



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MOVE: DE ESPECTADOR A BAILARÍN
LA IRRUPCIÓN DE LA DANZA EN EL ESPACIO EXPOSITIVO

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
SILVERIO ORDUÑA CRUZ

TUTOR PRINCIPAL:
MTRO. ALBERTO DALLAL CASTILLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORAS:
DRA. LAURA GONZÁLEZ FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LIC. EVOÉ SOTELO MONTAÑO
COREÓGRAFA Y BAILARINA

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Move: de espectador a bailarín
La irrupción de la danza en el espacio expositivo

Índice

	Página
Agradecimientos	3
Introducción	4
Capítulo 1. Atravesar la obra de arte	8
1.1 Cuando los movimientos se convierten en forma	9
1.2 Producir espacio: escultura, instalación y danza	16
Capítulo 2. Cuerpos, conceptos y espacios	26
2.1 De la emoción hacia el concepto	27
2.2 El espacio en acción	37
Capítulo 3. La curaduría como ejercicio coreográfico	44
3.1 Un intruso en el espacio	45
3.2 Tan importante Balanchine como Malevich	50
Conclusiones	57
Bibliografía	61

Agradecimientos

Al Mtro. Alberto Dallal Castillo, por ser un ejemplo académico y una guía en el estudio de la danza.

A la Dra. Laura González Flores y la Lic. Evoé Sotelo Montaña, miembros de mi comité tutorial, por su lectura atenta y las observaciones críticas a este trabajo.

A la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein, coordinadora del Posgrado en Historia del Arte, quien estuvo pendiente en el desarrollo de esta investigación.

A la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM, por otorgarme una beca como soporte fundamental para mis estudios de Maestría.

Al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado, por facilitar una breve estancia de investigación en Londres, Reino Unido, decisiva para la conclusión de este ensayo académico.

A Sonia Hope, encargada de la biblioteca y el archivo de la Hayward Gallery de Londres, por su orientación y amabilidad.

A la Lic. Gabriela Sotelo y a Héctor Ferrer Meraz, por su profesionalismo y ayuda en la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte.

Introducción

La danza encontró un hogar en los museos. Bailarines y coreógrafos están migrando al mundo del arte contemporáneo para ampliar su público, hallar nuevas modalidades de procuración de fondos y obtener el soporte intelectual de los curadores, según un artículo publicado por *The New York Times* en enero de 2015. De acuerdo con la investigación periodística de Hilary M. Sheets, este vínculo con el curador ha posibilitado que los artistas escénicos y del cuerpo sean invitados con más frecuencia, y de forma acelerada, a mostrar y producir su trabajo en el espacio museístico. La reportera señala como uno de los antecedentes de este fenómeno en Nueva York la muestra retrospectiva de los performances de Marina Abramović, *The Artist Is Present* (2010), curada por Klaus Biesenbach en el Museum of Modern Art (MoMA). También del mismo año identifica la exhibición del artista Tino Sehgal en el Museo Guggenheim que consistió en una serie de “situaciones construidas” en la rotonda del edificio diseñado por Frank Lloyd Wright. Además, Sheets hace hincapié en la hazaña que logró en 2012 la coreógrafa Sarah Michelson al ganar el Bucksbaum Award de la bienal del Whitney Museum con la pieza *Devotion Study #1—The American Dancer*, posicionando a la danza, “negada por mucho tiempo de las narrativas del Modernismo”, a la par de las artes visuales en un museo.¹

En *Dance*, una de las publicaciones que forman parte de la colección Documents of Contemporary Art, el investigador y académico André Lepecki registró hasta 2012 varias exposiciones recientes cuyo eje temático se sustentó en la danza y su relación con lo “visual”, además de exhibiciones que incluyeron coreografías y performances dancísticos

¹ Hilary M. Sheets, “When the Art Isn’t on the Walls”, *The New York Times*, 25 de enero de 2015, AR21.

como parte fundamental de su lista de obra. Por ejemplo, en la muestra *On Line: Drawing Through the Twentieth Century* (2011) del MoMA, las curadoras Connie Butler y Catherine de Zegher decidieron vincular el dibujo con la práctica coreográfica de Trisha Brown, Anne Teresa de Keersmaeker, Ralph Lemon y Xavier Le Roy. Asimismo, instituciones museísticas estadounidenses y europeas exploraron el trabajo de personajes provenientes de la danza contemporánea como Merce Cunningham e Yvonne Rainer para agregar sus aportaciones estéticas a la historia del arte. Lepecki resalta dos exhibiciones que propusieron una exhaustiva revisión de las relaciones entre la danza y las artes visuales: *Danser sa Vie* (2011-12), en el Centro Pompidou de París, y *Move: Choreographing You* (2010-11), en la Hayward Gallery de Londres.²

Para reflexionar sobre los vínculos entre la danza, las artes visuales y el espacio expositivo dentro de la exhibición de obras y procesos coreográficos en museos y galerías, el presente ensayo académico propone como objeto de investigación la muestra *Move: Choreographing You*, curada por Stephanie Rosenthal. Esta exposición se formuló como una de las primeras muestras que evidenció los estrechos lazos entre la danza y el arte contemporáneo a partir de 1960. La apuesta de la curadora consistió en pensar las estrategias coreográficas utilizadas en la danza, el performance, la instalación y la escultura como contribuciones estéticas en común; conjuntamente, Rosenthal utilizó los elementos formales del espacio expositivo y la museografía para provocar la participación corporal de los visitantes. *Move: Choreographing You* también da pauta para indagar sobre la correspondencia entre la práctica coreográfica y la actividad curatorial en la

² André Lepecki, "Introduction. Dance as a Practice of Contemporaneity", en *Dance*, ed. A. Lepecki (Londres: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2012), 16-17.

definición, el diseño y la construcción del espacio donde converge el flujo de objetos, sujetos y experiencias.

El argumento principal de este ensayo es que la irrupción de la danza en el museo se ha dado a partir de un proceso curatorial complejo, en donde intervienen varios agentes con el objetivo de incluir las propuestas dancísticas y coreográficas en las narrativas y los espacios del arte contemporáneo. Uno de los factores que ha provocado el interés de las instituciones museísticas sobre la danza es el profundo giro intelectual y reflexivo que esta disciplina artística ha desencadenado a partir de la segunda mitad del siglo XX. Otro elemento que ha favorecido este fenómeno es la apertura del arte hacia la exploración estética del cuerpo y sus acciones, visible en medios como el performance, la escultura y la instalación. Unido a esto, el espacio expositivo de los museos ha virado hacia la construcción de un lugar de experiencias y no solo de contemplación, ajustándose para dar cabida a nuevas relaciones con sus visitantes y así promover un lugar donde devenga la crítica y la participación.

El ensayo *Move: de espectador a bailarín. La irrupción de la danza en el espacio expositivo* está dividido en tres apartados. En el primero de ellos se describe de manera general la distribución espacial de las piezas y los objetos artísticos que formaron parte de la muestra *Move: Choreographing You*, presentada en la Hayward Gallery; además, se identifican las correspondencias estéticas entre la escultura, la instalación y la danza a partir de 1960 —la producción de espacio a través del cuerpo—, con el objetivo de profundizar en el argumento curatorial de Stephanie Rosenthal. En el segundo apartado se hace una revisión historiográfica de la faceta autocrítica y reflexiva que adoptó la danza al

iniciar la segunda mitad del siglo XX, con la intención de contextualizar y analizar las obras coreográficas que Rosenthal agregó a la curaduría de *Move: Choreographing You*; también, de forma concreta, se repasan las posibilidades estéticas sugeridas por la danza en el espacio expositivo y su preocupación por establecer un contacto menos “teatral” o tradicional con el espectador. Por último, en la tercera sección del texto se aborda la configuración y la administración del espacio y las corporalidades en los museos como un asunto coreográfico, en donde la institución museística y el curador diseñan e incitan experiencias de movimiento.

Cabe hacer algunas precisiones metodológicas. El análisis de *Move: Choreographing You* se concentra únicamente en la muestra desplegada en el espacio expositivo de la Hayward Gallery, en Londres, aunque la curadora la remontó —con adaptaciones en la lista de obra y el guion curatorial— en la Haus der Kunst de Múnich, Alemania (2011) y el National Museum of Contemporary Art de Seúl, Corea del Sur (2012). Esta investigación tampoco abarca detalladamente el archivo de videos y documentos elaborado por André Lepecki y Rosenthal, el cual se mantuvo público en las salas de la galería para que los visitantes complementaran su aproximación con las obras. El archivo funcionó como elemento contextual y pedagógico pero también como soporte historiográfico y teórico de la curaduría, por lo tanto merece una revisión rigurosa en indagaciones posteriores. Una puntualización más: en este ensayo se decidió hablar de la coreografía como una práctica ligada a la danza no para establecer una conexión tradicional, rígida y cerrada con el ámbito dancístico, sino para evidenciar los aportes de los bailarines y coreógrafos en la indagación estética y crítica sobre la escritura del movimiento en el espacio.

Capítulo 1. Atravesar la obra de arte

La inclusión de las artes escénicas en el espacio expositivo de museos y galerías está en auge. El presente ensayo tiene el objetivo de proponer la exhibición de danza y coreografía como un proyecto de las instituciones museísticas, no como un simple fenómeno de programación en espacios alternativos al teatro sino como un hecho sujeto a criterios curatoriales. A lo largo del texto argumentaré que la danza ha entrado al espacio museístico debido a que algunas exploraciones coreográficas han abandonado paulatinamente su interés en el placer de carácter emotivo para asumir inquietudes por el placer de carácter intelectual.³ El objeto de estudio específico será la exhibición *Move: Choreographing You* (2010), concebida como la primera gran exposición que explora la fértil relación entre el arte contemporáneo y la danza a partir de 1960.

³ Umberto Eco, "Dos hipótesis sobre la muerte del arte", en *La definición del arte* (Barcelona: Destino, 2001), 261-281.

1.1 Cuando los movimientos se convierten en forma

Curada por Stephanie Rosenthal en la Hayward Gallery de Londres, la exposición *Move: Choreographing You* (2010)⁴ consiste en una muestra de objetos y performances, un archivo, una programación de funciones de danza y un catálogo. *Move* es una exhibición temática que plantea la relación entre las artes visuales y la danza, entre la escultura, la instalación y los ejercicios coreográficos desarrollados a partir de 1960. Dentro de la muestra, la distribución de las piezas en el espacio expositivo no sugiere una lectura cronológica sino una apropiación espacial, apoyada por la museografía, para que el cuerpo del visitante active las obras y sus significados a partir del movimiento.

El recorrido comienza con el *Green Light Corridor* (1970) de Bruce Nauman (Estados Unidos, 1941), una instalación formada por dos muros que simulan un pasillo muy angosto, iluminado con luces fluorescentes. El espectador tiene que atravesar la obra para experimentarla, la actitud contemplativa ya no es suficiente. Algo similar ocurre con la pieza contigua, *The House is the Body: Penetration, ovulation, germination, expulsion* (1968), una instalación de Lygia Clark (Brasil, 1920-1988) que consiste en un dispositivo, compuesto por varias cabinas, por el cual se debe transitar para percibir sensorialmente una experiencia relacionada con el contexto uterino y de gestación.

La siguiente parada corresponde a la instalación de la coreógrafa española La Ribot (España, 1962). *Walk the Chair* (2010) es una obra comisionada para la exposición y se compone de varias sillas plegables de madera amontonadas en las que se incorporaron,

⁴ Para elaborar la descripción de la muestra se consultaron la lista de obra, los planos de distribución de las piezas en las salas de exhibición, el material pedagógico que se distribuyó en la galería, el catálogo de la exposición, varias fotografías que documentaron el espacio expositivo, el audio de una visita guiada por la curadora y los videos explicativos alojados en el micrositio <http://move.southbankcentre.co.uk/microsite>. También se rastrearon declaraciones de la curadora en varios textos periodísticos.

por medio de pirograbado, algunas citas de Isadora Duncan, Roland Barthes, Gilles Deleuze, entre otros intelectuales y personajes de la danza. Los textos, relacionados con conceptos como el movimiento, la participación y la condición de espectador, detonan la improvisación coreográfica del público, quien tiene la plena posibilidad de manipular las sillas, moverlas o incluso sentarse en ellas. El propio título de la instalación es un comando que sugiere movilidad.

El trayecto prosigue hasta encontrarse con dos piezas de Robert Morris (Estados Unidos, 1931) derivadas de *bodyspacemotionthings*, una exposición totalmente participativa propuesta a la Galería Tate en 1971. Dicha exhibición, retomada en 2010 por la Tate Modern, tenía el propósito de envolver al público en un ambiente de objetos minimalistas para invitarlo a participar corporalmente. En *Move*, la curadora seleccionó un par de esculturas que incitaron al público a experimentar con la gravedad y el equilibrio. La primera consiste en una plataforma cuadrada de madera apoyada sobre un cuerpo semiesférico, el cual le proporciona cierta irregularidad al momento en el que los espectadores la activan subiéndose en ella. La segunda es un tronco de forma cilíndrica por el que el público debe caminar.

Después, concebida como un objeto coreográfico, la instalación *The Fact of Matter* (2009) de William Forsythe (Estados Unidos, 1949) propone un ejercicio sobre las posibilidades del cuerpo en relación con el peso y su habilidad física. Forsythe, uno de los coreógrafos más representativos del ballet contemporáneo, despliega un conjunto de aros de gimnasia suspendidos a diferentes alturas desde el techo de la sala con el fin de que el público acate el reto de desplazarse a través de ellos. Al activar la pieza, los visitantes se

adentran al juego coreográfico latente en la instalación de estos objetos, poniendo en práctica varios conceptos relacionados con la creación dancística como la coordinación y la resistencia.

En la misma planta de la galería se sitúa la instalación *Adaptation: Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses* (1999/2010), del artista Mike Kelley (Estados Unidos, 1954-2012). Esta obra presenta varios objetos escultóricos, relacionados con la escenografía abstracta utilizada por Martha Graham en la década de los cuarenta y parecidos a los salones de experimentación que el científico Harry Harlow desarrolló entre 1950 y 1960 para investigar acerca de la conducta de los primates. La pieza también está conformada por un monitor donde se puede ver la interpretación de una coreografía de Graham por la bailarina Anita Pace y una proyección sobre la pared de un diseño coreográfico de Pace en la instalación original de Kelley (1999). Tanto el conjunto de objetos como los videos tienen el fin de propiciar reacciones en el público, convirtiendo la instalación en un espacio escénico activado por los visitantes, quienes son estimulados por la “escenografía” y los ejercicios coreográficos que observan en las proyecciones.

Pensada para aprovechar las cualidades arquitectónicas de la galería, la instalación *Stairwell* (2010), creada por The OpenEnded Group y Wayne McGregor (Reino Unido 1970), se ubica en la pared junto a las escaleras de espiral que llevan hacia la planta alta. Consta de la proyección en 3D de una danza filmada donde McGregor, bailarín y coreógrafo, propone un diseño de movimiento, distorsionado y enriquecido por el arte digital en tercera dimensión. La obra sirve como una transición para llegar a las salas

superiores, donde se coloca, siguiendo con el recorrido, una pieza de Tania Bruguera (Cuba, 1968). La obra *Untitled (Kassel)* (2002) de Bruguera explora el ámbito político de la coreografía, es un dispositivo que encierra al público en un lugar oscuro, donde de forma intermitente se encienden luces de gran potencia frente a la mirada del espectador para modificar su visión y su trayectoria. La experiencia se refiere al control extremo que el aparato político ejerce sobre los ciudadanos.

La siguiente pieza corresponde a una instalación de Christian Jankowski (Alemania, 1968) titulada *Rooftop Routine* (2007), compuesta por un video y varios aros de *hula hula* que los visitantes de la galería pueden usar tanto en la sala como en la terraza, cuya vista da hacia el Puente de Waterloo. Para elaborar esta obra, Jankowski partió de un experimento coreográfico al aire libre que Trisha Brown (Estados Unidos, 1936)⁵ propuso en las azoteas de varios edificios contiguos en Nueva York en 1971. Debido a esta relación, en la terraza también se incluye una pieza de Brown llamada *The Stream* (1970), que consiste en una angosta estructura de madera en forma de “U” por la que el espectador debe atravesar y esquivar cacerolas y sartenes llenos de agua.

Si ingresamos de nuevo de la terraza a las salas de la galería, encontramos otras dos obras de Lygia Clark: *Straight Jacket* (1969) y *Elastic Net* (1973), dos “objetos sensoriales” que pretenden la interacción con el público. El primero de ellos consiste en un ensamblaje de costales de nylon (similares a los que se utilizan para transportar vegetales), piedras y ligas, que el visitante puede usar como una prenda de vestir sobre la cabeza y los brazos. El segundo es una red de ligas que incita a que la gente se cubra con

⁵ Trisha Brown es considerada una de las coreógrafas y bailarinas más influyentes de la danza posmoderna estadounidense. Fue miembro del colectivo Judson Dance Theater de Nueva York.

ella para experimentar la relación o la actividad producida colectivamente por los participantes “capturados” en el objeto.

A unos pasos se ubica una instalación con varios *adaptives* de Franz West (Austria, 1947), objetos escultóricos muy simples en forma y manufactura, los cuales son manipulables por el público y pueden adaptarse a las situaciones de movimiento sugeridas por la improvisación. Junto a ellos se proyecta un video del coreógrafo y *performer* Ivo Dimchev, quien maniobra de manera demostrativa los *adaptives* de West: *Self Description* (2004), *Ion* (2010) y *Diwan* (2010). Al fondo hay algo similar a una sala de espera que antecede la instalación del coreógrafo Boris Charmatz (Francia, 1973) y del Musée de la Danse, titulada *héâtre-élévision* (2002). La obra consta de un cuarto oscuro en el que una sola persona puede experimentar por 52 minutos la presentación de varias acciones dancísticas por TV. Charmatz propone la muestra de este “pseudo-performance”, como él mismo llama a su pieza, para cuestionar la manera de aproximación entre los cuerpos, diferente en el terreno del teatro y de la pantalla, además de problematizar la documentación videográfica de la danza.

De vuelta a la planta baja de la Hayward Gallery, se halla una instalación que cruza las estrategias del cine con la coreografía. *TEN THOUSAND WAVES* (2010), del artista Isaac Julien (Reino Unido, 1960), es una película de 50 minutos que ocurre en nueve pantallas de forma simultánea. Julien coreografía la mirada del espectador a partir del despliegue espacial de su pieza, modifica la dinámica de sentarse en una butaca y mirar porque “envuelve” el espacio con imágenes y provoca que la edición de la obra suceda en varios canales, uno de ellos es el propio recorrido del observador. El filme reflexiona sobre los

movimientos migratorios y retoma como punto de partida la historia de un grupo de migrantes chinos que murieron ahogados durante su jornada de trabajo en el noreste de Inglaterra en 2004.

En la sala contigua, una de las últimas del recorrido, se sitúa la instalación *Present Continuous Past(s)* (1974), de Dan Graham (Estados Unidos, 1942), compuesta por un cuarto de espejos, una cámara de video y un monitor. Con esta obra, el artista explora un problema temporal propiciado por la presencia del espectador-*performer* en el espacio: su imagen es reflejada en el espejo, la imagen de su reflejo es grabada por la cámara y luego reproducida ocho segundos después en el monitor. Se genera una superposición de temporalidades a partir de la acción del cuerpo. A unos pasos de esta cabina de tiempo, se ubica el *Magnificent Triumphal Arch in Pompeian Colours* (2010), de Pablo Bronstein (Argentina, 1977), un arco de tres metros de altura que es activado por la danza de una bailarina; mientras el performance permanece inactivo, el visitante es quien se apropia del espacio. La obra de Bronstein discute el grado de influencia que poseen los edificios o las estructuras arquitectónicas sobre el movimiento de los ciudadanos en el espacio público.

Al fondo de esa misma sala se presentan tres trabajos de la coreógrafa Simone Forti (Italia, 1935), el holograma *Angel* (1976) y los performances *Huddle* (1961) y *Hangers* (1961). La primera de estas piezas es una ilusión óptica basada en la danza de un solista que explora movimientos vinculados con la respiración y el vuelo; la imagen móvil de un cuerpo va apareciendo en la medida en la que el espectador rodea al objeto. Por otro lado, las intervenciones en la sala son efectuadas sin un horario definido y por un conjunto de bailarines residentes; una de ellas consiste en la unión escultórica de varios individuos,

una especie de masa humana, y la otra es un grupo de *performers* suspendidos, sujetos a unas cuerdas que penden del techo de la galería. Sus obras conforman un desplazamiento entre la danza, la escultura y la instalación.

Muy cerca de las piezas de Forti se encuentran algunos objetos escultóricos de Franz Erhard Walther (Alemania, 1939), cuya inquietud estética se centra en la participación del cuerpo y sus decisiones al enfrentarse con la obra de arte. Estos objetos proponen posturas y situaciones artificiales, a veces incómodas, para los visitantes-*performers*; por ejemplo, permanecer frente a frente con otra persona, quizá desconocida, unidos por medio de una prenda que se coloca sobre sus cuellos. Aunque las piezas no “obligan” al espectador a que las use, su latencia coreográfica persiste en el espacio. Walther enfatiza en *First Work Set* (1963-69), *Standing Piece in Two Sections* (1974) y *Over Head* (1984) que las esculturas son las propias corporalidades, las cuales evocan la experiencia de la danza minimalista enfocada en el no movimiento.

La última instalación en el recorrido de la muestra está estructurada con la reunión de documentos y huellas de un proceso puesto en marcha por el bailarín y artista visual João Penalva (Portugal, 1949). Después de 20 años sin actividad dancística, Penalva decidió aprender y escenificar un fragmento de uno de los ballets cómicos más representativos del repertorio clásico: *La Fille Mal Gardée*, con coreografía de Frederick Ashton. La escena seleccionada fue “La danza de los zuecos”, en la que un bailarín interpreta el papel de una mujer viuda. Los requerimientos técnicos para construir este personaje resultan de gran complejidad tanto en el movimiento como la actuación. Penalva se aproximó a un equipo especializado para aprender cada paso pero por

restricciones de derechos de autor, el papel estaba pensado para un bailarín más joven que él, no pudo representar la coreografía. Su instalación *Widow Simone (Ent'racte, 20 years)* (1996) conjunta notaciones coreográficas, imágenes, videos y barras de entrenamiento de ballet que documentan la apropiación y la adaptación que su cuerpo dio lugar al experimentar la obra de Ashton.

1.2 Producir espacio: escultura, instalación y danza

En el ensayo "*Choreographing You: Choreographies in the visual arts*", uno de los textos contenidos en el catálogo de *Move*, la curadora Stephanie Rosenthal enuncia su interés en exponer "la manera en la que las estrategias artísticas emplean la coreografía en sus instalaciones y esculturas".⁶ El punto de partida para Rosenthal se establece a mediados del siglo XX cuando se hace más evidente la disolución de las fronteras entre las disciplinas artísticas. Al iniciar ese periodo de desplazamiento de límites, el movimiento del cuerpo y su escritura se perfilaron como detonadores de investigaciones y procesos estéticos más allá del ámbito escénico. Las artes visuales y la danza comenzaron a ser indistinguibles en el contexto de las exhibiciones de arte, debido a que ciertas esculturas e instalaciones representaban una forma de coreografía,⁷ una manera de producir espacio a través del cuerpo.

De acuerdo con Javier Maderuelo, al comparar su trabajo con la arquitectura, la escultura empezó una metamorfosis en la década de 1960. Se desapegó, "tras muchos

⁶ Stephanie Rosenthal, "*Choreographing You: Choreographies in the visual arts*", en *Move. Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s*, ed. S. Rosenthal (Londres: Hayward Publishing, 2010), 10.

⁷ Rosenthal, "*Choreographing You*", 8.

siglos de servidumbre”, de las ideas clásicas que relacionaban lo escultórico con las formas de representación del cuerpo humano y con la función de memoria; “a partir de aquellos años los escultores han conseguido dominar cada vez mayores escalas, han pretendido conseguir para sus esculturas las cualidades de ‘presencia’ y estructuras propias de la arquitectura y, por último, han intentado el dominio del espacio como abstracción y como lugar”.⁸ Maderuelo afirma que la escultura del siglo XX operó en dos direcciones para deslindarse de la tradición clasicista: ofreció nuevas maneras de producción y provocó en el espectador nuevas modalidades de experiencia, con lo cual originó una relación más activa que la distante contemplación de la obra.

Para dislocar las cualidades de aproximación del espectador con la escultura se utilizaron diversas estrategias, una de ellas es la producción de los efectos de presencia y evidencia, relacionados con las experiencias impulsadas por la danza; estas cualidades “se originan al comparar la dimensión de la obra con la del propio cuerpo del espectador en una experiencia en la que objeto y cuerpo quedan estrechamente ligados”.⁹ Según Maderuelo, la escultura relacionada con el minimalismo de los años sesenta y setenta tiene una deuda con las artes escénicas de la época, que propiciaron el destierro del texto, el cambio de la “acción dramática” por la simple acción, sostenida por la vinculación total del cuerpo con el espacio: “Corrientes como la danza-teatro y el *happening* van a hacer un uso del espacio hasta entonces insospechado para escultores y arquitectos”.¹⁰

⁸ Javier Maderuelo, *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989* (Madrid: Akal, 2008), 83.

⁹ Maderuelo, *La idea del espacio*, 92-93.

¹⁰ A pesar de que el autor utiliza la expresión danza-teatro, se refiere más específicamente a las propuestas dancísticas relacionadas con el minimalismo y el arte conceptual. Maderuelo, *La idea del espacio*, 103.

En 1977, la historiadora y crítica Rosalind Krauss publicó *Pasajes de la escultura moderna*, un libro que incluyó un apartado dedicado a analizar la relación de la escultura con las artes escénicas. Al comenzar sus disertaciones, Krauss establece en la introducción de su texto un marco de referencia en el que trata de identificar los elementos formales que componen la escultura. Para su propósito retoma un tratado de estética de Gotthold Lessing escrito en el siglo XVIII, debido a que lo considera pertinente en la discusión que pretende entablar sobre la escultura actual que se estaba produciendo durante ese periodo. Lessing definía lo escultórico a través de su carácter espacial, según su concepción “la escultura tiene que ver con el despliegue de los cuerpos en el espacio”.¹¹ Además de esta delimitación, se ponía énfasis en la cualidad estática de las artes visuales, una condición que propiciaba la presentación simultánea de todas las partes de la obra ante la mirada del espectador.

Aunque la escultura se había consolidado como un arte del espacio donde la materia permanecía inerte, Krauss promovió la incorporación del análisis del tiempo porque pensaba que el poder expresivo de esta disciplina artística se localizaba “en un punto de unión entre el reposo y el movimiento, el tiempo detenido y el tiempo que pasa”.¹² De esta forma la tensión generada por las exploraciones escultóricas de la posguerra llegó al extremo al experimentar una relación estrecha con la extensión del tiempo proveniente de las convenciones escénicas. “De este interés derivó el empleo de

¹¹ Rosalind Krauss, *Pasajes de la escultura moderna* (Madrid: Akal, 2002), 9.

¹² Krauss, *Pasajes de la escultura*, 12.

algunas esculturas como decorados en montajes coreográficos o teatrales, otras como actores sucedáneos y otras como generadoras de efectos escénicos.”¹³

Para crear estos efectos escénicos, los escultores se apropiaron de la idea del movimiento real o propiciaron un vínculo cinético con los espectadores. A diferencia del teatro tradicional que marca de maneras muy evidentes la distancia física entre la escena y el público, la escultura trató de estar más cerca de los cuerpos con la intención de construir una experiencia próxima a la coreografía, incitar la activación del espacio a través del movimiento corporal. Krauss afirma que la escultura hizo al espectador “cómplice de las inflexiones de su ‘trayecto’ a través del tiempo; siendo su público, automáticamente se convierte en su agente”.¹⁴ Pero dichos planteamientos no tuvieron completa aceptación. Uno de los personajes más críticos de la influencia escénica sobre la escultura fue Michael Fried, quien escribió en 1967 para *Artforum* un ensayo titulado “Art and Objecthood”, en el cual arremetía contra la teatralización referida en la escultura minimalista —calificada por él como literalista— porque atentaba contra la especificidad de lo escultórico.¹⁵

La postura formalista y conservadora de Fried representó para Krauss un punto de partida para explicar las transformaciones de la escultura de los sesenta y los setenta. Como conclusión a sus reflexiones sobre los vínculos entre la escultura y las artes escénicas, señala que lo que *era* la escultura resultó insuficiente para las inquietudes estéticas de los artistas porque esta disciplina estaba fundada en un idealismo. “Y al tratar

¹³ Krauss, “Ballets mecánicos: luz, movimiento, teatro”, en *Pasajes de la escultura*, 203.

¹⁴ Krauss, “Ballets mecánicos”, 223.

¹⁵ Michael Fried, *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas* (Madrid: Antonio Machado, 2004).

de descubrir qué es o qué puede ser la escultura, se ha servido del teatro y de su relación con el contexto del espectador como herramienta para destruir, investigar y reconstruir.”¹⁶ En el último apartado de su libro, Krauss identifica una obsesión de la escultura contemporánea por la idea de pasaje. Pensar en la posibilidad de pasar o atravesar por la obra de arte implica una relación corporal con el espacio, un trazo coreográfico diseñado por el propio escultor. “En todos los casos la imagen de pasaje sirve para situar tanto al espectador como al artista ante la obra, y ante el mundo, en una actitud de primaria humildad a fin de encontrar la profunda reciprocidad entre ambos.”¹⁷

En 1979, dos años después de la edición de *Pasajes de la escultura moderna*, Rosalind Krauss publicó en la revista *October* el ensayo “La escultura en el campo expandido”. En este texto, uno de los de mayor circulación de la autora, se propone una cartografía para ubicar las propuestas escultóricas que se salían del ámbito tradicional a partir de 1950. Con el propósito de no caer en un simple historicismo, Krauss plantea un esquema en donde problematiza una serie de oposiciones formales en las que se encontraba suspendido lo escultórico visto desde el modernismo: entre el no-paisaje y la no-arquitectura. En esta serie de operaciones que dieron lugar al campo expandido, “la *escultura* ya no es el término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino que más bien *escultura* no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente”.¹⁸

¹⁶ Krauss, “Ballets mecánicos”, 237.

¹⁷ Krauss, “Doble negativo: una nueva sintaxis para la escultura”, en *Pasajes de la escultura*, 278.

¹⁸ Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La posmodernidad*, editado por Hal Foster (Barcelona: Kairós, 2008), 68.

Retomando el campo expandido de Krauss, José Luis Brea traza en 1996 una nueva territorialización de la escultura con el fin de incluir las prácticas de los años ochenta y noventa. Su proposición añade la correspondencia de las transformaciones formales con el contexto social en el que se desarrollan. Uno de los cuadrantes o territorios resultantes se vincula con el concepto “sujeto”, en el cual se sitúan “todas aquellas prácticas que se refieren a las relaciones que los sujetos establecen entre sí a través de su propio cuerpo”. Brea ubica en este sitio al *body art* y el performance como modalidades del “retorno de la escultura a una experiencia intensificada del cuerpo”.¹⁹ No es casual, entonces, colocar las prácticas coreográficas y dancísticas como formas que se alejan del sentido ornamental, de la idealización del monumento, para convertirse en un impulso utópico-crítico de la escultura.

Algo similar ocurre con el arte de la instalación. En el esfuerzo de identificar los rasgos característicos que definen esta práctica artística, Julie Reiss afirma que su “esencia” es la potencial participación e interacción del espectador. Este involucramiento directo con la obra de arte se logra a través del ofrecimiento de “actividades específicas de visualización”, exigir que el espectador se traslade por la pieza o que se confronte con los objetos distribuidos en el espacio.²⁰ Claire Bishop se une a esta perspectiva y apunta que al asumir la presencia literal de su propio cuerpo en el espacio, el espectador se deslinda de la exclusiva aproximación retiniana y toma consciencia de su corporalidad, incluyendo todos los sentidos. “La cuestión es, pues, que las instalaciones presuponen un

¹⁹ José Luis Brea, “Ornamento y Utopía: Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”, en *Arte, proyectos e ideas*, núm. 4 (1996). Consulta: 12 de abril de 2015, <http://www.upv.es/laboluz/revista/>.

²⁰ Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art* (Cambridge: The MIT Press, 1999), xiii.

sujeto observador que se adentra físicamente en la obra para experimentarla, y que es posible clasificar las instalaciones según el tipo de experiencia que estructuran al espectador.”²¹

Bishop ubica un punto de unión que produce una ambigüedad entre la instalación de las obras de arte —sus dispositivos de exhibición— y el arte de la instalación como tal. Dicha confusión se acrecentó en la década de 1960 hasta que la instalación como medio fue consolidándose para ser considerada una práctica artística de apropiación del espacio. La diferencia más evidente que Bishop identifica es que la instalación de las obras de arte, su montaje en el espacio, se sitúa en un segundo lugar de importancia en relación con los objetos que contiene, mientras que la instalación artística en sí misma incluye en un solo plano el espacio, el ensamble de elementos físicos y las experiencias, integrados en una entidad singular.²² Boris Groys por su parte encuentra un acercamiento del ejercicio curatorial con el territorio del quehacer artístico en la producción de instalaciones; sin embargo, también señala las diferencias que para él son irrevocables: “el curador administra su espacio de exhibición en nombre del público —como representante del público” y la instalación artística está supeditada al “derecho soberano para hacer arte exclusivamente de acuerdo a una imaginación privada”,²³ la del artista.

Como agentes protagonistas en la instalación, la presencia, el movimiento y las acciones del cuerpo del espectador no asumen una condición meramente contemplativa sino una posición emancipadora, un compromiso sociopolítico. De acuerdo con Bishop, la

²¹ Claire Bishop, “El arte de la instalación y su herencia”, en *Ramona. Revista de artes visuales* (marzo, 2008), 46.

²² Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History* (Nueva York: Routledge, 2005), 6.

²³ Boris Groys, “Politics of Installation”, en *e-flux journal* #2 (enero, 2009), consulta: 15 de abril de 2015, <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/>.

historia de la relación entre la instalación y el espectador está apuntalada por dos ideas, la de la activación y la de la descentración del sujeto; el objetivo de las instalaciones, por lo tanto, es derribar la subjetividad normativa o moderna para abrir paso al concepto de una subjetividad fragmentada, múltiple, descentrada.²⁴ Para producir tal efecto se origina una paradoja, pues el descentramiento se experimenta desde una posición de subjetividad centrada; se ofrece a la vez una experiencia de centrado y descentrado:

Las instalaciones se alimentan del proyecto postestructuralista de dispersar el sujeto singular y unificado, y de proponer un modelo alternativo de subjetividad como algo fragmentado y múltiple; sin embargo, al hacer esto, el repetido énfasis de las instalaciones en la necesidad de un observador real nos convierte en una síntesis que socava tales deconstrucciones de interioridad, presencia real y dominio. [...] Las instalaciones reclaman un sujeto observador presente precisamente para someterlo/a al proceso de fragmentación. Si resulta con éxito, esto supone un solapamiento entre el modelo filosófico de subjetividad presupuesto por la obra y la creación de este modelo en el espectador real que la experimenta de primera mano. De este modo, las instalaciones no sólo tratan de problematizar el sujeto como descentrado, sino que también lo producen.²⁵

La experiencia, por ejemplo, con la instalación *The Fact of Matter* de William Forsythe, incluida en *Move: Choreographing You*, requiere de la participación de un sujeto centrado que se anime a atravesarla utilizando su fuerza, resistencia y equilibrio al momento de sostenerse de los aros de gimnasia que penden del techo de la galería. Su traslado por la pieza permite dislocar su relación con el espacio, además de mantener una experiencia orgánica con su propio cuerpo y aquellos que están contiguos. Este procedimiento de descentración fue experimentado en la Bienal de Venecia de 2009 por la curadora de *Move*, quien comparte su proceso en el catálogo de la muestra: “con mis pies de vuelta en el suelo, sentí como si estuviera volando —mis brazos y piernas parecían estar

²⁴ Bishop, *Installation Art*, 13.

²⁵ Claire Bishop, “El arte de la instalación”, 50.

despegando—, había escapado de la gravedad por un momento. La tensión en mis músculos disminuía, y yo percibía cambios en mi propio cuerpo con gran claridad”.²⁶

La conclusión a la que llega Bishop sobre el énfasis que las instalaciones depositan en la experiencia activa del espectador es que se pretende una postura crítica frente al “sentido de estabilidad y de dominio del mundo”, para dejar ver “la ‘verdadera’ naturaleza de nuestra subjetividad fragmentada y descentrada”; así el propósito del arte de la instalación es exponer la condición de sujetos descentrados, incitar a que el espectador esté preparado cuando salga del espacio del arte para negociar con el mundo y con el otro.²⁷ Para Groys, en cambio, la posibilidad crítica de la instalación como medio artístico recae en la privatización simbólica del espacio expositivo. Se asume que el soporte de este tipo de producción es el espacio en sí mismo y que a partir de una estrategia artística se desmarca del espacio de exhibición para generar dinámicas y procesos propios.

La fundación de un nuevo territorio en el espacio expositivo, según Groys, requiere de un acto violento de privatización. El artista produce con su pieza un espacio en el que transitan varias experiencias a la vez, abre el espacio cerrado de la obra de arte con el objetivo de propiciar una aproximación supuestamente más democrática. “La instalación transforma al espacio vacío y neutral en una obra individual —e invita al visitante a experimentar este espacio como el espacio integral y totalizante de una obra. Todo lo que se incluye en dicho espacio se vuelve parte de la obra simplemente porque es colocado dentro.”²⁸ Con la apropiación espacial que el artista ejecuta, cabe la posibilidad de originar

²⁶ Rosenthal, “*Choreographing You*”, 8.

²⁷ Bishop, “El arte de la instalación”, 51.

²⁸ Groys, “Politics of Installation”.

modalidades distintas de comunicar, de establecer redes y de producir conocimiento, pero a través de la irrupción de un control autoritario.

Groys afirma que el artista se concreta como el legislador de su instalación y, al entrar, el visitante debe abandonar el terreno público del espacio expositivo y acatar las reglas impuestas por él. Lo destacable entonces es la producción de condiciones del aquí y ahora y la tensión del concepto de libertad: “El espacio de instalación es donde somos inmediatamente confrontados con el carácter ambiguo de la noción contemporánea de libertad que funciona en nuestras democracias, como una tensión entre libertad soberana e institucional”.²⁹ La instalación, insiste Groys, es un espacio de desocultamiento del poder detrás de “la oscura transparencia” de la democracia.

Identificar las correspondencias entre la escultura, la instalación y la danza permite hacer visible no solamente el aspecto formal e histórico sino también el estético y el político que se generan con la irrupción de la coreografía en las dinámicas del arte contemporáneo. Según los investigadores especializados en danza Ric Allsopp y André Lepecki, lo coreográfico es un campo de acción que no solo provee nuevas formas de experimentación transdisciplinaria, sino que también ofrece un terreno para discutir las ortodoxias de la práctica artística y las obras de arte.³⁰ La danza y la escritura del movimiento del cuerpo son vistas como un problema estético capaz de sostener una postura crítica frente a la producción, la circulación y el consumo del arte actual.

²⁹ Groys, “Politics of Installation”.

³⁰ Ric Allsopp y André Lepecki, “Editorial. On Choreography”, en *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, no. 13 (1) (2008), 4.

Capítulo 2. Cuerpos, conceptos y espacios

Las prácticas dancísticas y coreográficas han virado hacia la reflexión crítica de su propia disciplina. La pasión desbordada por el cuerpo y el espectáculo acostumbrados en la danza convencional —la danza ligada al flujo continuo de movimiento—, fueron ámbitos cuestionados durante varios periodos de la historia del arte, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX. La exposición *Move: Choreographing You* toma como punto de referencia los *happenings* de Allan Kaprow y las propuestas del Judson Dance Theater en Nueva York para hablar de la inclusión de la danza y la coreografía en las narrativas del arte contemporáneo, fenómeno que atraviesa inevitablemente el asunto de los dispositivos de exhibición. La irrupción de la danza en el espacio expositivo del museo.

2.1 De la emoción hacia el concepto

En el artículo “Dos hipótesis sobre la muerte del arte” de 1963, Umberto Eco afirma que “el placer estético ha ido poco a poco transformando su propia naturaleza y sus propias condiciones, y se ha convertido, de placer de carácter emotivo e intuitivo que era en un principio, en placer de carácter intelectual”.³¹ Para Eco las obras de arte dejaron de apelar un efecto directo en las sensaciones y empezaron a impulsar una relación reflexiva supeditada al campo de las ideas y los conceptos. Contrario a las explicaciones conservadoras que vaticinaban la decadencia y el fin del arte, él consideraba que en realidad sucedía “el fin de una forma determinada de arte”,³² aquella vinculada con la concepción del placer estético basado en la intuición y la vibración del sentimiento causado por la experiencia con los objetos artísticos. El cambio de lo emotivo hacia lo intelectual también fue asumido por las prácticas dancísticas y coreográficas.

Durante el paso de la danza clásica a la danza moderna a principios del siglo XX se reivindicaron, a pesar del cambio de temas y técnicas, tres aspectos habituales de la disciplina dancística: el cuerpo entrenado, el movimiento virtuoso y el apego a una dramaturgia. Las propuestas de los coreógrafos estadounidenses y europeos, entre ellos Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón y Mary Wigman, dejaron las zapatillas y la rigidez del ballet pero se esforzaron en encontrar una nueva técnica que capacitara los cuerpos de los bailarines; además, recurrieron al expresionismo de los movimientos, nacidos de la intensidad dramática desencadenada en sus coreografías. En un artículo

³¹ Umberto Eco, “Dos hipótesis sobre la muerte del arte”, en *La definición del arte* (Barcelona: Destino, 2001), 267.

³² Eco, “Dos hipótesis”, 269.

publicado por la revista *Theatre Journal*, Mark Franko afirma que al consolidarse en la década de los treinta en Estados Unidos, la danza moderna se distinguió por su “estilo primitivo y contenido psicológico”, lo cual privilegió el aspecto emocional en las expresiones, convirtiéndola en testimonio de lo nacional, la identidad étnica y la clase.³³

A partir de la segunda mitad del siglo XX, con las exploraciones del coreógrafo Merce Cunningham se llegó a la abstracción del movimiento y a la formulación de la danza contemporánea. En *Los elementos de la danza*, Alberto Dallal sostiene que Cunningham, a partir de los años cincuenta, planteó con su compañía “la posibilidad de des-significar los movimientos del cuerpo, ‘hacer danza’ sin determinar específicamente las secuencias —o el orden de ellas— en una obra, incorporar las experiencias cotidianas o buena parte de las mismas”.³⁴ Según Dallal, la danza de Cunningham aprovechó los experimentos de la poesía concreta y la música electrónica de John Cage, compositor con quien el coreógrafo hizo un equipo creativo al lado también de varios artistas visuales, entre ellos Robert Rauschenberg y Jasper Johns. La hazaña de Cunningham permitió que “en el acto de des-significar los códigos del movimiento, o bien en el de adherir o erigir en obras las experiencias habituales del ser humano” se le otorgara “una nueva significación a la danza que podía hacerse en un escenario”.³⁵ El coreógrafo estadounidense abrió el campo de la disciplina dancística hacia la reflexión y la estructuración intelectual, separándola de lo que predominaba hasta ese entonces: la narración de tipo expresionista. En un texto de 1952 llamado *Space, Time and Dance*, Cunningham aseguró que la danza es un arte que

³³ Mark Franko, “Nation, Class, and Ethnicities in Modern Dance of the 1930s”, en *Theatre Journal*, Vol. 49, Núm. 4 (1997), 475.

³⁴ Alberto Dallal, *Los elementos de la danza* (México: UNAM, 2007), 64.

³⁵ Dallal, *Los elementos*, 64.

sucede en el espacio y el tiempo; por lo tanto, el objetivo de esta disciplina artística debía ser cuestionar y borrar el vínculo entre estos elementos.³⁶

El collage fue una de las estrategias que Cunningham retomó para abrir el mundo de la danza. El especialista Roger Copeland expone que desde los primeros trabajos de su compañía, Cunningham formuló la yuxtaposición de sus propias modificaciones del lenguaje del ballet y algunos movimientos cotidianos “encontrados”, así como la adhesión de otras formas de danza popular urbana. Sus composiciones resultaban de la unión de varios fragmentos disímiles. Así la cualidad de ensamblaje del collage se potenció al expandirse hacia el tiempo y el espacio, características indisolubles de las artes escénicas. De acuerdo con Copeland, una de las principales referencias de Cunningham fue Marcel Duchamp, de quien adoptó la idea del contexto del arte para generar tensiones entre lo que era o no era arte, entre lo que era y no era danza: “No es coincidencia que muchos de los primeros partidarios de Cunningham llegaron desde el mundo del arte y no del de la danza. Es evidente que su trabajo está situado en el ambiente del museo contemporáneo de una manera que el trabajo de coreógrafos de danza moderna anteriores no lo estaba.”³⁷

En el ámbito de las artes visuales, la forma de habitar y recorrer el espacio expositivo de las galerías se modificó con la irrupción de los *happenings* a finales de la década de 1950. El cuerpo del artista, junto con sus acciones, devino obra de arte e invitó al espectador a sumarse a la experiencia no solo en el ámbito retiniano como

³⁶ Merce Cunningham, “Space, Time and Dance // 1952”, en *Dance*, ed. André Lepecki (Londres: Whitechapel Gallery y The MIT Press, 2012), 26-28.

³⁷ Roger Copeland, “Merce Cunningham and the Aesthetic of Collage”, en *The Drama Review* 46.1 (2002), 19.

tradicionalmente lo había hecho, sino que el público participó activamente en la construcción de los eventos a través de su propia corporalidad. Con el propósito de dinamitar ciertos mitos que los *happenings* provocaron al tratar de ser definidos y reseñados por el público y los medios de comunicación, Michael Kirby publicó un estudio en 1965. Afirmó que las propiedades e incluso el nombre de esta nueva forma de arte propiciaron la idea de que se trataba de algo sin sustento: “Los *Happenings* han tenido en común una crudeza física y una tosquedad que con frecuencia pisaron un límite incómodo entre lo auténticamente primitivo y lo meramente amateur.”³⁸ A pesar de los prejuicios que prevalecían, Kirby ubicó al *happening* dentro de las artes escénicas y lo relacionó directamente con una nueva forma de teatro.

El precursor del *happening* Allan Kaprow negó toda comparación entre sus propuestas y los fenómenos teatrales. Sin embargo, Kirby explicó que aunque algunos de sus defensores afirmaran que no, los *happenings*, “como los musicales y las representaciones teatrales”, exploraron el terreno del teatro pero de una manera novedosa, “justamente como un collage es una nueva forma de las artes visuales”.³⁹ Derivado del cuestionamiento al modelo del arte moderno, el *happening* se abrió paso intempestivamente en el sistema del arte con una indeterminación respecto a los medios y procedimientos de su estructura, así como lo hicieron algunos de sus antecedentes. De acuerdo con Mariellen R. Sandford, los momentos históricos que dieron paso al *happening* fueron: los performances de la tradición futurista-dadá; el teatro de la Bauhaus; la

³⁸ Michael Kirby, “Happenings. An Introduction”, en *Happenings and Other Acts*, ed. Mariellen R. Sandford (Nueva York y Londres: Routledge, 1995), 3.

³⁹ Kirby, “Happenings. An Introduction”, 3.

progresión del collage al ambiente; la pintura de acción; el paso de la danza moderna a la posmoderna; los experimentos en la literatura visual y la poesía sonora; y las influyentes investigaciones de John Cage.⁴⁰

Todos los ejemplos anteriores encarnaron un fenómeno que Dick Higgins denominó como intermedia, característico de las propuestas artísticas que escaparon del agotamiento de los medios tradicionales y promovieron la indeterminación. Por lo tanto, los *happenings* se encontraban en un lugar sin definir entre el collage, la música y el teatro.⁴¹ En un artículo publicado por la revista *American Speech* en 1976, Higgins revela que Kaprow acuñó el término de *happening* porque necesitaba un nombre que describiera las piezas que elaboró a finales de 1950, las cuales simplemente “sucedió de forma natural”.⁴² Una de las finalidades fundamentales que Kaprow persiguió con sus *happenings* fue la de borrar la frontera que dividía al arte de la vida cotidiana. En el primer inciso de los lineamientos que propuso en 1966 para la construcción de un *happening*, enuncia: “La línea entre el arte y la vida debe mantenerse lo más fluida y quizá lo más indistinta posible”.⁴³ Dicho objetivo, prosigue, solamente podía ser alcanzado si los temas, los motivos, los materiales y las acciones empleados derivaran de cualquier ámbito, menos del artístico.

Desde la danza surgieron varias propuestas que también desafiaban los límites impuestos por la propia disciplina. Yvonne Rainer y Steve Paxton, quienes habían

⁴⁰ Mariellen R. Sandford, “Preface”, en *Happenings and Other Acts*, XV.

⁴¹ Dick Higgins, *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia* (Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1984).

⁴² Dick Higgins, “The Origin of Happening”, en *American Speech*, Vol. 51, No. ¾ (Duke University Press, otoño-invierno 1976), 268.

⁴³ Allan Kaprow, “Lineamientos sin título para los happenings”, en *Ensayo sin título y otros happenings* (México: Tumbona, 2013), 50.

entrenado con Merce Cunningham, organizaron en 1962 un taller para bailarines en el sótano del gimnasio de la Judson Memorial Church en Nueva York. El artista Al Hansen documenta en el libro *A Primer of Happenings & Time/Space Art* que el equipo de trabajo que agruparon estos dos personajes de la danza se reunía una vez a la semana para escenificar y discutir sus obras. El colectivo comenzó a presentar su trabajo ante el público con el nombre de Judson Dance Theater y, según Hansen, “con el tiempo artistas, músicos y otros individuos interesados se unieron al grupo, convirtiéndose en una influyente colaboración de todas las formas de arte”.⁴⁴ La premisa más importante de los participantes fue la utilización del movimiento ordinario para transformarlo en danza, consideraban que el movimiento de cualquier actividad cotidiana o tarea podía ser sacado de su contexto y simplificado para originar una obra de arte.⁴⁵

Yvonne Rainer, relacionada con el arte conceptual y el minimalismo, rechazó en sus propuestas que la danza deviniera espectáculo, *glamour* y virtuosismo. También reaccionó en contra de la figura del bailarín y su excentricidad. Se empeñó en darle un sentido reflexivo a la danza con su experimentación estética y decidió no utilizar el movimiento a partir de un motivo emocional sino cinético. En la nota final de la reflexión que escribió sobre su pieza *Part of Some Sextets* de 1965, manifestó sus intereses artísticos respecto a la danza que quería componer en ese momento:

NO al espectáculo no al virtuosismo no a las transformaciones y a la magia y al hacer creer no al glamour y la trascendencia de la imagen de la estrella no a lo heroico no a lo antiheroico no a la imaginería basura no a la implicación del intérprete o del espectador no al estilo no al amaneramiento no a la seducción del

⁴⁴ Al Hansen, *A Primer of Happenings & Time/Space Art* (Nueva York: Something Else Press, 1965), 74.

⁴⁵ Sally Banes y Noël Carrol, “Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance”, en *Dance Chronicle* 29.1 (2006), 60-61.

espectador por las artimañas del intérprete no a la excentricidad no a conmover o ser conmovido.⁴⁶

Al enunciar el fundamento de su trabajo, Rainer se desligó de la tradición de la danza moderna e incluso de los experimentos de Cunningham, para proponer un ejercicio coreográfico en el que el movimiento actuara de modos insospechados, independientes, y el cuerpo del artista no se definiera por un entrenamiento específico sino por la simple capacidad de moverse. Con la bandera de “danza posmoderna”, le dio, al menos en el ámbito discursivo, un poder estético al cuerpo en sí mismo, sin parafernalia emotiva ni florituras extraordinarias.⁴⁷ La investigadora y académica Julia Bryan-Wilson ubica la pieza *Trio A* de Rainer, cuyo proceso de construcción inició en 1965 y fue presentada por primera vez en 1966, como fundacional de “un nuevo campo de práctica que adoptó movimientos lacónicos y cuerpos ordinarios”, además de “reconfigurar lo que significa hablar sobre los medios del arte contemporáneo”.⁴⁸

Aunque las indagaciones artísticas de Rainer y los integrantes del Judson Dance Theater continuaron de manera individual, el trabajo colectivo terminó en 1964, la tendencia de la danza reviró su atención hacia la danza-teatro. Fue desde finales de la década de los noventa del siglo XX que la danza contemporánea reformuló sus inquietudes, sobre todo en el aspecto del movimiento. Para ubicar históricamente ese periodo de creación coreográfica se ha utilizado el nombre de danza conceptual. A pesar

⁴⁶ Yvonne Rainer, “Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called Parts of Some Sextets, Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March 1965”, en Mariellen R. Sandford, *Happenings and Other Acts* (Nueva York y Londres, Routledge, 1995), 136.

⁴⁷ Para revisar una crítica al término de ‘danza posmoderna’, ver el trabajo de Ramsay Burt, “Undoing postmodern dance history”, disponible en *SARMA Laboratory for criticism, dramaturgy, research and creation* (<http://sarma.be>).

⁴⁸ Rainer efectuó diferentes versiones de *Trio A* jugando con las variables de la pieza. En 1978 registró en filme parte de la obra. Ver Julia Bryan-Wilson, “Practicing *Trio A*”, en *October*, núm. 140 (2012): 54-74.

de la simplificación, debido a la amplia gama de coreógrafos y obras, el investigador André Lepecki afirma que dicha denominación es útil porque se establece una correspondencia entre la danza y el arte conceptual de finales de los años sesenta y principios de los setenta, con el que comparte “su crítica de la representación, su insistencia en la política, su fusión de lo visual con lo lingüístico, su impulso en favor de una disolución de géneros, su crítica de la autoría, su dispersión de la obra de arte, su priorización del evento, su crítica de las instituciones y su énfasis estético en el minimalismo”.⁴⁹

Durante este nuevo periodo de reflexión dancística, se identifica una inquietud de los coreógrafos por agotar uno de los elementos estructurales de la disciplina: el movimiento. El fenómeno, visto de forma superficial por algunos críticos como una traición a la danza, reforzó en sí mismo la producción y la circulación coreográfica en otros ámbitos fuera de los espacios tradicionales de representación, se alejó de las convenciones teatrales y miró más de cerca el espacio expositivo. En el argumento central del libro *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Lepecki sugiere que “la percepción de la inmovilización del movimiento como amenaza para el futuro de la danza indica que cualquier interrupción del flujo de la danza (cualquier cuestionamiento coreográfico de la identidad de la danza como «ser en flujo»)” protagoniza “un acto crítico de profundo impacto ontológico”.⁵⁰

⁴⁹ André Lepecki, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (Barcelona: Centro Coreográfico Galego, 2008), 117-118.

⁵⁰ Lepecki, *Agotar la danza*, 14.

Desde el Renacimiento, la vinculación invariable entre la danza escénica y el movimiento del cuerpo humano preparó el terreno para que esta disciplina se abriera paso como una forma autónoma de arte, según el modelo cartesiano de la modernidad. Lepecki retoma las proposiciones teóricas del alemán Peter Sloterdijk que explican a la modernidad como un proyecto cinético⁵¹ y apunta: “En la medida en que el proyecto cinético de la modernidad se convierte en la ontología de la modernidad (su indisoluble realidad, su verdad funcional), el proyecto de la danza occidental se alinea cada vez más con la producción y la exhibición de un cuerpo y una subjetividad aptos para ejecutar esta imparabile motilidad”.⁵²

Cuestionar el movimiento como el elemento estructural de la danza es criticarlo también como fundamento de la modernidad. Las propuestas coreográficas que actúan bajo la condición de inmovilidad o de la desaceleración del movimiento apelan a la acción política de criticar a la propia disciplina pero también al mundo organizado en donde lo cinético atraviesa lo político, lo económico y lo social. Por lo tanto, según sostiene Lepecki, “cualquier danza que ponga a prueba y que complique su acto de presencia y el lugar donde establece el terreno de su ser, sugiere para los estudios críticos de la danza la necesidad de establecer un diálogo renovado con la filosofía contemporánea”.⁵³ Es en este contexto en el que el ejercicio dancístico reivindica su compromiso con la reflexión teórica más que con un efecto sensual, emotivo y espectacular.

⁵¹ “En el diagnóstico del presente, debe introducirse una dimensión cinética y cinestética porque, sin esta dimensión, todo discurso sobre la modernidad pasará completamente por alto aquello que en la modernidad es más real”, Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie*, (París: Christian Bourgeois Éditeurs, 2000), 27.

⁵² Lepecki, *Agotar la danza*, 17.

⁵³ Lepecki, *Agotar la danza*, 20.

Según Lepecki, la apuesta política de lo inmóvil, reclamada por algunas propuestas de danza contemporánea, “interroga a las economías del tiempo, porque revela la posibilidad de la propia acción en el seno de los regímenes dominantes de capital, subjetividad, trabajo y movilidad.”⁵⁴ La inmovilidad en la danza escénica occidental permanecía marginal en la estructuración estética de dicha disciplina aunque formara parte del fenómeno dancístico, pues todo movimiento precede a la calma, estableciéndose una relación dialéctica entre estas dos variables. Sin embargo, los estatutos del modelo de la modernidad ocultaron tal vínculo a razón del proyecto cinético que ponderó. Al respecto, Lepecki concluye:

El acto inmóvil, el agotamiento de la danza, abre la posibilidad de pensar la autocrítica de la danza experimental contemporánea como una crítica ontológica, más aún, como una crítica de la ontología política de la danza. La revocación del alineamiento incuestionado de la danza con el movimiento, iniciado por el acto inmóvil, supone una reconsideración de la participación del bailarín en la movilidad: inicia una crítica, desde el punto de vista escénico, de su participación de la economía general de la movilidad que nutre, sustenta y reproduce las formaciones ideológicas de la modernidad capitalista tardía.⁵⁵

La configuración de la producción dancística conceptual a finales de los noventa y durante la primera década del siglo XXI dio lugar a que la danza, con su interés en el debate estético supeditado al placer de carácter intelectual, se incluyera de forma más notable en el circuito del arte contemporáneo, sobre todo en el ámbito del performance, igualmente crítico con los postulados de la modernidad. Con tales antecedentes históricos y sus exploraciones teóricas, la danza ha logrado irrumpir en un lugar de representación que no era el suyo: el espacio expositivo de museos y galerías.

⁵⁴ Lepecki, *Agotar la danza*, 36.

⁵⁵ Lepecki, *Agotar la danza*, 37-38.

2.2 El espacio en acción

Recorrer un museo o una galería y de pronto ver a alguien que está bailando. El bailarín detiene sus movimientos y se acerca para explicar lo que estaba haciendo. En el instante se establece una conexión entre intérprete y espectador al iniciar una plática con preguntas u opiniones sobre la exposición y los objetos que se muestran, incluso sobre la vida cotidiana. Comienza una reflexión sobre las posibilidades del cuerpo y la coreografía en el espacio expositivo. Esta es una pieza coreográfica de Xavier Le Roy (Francia, 1963) y Mårten Spångberg (Suecia, 1968), una colaboración comisionada para *Move: Choreographing You*. A diferencia del espacio escénico del teatro, aquí los cuerpos del bailarín y del público se ubican en un mismo sitio borrando la frontalidad del escenario con el propósito de desaparecer el artificio de la escena. La obra *production* (2010) explora otras formas de relación entre los espectadores y los *performers*, es una alternativa para producir espacio social y conocimiento en el museo a través de un acontecimiento coreográfico.

Además de exhibir objetos —instalaciones y esculturas—, la curadora Stephanie Rosenthal incluyó en la muestra varios performances que activaron directamente y de forma constante el espacio de exhibición. Para este propósito la galería contó con varios alumnos del Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance que participaron como bailarines residentes. La propuesta de Le Roy y Spångberg requirió tres intérpretes que se distribuyeron por las salas para generar el contacto con los visitantes, quienes al aproximar su cuerpo a los bailarines en acción —algunos de ellos se encontraban ensayando un fragmento icónico de danza— empezaban a romper las convenciones de la

disciplina dancística. Una de las subversiones más sobresalientes es la interrupción del flujo continuo del movimiento, técnico y codificado, para dar paso a una interacción más horizontal entre las corporalidades. Diluir la relación de poder de un cuerpo especializado y la pasividad contemplativa de la mirada externa.

production es una coreografía que se aleja de la norma emotiva y virtuosa de la danza convencional para generar una discusión compleja sobre la construcción de relaciones sociales por medio del cuerpo, el encuentro y el diálogo. Asume una posición política en la que trata de igualar las condiciones entre los participantes a través de la incorporación y la excorporación de experiencias, con mínimos recursos escénicos. Al mismo tiempo disloca la vinculación teatral de la danza y la materialidad de la obra de arte en el museo. Estas inquietudes han sido constantes en el trabajo de Le Roy y Spångberg, dos coreógrafos europeos que se insertan en la llamada danza conceptual. La actitud crítica de configurar territorios corporales cada vez más cercanos promueve que esta obra proponga un paradigma ético-coreográfico, debido a que “incesantemente reescribe el movimiento del cuerpo y sus relaciones, re-imagina las estructuras de poder en las cuales opera”.⁵⁶

Al igual que *production*, obra activada de forma intermitente todos los días hábiles de la exposición, la coreografía *Trio A* (1966), de Yvonne Rainer (Estados Unidos, 1934), formó parte de las piezas performáticas recurrentes en las salas de la Hayward Gallery. Cada sábado, de las 12:00 a las 16:00 horas, los visitantes podían ver dentro de la exhibición a varios bailarines que ejecutaban este trabajo icónico de la danza

⁵⁶ Noémie Solomon, “Xavier Le Roy and Mårten Spångberg”, en *Move. Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s*, ed. S. Rosenthal (Londres: Hayward Publishing, 2010), 123.

posmoderna. La reposición de la coreografía estuvo a cargo de Melanie Clarke, especialista en el método de notación Laban, y de la coreógrafa Pat Catterson, quien ha tenido experiencia tanto en la interpretación como en la enseñanza de esta pieza, pues formó parte del grupo de danza fundado por Rainer en Nueva York después del Judson Dance Theater. La inclusión de *Trio A* en la lista de obra propuesta por la curadora abre las reflexiones sobre la relación de la danza posmoderna con las artes visuales, sobre todo con la escultura minimalista y el arte conceptual, pero también se apuntala en las narrativas del arte contemporáneo como un parámetro fundacional de la renovación coreográfica hacia la autocrítica de la disciplina dancística.

La complejidad compositiva, de interpretación y de recepción de *Trio A* recae en que es una coreografía diseñada a partir de una consecución de movimientos que nunca se repiten. Diferente al uso codificado de gestos, frases y secuencias, basados en la repetición, la obra de Rainer se aleja de las formas tradicionales de producir danza hasta ese momento. No hay una relación narrativa o expresiva que conecte cada unidad, como tampoco sucedía en algunas propuestas de Cunningham, pero Rainer adopta otra forma de moverse más simple que no implica la dificultad técnica o un cuerpo severamente entrenado y “virtuoso”. Los cuerpos en *Trio A* aparecen desprovistos de toda causa y todo efecto emotivo o sensual, asumen la primera consigna del manifiesto de Rainer: No al espectáculo. Para la historiadora Amparo Écija, esta pieza les dio a las manifestaciones dancísticas la cualidad de devenir formas de reflexión y crítica: “Con *Trio A* la danza se

convierte en un tipo de pensamiento cuya herramienta es el cuerpo, y cuyo objetivo es hacer visible y compartir con el espectador el sentido del movimiento”.⁵⁷

Una de las condiciones básicas de *Trio A* es que puede ser una pieza coreográfica interpretada por bailarines o no bailarines, en esta obra los requerimientos técnicos del cuerpo no demandan un entrenamiento dancístico previo. Asimismo la atmósfera se mantiene ligada a la sencillez del minimalismo aunque con un tono desenfadado, que de forma general se consigue con el uso de ropa de calle, sin ningún aspecto estilizado, y en silencio, sin ningún efecto dramático sugerido por la música o algún tipo de sonido.⁵⁸ Aun cuando es interpretada por varios cuerpos al mismo tiempo, no se establece una relación entre ellos por medio del unísono; cada intérprete se desenvuelve de forma independiente pero comparte el espacio. Persiste así el impulso del sentido igualitario entre las corporalidades, sin jerarquías propiciadas por el despliegue inusitado de sus alcances físicos. Los movimientos semejan tareas simples como levantar una pierna, flexionar las rodillas, balancear de lado a lado la cabeza. Se componen generalmente por factores excluidos de los códigos de la danza, dispuestos de manera contigua bajo un ritmo lineal, desacelerado, en el que no se distingue ninguna organización aristotélica.

De acuerdo con la historiadora Julia Bryan-Wilson, la flexibilidad que sugiere *Trio A* como obra de arte es entendida por la “condición post-medio” con la que Rosalind Krauss describe al arte contemporáneo.⁵⁹ No importa si la pieza es considerada una danza, un performance, un conjunto de instrucciones, una película o un video... debido a que “el

⁵⁷ Amparo Écija, “El espectador minimalista”, en *El espectador activo. MOV-S Madrid 2010*, ed. Joaquim Noguero (Barcelona: Mercat de les Flors, Fundación Autor, 2011), 78.

⁵⁸ Generalmente interpretada sin música, una versión de *Trio A* se presentó en 1969 acompañada por la canción *In the Midnight Hour*, de The Chambers Brothers.

⁵⁹ Rosalind Krauss, “Two Moments from the Post-Medium Condition,” en *October*, núm. 116 (2006): 55–62.

‘medio’ del arte ya no puede ser reducido a su soporte tecnológico”.⁶⁰ Sin embargo, Bryan-Wilson enfatiza las huellas del “medio” inherentes en la pieza de Rainer, para evidenciar los aportes que la danza y la coreografía han agregado a las reflexiones del arte: la posibilidad de desplazarse a otro tiempo, de evocar imágenes (de forma espectral) que ya han pasado; repensar la producción y la circulación de saberes y conocimiento a través del cuerpo; cuestionar críticamente las relaciones de poder entre las corporalidades, etcétera.

Además de *production*, *Trio A* y la activación permanente de las instalaciones coreográficas de Simone Forti, Pablo Bronstein y Mike Kelly dentro de las salas de la galería, la curadora Stephanie Rosenthal incluyó del 15 al 19 de octubre de 2010 la presentación de varias obras de Trisha Brown como parte de la exhibición, una de ellas fue la reposición de *Floor of the Forest* (1970). Esta pieza consiste en una estructura escultórica de metal donde el cuerpo de los bailarines desafía la disposición del espacio escénico y cuyo acto principal es ponerse y quitarse prendas de vestir que permanecen atadas con cuerdas, formando así una especie de red por la cual los intérpretes penden para no tocar el piso. La obra se programó en The Front Room del Queen Elizabeth Hall, un edificio contiguo a la Hayward Gallery. También fuera del espacio expositivo, en el andador ubicado al lado del río Támesis —el Queen’s Walk—, se llevó a cabo la coreografía *Drift* (1974), una deriva puesta en marcha por varios bailarines que enfatiza las indagaciones de Brown vinculadas con la apropiación de la calle. Parte fundamental del Judson Dance Theater, el trabajo de Trisha Brown redefinió la coreografía propiciando

⁶⁰ Bryan-Wilson, “Practicing *Trio A*”, 57.

un “*crack*” con las artes visuales, debido a la instauración de varias tensiones estéticas e institucionales entre ellas.⁶¹

De manera adjunta a la exposición, la curadora integró el “Move Weekend” del 26 al 28 de noviembre de 2010,⁶² un conglomerado de actividades de mediación que reunió reposiciones de obras de danza con estrenos coreográficos y performances, unidos a un programa de charlas y talleres con artistas, teóricos y expertos. Se estableció a partir de la curaduría una plataforma para reflexionar —desde el cuerpo y la discusión— sobre el quehacer de las prácticas dancísticas y coreográficas en el arte contemporáneo. Por ejemplo, se presentó una reinención del primer happening de Allan Kaprow (Estados Unidos, 1927), *18 Happenings in 6 Parts* (1959), a cargo de la coreógrafa Rosemary Butcher (Reino Unido, 1947). Esta obra fundacional puso de manifiesto el uso de las herramientas coreográficas, del cuerpo, el movimiento y sus acciones, para la producción de las artes visuales en la segunda mitad del siglo XX.

En el “Move Weekend” también convivieron la reposición de las piezas de Anna Halprin (Estados Unidos, 1920), quien fue una de las principales influencias para la danza posmoderna, con las coreografías de Simone Forti, una de las copartícipes del Judson Dance Theater. Además compartieron espacios varias propuestas de coreógrafos y artistas visuales que siguen indagando desde una perspectiva crítica sobre el movimiento del cuerpo y su escritura, como el caso del artista Tino Sehgal (Reino Unido, 1976), quién impartió un taller sobre sus “situaciones construidas”, formadas por encuentros

⁶¹ Susan Rosenberg, “Trisha Brown. Choreography as Visual Art”, en *October*, núm. 140 (2012): 18-44.

⁶² El “Move Weekend” se efectuó en varios foros del Southbank Centre, no solamente en el espacio expositivo de la Hayward Gallery.

inesperados cuyo efecto estimula una reflexión sobre el espacio material, social e institucional; o las exploraciones colectivas de EVERYBODYS con la obra *Générique* (2010), en la cual el público y los *performers* discuten e inventan una pieza imaginaria para después presentarla en conjunto.

Todo este entramado de productos artísticos y debates académicos, toda esta serie de operaciones curatoriales que despliega la exposición *Move: Choreographing You*, apuntala la potencialidad reflexiva que puede ser detonada a través de las experiencias estéticas de la danza y la coreografía en el museo.

Capítulo 3. La curaduría como ejercicio coreográfico

En el material de mediación de la muestra, específicamente en un cuadernillo que sirvió como Guía de Exposición, la curadora de *Move: Choreographing You* hace explícita la agencia que propone con su trabajo. En el texto introductorio, Stephanie Rosenthal señala los límites cronológicos de dicha investigación curatorial, desde finales de 1950 hasta 2010, con el objetivo de hacer visible la interacción entre las artes visuales y la danza. A través de un conjunto de obras de artistas, bailarines y coreógrafos, su pretensión es que las piezas “afecten directamente los movimientos de la exhibición, convirtiendo a los espectadores en participantes activos —quizá también en bailarines”.⁶³ La declaración de Rosenthal asume que su curaduría es también un ejercicio coreográfico al diseñar e incitar el movimiento de los visitantes en el espacio expositivo.

⁶³ Stephanie Rosenthal, “Introduction”, en *Move: Choreographing You. Exhibition Guide. Hayward Gallery* (Londres: Hayward Publishing, 2010), 1.

3.1 Un intruso en el espacio

La configuración del arte moderno, y de la pintura moderna como su medio hegemónico, dio pauta para la concepción y la formulación del espacio expositivo como un cubo blanco, un dispositivo de exhibición que se convirtió, según el crítico Brian O’Doherty, en “un hallazgo comercial, estético y tecnológico”.⁶⁴ El propósito de este sitio, producto de la modernidad, es enmarcar la obra de arte y separarla de todo aquello que provoque alguna susceptibilidad a su condición artística. Por tal motivo O’Doherty lo describe como un lugar estructurado con propiedades similares a las de una iglesia, una sala judicial y un hospital: “Sin sombras, blanco, limpio, artificial: el espacio se dedica por completo a la tecnología de la estética. Las obras de arte se montan, se cuelgan, se despliegan para su estudio. Ni el tiempo ni sus vicisitudes afectan a sus inmaculadas superficies.”⁶⁵

El cubo blanco se impuso como la manera más idónea para exhibir arte. A partir de una estandarización promovida desde el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, dirigido por Alfred H. Barr de 1929 a 1943, se diseminó el concepto museográfico que propuso “descontaminar” el espacio expositivo. Con el sustento teórico derivado de los análisis formalistas del crítico Clement Greenberg sobre la especificidad del arte moderno, se afianzó la idea de un lugar propicio para contemplar sin ninguna interrupción, un sitio “alquímico” donde los objetos ahí emplazados se transformarían en arte. La curadora e investigadora Isabel Tejeda Martín apunta al respecto que: “Con el MoMA como modelo, y con el modernismo como discurso normativo que priorizaba la visión y la delectación de

⁶⁴ Brian O’Doherty, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* (Murcia: CENDEAC, 2011), 74.

⁶⁵ O’Doherty, *Dentro del cubo blanco*, 21.

las obras de arte por encima de cualquier otro tipo de experiencia, los museos se convirtieron en santuarios de la modernidad”.⁶⁶

De acuerdo con la académica Helen Rees Leahy, la acción de recorrer el espacio expositivo implica técnicas corporales que han ido cambiando a través del tiempo. A pesar de cumplir con ciertas convenciones, como el hecho de caminar a lo largo de las salas del museo o las galerías, la aproximación a la obra de arte en un Salón del siglo XVIII difiere de la que sucede en un espacio dedicado al arte moderno o al contemporáneo. Leahy afirma que desde un ámbito institucional, las instancias museísticas producen las formas de ver asumidas por el espectador: “Los modos de recorrer y mirar han sido re-afinados de acuerdo con las prácticas cambiantes de mostrar y las condiciones de visualidad —esto es, la práctica y la dimensión discursiva de ver— dentro de la institución.”⁶⁷

La técnica corporal que impuso el cubo blanco resultó ser la disociación del cuerpo y la mirada. Para O’Doherty, el modernismo excluyó la corporalidad del visitante, capaz de distraer o perturbar el orden en el museo, y, en cambio, le dio preferencia a la mirada y la mente, las herramientas necesarias para el acto de contemplar. El cuerpo devino intruso, únicamente tolerado como un “maniquí cinestésico” que ayudaba al individuo a moverse por el espacio y a enfocar la planitud de los cuadros sobre la pared. Greenberg estableció que la norma de la pintura moderna era su condición de ocupar una superficie plana, la cual no era compartida por otros medios del arte: “Mientras se tiende a ver lo que se representa en un lienzo de un viejo maestro antes de ver el cuadro en sí, en una pintura

⁶⁶ Isabel Tejeda Martín, “La museografía modernista como dispositivo de domesticación de las vanguardias históricas”, en *Actas del Congreso Europeo de Estética. Europa y el concepto de estética: sociedades en crisis* (Madrid: UCM, 2011), 265.

⁶⁷ Helen Rees Leahy, *Museum bodies: the politics and practices of visiting and viewing* (Farnham: Ashgate, 2012), 4.

moderna lo primero que se ve es el cuadro. Ésta es, desde luego, la mejor manera de mirar cualquier tipo de pintura, sea antigua o contemporánea, pero los artistas modernos imponen este camino como el único posible y necesario [...]”⁶⁸

O’Doherty plantea que la vista del público en el espacio expositivo es redirigida, obligatoriamente, hacia la pared, la cual “sostiene el lienzo (cuya superficie es ahora tan sensible que reacciona de inmediato ante cualquier cosa que se ponga sobre ella).”⁶⁹ Las características del cubo blanco y la atmósfera estética que produce fueron puestas en tensión cuando el collage y otras propuestas artísticas como el minimalismo y el arte conceptual se posicionaron como cuestionamientos al modernismo, “contaminando” el espacio e introduciendo técnicas corporales que no solo correspondían al simple acto de mirar y contemplar. Ubicadas entre el final de los años sesenta y los setenta del siglo XX, estas manifestaciones propiciaron nuevas relaciones entre la Mirada y el Espectador, agentes separados rotundamente por la concepción del arte moderno:

[...] la Mirada y el Espectador pactaron algunas fórmulas de compromiso. Los objetos *minimal* solían provocar percepciones que no eran visuales. Aunque lo que estaba ahí presente se revelaba de inmediato a la Mirada, tenía que ser comprobado. De lo contrario, ¿qué sentido tenía la tridimensionalidad? Se planteaban dos tiempos diferentes: la Mirada aprehendía al objeto de una sola vez, como la pintura, y luego el cuerpo hacía que se moviera en torno a él. Eso provocaba una retroalimentación entre las expectativas que se confirmaban (comprobación) y una sensación corporal que hasta entonces había sido subliminal. La Mirada y el Espectador no se fusionaron entre sí, pero cooperaron en esa coyuntura.⁷⁰

Distanciada del cubo blanco debido a su propósito —afectar el movimiento del espectador y quizá convertirlo en bailarín—, la exhibición *Move: Choreographing You* adoptó un

⁶⁸ Clement Greenberg, “La pintura moderna”, en *La pintura moderna y otros ensayos*, ed. Fèlix Fanés (Madrid: Siruela, 2006), 114.

⁶⁹ O’Doherty, *Dentro del cubo blanco*, 41.

⁷⁰ O’Doherty, *Dentro del cubo blanco*, 55.

diseño museográfico propicio para una experiencia orgánica, más allá de lo puramente visual. Las obras incluidas en la muestra por la curadora Stephanie Rosenthal están asociadas a un periodo de la historia del arte que fundó cuestionamientos acerca del modernismo y los medios tradicionales como la pintura, favoreciendo así las propuestas intermediales relacionadas con estrategias coreográficas, a la vez vinculadas con la danza, la instalación, la escultura y el performance. De esta forma, Rosenthal requirió que el espacio expositivo para *Move* no fuera immaculado e impenetrable, sino lo contrario: un espacio donde el espectador se desplazara y participara activamente en una experiencia coreográfica diseñada desde la curaduría.

Según las declaraciones de Rosenthal para la revista alemana *Displayer*, cada una de las obras de arte de la exposición exigía una técnica corporal específica y el hilo conductor entre ellas fue la interacción corporal con el espectador. “Tratamos de darle a las piezas su propio espacio y no relacionar tanto las unas con las otras. Era importante ver que todas son obras independientes, activadas en sus propios términos, y no como parte de una instalación colectiva”,⁷¹ explicó en entrevista. Para conseguir este objetivo, el concepto de coreografía se extendió de forma arquitectónica por el espacio expositivo a través del diseño museográfico de Amanda Leveté, el cual proporcionó coherencia global a la muestra pero también originó un lugar específico para cada obra.

El interior de la Hayward Gallery está acondicionado museográficamente con los parámetros generales del cubo blanco, aunque guarda ciertas particularidades: algunos bloques de concreto se mantienen expuestos en rampas y escaleras, interrumpiendo la

⁷¹ “Choreographing You”, en *Displayer*, núm. 04 (abril, 2012), 140.

pulcritud de paredes y pisos, pues corresponden a las características del estilo brutalista con el que fue construido el edificio. En *Move: Choreographing You*, el despacho de arquitectos de Leveté modificó el espacio y elaboró una museografía a partir de la noción geométrica del movimiento. Creó una serie de divisores espaciales con Tyvek, un material sintético muy resistente cuya textura se encuentra entre el papel y la tela, en forma de pliegues ondulantes similares a piezas de papiroflexia que funcionaron como muros, techos falsos o portales.

Estos elementos museográficos, no tan rígidos y planos como la pared, sirvieron para dar una atmósfera cinética al espacio expositivo y guiar el recorrido de los visitantes. La museografía aportó una temporalidad diferente en el espacio, rompió la continuidad que sugieren los acabados lisos y aportó movilidad con el efecto provocado por su forma geométrica e irregular. Dichos divisores espaciales fueron diseñados y distribuidos a lo largo de la galería de tal manera que abrieron dos tipos de experiencia: una pública y otra privada. En el ámbito público esculpieron y enmarcaron el lugar para guiar a los visitantes hacia “una experiencia fluida y comunitaria” relacionada con las esculturas e instalaciones de Bruce Nauman, Robert Morris, Franz West, Franz E. Walther, William Forsythe, Christian Jankowski; en el ámbito privado delimitaron y definieron espacios más íntimos para “experiencias introspectivas y singulares”, detonadas por las obras de Isaac Julien, Dan Graham, Simone Forti, Tania Bruguera, Lygia Clark, entre otras.⁷²

⁷² Carolina Gutiérrez, “Exposición *Move: Choreographing You*/Amanda Leveté”, en ArchDaily México (21 de diciembre de 2010), consulta: 30 de agosto de 2015, <http://www.archdaily.mx/mx/02-64323/exposicion-move-choreographing-you-amanda-levete-2>.

Ambientado con una iluminación “teatral”, el espacio expositivo concebido para *Move: Choreographing You* trató de transformar la galería en “un escenario gigante”, sin emular totalmente las convenciones de las artes escénicas sino negociando con ellas. El meollo de la exhibición, aclara la curadora, fue crear espacios para que los visitantes —sus cuerpos, en específico— no se sintieran excluidos o inhibidos al seguir la coreografía propuesta por la activación de cada una de las piezas y la curaduría. Uno de los roles del curador, según Rosenthal, es definir un ritual para recorrer la exposición: “Se les pide a los visitantes dejar de lado su vida cotidiana, lo cual comienza con la compra de los boletos en el vestíbulo, e inmediatamente después que se comprometan con una nueva experiencia. Esta exhibición es específicamente difícil para los visitantes porque de repente son invitados a comprometerse también físicamente. En esta exposición, si no confirmas el aspecto performativo, entonces será realmente difícil experimentarla”.⁷³

3.2 Tan importante Balanchine como Malevich

En *Museum Bodies*, Helen Rees Leahy asume un crítico cambio de perspectiva en torno a la concepción de la institución museística; según su punto de vista, el museo pasa de ser una colección de objetos a un sitio de prácticas sociales y corporales. De ese modo, en el espacio expositivo se practican ciertas técnicas corporales que van más allá del saber observar pues además sustentan cómo posicionar y dirigir el cuerpo en el espacio. La

⁷³ “Choreographing You”, 141. Rosenthal utiliza el concepto de performatividad en sus dos acepciones. Por un lado, un tanto superficial, lo performativo se refiere a las prácticas relacionadas con el performance, un medio artístico que explora estéticamente al cuerpo y sus acciones. En otro sentido más ligado a la teoría de los actos de habla de Austin, lo performativo es una cualidad del lenguaje que implica al mismo tiempo la enunciación y la realización de un hecho. Ver: Diana Taylor, “Introducción. Performance, teoría y práctica”, en *Estudios avanzados de performance* (México: FCE, 2011), 7-30.

autora se pregunta lo que sucede cuando en el espacio expositivo se cambia o interrumpe la “coreografía familiar” del recorrido, puesta en marcha e imitada desde el siglo XVIII: caminar, observar, leer, hablar, escuchar y ocasionalmente sentarse. De acuerdo con Leahy, desde el surrealismo, los conceptualismos y la estética relacional se ha desmantelado el comportamiento contemplativo y el distanciamiento con la obra de arte impuesto por el hábito modernista.

Uno de los referentes que Leahy ocupa para mostrar cómo algunos proyectos expositivos han modificado la coreografía típica de los museos es la histórica *Exposition Internationale du Surrealisme* (1938), montada en la Galerie Beaux-Arts de París, donde Marcel Duchamp instaló la “pieza” más grande de la exhibición que consistió en suspender del techo de la galería 1200 sacos de carbón. Mientras los visitantes caminaban por el espacio iluminado solamente con un foco, los restos de carbón caían y ensuciaban su ropa. La dificultad para ver claramente el recorrido sin tropezar con algún objeto y el enlace corporal que marcó, literalmente, el cuerpo de los espectadores propiciaron un contraste con las convenciones del espacio expositivo diseñado por el modernismo, así “Duchamp reafirmó la corporalidad de ver mediante la demostración de que la posibilidad de visión depende de la aproximación del cuerpo”.⁷⁴

El gesto corporal se repitió en la exposición *First Papers of Surrealism* (1942), organizada junto con André Breton en Nueva York. Duchamp instaló en la muestra una especie de laberinto elaborado con dieciséis millas de cuerda, provocando que el espectador atravesara este elemento “museográfico” para poder ver con claridad las

⁷⁴ Leahy, *Museum bodies*, 101.

obras de arte. Seguido de este otro ejemplo que también disocia los dispositivos de exhibición del immaculado cubo blanco y que acerca la experiencia en el museo a una experimentación corporal y coreográfica consciente, Leahy agrega la retrospectiva de Robert Morris, totalmente participativa, en la Tate Gallery en 1971, además de varias piezas presentadas en el Turbine Hall de la Tate Modern vinculadas con la estética relacional, “un arte que toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado”.⁷⁵

Pensar el museo y la curaduría como asuntos coreográficos, como fenómenos de escritura de movimiento, remite a la coreopolítica, un concepto propuesto por André Lepecki. Según este teórico de la danza y los estudios del performance, la administración del movimiento de los cuerpos y sus interacciones en el espacio son ejercicios políticos, en los cuales se pone a prueba la libertad. Para Lepecki, la noción de coreopolítica equivale a la formación de planes colectivos que de manera crítica y creativa se alejan de la conformidad política producida por el control y la vigilancia, propiciando la circulación y el disenso.⁷⁶ Las instituciones museísticas contemporáneas y las agencias curatoriales recientes están atravesando un periodo de reflexión sobre el espacio expositivo que ha abierto la práctica hacia un pensamiento coreográfico; dentro de estas negociaciones de sentido, la danza está siendo una protagonista.

⁷⁵ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008), 13.

⁷⁶ André Lepecki: “Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer”, en *The Drama Review*, vol. 57, núm. 4 (2013), 23. Para profundizar en los conceptos coreopolítica y coreopolítica, noción relacionada con el bloqueo y desvío del movimiento por los aparatos de control, ver: André Lepecki, “The Choreopolitical. Agency in the Age of Control”, en *The Routledge Companion to Art and Politics*, ed. Randy Martin (Nueva York: Routledge, 2015), 44-52.

El debate sobre la pertinencia de la danza en el museo sigue abierto, sobre todo con el objetivo de repensar la capacidad cosificadora del aparato museístico y su forma de producir mercancías. El coreógrafo sueco Mårten Spångberg afirma que el actual entusiasmo de los museos de arte contemporáneo por las propuestas dancísticas obedece a una lógica de mercado; así, para él la danza ha entrado al espacio expositivo porque “se correlaciona con los modos contemporáneos de producción, con una sociedad basada en los valores inmateriales y el intercambio de conocimientos y experiencias”.⁷⁷ A pesar de este punto de vista nada alentador, Spångberg sostiene que presentar críticamente una danza en un museo es todo un reto pues implica un desafío al propio medio, e incluso a la institución museística: “La danza no debe querer algo del museo, debe en cambio permitir que el museo deshaga la danza como la conocemos. Démosle permiso al museo para desarrollar todos juntos nuevas formas de coreografía, para producir todos juntos diferentes expresiones”.⁷⁸

Otra de las iniciativas más sobresalientes relacionadas con la confluencia de la danza y el museo es el Musée de la danse, dirigido por el coreógrafo francés Boris Charmatz. A partir de un desplazamiento conceptual, y también en el terreno de las instituciones del arte, Charmatz renombró en 2009 al Centre Chorégraphique National de Rennes, en Francia —una sede tradicional de producción coreográfica—, y lo perfiló como

⁷⁷ Mårten Spångberg, “The Dancing Museum”, en *Spangbergianism, A State of Mine*, 17 de septiembre de 2012, consultado el 5 de enero de 2016. <https://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/17/the-dancing-museum/>. A pesar de la apertura que Spångberg hace evidente en su comentario, deja notar una relación vertical entre el museo y la danza, en donde lo dancístico aún parece subordinado. Cabe precisar que dentro del proyecto de irrupción de la danza en el espacio expositivo se fundan posibilidades de colaboración más horizontales entre los agentes que intervienen.

⁷⁸ Mårten Spångberg, “What happened, Sherlock Holmes and the museum dance”, en *Spangbergianism, A State of Mine*, 19 de octubre de 2012, consultado el 8 de enero de 2016. <https://spangbergianism.wordpress.com/2014/10/>.

un museo. El Musée de la danse es un aparato institucional que pretende erigir un espacio crítico para proponer proyectos coreográficos, además de impulsar la reflexión a profundidad de la práctica dancística y expandir sus límites disciplinarios. De acuerdo con el *Manifeste pour un Musée de la danse*, escrito por Charmatz, “nos encontramos en un momento de la historia en el que un museo puede modificar las ideas preconcebidas sobre los museos y las ideas preconcebidas de la danza”. El propósito, entonces, es alejarse de las convenciones: “Para ello, primero debemos olvidar la imagen de un museo tradicional ya que nuestro espacio es, en primer lugar, uno mental. La fuerza de un museo de la danza consiste en mayor medida en el hecho de que aún no existe”.⁷⁹

Con el propósito de experimentar los cambios que provoca la danza dentro del museo de arte contemporáneo, en cuanto a su noción institucional, Charmatz y el Musée de la danse fueron invitados a colaborar con la Tate Modern en 2015. Durante dos días, el 15 y el 16 de mayo, “invadieron” el espacio expositivo con performances, clases de danza y fiesta. El Turbine Hall, uno de los sitios más representativos de este museo londinense donde se presentan cotidianamente muestras individuales, se convirtió en una pista de baile, con todo y bola disco. Mientras que las salas de la colección permanente, una de las más importantes del mundo, fueron habitadas por la colección de gestos *20 dancers for the XX century* y la exhibición colectiva/performance (sin objetos) *Expo Zéro*. La apuesta de Charmatz en este proyecto fue cuestionar los conceptos de museografía, colección y experiencia artística desde un punto de vista dancístico y coreográfico, desde el cuerpo y el movimiento, para disimular y diseminar las paredes de la institución museística.

⁷⁹ Boris Charmatz, “Manifeste pour un Musée de la danse”, en *Musée de la danse*, consultado el 8 de enero de 2016. <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>.

Como parte de la iniciativa de Charmatz en Londres, la historiadora del arte Dorothea von Hantelmann respondió a la pregunta “If Tate Modern was Musée de la danse?”, y aseguró que reflexionar sobre los elementos coreográficos que suceden en el museo, implica repensar todos los aspectos corporales de esta institución del arte, ya sean sociales, políticos u oficiales-constitutivos. Afirmó también que la danza es un desafío para el régimen sensorial que subyace a los museos, el cual privilegia la visión, pues provoca un desvío del canon que de forma común producía institucionalmente dicho régimen. “El canon del museo del siglo XX es de los objetos y de la historia del arte. Está profundamente vinculado a los conceptos de modernidad y modernización. En el canon del siglo XXI, Balanchine sería tan importante como Malevich”.⁸⁰ Para Hantelmann, la danza y la coreografía permiten fundar nuevos ejes de aproximación en el museo, relacionados con la historia de las corporalidades, sus gestos y movimientos.

Si pasamos del museo al campo de la curaduría, Je Yun Moon explica que lo curatorial también posee un modo coreográfico de operación. De acuerdo con esta curadora e investigadora, la coreografía no solo es tarea de coreógrafos profesionales, sino que el término, en una forma más amplia, corresponde al acto de escribir movimientos en el cuerpo de alguien más. Moon califica los experimentos coreográficos contemporáneos como un espacio de reflexión que permite “negociar constantemente con las condiciones de posibilidad inherentes en la noción de coreografía”.⁸¹ Por lo tanto, es lógico que los coreógrafos y bailarines, además de otros agentes, cada vez más la estén

⁸⁰ Dorothea von Hantelmann, “Five responses to the question: If Tate Modern was Musée de la danse”, consultado el 5 de enero de 2016. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/eventseries/bmw-tate-live-if-tate-modern-was-musee-de-la-danse/five-responses-dorothea-hantelmann>.

⁸¹ Je Yun Moon, “This Is Not About Us”, en *The Curatorial. A Philosophy of Curating*, ed. Jean Paul Martinon (Londres: Bloomsbury, 2013), 237.

usando para proyectos completamente diferentes a la danza escénica tradicional. En ese sentido, Moon afirma que la práctica curatorial no se limita a la actividad institucional desplegada por los curadores ni a los productos que elaboran como resultado de su labor: exposiciones, catálogos, actividades de mediación. Lo curatorial, apunta, “es siempre una forma de escribir para el cuerpo de alguien más, en el sentido más extenso de la palabra.”⁸²

⁸² Moon, “Not About Us”, 238.

Conclusiones

Encontrar cuerpos en movimiento dentro de una sala de exposiciones disloca la idea de mirar siempre hacia las paredes de un museo. El hecho de que la danza y la coreografía habiten con más frecuencia los espacios del arte contemporáneo no es un simple fenómeno de programación alternativa fuera de los teatros o sitios de representación escénica tradicionales, sino un signo de la reconfiguración del sistema del arte en general y de la institución museística en particular. A lo largo de este ensayo he tratado de comprobar que la exhibición de propuestas dancísticas y coreográficas en el espacio expositivo resulta un problema curatorial complejo, en el cual confluyen simultáneamente un conjunto de operaciones entre artistas, curadores, públicos e instituciones como el museo, la academia y el mercado. El análisis de la exposición *Move: Choreographing You*, curada por Stephanie Rosenthal, ha servido como un eje de evidencias para argumentar de forma lógica el desarrollo de las exhibiciones que toman como referencia o agregan a su lista de obra las exploraciones coreográficas producidas a partir de 1960.

Una de las tareas que asumió la agencia curatorial de Rosenthal fue la de vincular la práctica dancística con las artes visuales. Su exposición hace explícita esta relación al mostrar las correspondencias estéticas entre la danza, la instalación, la escultura y el performance por medio de las estrategias coreográficas que los artistas utilizaron en la configuración de sus obras. La apertura hacia la exploración del cuerpo y sus acciones, además del interés por las prácticas intermediales, dio pauta para que el arte de la segunda mitad del siglo XX dirigiera sus inquietudes a la producción de espacio a través del movimiento. Agregar las aportaciones estéticas de coreógrafos y bailarines a las

narrativas del arte contemporáneo, sin diferenciarlas tajantemente por sus características como medios artísticos autónomos, demuestra la posición crítica que *Move: Choreographing You* presentó frente a la historia del arte.

También durante este estudio se hizo visible que no todas las prácticas dancísticas y coreográficas han ocupado el interés de los museos. Una producción muy específica de obras vinculadas con el giro intelectual que experimentó la danza tras desligarse de las estrategias discursivas tradicionales (espectaculares y emotivas) fue la que encontró lugar en el espacio expositivo. En la muestra organizada por Rosenthal, delimitada por una variable cronológica (1960-2010), se logra percibir una inquietud coreográfica por cuestionar críticamente las formas de producción artística, la materialidad de la obra de arte y la relación con el espacio y el espectador. Es importante señalar que no toda la danza contemporánea está supeditada a estos ejes de investigación y que se pueden encontrar propuestas reflexivas y autocríticas con la disciplina dancística en los teatros y foros convencionales. Sin embargo, el reto que implican las condiciones formales y simbólicas del terreno museístico ha propiciado que bailarines y coreógrafos se propongan nuevos cuestionamientos.

Uno de los principales campos de acción y reflexión que ha tomado la coreografía contemporánea es la trascendencia política generada a través del movimiento y el emplazamiento del cuerpo en un espacio determinado. El pensamiento coreográfico se prolonga más allá de la danza escénica convencional, más allá del teatro y el foro, para poner en cuestión la forma de distribuir o administrar las corporalidades, sus flujos y significados en todos los ámbitos sociales, entre los que se encuentra el mundo del arte.

La práctica artística en general está mirando de cerca la condición coreopolítica desde posiciones estéticas muy variadas, debido a la potencialidad que el pensamiento coreográfico funda para discutir y disentir las relaciones de poder.

La última vía de indagación de este ensayo se concentró en los cambios que ha atravesado la institución museística para dar cabida a nuevas formas de relación con sus visitantes. Sin duda, incluir obras dancísticas y coreográficas dentro del espacio expositivo —no en lugares alternos, jardines, explanadas o foros— significa para los museos una modificación en la forma de concebirse como sitios dedicados a la exhibición, la conservación y la educación sobre el arte. Las condiciones de materialidad y temporalidad de la danza y la coreografía ponen a prueba al aparato museístico definido por una arquitectura, una colección de objetos y ciertas interacciones sociales derivadas de la aproximación mayormente visual con las obras. La irrupción de la danza en el espacio expositivo trae consigo una reformulación de las estrategias que el museo pone en marcha para cumplir con sus misiones.

Tomar la exhibición *Move: Choreographing You* como objeto de estudio permitió profundizar en las relaciones de la danza con el arte contemporáneo; además, de manera paralela y debido a las particularidades de la muestra curada por Rosenthal, abrió la posibilidad de reflexionar la práctica curatorial como un ejercicio coreográfico. Este punto se visibilizó debido al requisito interactivo necesario para activar las piezas seleccionadas por la curadora, pero se extendió hacia las técnicas corporales que históricamente el museo ha institucionalizado como estrategias de aproximación con las obras de arte. La curaduría, además de ser una práctica intelectual, creativa, pedagógica, administrativa y

política, capaz de construir discursos a través del arte, posee un modo coreográfico de operación, pues concibe y compone, escribe en el espacio-tiempo un conjunto de flujos de cuerpos, objetos, interacciones y significados.

El ensayo *Move: de espectador a bailarín. La irrupción de la danza en el espacio expositivo* deja varias tareas pendientes de investigación. Una de ellas es el estudio a profundidad del archivo de documentos que André Lepecki y Rosenthal originaron como una herramienta de mediación para la muestra *Move: Choreographing You*, en el cual se hace presente una serie de problemáticas sobre la documentación de la danza, el registro de las huellas de las acciones coreográficas y la circulación curatorial de las obras de arte inmateriales o efímeras. También, debido a la limitada selección de obras elaborada por Rosenthal para su exhibición, falta revisar las estrategias coreográficas y sus cualidades críticas que otros curadores y artistas han empleado en sus exploraciones, además de contemplar otras latitudes como América Latina y el Caribe, África, Asia y Oceanía, que no se corresponden únicamente con las condiciones de producción de Estados Unidos y Europa. Para finalizar, uno de los aportes más relevantes de este ensayo es la apertura hacia el estudio de la práctica curatorial como un ejercicio coreográfico; por lo tanto, quedan pendientes las lecturas a través de la coreografía de un sinnúmero de exposiciones.

Bibliografía

- Allsopp, Ric y André Lepecki. "Editorial. On Choreography". En *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, no. 13 (1) (2008): 1-6.
- Banes, Sally y Noël Carrol. "Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance". En *Dance Chronicle*, Vol. 29 No.1 (2006): 49-68.
- Bishop, Claire. "El arte de la instalación y su herencia". En *Ramona. Revista de artes visuales* (marzo, 2008): 46-52.
- Bishop, Claire. *Installation Art: A Critical History*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Brea, José Luis. "Ornamento y Utopía: Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90". *Arte, proyectos e ideas*, núm. 4 (1996). Consulta: 12 de abril de 2015, <http://www.upv.es/laboluz/revista/>.
- Bryan-Wilson, Julia. "Practicing *Trio A*". En *October*, núm. 140 (2012): 53-74.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Catterson, Pat. "I Promised Myself I Would Never Let It Leave My Body's Memory". En *Dance Research Journal*, 41/2 (2009): 3-11.
- Charmatz, Boris. "Manifeste pour un Musée de la danse". En *Musée de la danse*. Consulta: 8 de enero de 2016. <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>.
- Copeland, Roger. "Merce Cunningham and the Aesthetic of Collage". En *The Drama Review* Vol. 46, No. 1 (2002): 11-28.
- Cunningham, Merce. "Space, Time and Dance // 1952". En *Dance*, editado por André Lepecki, 26-28. Londres: Whitechapel Gallery y The MIT Press, 2012.
- Dallal, Alberto. *Los elementos de la danza*. México: UNAM, 2007.
- Écija, Amparo. "El espectador minimalista". En *El espectador activo. MOV-S Madrid 2010*, editado por Joaquim Noguero, 77-86. Barcelona: Mercat de les Flors, Fundación Autor, 2011.
- Eco, Umberto. "Dos hipótesis sobre la muerte del arte". En *La definición del arte*, 261-281. Barcelona: Destino, 2001.
- Franko, Mark. "Nation, Class, and Ethnicities in Modern Dance of the 1930s". En *Theatre Journal* 49.4 (1997): 475-491.
- Fried, Michael. *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*. Madrid: Antonio Machado, 2004.
- Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*, editado por Fèlix Fanés. Madrid: Siruela, 2006.
- Groys, Boris. "Politics of Installation". *e-flux journal* #2 (enero, 2009). Consulta: 15 de abril de 2015, <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/>.
- Hansen, Al. *A Primer of Happenings & Time/Space Art*. Nueva York: Something Else Press, 1965.
- Higgins, Dick. *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1984.
- Higgins, Dick. "The Origin of Happening". En *American Speech*, Vol. 51, No. 3/4 (1976): 268-271.
- Kaprow, Allan. *Ensayo sin título y otros happenings*. México: Tumbona, 2013.

- Kirby, Michael. "Happenings. An Introduction". En *Happenings and Other Acts*, editado por Mariellen R. Sandford, 1-24. Nueva York: Routledge, 1995.
- Krauss, Rosalind. "La escultura en el campo expandido". En *La posmodernidad*, editado por Hal Foster, 59-74. Barcelona: Kairós, 2008.
- Krauss, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 2002.
- Krauss, Rosalind. "Two Moments from the Post-Medium Condition". En *October*, núm. 116 (2006): 55-62.
- Lambert, Carrie. "Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's 'Trio A'". En *October*, núm. 89 (1999): 87-112.
- Leahy, Helen Rees. *Museum Bodies. The Politics and Practices of Visiting and Viewing*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Lepecki, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego, 2008.
- Lepecki, André. "Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer". En *The Drama Review*, vol. 57, núm. 4 (2013): 13-27.
- Lepecki, André. "The Choreopolitical. Agency in the Age of Control". En *The Routledge Companion to Art and Politics*, editado por Randy Martin, 44-52. Nueva York: Routledge, 2015.
- Lepecki, André. "Introduction. Dance as a Practice of Contemporaneity". En *Dance*, editado por A. Lepecki, 14-23. Londres: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2012.
- Maderuelo, Javier. *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008.
- Moon, Je Yun. "This Is Not About Us". En *The Curatorial. A Philosophy of Curating*, editado por Jean Paul Martinon, 235-239. Londres: Bloomsbury, 2013.
- O'Doherty, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2011.
- Platt, Ryan. "The Ambulatory Aesthetics of Yvonne Rainer's *Trio A*". En *Dance Research Journal*, núm. 46.1 (2014): 41-60.
- Rainer, Yvonne. "Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called Parts of Some Sextets, Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March 1965". En *Happenings and Other Acts*, editado por Mariellen R. Sandford, 130-136. Nueva York: Routledge, 1995.
- Reiss, Julie H. *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- Rosenberg, Susan. "Trisha Brown. Choreography as Visual Art". En *October*, núm. 140 (2012): 18-44.
- Rosenthal, Stephanie et al. *Move. Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s*. Londres: Hayward Publishing, 2010.
- Rosenthal, Stephanie. *Move: Choreographing You. Exhibition Guide. Hayward Gallery*. Londres: Hayward Publishing, 2010.
- Sandford, Mariellen R. *Happenings and Other Acts*. Nueva York: Routledge, 1995.
- Sheets, Hilary M. "When the Art Isn't on the Walls". *The New York Times*, 25 de enero de 2015.

- Spångberg, Mårten. "The Dancing Museum". En *Spangbergianism, A State of Mine* (17 de septiembre de 2012). Consulta: 5 de enero de 2016. <https://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/17/the-dancing-museum/>.
- Spångberg, Mårten. "What happened, Sherlock Holmes and the museum dance". En *Spangbergianism, A State of Mine* (19 de octubre de 2012). Consulta: 8 de enero de 2016. <https://spangbergianism.wordpress.com/2014/10/>.
- Taylor, Diana y Marcela A. Fuentes. *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, 2011.
- Tejeda Martín, Isabel. "La museografía modernista como dispositivo de domesticación de las vanguardias históricas". En *Actas del Congreso Europeo de Estética. Europa y el concepto de estética: sociedades en crisis*, 263-268. Madrid: UCM, 2011.
- Von Hantelmann, Dorothea. "Five responses to the question: If Tate Modern was Musée de la danse". Consulta: 5 de enero de 2016. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/eventseries/bmw-tate-live-if-tate-modern-was-musee-de-la-danse/five-responses-dorothea-hantelmann>.