



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

**Artes y humanidades
en el centro de los conocimientos.
Miradas sobre el patrimonio,
la cultura, la historia,
la antropología y la demografía**

Coordinadora
Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

ARTES Y HUMANIDADES EN EL CENTRO DE LOS CONOCIMIENTOS.
MIRADAS SOBRE EL PATRIMONIO, LA CULTURA, LA HISTORIA,
LA ANTROPOLOGÍA Y LA DEMOGRAFÍA

ARTES Y HUMANIDADES EN EL CENTRO
DE LOS CONOCIMIENTOS.
MIRADAS SOBRE EL PATRIMONIO,
LA CULTURA, LA HISTORIA,
LA ANTROPOLOGÍA Y LA DEMOGRAFÍA

Coordinadora

Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

2022

ARTES Y HUMANIDADES EN EL CENTRO DE LOS CONOCIMIENTOS.
MIRADAS SOBRE EL PATRIMONIO, LA CULTURA, LA HISTORIA,
LA ANTROPOLOGÍA Y LA DEMOGRAFÍA.

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2022

N.º 49 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2022

ISBN 978-84-1377-926-3

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	14
SANDRA OLIVERO GUIDOBONO	

SECCIÓN I PATRIMONIO CULTURAL

CAPÍTULO 1. ARTE, CIENCIA, TECNOLOGÍA, ECOLOGÍA: UNA NARRATIVA NO LINEAL DE LOS CAMBIOS DE PARADIGMA EN EL PENSAMIENTO, EL CONOCIMIENTO Y LA PRÁCTICA ARTÍSTICA.....	18
IDOIA HORMAZA DE PRADA	
CAPÍTULO 2. HACER ARTE SIN SER ARTISTA; ART-FABRICATOR.....	45
PEDRO J. GALVÁN LAMET	
CAPÍTULO 3. CREATIVIDAD E IDEA: ANÁLISIS DE LOS MECANISMOS INTERNOS DE CONCEPCIÓN.....	66
ALBERTO NICOLAU-CORBACHO M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ TOMÁS GIL-LÓPEZ	
CAPÍTULO 4. EL PATRIMONIO HISTÓRICO ANDALUZ Y SU DIVULGACIÓN: COBERTURA MEDIÁTICA DEL SARCÓFAGO DE VILLENA.....	89
CARLOS ALBERTO TOQUERO-PÉREZ CARLOS SERRANO MARTÍN	
CAPÍTULO 5. EDUCACIÓN PATRIMONIAL: LA VALORIZACIÓN EDUCATIVA DEL TEMPLO ROMANO DE LA ENCARNACIÓN, CARAVACA DE LA CRUZ, MURCIA.....	117
ALFONSO ROBLES FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 6. LA ORDEN DOMINICA EN ANDALUCÍA: FE, DOCENCIA Y CONTROL TERRITORIAL, 1236 A 1535.....	136
GERMÁN HERRUZO-DOMÍNGUEZ JOSÉ-MANUEL ALADRO-PRIETO MARÍA-TERESA PÉREZ-CANO	
CAPÍTULO 7. DE LAS BÓVEDAS TARDOGÓTICAS A LAS BAÍDAS: EL USO DEL GRANITO SILICIFICADO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII EN ÁVILA.....	178
RAIMUNDO MORENO BLANCO EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN	

CAPÍTULO 8. DOS ARQUITECTOS JESUITAS PARA DOS ANDALUCÍAS: PEDRO SÁNCHEZ S. J. Y GIOVANNI ANDREA BIANCHI S. J.	204
GUSTAVO ADOLFO SABORIDO FORSTER	
EDUARDO MOSQUERA ADELL	
MARÍA MERCEDES PONCE ORTIZ DE INSAGURBE	
CAPÍTULO 9. INFLUENCIA DE LA GEOMETRÍA EN EL COMPORTAMIENTO MECÁNICO DE LA BÓVEDA DE LA CAPILLA DE LA PRESENTACIÓN DE LA CATEDRAL DE BURGOS	235
TOMÁS GIL-LÓPEZ	
AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ	
M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ	
ALBERTO NICOLAU CORBACHO	
CAPÍTULO 10. LA ARQUITECTURA DESCONOCIDA DE LEONARDO DA VINCI.....	264
DAVID HIDALGO GARCÍA	
CAPÍTULO 11. LA CIUDAD DE SEGOVIA EN EL <i>VIAGE DE ESPAÑA</i> DE ANTONIO PONZ. UNA VISIÓN ILUSTRADA DE LOS PERÍODOS ARTÍSTICOS	296
MARÍA SÁEZ-MARTÍN	
EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN	
CAPÍTULO 12. VALORACIÓN SOCIAL DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO Y SU GESTIÓN. JEREZ DE LA FRONTERA COMO ESTUDIO DE CASO	323
M ^a CARMEN REIMÓNDEZ BECERRA	
CAPÍTULO 13. PAISAJES Y ARQUITECTURA EN TORNO AL TORO. DISFUNCIÓN SOCIAL Y NUEVOS HORIZONTES DE PATRIMONIALIZACIÓN: EL CASO DE LA PROVINCIA DE CÁDIZ.....	355
CLARA MOSQUERA PÉREZ	
EDUARDO MOSQUERA ADELL	
CAPÍTULO 14. IDENTIDADES, DISCURSO Y COLONIA: EL CASO DEL TEATRO IRIJOA DE LA HABANA (1884-1900)	386
MIGUEL DÍAZ-EMPARANZA	
JUAN P. ARREGUI	
CAPÍTULO 15. EDIFICIOS HISTÓRICOS VERSUS CONTENEDORES CULTURALES EL ESPACIO SANTA CLARA DE SEVILLA	410
CLARA MOSQUERA-PÉREZ	
MARÍA TERESA PÉREZ-CANO	
CAPÍTULO 16. LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE DEL VINO DEL CONDADO Y FUENTES DOCUMENTALES PARA SU ESTUDIO	428
ALBA ESPINA BOA	
JOSÉ-MANUEL ALADRO-PRIETO	

CAPÍTULO 17. ESTÉTICAS DE CIUDAD: REPRESENTACIONES SOCIALES Y URBANAS	446
ARLEX DARWIN CUELLAR RODRÍGUEZ	
PEDRO FELIPE DÍAZ ARENAS	
CAPÍTULO 18. PATRIMONIO INDUSTRIAL: SALTOS DEL DUERO, MOLINOS, ACEÑAS, BATANES, PISONES	474
JOSÉ MARÍA MENÉNDEZ JAMBRINA	
CAPÍTULO 19. LA RECOMENDACIÓN DEL PAISAJE URBANO HISTÓRICO, UN NUEVO MODELO DE GESTIÓN DE LA CIUDAD PATRIMONIAL DESDE EL ENFOQUE DE LA SOSTENIBILIDAD. EL CASO DE SEVILLA	504
JULIA REY-PÉREZ	
CAPÍTULO 20. EL PAPEL DEL DISEÑO AMBIENTAL EN LA SEGURIDAD DE LA CIUDAD TURÍSTICA. CASO DE ESTUDIO EN MÁLAGA, ESPAÑA	521
NURIA NEBOT-GÓMEZ DE SALAZAR	
FRANCISCO JOSÉ CHAMIZO-NIETO	
MARTA CORNAX-MARTÍN	
JOSÉ BECERRA-MUÑOZ	
DIEGO JESÚS MALDONADO GUZMÁN	
CAPÍTULO 21. LA TRAZA Y EL GERMEN: DOS PROCESOS DE CONCEPCIÓN ARQUITECTÓNICA	541
ALBERTO NICOLAU-CORBACHO	
AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ	
M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ	
TOMÁS GIL-LÓPEZ	
CAPÍTULO 22. CONVERGENCIA ENTRE PATRIMONIO POR ASIGNACIÓN Y PATRIMONIO POR APROPIACIÓN. LAS TIC COMO HERRAMIENTAS DE COHESIÓN EN LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL	563
GUIDO CIMADOMO	
CAPÍTULO 23. EXPLORANDO LA MÚSICA DE LA COMPOSITORA VIVIAN FINE (1913-2000): TÉCNICAS COMPOSITIVAS CON SILENCIOS Y PAUSAS.....	590
BOHDAN SYROYID SYROYID	
CAPÍTULO 24. LA CREATIVIDAD MUSICAL Y ARTÍSTICA DESDE LA PERSPECTIVA DE LA NEUROCIENCIA	609
ALMUDENA GONZÁLEZ BRITO	
JULIÁN GONZÁLEZ GONZÁLEZ	

CAPÍTULO 25. ÉTICA PROFESIONAL EN MUSICOTERAPIA DESDE LA PERSPECTIVA DEL MUSICOTERAPEUTA	637
ALESSIA FATTORINI VACA DAVID GAMELLA GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 26. LA MÚSICA RELIGIOSA DE VICENTE GOICOECHEA ANTES DE LA REFORMA LITÚRGICA (1903): INFLUENCIAS Y FUNCIONALIDAD.....	671
VICTORIA CAVIA-NAYA ÓSCAR CANDENDO ZABALA	
CAPÍTULO 27. LA CENSURA MUSICAL EN LA UNIÓN SOVIÉTICA: STALIN, SHOSTAKÓVICH Y SU 5ª SINFONÍA	696
BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO	
CAPÍTULO 28. PROPUESTAS PARA EL ANÁLISIS Y LA INCORPORACION DE FUENTES AUDIOVISUALES EN INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA: MÚSICA POPULAR GALLEGA, MUJERES MAYORES Y SECCIÓN FEMENINA DE FALANGE ESPAÑOLA.....	718
AARÓN PÉREZ-BORRAJO	
CAPÍTULO 29. LA CREACIÓN MUSICAL DE JUAN VARA: MÚSICA DESVELADA DESDE LA OTRA ORILLA	736
CARLOS VILLAR-TABOADA	
CAPÍTULO 30. RECURSOS INTERPRETATIVOS PARA LA ENSEÑANZA DEL ACOMPAÑAMIENTO DE LA GUITARRA FLAMENCA AL CANTE. UN MODELO PARA ACOMPAÑAR LOS CANTES MINEROS	758
DAVID SANTOS MARINA FRANCISCO JOSÉ GARCÍA GALLARDO	
CAPÍTULO 31. GLI APPROCCI TRADUTTIVI DELLA <i>SINGABLE</i> <i>TRANSLATION</i> : MACROSTRATEGIE A CONFRONTO NELLE HIT DEI RADIOHEAD E BONNIE TYLER	794
CARMELA SIMMARANO	
CAPÍTULO 32. LA ENCULTURACIÓN MUSICAL: DESDE EL LENGUAJE TONAL A LOS NUEVOS LENGUAJES.....	813
ALMUDENA GONZÁLEZ BRITO JULIÁN GONZÁLEZ GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 33. LA EDUCACIÓN PARA LA SALUD EN LOS CONSERVATORIOS ESPAÑOLES: UN ESTUDIO DE CASO	835
MARÍA RUIZ FERNÁNDEZ	

CAPÍTULO 34. HACIENDO RIZOMA CON LA CANCIÓN DE AUTOR EN EL AULA UNIVERSITARIA DE LENGUA ITALIANA	856
GONZALO LLAMEDO-PANDIELLA	
CAPÍTULO 35. MÚSICA Y HUMOR: REFLEXIONES SOBRE SU USO EN LAS CLASES DE ARMONÍA.....	879
MANUEL TIZÓN DÍAZ	
CAPÍTULO 36. MÚSICA, INCLUSIÓN Y GESTIÓN EMOCIONAL EN EL AULA DE EDUCACIÓN INFANTIL.....	901
VICENTA GISBERT CAUDELI MANUEL TIZÓN DÍAZ	
CAPÍTULO 37. INCLUSIÓN Y EDUCACIÓN MUSICAL EN LA UNIVERSIDAD	918
JUAN RAFAEL MUÑOZ-MUÑOZ JAVIER GONZÁLEZ-MARTÍN MACARENA CASTELLARY LÓPEZ	
CAPÍTULO 38. LA ÓPERA EN LA UNIVERSIDAD DEL SIGLO XXI. EL PROGRAMA FORMATIVO INTERNACIONAL JAÉN ÓPERA JOVEN.....	942
MARÍA DEL CORAL MORALES-VILLAR FRANCISCO JOSÉ COMINO-CRESPO	
CAPÍTULO 39. APLICACIÓN DE LA TECNOLOGÍA EN EL AULA DEL LENGUAJE MUSICAL: UNA PROPUESTA CON LA PLATAFORMA MOODLE	960
AMALIA GUERRERO ROCHA MANUEL TIZÓN DÍAZ	
CAPÍTULO 40. MÁS ALLÁ DEL TEXTO: LA SONORIDAD DE LA DRAMATURGIA LOPESCA O LA FUNCIÓN FESTIVA	986
ROSA AVILÉS CASTILLO	
CAPÍTULO 41. PARTICULARIDADES DEL DEBUT CINEMATOGRAFICO DE ANA BELÉN EN EL <i>CINE CON NIÑO</i> ESPAÑOL DE LOS SESENTA.....	996
DIANA DÍAZ GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 42. TEATROS COMO MUSEOS, MUSEOS COMO TEATROS. HIBRIDACIÓN, INMERSIVIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS.....	1015
LIUBA GONZÁLEZ CID	
CAPÍTULO 43. ANÁLISIS DE LA TRILOGÍA DE CUENTOS POLÍTICOS DE LA COMPAÑÍA ARDEN.....	1039
DANIEL MOISÉS AMBRONA CARRASCO	

CAPÍTULO 44. EN TORNO A LOS ORÍGENES DE LA
PERFORMANCE. UNA APROXIMACIÓN A LA(S) HISTORIA(S)
DE LAS PRÁCTICAS PERFORMÁTICAS 1058
ANA MAESO-BRONCANO

CAPÍTULO 45. EL PROCESO CREATIVO EN LA
OBRA DE MAYA DEREN PARA UNA PRÁCTICA FÍLMICA
COMO PERFORMATIVIDAD..... 1076
MARÍA MARTÍNEZ MORALES

CAPÍTULO 46. EVALUACIÓN DE LA CALIDAD DE
MOVIMIENTO EN ESTUDIANTES DE CIRCO FRENTE A
GIMNASIAS DE COMPETICIÓN MEDIANTE LA BATERÍA FMS..... 1094
ALICIA SALAS-MORILLAS
ANTONIO AZNAR-BALLESTA
EVA M^a PELÁEZ-BARRIOS
MERCEDES VERNETTA-SANTANA

CAPÍTULO 47. ASOCIACIÓN ENTRE ESTREÑIMIENTO
Y DOLOR LUMBAR VARIABLES CONFUSORAS:
REGRESIÓN LOGÍSTICA BINARIA..... 1111
IVÁN SYROYID SYROYID

SECCIÓN II HISTORIA Y ANTROPOLOGÍA

CAPÍTULO 48. LA ESTRUCTURA POLÍTICO A
ADMINISTRATIVA DE GALICIA EN EL SIGLO X Y LA
GESTACIÓN DEL NUEVO REINO CRISTIANO 1125
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ

CAPÍTULO 49. EL ARQUETIPO DEL VARÓN CON INICIATIVA
SEXUAL EN EL DERECHO PENAL CASTELLANO Y LEONÉS
DEL SIGLO XIII. UN ESTUDIO DE LOS FUEROS DE BELVER
DE LOS MONTES, CUENCA, CORIA, LAS PARTIDAS Y
OTROS TEXTOS DE INTERÉS HISTÓRICO..... 1159
PLÁCIDO FERNÁNDEZ-VIAGAS ESCUDERO

CAPÍTULO 50. LA CONCEPCIÓN URBANÍSTICA DE
LEONARDO DA VINCI..... 1179
DR. DAVID HIDALGO GARCÍA

CAPÍTULO 51. CRUZAMENTO DE TESTEMUNHOS
QUINHENTISTAS SOBRE FORMAS DO CORPO SOCIAL GERIR A
PRODUÇÃO EM PROVEITO DA *RES PUBLICA*..... 1210
MARIA LEONOR GARCÍA DA CRUZ

CAPÍTULO 52. EL HOMBRE Y EL LOBO EN GALICIA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII	1228
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 53. JURISDICCIÓN ORDINARIA, SEÑORÍO Y REALENGO EN BURGOS EN EL SIGLO XVIII	1256
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 54. UNA PROPUESTA DE APLICACIÓN DIDÁCTICA SOBRE UNA FUENTE HISTÓRICA DOCUMENTAL: EL ARTE DE GRANJERÍAS PARA LA ENSEÑANZA DE LA IGUALDAD DE GÉNERO EN LOS GRADOS DE EDUCACIÓN INFANTIL Y PRIMARIA.....	1281
PATRICIA SUÁREZ ÁLVAREZ	
CAPÍTULO 55. UN GRAN PROPIETARIO EN UN ENTORNO DE MEDIANA PROPIEDAD. EL SUBDELEGADO FERNANDO DE QUINTANILLA Y SU FRUSTRADA SOLICITUD DE TIERRAS EN LAS NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1781-1784)	1290
ADOLFO HAMER-FLORES	
CAPÍTULO 56. LA TRAYECTORIA POBLACIONAL DEL CONCEJO DE CARREÑO (ASTURIAS) EN EL SIGLO XVIII A PARTIR DE LOS CENSOS POBLACIONALES	1309
PATRICIA SUÁREZ ÁLVAREZ	
CAPÍTULO 57. CENSOS, LEGISLACIÓN Y PRÁCTICA NOTARIAL: LA PARTICIPACIÓN FEMENINA EN EL CRÉDITO HIPOTECARIO MALAGUEÑO DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX	1324
ELIZABETH GARCÍA GIL	
CAPÍTULO 58. UNA AMPLIACIÓN FRUSTRADA. LA SIERRA DEL TARDÓN EN EL CONTEXTO DE LAS NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1776-1799).....	1345
ADOLFO HAMER-FLORES	
CAPÍTULO 59. ESTUDIO DEL PROCESO SOCIOHISTÓRICO BRASILEÑO A PARTIR DE UNA TRAYECTORIA VITAL: EL CASO DE SEBASTIÃO DOS REIS	1362
LUCAS REIS-SILVA	
CAPÍTULO 60. JULIA MARTÍNEZ DE VELASCO, LA “HIJA” DEL POLÍTICO QUE RECHAZÓ FORMAR GOBIERNO DURANTE LA II REPÚBLICA ESPAÑOLA.....	1385
RAFAEL LAHOZ-BELTRÁ	
CAPÍTULO 61. CARTAS PROVENIENTES DE LA PENÍNSULA DE LA GUAJIRA EN LA ERA DIGITAL.	1400
CARMEN LAURA PAZ REVEROL	

CAPÍTULO 62. CULTURA NACIONAL E IDENTIDAD CULTURAL EN EL ECUADOR.....	1421
YOVANY SALAZAR ESTRADA	
EDUARDO FABIO HENRIQUEZ MENDOZA	
CAPÍTULO 63. DEL ATLÁNTICO EN LAS DOS ORILLAS. VOCES Y MEMORIA DE MUJERES OLVIDADAS.....	1429
ADELAIDA SAGARRA GAMAZO	
M. ISABEL GEJOSANTOS	
CAPÍTULO 64. ANÁLISIS JURÍDICO DESDE LA SOCIOANTROPOLOGÍA SOBRE LA ŞAHİFAT AL-MADİNAH O CONSTITUCIÓN DE MEDINA.....	1448
JAVIER ANTONIO NISA ÁVILA	
CAPÍTULO 65. LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LOS DERECHOS HUMANOS EN MÉXICO.....	1464
LUIS XAVIER GARAVITO TORRES	
ANA EDITH CANALES MURILLO	
CAPÍTULO 66. INCLUSIÓN EN LA ALTA FUNCIÓN PÚBLICA ESPAÑOLA. ¿UNA CUESTIÓN DE DEMOCRACIA?	1490
JORGE CRESPO GONZÁLEZ	
MARÍA JOSÉ VICENTE VICENTE	
CAPÍTULO 67. MEDIOS ALTERNATIVOS DE COMUNICACIÓN Y RECUPERACIÓN DE MEMORIA HISTÓRICA: CASO: TV ÉTNICA KANKUAMA DE LA SIERRA NEVADA DE SANTA MARTA (COLOMBIA).....	1505
EDUARDO FABIO HENRIQUEZ MENDOZA	
YOVANY SALAZAR ESTRADA	
CAPÍTULO 68. APROXIMACIÓN AL URBANISMO TURÍSTICO RESIDENCIAL DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA	1525
EDUARDO JIMÉNEZ-MORALES	
INGRID CAROLINA VARGAS-DÍAZ	
CAPÍTULO 69. MÚSICA Y ESTEREOTIPO NACIONAL: UN ANÁLISIS DEL CASO ESPAÑOL A PARTIR DE LA OBRA DE JOSÉ VARELA ORTEGA.....	1541
JUAN CARLOS MONTOYA RUBIO	
VICENTE GALBIS LÓPEZ	
CAPÍTULO 70. LA CONTINUIDAD DEL PENSAMIENTO GEOGRÁFICO CLÁSICO EN LA CUENCA DEL MEDITERRÁNEO DE LA BAYT AL-ĤIKMA A LA CÓRDOBA OMEYA	1562
MARÍA DE LAS MERCEDES DELGADO PÉREZ	

CAPÍTULO 71. EXPERIENCIA DE INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES A PARTIR DE LA DE LA OBRA DE LA CINEASTA EXPERIMENTAL CHANTAL AKERMAN	1582
MARÍA MARTÍNEZ MORALES	
CAPÍTULO 72. EL PATRIMONIO CULTURAL COMO RECURSO EDUCATIVO: APLICACIONES DE LA NUMISMÁTICA AL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	1599
DIEGO MANUEL CALDERÓN PUERTA	
CAPÍTULO 73. UN EJERCICIO PARA ACERCAR LA EPIGRAFÍA AL ALUMNADO: CREAR UNA INSCRIPCIÓN FUNERARIA	1616
ANDONI LLAMAZARES MARTÍN	
CAPÍTULO 74. APROXIMACIÓN DIACRÓNICA A LAS IMÁGENES DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN DE SALAMANCA DURANTE LA ÉPOCA MODERNA	1623
YASMINA PANISELLO FERRÉ	
CAPÍTULO 75. LA BAUHAUS, UNA PERSPECTIVA SOCIOPOLÍTICA	1642
BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO	
CAPÍTULO 76. EL DAOÍSMO CHINO Y SU LEGADO CULTURAL EN CHINA Y JAPÓN	1667
GABRIEL TEROL ROJO	

TEATROS COMO MUSEOS, MUSEOS COMO TEATROS. HIBRIDACIÓN, INMERSIVIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS

LIUBA GONZÁLEZ CID
Universidad Rey Juan Carlos (URJC)

1. INTRODUCCIÓN

El concepto del comisariado actual, asociado a las diferentes estrategias del proyecto museístico, dibuja un paralelismo razonable con la actividad del director escénico a través de los recursos escenográficos y visuales de la puesta en escena. Las plataformas, soportes o modelos expositivos como estructuras conectivas entre artistas, comisarios, diseñadores, creadores escénicos y espectadores advierten un grado de experimentalidad desde el punto de vista formal, pero también especulativo. En el horizonte del teatro posdramático y en la concepción del museo actual como espacio de arte socializado y globalizado, comprobaremos cómo la emergencia de nuevos relatos artísticos y lenguajes sugieren modelos transdisciplinares que se apoyan en la tecnología y la innovación, sin perder de vista otros conceptos tradicionales como galería, pared, marco, caja virtual, embocadura escénica, telón, retícula, ventana óptica, entre otros.

El carácter interrelacional de la obra expuesta emplaza al espectador/lector a participar en un entorno dinámico, evaluando las dimensiones vinculantes y experienciales, a modo de intervención programada, sobre el proyecto expositivo o espectacular. Identidades comunitarias o colectivos socializados a los que se dirige el discurso del arte, acercando el foco hacia nuevos modelos interpretativos que reclaman una revisión historiográfica de arquetipos ya caducos. Transgresiones fronterizas entre realidad y virtualidad que, como apuntan los proyectos museísticos y teatrales analizados en este estudio, ponderan el medio y

la forma para organizar, programar, testar, enunciar y proponer nuevos discursos.

Veremos cómo la entrada de los recursos digitales replanteará la necesidad de reordenar técnicas y procedimientos para habitar nuevos espacios; del mismo modo, la irrupción de las nuevas tecnologías actuará como estímulo en el desarrollo de otras materialidades, hibridaciones, y comportamientos creativos que plantean nuevas relaciones entre el hombre y la naturaleza.

La transferencia de los procesos tecnológicos y científicos en el arte dan lugar a nuevas tendencias, géneros y técnicas cada vez más omnipresentes en las estructuras tradicionales, como observaremos en el plano pictórico-plástico-escénico: escenarios virtuales que “cuelgan” sobre paredes imaginarias de la caja óptica, objetos neocónicos, estructuras hiperrealistas, escenografías mapeadas, escenarios deconstruidos (fijos y móviles), con un despliegue colosal o minimalista, espacios urbanos intervenidos a modo de *escape room*, instalaciones autosostenibles biodegradables o diseños excluyentes de cualquier otro material que no sea la propia luz geométrica y pictórica. Estas y otras estrategias compositivas se han adaptado de manera evolutiva a los cambios sociales y a las preferencias del público, al que se invita a participar como actor/actante, inmerso tanto en el proceso creativo/performativo como en el resultado artístico.

Por otro lado, no podemos obviar que paralelamente a esta intervención colectiva participativa, se mantendrá viva una “poética de autor” en los márgenes de la autoetnografía a modo de escritura introspectiva, también, como herramienta de investigación, más allá de las tendencias culturales y sus códigos cambiantes.

Nos preguntamos en este estudio, cómo las transformaciones en los espacios expositivos, museos y teatros, están impulsando el desarrollo global y digital de la sociedad cultural desde una mirada inclusiva, participativa, humana y sostenible, centrando nuestros objetivos en dos cuestiones fundamentales:

- Evaluar las relaciones entre la instalación museística y la puesta en escena.
- Examinar cómo se implementan y desarrollan nuevas herramientas y metodologías híbridas en los procesos de creación artística, generando nuevos relatos y discursos que comparten itinerarios comunes entre museos y teatros.

Para ello, nos apoyaremos en métodos y herramientas transdisciplinares que conectan teatros y museos como espacios públicos de encuentro:

- Espacios efímeros
- Hibridación
- Inmersividad y virtualidad
- Procesos artísticos e innovación tecnológica

Estas metodologías se complementan con el auxilio de métodos tradicionales de investigación como la crítica artística, la teoría del espacio escénico y los estudios iconográficos e iconológicos.

2. DE LA INSTALACIÓN MUSEÍSTICA A LA PUESTA EN ESCENA

Las transferencias científicas y tecnológicas han sido responsables en gran medida de la actividad transformadora del arte en el cambio de milenio, un campo de investigación altamente diversificado en el estudio del arte que concita la combinación de metodologías tradicionales con otras técnicas y herramientas que nos ayudan a comprender las tendencias museísticas actuales y la naturaleza del hecho escénico contemporáneo, su función inmersiva y propedéutica, donde el arte parece adquirir nuevas connotaciones de calado social, didáctico y participativo.

¿Son los museos y teatros del siglo XXI baluartes idealizados del arte? El concepto de curador admite no solo la conservación, exhibición, investigación, difusión o cuidado selectivo de colecciones, sino también, las líneas de una determinada poética contextual, experimental, temporal, sometida a la exposición discursiva dialogada en forma de preguntas: ¿Qué relato plantea la exposición? ¿Qué obras han sido elegidas?

¿Qué diseño de instalación es el más adecuado? ¿Qué iluminación, parámetros de intensidad, color, texturas lumínicas? ¿Cuál será su ubicación con relación a otras piezas expuestas? ¿Qué lectura histórica podemos hacer desde nuestra mirada contemporánea al proyecto expositivo? ¿Cómo se sentirá el espectador como sujeto activo ante la obra?, entre otros desafíos.

Las preguntas pueden ser aplicadas a la puesta en escena, la materia escénica como canal de vectorización espacial y semiológico, como marco expositivo si entendemos el espectáculo, la puesta en sentido de la obra, como “material artístico, vivo, flexible y dispuesto a realizar cualquier visión dramática” (Appia, 1999, p. 61), por un lado, y por otro, como manifestación del teatro posdramático que “conlleva una especial atención y una continua reflexión sobre la actividad del espectador en cuanto tal. Comprensible, posiblemente, como lo es el deseo por tematizar los asuntos sociales y políticos” (Lehmann, 2010, p.313).

Partiendo de sendos postulados que hacen referencia al contenido, forma y contexto del montaje y la perspectiva posdramática del espectador, nuestro análisis se adentra en el universo transformador del proyecto expositivo (museístico-teatral) a través del concepto de puesta en escena en relación con la exigencia totalizadora y la subordinación de los signos en una idea única, globalizadora, que subsume a las demás artes de la escena.

De forma paralela, como indica Pavis (1988), se plantea un “poner en acuerdo” todas las instancias del diseño bajo la coordinación de la figura del director de escena, lo que equivale a la labor organizadora/compositiva del comisariado o curador, aspectos que determinarán la función global y homogeneizadora de los materiales empleados. En este sentido, hacemos hincapié en la distribución plástica del espacio, la importancia de la imagen en el espacio-tiempo, la puesta en escena como un complejo sistema de intersecciones discursivas y estéticas, cuyos nudos dialécticos se construyen, deforman y transforman en el acto vivo de la comunicación.

FIGURA 1. *Relaciones entre la instalación museística y la puesta en escena*



Fuente: elaboración propia

En la figura 1, vemos cómo la relación tripartita entre obra expuesta/representación, instalación artística/puesta en escena y espectador/lector, se activa a través de las decisiones artísticas y conceptuales que organizan el relato o temática de la exposición dando lugar a una determinada reflexión discursiva que deviene en ideologema¹⁸⁵.

La espacialización de la obra en contextos diversificados se somete a una enunciación dialógica renovada que aprovecha al máximo la morfología del espacio y el ilusionismo óptico, conjugando imagen virtual e imagen real. Su receptor representa un nuevo tipo de espectador/lector, invitado a romper los límites bidimensionales del espacio, como lo era su visión anterior, frontalizada, aquella que remite al canon perspectivista del modelo “a la italiana”. Esta expansión del espacio perfila una dimensión aumentada del plano que desborda marco/pared, proponiendo una nueva relación territorial entre el observador y el objeto observado, como indica O'Doherty (2011): “Entramos en la época en la que las obras de arte conciben la pared como una tierra de nadie en la que proyectar su concepto de ocupación territorial” (p. 34).

Este punto cobra especial relevancia en la configuración de los espacios visitados y habitados, como es el caso de las instalaciones museísticas en las que el espectador se desplaza asumiendo un valor proxémico

¹⁸⁵ El significado de ideologema parte de los estudios del círculo de Bajtin, Voloshinov y Medvedev, retomado en la obra teórica de Julia Kristeva quien confiere al término una función intertextual. Como señala (Kristeva, 1969): “El ideologema asimila lo semiótico de lo ideológico; designa una función común entre diferentes estructuras de un espacio sociocultural concebido como intertextual” (p. 148).

predeterminante en interiores o exteriores, este último supuesto podría ejemplificarse con la exposición de Bill Viola, *Via Mística*, mostrada en la ciudad de Cuenca entre octubre de 2018 y febrero de 2019. Un conjunto de 16 obras: instalaciones de videoarte, repartidas en cuatro edificios civiles y religiosos de valor patrimonial, con el objetivo de relacionar la arquitectura y el proyecto artístico desplazando a los espectadores, ordenando las obras en función de su temática (Sánchez Garzón, 2018).

En las relaciones entre la instalación museística y la puesta en escena se activan diversas funciones, roles de una experiencia estética en movimiento en la que intervienen la arquitectura, el tratamiento de la luz, el espacio sonoro, el recorrido y su ritmo: distancia/cercanía, confrontación/ inmersión, perspectivas visuales, estados emocionales, percepción sensorial e interactividad, entre otros procesos estimulantes.

La ordenación en el plano compositivo-artístico dará lugar a un viaje iniciático-inmersivo hacia el interior de la obra o el conjunto expositivo-performativo. De manera no lineal, sino circular¹⁸⁶, la experiencia completa del recorrido a través del diseño espacial denota rasgos específicamente dramáticos, que en lo teórico podrían ser comparables a la estética expresionista en relación con el poder simbólico del espacio, la disociación de las atmósferas, la fragmentación del relato y la desintegración de las convenciones espaciotemporales.

La disposición de las piezas/instalaciones, construye una fábula ordenada: la suma de microrrelatos que ponen en relieve el acontecimiento visual integral e integrador de la propuesta. Se enmascaran o diluyen los límites táctiles o sensoriales, cuerpos separados o fusionados se proyectan más allá del marco compositivo de la sala o el escenario, evaluando el relato dramático o expositivo, gestando un nuevo orden sígnico que tensa las relaciones entre creador y espectador mediante la reflexión discursiva y la asimilación del ideograma. Se produce así una

¹⁸⁶ Tiempo lineal vs. Tiempo circular. Lo cronológico, explícito, tangible, unitario frente a lo cíclico de dinámica por etapas, lo subjetivo e intangible.

teatralización del espectador siendo asimilado por el propio contenido de la obra como parte de un *bios*.

Para estudiar con mayor claridad las aproximaciones entre obra museística y puesta en escena, analizaremos la representación/lectura del texto clásico en el entorno del museo contemporáneo, añadiendo la complejidad de la distancia histórica entre diferentes lenguajes y estilos, los ejemplos descritos a continuación confieren una importancia dialógica entre la obra pictórica y el texto dramático.

2.1. CLÁSICOS EN EL MUSEO. DIÁLOGOS E INTERACCIONES ENTRE EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y LA OBRA DE ARTE CONTEMPORÁNEA

El Ciclo “Clásicos en el Museo” es un proyecto de carácter investigador, organizado y financiado por el Museo Universidad de Navarra (UNAV), en el cual hemos tenido la responsabilidad de asumir el doble rol de comisariado y dirección artística.

La programación de este ciclo, de carácter anual, acoge a profesionales de las artes escénicas, actores, compañías y especialistas, así como la asesoría del GRISO (Grupo de investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra). Los ejemplos que expondremos a continuación, manifiestan las relaciones paralelas entre puesta en escena y espacio expositivo, la re-construcción de significados en clave teatral, pictórica y performativa a través de formulaciones y combinaciones entre lírica y poesía visual.

Texto áureo y obra contemporánea confluyen en el marco escenoplástico sin que medie una coordinación previa entre ambos, los textos seleccionados y la plástica escénica se elaboran en función de las exposiciones itinerantes y permanentes, creando así una asociación compositiva entre la puesta en escena y la obra de arte aplicando diversos recursos teatrales: texto, acción, puesta en escena, vestuario, atrezzo, iluminación, espacio sonoro. Lo permanente se desplaza hacia lo itinerante, explorando zonas limítrofes comunes, nuevas relaciones entre el fondo pictórico y el plano literario-dramático. Veamos algunos ejemplos de este marco dialógico entre obra expositiva, literatura dramática y puesta escena.

2015. *The Black Forest* de Íñigo Manglano-Ovalle / *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca y *La Celestina* de Fernando de Rojas (Fragmentos. Dramaturgia y dirección escénica Liuba G. Cid).

- La obra de arte: la instalación se sustenta en dos cubos gigantes de madera de pino carbonizado tratados, empleando una técnica japonesa milenaria. Este procedimiento crea un exterior carbonizado resistente al tiempo y la descomposición. (Museo Universidad de Navarra, 2015). Las piezas nos trasladan al bosque como alegoría de la deforestación, consecuencia del uso indiscriminado de minerales fósiles como el carbón.
- La puesta en escena: la crítica subyacente en la obra escultórica hace referencia a la naturaleza corrompida, tema presente en los clásicos del Siglo de Oro: la putrefacción, el veneno, el universo fantasmal, sucesos y episodios violentos que acontecen en la naturaleza. Las obras elegidas para dialogar con la pieza fueron *La Celestina* de Fernando de Rojas, referencias al mundo simbólico que combina lo sagrado y lo mundano sin perder su estrecho lazo con la naturaleza, poniendo al desnudo las contradicciones humanas y la controversia explícita entre lo carnal y lo místico. Por otro lado, se representó *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, dentro del género de la comedia villanesca o drama de honor. En el Cuadro I, Jornada III, Isabel, hija de Pedro Crespo, ha sido secuestrada por el capitán Don Álvaro Ataide. Mancillado su honor, la joven cuenta a su padre la crónica de los sucesos acaecidos en el bosque. La atmósfera dramática está plagada de referencias a la naturaleza como escenario de violencia y hostilidad, como apuntan estos versos de Isabel: intrincado, oculto/monte, que está a la salida/del lugar, fue su sagrado;/¿cuándo de la tiranía/no son sagrados los montes? (Cuadro I, Jornada III, vv. 135-137).

2016. *Constelaciones de lo intangible* de Luis González Palma/ *Hamlet* de W. Shakespeare (fragmentos en castellano y en Euskera) Dramaturgia y dirección escénica Liuba G. Cid.

- La obra de arte: la iconografía de Luis González está recogida en la secuencia fotográfica enmarcada en círculos, planos esféricos de manos en distintas posiciones que reflexionan sobre la comunicación no verbal, que remite a códigos de una cultura ancestral en la que el gesto anticipa a la palabra. El ideograma oculto en la gráfica fotográfica, tal como se explica en la presentación de la exposición, trata de “entender y dar sentido a la imagen, otra vez en relación con la mirada y a la captación no solo del individuo, sino de la condición humana” (Museo Universidad de Navarra, 2016).
- La puesta en escena: la obra fotográfica sirve de fondo escénico para la representación de la tragedia de Hamlet, las voces en euskera y en castellano se funden en un trabajo coral que absorbe el código gestual, manos que codifican los estados de ánimo y las alteraciones del espíritu en un viaje ancestral a los orígenes de la lengua, pero también a la génesis del drama isabelino.

2017. *Big Bang*. Óscar Mariné/ *La fablilla del secreto bien guardado*, de *El retablo jovial* de A. Casona. Dramaturgia y dirección escénica Liuba G. Cid.

- La obra de arte: la estética del cómic o del cartel cinematográfico explora en esta exposición las relaciones entre diseño y creación artística, obras de muy diversa procedencia; pintura, piezas publicitarias, carteles, etc., que proceden del laboratorio creativo de Mariné. La exposición ocupó una planta al completo del museo, dividiendo el recorrido en ocho espacios temáticos (Museo Universidad de Navarra, 2017).
- La puesta en escena: “*de uso espiritual*” fue el espacio elegido para la lectura escénica de *La Fablilla del secreto bien guardado* de Alejandro Casona, quien se inspira en la obra de Cervantes, de Boccaccio, en los Pasos de Lope de Rueda y en los cuentos populares de marcada tradición oral, para crear cinco farsas teatrales entre las que se incluye la pieza que dialoga con la obra de Mariné. La arquitectura escénica, la invención y tipificación de los personajes rurales, el montaje de

situaciones y su resolución dialogal, ha sido trazada libremente por Casona para dar vida a los personajes, convirtiendo la pieza en un retablo escénico lleno de ingenio. De igual modo, la gráfica conceptual de Mariné, la iconografía popular, el diseño gráfico y la estética del *pop art*, representada por cuadros de abstracción geométrica y colorista, intervienen como telones sobreimpresos que trasladan mensajes cotidianos, directos, como los personajes de Casona. La comedia establece paralelismos con la huella gráfica de carácter experimental que mezcla técnicas y estilos para dar forma al espacio gráfico/escenográfico de la trama burlesca, entre los límites de la realidad y el absurdo.

2018. *La memoria trazadora* de Aitor Ortiz/ *Vivo sin vivir en mí-Neu-gan bizi gabe biziz* (textos de Santa Teresa de Jesús en castellano y euskera).

- La obra de arte: la instalación la conforman dos grandes planchas de acero tratadas, recogidas de un fábrica de Vicinay en el área industrial de Zorrotzaurre, Bilbao, en la que se confeccionaban cadenas marinas. Las marcas aleatorias en el suelo han ido moldeando la forma de la plancha, una texturización de gran lirismo visual, a modo de instalación, en la que es reconocible la "familiaridad con la arquitectura industrial, con sus espacios, luces y estéticas peculiares" (Museo Universidad de Navarra, 2018).
- La puesta en escena: el fondo escénico representa la huella del tiempo, el peso de la tradición, el paso de los años, de los siglos. La palabra, prosa y lírica de Teresa de Jesús encuentra aquí paralelismos entre el acero torneado por el arrastre de las cadenas de los grandes navíos y el pensamiento teresiano, "las cadenas con que el amor esclaviza y los grillos de los beneficios divinos que atan dulcemente los brazos de la humana libertad" (Soliloquios, XVII). La vida como alegoría de viaje, como incursión espiritual de gozo, pero también de sacrificio y lucha.

Las concepciones literarias y verbales del humanismo conectan con la experiencia del pensamiento teresiano, lo que podría ser descrito como un “biodrama” adopta diferentes máscaras y episodios de su vida. Enlazando pasado y presente, la intertextualidad manifiesta entre prosa y verso propone un dueto dramático entre el personaje de Teresa de Jesús y la actriz que le interpreta (Cid, 2018).

3. NATURALEZA DE LOS ESPACIOS EFÍMEROS

Uno de los límites y retos más interesantes del proyecto curatorial del museo como lugar de escritura creativa tiene que ver con el concepto de instalación, la que utiliza el propio medio, la diversidad de materiales, el concepto de espacio efímero, la idea temporal, fugaz, pasajera, transitoria de la obra que convoca al espectador a hacerse ocupante, pasajero, viajero. La arquitectura efímera es comunicación en esencia y como acontecimiento re-presentado va a ser, por naturaleza, un evento irrepetible en el que van a jugar un papel importante los materiales y los factores ambientales.

En el taller de escritura efímera de Javier Viver *Mujeres de Lot*, los participantes, alumnos de la Universidad de Navarra, colaboraron en el proceso de creación escultórica usando como material la sal pétreo sobre un molde de aluminio creado por Viver. “Acordaos de la mujer de Lot. Todo el que procure preservar su vida, la perderá; y todo el que la pierda, la conservará”, dice Lucas 17:33, esta idea vertebró el discurso de la instalación: “una dimensión social, la posibilidad de que el individuo forme un colectivo que mira en una dirección, tanto para avanzar como para retroceder” Viver (s. f.). Las piezas fueron trasladadas al Museo Universidad de Navarra para completar su instalación en el patio exterior que da a la cara norte del museo. Las esculturas fueron sometidas a la intervención y erosión natural ocasionada por las incidencias del tiempo, lo perezoso fue erosionando al ritmo marcado por la acción de la naturaleza:

Partiendo de este pasaje y enmarcado en un contexto universitario dedicado a la investigación y la formación de nuevas generaciones, el episodio admite muchas interpretaciones. La instalación escultórica plantea una reflexión sobre la forma de mirar al pasado para no quedarse cristalizado en sus seguridades y proyectarse hacia el porvenir (Viver, s. f.).

No solo las salas del Museo como lugar de encuentro entre público y obra van a ser el único referente en el que estas relaciones efímeras se van a producir, también los espacios escénicos pueden ser considerados como lugares expositivos efímeros, sobre todo si ponemos en valor la parte escenográfica, escenoplástica del diseño, dentro de la caja óptica como lugar de creación virtual, como espacio de conversión y metamorfosis.

Si una misma obra de arte expuesta al público en un espacio museístico puede reunir lo perecedero y lo imperecedero, también el teatro lo hace. Las diferentes lecturas del diseño escénico desarrolladas en la dramaturgia visual del espectáculo son refrendadas en la puesta en escena al activar una compleja red de operaciones significantes que requiere el concurso de una comunidad de interpretadores. La jerarquización del espacio y la sublimación del objeto¹⁸⁷ como deíctico¹⁸⁸, la escritura interpretativa del actor o ejecutante dentro de la planimetría figurativa del espacio, los decorados, la atmósfera y arquitectura de la luz, los fondos y dispositivos móviles o fijos, la simbología del color, el vestuario, los signos acústicos y lingüísticos, etc., dibujan una cartografía que pone en relieve la singularidad del texto dramático.

En virtud de este análisis, el texto literario-dramático representaría lo imperecedero, ilimitado y permanente (resistente al paso del tiempo), mientras que su lectura, la representación viva, el espectáculo, su expresión, estética y poética, la parte perecedera que solo existe por y para la materialización de la obra. El montaje, como los grados de refracción del texto, ofrece diferentes aproximaciones, lecturas ilimitadas como la concreción tangible de la hipótesis nacida del texto, un proceso de semiósis ilimitada que, como indica Peirce en su teoría semiótica, encadena signos que remiten a otros signos. En el caso de la puesta en escena, se aspira a un desciframiento de los signos del texto y su representación a través de los diversos sistemas semióticos que intervienen:

¹⁸⁷ Partimos de la consideración dada al objeto en el teatro, que remite a: "todo lo que se encuentra en escena, accesorios, decorado..." (de Toro, 2008, p.118).

¹⁸⁸ Formas concretas de la deixis, palabra griega que designa la acción de mostrar, de indicar.

escenografía, luminotecnia, vestuario, música, códigos gestuales, verbales, entre otros aspectos.

En este sentido, no podemos olvidar la importancia del valor selectivo, el *ut pictura poesis* cimentado en la teorización estética, rubricado en la plástica individual y experimental del creador escénico. Sirvan como ejemplo las escrituras ideográficas de: *Prometeo*, de *Esquilo*, lectura de Marguerita Palli, *Hamlet* de W. Shakespeare, leída por Es Delvin, *La consagración de la primavera* leída por Pina Bausch, *Electra* de Sófocles leída por Ming Cho Lee o el *Fausto* de W. Gothe, leído por Felipe Lima.

Debemos remontarnos al Renacimiento y al Barroco para hablar del concepto de lo efímero en el espacio escénico. Lo temporal está presente en la construcción de las grandes tramoyas, en los desfiles conmemorativos, autos sacramentales o festejos regios, como la entrada en Madrid de Mariana de Austria (1649) para casarse con Felipe IV, argumento para un gran festejo que transformó Madrid en una ciudad/escenario portátil. La puesta en escena, en el contexto visual y coreográfico de estos grandes eventos participativos en el que colaboraban pintores, escultores, artesanos, cartógrafos, decoradores, sastres..., se ordenaba siguiendo un recorrido escénico monumental. Enclaves naturales y urbanos intervenidos por la plástica escénica, transformaron las ciudades en grandes escenarios practicables mediante el empleo de la persuasión, el engaño y el trampantojo visual; arquitecturas efímeras con un trasfondo religioso, político y literario que dio lugar a un arte fugaz y simbólico (Blázquez Mateos & González Cid, 2021).

Lo efímero en el diseño escénico permite aunar la arquitectura formal y la experimentación visual a través de la hibridación, nuevos materiales y dispositivos que permiten un espacio escénico sugerente, creativo, funcional, de igual modo, transitorio y cambiante. Muestra de estas creaciones son las piezas del director, coreógrafo, artista visual y creador escénico Dimitris Papaioannou y su desafío arquitectónico-escenográfico en cada uno de sus montajes en los que utiliza materiales puros, degradables, fragmentarios. En la instalación performática *Inside* (2011), hubo que adaptar a escala, evaluando las medidas de la caja escénica, una habitación hiperrealista con vistas exteriores a la ciudad,

acondicionando materiales y objetos (paredes, ventanas, puertas, techo y mobiliario). En *Primal Matter* (2012), dos hombres se transforman en símbolos de luz y sombra, la cultura de la conciencia en contraposición a la cultura del cuerpo acomodado a la rutina y al confort. Se trata de un enfrentamiento del propio artista consigo mismo, con reminiscencias al mundo clásico que recuerda la cinética y la fuerza dinámica en la técnica escultórica de Michelangelo Buonarroti, en *Primal Matter* llevada al lenguaje de la danza-teatro, imágenes fragmentarias entre el minimalismo y la desnudez corporal.

Sus instalaciones escenográficas hechas con materiales diversos (orgánicos, pétreos, textiles, plásticos...), con un hábil manejo de efectos visuales y dramáticos, sumergen al espectador en un espacio neoicónico, plagado de imágenes cuidadosamente elaboradas y de fuerte impacto visual, sobre todo cuando emplea el desnudo para sus composiciones o cuadros escénicos, tendencia que quizá proceda de las influencias de quien fuera su maestro, el pintor griego Yannis Tsarouchis que abordó en su obra el tema del desnudo masculino frontal. Parte de ese mundo homeroótico persiste en la plástica de la obra efímera de Papaioannou, de naturaleza perecedera, fragmentaria, así lo expresa en una entrevista: "recojo esos pequeños fragmentos que surgen y me enfrento a un puzzle del que desconozco su imagen final, pero cuyas piezas están frente a mí. A partir de ahí se trata de componer, descomponer y vuelta a empezar" (Papaioannou, 2021).

4. NUEVOS RELATOS

Los nuevos relatos confirman la tendencia a revisar aspectos esenciales de la historia del arte, la historiografía, la literatura artística, la tratadística y la crítica del arte. En este sentido, Clark (2012), plantea la dicotomía entre vieja Historia del Arte y nueva Historia del Arte, la primera, representada por el museo secular que pondera el culto al artista siguiendo los cánones tradicionales dentro de las expectativas del mercado y los recursos financieros, puestos a disposición de las grandes colecciones y artistas reconocidos. La segunda, la nueva Historia del

Arte, con otras ambiciones y facetas diferentes, obliga a replantearnos la noción del objeto del arte, sus métodos y funciones.

La politización del arte es un tema a debate en el pensamiento contemporáneo. Fuera del relato general, los planteamientos de género y las temáticas sociales van adentrándose de manera progresiva en territorios expositivos que hasta hace unos años estaban fuera de los museos tradicionales. La acción político-cultural, cada vez más presente en las líneas-guía de las instituciones y en las decisiones del comisariado, es reflejo del desafío del arte de nuestro tiempo, pero también, objeto de debate, se trataría de: “un desplazamiento ideológico en el cual el campo de la cultura se vuelve politizado. Terribles y fieros debates entre los poscolonialistas, los defensores del canon, las feministas...” (Clark, et al.). La saturación de un mundo politizado que interfiere también en el trasfondo de la cultura.

Todo lo que puede crecer en el museo como espacio social, legitima el interés de la institución por alejarse de una imagen tradicionalista, las exposiciones y sus líneas temáticas, como veremos, tienden a buscar un trasfondo social de perspectiva comunitaria, incluso, como marco explicativo de los vaivenes históricos, contra el sesgo dado, por ejemplo, a las mujeres artistas en la historiografía del arte. La pluralidad temática trae al museo visiones renovadas que dan al espacio nuevos usos, como indica O’ Doherty (2016): “El espacio ya no es solo el lugar en el que suceden las cosas. Las cosas hacen que el espacio suceda” (p.43).

Un ejemplo de este nuevo relato es el proyecto *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España* (□□□□+□□□□), comisariado por Carlos G. Navarro, conservador del Área de Pintura del Siglo XIX del Museo Nacional del Prado. En la exposición se mostraron 130 obras de mujeres pintoras, la apuesta más ambiciosa del museo, hasta la fecha, para dar visibilidad a las mujeres, tanto en su condición de artífices y artistas como de sujetos de la pintura, lo cual puede comprenderse como una reflexión autocrítica de la propia institución que reconoce la ausencia del arte femenino en un espacio museístico referencial como el del Museo Nacional del Prado.

La exposición temporal, que pudo verse del 6 de octubre de 2020 al 14 de marzo de 2021, planteaba una crítica al orden patriarcal que borró del corpus del arte y la cultura de la época la obra de mujeres artistas, víctimas del menosprecio, suprimidas e invisibilizadas por la sociedad patriarcal. Una reflexión sobre la imagen de la mujer en el sistema artístico de finales del XIX y comienzos del XX, como pudo verse en gran parte de las etapas del itinerario repartido en 17 secciones.

Todas las secciones abordaban un relato diferente sujeto al discurso temático antes referido. La sección 1, *Reinas intrusas* presentaba un retrato de *Doña Urraca* de Carlos Múgica y Pérez, una reflexión sobre la mujer empoderada y la monarquía marcadamente patriarcal a través del relato de Doña Urraca quien, a pesar de su legítimo derecho al trono del reino de León, tras la muerte de su hermano, tuvo que aceptar contra su voluntad el matrimonio con el rey de Aragón para poder ser reina. En la sección 6, por ejemplo, se mostró el cuadro *Inocencia / Crisálida*, obra de Pedro Sáenz Sáenz, la representación erotizada del desnudo femenino, la cosificación de la mujer en el periodo adolescente, satisfaciendo el deseo y la curiosidad masculina a través del desnudo.

Gran parte de las obras elegidas son testigo de un relato moralizante, patriarcal, discriminatorio y condenatorio hacia la imagen femenina. Como contraste a este alegato ideológico, en la sección 9 estaban las reflexiones feministas de Emilia Pardo Bazán a través de sus escritos literarios. Figuraban en la exposición pintoras olvidadas como la francesa Rosa Bonheur con la representación realista de la naturaleza, el autorretrato de la pintora modernista Lluïsa Vidal, la técnica escultórica de Helena Sorolla con la pieza *Desnudo de mujer* o el *Autorretrato de cuerpo entero* de María Rosset.

En el museo del siglo XXI los nuevos escenarios invitan a la participación de colectivos focalizados mediante formatos que desbordan el marco tradicional, compartiendo códigos dramáticos que acercan las artes escénicas a las bellas artes. Un ejemplo de ello fue la performance *Parpadeos* (2011) dentro del programa que desarrolló el Museo Reina Sofía en octubre y diciembre de 2019, bajo el título *Insumisas. Feminismos en el museo*. Este trabajo fue el resultado de la investigación de un colectivo escénico feminista llamado *La profesión va por dentro*,

todas las participantes superaban los cincuenta años de edad. Durante seis meses de trabajo, exploraron las emociones y relaciones del cuerpo femenino con la obra de arte expuesta en el museo, un proceso que evaluó las dificultades del espacio, los problemas de accesibilidad, así como otras las reflexiones psíquicas y emocionales que derivaron en un proyecto performativo en clave femenina.

5. INMERSIVIDAD E INTERACTIVIDAD

Dentro de los proyectos museográficos y teatrales de la última década, la inmersión se comprende como una práctica expositiva basada en la creación de una ilusión de tiempo y lugar mediante la reconstrucción de un mundo contextual que requiere la integración del visitante. Esta integración advierte no solo nuestra presencia física en la exposición, también, las implicaciones de nuestro cuerpo dentro ella, ya sea de manera presencial o a través de dispositivos digitales interactivos. Implicaciones que alteran las experiencias perceptivas durante el encuentro con la obra, evaluando el rol que se le asigna al visitante/participante como parte fundamental de la obra expuesta o representada.

No solo en los museos se va a dar esta circunstancia, también en la teoría posdramática¹⁸⁹ del teatro actual se infieren los mismos principios de inmersividad e interactividad. Prueba de ello es la experiencia del teatro fuera del teatro: teatro en la calle, en los parques, en el metro, en el transporte urbano, en naves, locales de ocio y restauración, edificios, habitaciones, etc.

Este grado de flexibilidad y multiplicidad espacial nos sitúa en el “escenario portátil”, de arquitectura funcional, que desplaza la representación hacia los márgenes de lo parateatral, asunto tratado en el epígrafe 3. El edificio deja de ser el hábitat de la escena, la escena edifica entornos dramáticos en un marco divergente, romo, sin ataduras ni geometrizarciones limítrofes, nos referimos a la idea de marco expandido planteada por Kisler (1999), que apunta: “cuando la escena haya dejado de

¹⁸⁹ Lehman (2020, p.282) plantea que el teatro de estética posdramática pondera la enmarcación múltiple, marcos multiplicados que se emancipan como rasgos específicos de la semiótica visual del teatro a partir de la década de 1980.

ser un cuadro, podrá la representación llegar a ser un organismo” (p. 170). Este pensamiento, nacido de la teoría teatral de vanguardia, revela el carácter emancipador del nuevo teatro, la trashumancia del espectáculo desplazado hacia otros territorios en los que la nueva teatralidad ofrece otros esquemas comunicativos en entornos urbanos.

En este sentido, las relaciones espaciales generadas durante las representaciones de Microteatro, un formato revolucionario que nació en 2010 como opción al circuito teatral convencional, lo efímero prevalece sobre lo duradero, lo íntimo sobre lo público. La frontera entre actores y espectadores se diluye en favor de una total cercanía a escasos centímetros unos de otros, el marco espacial se minimiza hasta contraerse en extremo, solo unos pocos espectadores pueden acceder al recinto dando lugar a microescenarios diversos creados en habitaciones de casas particulares, locales, cubículos y pequeños espacios urbanos. La máxima reducción del espacio permite una integración e inmersividad total durante los 15 minutos que dura la representación, aproximadamente.

La compañía Rimini Protokoll (2020), en la línea de las creaciones de Julian Maynard y su compañía *Station House Ópera*, que relaciona el teatro con los procesos arquitectónicos, ha creado un espectáculo escénico inmersivo en un edificio de la antigua Alemania Federal titulado *Bauprobe Beethoven* (Beethoven en construcción). El viejo e histórico edificio Beethovenhalle sirve como narrador para hablar del patrimonio material e inmaterial en ocasión del 250 aniversario del nacimiento del músico alemán. ¿Cómo trasladamos el pasado al presente? ¿Qué celebramos en un aniversario? *Bauprobe Beethoven* contextualiza la trascendencia de la memoria en un edificio que fue en el pasado un museo, ¿Qué es recordar y preservar? el legado de la música y la cultura, filtrado a través del tiempo y los acontecimientos sociales (Rimini Protokoll, 2020).

Otro ejemplo de inmersividad es *La Cocina* de Arnold Wesker, teatro concebido en 360°, un espectáculo dirigido por Sergio Peris-Mencheta y estrenado en el Centro Dramático Nacional (CDN) en 2016 (Peris Mencheta, s.f). Butacas situadas alrededor del escenario, 26 intérpretes en escena, una coreografía diseñada incluso para el manejo veraz y preciso de la utilería, estamos ante la disección de una cocina a escala real

en la que se difuminan las fronteras entre lo real y lo ficcional. El espectador puede sentir y percibir los olores de los alimentos que se están manipulando y cocinando en escena.

En *Museo de la ficción I. Imperio* de Matías Umpiérrez (2021), se inspira libremente en *Macbeth* de Shakespeare, el espectáculo es una video instalación a medio camino entre las artes vivas, el videoarte y el cine, acaso la “museificación” del teatro. Como expresa su director, “un diálogo acerca del desplazamiento que puede provocar la acción dramática en un sistema de museo-colección-conservación-exhibición-tiempo, al desafiar los límites témporo-espaciales de la ficción” (Umpiérrez, 2021).

6. PROCESOS ARTÍSTICOS E INNOVACIÓN TECNOLÓGICA

“El futuro de los museos: recuperar y reimaginar”, fue el lema del día internacional de los museos en el año 2021¹⁹⁰. Un paso más hacia la conservación de las obras y los procesos artísticos, utilizando las herramientas de la tecnología para expandir conocimientos y experiencias, para ampliar las posibilidades del arte a través de lo digital, como las diferentes opciones y aplicaciones creativas con un trasfondo tecnológico e innovador. Veremos cómo, en este contexto altamente experimental, se ponen en práctica algunas de las técnicas más usadas en aquellos procesos que combinan procedimientos analógicos, artesanos o tradicional con la Inteligencia Artificial (IA), la tecnología digital y el *software* de última generación.

FIGURA 2. *Procesos artísticos e innovación tecnológica. Nuevas tecnologías aplicadas a la investigación artística*



Fuente: elaboración propia

¹⁹⁰ Fuente: International Council Of Museums (ICOM)

La Fotogrametría es el resultado de la imagen tomada por dispositivos de captura 3D, permite que una fotografía se convierta en un mapa preciso con una información detallada de los planos y colores que permite documentar superficies y formas. Es una tecnología utilizada para la conservación y la recuperación de obras de arte que han sufrido algún tipo de deterioro, o para poner al servicio de los usuarios e investigadores detalles que no podemos precisar a simple vista. Artistas como el colombiano Leandro Gomez Mora, seudónimo Leo Pum, y el sevillano Israel Tirado García, utilizan la fotogrametría en sus procesos artísticos de creación fotográfica y virtual.

La Realidad Virtual y la Realidad Aumentada permiten una nueva experiencia de encuentro y aprendizaje entre la obra y el espectador, herramientas digitales que aumentan la experiencia del usuario en espacios físicos y virtuales diversificados. Con motivo del 400º aniversario de la muerte de Shakespeare, la *Royal Shakespeare Company* acercó el diseño escénico a la Inteligencia artificial en el montaje de *La Tempestad* (2016). Con las colaboraciones de Intel y *The Imaginarium Studios* se creó un personaje completamente digital que interactuaba en escena, la tecnología funcionaba mediante la captura de movimientos y expresiones faciales que permitieron al actor transferir su expresión interpretativa, vocal y gestual al personaje digital e interactuar con otros personajes durante la representación viva.

Por otra parte, el arte generativo, entre la ciencia computacional y la creatividad, se plantea como un nuevo paradigma interdisciplinar mediante el uso de procedimientos algorítmicos como medio de creación artística. La obra de Leonardo Solaas se expresa a través de diferentes parámetros en los que operan múltiples transformaciones de la materia con un trasfondo filosófico. Forma e imagen son el resultado de la acción-reacción de procesos tecnológicos y artesanales orientados hacia la instalación museística/escenográfica. En la videoinstalación *Ejercicios de aplazamiento* (2016), el artista ofrece al espectador la posibilidad de interactuar con la obra, permitiéndole la posibilidad de manipular el tiempo a través de una transmisión de vídeo (Solaas, s.f).

La impresión 3D es otro de los elementos experimentales usados en los procesos artísticos. Una de las acciones creativas más relevantes es la

visión biológica de la diseñadora multidisciplinar Neri Oxman, investigadora, arquitecta y artista visual del *Mediated Matter Group* del MIT. Oxman, estudia la yuxtaposición de las propiedades de materiales orgánicos y no orgánicos para generar nuevas formas inspiradas en la naturaleza y su ecosistema. Para la gira virtual de la cantante Björk, gira 360° realidad virtual Björk Digital (2016), Oxman y su equipo diseñaron una máscara de fabricación aditiva a partir de un escáner 3D del rostro de la cantante, recreando así diversas interpretaciones de su estructura ósea y tejidos (El mundo, 2016).

La técnica Kinect, el videomapping y la robótica son herramientas usadas por el artista japonés Daito Manabe en sus espectáculos. Entre ciencia, algoritmo y robótica se expande un cosmos creativo ilimitado en el que se funden imagen proyectada, drones y composiciones digitales animadas que crean una total interactividad entre el plano coreográfico y la expresión digital. Proyectos transdisciplinarios que diseñan de manera interactiva escenarios digitales para ópera, música, teatro y danza, colaboraciones destacadas como las de Manabe junto a la coreógrafa y bailarina MIKIKO como en ELEVENPLAY x Rhizomatiks "trace" (2015), donde se activan nuevas relaciones entre el cuerpo danzando y la tecnología, una experiencia inmersiva de luz, imagen, sonido y movimiento.

7. CONCLUSIONES

- Se verifica la permeabilidad entre formas de representación presenciales y virtuales. Por medio de la tecnología se genera una nueva conciencia del arte expandido, más allá del concepto de "obra expuesta" o "puesta en escena" que va a permitir la espacialización de la obra en contextos diversificados, disolviendo la relación preexistente estatutaria entre contenido y forma, la presencialidad no impide el uso de técnicas y soportes virtuales al tiempo que los dispositivos digitales colaboran como narrativas transmediales creando nuevas alteridades entre imagen virtual y analógica, favoreciendo, para este cruce de significaciones, escenarios virtuales.

- Lo efímero como acto de fugacidad programada en espacios performativos/expositivos abandona el formato tradicional proponiendo un nuevo encuadre y disociación en espacios diversificados. Por tanto, se ponderan las arquitecturas como escenografías efímeras en un lapso temporal acotado, marcado, cuyo final, sin embargo, no es la caducidad o término del proyecto museístico o escénico, sino la perdurabilidad de su discurso, la huella, traza o transferencia a través de nuevas creaciones hiperconectadas que dan continuidad a los procesos, ideogramas o ideologemas formulados.
- Se advierte un cambio de tendencia en la política de programación de los grandes museos apostando por proyectos y exposiciones en los márgenes de lo parateatral y paramuseístico, de naturaleza expansiva, no mostrativa. En este sentido, se abren nuevos marcos de investigación en tanto que las obras, los procesos de creación artística, transfieren al mundo académico nuevos campos de estudio sobre el presente y futuro del arte, ligado a las humanidades digitales. En esta misma línea se constata el incremento de actividades didácticas, formativas, divulgativas dentro de los centros de arte, museos y galerías.
- Las prácticas artísticas colectivas y participativas actúan como catalizador entre la obra y el espectador, una dinámica relacional, inmersiva, sostenida en el intercambio, co-creación y conectividad bajo la apariencia de ecosistema cultural.
- Se muestran temáticas y relatos expositivos en los que se pone en valor el patrimonio: diálogos entre lo clásico y lo contemporáneo, pero también, donde se piensa un nuevo modelo de arte inclusivo, participativo, como respuesta a las emergencias artísticas y al ritmo del propio arte y su impacto en la sociedad global digital.
- El concepto de nuevo museo del siglo XXI se perfila como idea proyectual más allá del resultado expositivo, ponderando la articulación en torno a un ecosistema cultural que busca la

proximidad a través de líneas-guía para el diseño urbano de las ciudades de las próximas generaciones.

REFERENCIAS

- Appia, A. (1999). *Cómo reformar nuestra puesta en escena (1904)*. En J. A. Sánchez (Ed.), *La escena moderna* (pp. 55–72). Akal.
- Blázquez Mateos, E., & González Cid, L. (2021). La ciudad portátil como metáfora del mundo. *Artescénicas*, 20, 44–49.
- Cid, L. (2021). 2 Biodramas. Serie personajes históricos. Ediciones Cumbres.
- Clark, T. J. (2012, 5 marzo). Qué fue la nueva Historia del Arte Conversaciones con T.J. Clark. Radio del Museo Reina Sofía. <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/que-fue-la-nueva-historia-del-arte-conversaciones-con-timothy-j-clark>
- El Mundo. (2016, 4 julio). La máscara impresa en 3D que lucirá Björk en su gira de realidad virtual. *El Mundo*. <http://ow.ly/trPJ50Hhkfy>
- Kiesler, F. (1999). Debate del teatro. Las leyes de la caja escénica (1924). En J. A. Sánchez (Ed.), *La escena moderna* (pp. 163–190). Akal.
- Kristeva, J (1969). *Semiótica I. Fundamentos*.
- Lehmann, H.-T. (2010). Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después. En *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, 309–330.
- Lehmann, H.-T. (2017). *Teatro Posdramático*. CENDEAC. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Manabe, D. (s. f.). Daito Manabe. Work. Daito Manabe. <https://www.daito.ws/work/>
- Museo Del Prado. (s. f.). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833–1931)*. Museo del Prado. <http://ow.ly/EELg50HeoNC>
- Museo Reina Sofía. (2019, 11 diciembre). *Parpadeos Una performance inmersiva y accesible*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/actividades/parpadeos-performance>
- Museo Universidad de Navarra. (2015). *The Black Forest*. Íñigo Manglano-Ovalle. MUN. <http://ow.ly/miZQ50HjsEG>
- Museo Universidad de Navarra. (2016). *Constelaciones de lo intangible*. Luis González Palma. MUN. <http://ow.ly/sowC50HgiZv>

- Museo Universidad de Navarra. (2017). Óscar Mariné. Big Bang. MUN.
<http://ow.ly/noxK50HjuMI>
- Museo Universidad de Navarra. (2018) Folleto de programación Otoño 2018.
 Issuu. https://issuu.com/museo-universidad-de-navarra/docs/programacion_sd18_19_web
- O' Doherty, B. (2011). Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo. Cendeac.
- Papaioannou, D. (2021, 2 diciembre). Entrevista a con motivo de «Transverse Orientation», su nueva obra maestra. CC/magazine.
<http://ow.ly/7nSx50Hfl0w>
- Pavis, P. (1998). Diccionario del teatro. Dramaturgia, estético, semiología. Paidós.
- Peris-Mencheta, S. (s. f.). La cocina. Resumen. Centro Dramático Nacional.
<https://cdn.mcu.es/espectaculo/la-cocina/>
- Rimini Protokoll. (2020). *Bauprobe Beethoven*. Rimini Protokoll.
<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/bauprobe-beethoven>
- Sánchez Garzón, T. (2018, 9 noviembre). La tradición y la modernidad se unen en «Vía Mística»: un homenaje a la espiritualidad de Cuenca. Eldiario.es.
<http://ow.ly/upIQ50Hjm8C>
- Solaas, L. (s. f.). Ejercicios de desplazamiento. Leonardo Solaas.
<https://solaas.com.ar/index.html>
- Tejeda Martín, I (2006). El montaje expositivo como traducción: fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo. Trama editorial.
- Ubersfeld, A. (1998). Semiótica Teatral. Cátedra.
- Umpiérrez, M. (2021). Museo de la ficción I. Imperio. Vídeo instalación performance de Matías Umpiérrez. Teatro Español y Naves del Español.
<https://www.teatroespanol.es/museo-de-la-ficcion-i-imperio>
- Viver, J. (s. f.). Mujeres de Lot. Taller de escultura efímera. Javier Viver.
<https://javierviver.com/exhibiciones/mujeres-de-lot-taller-de-escultura-efimera-del-16-al-20-de-noviembre-2020/>