo”, Catálogo de *Estigmas*, 2018).

En la línea de un arte total Fabre en 2016 realiza *El enigma de la razón*, una performance que según sus propias palabras significó probarse como artista, sí, en la ciudad de Florencia. Allí procura sentirse “un artista gusano”, al medirse con los grandes maestros del renacimiento. Mientras piensa y reflexiona sobre el arte, prueba sus límites físicos y mentales, accede a los opuestos, dejando las convenciones acerca de la pureza o lo esencial:

Durante mi performance de esta noche en la Piazza della Signoria no cesó de pasarme por la cabeza la muerte del fantástico artista pop Prince. Me había enterado de su fallecimiento justo antes de empezar a mostrar mi auténtico estado de ser al mundo exterior. Un artista gusano que intenta mantener con buena salud la naturaleza del arte y que procura medirse con los grandes maestros del renacimiento. Sudaba como un pollo y el suelo de piedra estaba helado. Sentí cómo el frío glacial iba extendiéndose por la médula de los huesos. Pensé “Jan, ¿qué estas haciendo aquí?”, tienes la misma edad de ese artista pop que hoy ya ha dejado de existir. Tal vez fuera mi performance el ejemplo excelente de la ciencia agradable de la estupidez artística. A la vez, disfrutaba sondeando y desafiando de nuevo mis límites físicos y mentales. Está Uber [podría entenderse como super, a la manera de Nietzsche] representando lo opuesto de la pureza en palabra y obra ...mi probidad pasional ardía y vi a Venus alzándose en el cielo nocturno (Fabre, Florencia, 23/04/2016, Piazza della Signoria, citado en Sevilla, 2018).



Performance *El enigma de la razón* (Florencia, 2016, MAAC, Sevilla 2018, captura de pantalla).

Teatro, plástica, un arte total

Hoy frente a la invasión del espectáculo vivimos una terrible soledad existencial, se comunica todo y no hacemos experiencia de nada... (...) ... el anonimato del espectador deviene en ocasión para reflexionar acerca de nuestro lugar en el mundo (R. Castellucci, 2013c: 206).

Imágenes, frases, obras y cuestiones planteadas en torno al arte, las instituciones, políticas culturales... manifestadas por Castellucci, Lauwers, Atkins, y Fabre abren un horizonte complejo. Romeo Castellucci en su reciente *Ethica. Un tratado sobre la mente* interpela al teatro como arte y explora cómo la filosofía ingresa al teatro, a la vez que sitúa la dirección, la actuación y la coreografía como arte y, al igual que Lauwers y Fabre, enfrenta los convencionalismos, corre riesgos fuertes y produce nuevos vínculos con el público.



Ethica. Natura e origine della mente
(Castellucci, Girona, 2017).

El artista italiano con su particular poética injerta la plástica en el teatro, reescribe textos clásicos, arrasándolos, cuestiona los modos de supervivencia del arte, del pensamiento, y la política. Reconoce el dolor, la violencia y el odio en *performances*, instalaciones, puestas teatrales y óperas. De la misma puesta sobre Spinoza tomamos una foto del espectáculo que permite ver el vínculo fortísimo entre teatro y plástica, y desde las alegorías la obra filosófica conmociona al espectador:



Ethica... (Castellucci, Girona, 2017. Foto de M. Cuéllar).

Construyo imágenes alegóricas que dan cuerpo a los textos de Spinoza. Esto también hace que la obra sea autosuficiente, y no hay necesidad de conocer ni estudiar a Spinoza para ver el espectáculo. A sugerencia mía, mi hermana Claudia, que tiene el don de la escritora, ha escrito un diálogo entre los dos. (La mujer, que es la luz; y el perro, al que llama Videocámara y que es el caos). Y hay una tercera alegoría, la de la Mente, representada por figuras femeninas que aparecen dentro de la silueta tras la entrada de los espectadores en la sala. Son muchas y luchan entre sí. Muchas personas dentro de una persona, enredadas en una maraña de cuerpos. Porque la mente en cierto sentido contiene la Videocámara y la luz a la vez, y tiene que seguir una larga trayectoria para liberarse (Castellucci, *La Vanguardia*, 26/11/17).

Con esas imágenes, la atmósfera, las luces, sombras, el animal, el cuerpo pendiente volvemos a lo surreal –marcando la distancia que Castellucci establece frente a las propuestas de aquella vanguardia histórica– y consideramos que el arte deviene total ya que suma la filosofía, la poesía, la técnica medial, lo corporal y lo artístico visual. Hecha la salvedad recordamos que el poeta surrealista, para Michel Deguy (1962):

... se sitúa como técnico, como especialista: técnico del parecer; así como la ciencia explota el suyo, también él explota un nivel en el ser; el poeta se respalda proporcionándose las garantías ideológicas que justifican su ocupación metódica, continua y eficaz de la zona que le corresponde, del mismo modo que la ciencia ocupa la suya: esta, la de lo real infravisible, aquella [la del poeta] la del temblor de lo invisible en lo visible, la de los fulgurantes cortocircuitos de lo visible que le transfiguran en suprarrealidad [surreal]. La polémica que él llega mantener con la ciencia es menos esencial que el hecho de pertenecer –sin duda alguna todavía sin él saberlo– a la Técnica (Michel Deguy, 1962, citado en Durozòl, Lecherbonnier, 1976: 37).

Relacionando imágenes, testimonios, vínculos con el arte advertimos que el dramaturgo italiano y su grupo construyen una poética de lo visible que transparenta lo invisible, en la que lo material se apoya en lo espiritual y que, asimismo, va tras un arte total que incorpora aspectos mínimos y objetuales del anti-arte dadaísta. Valga una apuesta arriesgada, al poco tiempo de los atentados del 13-N en 2015 y en París, para el Festival de Otoño lleva Castellucci un espectáculo en el que trabajaba con una visibilidad que para muchos resultaba insoportable, pero que le permitió construir un *punto de fuga*, para salir del embotamiento comunicacional de nuestra cultura, así en entrevista de Aléx Vicente expresa:

Para mí, el teatro, como el arte en general, es un salto hacia una tierra ignota. Nos tiene que llevar a descubrir algo que desconocíamos sobre nosotros mismos. (...)

Nos encontramos en el desierto de la comunicación, que nos convierte en personajes anónimos, sin voz ni voto, pese a que solemos pensar todo lo contrario. En medio de ese ruido, solo podemos buscar un punto de fuga. Para eso sirve el arte.

Este aspecto de recusación del flujo comunicacional que vacía hace que la teatralidad de los Castellucci tensione la violencia, monte escenas que estremecen y trabaje con animales y figuras que sorprenden, conmocionan. Por caso, otra mínima parte de esa violencia se hace presente en el espectáculo cuando Castellucci puso en escena un enorme toro charolés en la ópera *Moisés y Aarón* de Schönberg, en 2016. En la misma línea de cortar el ruido comunicacional, el director en un escrito (2014a) expresa que

Moisés tiene un extraordinario deseo de vacío. Él debe limpiar el pensamiento, cada imagen debe ser interiorizada. Habrá una interferencia de visión, donde ciertas cosas aparecen y desaparecen. El primer acto se suspende en una dimensión de espejismo.

Esta figuratividad que usa de la figura y presencia animal convoca a la vez en escena una ritualidad no sacra y produce un acto político, crítico, similar el cuestionamiento lo que sucede en la escena de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* cuando se presenta la vulnerabilidad del cuerpo incontinente del padre anciano (Castellucci, Buenos Aires, 2015), instando a la reflexión de la veneración del arte, de las imágenes y de lo cultural. Es decir, que esta teatralidad visiva implica un cuestionamiento antiartístico, distante del dadaísmo, aunque si en su línea por el ataque a la representación y a las convenciones de lo dramático y verbal. La autorreflexividad de la puesta funciona en el espacio vacío/lleño de la escena, dejando en claro que el estatuto del teatro del siglo XXI no es simplemente mimético ya que, si bien no abandona ni la presencia ni lo material, por lo iconoclasta deviene en desacralizada espiritualidad. Confluyen en importante vínculo teatro, plástica, poesía, filosofía en interrelación artística y puesta de la materialidad del dolor. Constatando su función tensional el cuestionamiento de la autonomía acerca arte y vida, teatro y performance, sorpresa a conmoción y traducción del dolor.

Los objetos y máquinas usados en las puestas en escena de la Societàs Raffaello Sanzio (Musitano, 2017a) conducen tanto a la percepción de la belleza de las imágenes y representaciones cuanto de lo terrible. Se redimensionan en su funcionalidad las “imágenes conductoras” a las que aspiraban los futuristas (Dubatti, 2017, 2014), y junto a la sorpresa de lo inadecuado producen el malestar, la zozobra. Se logra la metamorfosis de la atmósfera futurista y de la provocación dadaísta, junto con un modo de tratamiento paradójico de las imágenes, todo lo cual se resignifica en un gesto destructivo que se ejerce sobre la representación y a la vez muestra/desnuda la veneración, gloria y banalidad de lo representado (tal como hicieron en su momento los surrealistas conformando la belleza convulsiva). El teatro es “máquina de visión” –tal como afirma Romeo Castellucci (entrevista de Höffer, en DVD, 2008)– que genera tanto la “visión directa de lo irreal”, como de lo real, con ese efecto de extrañeza ante la naturaleza o ante los hechos históricos devenidos arte. Cierta evanescencia disipa lo real, crea una vivencia de la otra *realidad*, artística, tal como observamos (Musitano, 2016) en la trilogía de Dante (Castellucci, Aviñón, 2008), especialmente en *Inferno*. Estos procedimientos pueden verse en la más reciente puesta de Castellucci: *Das Flob der Medusa* (2018), ópera basada en “La Balsa de Medusa” del pintor Gericault, del siglo XIX, en la que con Castellucci actualiza las tragedias y catástrofes de los inmigrantes africanos al cruzar el Mediterráneo en busca de supervivencia.



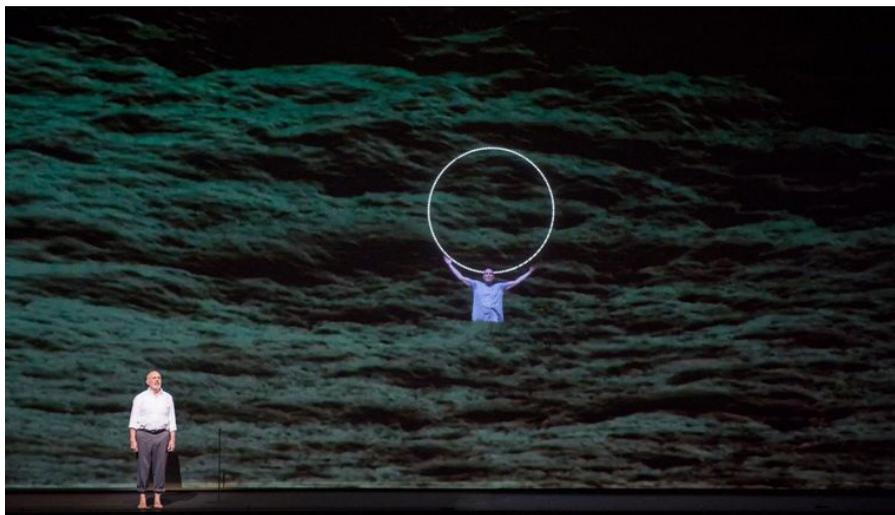
Das Flob der Medusa (Henze, 2018).
Foto en <https://www.operaballet.nl/nl/opera/2017-2018/voorstelling/das-floss-der-medusa>

La máquina de visión en esta puesta se apoya en mecanismos escenográficos muy similares a los que empleara el futurista Prampolini, ahora reforzados por lo cinematográfico que la pantalla exhibe como fondo de escena. Las imágenes y los movimientos que la técnica escénica logra producir en los espectadores el espectáculo del naufragio, aumentada la experiencia visual del mar en los movimientos producidos, centrándose en sus olas a las que el coro siente en su cuerpo y que el público contempla y vivencia en un inquietante *estar ahí*, en ese *como si* del propio naufragio, experimentando lo que el otro, el náufrago, en pantalla sufre al no tener sostén alguno en un mar oscuro.

En la pantalla traslúcida aparece la figura de Ndiaye que camina primero hacia el mar y se sumerge en él. Detrás, están los solistas y el coro. El movimiento de las plataformas hidráulicas en el que están montados así como el maquillaje y la iluminación, consigue dar la sensación de que están todos en el mar. Solo se ven sus cabezas. **Es una sensación de oleaje que alcanza también a los espectadores (Massagué, 2018. El destacado es de la autora).**

Objetividad material que traduce el sufrimiento de un sujeto y en analogía expone el dolor por la muerte de miles de personas. Estas, emociones materiales son vivenciadas y probadas mediante una especie de belleza compulsiva, porque son sumergidos coro y público en una experiencia sonora y visual. Castellucci asevera que “el público es el verdadero protagonista” de la ópera de Hans Werner Henze (1926-2012). En la ópera se actualizan las muertes de los inmigrantes africanos en mares de una Europa inerte, y en la pantalla se ve la imagen del “... senegalés Mamadou Ndiaye [quien] permaneció en el agua 24 horas durante cuatro días cerca del punto donde embarrancó la Medusa” (Massagué, 2018). Lo cinematográfico, las imágenes en pantalla, la materia líquida, los niños, los animales... son esa presencia absoluta y a la vez material que desestructura lo habitual, rompe la comunicación vacía. Abre un espacio de conmoción cuando convoca el testimonio del dolor ante el mundo y lo traduce transformando los obstáculos para ver que nuestra cultura coloca y entonces la máquina de visión que es el teatro permite ver que lo que no se quiere/no se puede ver.

En un trabajo sobre la redefinición de la vanguardia señalábamos que en los espectáculos de los Castellucci: “La teatralidad se muestra diversa en la tensión entre lo representacional y lo no representacional. Es claro que no es mimesis, sí poética figural, conceptual, en fuerte tensión con lo figurativo” (Musitano, 2017a). Veamos una imagen de captura de pantalla del video de la instalación que hiciera Castellucci



Das Flob der Medusa (Henze, 2018).

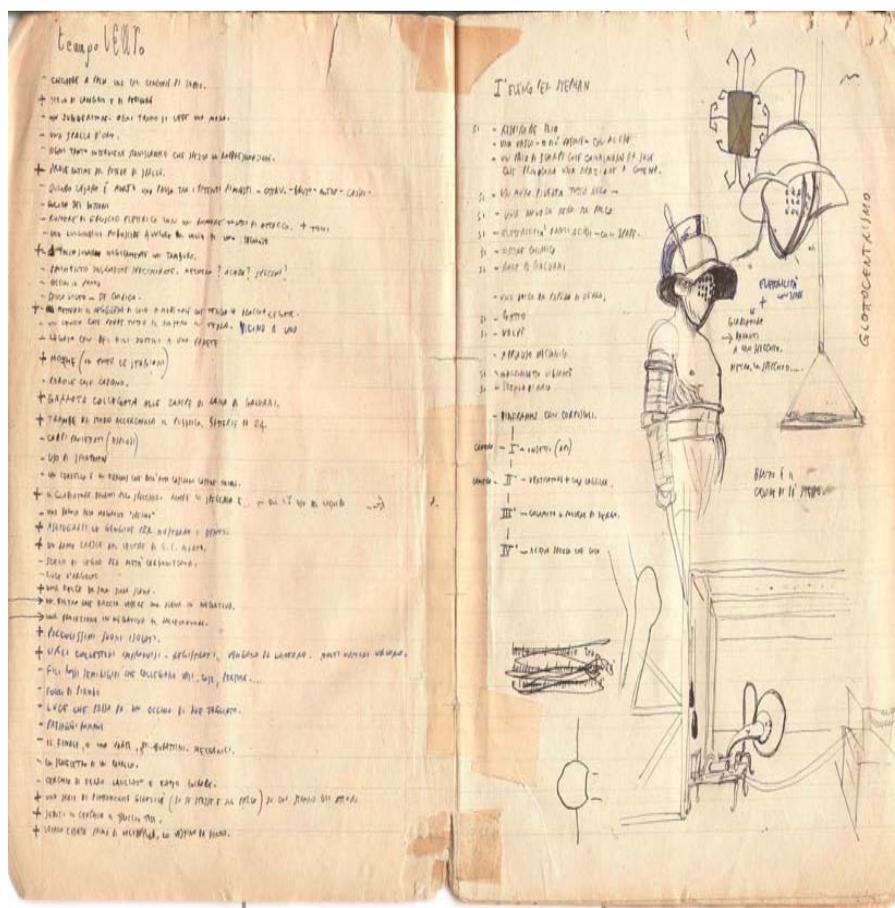
en la Iglesia de los Celestinos para *Paradiso*, tercera parte de la obra de Dante la *Divina Comedia* (Aviñón, 2008). En la imagen se percibe la composición plástica, cómo escénicamente se han dispuesto los objetos, establecido los movimientos de las telas, mientras que el espectador que ha devenido en contemplador de la instalación oye la música y sus propios sonidos corporales. Es así como lo enigmático surge desde lo elemental –como sucedía en el futurismo– especialmente si consideramos las “emanaciones cromáticas de fuentes luminosas” tal como las llamaban Boccioni y Prampolini (Antonucci, 1974: 53-54).



Reparamos que esta interrelación entre teatralidad y plástica se produce con:

El uso de imágenes naturales y culturales y se apoya en la auto-reflexividad de la puesta, monta un espacio vacío/lleño para la concepción del paraíso que resulta un espacio devastado con el piano incendiado, el agua que inunda el piso, los velos negros que se mueven... y entonces aparecen ese quién, ese qué... o sea las preguntas sin respuesta, que conducen al monólogo en el espectador, desvelado ante ese paisaje dramático, en un *estar ahí* bio-patético, que resalta la mirada de superficie, sobre los significantes, y la experiencia paradójica (Musitano, 2017a)

Romeo Castellucci y su grupo buscan ser artistas totales, así usan de la plástica, de la danza, del cine, del dibujo, para lograr otra teatralidad y nuevos horizontes. Su tarea como dramaturgista-artista plástica puede sintetizarse con esta imagen de dos páginas de uno de los tantos cuadernos con los que trabaja el artista Castellucci:



Notes on the mise-en-scène of *Giulio Cesare* (1997). © Romeo Castellucci, Societas Raffaello Sanzio.

Si tomamos nuevamente la relación con la vanguardia para situar estas interrelaciones, vemos que Micaela van Muylem (2018), a su vez, muestra el vínculo de Jan Lauwers con los artistas plásticos belgas que fueron parte del movimiento surrealista, por lo que el vínculo entre teatro y plástica también es parte del belga y es parte de estos tiempos de posvanguardia.

En las puestas en escena y las instalaciones [de Lauwers] reconocemos recreaciones de cuadros del pintor y de la atmósfera onírica de Delvaux y también rasgos de las ingeniosas combinaciones imposibles de René Magritte (1898-1967) que cuestionan constantemente la percepción con sus imágenes ambiguas. Estas

imágenes surrealistas funcionan como resistencia a la forma cerrada: se expande el universo de posibilidades de la realidad, y se desestabiliza el mundo conocido para cuestionar el rol dentro de la sociedad del artista y del público. La mirada no puede fijarse en la escena en un centro definido y en una fábula repleta de contradicciones.

Y además sostiene que la

... obra dramaturgica y teatral [de Lauwers] abunda en elementos plásticos, tanto en citas intertextuales como en problematizaciones que acercan y complejizan las diferentes disciplinas en que trabaja, para dar cuenta de la dificultad de la comunicación en la sociedad actual, y de la necesidad de ensayar alternativas desde el arte y hacia la sociedad por fuera del discurso de los medios masivos y las redes sociales.

Afirmamos que asimismo la escritura y puestas de Fabre abren la teatralidad a lo visual mediante elementos diversos que captan la atención del lector/espectador, los que sumados a la corporalidad y a los juegos con la *physis* crean complejas sonoridades e imágenes. Fabre y el grupo Troublyn dicen/muestran lo que no se dice/lo que no se muestra, mediante movimientos coreográficos sus figuras-actores-performers, expresan enunciados no verbales, los que son a la vez figuraciones plásticas. Ellos trabajan lo poético y plástico mediante lo figural y así posibilitan una relación a nivel de experiencia, pensamiento, sensaciones, en la búsqueda de efectos políticos y críticos. El artista revisa/revisita las herencias, el pasado desde el presente, y conforma un paisaje con la física de lo sensible y de la inmaterialidad que se desprende de ella. El dramaturgo insiste en el cuerpo como energía y, desde ese espacio privilegiado del trabajo con los actores escribe, dirige y redimensiona objetos y estilos artísticos del pasado (griego, medieval, barroco, moderno). Con estas notas es claro que Castellucci, Lauwers y Fabre participan de ese arte total, y cada uno de ellos hacen del espectáculo algo extraordinario para que el público se vea envuelto en lo vital, percibiendo tanto la belleza como lo brutal de la existencia, dentro de esa fugacidad propia del teatro, que como arte total de la presencia si bien es pérdida puede incendiar, quemar, modificar a los espectadores.

Bibliografía

- » Antonucci, G. (1974). *Lo spettacolo futurista in Italia*. Roma, Studium.
- » Atkins, E. (2013) *The Trink Brain*. Traducción de Eugenia Arias, Córdoba, ClFFyH. UNC. Inédita.
- » Atkins, E. (2015). Ed Atkins in conversation with Hans Ulrich Obrist - Performance Capture - MIF15
- » Ariès, Ph. (2000). *Morir en Occidente. Desde la Edad Media a la actualidad*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.
- » Barranco, J. (2017) “Castellucci: la comunicación ha tomado el lugar del pensamiento”, *La Vanguardia*, Barcelona, 26/11/17, en <http://www.pressreader.com/spain/la-vanguardia-1ª-edición/20171124/282441349396786>. Consulta mayo de 2018.
- » Berk, Anne. 2013. “El poder del arte” Crítica de arte y coordinadora en *Sculpture Network*. 55 Bienal de Venecia. Nota del 24/11/13, en línea en <http://www.sculpture-network.org/es/home/escultura/sobre-escultura/2013/el-poder-del-arte.html>
- » Castellucci, C. y Castellucci, R. (2013) *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis de teatro*. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio. Madrid. Editorial Continta Me Tienes.
- » Castellucci, R., Archivo en Castellucci, R <http://www.arch-srs.com/single-post/2016/03/30/Romeo-Castellucci-Ethica-Natura-e-Origine-della-Mente>. Consulta junio de 2018. <http://www.societas.es/artisti/>
- » Castellucci, R (2015) en Vicente, Aléx, “La profecía de una tragedia. Romeo Castellucci desvela ‘Le metope del Partenone’ escenas similares a las del 13-N”, *Diario El País*, Madrid, 26/11/2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/25/actualidad/1448472837_588359.html Consulta 30/11/2015.
- » Castellucci, R (2014a) Romeo Castellucci, traducción de Joseph Cermatori PAJ: *A Journal of Performance and Art*, Volume 36, Number 2, May 2014 (PAJ 107) , pp. 22-25 (Article).
- » Castellucci, R (2014b) *Orphee et Eurydice*. Bruselas. En línea, <http://www.brusselnieuws.be/en/video/tvbrussel/castellucci-mixes-opera-and-reality-orpheus-and-eurydice> Consulta julio 2016.
- » Castellucci, R (2013a) *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*. Buenos Aires. Catálogo y puesta en escena , FIBA.
- » Castellucci, R (2013b), “Romeo Castellucci: No me interesa dar respuestas”, en Pacheco, O. *La Nación*, en lanación.com. Espectáculos, 16/10/2013, online, <http://www.lanacion.com.ar/1629318-no-me-interesa-dar-respuestas> Consulta 17/10/13.
- » Castellucci, R (2013c) Entrevista en Ponte de Pino, O. (2013) *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*. E-Book. Italia. Doppiozero. Ateatro.
- » Castellucci, R (2009) DVD. *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. Arte Editions. Avignon. Francia.
- » 55º Biennale di Venezia *Il Palazzo Enciclopedico*. Catálogo.

- » Cores, N. (2017) “Jan Fabre ajusta cuentas en Madrid con el ‘vergonzoso pasado colonial belga’ En: <https://www.20minutos.es/noticia/3189506/o/jan-fabre-tributo-bosco-congo-exposicion-galeria-javier-lopez-fer-frances-madrid/#xtor=AD-15&xts=467263.#xtor=AD-15&xts=467263>. Consulta noviembre de 2017.
- » Derrida, J. (1995) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Paris, Galilée. Traducción de Paco Vidarte. En <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm> Consulta 20/07/2014.
- » Dubatti, J. (2017) “Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura”, Chile. Revista *Artescena*.
- » Dubatti, J. (2016) “Las experiencias conviviales, *le serate* del futurismo como teatro liminal”, Conferencia Plenaria, VIII Jornadas Nacionales y III Internacionales. Buenos Aires. AINCRIT.
- » Dubatti, J. (2014) *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires. Atuel.
- » Fabre, J. (2018). “*Estigmas - Acciones y performances 1976-2017*”. Exposición del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC.) Sevilla.
- » Fabre, J. (2017) en http://mountolympus.be/page/4#inline_160340160947. Mount Olympus en http://mountolympus.be/page/4#inline_152297721287.
- » Fabre, J. (2016a) *Mount Olimpus*, en www.atv.be.
- » Fabre, J. (2016b) *Mount Olimpus*, baile, En <https://www.youtube.com/watch?v=4xZgqe7azMU&list=PLOfQsNizvJUU-sohjKlJbt-4d7GwUvOs> Consulta el 06/06/2016
- » Fabre, J. (2016c) Entrevista, exposición En https://www.huelvainformacion.es/ocio/artista-plastico-enano-gigantes-Bosco_o_1033097090.html Consulta junio 2018.
- » Fabre, J. (2013) Entrevista realizada por Micaela van Muylem y Adriana Musitano. Amberes, Bélgica. Inédita.
- » Fabre, J. (2012) *Zeno Brains and Oracle Stones*, Mario Mauroner Contemporary Art Salzburg-Vienna. Palma de Mallorca.
- » Fabre, J. (2009) *Réquiem para una metamorfosis*, Chile, Rial.
- » Fobbio, L. (2016) “Migraciones en la dramaturgia: retratos y relatos en *The blind poet* de Jan Lauwers”, en *Especulo*, revista de Estudios Literarios, Nº 56. Enero-Junio. Pp. 118-132.
- » Foster, H. (2008) *Belleza compulsiva*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.
- » Guisado, M. 2015. “La Bienal de Teatro de Venecia, campus escénico”, 25/06/2015, en <http://blog.rtve.es/atencionobras/2015/06/la-bienal-de-teatro-de-venecia-campus-escénico.html> Consulta del 25/03/2017.
- » Lauwers, J. (2015) Entrevista, en el Salón Dorado del Teatro Colón, octubre de 2015, en <https://www.youtube.com/watch?v=qovXTLWOkC4>, consulta noviembre de 2015.
- » Lauwers, J. (2013a) *Sad face/Happy Face. Una trilogía sobre la humanidad*. Córdoba. Papeles Teatrales. Editorial FFyH. UNC.
- » Lauwers, J. (2013b) Entrevista, realizada por Micaela van Muylem y Adriana Musitano. Bruselas, Bélgica. Inédita.

- » Ibarz, V. y Villegas, M. (2007) “El método paranoico-crítico de Salvador Dalí”. Universidad Ramón Llull, Universidad de Barcelona, en Revista *Historia de la Psicología*, vol. 28, núm. 2/3. Pp. 107-112 <http://www.labiennale.org/it/mediacenter/video/lauwers1.html>. Consulta mayo de 2016.
- » Massagué, R. (2018) “Un réquiem por los naufragos de las pateras. Castellucci escenifica el oratorio ‘La balsa de la Medusa’ de Henze en Amsterdam”. Cataluña, *El Periódico*, 21/03/18. En <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180321/requiem-naufragos-pateras-la-balsa-de-la-medusa-amsterdam-6706774>. Consulta 23/03/18.
- » Musitano, A. (2017a) “Redefiniciones de la vanguardia histórica en el teatro de postvanguardia de Romeo Castellucci y la Societas Raffaello Sanzio”, *Actas de las I Jornadas del IAE*, Instituto Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires. En prensa.
- » Musitano, A. (2017b). “Objetos luminosos, sensorialidad y experiencia pensante en *Il Purgatorio* de Romeo Castellucci (2008)”, en AINCRIT. Actas, digital, en <http://www.aincrit.org/pdfs/actasaincrit2016.PDF>, pp. 223-238.
- » Musitano, A. (2016). “El paisaje dramático y la traducción del dolor”, en Van Muylem, Compiladora, *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba, Papeles Teatrales, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba PP. 4-24.
- » Musitano, A. (2011). *Poéticas de lo cadavérico. El arte argentino de fin de siglo XX. Teatro, plástica y videoarte*. Córdoba. Editorial Comunicarte.
- » Novelli, L y Russo, C. (2013) “*Le ossessioni di un artista visionario: Jan Fabre fra scena e arte*”, 7/11, *Sobre Prometheus Landscape*, en <https://www.youtube.com/watch?v=1xbW7RefDzg>, consulta del 8/7/14.
- » Ponte de Pino, O. (2013) *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*. E-Book. Italia. Doppiozero. Ateatro. Societas Raffaello Sanzio, <http://www.raffaello sanzio.org/>.
- » Thomas L. V. (1993) *Antropología de la muerte*. México. Fondo de Cultura Económica.
- » van Muylem, M. (2018) “Interacciones entre imagen y texto en escena y en papel”, en Revista *Sic* Número “Literatura y Artes Visuales. Los puentes de la interdiscursividad”. Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. En prensa.
- » van Muylem, M. (2017) *Teatro flamenco contemporáneo*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.
- » Vidales, R. (2017) “Un bombón caro y exquisito en Temporada Alta”, *Diario El País*, 25/11/17, en línea https://elpais.com/cultura/2017/11/25/actualidad/1511612462_497807.html Consulta 25/11/17.