

# ¿Una sensorialidad pensante traspasa lo efímero y lo museifica?



Adriana Musitano

Directora Colección Papeles Teatrales, Editorial FFyH, Universidad Nacional de Córdoba  
adrianamusitano@gmail.com

Fecha de recepción: 26/03/2022. Fecha de aceptación: 14/05/2022

## Resumen

En este artículo toma el pensamiento realizativo de Matías Umpierrez, cómo sus espectáculos son instalaciones visuales-tecnológicas que devienen objeto de exhibición en museos de arte, salas y espacios no convencionales. Este artista multifacético amplía la experiencia teatral con lo performático, el uso de tecnología medial, visual y sonora, atrayendo a un público, no necesariamente de teatro. Umpierrez rompe una tradición de autoría dramaturgica en una línea meta-artística, incluyendo su saber sobre las ciencias sociales, el mercado, curaduría del arte y la publicidad, con solvencia tanto en lo creativo cuanto en la conceptualización del arte

■ **Palabras clave:** pensamiento realizativo - videoinstalación - teatro - museo - Umpierrez

## Does a Thinking Sensoriality Go beyond the Ephemeral and Museify It?

This article approaches the performative thought of Matías Umpierrez, analyzing how his shows are visual-technological installations that become objects of exhibition in art museums, halls and non-conventional spaces. This multifaceted artist expands the theatrical experience with performance, the use of media, visual and sound technology, attracting an audience, not necessarily theatrical. Umpierrez breaks a tradition of dramaturgical authorship in a meta-artistic line, including his knowledge on social sciences, the market, art curatorship and advertising, with solvency both in the creation and in the conceptualization of art.

■ **Keywords:** performative thought - video installation - theater - museum - Umpierrez

En este artículo me ocupo del pensamiento realizativo de Matías Umpierrez, de cómo plantea sus espectáculos, cuando metamorfosea el teatro yendo hacia instalaciones visuales-tecnológicas que devienen objeto de exhibición en museos de arte, salas y espacios no convencionales. Este artista multifacético amplía la experiencia teatral

con lo performático, el uso de tecnología medial, visual y sonora, atrayendo a un público, no necesariamente de teatro.

Compartiré aquí algunas de sus reflexiones –que conocemos por entrevistas y escritos propios– que funcionan muchas veces a modos de fundamentación de los proyectos o en carácter de presentación del material audiovisual. Estas se complementan, además, con documentos institucionales/profesionales que me facilitara el creador para el análisis y correlación con las obras que resultan más pertinentes a la pregunta que hago presente en el título. Este artista da un giro a lo humanista y usa la transdisciplina, sin oponer complementa lo visual, sonoro, textual. En los archivos documentales consultados no hay dramaturgia escrita, mientras que hay dos o tres citas de su pensamiento, que también se halla en entrevistas y artículos periodísticos. Rompe una tradición de autoría dramática en una línea meta-artística, incluyendo su saber sobre las ciencias sociales, el mercado y curaduría del arte, la publicidad. Umpierrez se mueve con solvencia tanto en lo creativo cuanto en la conceptualización del arte. Participa como actor, director, video-artista y curador, con fluidez teórica en la metarreflexión que realiza sobre el arte, sea para la deconstrucción de las fronteras artísticas y, especialmente, para poner en evidencia y diluir lo sustancial del teatro –entre otras cosas, su carácter efímero– y lo propio de las artes visuales –su modalidad expositiva en museos– ambas, al conectarlas, generadoras de experiencias estético-políticas.

Ubico la producción de Matías Umpierrez en relación con aquellas prácticas escénicas de postvanguardia que reformulan procedimientos de la ficción, generando imágenes que contrarrestan la ausencia, pérdida y fugacidad que conlleva el hecho teatral (Musitano, 2018). Correlativamente, este artista –que se autodefine transdisciplinario– tensa y perfora el estatuto del teatro, como si de una materia dura se tratase, tensiona la teatralidad enfrentándola a otras formas artísticas, tales las artes visuales (sea en instalaciones, intervenciones, videos o *streaming*) y performáticas, como cuando produce una escena teatral para una sola persona. Tensión interartística que muchas veces hace evidente, por ejemplo, al subtítular sus producciones como “video instalación performance” (Umpierrez, 2016 a y b).

En 2013, Umpierrez se arriesga con la obra *Distancia* incursionando en una paradoja que coloca a los espectadores frente a lo virtual. Tensa la representación teatral desde el *streaming*, la horada con la conexión simultánea entre cinco ciudades que muestra “la puesta en vivo” y simultánea de cinco mujeres actrices que hablan lenguas diferentes y viven en ciudades muy distantes. Todo ello sucede con músicos en vivo y en sala teatral en la que, además, se encubre la presencia de una de las escenas teatrales, la de Buenos Aires, en eso consiste la paradoja. Ellas “actúan/viven” en sus dormitorios –están en presencia virtual, en diferentes usos horarios– frente a un público que como colectivo asiste a la representación audiovisual ante un escenario ocupado por múltiples pantallas y con músicos en vivo, en una sala del Complejo Teatral de Buenos Aires. Solo al final de la obra los espectadores advierten que detrás de escena está en vivo la mujer, a la que se viera solo en pantalla como a las otras cuatro.



*Distancia*, vista del escenario en Centro Cultural San Martín, Buenos Aires, momento de mostrarse la actriz en vivo

Otra tensión se manifiesta cuando, en *TeatroSOLO* (2014), Umpierrez aísla al espectador y lo convierte en único testigo/espectador de la representación que sostiene el actor/actriz frente a una única persona. Ambos generan una experiencia narrativa-teatral excepcional, irrepetible, dada en sitios inusuales, por caso a la espera del metro, en una sala de acceso a terminales de trenes, en una galería de arte, o en un simple techo de un edificio urbano. Como parte de *TeatroSOLO* (2014), cinco obras se pusieron en distintas ciudades del mundo y sus títulos abren una simbología amplia para que sus relatos devuelvan memoria social a cada quien que participe de ese teatro a solas. Menciono los títulos, porque dan un horizonte narrativo que sostiene el eje de la memoria: 1. *Exodus*; 2. *Pacto*; 3. *Promesa*; 4. *Amnesia*; 5. *Retrato*.

Otra torsión a lo esperable de la acción teatral puede observarse en *Home site specif*, producida en Bogotá, en 2016. Allí Umpierrez no trabajó con actores, sino con amas de casa a las que preparó previamente para la escritura creativa. La exhibición/representación en este caso no fue de personas, sino de pensamientos y escritura de mujeres, no visibles, aunque presentidas en el detrás de los muros. La exposición escritural se realizó con carteles en letras de neón, durante siete días, colocados sobre el frente de las casas de las mujeres. Esos carteles mostraban, a paseantes, vecinas y vecinos, el devenir poético-narrativo de sus pensamientos. Se rompió de esta manera la temporalidad y espacialidad del teatro, yendo más allá de la experiencia de un día o dos, tal como sucedía con las experiencias teatrales de Artaud, del *Living Theatre*, o las 24 horas que presentó Fabre (2016) con *Mount Olympus*. Me pregunto: ¿se habrá resquebrajado la comunicación/incomunicación propia de ese barrio? ¿Esas mujeres habrán seguido escribiendo? ¿Comunicado a otros sus vivencias? Una respuesta en la que creo es que abierta la posibilidad de decir y mostrar, no se vuelve ni al mismo estar en sí, ni en la casa, ni el barrio. Que cada mujer tome su palabra, con dimensiones performáticas, implica un acto político. No sabemos qué efectos se habrán dado con posterioridad a estas acciones visual/textuales que intervinieron tanto en la rutina cotidiana como en las percepciones personales. Se modifican las condiciones de vida y expresión cuando el arte irrumpe y las consecuencias son imprevisibles. Esa es posiblemente una de las definiciones del arte como inminencia, en acuerdo con García Canclini (2011), quien ubica este tipo de arte en una sociedad sin relato.

En la instalación audiovisual que se dio también en 2016 llamada *Construcciones*, similar situación realiza el director al ir tras el relato de personas que han vivido una larga vida. Allí Umpierrez operó primero como entrevistador/investigador y, luego, como artista audiovisual, para generar un vínculo individual con cada espectador mediante la oralidad. Las marcas que caracterizan a esa instalación consisten desde mi perspectiva en dejar ver y oír una supuesta cotidianeidad frente a la excepcionalidad narrativa de las/los personas/personajes, ya que con sus imágenes y palabras muestran una intensa vida vivida que puede analizarse en el cruce entre antropología, filosofía, política, psicología y estética.

En 2017, con *Los bosques*, Umpierrez, artista investigador, incursiona en lo existencial más íntimo y a la vez más común a lo humano, la materialidad extraña de los sueños. Como en sus otras producciones produce la reconciliación de los opuestos, hombre/mujer, sueño/vigilia, público/privado, individual/colectivo.

Del 2018, destaco la reconfiguración del *Macbeth* de Shakespeare en *Museo de la ficción. I. Imperio*, porque allí encuentro visualizada y muy presente la violencia política que metaforiza lo inexplicable de la historia reciente, tanto de la España de posdictadura como la del mundo, sin entrar al enfrentamiento y culpabilización entre sexualidades y usos del poder. Una de las frases que se pinta con sangre en escena muestra su carácter enigmático, irresuelto, a la vez que nos duele y resuena como paradoja cruenta. Se plantean con actores y actrices reconocidas los cambios de roles y sexos; otro de los ejes es la intención de Umpierrez de “museificar la ficción”, tomando ese aspecto que se recuerda a través de lo efímero de la acción teatral. Se expresa en la Bio del artista que:

El *Museo de la Ficción*® reúne una serie de instalaciones performáticas, creadas por el artista Matías Umpierrez, que indagan sobre el desplazamiento que puede provocar **la ficción, o acción dramática**, en un sistema de museo-colección-conservación-exhibición-tiempo. Dichas piezas desafían los límites temporales y espaciales de la ficción con el fin de encontrar una posible museificación, o una forma singular de **guardar una construcción dramática**, para la presente y posterior memoria colectiva. Asimismo, emancipa al espectador de su usual rol pasivo frente a la ficción y le otorga un rol fundamentalmente activo como único nexo posible para la construcción de la acción dramática (BIO ES Umpierrez Links & Pics.pdf. 2019: 4. El destacado es nuestro)



*Museo de la Ficción. Imperio I.* Elenco con Matías Umpierrez

## El Teatro y el Museo

Varias citas –sean la extraída de la biografía, de folletos de sus obras, o de palabras del artista en entrevistas– lleva a pensar el vínculo entre Teatro y Museo, en cómo Umpierrez relaciona ambos espacios de exhibición/representación/presentación; qué diferencias espera que vivencian los espectadores en uno y otro; cuáles experiencias promueve para que se sucedan en dichos espacios y en quienes espectan. De la síntesis anterior que hice de las obras presentadas, destaco *pensamientos* y *narraciones*. Volveré sobre ellas.

Para algunas respuestas sobre el vínculo traigo al hoy los relatos sobre las divinidades mitológicas que los griegos pre-socráticos pensaron, narraron y asignaron como protectores de esos espacios dónde se practican el teatro y la memoria de la cultura: Diónisos y Museo. Los relatos y poemas acerca de estas divinidades traen algo de aquella sabiduría griega que el filósofo Giorgio Colli nos deja vislumbrar con su trabajo erudito. Colli (2008: 15-16) sitúa a Diónisos en un orden del conocimiento que como sabiduría se halla en vínculo con el éxtasis, la danza, el juego, la alucinación, porque a quien participa del ritual lo saca de sí, haciéndole ver lo no habitual, lo otro, la verdad en el goce de los contrarios:

Diónisos es el dios de las contradicciones, de todas las contradicciones –así lo demuestran sus mitos y sus cultos– o mejor dicho, de todo lo que, manifestándose en palabras, se expresa en términos contradictorios. Diónisos es lo imposible, lo absurdo que se convierte en realidad con su mera presencia. Diónisos es vida y muerte, alegría y tristeza, éxtasis y congoja, benevolencia y crueldad, cazador y presa, toro y cordero, macho y hembra, deseo y desasimiento, juego y violencia. (...) Al crearlo, el hombre se ha sentido arrastrado a expresarse a sí mismo, todo su ser entero, e incluso algo más que él mismo. Diónisos no es un hombre. Es, a la vez, un animal y un dios, manifestando así los términos extremos de todas las oposiciones que el hombre encierra en su propio ser (Colli, 2008: 15-16).

Esta descripción permite ir a las creaciones de Umpierrez a la vez que pensar en Nietzsche y en su concepción de la tragedia, en el Derrida que lee a Artaud y en todos los escritos filosóficos sobre las representaciones y acciones conviviales. Diónisos, ese dios del teatro que exhibe un mundo de contradicciones, placer y conocimiento descrito por Colli, revela las oposiciones que cuestiona el artista Umpierrez mediante las tensiones que marcan sus espectáculos.

Sabemos que Museo se halla en parentesco con Orfeo –ambos personajes son ubicados según opiniones varias en tiempos anteriores a Homero (Colli, 2008: 437)– y se le atribuyen textos poéticos y virtudes adivinatorias desde mucho antes del siglo V a. C. La citación de fragmentos y varios textos y autores –sean Heródoto, Sófocles, Platón, Aristóteles, o Pausanias, por nombrar solo algunos– dicen que Museo es el poeta adivino. Este personaje, según Colli (2008: 297-325), muestra su sabiduría en vínculo con Apolo –en tanto expone en los oráculos la “sabiduría individual” (2008: 49; 436)– y a Diónisos, en relación con los misterios y rituales de Eleusis. Conocemos a Museo por la narración de genealogías y hechos de dioses y seres legendarios. Además, porque en la cultura europea se lo ubica como resguardo y memoria de las producciones no solo artísticas sino también históricas, antropológicas... Las colecciones de los museos narran historias, muestran fragmentos que remiten a tiempos, dan testimonio de lo que hoy en presencia fue objeto de uso o de placer de otras vidas.

Situados estos dos personajes paradigmáticos en orden a la sabiduría antigua vuelvo a Umpierrez cuando reúne Teatro y Museo –tanto como espacios de ficción o como prácticas de experiencia estética– dándoles otra vía de sentido cuando usa la tecnología

y lo inmersivo en sus instalaciones. Él entiende las prácticas teatrales y museísticas desde la ficción, como un modo de analizar/narrar/pensar la realidad y las relaciones de poder, sin ocultar tensiones, conflictos, ni responsabilidades. Estimula tanto la experiencia sensorial y personal cuanto la memoria colectiva, que se atribuye al personaje mitológico griego Museo. Este personaje puede entenderse como figura de detención y sustracción institucionalizada, ya que permite *contemplar* lo producido, oír el relato silencioso de mundos y dimensiones memorables.

Sabemos que actualmente muchos museos artísticos usan la teatralidad y las performances para atraer al público, ampliar su audiencia, destacando la importancia del cuerpo y de la presencia, aún de la fantasmática. Algunos aspectos de estas dos prácticas y formas de la experiencia estética de nuestra contemporaneidad –previa a la pandemia de 2020 y 2021– tal vez se perciban mejor si remito a Pamela Bianchi (2018: 170-186), investigadora italiana que teoriza sobre las actuales prácticas en los museos. Ella asume (como Umpierrez) una perspectiva interdisciplinaria, reconociendo los aportes de los estudios de cultura visual, los de performance y lo que se conoce como “New Museology”, en torno a conceptos tales como “spettatore attore” “spettatore performante”, “spazio coreografato”, “museografía viviente”. Estudios que, según la investigadora, han puesto “en luce l’importanza del corpo e dell’esperienza all’intereno delle proposte espositive contemporanee” (Bianchi, 2018: 171). Si bien hay una dramatización en el espacio expositivo y la vivencia del museo (como en el teatro), es entre cuerpos y obras cuando estas se exhiben para ser disfrutadas y ampliar la experiencia estética. Las interacciones con las obras plásticas en salas de exposición son percibidas individualmente, con una sensorialidad a distancia. Por tanto, la teatralización en el museo se diferencia de cualquiera videoinstalación de Umpierrez, pues la relación interpersonal entre actores o bailarines y público no deviene en acción escénica compleja, como sucede con algunas de sus presentaciones. Para Bianchi, cuando se intervienen las colecciones en el Museo se da el encuentro entre un cuerpo espectral y otro cuerpo actoral del performer (2018: 178), aunque no hay un colectivo que se vivencie como comunidad. Lo tecnológico audiovisual y los textos que contextualizan cada muestra enfrían el vínculo; de esa manera, los asistentes se perciben a sí mismos como espectadores y a los otros en igual rol. Es otra la política de las imágenes y de los cuerpos; se circunscriben a un espacio y tiempo meta-museal, que saca la acción y percepción de la caja negra del teatro y lo lleva al cubo blanco de la sala de exposición (Bianchi, 2018: 174). Política diferente a la del convivio que presiona hacia lo colectivo e ilumina lo propio de la polis. García Canclini (2011: 49), por otra parte, considera que en los museos se dan nuevas formas de visibilidad, una perceptibilidad más compleja y que las modalidades expositivas no se circunscriben a las obras artísticas solamente. Los museos han incorporado los discursos explicativos de varias disciplinas, materiales de archivos, etnográficos, geopolíticos, filosóficos, sociológicos, históricos de cada época puesta en foco, del artista, de grupos... Es conocido que muchas veces irrumpen bailarines que se mueven entre las obras, músicos que interpretan obras y material audiovisual que modifica la experiencia, más allá de los objetos artísticos. En el deseo de ampliar las audiencias, mover la quietud de las salas, abrir el mercado y número de visitantes muchos analistas sostienen que acaece “la desacralización de los museos”. O sea, se produce la ruptura de la relación íntima de quien contemplaba los objetos expuestos, mediante el ingreso de propuestas de acuerdo a modas o a demandas del mercado del arte. Esta apertura museística aparece como necesidad de actualización, para enfrentar la crisis de los museos; es un salir de la detención en el tiempo y en el espacio, abriéndose a las audiencias contemporáneas, muchas de ellas turísticas. Estas redefiniciones se hallan en constante mutación, hay acercamientos de la plástica a otras artes, porque se entiende la mediación entre culturas y saberes, acercando al público a esos “trabajadores del disenso” –como denomina García Canclini (2011:152) a los artistas– como si se tratase de la herencia debida a Diónisos más que a Museo.

El arte no aparece como repertorio de respuestas, ni siquiera como gesto de buscarlas. Es más bien, el lugar donde las preguntas y las dudas se traducen y retraducen, oyen su resonar (García Canclini, 2011:163).

El artista no compete con los medios dando la información que falta sino que construye espacios donde podemos ver y pensar de otro modo (García Canclini, 2011:168).

## Ficcionalizar el Museo tras lo efímero memorable

Tomo una cita de Umpierrez (2018b) del video de presentación de la tutoría que ha realizado con Rober Lepage en 2018: “A mí lo que me interesaba era si de la virtualidad de alguna manera podía generarse otra relación con el espectador” (13/03/2018). Es otra la relación que su sensorialidad pensante anticipó como el poeta adivino Museo, la que iba a darse con la pandemia. Y que luego está presente en el trabajo con Lepage, consolidada con la obra de Shakespeare. En el folleto para la presentación profesional del espectáculo leemos:

La pieza inaugural del *Museo de la Ficción* es IMPERIO, una adaptación de “Macbeth” de William Shakespeare que sumergirá a los espectadores en un sueño pesadillesco que habitará un eterno loop en todo lugar que se la presente. Esta versión, sumergida en la España post dictadura de la década de los 90’s, **pone en evidencia la ficción como herramienta de mediación social y política** produciendo un “mix” entre la industria del entretenimiento, los mecanismos de poder en la actualidad y la furia que despierta el enfrentamiento entre tradición y globalización (*Brochure Es*, 2018: 5. Destacado nuestro).

Otra relación con el espectador: la ficción mediando, tensando, problematizando. Aquí encontramos elementos para pensar en ese espectador implícito en la obra, tal como lo construye Jorge Dubatti (2020: 15), en consideración del lector implícito de Iser y del lector modelo de Eco, para ir a una fenomenología del espectador:

**Espectador implícito o espectador modelo:** es el espectador inmanente que diseña cada poética teatral. Cada texto dramático y/o espectacular, cada poética de actuación, de vestuario, etc. diseñan su espectador ideal...

El folleto institucional (para uso profesional) de *Museo de la ficción* (Umpierrez, 2018b: 8) consigna que “la acción dramática tiende a desaparecer cuando es transgredido el dispositivo para la que fue creada” o sea que es evidente la importancia dada a la museificación como posibilidad de romper lo efímero y dejar testimonio de la ficción a la sociedad: “En todos los casos se tratan de piezas dramáticas registradas para proyectarse en dispositivos audiovisuales”. Este folleto, documento de diecisiete páginas, da detalles muy precisos para realizar en museos o festivales la videoinstalación *Museo de la Ficción, IMPERIO I*. Consigna (como suele hacerse en la pared de entrada a una sala de exposición de museos) la colocación de un panel de dos metros y medio, con letras de vinilo negras con datos sobre la obra. Mientras que para la escena plantea técnicamente dos sectores, A y B. En el Sector A, los actores son retratados, para ser vistos por los espectadores, en nueve pantallas LED, una para cada intérprete, como “trabajadores de la ficción”, en el antes de la escena. A este espacio de entrada se lo denomina “Deconstrucción del trabajo del actor”, mientras que el Sector B, en el interior, es dónde sucede la video-instalación de *IMPERIO*. La sala del Sector A se presenta con pisos, paredes e iluminación en color rojo intenso, lo que seguramente favorece una atmósfera visual intensa del *loop* que se muestra en las pantallas.



*Imperio. Sector A, los actores y actrices trabajando como tales*

Mientras que el Sector B (doce por doce metros) es de color negro mate, con pantallas de nueve por cinco metros, y el espacio se ilumina con la sola luz de las pantallas. Patrice Pavis reconoce a las instalaciones –a veces combinadas con performances– como formas de romper con las relaciones establecidas con el espacio y el tiempo teatral:

...la instalación afirma que ella es visible, visitable, repetible, y que posee también o más bien, sus maneras de mostrar y hablar el cuerpo humano, de inventar otras maneras de contar, de hacer estallar la noción y los marcos de representación teatral y artística en general. (2016: 173)



*Imperio. Sector B*

Las veintiuna escenas que componen la instalación –cuya duración se señala en cuarenta y siete minutos– se realizan en una sala a oscuras, un cuadrilátero de pantallas sincronizadas, cada una de nueve metros. El documento folleto permite reconocer la intencionalidad de Umpierrez en la construcción del/les espectador/es implícite/s



para ese recorrido de una hora y media de duración que va desde el muro, al Sector A y B, con el regreso nuevamente al A:

Al ingresar en esta experiencia los espectadores estarán inmersos en una ficción donde poseen un rol fundamental: el de **hacer su propio montaje y conformar su propia dramaturgia** a partir de aquello que desean ver u omitir (*Brouchere ES: 10. Destacado nuestro*).

Según los documentos consultados gracias a Matías Umpierrez (2018 c y d), destaco el enorme trabajo de pensamiento y acción en la dirección para planificar, dejar claros los criterios, las necesidades técnicas, los tiempos previos a las puestas, y todo aquello que supone poner en escena a diecisiete actores y actrices, más de veintíun extras, incluyendo los rodajes y filmaciones, más la posterior puesta en vivo. En el Festival de Manizales de abril 2022, podrá mostrarse en Latinoamérica esta videoinstalación, será muy interesante considerar, luego, cómo esta experiencia es registrada por la prensa y crítica especializada.

Para concluir, vuelvo a la pregunta con que titulé este trabajo: ¿una sensorialidad pensante traspasa lo efímero y lo museifica? Los personajes divinos que están conforman la tradición cultural desde los griegos dan algunas pautas, como asimismo las vanguardias y pos-vanguardias, aunque no tenemos certezas ni respuestas netas. Y en tanto no he podido asistir a la puesta en escena de *Imperio I*, estas notas preliminares se centran no en la experiencia personal de expectación, sino en la lectura de documentos y entrevistas, para ir delineando algunos aspectos de la poética de Matías Umpierrez, poética que creo traspasa lo efímero mediante una narrativa interartística, lo cual me lleva a otra pregunta que hace a otra práctica ligada al teatro, la edición de libros de dramaturgia. ¿Podría editarse esta producción de Matías Umpierrez? ¿Qué desafíos tendría que enfrentar como editora? Seguramente podría hacerlo en una edición digital, que destaque la narrativa visual en el espacio virtual, en el mestizaje entre teatro y artes visuales, porque tal vez así se traspase de otro modo lo efímero.

## Bibliografía

- » Bianchi, P. (2018). “Lo spettatore coreografato: o quando il teatro entra al museo”, *Itinera*, Rivista N° 16, PDF. Pp. 170-186. Milano, Italia.
- » Colli, G. (2008). *La sabiduría griega. Diónisos. Apolo. Eleusis. Orfeo. Museo. Hiperbóreos. Enigma*. Madrid: Trotta.
- » Dubatti, J. (2020). “Hacia una Historia Comparada del espectador teatral, en Ortíz Rodríguez. M. Y Milena Bracciale, compiladoras *De Bambalinas a Proscenio, Perspectivas para el estudio de las Artes Escénicas*. Mar del Plata: UNMdelp. Libro digital, PDF, Pp. 8-23.
- » Fabre, J. (2016). Fabre, J. (2016b) Mount Olympus, baile, En <https://www.youtube.com/watch?v=4xZgqe7azMU&list=PLOfQ5NizvJJUU-sohjKlJbt-4d7GwUvOs> Consulta el 06/06/2016.
- » García Canclini, N. (2011) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz.
- » Musitano, A. (2018) “Teatralidad y plástica en el siglo XXI”, *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, N° 28, julio-diciembre, Buenos Aires: Instituto “Luis Ordaz”. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Pp.1-26. En <https://doi.org/10.34096/tdf.n28.5475>
- » Pavis, P. (2016) *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- » Umpierrez, M. (2018a). *Museo de la Ficción I. IMPERIO*, Video instalación performance. Berlín, Alemania, febrero.
- » Tráiler > <https://www.youtube.com/watch?v=ytVPreAQ2aA>
- » Umpierrez, M. (2018b). Del video extraje la cita en 2: 50. En <https://www.rolex.org/rolex-mentor-protége/video/theatre/robert-lepage-and-matias-umpierrez> (Consulta del 11/10/21).
- » Umpierrez, M. (2018c y d) *Museo de la Ficción. Brochure ES*. Documento profesional, 17 páginas. Y “*Rider técnico*”, 14 páginas. La pieza *IMPERIO* para el Museo de la Ficción es una co-producción de Donostia Kultura, Museo San Telmo, FERIA y Studio Matías Umpierrez. Con apoyo de Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative.
- » Umpierrez, M. (2017). *Los Bosques/The Forests* Video Instalación Performance. Montevideo, Uruguay. Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=sjcF8akb8nM&t=34s>
- » Umpierrez, M. (2016a). *DramaHOME Site specific performance* Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=ctHQXRwhvpU> Bogotá, Colombia, estreno en diciembre.
- » Umpierrez, M. (2016b). *Construcciones*. Video instalación performance. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Trailer > <https://www.youtube.com/watch?v=hQU8zd8PTGE>
- » Umpierrez, M. (2013). *Distancia*. Pieza Virtual para teatro. Imágenes en <https://www.youtube.com/watch?v=ctHQXRwhvpU>
- » Umpierrez, M. (2014). *TeatroSOLO/LONetheater* Video instalación performance. São Pablo, Brasil. <https://www.youtube.com/watch?v=HmHqv9gUHVl>