

El espacio de las artes visuales y escénicas

The space of the visual and performing arts

Guillem Aloy-Bibiloni^a y Carles Francesc Baeza-Server^b

^aBellas Artes ADEMA-UIB, g.aloy@eua.edu.es y ^bBellas Artes ADEMA-UIB, c.baeza@eua.edu.es

Breve bio autores:

Guillem Aloy Bibiloni es arquitecto, investigador y docente en el campo de la Teoría y la Historia de la Arquitectura. Actualmente es Docente e Investigador en la Escuela Universitaria ADEMA - Universitat de les Illes Balears en el grado de Bellas Artes (2024-...). Ha realizado estancias investigadoras y docentes en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (2017-2023), en la École Nationale Supérieure de Architecture de Paris-Malaquais (2019) y en la Beuth Hochschule für Technik de Berlín (2019). Contribuye regularmente al discurso académico como docente visitante en numerosas instituciones, como la Architectural Association Visiting School (2023), la Aarhus School of Architecture (2021-2022), la Royal Danish Academy (2022), la Universidad Andrés Bello de Santiago de Chile (2022) y la ENSA de París Malaquais (2022). Obtuvo su licenciatura en Arquitectura y ha defendido su tesis doctoral (octubre 2022) en la UPC-ETSAB donde ha investigado la relación entre el teatro, la arquitectura y la ciudad de Palma, Mallorca.

Carles Francesc Baeza-Server es sociólogo (Universitat d'Alacant), DEA en Arquitectura (área de Composición Arquitectónica, Univ. d'Alacant), Doctor en Arquitectura (área de Proyectos Arquitectónicos, ESARQ-UIC Barcelona) y docente en el área de Intervención Sociocomunitaria (IES Ramon Llull, Palma). Actualmente es colaborador en el equipo de desarrollo académico de nuevas titulaciones (Arquitectura, Diseño y Ciencias Sociales) en la Escuela Universitaria ADEMA (Palma). Discípulo del profesor y arquitecto J. Muntañola, en su tesis doctoral ha desarrollado un corpus teórico-metodológico para la investigación de la arquitectura de vivienda social. Sus líneas de investigación se sitúan en la hibridación y transdisciplinariedad de estudios avanzados en las áreas de Sociología de la Arquitectura; Arquitectura y Comunidad; Arquitectura y Ética; Crítica, Historia y Teoría de la Arquitectura, el Arte y el Diseño desde una perspectiva hermenéutica, sociofísica, simbólica y dialógica.

How to cite: Aloy Bibiloni, G. y Baeza-Server, C.F. 2024. El espacio de las artes visuales y escénicas. En libro de actas: EX±ACTO. VI Congreso Internacional de investigación en artes visuales aniaav 2024. Valencia, 3-5 julio 2024. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.18113>

Resumen

¿Cuál es el espacio de las artes visuales y escénicas? No nos referimos al taller del artista, sino al lugar de exhibición del arte. El lugar donde mediante un pacto social y una escenografía la obra de arte se muestra ante el público.

Tradicionalmente, la arquitectura y el teatro comparten una profunda conexión arquitectónica. En ambas disciplinas, en las artes visuales y escénicas, es fundamental el concepto de puesta en escena para su exhibición que implica esencialmente la creación del espacio. En el siglo XXI, la identidad espacial del teatro y de las artes visuales ha experimentado cambios significativos, alejándose de sus formas históricas. La exploración de las prácticas escénicas contemporáneas de distintos artistas subraya la importancia de la componente espacial que fomente un sentido de unidad temporal entre artistas y espectadores.

Esta comunicación explora la idea de espacios híbridos; un cruce de las tipologías arquitectónicas del teatro y la de los museos. ¿Debería examinarse seriamente el arte basado en el tiempo dentro de los contextos museísticos para estimular el desarrollo de formas arquitectónicas novedosas? El análisis de la puesta en escena de artistas contemporáneos nos puede ayudar en esta mirada. Anne

Imhof caracteriza las performances como heterotopías, que mezclan la expresión artística con reinos oníricos. La preferencia de Tino Sehgal por los museos se debe a su perfecta integración en la vida cotidiana, que contrasta con la interrupción que se percibe en el teatro. En respuesta, la compañía El Conde de Torrefiel defiende el papel del teatro como bastión de la ficción en una era en la que realidad y ficción se entremezclan hasta hacerse indistinguible. La historiadora del arte Claire Bishop observa los museos como zonas en evolución para acoger la representación, que fusionan elementos de los escenarios íntimos del teatro experimental con la presentación más tradicional de la galería.

Palabras clave: arquitectura; artes escénicas; escenografía; artes visuales.

Abstract

What is the space of the visual and performing arts? We are not referring to the artist's studio, but to the place where art is exhibited. The place where, by means of a social pact and a scenography, the work of art is shown to the public.

Traditionally, architecture and theatre share a deep architectural connection. In both disciplines, in the visual and performing arts, the concept of staging for exhibition is fundamental and essentially involves the creation of space. In the 21st century, the spatial identity of theatre and visual arts has undergone significant changes, moving away from their historical forms. The exploration of contemporary performance practices by different artists underlines the importance of the spatial component that fosters a sense of temporal unity between artists and spectators.

This paper explores the idea of hybrid spaces; a crossover between the architectural typologies of theatre and museums. Should time-based art be seriously examined within museum contexts to stimulate the development of novel architectural forms? Analysis of the staging of contemporary artists can help us in this regard. Anne Imhof characterises performances as heterotopias, mixing artistic expression with dreamlike realms. Tino Sehgal's preference for museums is due to their seamless integration into everyday life, which contrasts with the perceived disruption of theatre. In response, the company El Conde de Torrefiel defends the role of theatre as a bastion of fiction in an era in which reality and fiction intermingle to the point of indistinguishability. Art historian Claire Bishop observes museums as evolving zones for performance, fusing elements of the intimate settings of experimental theatre with the more traditional presentation of the gallery.

Keywords: architecture; performing arts; scenography; visual arts; visual arts.

INTRODUCCIÓN

La arquitectura y el teatro están íntimamente vinculados, ya que ambos moldean el espacio, crean atmósferas. En esencia, montar una obra teatral es una manera de dar forma al espacio. Para la arquitectura moderna, su núcleo es justamente crear el espacio.

En la Bauhaus, antes de la apertura del taller de arquitectura en 1927, se le asignó al teatro la tarea de unificar las diversas formas de arte. Walter Gropius, el director de la escuela en 1923, reconocía una estrecha conexión entre el teatro y la arquitectura. Por eso no es de extrañar que el curso de teatro de la Bauhaus bajo la dirección de Oskar Schlemmer se enfocase en investigar los elementos fundamentales como la forma, el color, la luz, el sonido y el movimiento—componentes abstractos que son también esenciales en la arquitectura moderna.

Actualmente, el espacio que ocupa el teatro y las artes visuales en el siglo XXI parece difuso. En las últimas tres décadas ha habido poco interés en crear o proponer nuevas estructuras arquitectónicas teatrales y museísticas. El teatro se ha dispersado en otros ambientes, alejándose de su tipología tradicional. Nuestra intención para el congreso *EX±ACTO* es explorar y examinar diversas representaciones y aproximaciones, primero más centrado en el mundo del teatro, para posteriormente observar la puesta en escena de artistas contemporáneos como Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė y Lina Lapelytė; Anne Imhof; Tino Seghal; y destacar la relevancia de las fronteras, los acuerdos y la configuración espacial de la puesta en escena, que reúne temporalmente a actores, obra y espectadores.

La convergencia de la arquitectura teatral y museística refleja un debate sobre cómo adaptar los espacios arquitectónicos a las necesidades del arte contemporáneo. Anne Imhof vería estos espacios como flexibles y transformadores, adecuados para sus performances oníricas. Tino Seghal argumenta que el teatro está obsoleto y prefiere la integración fluida del museo en la vida diaria. En contraste, la compañía de Teatro El Conde de Torrefiel enfatiza el valor del teatro como el hogar explícito de la ficción en un mundo saturado de ella. Claire Bishop sugiere que los museos pueden evolucionar hacia espacios híbridos que mezclan la "caja negra" del teatro y el "cubo blanco" de la galería, apoyando tanto las instalaciones artísticas como las performances. Esta discusión señala la necesidad, quizás, de una reflexión del espacio de la cultura.

Una tendencia que es cada vez más prevalente en el mundo del arte contemporáneo se refiere a que las exposiciones de arte ya no se limitan a mostrar objetos estáticos, sino que se valen del tiempo como un componente esencial. Esto puede manifestarse de diversas maneras, como performances, instalaciones interactivas, o exhibiciones que se activan con el transcurso del tiempo. La escenografía juega un papel crucial en estas exposiciones. No es solo el fondo contra el cual se presentan las obras; es un participante activo que influye en la experiencia artística del espectador y en la percepción de la obra. Las instalaciones artísticas contemporáneas a menudo utilizan la escenografía para sumergir a los visitantes en un entorno que complementa o incluso desafía su percepción de las obras presentadas.

DESARROLLO

Sin obviar la implementación en la ciudad, esta presentación también aborda la arquitectura del espacio escénico y su paradójica definición: puede ser cualquier espacio imaginable excepto el espacio que es en realidad; porque si lo fuera, el teatro dejaría de ser teatro. Una duplicidad que, como describe Mayorga, no es solo espacial, ya que para producir el efecto teatral «unas personas se separan de otras para representar ante estas posibilidades de la existencia humana». Y de nuevo se nos presenta una paradoja: el espacio del teatro es el del encuentro, el

de la reunión que posibilita la duplicidad, el que crea el marco en un espacio físico para la imaginación. El espacio escénico podría ser un *locus* otro de la ciudad.

El encuentro no tiene que ser necesariamente en un edificio dramático, ni siquiera en una arquitectura determinada, pero sí es necesario delimitar un lugar: un sitio donde el *pacto* permita la posibilidad y la fuerza del hecho teatral. «Lo único que le es imprescindible», continúa Mayorga, «es el pacto que el actor debe establecer con su espectador. Borges expresa el carácter de ese pacto cuando dice que la profesión del actor consiste en fingir que es otro ante una audiencia que finge creerle». ¿Cuál debe ser entonces la definición del espacio escénico? El teatro es el arte del encuentro entre actor y espectador; el espacio, la escenografía, la arquitectura —pero también el vestuario, la iluminación...— para Mayorga tienen un papel subordinado de ayuda al actor y al espectador a reunirse.

Entonces, el espacio escénico podría ser el lugar de encuentro entre actores y espectadores donde se establece el pacto de desdoblamiento. Es decir, desdoblar a una persona en otra; un espacio, un tiempo, en otros. Si la escenografía o la arquitectura no son imprescindibles para el hecho teatral, sí lo es establecer el límite físico de hasta dónde llega el pacto. El desdoblamiento se produce en un espacio limitado.

Algunos de estos límites son espaciales, como en una pintura o en un edificio, y otros son temporales, como el final de una representación musical. Michel Foucault, en la conferencia *Des espaces autres* de 1967, publicada como: *Espacios otros: utopías y heterotopías*, define el concepto espacial de heterotopía, que asocia con la extraña cualidad que tienen algunos espacios «de disipar la realidad con la única fuerza de la ilusión». Las heterotopías, a diferencia de las utopías que son espacios sin lugar, son los espacios que pueden evocar más de un espacio en sí mismos. En esta conferencia, Foucault definió varias heterotopías: el cementerio y el teatro, el museo y la librería, el burdel y la colonia, los hammams árabes y las saunas escandinavas.

Sin embargo, el teatro ha favorecido una forma arquitectónica sobre otras. Desde principios del siglo XVII y a lo largo del siglo XIX, el teatro logró establecer una clara configuración espacial, tanto arquitectónica como escenográfica: el modelo conocido como teatro a la italiana, con una clara dualidad entre el escenario y el patio de butacas. Pero, aunque el teatro a la italiana ha sido la tipología de espacio escénico más conocida, no fue la única que existió entre los siglos XVII y XIX. Entrado el siglo XX, la constante tensión entre la separación del público y la escena, así como los cambios en los hábitos sociales del encuentro teatral, fueron transformando el edificio dramático; surgiendo espacios experimentales donde se establecían nuevas relaciones entre el espectáculo y el público.

Si una de las definiciones de espacio escénico es la de límite, también podríamos incluir la de templo. Si interpretamos en clave teatral la definición de Eugenio Trías, el espacio del templo y del teatro comparten rasgos fundamentales: «Todo templo es una demarcación: un recorte mediante el cual se delimita un espacio despejado al que se asigna carácter sagrado». Ambos espacios son delimitados: un espacio vacío y un tiempo distinto de la realidad. Espacios animados y vivificados periódicamente con la celebración festiva: «Si el espacio da un lugar en el templo, el tiempo lo hace en la celebración que constituye la fiesta». El tiempo y el lugar forman una unidad diferenciada.

En el mismo sentido en que también es «recorte, demarcación y límite» la *Boîte-à-Miracles*, la definición del edificio dramático que estableció Le Corbusier en sus obras completas: «El verdadero constructor, el arquitecto, puede concebir los edificios que les serán de mayor utilidad, ya que posee en su grado mayor el conocimiento de los volúmenes. Puede, de hecho, crear una caja mágica que contenga todo lo que puedan desear. Tan pronto como entra en juego la *Boîte-à-Miracles* [la Caja de Maravillas o de Milagros], escena y actores se materializan; la *Boîte-à-Miracles* es un cubo; en él están dadas todas las cosas necesarias para la fabricación de milagros, levitaciones, manipulaciones, distracciones, etc. El interior del cubo está vacío, pero su espíritu inventivo lo llenará con todos sus sueños, a la manera de las representaciones de la antigua “Commedia dell’Arte”».

El origen de este comentario lo encontramos en el *seminario Rapports du lieu théâtral avec la dramaturgie présente et à venir* celebrado en la Sorbona en diciembre de 1948 para debatir sobre la arquitectura del edificio dramático. Posteriormente se publicaron las ponencias con el título de *Architecture et Dramaturgie* y contó con la conferencia más específica sobre el tema de Le Corbusier, titulada «El teatro espontáneo». Le Corbusier, inicialmente, expresa su respeto por el mundo del teatro, indicando que no tiene ninguna autoridad en la materia y que desconoce el tema en profundidad; para en una segunda parte, en el debate posterior, Le Corbusier con una figura retórica descubre la definición del espacio del teatro que lo acompañará a partir de entonces: *Boîte-à-Miracles*.

Espacio vacío. Por lo tanto, el espacio del teatro podría ser un espacio vacío, tal como lo describió no solo Le Corbusier, sino también Peter Brook: «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y eso es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral». Para Peter Brook, el teatro es el momento presente; actuar, esa es su especificidad y para lograrlo en las Bouffes du Nord transformó radicalmente dos aspectos del teatro: el contacto de los actores con el público y la acústica. Todo el resto del edificio lo dejó sin adecuar ni rehabilitar. Es un espacio vacío de encuentro lleno de significado, que también puede ser entendido como un refugio.

«El teatro no tiene nada que ver con edificios, ni con textos, actores, estilos o formas. La esencia del teatro se halla en un misterio llamado *el momento presente*. [...] Es la verdad del momento presente lo que cuenta, el absoluto convencimiento que sólo puede aparecer cuando entre intérprete y público existe un lazo de unión. Esta unidad aparece cuando las formas temporales han cumplido su cometido y nos han llevado al único instante irrepetible en que una puerta se abre y nuestra visión se transforma».

En el artículo *El refugio o el edificio*, Antoine Vitez captó la doble condición que puede asumir la arquitectura de los teatros: bien de edificio, «perfectas herramientas técnicas», más o menos monumental, un signo urbano elocuente que busca distinguirse; o bien de refugio que alberga la actividad teatral. Vitez, director, actor, pedagogo de teatro francés, instalado entonces en un antiguo granero de la población de Ivry, revisando la experiencia de la rehabilitación arquitectónica en ese espacio, confesaba: «Si hubiera sido más lúcido, más atento, más inteligente (en el sentido propio), habría pedido un acondicionamiento mínimo de la granja. En lugar de la transformación en un bonito teatro, habría impuesto la utilización bruta». Vitez se lamentaba: «Normalizamos un lugar que tenía un interés en sí mismo. Teníamos un refugio, alzamos un edificio. La distinción tiene su importancia. Finalmente, sólo existen dos tipos de teatro; el refugio y el edificio. En el refugio podemos inventarnos espacios de ocio, mientras que el edificio impone de entrada una puesta en escena».

Hans-Thies Lehmann, en 1999, propuso una nueva lectura del espacio escénico diferenciando el espacio dramático simbólico, es decir, el espacio del teatro tradicional, del espacio postdramático, que es el espacio donde el mensaje, el texto, no es lo más importante, sino la experiencia compartida, vivida. El espacio postdramático sería aquel dónde se reduce al mínimo la distancia entre el espectador y el actor: «hasta tal punto que la proximidad física y fisiológica (respiración, sudor, jadeo, movimiento de la musculatura, calambre, mirada) enmascara la significación mental». El teatro se convierte en un momento de «energías compartidas» y no de transmisión de signos. Es el espacio donde la frontera entre realidad y ficción es más ambigua.

La perspectiva de Hans-Thies Lehmann ha influenciado y condicionado gran parte de la producción teatral contemporánea, ampliando una vez más la definición de lo que es el espacio escénico. Aunque la arquitectura específica de los teatros no ha cambiado, el dramaturgo Milo Rau en 2018 definió, de nuevo de manera amplia, el lugar del teatro en uno de los puntos del manifiesto: *The city theatre of the future – Ghent Manifesto* donde planteó el camino que seguiría el NTGent bajo su dirección. Una definición breve, intencionadamente directa, donde el énfasis se sitúa en el hecho teatral y no en la arquitectura: «Un espacio teatral es cualquier espacio en el que se ha ensayado o representado una obra».

CONCLUSIONES

Hemos desarrollado un cierto recorrido que permite contemplar el espacio del teatro como un *espacio otro*, *simbólico*, *desdoblado*; un *templo*, un *refugio*, un *abrigo*, un *espacio vacío*, un *monumento* y una *Boîte-à-Miracles*, que podrían ser algunas definiciones del lugar escénico. Unas arquitecturas no solo de la representación y de la creación, sino también de acogida en un mismo tiempo y en un mismo espacio de espectadores y actores. Un espacio de encuentro donde, sin confundirse, el arte y la vida se acercan. Un «espacio vacío» y un «perfecto instrumento técnico» que puede evocar más de un espacio en sí mismo donde albergar «un hombre que camina mientras otro lo observa».

No podemos, precisamente, reseguir estas mismas aproximaciones de definición de espacio al analizar el trabajo y la puesta en escena de artistas contemporáneos como Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė y Lina Lapelytė; Anne Imhof; Tino Seghal y Pierre Huyghe que estamos viendo en las imágenes proyectadas?

Aunque son Boris Groys y Mark Cousin, reconocidos profesores y pensadores actuales, que recientemente y explícitamente han planteado la posible relación entre la arquitectura del museo y la del teatro. Mark Cousin, por ejemplo, en su seminario en la *Architectural Association* denominado *Escenografía*, donde esta es definida más allá del escenario teatral para abarcar todos los dispositivos que *median* entre el arte y el espectador. Boris Groys sintetiza esta relación en su artículo *Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk* donde el mismo título ya nos introduce a la definición del museo: como archivo y como *obra de arte total*; donde el museo ha dejado de acoger *atemporalmente* objetos rescatados del paso del tiempo en salas permanentes – «el museo no como almacén de obras de arte»– a establecer relaciones temporales entre arte y público, donde el *proyecto curatorial* prevalece –«*sino más bien como un escenario para el flujo de acontecimientos artísticos*»–. Espacios que acogen conferencias, lecturas, proyecciones, conciertos, visitas guiadas, seminarios, entre otros. Son arquitecturas donde reunir a espectadores y visitantes en un mismo lugar, en un mismo tiempo, para experimentar una obra artística: escultura, pintura, fotografía, vídeo, instalaciones site-specific, performance, acciones colectivas. Espacios donde no existe diferenciación entre el escenario y el auditorio, el público está inmerso en el proyecto artístico y curatorial formando parte del mismo. «Durante las representaciones», declaraba Anne Imhof hablando de su *Carte Blanche* en el Palais de Tokyo de 2011, «las distintas salas se convierten en una especie de heterotopía, un espacio de arte mezclado con un espacio onírico, en el que todo se transforma en decorado y puesta en escena», a lo largo de los cinco meses que se desarrolló su exposición monográfica.

Tino Seghal sostiene que el teatro ha perdido su vigencia contemporánea, motivo por el cual prefiere los museos. Él argumenta que el teatro está atrapado en convenciones demasiado estrictas que hacen que la ficción sea excesivamente evidente. Describe que, en el teatro, uno compra un ticket, se sienta y la obra se inicia y finaliza con cambios en la iluminación, en un contexto muy delimitado. Por otro lado, en el museo, percibe una mayor continuidad: los visitantes entran, se desplazan y se van sin una interrupción clara de la realidad de su día.

La compañía de teatro El Conde de Torrefiel considera que es bastante problemática esa mirada, porque justo es esa convención teatral lo que consideran revolucionario. En una época donde todo es tan ambiguo que cuesta diferenciar entre lo real y lo ficticio, el teatro, en su opinión, resalta por ofrecer la certeza de que lo que presenciamos es ficción: distinguir entre el espacio de presentación y el de representación. Si ambos se confunden, retrocedemos a un estado en el cual desconocemos qué fuerzas mueven el mundo, viviendo en constante temor a lo desconocido, sin saber qué es real y qué no. La clara convención teatral de reconocer que estoy aquí, presenciando una obra ficticia, proporciona un sentido de orden y autoconciencia muy potente para El Conde de Torrefiel. La indeterminación de lo real es lo que están explorando. «En tiempos donde la realidad está permeada por la ficción, ¿cuál es el papel del teatro? Es, de hecho, el santuario de la ficción».

Pero la Performance ha triunfado para el público y la crítica en las últimas ediciones de la Bienal de Venecia de Arte. Los pabellones nacionales ganadores del León de Oro en las ediciones anteriores presentaron obras artísticas basadas en el tiempo que resonaron profundamente con el público. En 2017, Anne Imhof transformó el Pabellón Alemán con *Fausto*, una obra que se asemejaba a un enigmático y oscuro rompecabezas. La disposición incluyó a intérpretes que parecían figuras sacadas de la vida nocturna de Berlín, realizando una variedad de acciones: parados, mirando fijamente, desfilando, sacudiendo la cabeza, encendiendo fuegos y adoptando configuraciones hostiles o sensuales sobre un suelo doble transparente, permitiendo que el público los viera desde diferentes ángulos, tanto a nivel del suelo como sobre pedestales fijados a las paredes. Esta configuración no solo ofreció un retrato de una generación saturada por los medios, sino que también transformó estos movimientos y posturas en poderosos símbolos de vanguardia y autenticidad, logrando un impacto visual significativo que proyectaba y monumentalizaba las técnicas de auto-presentación de los intérpretes, tal como lo definió la crítica.

Sun & Sea, presentado en el Pabellón de Lituania durante la Bienal de Venecia de 2019, ejemplifica la fusión innovadora de performance y emergencia climática. Creado por Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė y Lina Lapelytė, esta obra combina canto operístico con un entorno de playa donde se dirigen explícitamente a los graves impactos la crisis climática, donde a la vez todos los participantes están tumbados en la playa tomando el sol sin hacer nada. Los espectadores, ubicados en un balcón superior, observan a los bañistas abajo, facilitando una experiencia espacial y auditiva única que destaca la lucha por comprender y abordar nuestra crisis ecológica colectivamente. Esta obra es notable no solo por su impacto inmediato, sino también por su diseño espacial para ser replicada en diferentes lugares, lo que indica su potencial para una influencia más amplia. De hecho, ha realizado giras internacionales, confirmando su resonancia y adaptabilidad.

La integración del arte de performance en los espacios de los museos, como observa Claire Bishop, refleja un cambio en cómo el arte contemporáneo involucra a su público. Su análisis de 2018 *Black Box, White Cube, Gray Zone* identifica la emergencia de exposiciones de danza como espacios que combinan las cualidades inmersivas del teatro con el enfoque visual de las galerías, potenciando además entre los espectadores nuestro deseo contemporáneo de la presencia física y en comunidad. Esta tendencia subraya una preferencia creciente por obras de arte que no solo cautivan, sino que también fomentan el discurso público sobre problemas sociales urgentes, más allá de las formas y entornos artísticos tradicionales: «la forma paradigmática de las nuevas zonas grises para el espectáculo que han evolucionado a partir de la convergencia histórica de la caja negra del teatro experimental y el cubo blanco de la galería».

Una reflexión sobre cómo los museos podrían evolucionar en espacios vivos de arte, actuando tanto como galerías como escenarios para la creación y exposición artística. Imaginando un lugar arquitectónico híbrido que sirva como archivo, escenario y galería, un centro cultural que sea un punto de encuentro para la comunidad podrían ser algunas reflexiones para el nuevo espacio del arte.

FUENTES REFERENCIALES

- Bishop, C. (2018). "Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance exhibitions and audience attention". *TDR: The Drama Review*, 62(2): 22-42
- Goffman, E. (2009) (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu Editores.
- Hannah, D. (2018). *Event-Space Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde*. Routledge.
- Muntañola Thornberg, J. (1979). *Topogénesis Dos: Ensayo sobre la naturaleza social del lugar*. Oikos-tau.
- Ramon, A. (ed.). 1997. *El lloc del teatre. Ciutat, arquitectura, espai escènic*. Edicions UPC.
- Rufford, J. (2015). *Theatre & architecture*. Palgrave.