

## El ver entre la historia a través del espacio

Graciela Schuster<sup>1</sup>

Cómo aparece la historia en el arte es una pregunta inevitable en estos tiempos porque en primer lugar, requerimos de ella para que las obras que no hemos visto en su suceso original se reconstituyan. Es así que necesitamos del relato de otros o de diversos sistemas de construcción para poder recuperar una percepción o una aproximación a la obra.

Uno puede pensar en las obras tradicionales, esas obras de las que sabe que seguirán estando en algún museo clásico, galería o taller en posesión del artista. Pero estas son las obras que todavía están consideradas bajo el concepto de permanencia a través de la materia. Y esto puede relacionarse con aquello que constituyó las Bellas Artes en el siglo XIX, que fue definirlo a partir de lo que quedaba y lo que quedaría en el tiempo. La escultura, la arquitectura y la pintura poseían material, estaban en un lugar sea cual fuere. En el espacio de las ciudades, en el rodear de un volumen, en la relación de un cuerpo tridimensional y otro bidimensional que se hace pasar por tridimensional. Todas estas variaciones de la materia se las consideró las bellas obras visibles. (Tatarkiewicz, 1997)

En el caso del cuadro se presenta como un límite ante el mundo, un recorte de espacio que supone una abstracción ejercida por el impulso o energía de un sujeto que aprehende del mundo para volverlo otra cosa, lejana a la realidad de la que proviene. Y como cuadro, arrancado de la pared en el Quattrocento, asumió una acción violenta en el primer momento del arte como sistema que fue el de convertirse en algo pequeño, transportable, visible en su totalidad en una sola mirada, a diferencia de la pintura adosada a la pared. Se constituyó como ventana, la veduta que mira hacia el interior pero que para poder mirar tiene que considerar cómo se construye el espacio exterior. Su cambio espacial permitió más tarde, bastante más tarde, constituir el museo como la marca final de ese espacio. Allí, este recorte asumió una especialidad que consideraba maneras de vínculo diferenciadas en forma de ambientes, paredes y pasillos que comenzaron a recorrer los cuerpos. Dónde fue que en algún momento se consideró que el mirar era silencioso, no resulta suficiente pensar en la teoría conservacionista, como inicio de dicha institución, aquella cultura compensatoria que promovía la construcción del patrimonio nacional o colonialista. Porque el comienzo fue ruidoso, los cuadros estaban colocados unos por encima de otros y las exposiciones crecían en la cantidad de personas que asistían, qué hizo que requirieran de un espacio silencioso para la contemplación sería un punto a desarrollar en las resonancias de este trabajo.

Aquello de lo que trata y su modo de mostrarse, a través de las relaciones propias del arte, están relatadas en las marcas espaciales de la obra, del espectador en vínculo con la obra y de la institución en el vínculo con la obra y con el espectador. Entre esto y nosotros existe un espacio, que podríamos reducir, como primera relación de pregnancia, a un vínculo cambiante entre distancias o aproximaciones que provocan e instalan relaciones de sentido.

Si se incluyen las consideraciones de Maurice Merleau-Ponty en *Fenomenología de la Percepción* (Merleau-Ponty, 2005) se puede vincular con la importancia que adquiere la noción de la experiencia vivida. El cuerpo en movimiento es el que instala la percepción que las personas tienen sobre el mundo y su relación con los demás y con los objetos que hay en él. Si bien aquí en este trabajo se incorporan sus dimensiones

---

<sup>1</sup> UBA.

sociales y políticas del mismo no se pierde de vista cómo las personas experimentan el espacio, cómo se ubican, cómo se mueven por él. No es preocupación de este autor las consideraciones históricas del mismo, ya que lo considera en la búsqueda de lo originario del hombre; de aquello primario que el hombre va desarrollando en el transcurrir de su experiencia.

El teatro a la italiana es un ámbito de concepción que recupera los cuerpos, el espacio de los cuerpos en su estatuto de realidad y de ilusión y la vinculación de todo ello por intermedio, fundamentalmente, de lo visual. Es la caja de la ilusión, problema de la representación por excelencia del teatro, un espacio que se construye como interior, que no se le puede ver desde el exterior. La entrada a través de las escalinatas que alejan el primer signo de calle con lo teatral se continúa con el foyer, los halles de distribución, los pasillos alrededor de los palcos, la altura de los techos genera, todo ello, que la calle esté lejos, la proveniencia de los hombre y mujeres. Nuestra casa no es nada de todo ello, queda lejos en este lugar de una codificación extrema. Y esta cuestión se reproduce en el escenario a través del telón que vuelve a hacer una proposición de separación entre un exterior interno que será el espectador y un espacio interno que será el escenario detrás del telón. Esto se transforma en un campo de fuerzas del mirar, porque en su propia construcción el espacio es autosignificante. Deja lejos el exterior, los ecos de la realidad y propone un espacio duradero, dispuesto a permanecer en el tiempo futuro de los nuevos acontecimientos teatrales. Archivos espaciales que sedimentan las prácticas artísticas en la acción social. El teatro a la italiana por sí mismo tiene sentidos, funciones y organización. El espacio puede pensarse como volumen en el que se entrecruzan las posibles miradas que horadan el muro. Los ojos son los muros del teatro a la italiana y las múltiples direcciones que la mirada propone.

*“Así el espacio como totalidad de relaciones se repropone como variación de la realidad en relación con el mundo que confina a la escena. La realidad del espacio del teatro se duplica en el mundo separado e invertido de la escena.”* (Cruciani, 2005: 33)

Pero es la visión de la ciudad renacentista que permite pensar al mundo como escena, es el descubrimiento de la perspectiva como mirada de relación arquitectónica de edificios lo que contribuye a la experimentación del espacio. Pero no solo es lo que perdurará en la historia sino lo que configurado por un hábitat, un modo de ocupar un lugar, un recorrido, o una posición particular de distancia entre la obra y el espectador, sostendrá las experiencias tan efímeras pero posteriormente duraderas entre ambos.

El emplazamiento lo podemos pensar como un atributo general de las obras, como constitutivo de la escena del arte, que establece el vínculo a través de una acción, que en algunos casos llegará a ser experiencial. Cuando se piensa en los dos conceptos opuestos de permanencia e impermanencia se los puede considerar atributos del espacio, dos aspectos de éste útiles para poder reflexionar acerca de las obras y su vinculación con el espectador. Es decir, considerar el espacio de las obras (con sus diferencias menores o mayores en tiempo y configuración) bajo esta manera de aparecer puede encontrar resonancias que exceden el tamaño o las distancias de los espacios, que se podría pensar como algunas de las cuestiones fundamentales de su estructura. Si bien resulta muy amplio, en el sentido de que también el recuerdo contiene un espacio, que es el de la representación en el pensamiento, se sostiene que en el espacio artístico, no el físico, se construyen los vínculos de la experiencia, los cuerpos y los procedimientos que requieren esos cuerpos para poder experimentar. Igual, el punto, la relación que uno tiene en un instante, en ese momento en que constituye, en que encuentra un sistema ligado con la materialidad, es tal vez el nudo donde se revela el punto de la acción: el punto en que pueden aparecer distintos sistemas para recuperar esa relación. Entonces, el accionar requiere de una temporalidad presente que en algunos casos es una presencia

que puede volver a actualizarse y en otros es una presencia que va a tener que volver a reconstruirse.

Al ser la obra de arte en sí misma social, individual, expresiva y material posee marcas de que hubo algo externo en su conformación, pero no sabemos bien qué es ello porque la identidad con la realidad empírica se perdió, por más experiencial que sea el arte, como ocurre en la actualidad más cercana. El intento deíctico lleva al movimiento por hallar las razones del arte. Y la razón se construye en su exterioridad. Así las explicaciones del arte a través de la historia del arte surgen de una concepción de encadenamiento de relatos que logran hacer coincidir la imagen, en el sentido general que el arte propone, con las explicaciones que se le dan a los sucesos, los hechos, los acontecimientos. Una imagen será, en este sentido, la referencia de algo que ocurrió u ocurrirá, como cuando se dice que el arte se adelanta a su época porque vaticina el futuro

La historia del arte se puede pensar como la querrela de la experiencia de la mirada, la construcción de esas querellas en imágenes y los conceptos de figuración que residen en ello, pero considerando que en esa experiencia de la mirada el espacio es atributo constituyente de la misma.

Si se puede seguir considerando el ejemplo de un cuadro, se lo puede describir como un despliegue de diversos sistemas concentrados en un mismo espacio. Una singularidad que me posibilita desplegar una serie de consideraciones que se desvían de los usos corrientes. Un cuadro sostiene y es un recorte, un límite y una transición hacia el mundo que no es él, instalando una relación a través de la cristalización de una mirada y todas las demás miradas posibles, que por más pluralidad que pueda existir en ellas participan de un aspecto fundamental, el movimiento hacia el reconocimiento de lo que es ese recorte, ese límite. No apartarse de ser contemporáneo a la propia época, al tiempo en que se vive, implica nuevos modos de construcción artística. Las apropiaciones de la imagen en relación con la realidad, que circunscriben las maneras de representar mediante la observación y el análisis, requieren de un fuerte cambio en la mirada.

Si el arte alcanza el lugar de la experiencia, en el sentido de ser un acto previo al lenguaje, y esta experiencia la alcanza a través de la expresión, como si en cada creación artística se recuperara la infancia, en el sentido en que refiere el origen crítico del lenguaje. El lenguaje viene a constituir en verdad a la experiencia, y comienza a funcionar como límite para aquello que no puede ser aprehendido como lenguaje. (Agamben, 2007). El movimiento artístico, en el sentido de la experiencia pone en tensión esta relación, experiencia y lenguaje se entrecruzan. Este movimiento es el instante en el cual se sella este acto de la experiencia sin palabra, que automáticamente el lenguaje llena con sus contenidos semánticos. El lenguaje ejerce violencia en lo artístico con la afirmación de que se ha encontrado el sentido, o incluso la multiplicidad de sentidos, cuestión que proviene de la profusión del lenguaje por completar la experiencia. Es en esta línea que el arte mismo es social al olvidar por qué se constituyó así y no de otra manera a través de sus herramientas, de sus materiales, de sus composiciones y de sus formas. Y es de allí que el espacio viene a dar cuenta de aquél olvido.

La expresión, rasgo específico de lo artístico, necesita de ciertas convenciones para poder dar cuenta de una época. Pero si esas convenciones no se tornan singulares se pierde el movimiento que permite que la expresión hable desde la obra de arte. Pero en su singularidad pierde la credibilidad que acompaña a la creación artística. Ésta requiere de una objetividad operativa universal, único modo de adueñarse en la experiencia artística.

Qué sucede cuándo alguna obra pierde el espacio en el que fue realizada. Qué significa el espacio en la constitución de una obra que ya despliega una acción centrípeta más que centrífuga. El ir hacia fuera, entonces, requiere que el espacio sea pensando como constituyente de una obra. Ya que el espacio implica al espectador de la misma, al lugar que esa obra se despliega y al modo en que será percibida.

Es allí donde se instala el problema que se deriva del arte, el espacio como material significativo y constituyente de los restos de experiencia de la historia de los hombres que han estado allí, o que han producido un espacio para ser reconsiderado y reflexionado.

Ahora bien, si determinamos que el espacio creado por lo artístico permite vislumbrar aspectos de lo social podríamos considerar cuáles de ellos lo son. Podemos pensar, entonces, qué significa que el teatro a la italiana haya caído en desuso en la Ciudad de Buenos Aires, que existan un sinnúmero de salas teatrales, más de 150, que no tienen ni telón, foyer, escenario alzado, candilejas, palco, marcas de aquel teatro. Sin embargo sucede algo interesante, pese a que esto no circule sigue pensándose en la producción al modo del teatro a la italiana. Más allá de esta consideración, qué acontece en la escena teatral de la ciudad de Buenos Aires. Cómo son sus límites, sus dimensiones, su condición de producción que se vincula al espacio. Este tipo de teatro (llamado independiente) lo tomaremos como un modelo espacial que experimenta los usos sociales de éste. Se parte de la constitución del antecedente que son los teatro-estudios que albergaban maestros que se iniciaban como tales en el tiempo de la Dictadura. Estos teatro-estudios eran lugares de tamaño pequeño utilizados sobre todo como escuelas en donde, y como acción de catacumbas, se desarrollaban pequeñas experiencias que se transformaban en representaciones teatrales entre el silencio social y el agrupamiento de colectivos en la intimidad. Es decir que exterior no había, sino pura interioridad y la escena (el espacio de la escena propiamente dicho) estaba atravesado por el ocultamiento de que allí había teatro. Estos estudios que realizaban prácticas teatrales construyeron un espacio de representación teatral que era contemporáneo a la caracterización del espacio social constituido. El acontecer contemporáneo del teatro independiente, el de los más recientes tiempos históricos resulta una continuación de aquellos surgidos en tiempos represivos con el sabor de que ahora no existe ese tiempo represivo pero sí restos de espacios, que reciben ecos de aquellos. Es decir, que podríamos pensar que las estructuras represivas perduraron en las prácticas artísticas y fueron estabilizando espacios que requieren de una transformación no solo artística sino político-económica. Estos espacios que resuenan como edificaciones muy similares en cuanto a su funcionamiento que alberga lugares de estudio, de escuela de teatro también incorporan la representación teatral. Pero estos lugares pequeños, cada vez más íntimos, cada vez más exaltadores de lo cotidiano son espacios ubicados en lugares no teatrales, casas chorizos, pequeñas fábricas abandonadas o recuperadas en la mayoría de los casos. Es decir, usurpaciones de otros espacios sociales que se superponen a la actividad teatral. Pero, lo que quiere expresar esto en este trabajo es la reflexión sobre las tensiones de un espacio, que elimina al teatro para convertirse en él. En el momento en que la forma se experimenta por sí misma, se vislumbra una concepción que promueve el momento de formación de una humanidad específica. (Rancière, 2000) Este trabajo pretende seguir discutiendo la incidencia del sistema represivo, producido en un tiempo histórico específico (la última dictadura militar) en la contemporaneidad de nuestras prácticas. El riesgo de que los espacios teatrales, de estas características, tengan el afuera, es decir la calle cerca, los sonidos del acontecer cotidiano insertos en las obras teatrales, como por ejemplo, los ruidos de los automóviles, la presencia de las casas vecinas a través de las fiestas de sábados a la noche, o los perros que ladran

habitualmente proponen cruces de tensión. Lo endeble del sistema arquitectónico que caracteriza a estos teatros sugiere que se pasa de una elección del ocultamiento a una obligación por los sistemas político-económica que alimentan estos espacios. La carencia de políticas teatrales en una ciudad de eminente actividad teatral puede también pensarse como una estabilizadora de cierta rutina en la práctica diaria. En tiempos más distantes de la represión lo chico, lo reducido era lo apropiado que venía a salvar el teatro experimental. En la actualidad, lo reduce a lo que está en peligro de caer, ya que no hay grandes posibilidades de construir distancia o representación. Es un teatro que rompe parcialmente la ficción, un teatro que queda abierto al mundo y desaparece como tal. Éste se constituye como el espacio de la ficción que requiere de una no-ficción, que son los espectadores, para que pueda perdurar. La intromisión de la cotidianidad, de la realidad en la escena no hace más que confundir la situación artística como tal.

De este modo podemos concluir que el espacio se constituye en un proceso productivo que produce marcas de la historia en el movimiento de los cuerpos, sus relaciones con el mismo, que aparecen a través de las cualidades del mismo. No se busca entender el espacio en sí mismo, o como concepto abstracto sino a partir de las producciones que lo contienen.

El concepto de de espacio en las producciones artísticas tensa la relación entre lo existencial y lo material. Lo existencial se piensa como el conjunto de hábitos, esquemas, estructuras que el sujeto genera a partir de su práctica y el recuerdo de esas prácticas. Ahora bien estos esquemas o estructuras son aquellas elementales que provienen del mundo visual y en vínculo con lo sustancial del espacio. Su volumen, su tamaño, sus proporciones, entre otras cuestiones y el campo visual que es el recorte significativo, condicionado por las prácticas colectivas sociales. El espacio reflexionado por lo artístico se caracteriza por materializar estas estructuras en el ámbito material de nuestra existencia.

#### Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2007), *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora,  
Cruciani, Fabrizio (2005) *Arquitectura teatral*, México, Escenología.  
Roth, Leland (2010), *Entender la arquitectura, sus elementos, historia y significado*,  
Barcelona, GG.  
Rancière, Jacques (2000), *El reparto de lo sensible. Estética y Política*, Barcelona,  
Libros Arces-Lom.  
Tatarkiewicz, Wladislaw (1997), *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos.