



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 9

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2021

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 9 2021

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

EL OBJETO DESBORDANTE. ESPACIOS INMERSIVOS Y ESTRATEGIAS MULTISENSORIALES EN EL ARTE

Editado por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

THE OVERFLOWING OBJECT. IMMERSIVE SPACES AND MULTI-SENSORIAL STRATEGIES IN ART

Edited by Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

INTRODUCCIÓN: CUANDO LOS ESPACIOS DEVIENEN ARTE. OBRA DE ARTE TOTAL, INSTALACIÓN, ENTORNOS INMERSIVOS

INTRODUCTION: WHEN SPACES BECOME ART. TOTAL WORK OF ART, INSTALLATION, IMMERSIVE ENVIRONMENTS

Eduard Cairol¹ y Tomas Macsotay Bunt²

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.31663>

Durante un dilatado período de la historia del arte resultó habitual sentir que las imágenes eran capaces de responder en gran parte a la realidad de las cosas que representaban. La inspiración original del estudio de Foucault *Les Mots et les choses* fue así la lectura de un texto de Borges, quien a su vez cita una «enciclopedia China» que realizaba un desglose del concepto de animal. Entre catorce categorías, se reservaba una para todo animal «diseñado por un pincel de pelo de camello muy fino», junto a animales «frenéticos» y a aquellos otros que «acaban de romper un cántaro de agua³». James Elkins y Caroline Eck han investigado el amplio abanico de incidentes y testimonios, que comprende una amplia era antropomórfica, donde se documentan variadas experiencias ante pinturas y esculturas, desde la Antigüedad grecorromana hasta la época de Goethe. En dichas experiencias, unas espigas de paja impregnadas de la sangre de un jesuita ejecutado se moverían para componer el retrato del difunto, y las galerías de estatuas se presentarían ante los anhelos del coleccionista como personas realmente vivientes o verdaderos compañeros sentimentales⁴.

Si en tiempos más recientes han sido con frecuencia modelos antropológicos los que han servido para examinar el entramado entre la esfera social y la de las imágenes (permitiendo, en términos de Foucault, que una y otra tuviesen cabida en una misma nota enciclopédica), no cabe duda de que hasta muy avanzada la era moderna fue todavía posible tener experiencias envolventes frente a simples imágenes, las cuales experimentaban un desbordamiento a lo audible o lo discursivo, asumiendo las propiedades de la carne viva o sirviéndose de una fuerza mágica para producir efectos en el mundo social, como sugirió el antropólogo Alfred Gell⁵. A este *poder de las imágenes* se refiere en su artículo Nausikaä El-Mecky, incluso en un supuesto límite como es

1. Universitat Pompeu i Fabra: C.e. eduard.cairol@upf.edu; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-7595-6478>>.

2. Universitat Pompeu i Fabra: C.e. tomas.macsotay@upf.edu; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-1163-3300>>.

3. FOUCAULT, Michel: *The Order of Things*, orig. *Les mots et les choses*. Londres y Nueva York, Routledge Classics, 2002, p. xvi.

4. VAN ECK, Caroline: *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*. Chicago, University of Chicago Press, 2016. ELKINS, James: *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. New York, Routledge, 2001.

5. GELL, Alfred: *Art and Agency: An Anthropological Theory of Art*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

el de la *destrucción* de dichas imágenes en el marco, ciertamente, de sendos episodios históricos alejados en el tiempo, pero unidos por el carácter estratégico de operaciones cuidadosamente diseñadas para provocar efectos duraderos entre las poblaciones, respectivamente, de Zúrich y Múnich; todo ello pensado a partir de la categoría seminal de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte integral) entendida como de dispositivo multisensorial, que actuaría sobre diversos niveles de percepción.

Aparece ahí una importante manifestación del objeto desbordante, si bien dicha realidad histórica no opera todavía dentro de parámetros de estilo, geografía o teoría del arte. Es claro que esto puede dar pie a una confusión: visto desde una definición técnica, el aparato multisensorial y envolvente de la era moderna existía tan sólo en formas híbridas y teatrales. La sonoridad que añaden los *jeux d'eau* de la villa manierista d'Este en Tivoli al estímulo visual y olfatorio de los jardines, o la colaboración entre música, ornato arquitectónico, tapices de colores y túmulos efímeros que caracterizaban el carnaval barroco Romano, así como las celebraciones religiosas barrocas, se perciben como empresas que convertían enteros recorridos urbanos en teatros abiertos y en obras de arte de una extraordinaria espectacularidad. Esta amplia panoplia de manifestaciones recibe cada vez mayor atención por parte de la historia del arte, si bien se les sigue dando un trato estrictamente socio-político, ya que son interpretadas en clave de potentes aparatos de propaganda al servicio del poder de los príncipes y de la iglesia, los únicos que disponían de medios para financiar estas fastuosas (y muy onerosas) intervenciones efímeras, apoyadas a su vez en saberes extra-artísticos, como la botánica, la hidráulica o la pirotecnia. Tanto esta estrecha relación con el desarrollo de las tecnologías inmersivas de la escena teatral como ese vivo intercambio con esferas raramente relacionadas con el decorado propiamente artístico constituyen el telón de fondo del detallado estudio de la Capilla de los Huérfanos, de París, presentado por Tomas Macsotay en su aportación al Dossier. El autor reúne evidencia de la circulación de ideas entre este espacio y las formas de la cultura seglar de élite, en la cual se erigía la figura de un espectador religioso absorto en lecturas en las nuevas ciencias de la física o «maravillas de la naturaleza», pero a la vez atento a exigencias por una arquitectura y un teatro de emociones puras y profundas.

Será tan sólo con el auge de un estudio del arte con fundamento materialista cuando se impongan modelos de entendimiento de las bellas artes propiamente basados en la idea del medio. Se dedica entonces una gran atención a la distinción de medios en las teorías de Batteux o Lessing en el siglo XVIII, donde se sustituyen esos límites más bien elásticos y ambiguos de las imágenes y escenarios culturales en prácticas anteriores. Surge aquí la idea de una separación ontológica entre las diversas artes según su extensión en el espacio o en el tiempo, y su utilización respectiva de signos naturales, icónicos o discursivos se convertirá en la inevitable clasificación bajo la cual se pensará y se organizará el campo del arte y se codificarán los públicos ahora si selectos del artefacto cultural⁶. Antes de este cambio en las actitudes mentales y acciones corpóreas ante obras de arte, eran equivalentes las imágenes que sumían al

6. Véase GRIENER, Pascal: *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*. Paris, Odile Jacob, 2010. También POMIAN, Krzysztof: *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago, XIII^e-XX^e siècle*. Paris, Gallimard, 2003.

espectador en una ficción de interacción viva y las obras espectaculares cuyo carácter multimedial los sumía en costosos aparatos estimulantes. Tal y como hemos indicado, su capacidad de ser más que una imagen dependía de reacciones ahora consideradas como irracionales por parte del espectador, las cuales daban pie a hábitos, sistemas de creencias y redes comunitarias, al margen de las cuales aquellas obras hoy consideradas como simples pinturas y esculturas serían igualmente capaces de desbordar sus límites sensoriales y de entrar en interacción con sus destinatarios. A la búsqueda de estas reacciones irracionales del público y al carácter de espectáculo popular de dichas representaciones hace referencia el texto de Rafael Gómez Alonso sobre el género de las así llamadas fantasmagorías y su implantación en el Madrid de principios del siglo XIX.

Bien poco se ha escrito aún, a día de hoy, sobre los vericuetos históricos que unen el mundo de las imágenes encantadas y el acontecimiento multisensorial en eras tan distantes a la llamada obra de arte total de los siglos XIX, XX y XXI. Este Dossier representa, precisamente, un intento de abordar las diferentes vías por las cuales se suceden varias etapas históricas en el acaecer de la obra de arte inmersiva, intentando de este modo dar respuesta a perentorios interrogantes sobre los procesos de desencanto (y paradójico reencantamiento) del objeto o el recurrente «desborde» al que están expuestos en la actualidad los medios artísticos, bajo la presión de complejas demandas culturales y experiencias del espectador, en sí mismas extraordinarias. En otro registro, este número intenta contribuir a un debate con cierto recorrido acerca de la relación entre el impulso preservador del objeto de arte instalado en el museo o galería, y aquel otro afán consumidor y desintegrador que se suele situar en la esfera del espectáculo y la cultura de masas. El artículo de Sergio Martínez Luna sobre el panorama decimonónico explora precisamente uno de esos vericuetos históricos al proponer una relación con los actuales dispositivos de realidad virtual, aumentada o mixta, al margen e incluso a contrapelo de las tan habituales genealogías y arqueologías de los medios que se limitan a trazar una línea de desarrollo constante dirigida a la duplicación cada vez más fiel y exacta de la realidad. Por su parte, el texto de Isabel Valverde se sitúa de lleno en ese territorio de tensión entre el impulso preservador del museo y de la galería y las prácticas de consumo de la cultura de masas, que a inicios del siglo XIX convierte la antigua institución de los Salones de arte en una especie de mercado de ambiente bullicioso e irrespirable; así se equipara la sala de exposiciones al almacén, suponiendo también, en cierta medida, ya una forma (sin duda espuria) de denigración de la visión, ahora en beneficio de una experiencia donde están implicadas diversas esferas de percepción en una dinámica psicomotriz que la autora no vacila en calificar de coreografía.

Este complejo entramado entre el objeto de arte y la cultura popular no deja de producir polémica⁷. Ya en la era de entreguerras, el marxismo crítico de Bertolt Brecht y Walter Benjamin se situaban en el centro de la desarticulación de un gran

7. Textos clásicos sobre el problema son KEMP, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Múnich, Mäander, 1983; HUYSEN, Andreas: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press, 1987, o CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1992.

cuerpo de prácticas de cultura popular que poco a poco se conocerá como *sociedad del espectáculo*. Con el auge de los estudios de cultura visual en los años 80 y 90 del siglo pasado, las ideas de estos autores vivieron un auténtico renacimiento, defendidas y reelaboradas por Wolfgang Kemp, Nicholas Mirzoeff, Martin Jay o Jonathan Crary, por citar sólo algunos de sus más importantes defensores⁸. A partir de esta crítica a la cultura del espectáculo prolifera una crítica de las posibilidades y limitaciones de la percepción en una cultura pública marcada por nuevos medios mecanizados como el diorama, el fotocronograma, la eclosión de la luz eléctrica en el mundo del *variété* y café-concierto, y culminando en las pantallas de cines, consolidando un entorno cada vez más accesible y multitudinario de permanente inmersión espectacular. Pero la crítica marxista y los estudios visuales también forjaron la figura de un espectador en exceso privado y sesgado por el estímulo sensorial: el despliegue irresistible de las imágenes le haría separar la vida afectiva, reflexiva y activa de un estado caracterizado por su suspensión en una apertura perceptiva letárgica y cercana a la inconsciencia. Brecht y Benjamin idearon estrategias para crear un teatro y un cine que deberían sacudir y reactivar a ese público condenado por un bombardeo espectacular a la pasividad narcótica y la hipnosis. En los albores de dichas *tecnologías de la percepción* se sitúa sin lugar a dudas la contribución al Dossier de Núria Fernández-Rius con su investigación acerca de la, hoy tan alejada de nuestra sensibilidad, fotografía estereoscópica. Esta aportación subraya que el aparato estereoscópico depende de un aspecto de recuperación inmersiva y de tránsito físico que nos permite unir este nuevo espectador, condicionado por las nuevas tecnologías de la percepción, con la activa formación de una población en una serie de lugares canónicos constitutivos, en el caso catalán, de un ideario nacional. Y por su parte, el texto de Anna Borisova Fedotova e Isabel Tejada Martín se erige en complemento perfecto para el anterior, ya que en este caso explora una estrategia marcadamente presencial y apropiadora en la forma de la ocupación directa de los espacios públicos en los teatros de masas. En el teatro revolucionario al servicio de los ideales políticos de la Rusia del régimen de los Sóviets, en los años de la guerra civil, se atisban posibilidades de neutralizar la vocación narcótica y de hipnosis colectiva de la que adolecería la imagen en la sociedad del espectáculo, precisamente en la línea de lo que años más tarde vertebraría la propuesta de Benjamin y su amigo el dramaturgo Brecht.

* * *

Por otra parte, resulta posible trazar una genealogía desde la fiesta barroca a las primeras funciones de imágenes móviles, operando en el eje temporal sobre la

8. MIRZOEFF, Nicholas: *An introduction to visual culture*, New York, Routledge, 1999; CRARY, Jonathan: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, October books & MIT Press, 1999; JAY, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Los Angeles, University of California Press, 1992; KROMM, Jane & BAKEWELL, Susan. B. (eds.): *History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*. Londres, Bloomsbury, 2009, pp. 19-29. Una crítica de la metodología de la primera década de los estudios visuales, en MITCHELL, William John Thomas: «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture» en HOLLY, Michael Ann & MOXEY, Keith (eds.): *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. London, Clark Art Institute & Yale University Press, 2002, pp. 231-250.

base de una transformación social que poco a poco produjo esferas cada vez más enfrentadas de cultura popular y cultura de élite, así como sugirió Bourdieu en *La distinción*⁹. Pero tal y como muestran los estudios de Crary, aquellos fenómenos perceptuales aglutinados por la teoría crítica como pertinentes a la «cultura del espectáculo» alimentaban las nuevas ciencias humanas, en particular la antropología, la sociología o la psicología, las cuales debían ser consideradas, por más que su reflexión en la pintura o escultura de la época fuese puntual o discutible, como legado de la vanguardia intelectual de la época. Jason A. Josephson-Storm ha descrito cómo las nuevas ciencias humanas se nutrían de subculturas esotéricas y mágicas cuyo interés en la acción y la influencia «a distancia» sobre el ser humano vivía un momento especialmente álgido durante el paso al siglo XX¹⁰. Todo ello condujo a la «denigración de la visión», en la tesis de Martin Jay: modelos psicológicos de experiencia como el de Bergson, que reconducirían las prácticas literarias y artísticas en las direcciones de la *intuición* (no tanto de la percepción) y de la *energía vital* (no tanto la forma y la corporalidad de las cosas).

Cuando los románticos alemanes introducen el concepto de obra de arte total, la *Gesamtkunstwerk*, se da inicio a la ambición de reproducir en arte lo que los primeros pensadores de lo sublime atribuían a la experiencia de la contemplación de la naturaleza. Pero como bien han indicado Anke Finger y Danielle Follett, se trata en el caso concreto de esta *Gesamtkunstwerk* de una «aspiración estética a lo transfronterizo», que es capaz de acompañar objetivos muy diferentes y en ocasiones mutuamente inconexos¹¹. Una tal ambición no se debe definir únicamente desde la naturaleza del artefacto, con lo cual no es siempre «total» aquella obra que busca la superación de límites entre medios artísticos, o bien por el poderío de un espectador que convierta un tipo de estímulo sensorial en otro, como ocurre en el caso de la *sinestesia*. Finger y Follett describen tres tipos de fusión que pertenecen a la obra total, y que pertenecen tanto al ámbito de la recepción y del sujeto estético como al de la producción y el objeto artístico:

1. Materialmente, la obra tiende a fundir varios géneros, como son medios artísticos, o formas discursivas como la poesía y la filosofía. Estos planteamientos son de naturaleza estética.

2. De modo necesario, la obra de arte total busca disolver las fronteras entre arte y sociedad o arte y vida. Recurrentes son los formatos colectivos, la activación del público y la búsqueda de una transformación social. Son características claramente políticas que emergen ya de modo potente en los escritos de Wagner y su concepto de *Muzikdrama*, así como, en el siglo XX, las vanguardias de la disrupción social, desde el expresionismo cinematográfico y el dada hasta la performance y el Situacionismo de los años 60.

9. BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Critique sociale du jugement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, pp. 495-502.

10. JOSEPHSON-STORM, JASON A.: *The Myth of Disenchantment. Magic, Modernity and the Birth of Human Sciences*. Chicago, Chicago University Press, 2017.

11. FINGER, Anke & FOLLETT, Danielle: *The Aesthetics of the Total Artwork. On Borders and Fragments*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011, p. 3.

3. Hay una fusión de lo sensorial con elementos metafísicos. Se funde por ejemplo aquello presente y empíricamente inmediato con un espectro vislumbrado pero ausente, una *totalidad, unidad, infinidad* o un *absoluto*¹².

Si bien no nos cabe ninguna duda de que ciertas obras de arte incluidas en el concepto de *Gesamtkunstwerk* no cumplen con estas tres características o propósitos en la misma medida, siempre las une la tendencia a romper bordes y regulaciones corpóreas y psicológicas hasta el punto de provocar un *fundirse* en el espacio conceptual y psicológico que separa al sujeto de la experiencia estética de un objeto artístico. Si la imagen barroca tenía en ocasiones esa extraña capacidad de perder sus límites al hacerse sentir como piel, oír como voz o invocar como poder, la teoría de lo sublime y la maquinaria de la obra de arte total del siglo XIX con frecuencia perderá sus bordes más bien en dirección opuesta a la del antropomorfismo: en dirección al público. El sujeto de la experiencia total se perderá a sí mismo en un horizonte vasto, místico, colectivo o disruptivamente maquinal del objeto. Es por dicha razón que la oposición filosófica y estético-cultural al wagnerismo se centraba en la condición de «intoxicación» y «adicción» en las cuales veía sumidos a los asistentes al teatro de Bayreuth, que desde 1872 sería el escenario de la escenificación de las óperas de Wagner y el punto de peregrinaje de toda una comunidad de asiduos a aquellos ritos de espectáculo visual, de interminable y ritualizada escenificación de un gran relato cosmológico hipnótico y envolvente, como en la saga *El Anillo de los Nibelungos* donde la poesía se convertía en cómplice de una música que buscaba abiertamente tomar el mando del control afectivo del oyente. En la singular reconfiguración de la ópera bajo la categoría de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, los dispositivos sensoriales destruirían, al parecer de sus detractores, todo sentido de identidad propia y voluntad independiente, de modo análogo a los efectos de la droga o de una hipnotización. Crary apuntaría que a la par con la maquinaria musical y escénica Wagneriana, las ciencias humanas de finales de siglo XIX se volcarían en problemas como los de la hipnosis, la pérdida de personalidad bajo una especie de influencia mágica ejercida a distancia. Y es en este caldo de cultivo donde surge la teoría crítica de Brecht y Benjamin, mencionada en páginas anteriores: al igual que la gran maquinaria Wagneriana, la cultura de masas, aquel aparente festín de luz, risas, teatralidad y superficie se habría convertido en el principal frente de acción de un efecto de dominación y sumisión ideológicas. Vendería anestésicos e ilusiones a seres infantilizados y «entretenidos», hasta el extremo de su neutralización como actores sociales.

Dichas advertencias contra los males de la cultura de masas solían enfatizar la tendencia del objeto desbordante a integrarse en una estética, ya no tanto de la simple fusión de *todos* los medios artísticos sino del *totalitarismo* político. Las colosales escenografías nazis de Albert Speer, con su impronta a la vez sacerdotal y wagneriana, convertían a los espectadores en formaciones y milicias sometidas al líder. Pero sucederá en la época de la postvanguardia que el objeto se desborda

12. FINGER, Anke & FOLLETT, Danielle: *op. cit.*, p. 4.

una vez más según dinámicas que poco o nada tienen que ver con este sometimiento pasivo y alienante del espectador. Es con estas premisas y puntos de vista con los que se pueden considerar alineados o afines los artículos sobre ya reconocidos artistas del siglo XX tales como El Lissitzky e Yves Klein, Marcel Duchamp y Christo y Jeanne-Claude, presentados, respectivamente, por Javier Antón, Max Lauter y Teresa Reina (en colaboración), Eduard Cairól, y Daniel Barba-Rodríguez y Fernando Zaparaín Hernández (los dos últimos nuevamente en colaboración), todos ellos explorando la faceta más cercana al arte inmersivo y de instalación de dichos artistas a partir de obras muchas veces olvidadas por el discurso de la historiografía más difundida. Cambiar las reglas de juego al cual hacen frente los espectadores, ofrecer un nuevo tipo de acto de experimentación de la obra parece haber reunido los esfuerzos de cada uno de estos artistas: preparado por la percepción espacializada, en tándem entre la vía táctil y vía óptica, y recurrente en el pensamiento estético desde fines del siglo XIX, artistas desde El Lissitzki exploran rutas de exploración típicas de la posterior instalación como son los valores de la tactilidad, el movimiento, y la virtualidad. De modo similar, Duchamp ofrece una nueva aproximación, muy poco espectacular y Wagneriana, de totalidades artísticas en modo de un archivo-museo táctil y portátil. Así opera según Cairól, entre otros, *Étant donnés* (Datos), una obra similar a un diorama, hallada en 1968 tras el deceso del artista en su estudio. Una vez más se produce un recalibrado de la experiencia estética en dirección de una nueva ambientación y nuevo protagonismo para el espectador. Barba Rodríguez y Zaparaín Hernández examinan el abandono del objeto modernista por parte de Christo y Jeanne-Claude en su camino a la intervención expansiva.

En efecto, ya a partir de los años 60 del siglo pasado puede observarse al contrario cómo una experiencia integradora de los sentidos se convierte justamente en una estrategia que permite implicar al espectador como presencia física, móvil y activa ante la obra o en su interior. Inspirados en gran parte por un proyecto de clásica integración del arte en la sociedad como el de los situacionistas, artistas de la performance y la instalación manipulan con gran eficacia los tres ejes del desbordamiento: el estético, el político y el metafísico. En particular, se ocupan de diluir las fronteras entre obra y sociedad, o entre obra y vida. Como nos recuerda Anne Ring Petersen, es propio de la instalación que en ella se diluye el umbral que normalmente separa al público o espectadores (a continuación diremos visitantes) del evento cultural del tradicional pedestal, marco o escenario elevado con sus actores, su pantalla, su espectáculo audiovisual... La idea es que la ficción que se despliega en la obra se convierta, durante la actuación, en una esfera física y participativa penetrable por parte del conjunto de asistentes que presencian el mismo, que en ella se hace presente o en ella actúa, permitiendo que la experiencia sea la de un estado de transición. Se trata de un *rite de passage*, de una iniciación que es vivida como la condición de una individualidad mediada por su condición de exclusión y consecutiva re inserción. En esta dimensión de rito de paso, en conexión con los valores ancestrales del mito, indagan y ponen el acento las colaboraciones de Salvador Jiménez-Donaire Martínez sobre el artista alemán Wolfgang Laib, y de José Antonio Vertedor-Romero y José María Alonso-Calero sobre Alva Noto y

Ryoji Ikeda y su propuesta de inmersión sonora a partir de microsonidos. Jiménez y Martínez examinan detenidamente la larga implicación del artista con materiales como leche, miel y polen, en un terreno efímero donde los procesos de producción, la dinamización de la temporalidad y el elemento ritual ofrecen su particular panorama dilatado y multisensorial. Ante ese antropológico retorno al tiempo y proceso naturales de Laib, la obra de Alva Noto y Ryoji se erige como un ejemplo de la llegada y eclosión de la informática, y sus consecuencias sobre un espectador condicionado ahora por el microsonido. Ambas aportaciones nos sitúan de lleno en el *campo expandido* en el que se ha movido decididamente el arte de las últimas décadas, con sus propuestas entre lo tecnológico y lo antropológico.

A su vez, los medios de la performance y de la instalación se sirven de recursos audiovisuales provenientes de la cultura de masas, derivando constantemente también de otros espacios del deleite inmersivo que ofrecen museos de cera, *Luna Parks* y, en épocas más recientes, videojuegos, realidad simulada o dispositivos inmersivos en el ámbito audiovisual, así como el cine interactivo o incluso los *escape rooms*¹³.

Desde el trasfondo de un panorama cada vez más heterogéneo de actividad cultural en el cual los públicos y las obras se funden y se confunden, reaparecen con renovada urgencia preguntas sobre las largas y complejas historias del arte de los espacios inmersivos y estrategias multisensoriales, atravesados esta vez por un número importante de incógnitas: ¿Existen influencias y repeticiones entre fenómenos históricamente tan distantes como el interior eclesiástico barroco y la performance o instalación de postvanguardia?¹⁴ ¿Qué objetivos más allá de las consideraciones estéticas (políticos, metafísicos) acompañaban las históricas estrategias de desbordamiento de medios? ¿Bajo qué principios se perseguía una integración de la imagen con la vida o del arte en la sociedad? ¿Qué comportamientos y estados de conciencia aparecen en los públicos de obras inmersivas y multisensoriales? ¿Es la pasividad y neutralización de estos públicos un mito, o necesitamos un modelo más adecuado para vincular las elecciones artísticas con los efectos estéticos? Etcétera. La relación o el puente entre algunas de estas cuestiones es explorada por Diana M.^a Espada Torres y Adrián Ruíz Cañero en su artículo sobre la relación entre la arquitectura del catalán Ricardo Bofill, los dibujos y geometrías imposibles del artista holandés M. C. Escher y las escenografías para el videojuego *Monument Valley 2* que parecen trasladar sus referentes iconográficos al universo de la realidad virtual. Y, en fin, nuestro recorrido de exploración se cierra con una obligada panorámica ahora en clave local del arte de instalación en España, a cargo de Pablo Llamazares Blanco y Jorge Ramos Jular que da testimonio de la presencia viva de las orientaciones y

13. Los estudios de Claire Bishop y Alex Potts aportan importante evidencia de la vinculación entre la instalación como tipo de objeto y constelaciones como el cine. Véase BISHOP, Claire: *Installation art: a critical history*. London, Tate, 2005; POTTS, Alex: «Installation and Sculpture», *Oxford Art Journal*, 24, 2, (2001), p. 5-23; POTTS, Alex: *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven y Londres, 2001.

14. Una tesis que ya explora CALABRESE, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.

tendencias exploradas a lo largo de este Dossier también en territorio español y por artistas nacionales, en muchos casos mujeres.

A ellos, así como al resto de los autores y al equipo de redacción de la revista *Espacio, Tiempo y Forma* deseamos hacer expreso nuestro agradecimiento por su colaboración y las facilidades brindadas en todo momento, para la elaboración de este número monográfico que deseamos desde ahora al servicio del mayor conocimiento y difusión del arte de instalación, así como estímulo para futuros investigadores en el ámbito de las experiencias inmersivas. Con toda nuestra admiración, reconocimiento y cariño.

REFERENCIAS

- BISHOP, Claire: *Installation art: a critical history*. London, Tate, 2005.
- BOURDIEU, Pierre: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- CALABRESE, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.
- CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1992.
- CRARY, Jonathan: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, October books & MIT Press, 1999.
- ELKINS, James: *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. New York, Routledge, 2001.
- FINGER, Anke & FOLLETT, Danielle: *The Aesthetics of the Total Artwork. On Borders and Fragments*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011.
- FOUCAULT, Michel: *The Order of Things*, orig. *Les mots et les choses*. Londres y Nueva York, Routledge Classics, 2002.
- GELL, Alfred: *Art and Agency: An Anthropological Theory of Art*. Oxford, Oxford University Press, 1998.
- GRIENER, Pascal: *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*. Paris, Odile Jacob, 2010.
- HUYSEN, Andreas: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- JAY, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Los Angeles, University of California Press, 1992.
- JOSEPHSON-STORM, JASON A.: *The Myth of Disenchantment. Magic, Modernity and the Birth of Human Sciences*. Chicago, Chicago University Press, 2017.
- KEMP, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Múnich, Mäander, 1983.
- KROMM, Jane & BAKEWELL, Susan. B. (eds.): *History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*. Londres, Bloomsbury, 2009.
- MIRZOEFF, Nicholas: *An introduction to visual culture*, New York, Routledge, 1999.
- MITCHELL, William John Thomas: «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture» en HOLLY, Michael Ann & MOXEY, Keith (eds.): *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. London, Clark Art Institute & Yale University Press, 2002, pp. 231-250.
- POMIAN, Krzysztof: *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago, XIII^e-XX^e siècle*. París, Gallimard, 2003.
- POTTS, Alex: *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven y Londres, 2001.
- POTTS, Alex: «Installation and Sculpture», *Oxford Art Journal*, 24, 2, (2001), p. 5-23.
- VAN ECK, Caroline: *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*. Chicago, University of Chicago Press, 2016.



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

Dossier por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt: *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte* · *The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art*

- 15** EDUARD CAIROL Y TOMAS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)
Introducción · Introduction
- 25** NAUSIKAÄ EL-MECKY
Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole · La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro
- 53** TOMAS MACSOTAY BUNT
La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica · The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork
- 85** ISABEL VALVERDE ZARAGOZA
La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas · Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture
- 115** RAFAEL GÓMEZ ALONSO
La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total · The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19th Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art
- 137** SERGIO MARTÍNEZ LUNA
Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales · Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities
- 161** NÚRIA F. RIUS
Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936 · Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936
- 189** ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN
Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectiva · Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identity
- 211** JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA
Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms · Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas
- 237** EDUARD CAIROL
Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación · 33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation

- 257** DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ
Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude · From Object to Space. The «Indisciplinary» of Christo and Jeanne-Claude
- 281** SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRES MARTÍNEZ
Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes* · Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: *la chambre des certitudes*
- 303** JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO
Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda · Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda
- 341** DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO
Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher · Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher
- 357** PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR
La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español · The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

Miscelánea · Miscellany

- 381** PABLO OZCÁRIZ-GIL
La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*) · Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*)
- 397** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ
Game Studies. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval · *Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art
- 419** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)
Game Studies. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval
- 441** MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS
En el nombre del padre... Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas · *In the Name of the Father...* Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authorities.
- 469** MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO
Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imagería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII · Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century



AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

491 SONIA CABALLERO ESCAMILLA
Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado · The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum

515 SILVIA GARCÍA ALCÁZAR
Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica · Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature

535 JAVIER MATEO HIDALGO
El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX · The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20th Century

555 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo · From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism

585 IRENE VALLE CORPAS
On arrêt tout et on réfléchit. La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia · *On arrêt tout et on réfléchit.* The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for Another Eroticism of Existence, another Look at the Body and another Thought on History

609 PEDRO DE LLANO NEIRA
In Search of the Miraculous: la obra y el documento · *In Search of the Miraculous:* The Work and its Documentation

Reseñas · Book Reviews

647 ELENA PAULINO MONTERO
MANZARBEITIA VALLE, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*

651 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*

653 ALBERTO GARCÍA ALBERTI
COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*

657 ÓSCAR CHAVES AMIEVA
FRASQUET BELLVER, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*

661 ADOLFO BALTAR-MORENO
DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*