



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



DCA DHA

DPTO. DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL  
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

Universitat Politècnica de València  
Departamento de Comunicación Audiovisual,  
Documentación e Historia del Arte

Máster Universitario en Música  
Título del Trabajo Final de Máster

# DANZA EN EL MUSEO. Potencialidades expandidas

realizado por:

**Rocío Pérez Hernández**

dirigida por:

**Enrique Orduña  
Carmen Giménez**

Valencia, julio de 2019

## RESUMEN

El presente trabajo pretende abordar el fenómeno de expansión de la danza hacia otros territorios distintos al espacio escénico convencional, como los museos o centros de arte.

Para ello, se realiza, en primer lugar, una aproximación teórica que aborda aspectos como: los antecedentes de la danza posmoderna, los motivos y contextos de su expansión, la relación con otras artes y los nuevos escenarios que todo ello genera abriendo un campo de potencialidades.

Así mismo, se realiza una aproximación a la introducción y presencia de la danza y las artes vivas en el seno de los espacios museísticos y los cuestionamientos y diálogos que surgen en torno a este hecho.

En segundo lugar y para ejemplificar la presencia de la danza en el museo, se presenta un caso de estudio, una propuesta performativa, desarrollada en el marco expositivo de Bombas Gens Centre d'Art (BBG) de Valencia, en el período del 2017 y 2018, que constituye una tentativa de experimentar las exposiciones desde la danza y/o el cuerpo en forma de visita guiada.

Este caso de estudio, evidencia, por un lado, la apertura de la danza fuera de los propios límites impuestos de representabilidad y, por otro, nos permite observar el carácter relacional que adquiere la danza con un público fuera del ámbito escénico y su comportamiento en un lugar que ha estado identificado con otras disciplinas.

**Palabras clave:** danza expandida, museo, artes vivas, cuerpo, práctica, experimentación, espectador/público, espacio escénico, Bombas Gens Centre d'Art.

## RESUM

El present treball pretén abordar el fenomen d'expansió de la dansa cap a altres territoris diferents de l'espai escènic convencional, com els museus o centres d'art. Per a això, es realitza, en primer lloc, una aproximació teòrica que aborda aspectes com: els antecedents de la dansa postmoderna, els motius i contextos de la seua expansió, la relació amb altres arts i els nous escenaris que tot això genera obrint un camp de potencialitats.

Així mateix, es realitza una aproximació a la introducció i presència de la dansa i les arts vives en el si dels espais museístics i els qüestionaments i diàlegs que sorgixen entorn d'este fet.

En segon lloc i per a exemplificar la presència de la dansa en el museu, es presenta un cas d'estudi, una proposta performativa, desenvolupada en el marc expositiu de Bombas Gens Centre d'Art (BBG) de València, en el període del 2017 i 2018, que constituïx una temptativa d'experimentar les exposicions des de la dansa y/o el cos en forma de visita guiada. Este cas d'estudi, evidència, d'una banda, l'obertura de la dansa fora dels propis límits impostos de representabilidad i, d'un altre, ens permet observar el caràcter relacional que adquirix la dansa amb un públic fora de l'àmbit escènic i el seu comportament en un lloc que ha estat identificat amb altres disciplines.

**Paraules clau:** dansa expandida, museu, arts vives, cos, pràctica, experimentació, espectador/público, espai escènic, Bombas Gens Centre d'Art.

## **ABSTRACT**

The present work tries to approach the phenomenon of expansion of the dance towards other territories different to the conventional scenic space, like the museums or centers of art.

For this, a theoretical approach is carried out in the first place, addressing aspects such as: the antecedents of postmodern dance, the reasons and contexts of its expansion, the relationship with other arts and the new scenarios that all this generates by opening a field of potentialities.

Likewise, an approach is made to the introduction and presence of dance and the living arts in the museum spaces and the questions and dialogues that arise around this fact.

In second place and to exemplify the presence of dance in the museum, a case study is presented, a performative proposal, developed in the exhibition framework of Bombas Gens Centre d'Art (BBG) in Valencia, in the period of 2017 and 2018, which forms a guided tour.

This case study, evidence, on the one hand, the opening of the dance outside the limits, the limits of representability and, on the other hand, allows us to observe the relational character that the dance acquires. A place that has been related to other disciplines.

**Keywords:** expanded dance, museum, living arts, body, practice, experimentation, spectator / audience, scenic space, Bombas Gens Centre d'Art.

## **TABLA DE CONTENIDOS:**

### **LISTADO DE FIGURAS**

### **RESUMEN**

## **1. INTRODUCCIÓN**

**1.1. Motivación** ..... 1

**1.2. Objeto de estudio y objetivos** ..... 4

**1.3. Estructura** ..... 6

## **2. METODOLOGÍA** ..... 9

## **3. ESTADO DE LA CUESTIÓN** ..... 13

## **4. DANZA EXPANDIDA**

### **4.1. Definición, orígenes y cuestionamientos**

4.1.1. La danza que nos ocupa ..... 18

4.1.2. Origen de la expansión. Danza Posmoderna ..... 20

4.1.3. ¿Por qué la danza actual busca otros territorios para su materialización? ..... 27

## **5. LA DANZA EN EL MUSEO**

### **5.1. Aproximación teórica** ..... 30

5.1.1. Giro Performativo ..... 31

5.1.2. Danza Posmoderna y Artes Visuales ..... 34

5.1.3. La Danza entra en el Museo. Antecedentes y genealogía ..... 37

#### 5.1.4. Actualidad

5.1.4.1. Las nuevas generaciones 1990-actualidad ..... 40

5.1.4.2. Cuestionamientos críticos al modelo danza-artes vivas y museo ..... 49

5.1.4.3. El museo del siglo XXI ..... 50

### **5.2. Aproximación Práctica**

5.2.1. Bombas Gens Centre d'Art ..... 53

5.2.2. Caso de estudio. Visitas guiadas desde el cuerpo en Bombas Gens Centre d'Art ..... 54

5.2.2.1. Visita guiada desde la danza a la exposición <i>¿Ornamento = delito?</i> .....	55
5.2.2.1.1. Objetivos .....	56
5.2.2.1.2. Procedimiento .....	57
5.2.2.1.3. Metodología de la sección B .....	58
5.2.2.1.4. Estructura, partitura y recorrido .....	67
<b>6. CONCLUSIONES</b> .....	<b>79</b>
<b>7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>84</b>
<b>8. ANEXOS</b>	
8.1. Anexo 1. ....	1
8.2. Anexo 2. ....	11
8.3. Anexo 3. ....	19
8.4. Anexo 4. ....	24

## LISTADO DE FIGURAS

<i>Figura 1.</i> Anna Halprin con bailarines del San Francisco Dancers Workshops, 1969. ...	22
<i>Figura 2.</i> Anna Halprin y el San Francisco Dancers Workshop, <i>Parades and Changes</i> , 1965-67. ....	23
<i>Figura 3.</i> Alex Hay, Deborah Hay y Yvonne Rainer. <i>Would They or Wouldn't They</i> , 1963. Concert of Dance #13, Judson Memorial Church, New York, 1963. ....	24
<i>Figura 4.</i> Yvonne Rainer, acción en la calle (M-Walk), 1970. ....	26
<i>Figura 5.</i> Allan Kaprow. <i>Eighteen Happenings in Six Part</i> , Reuben Gallery, New York, october 1959. ....	33
<i>Figura 6.</i> Trisha Brown. <i>Man Walking Down The Side of a Building</i> , 1969, SoHo. ....	37
<i>Figura 7.</i> Simone Forti, <i>See-Saw</i> , 1960. Presentación en la Reuben Gallery. Nueva York. ....	38
<i>Figura 8.</i> Trisha Brown, <i>Walking on The Wall</i> , 1971. Whitney Museum. ....	39
<i>Figura 9.</i> La Ribot. <i>Panoramix</i> . ....	43
<i>Figura 10.</i> La Ribot. <i>Panoramix</i> . ....	44
<i>Figura 11.</i> Xavier Le Roy. <i>Retrospective</i> . MoMA, PS1. ....	45
<i>Figura 12.</i> <i>Visita guiada desde la danza</i> . Bailarines con obra de Hans-Peter Feldmann. ....	55
<i>Figura 13.</i> <i>Visita guiada desde la danza</i> . Encuentro con el público en BBG. ....	58
<i>Figura 14.</i> <i>Visita guiada desde la danza</i> . Trabajo de mesa con el equipo de mediación. ....	60
<i>Figura 15.</i> <i>Visita guiada desde la danza</i> . Encuentro con alumnado del CPDV. ....	67
<i>Figura 16.</i> <i>Visita guiada desde la danza</i> . Sandra Gómez. Hall. ....	68
<i>Figura 17.</i> <i>Visita guiada desde la danza</i> . Santi de la Fuente con obra de Aaron Siskind. ....	69
<i>Figura 18.</i> <i>Visita guiada desde la danza</i> . Bailarines con obra de Inma Femenía. ....	70
<i>Figura 19.</i> <i>Visita guiada desde la danza</i> . Bailarines con obra de Teresa Lanceta. ....	71
<i>Figura 20.</i> <i>Visita guiada desde la danza</i> . Bailarines con obra de Nicolás Ortigosa. ....	73
<i>Figura 21.</i> <i>Visita guiada desde la danza</i> . Guiño a Marina Abramovic en BBG. ....	75
<i>Figura 22.</i> <i>Visita guiada desde la danza</i> . <i>Santi de la Fuente</i> . Zona B. ....	76
<i>Figura 23.</i> <i>Visita guiada desde la danza</i> . Sandra Gómez con obra de Robert Mapplethorp. Zona B. ....	76
<i>Figura 24.</i> <i>Visita guiada desde la danza</i> . Santi de la Fuente. Zona B. ....	77

*Figura 25. Visita guiada desde la danza. Sandra Gómez con obra de Heimo Zobernig.*  
.....78



# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Motivación

Desde mi infancia he sentido el deseo irrefrenable de bailar. En aquel entonces, no me cuestionaba el porqué de ese deseo. Bailar me hacía sentir bien, sentirme libre, sentir mi cuerpo. Todos mis años de formación en danza clásica, danza moderna y contemporánea han posibilitado que sea la danza mi medio de aprehender el mundo. Soy consciente que la danza me ha conformado como persona y mi visión del mundo está condicionada por ella. Mi cuerpo, es un cuerpo esculpido desde la danza y es la danza el filtro que conforma mi mirada.

Como afirma la historiadora y coreógrafa Laurence Louppe (2011) “ser bailarín es elegir el cuerpo y el movimiento del cuerpo como campo de relación con el mundo, como instrumento de saber, de pensamiento y de expresión” (p.61).

Durante mis años de formación y desarrollo profesional como bailarina y coreógrafa, he sido atravesada por infinidad de cuerpos. Cuerpos disciplinados y otros no tanto, que han contribuido a desplazar el foco de atención de mi práctica artística hacia otros territorios más performativos, donde el cuerpo se desvincula del movimiento codificado, inserto en los discursos y corporalidades disciplinares. Un cuerpo, ahora, más ocupado en lo que su danza genera que en la propia exhibición de su movimiento. Un cuerpo que piensa la danza más allá de la danza y que, por fin, empieza a entender por qué baila.

El cuerpo en tanto que es nuestro factor común, es aquella materia sensible y perceptiva que nos interrelaciona con los otros y con el mundo de manera igualitaria, y es la experiencia sensible de este cuerpo rebelde la que es susceptible de operar transformaciones en la organización social y sus modos de representación. (Crisóstomo, 2015, p.81)

El estudio que aquí se presenta parte de una reflexión sobre mi propia práctica artística. Un intento de reconocer y entender los planteamientos, dudas y cuestiones que han surgido en mi cuerpo a lo largo de mi trayectoria como bailarina. El deseo de bailar de un cuerpo inocente y libre de convenciones, como el de mi infancia, dio paso a un cuerpo disciplinado que se alejó, paradójicamente,

de la esencia de la danza y de ese deseo primigenio por el que mi cuerpo se lanzaba al baile. Por otro lado, soy consciente de que ha sido esa misma práctica la que ha posibilitado la formulación de todas esas cuestiones en mi cuerpo.

La danza, en palabras de la bailarina y coreógrafa portuguesa Vera Mantero, “no es una cosa de bailarines sino un fenómeno que sucede a las personas” (citada en Galhós, 2009, p.143). Entender la danza como un lugar común, como algo que compartimos todas las personas. Entender que la danza puede ocurrir en cualquier lugar, que puede adquirir infinitas formas o ninguna, que sólo precisa de un cuerpo y en ocasiones, incluso puede prescindir de él. Hay veces que sólo se precisa de una mirada para que ésta exista. La naturaleza de la danza es abierta, escapa a las clasificaciones y a las fronteras. Se expande por territorios entrando por las grietas y ese es uno de los motivos por los que me introduje en esta investigación. Sentí la necesidad de expandir las posibilidades e intereses de mi propia práctica como bailarina, coreógrafa y profesora.

Cuando recibí la invitación de Nuria Enguita, directora artística del Bombas Gens Centre d'Art (BBG) y Sonia Martínez, coordinadora del Área de Actividades, para coreografiar la visita guiada a la exposición *¿Ornamento = Delito?*, que inauguraba el espacio BBG (julio 2017), sentí que podía ser un trabajo muy interesante y un reto para mí. A pesar de que la danza se introdujo en el museo, ya, en la década de los sesenta, hoy, sigue produciendo extrañeza en el público que visita el museo, que no espera ver cuerpos en movimiento sino imágenes, casi siempre, estáticas. Uno de los factores que interviene en esa extrañeza es la poca familiaridad de la sociedad con el lenguaje artístico de la danza. En la sociedad contemporánea existe un predominio de la cultura visual frente a lo corporal y al cuerpo se le ha mantenido al margen de lo que se considera la producción de conocimiento.

Por otro lado, veía en la invitación una oportunidad para continuar y profundizar en el trabajo que me ocupaba y me ocupa ya desde hace un tiempo: abordar lo coreográfico fuera de los propios límites de la danza, explorar esos límites y las convenciones sociales que existen en torno a estos. Era una oportunidad para seguir formulándome cuestiones sobre los mecanismos sociales y espaciales que se despliegan u operan en espacios no creados, en origen, para la

danza y que acogen, en los últimos tiempos, la presencia de ésta en sus programas.

Por tanto, el entusiasmo que me producía esa invitación, respondía no sólo a cuestionamientos teóricos a partir de estudiar las convenciones en torno a la danza, el cuerpo y la performatividad, sino, también, respondía a cuestionamientos que habían surgido de mi propia práctica, ya que, en los últimos años, había emprendido diferentes proyectos que tenían que ver, muchos de ellos, con la introducción de la danza en el museo. En esa misma temporada, iniciaba, junto a un equipo de profesionales, el comisariado de un ciclo de danza, práctica, experimentación y pensamiento en el museo, *Radicantes. Danza y otras especies*. En este caso, el museo era el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Este ciclo, que ya va por su 5ª edición, pretende abrir una brecha en los límites físicos y no físicos del museo, introduciendo en el mismo corazón del museo, un espacio de creación en vivo, un espacio de práctica de danza y cuerpo, compartido con el público.

La necesidad de entender cómo la danza se comporta cuando entra en otros espacios, en este caso el museo o los centros de arte, y lo que se genera en torno a este hecho, es otra de las grandes motivaciones por las que decidí aceptar, no sólo la invitación de BBG sino emprender esta investigación.

## 1.2. Objeto de estudio y objetivos

Este estudio nace de la necesidad de entender y analizar las cuestiones que genera nuestra propia práctica de la danza en el contexto socio-cultural actual. En un contexto donde las disciplinas artísticas se difuminan y cuestionan la propia ontología del arte, la danza que nos ocupa emerge como un espacio de resistencia que escapa a los dispositivos tradicionales de representación y visibilidad, a los que se ve abocada en el mercado de las artes escénicas.

Este trabajo de investigación no pretende abordar toda la danza en general, sino que pretende centrarse en aquella que manifiesta un interés por conformarse como vehículo de subjetividades, preocupada por los fenómenos sociales y culturales, por la hibridación y la capacidad de metamorfosis.

Desde el deseo de transitar más allá de sus códigos y convenciones, esta danza, por su naturaleza experimental, en continuo movimiento y transformación, explora continuamente nuevas formas de supervivencia, alejándose de los límites espacio-temporales y de la formalidad de su lenguaje.

Por tanto, el objeto de estudio de este trabajo es analizar el fenómeno de la danza y su carácter expansivo y abordar este fenómeno en un contexto específico: el espacio museístico.

La propuesta performativa, que se presenta como caso de estudio, por una parte, ejemplificará la necesidad de la danza de explorar nuevas maneras de producir y/o des-producir buscando nuevas espacialidades para *ser* (existir), y por otra, esa experiencia facilitará el análisis de las relaciones, diálogos y problemáticas que se generan entre la danza y el espacio museístico.

Objetivo principal:

- Estudiar los efectos que produce la danza cuando se expande hacia otros territorios tanto en ella misma como en el contexto donde se expande).
- Analizar los cuestionamientos que se generan cuando la danza se introduce en el espacio museístico.

De este propósito se desprenden los siguientes objetivos específicos:

Danza expandida:

- Exponer y describir las características y potencialidades de la danza expandida.
- Identificar los motivos por los que la danza inicia un proceso de expansión.
- Aportar nuevas estrategias de democratización de las prácticas artísticas en los ámbitos de expansión de la danza.
- Ofrecer otros modelos de producción y performatividad a través de la danza.

Danza en el museo:

- Estudiar y analizar cómo se produce la integración de la danza en otros espacios artísticos y con otros discursos, como el museo, y el diálogo y los cuestionamientos que se generan en torno a este hecho.
- Identificar las cuestiones y problemáticas que se generan desde la danza cuando ésta se introduce en los espacios museísticos.
- Realizar una contribución al estado de la cuestión que permita desarrollar nuevas investigaciones y exploraciones en estas áreas.
- Generar un campo abierto de cuestionamiento y crítica.

### 1.3. Estructura

Para estructurar el presente trabajo se ha decidido, por motivos de extensión, tratar la Metodología y el Estado de la Cuestión, en capítulos independientes y fuera de la Introducción. Por lo que después de este capítulo introductorio se tratará, en el capítulo 2, la Metodología, y en el capítulo 3 el Estado de la Cuestión.

Este trabajo de investigación se asienta en un doble estudio. Por una parte, un estudio teórico, que se centra en aspectos teóricos relacionados con la danza y el museo, y por otra, un estudio práctico, donde se presenta la memoria de una propuesta artística-performativa, que ejemplifica un caso danza expandida en el espacio museístico.

El marco teórico comprende el capítulo 4 y el primer epígrafe del capítulo 5, el 5.1. El capítulo 4, denominado “Danza expandida”, conceptualiza y reflexiona sobre las causas que han precipitado la expansión de la danza hacia otros territorios, en este caso el museo, y los cuestionamientos que genera el abordar lo coreográfico fuera de los propios límites de la danza. El epígrafe 4.1.1 aspira, en primer lugar, a trazar las características definitorias sobre la danza objeto de estudio en este trabajo, una labor no exenta de dificultad pues como se plantea en el cuerpo del trabajo, la indefinición y la incomodidad hacia las categorías artísticas es una de las premisas de la danza a la que nos referimos. Tras ello, se aborda el fenómeno de la expansión del arte, proceso en el cual se integró la danza junto a otras disciplinas. Estas reflexiones son fundamentales para acometer el último de los propósitos de este epígrafe, esto es, los motivos por los que la danza acometió un proceso de expansión hacia otros territorios y que corresponde a uno de nuestros objetivos específicos.

El capítulo 5, denominado “La Danza en el Museo”, aborda la relación entre la danza y el museo y lo hace desde dos perspectivas, una teórica y otra práctica, que responden al epígrafe 5.1 y 5.2 respectivamente. El primer epígrafe se inicia aludiendo al “giro performativo”, su estudio se hace indispensable en este apartado, ya que supuso un cambio de paradigma que otorgó un enorme protagonismo a las disciplinas de las artes vivas, aquellas en la que el cuerpo se

convertía en elemento principal, y que permitió que adquirieran una importancia desconocida, hasta entonces, en los discursos artísticos.

La danza y el cuerpo adquirirían un nuevo énfasis en el marco de las revoluciones que estaban produciéndose en la década de los años sesenta, a ese particular, al de la relación entre la danza y las artes visuales, dedicamos otro apartado de este bloque, en concreto el epígrafe 5.1.2. Los epígrafes 5.1.3 y 5.1.4. establecen un recorrido histórico apuntando una genealogía del tema que nos ocupa, desde los primeros ejemplos de los años sesenta y setenta, Anna Halprin, Simone Forti, Meredith Monk o Trisha Brown; a la generación de los 90, La Ribot, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Boris Charmatz, Tino Sehgal, hasta la actualidad.

El epígrafe 5.1.4.2. abre algunas de las cuestiones críticas que ha recibido la relación danza/museo. Son particularmente notorias las de Claire Bishop.

El marco teórico del capítulo 5 se cierra con el epígrafe 5.1.4.3. En él, se focaliza la mirada en la institución del museo que en su afán por convertirse en un espacio dinámico y de intercambio, busca nuevas formas de hacer en los marcos expositivos.

En este apartado, referido a la estructura del trabajo, es necesario, no obstante, abordar algunas cuestiones de carácter temático para clarificar conceptualmente el porqué de la misma. Existen tres ejes fundamentales que recorren el cuerpo del trabajo y que aparecen indistintamente en todos los capítulos. Estos ejes corresponden a los diferentes elementos/agentes involucrados en la acción/el estudio, esto es: danza, museo y público. Esto es así, porque las perspectivas que estos elementos generan no se plantean desde compartimentos estancos, sino que hay un continuo flujo referencial entre los tres elementos. Sin embargo, también es cierto que algunos epígrafes dedican mayor atención a cada uno de ellos, mientras el capítulo 4 se focaliza en la danza, el capítulo 5 lo hace en el museo y la danza y, por último, el epígrafe 5.2 (la memoria de la práctica) incide particularmente en la respuesta del público ante la propuesta objeto del caso de estudio. Si bien, como se apuntaba anteriormente, en el planteamiento de este estudio, no existe la posibilidad de que un elemento pueda existir sin el otro.

El segundo estudio, se refiere al epígrafe 5.2. y se consagra al caso de estudio como ejemplo de desarrollo práctico. En concreto se centra en las propuestas de visitas guiadas desde el cuerpo en Bombas Gens Centre d'Art, epígrafe 5.2.2., si bien por cuestiones de espacio y delimitación de este trabajo se ha optado por concentrar la atención en la visita guiada desde la danza a la exposición *¿Ornamento=delito?*, que se desglosa en el epígrafe 5.2.2.1. En primer lugar, se analiza los objetivos de la visita, el procedimiento de convocatoria y las características de la visita: visita cerrada con público limitado, etc. El grueso de este apartado se centra en la metodología de trabajo, en ella se expone el mecanismo de trabajo colectivo de los bailarines, la coreógrafa, los mediadores y el equipo de BBG, la fase de documentación, el trabajo de mesa, el trabajo de cuerpo, el trabajo en el estudio; así mismo se explican los pormenores de la realización-transmisión de las obras plásticas al lenguaje del cuerpo y su materialización en el espacio. Por último, se realiza una narración que traslada la estructura de la visita y el recorrido a través de las obras, las salas y la relación con el público.

Para concluir el trabajo de investigación, el capítulo 6, responde a los objetivos planteados en el estudio y abre nuevos planteamientos que proponen posibles estrategias futuras ante los retos que plantea la relación de la danza y el museo.

El último capítulo corresponde a las referencias bibliográficas. Fuente fundamental que ha contribuido a que esta investigación pudiera llevarse a cabo.



## 2. METODOLOGÍA

Esta investigación, como se ha manifestado previamente, comprende dos aproximaciones al objeto de estudio: una aproximación teórica y otra práctica.

En base a la distinción que Henk Borgdorff (2010) realiza sobre los tipos de investigación en las artes y partiendo de este doble enfoque, esta investigación se define como un estudio teórico-práctico *sobre y desde* las artes.

La parte teórica del estudio correspondería, según este autor, a lo que él denomina “Investigación sobre las artes”, ya que en esta aproximación se pretende “extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica” (Borgdorff, 2010, p.29). Usando la expresión de Donal Schön sería “una reflexión sobre la acción” (citado en Borgdorff, 2010, p.30).

Por otro lado, la aproximación práctica correspondería a lo que el autor denomina “Investigación en las artes”. Esta parte de la investigación estaría basada en la creación y práctica de la performance que se presenta como caso de estudio. En ella, el objeto de estudio coincide con el sujeto que investiga y no hay distancia entre el sujeto y su práctica. “Ésta [la práctica]<sup>1</sup> es en sí un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación”. (Borgdorff, 2009, p.30). Usando de nuevo la expresión de Schön sería una “reflexión en la acción” (citado en Borgdorff, 2010, p.30).

Es un modo de acción creativa e indagadora que construye discurso Y reflexión consciente y crítica mientras crea, abordando tanto los problemas artísticos, estéticos y técnicos, como sociales, políticos o filosóficos, a los cuales la obra también hace referencia, se fundamenta en ellos o los afecta. (López Cano y San Cristóbal, 2014, p.57)

Esta forma de investigación basada en la práctica no sólo denota un claro vínculo entre teoría y práctica, sino también, evidencia otras formas de hacer.

Este trabajo es el punto de partida de una investigación de mayor envergadura. Debido a este hecho, para desarrollar la parte teórica se ha precisado

---

<sup>1</sup> Las palabras o frases entre corchetes, en el cuerpo del texto, son términos añadidos por nosotros.

una bibliografía muy extensa, que ha ayudado a conceptualizar y relacionar los diferentes temas y aspectos en torno a la danza que nos ocupa.

Por otro lado, la parte teórica se ha desarrollado de forma paralela a la parte práctica. Este trabajo de investigación iniciaba su andadura en noviembre de 2017, en el marco de los estudios de máster de la Universidad Politécnica de Valencia. Sin embargo, la investigación performativa ya se había iniciado unos meses antes. En abril de 2017, se empezó a elaborar la propuesta performativa, que correspondería a la aproximación práctica de esta investigación. Esta propuesta, como se ha mencionado anteriormente, consistiría en realizar las visitas desde el cuerpo a la exposición *¿Ornamento = delito?* en el Bombas Gens Centre d'Art, y se extenderían en el tiempo hasta febrero de 2018.

Por consiguiente, ambas partes han coexistido en el tiempo y han bebido la una de la otra hasta materializarse. No obstante, cada sección del proceso sigue estrategias metodológicas diferentes. En este apartado se diferenciarán como sección A (aproximación teórica) y sección B (aproximación práctica).

### **Sección A.**

La estrategia investigativa de esta sección se ha basado, prácticamente en su totalidad, en una investigación documental, donde se ha realizado la detección, acopio, análisis e interpretación de los materiales.

Las fuentes utilizadas para ello han sido, sobre todo, fuentes secundarias: bibliografía especializada, artículos de revistas, páginas web, etc.

Sin embargo, también se han utilizado, métodos cualitativos para la elaboración de esta sección. Nos hemos servido de estrategias como la observación y la contemplación analítica, encuentros, conversaciones, experiencias que han enriquecido esta parte teórica, y de alguna manera también la parte práctica. Nos referimos al taller que realizamos en BBG, el 23 y 24 de noviembre del 2018 con Xavier Le Roy, coreógrafo de la escena dancística internacional y que ha servido en este estudio como referente imprescindible al tratarse la danza en el museo en la actualidad. El taller versaba sobre sus estrategias de trabajo cuando plantea una propuesta para museos o centros de arte. La práctica de estas estrategias convirtió la observación analítica en observación

participante. Con él no sólo analizamos su trabajo, sino que también dialogamos, practicamos e intercambiamos experiencias sobre los cuestionamientos que se generan en torno a la danza en el marco del espacio museístico.

Otros recursos o fuentes utilizados en la elaboración de esta sección, han sido fuentes testimoniales encontradas en internet, que en el listado de referencias aparecerán como “otras fuentes consultadas”. También hemos utilizado recursos fotográficos: un banco de imágenes que ejemplifica antecedentes, genealogías y prácticas, algunas de las cuales se encuentran en el cuerpo del texto y otras también en el Anexo 3.

### **Sección B.**

Esta investigación se enfoca desde una perspectiva performativa. Esta perspectiva, como explica Hernández (2008) parte de un enfoque posmoderno que pone el énfasis en comunicar una experiencia del propio investigador (p.105). La investigación se desarrolla desde mi propia experiencia como bailarina y coreógrafa abriendo la mirada hacia otros cuerpos y otros materiales. Por todo ello, la investigación es el resultado de un proceso interactivo entre todos los que han participado activamente en el estudio; cuerpos que han compartido con nosotros encuentros, prácticas, debates, conversaciones, han transformado y han transformado el proceso, al igual que ellos se han visto afectados por él. Nuestras subjetividades y las de los otros cuerpos, son parte del proceso de creación.

La parte performativa, además de ser el eje conductor de la investigación, es también un espacio de reflexión, experimentación y comunicación de la misma. Las estrategias metodológicas utilizadas en esta parte práctica, se han basado en métodos cualitativos: significados, cualidades de experiencia, modos de sentido subjetivo e intersubjetivo, etc. Estas estrategias han consistido en: la realización de encuentros con el equipo de BBG (directora artística, coordinadora de actividades y mediadores), con algunos de los artistas que mostraban sus obras en la exposición, el mismo proceso de trabajo con los bailarines/performers, encuentros con el público que asistió a las visitas guiadas y encuentros con alumnado del Conservatorio Profesional de Danza de Valencia (CPDV) y del

Conservatorio Superior de Danza de Valencia (CSDV), a los cuales se les hizo visitas guiadas particulares.

También se han utilizado, en esta parte práctica, materiales literarios o de otras artes, creando así redes intertextuales que motivaran e incentivaran el trabajo de creación. Las fuentes utilizadas en la sección B que han servido para crear esta intertextualidad heurística han sido: los catálogos de las exposiciones, fotografías, textos de los artistas visuales sobre su trabajo, textos de otros autores sobre los artistas que exponían, textos literarios que nos ayudaban a crear marcos de interpretación en el trabajo de estudio con los bailarines.

Las fuentes primarias han sido: la misma experiencia del proceso de creación y de la misma performance (reflexión, análisis y experiencia), fuentes testimoniales de los bailarines/performers, del público que asistía a las visitas y luego intercambiaba con nosotros sus percepciones y experiencias y testimonios de la misma institución. Algunos de estos testimonios se encuentran en el apartado de Anexos, concretamente en Anexo 1.

En el epígrafe 5.2., donde se aborda el caso práctico, se profundizará en la metodología de la práctica y en la calendarización de la misma. Este hecho es debido a que consideramos más práctico trasladar parte de la metodología al capítulo donde se narra la memoria del proceso y de la práctica performativa.

En el cuerpo del texto de este epígrafe se encuentran comunicaciones personales que no están registrados en ninguna fuente bibliográfica ni en línea, por lo que no aparecen en el apartado de referencias.

Por otro lado, la estrategia de escritura que se ha utilizado en esta sección B, es diferente a la utilizada en la sección A, que correspondía con una escritura académica. En la sección B, al tratarse de una memoria de un proceso creativo, nos permitimos otra escritura más relajada, en la que caben licencias poéticas.

Por último, mencionar el recurso videográfico de documentación y registro<sup>2</sup> que realizó el equipo de BBG sobre el proceso de trabajo, las performances y los encuentros.

---

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=5QimKUREh7A&t=686s>

### 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como hemos referido en el capítulo de la Introducción, el presente trabajo aborda planteamientos referentes a la capacidad expandida de la danza. Sobre este particular, no se ha encontrado suficiente documentación específica, por lo que se ha precisado de una extensa bibliografía para poder poner en relación conceptos, antecedentes, genealogías etc. A continuación, se destacan las siguientes aportaciones y publicaciones que abrieron un campo discusivo para intentar dar forma teórica al nuevo fenómeno artístico que se produjo.

En ese sentido, es fundamental hacer referencia a la creadora del concepto de “expansión” en el arte, nos referimos a la crítica de arte, Rosalind Krauss y concretamente a las teorizaciones que realizó en su artículo *La escultura en el campo expandido*, de 1978, en el que analizaba los procesos que la escultura y otras disciplinas como la pintura experimentaban deshaciendo las fronteras y las categorías.

Así mismo, el teórico de la escena, José Antonio Sánchez reflexiona acerca de la escena expandida en su artículo *Expansión y realidad* (2016), en el que aludía al carácter burgués y conservador de la escena que se mantenía alejada de la realidad social e histórica de su momento.

El libro *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente* de Roselee Goldberg publicado en castellano (2002), constituye un decálogo de la performance y las artes vinculadas al cuerpo. Por su parte, los estudios de Sally Banes en danza posmoderna han sido fundamentales en la elaboración genealógica de este trabajo, particularmente *Terpsícore in Sneakers* publicado en 1980, cuya introducción fue publicada en castellano en la obra de Isabel de Naverán y Amparo Écija *Lecturas sobre danza y coreografía* (2013). El trabajo de estas dos autoras, que aparecen como editoras de este volumen, en el ámbito de la teoría de la danza contemporánea es de amplio recorrido. Sus aportaciones han enriquecido el debate historiográfico y crítico. *Lecturas sobre danza y coreografía* es un excelente volumen coral que ha permitido conocer las voces de autores internacionales traducidos al castellano, indispensables para entender muchos

aspectos y realidades de la danza que tratamos, como: la ya citada Sally Banes, Bojana Kunst, Susan Leigh Foster, Laurence Louppe o Bojana Cvéjic, entre otros.

Es importante reseñar la importancia del pensamiento de André Lepecki, en concreto su trabajo *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (2009), un estudio sobre la importancia de los coreógrafos de los años 90 y sus propuestas innovadoras en torno a la concepción del movimiento.

El concepto de expansión viene ligado a la aparición del término “artes vivas”, en ese sentido, las aportaciones de Rolf Abderhalden y su artículo *¿Artes vivas?* (2014) constituye un poético manifiesto que aboga por un tipo de artes que considera “campos de fuerza (...) de pensamiento y creación”.

Otra de las autoras que ha reflexionado sobre la danza desde los planteamientos historiográficos, fundamentalmente, la danza posmoderna es Alejandra Olvera (2015), cuyo trabajo nos ha sido de gran ayuda.

La primera cita de este trabajo es obra de Jaime Conde-Salazar, y no es así por una mera cuestión del azar, sino porque consideramos que se trata de uno de los autores contemporáneos más lúcidos del pensamiento actual de la danza. Su obra *La danza del futuro* (2018) es casi una obra de culto, cuyos planteamientos abren un fértil campo de posibilidades en el devenir futuro de la danza.

El siguiente objeto de estudio del trabajo se centra en analizar la danza expandida en un contexto específico: el museo. Para ello, se debe conocer, previamente, la relación de la danza y el museo. El primer epígrafe al respecto aborda la cuestión del “giro performativo”. En este ámbito fue capital la aparición del estudio de Erika Fischer-Lichte *Estética de lo performativo* (2014), no sólo por acuñar el propio término de lo performativo sino por realizar un agudo análisis de lo performativo desde el cambio de paradigma que supuso en el pensamiento occidental hasta sus implicaciones artísticas.

Otra autora que ha reflexionado al respecto es Victoria Pérez Royo. Una de las virtudes de *El giro performativo de la imagen* (2010), es que la autora consigue focalizar el papel del espectador y los cambios que lo performativo opera entre el público y el artista, el emisor y el receptor.

Referido a la relación de la danza con las artes visuales, ha sido nuevamente fundamental el trabajo de Roselee Goldberg *Performance Art. Desde el futurismo*

*hasta el presente* (2002), así como *Dramaturgias de la imagen* (2002) de José Antonio Sánchez.

Una de las obras fundamentales para abordar el estudio de la danza contemporánea, que utilizamos casi como manual, es *Poética de la danza contemporánea* (2011) de Laurence Louppe y especialmente útil ha sido para este trabajo los capítulos que añade en esta edición, dedicados a la aparición en los años noventa del “cuerpo crítico”, expresión que toma del periodista y ensayista Jean Marc Adolphe, que, refiriéndose a aquellos coreógrafos/as que aparecen en la década de los noventa y que se sirven de su cuerpo para elaborar un pensamiento sobre el mundo, expresa: “El cuerpo crítico heterogéneo e indisciplinado, que pone en juego la creación contemporánea, abre horizontes inéditos y nos lleva a producir desplazamientos continuos de nuestros actos” (citado en Louppe, 2011, p.351).

A nivel nacional, Amparo Écija ha realizado distintos trabajos relacionados con la denominada “nueva danza”. En su artículo *El espectador minimalista* (2010) realiza una aproximación tanto a los autores de la danza posmoderna como de las nuevas generaciones de los 90, así como los elementos que introducían como herramientas de trabajo y creación. Así mismo, algunos de sus textos tienen un carácter monográfico como *Danza distinguida, las piezas de La Ribot* (2011), en el que analiza la manera cómo esta coreógrafa se introduce en el museo, a través de sus estrategias de creación, próximas a las artes visuales y la performance.

Por su parte, Isabel de Naverán, se aproxima a la obra de los nuevos creadores de la danza en su artículo *Desviando la atención. De la representación del cuerpo al cuerpo vector en la nueva danza. al cuerpo vector en la nueva danza* (2012), en el que realiza una panorámica muy acertada de la “nueva danza” española.

En la esfera de la creación coreográfica, destacan dos proyectos que han tenido una gran relevancia tanto en el ámbito de la danza como en el debate historiográfico y el estado de la cuestión. Nos referimos a *Retrospective* (2012) del coreógrafo Xavier Le Roy, una propuesta que es, en sí misma, una metacoreografía, pues se trata de un proyecto que habla de la condición de la

danza, del bailarín, de la coreografía, de su status con otras disciplinas en el seno del museo. La publicación que acompaña esta obra ha sido fundamental en la elaboración de este trabajo, así como en la concepción del caso de estudio que se desarrolla en él. El segundo proyecto es *Coreografiar exposiciones* (2017) de Mathieu Copeland. Se refiere a una propuesta que indaga en la problemática que suscita comisariar y exponer la danza en un centro de arte. Cuyo catálogo es un excelente estudio de dicha relación.

Para continuar con este estado de la cuestión relativo a las obras que han abordado las problemáticas de la danza se introducen dos autoras que han elaborado discursos semejantes pero antagónicos en ocasiones. Dorothea Von Hantelman indaga en *Cómo hacer cosas con arte. El sentido de la performatividad en el arte* (2017), sobre el impacto social del arte y como algunos artistas como Tino Sehgal desde su trabajo coreográfico, desarrollado fundamentalmente en el museo, pueden incidir en lo social.

En el lado opuesto se sitúa Claire Bishop quien elabora un discurso mucho más crítico con el carácter social de estas propuestas y su lado más mercantilista, teorías que desarrolla en textos como: *Dance in the Museum* (2014) o *Black Box, White Cube, Gray Zone* (2018).

Para concluir este marco referido al estado de la cuestión teórico, se considera indispensable aludir a la obra de algunos teóricos, filósofos o pensadores que nos han acompañado a lo largo del proceso de composición de este trabajo, como son las obras de Marina Garcés, David Le Breton, Nicolas Bourriaud o Jacques Rancière, entre otros.

Hemos de añadir que ha resultado difícil encontrar documentación específica del objeto que se trata fuera de lo que han sido los recursos bibliográficos anteriormente citados (libros, capítulos de libros, artículos, entrevistas), siempre dentro de un marco especializado. Esto es debido a que la inclusión de la danza en las programaciones de los museos o centros de arte es un hecho relativamente reciente por lo que no es difícil encontrar estudios académicos referidos al tema.

No obstante, se han encontrado algunas tesis doctorales que por su relación temática con el objeto de estudio han sido de interés y han servido de referencia a



la hora de definir, relacionar y reflexionar sobre conceptos transversales, claves para el estudio. Nos referimos a los siguientes estudios de tesis: *Espacios para la convivencia. La reformulación democrática desde el arte y su repercusión en la práctica artística española vinculada al arte relacional* (Giner Borrull, 2018), *La puesta en situación como dispositivo en la práctica artística contemporánea: propuestas realizadas entre 2003-2016* (Valero, 2017), *La performatividad como experiencia artística: el perencuentro: paradojas y usos de la categoría performance en el ámbito artístico* (Pombó Suarez, 2015). Estas investigaciones han servido para enriquecer el discurso y aprender de sus metodologías, sin embargo, no se encuentran citadas en el cuerpo del trabajo, por lo tanto, no aparecen en el listado de referencias bibliográficas.

## **4. DANZA EXPANDIDA**

### **4.1. Definición, orígenes y cuestionamientos**

#### **4.1.1. La danza que nos ocupa**

La danza del futuro puede suceder en cualquier contexto, situación, momento o relación. La danza del futuro no atiende a ningún tipo de definición esencialista. Se escapa de los cajones y su único fin es producir revelaciones, es decir, posibilidades de ampliar nuestras capacidades de conocer. (Conde-Salazar, 2018, p. 51)

A lo largo de los siglos, hemos clasificado y organizado las artes por disciplinas, sin cuestionarnos la universalidad de ese sistema. En la actualidad, en el marco de la escena, las denominadas “artes vivas”, pasan por un continuo cuestionamiento de sus límites y de sus propias categorías definitorias. “La dificultad para definir lingüísticamente un territorio de experimentación es sinónimo de su propia complejidad y también de su efervescencia” (Aguirre, 2014).

El término “artes vivas” se refiere a aquellas creaciones escénicas contemporáneas que se alejan de la visión tradicional de lo que se consideran las artes escénicas y, por ello, son difíciles de clasificar y generan debate. Como afirma Mateo Feijóo, director de escena y exdirector del Centro Internacional de Artes Vivas Naves de Matadero, “las artes vivas son transversales y escapan a todo intento de categorización habitual. Por eso generan controversia y necesitan un proceso de adaptación largo” (Vidales, 2017).

Las “artes vivas” no engloban unas disciplinas específicas, sino que, más bien, es un campo de acción donde caben todas ellas. Entre sus rasgos más característicos está el hecho de que: tienen como eje de creación el cuerpo y el acto vivo, establecen estrategias de vinculación con la realidad contextual, interrogan los paradigmas de la creación (la autoría, el papel del espectador y del intérprete, la representación y el propio hecho escénico) y, muy a destacar, privilegian la experiencia del acontecimiento.

En palabras de Rolf Abderhalden (2014), co-director de MAPA teatro: “Las artes vivas son laboratorios de cuerpos, de voces, de textos y de texturas, de

imágenes y sonidos; escenarios de caos y conflictos; campos de fuerzas, puntos de fuga; dispositivos de actualización y montaje, poético-político, de pensamiento-creación”.

La danza que ocupa este estudio se adscribe a estas “artes vivas”. Una danza que se ha alejado de su disciplina de origen para huir de sus límites. Por su naturaleza abierta y experimental, busca ampliar sus ámbitos de acción, explorando nuevas formas de supervivencia y planteando nuevas alternativas, alejándose, así, de los límites espacio-temporales y de la formalidad de su lenguaje.

La danza del futuro no tiene una forma concreta. O lo que es lo mismo, puede tener cualquier forma. En ese sentido, elude la clasificación clásica según estilos, movimientos, metodologías, géneros o escuelas que resulta a todas luces insuficiente para referirse a la realidad multiforme de la danza del futuro. (Conde-Salazar, 2018, p.39)

Pese a su carácter indómito a la categorización, se pueden definir algunos rasgos que le dan forma: el deseo de transitar más allá de los códigos y convenciones de la danza tradicional; su lenguaje no sólo tiene que ver con una forma de bailar, sino con un modo de estar en el mundo; se nutre de lo que le rodea y dialoga con el contexto en el que tiene lugar; su interés se centra más en aquello que moviliza que en su propia materialización (exhibición espectacular del movimiento), así como en afectar a la vida y a los contextos. “Su potencialidad política y estética (de la danza) parece evidente en cuanto a que la danza implica la representación de los cuerpos y esta representación siempre esconde o muestra una ideología de manera más o menos evidente” (De Naverán y Écija, 2013, p.7).

Esta búsqueda de autonomía no surge del aislamiento o la subversión sino de la fuerza de la experimentación que pone en práctica en los modos de representación o visibilidad. En palabras del crítico Hans-Thies Lehmann (2011) “la danza está constantemente criticando, reflexionando y exhibiendo su propia problemática categorización como estética o al menos como práctica estética,

rechazando con frecuencia la producción aparentemente *naïve* de una ficción estética cerrada, hecha para ser contemplada” (p.316).

#### 4.1.2. Origen de la expansión de la danza. Danza Posmoderna

“La escena expandida afirma prácticas que manifiestan un compromiso con la realidad social y política y, al mismo tiempo, mantiene una voluntad poética” (Sánchez, 2016).

Este carácter expansivo de la danza y su intención de poner en crisis sus modos de representación y visibilidad se asemejan a otros momentos históricos que se remontan a la década de los sesenta y setenta, donde otras disciplinas artísticas (arte conceptual y minimalismo) iniciaban procesos de investigación que acabarían dibujando el fenómeno de expansión que hoy se perciben en todas las áreas artísticas.

El término “campo expandido” fue acuñado por la teórica de arte, Rosalind Krauss (2002), quien, en 1978, en su famoso artículo *La escultura en campo expandido* analizaba y bautizaba una tendencia que disciplinas, como la escultura o la pintura, estaban desarrollando desde principios de los sesenta. Krauss aludía a cómo “categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa” (p. 60). En concreto, se refería a la manera en que estas disciplinas fueron disolviendo sus fronteras entre objeto, espacio, contenido y percepción propias de estas prácticas, en busca de una libertad creativa para su discurso, alejándose del formalismo.

En el ámbito de la danza, dicho fenómeno de expansión ha estado directamente relacionado, tal y como plantea Isabel de Naverán, investigadora en artes escénicas, con las generaciones de coreógrafos y bailarines de la década de los sesenta y setenta en Estados Unidos, que reformularon el lenguaje de la danza, democratizando los cuerpos, los espacios y los diálogos de la danza, rompiendo con su aislamiento técnico y estético (De Naverán y Écija, 2013, p.9). Nos referimos, a la *Judson Dance Theater*, más conocidos como la *Judson Church*, un

grupo de bailarines que toma su nombre del espacio donde se reunían para investigar y mostrar sus trabajos, una iglesia desacralizada de Nueva York, la *Judson Memorial Church*.

Esta reformulación del lenguaje de la danza respondía a la situación socio-política del momento. La guerra del Vietnam, las desigualdades sociales, el racismo, tuvieron una enorme trascendencia en la sociedad norteamericana. Las grandes verdades históricas que regían hasta el momento todos los ámbitos socio-culturales, políticos y artísticos, comenzaban a tambalearse. En todo el mundo, pero sobre todo en EEUU, se dieron movimientos sociales caracterizados por su radicalidad contra el poder autoritario y la cultura hegemónica (movimientos antibelicistas, luchas contra la discriminación racial, movimientos feministas y de liberación sexual...), encabezados principalmente por jóvenes y estudiantes universitarios. Las rupturas que promovían estos movimientos sociales eran muy profundas, ya que ponían en cuestión algunos cimientos de la sociedad como eran el consumo y el lugar que tenía el cuerpo como objeto de dominación (Olvera, 2015, p.195).

Bailarines, artistas visuales y músicos, estrechamente vinculados a estos movimientos, buscaban con sus cuestionamientos resquebrajar los cimientos mismos de la cultura dominante, poniendo el cuerpo en el centro de sus preocupaciones. Como Lepecki señala, “la presencia de los cuerpos está vinculada siempre con elementos políticos y sociales que los pone en escena” (citado en Louppe, 2011, p. 415).

De manera que, “replantear la corporalidad fue una forma de enfrentarse al poder desde el cuerpo. Por eso, hablar de liberación y recuperación del cuerpo se volvió un lugar común en los años sesenta y setenta” (Olvera, 2015, p.196).

La sociedad comenzaba un proceso de apertura hacia el reconocimiento de la pluralidad, la relatividad del conocimiento y la subjetividad de la percepción. La danza, afectada por estos cambios sociales y con una necesidad apremiante de repensar su manera de estar en el mundo, decidiría unirse a estos procesos. La danza posmoderna, de entonces, se rebelaría contra la cultura dominante, alejándose de los postulados que sustentaba la danza moderna que constituía y que representaba la cultura institucional y racionalizante.

Como afirma Sally Banes, profesora emérita de teatro y danza en la Universidad de Wisconsin-Madison y experta en danza posmoderna, esta generación de bailarines entre los que se contaban: Yvonne Rainer, Steve Paxton, David Gordon, Deborah Hay, Sally Gross, Trisha Brown, Lucinda Childs entre otros, “(...) cuestionó la naturaleza, la historia, la función y la estructura de la danza e impuso un espíritu de permisividad y rebelión desinhibida que presagiaba la agitación política y cultural de finales de los sesenta” (Banes, 2013, p.136). A los miembros de este grupo podríamos sumar otras coreógrafas coetáneas como Simone Forti o Carolee Schneemann, que se establecen también como renovadoras de la danza posmoderna, concepto que abordaremos más adelante.

El origen de estos cuestionamientos, no sólo surge por el contexto socio-político de la época, sino también los referentes que estos bailarines tuvieron en su formación.



Figura 1. Anna Halprin con bailarines del San Francisco Dancers Workshops, 1969.

Fuente: [shorturl.at/ktuKT](http://shorturl.at/ktuKT)

El primer referente de esta generación tan activa, se encuentra en los cursos de improvisación de la bailarina, coreógrafa y pedagoga, Anna Halprin, quien fundaría en 1955, el *San Francisco's Dancers' Workshops*, grupo multidisciplinar con el que colaborarían bailarines como Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer y Steve Paxton (los cuales formarían posteriormente el *Judson Dance Theater* de Nueva York), junto a músicos como Terry Riley, La Monte Young y Warner Jepson, y también arquitectos, pintores, escultores, así como, gente

inexperta en cualquiera de estos campos. Halprin les animaba a explorar ideas coreográficas inusuales, a menudo en una plataforma al aire libre (Goldberg, 2002).

El trabajo de Anna Halprin estaba basado en la improvisación y en el desarrollo de capacidades de movimiento a través de la conciencia del cuerpo y la libre asociación. En sus talleres utilizaba la improvisación “para averiguar lo que nuestro cuerpo puede hacer, no aprendiendo el modelo o la técnica de algún otro” (citada en Goldberg, 2002, p.140). Muchas de las pautas que proporcionaba a los bailarines y no-bailarines para la búsqueda de movimientos y de estructuras compositivas se basaban en gestos cotidianos y acciones orientadas a la tarea, alejándose así de cualquier movimiento técnico-aprendido de danza. En ocasiones, utilizaba accesorios, como largas cañas de bambú que proporcionaban un campo extra para la generación de nuevos movimientos. Alentaba a sus alumnos a explorar y desarrollar nuevos enfoques artísticos que enfatizaba la relación del arte con su medio ambiente.



*Figura 2. Anna Halprin y el San Francisco Dancers Workshop, Parades and Changes, 1965-67*

*Fuente:* <https://fiatlunch.wordpress.com/2012/09/04/syllabu/>

Otro aspecto innovador del trabajo de Halprin y decisivo para desencadenar el proceso de transformación de la danza fue sacar la danza de sus espacios de representación, invadiendo con ella las calles, jardines, galerías, museos... Esto provocaría dislocaciones tanto en la idea del espacio, como en la idea de tiempo, proporcionando a las propuestas una durabilidad distinta. Además, en sus

improvisaciones planteaba el intercambio de roles entre bailarines, músicos e incluso el público, invitándoles a participar en las propuestas, aspecto que entronca directamente con el tercer eje temático de nuestro estudio, el rol del espectador.

Estos bailarines volverían a coincidir en los talleres de composición que impartía el pianista Robert Dunn, discípulo de John Cage, en el Cunningham Studio de Nueva York. Muchos de estos bailarines eran, en aquel entonces, alumnos de Merce Cunningham. En estos talleres, Robert Dunn transmitía sus teorías, mayoritariamente desarrolladas a partir del budismo y la filosofía zen, sobre el azar y la indeterminación y el uso de la repetición y el juego como herramientas compositivas y de experimentación.

Las ideas de Dunn y sus prácticas compositivas serían otro importante referente para este grupo de bailarines. El valor que Dunn daba a los procesos, a la improvisación, a la observación sin juicios de valor, a las herramientas y al análisis compositivo hizo que el interés de estos cuerpos no fuera tanto crear o producir, como practicar, sin la urgencia de mostrar. Y aunque sí realizaban presentaciones, éstas formaban parte del hacer, de la práctica. Sería en este estudio donde nacería el material que formaría parte del primer concierto público, así llamaban a las muestras, en la *Judson Memorial Church* en 1962, pero también nacería en ese estudio el germen de una nueva manera de entender la danza.



*Figura 3.* Alex Hay, Deborah Hay y Yvonne Rainer. *Would They or Wouldn't They*, 1963. Concert of Dance #13, Judson Memorial Church, New York, 1963

*Fuente:* <https://bit.ly/30qAEPm>



Tanto los componentes de la *Judson Church* como los coreógrafos y artistas que compartían los talleres y conciertos en este espacio, encontraron en el mismo, por su disposición y morfología, un lugar idóneo para alejarse de las convenciones del dispositivo teatral, rompiendo con la frontalidad y las separaciones jerárquicas que imponía la escena tradicional. Además, el público podía decidir dónde y cómo situarse en cada momento de la muestra. El hecho de presentar las piezas al público como proceso o trabajo les otorgaba una cualidad de obra abierta, *avant la lettre*.

Es en este marco donde empiezan a aparecer ciertas prácticas que dejan ver otra concepción de la danza e incluso del hecho artístico. Esta generación rompió con todos los preceptos anteriores, dando pie a lo que se conoce como “danza posmoderna”.

Sally Banes nos explica en la introducción de su obra *Terpsícore in Sneakers*, que fue Yvonne Rainer, una de las fundadoras del colectivo y muy influyente a nivel discursivo, quien utilizó por primera vez el término de “danza posmoderna” para referirse al trabajo que realizaba su colectivo, así como, artistas y coreógrafos coetáneos. De una manera consciente, rompieron con los cánones de la danza que les precedían cronológicamente, la “danza moderna”. No obstante, conviene aclarar que, el término “posmoderno” en la danza no se corresponde con el término en otras disciplinas artísticas, de la misma manera que la danza moderna histórica nunca fue realmente moderna. A menudo, ha sido precisamente en el ámbito de la danza posmoderna donde se plantearon las cuestiones que definieron la modernidad en otras artes. Por lo tanto, el término “danza posmoderna” responde más a un aspecto cronológico (Banes, 2013, p.134). Sin embargo, sí que podemos encontrar en el trabajo de aquellas generaciones algunos aspectos que conectan con ciertas características postmodernas presentes en otras artes: el pastiche, el juego, la ironía, las referencias históricas, el interés por el proceso y la ruptura de los límites entre disciplinas artísticas y entre el arte y la vida.

Fue también Yvonne Rainer quien, en 1965, firma el *Manifiesto NO*, donde aúna muchos de los principios a los que se acogía este colectivo pionero y que representaba a toda una generación de creadores de la danza posmoderna.

No al espectáculo no al virtuosismo no a las transformaciones y lo mágico y lo fingido no al atractivo y la trascendencia de la imagen de la estrella no a lo heroico no a lo antiheroico no a las imágenes de pacotilla no a la implicación del intérprete ni el espectador no al estilo no a la afectación no a la seducción del espectador por medio de las tretas del intérprete no a la excentricidad no al movimiento ni al ser movido. (citado en Goldberg, 2002, p.141)

Estos cuerpos con capacidad crítica, estaban preparados no sólo para desmontar los cánones establecidos sino para redefinir el significado de la danza.



*Figura 4.* Yvonne Rainer, acción en la calle (M-Walk), 1970

*Fuente:* <https://i.pinimg.com/originals/a3/3c/66/a33c669fdb95c92c209bd89792b2e80.jpg>

Su objetivo era dinamitar y problematizar lo que tradicionalmente se entendía por danza, modificar una vez más el cuerpo y su práctica, salir del lenguaje hegemónico del ballet y la danza moderna, salir del espacio hegemónico teatral y salir de las convenciones coreográficas del uso del espacio y del tiempo. (Pérez Galí, 2015, p.27)

En definitiva, aquello que se estaba poniendo en cuestión era la propia ontología de la danza. Tiempo, cuerpo y espacio fueron los tres grandes conceptos que cuestionaron este grupo de coreógrafos y bailarines.

El cuerpo se convirtió en el objeto de la danza abandonando el registro de la metáfora expresiva y la formalidad, utilizando en ocasiones incluso el desnudo

con intencionalidad política. El rechazo al virtuosismo y la búsqueda de un cuerpo natural impulsó a estos artistas, incluso, a trabajar con individuos no entrenados en la danza. Acciones como caminar, dar una conferencia, correr, hacer deporte... eran entendidas como danza, ya que para estos bailarines la danza existía en función de su contexto. Como afirma Sally Banes, “denominar danza a una pieza por la relación funcional con su contexto (más que por su estructura interna de movimiento o contenido) suponía cambiar los términos de la teoría coreográfica situando junto a la teoría institucional de arte contemporáneo” (Banes, 2013, p.138).

El tiempo fue un tema que sirvió por un lado para reconocer la herencia del pasado dancístico, tratándolo, en ocasiones con ironía. La temporalidad fue también abordada desde criterios coreográficos, como se observa en la famosa pieza de Yvonne Rainer *Trio A* (1966) en la cual los movimientos se insertaban en un tiempo no teatral y plano, sin el fraseo tradicional de la danza moderna y el ballet. También se utilizaban recursos temporales como la congelación del movimiento, la cámara lenta, el reverse...

El espacio se cuestionó bien en la propia composición de las piezas, experimentando con superficies alternativas al suelo o trasladando la presentación de las piezas a lugares tan dispares como: iglesias, el propio nombre del grupo de la Judson Church es una evidencia; lofts, gimnasios, granjas, parques, galerías de arte y museos. Por ejemplo, Trisha Brown presentó varias piezas en el tejado de un gallinero y un aparcamiento *Equipment Pieces*, años después lo haría en los tejados de Nueva York en *Roof Piece* (1973).

Estos aspectos son claves para entender no sólo el cambio de paradigma que se produjo con la danza posmoderna, sino también para entender la danza que nos ocupa en este estudio y su expansión hacia otros territorios, ya que es heredera de esta tradición.

#### 4.1.3. ¿Por qué la danza actual busca otros territorios para su materialización?

Hoy el arte busca adaptarse, más que nunca, a la fluidez propia de los modos de comunicación y experiencia de la sociedad contemporánea, con la práctica de nuevos modos de producción que respondan a nuevos modos de

recepción y de uso de la cultura. La sociedad contemporánea obliga a las esferas artísticas a revisar sus discursos en aras de una mayor eficacia comunicativa. Pero pensar que la danza se expande hacia otros territorios, con el único objetivo de adaptarse a los nuevos tiempos sería quedarnos sólo en la superficie.

Posiblemente no exista una causa única para esta expansión, sino que sea un compendio de circunstancias las que hacen que la danza busque otros territorios para su materialización.

Además de su vinculación, como hemos tratado anteriormente, con los pioneros de la danza posmoderna, con los que comparte principios y formas, esta expansión, como apunta Sánchez (2016), puede responder, también, a un malestar de la puesta en escena burguesa. Ya que ese modo de puesta en escena muy raramente dialoga con la realidad y, como hemos apuntado al inicio de este capítulo, la danza a la que nos referimos se nutre y dialoga con el contexto que le rodea, afectando y afectada por la vida.

Otra de las posibles causas por las que la danza busca otras maneras y otros territorios para ser, es la falta de condiciones existentes en el ámbito de la escena, particularmente notable en el ámbito del Estado español, para que ésta pueda desarrollarse y crecer con salud en el seno de las artes escénicas. El Estado no ha sabido o no ha considerado prioritario la creación y el mantenimiento de estructuras que posibiliten que la danza se desarrolle. No ha habido una apuesta real por la investigación ni una inversión para mantener y hacer crecer las estructuras y/o colectivos artísticos que trataban de abrirse camino en un campo más experimental y de búsqueda. Más bien al contrario, la administración con sus políticas culturales y en nombre de la falsa crisis económica, de 2008, que se ha establecido en nuestras sociedades, ha seguido construyendo auditorios, organizando festivales y ferias, que han agotado los recursos que deberían estar disponibles para la creación y la producción de conocimiento. Actualmente, estas políticas culturales siguen fomentando la producción constante y precaria, sin atender a las necesidades básicas y estructurales que tiene la danza.

Bojana Cvejic (2013), teórica de danza y performance, afirma que “(...) la capacidad de acción de la danza es mayor que los medios institucionales dados para realizarla; que la potencialidad es realmente diferente de la posibilidad

entendida como oportunidad dentro del mercado institucional” (p.89). Los coreógrafos y artistas, que se han visto excluidos de los circuitos escénicos convencionales debido a estas políticas culturales, han comprendido que el marco de la danza es más amplio y han abierto sus miras hacia nuevos territorios de acción.

Como se señala al principio del capítulo, la sociedad ha clasificado las artes por disciplinas y cualquier propuesta que salga de lo que entendemos por arte queda automáticamente excluida de los circuitos convencionales y tildada de experimental. Propuestas que la institución sabe necesarias para que la escena evolucione pero que, sin embargo, no apoya.

No obstante, esta apertura de la danza hacia otros territorios no es una huida con la intención de excluirse o marginarse de su medio habitual de representación, sino una apertura para poder relacionarse desde otros lugares. Apropiándonos de las palabras de la filósofa Marina Garcés (2016, p.86), podríamos decir que la intención de esta apertura es crear contextos de sentido compartido que en lugar de encerrarlo en líneas gruesas y excluyentes abra el sentido de la experiencia: enmarcar en blanco, crear contextos que alteren las coordenadas de los actuales centros y periferias.

Como señala Jaime Conde-Salazar, esta situación puede ser una oportunidad para el futuro de la danza:

La desactivación de las políticas culturales, el abandono de infraestructuras monstruosas y absurdas, la extenuación de las estructuras existentes, la desidia constante de los agentes del régimen, etc. no han hecho sino dejar un gran espacio libre, un vacío que a día de hoy se despliega ante nosotras como una gran invitación a la acción. (Conde Salazar, 2018, p.24)

## **5. LA DANZA EN EL MUSEO**

### **5.1. Aproximación teórica**

Cada vez más espacios de arte buscan introducir la danza o disciplinas afines, como la performance, en sus programas. Sin embargo, a pesar de que este fenómeno lleva décadas produciéndose, introducir hoy en día la danza en el museo sigue siendo, igual que entonces, un reto.

Son muchas las problemáticas y cuestionamientos que se generan en torno a este hecho, problemáticas que no difieren mucho de las que se generaron en la década de los años sesenta y setenta, cuando la danza irrumpió en los museos. Sabemos que cada vez que se produce un ensanchamiento en las disciplinas, emerge un espacio/campo fértil para la crítica, la auto-crítica, el antagonismo y el debate. Cuando la danza penetra en los espacios de arte y/o museísticos, no sólo desborda los límites de su propia práctica sino también los límites de los nuevos espacios que ocupa, alterando y cuestionando, así, su función y su relación con el cuerpo, la sociedad y la institución donde se introduce.

Uno de los objetivos específicos de este estudio, como se ha apuntado en el capítulo de la Introducción, es atender a esos cuestionamientos y problemáticas no con la intención de darles respuesta sino, más bien, con la intención de escuchar el diálogo que se genera entre los diferentes agentes que participan en ello (danza/cuerpo, espacio/museo y espectador), con el objetivo de continuar el debate para generar nuevas preguntas y producir conocimiento y reflexión a partir de ellas.

En este epígrafe, se tratarán las cuestiones y problemáticas actuales que emergen desde la danza cuando ésta se introduce en los espacios museísticos. No obstante, antes de profundizar en ellas, es necesario conocer la relación que existe entre la danza y el museo, y cuándo y por qué se inició esta relación. Para ello, debemos apelar a la historia y atender la imbricación que se produce entre la danza y las artes visuales en la década de los años sesenta y setenta del siglo XX.

La danza penetra en el museo en la década de los sesenta, cuando los bailarines posmodernos, a los que nos hemos referido en el capítulo anterior, se acercan al mundo del arte plástico. Como se trata a continuación, esta

aproximación se produce principalmente, porque el cuerpo pasa a ser objeto del discurso artístico. Los bailarines, no sólo encontrarán motivaciones comunes con los artistas visuales, sino que además encontrarán, en el mundo del arte plástico, un público más entusiasta y comprensivo con sus prácticas artísticas.

No obstante, antes de definir este contexto y profundizar en él, se considera conveniente introducir un fenómeno que tuvo lugar con anterioridad, fruto del desencanto provocado por la Segunda Guerra Mundial y que fue desencadenante de las transformaciones sociales que se darían posteriormente y que la teórica alemana Erika Fischer-Lichte, denominaría *giro performativo*. “El giro *teatral* en las ciencias sociales fue clave para comprender la configuración de la identidad como práctica de corporización” (Vidiella, 2015, p.112).

#### 5.1.1. Giro performativo

Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna. La existencia del hombre es corporal [...] Por estar en el centro de la acción individual y colectiva, en el centro del simbolismo social, el cuerpo es un elemento de gran alcance para un análisis que pretenda una mejor aprehensión del presente. (Le Breton, 2002, p.7)

Tras la guerra, existió una clara voluntad de entender las razones por las cuales el hombre, el progreso y la modernidad habían culminado en un proyecto de aniquilamiento del propio ser humano. Disciplinas como la sociología, la antropología y la filosofía existencialista se convirtieron en el vehículo para entender los comportamientos humanos; y en el seno de esos comportamientos, los actos y las acciones se convirtieron en el elemento de análisis, dando lugar al *giro performativo*.

Según Fischer-Lichte (2014) este giro implicó un cambio fundamental en la experiencia estética desde lo semiótico a lo performativo. Como afirma Victoria Pérez Royo (2010), con el *giro performativo*, “el sentido de la obra no surge de la dialéctica hermenéutica entre significante y significado, sino en la creación de una vivencia para el espectador” (p.145).

Este giro no sólo influenció el ámbito de las artes, sino que las Ciencias Sociales se vieron afectadas por la importancia de este cambio de paradigma. Las acciones y los acontecimientos pasaron a considerarse el vehículo de aprehensión del mundo.

Podemos observar la incidencia del giro performativo en obras como *La presentación de la persona en la vida cotidiana* de Erving Goffman, de 1959. En esta obra, el autor, concebía que la vida era una traspolación del teatro. Los individuos se comportan como actores al tiempo que los actores, no siempre están representando. “El mundo no es sólo un escenario, tampoco el teatro lo es todo” (Goffman, 2006, p.9).

Por su parte, Guy Debord escribe, en 1967, *La sociedad del espectáculo* (Debord, 2007). Para el autor “todo lo directamente experimentado se ha convertido en representación” (p.37). Con ello alude a la teatralización de la vida acorde a las prácticas de performatividad de la sociedad contemporánea, un accidente, un atentado, el cadáver de un niño en las playas de Grecia durante la crisis migratoria, cualquier espacio o episodio es espectáculo.

En *Cultura y simulacro*, Jean Baudrillard afirma que “disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia” (Baudrillard, 1978, p.8). Según el autor, los efectos de la sociedad posmoderna son los de la realidad simulada, virtual, mera ilusión. La ficcionalidad que ofrece lo performativo formaría parte, también, de ese proceso de simulacro al que se refiere el autor.

El *giro performativo* operó cambios fundamentales en el arte. Por una parte, supuso el cambio de relación ente artista y espectador, entre representación y realidad, entre significante y significado e implicó una nueva manera de aprehender el mundo.

Así mismo, alteró los mecanismos de experimentación artística, provocando una modificación radical y profunda en las condiciones de producción y recepción de la obra: por un lado, el objeto del arte se desmaterializaba, para convertirse en un *acontecimiento* procesual que involucraba al público en su creación. El *acontecimiento*, como opina Victoria Pérez Royo (2010) “es una experiencia compartida entre el creador y receptor” (p.145).



Las artes visuales, la música o la literatura o el teatro, tienden a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más *acontecimientos* en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. (Fischer, 2014, p.45)

Por otro lado, produjo un cambio profundo en la recepción de la obra que hacía que el espectador abandonara su rol pasivo de observador. “En la aprehensión estética entran en juego otras percepciones no sólo intelectuales, sino también fisiológicas, afectivas, volitivas, energéticas e incluso motoras” (Pérez Royo, 2010, p.145).



Figura 5. Allan Kaprow. *Eighteen Happenings in Six Part*, Reuben Gallery, New York, october 1959.

Fuente: [shorturl.at/sISUZ](http://shorturl.at/sISUZ)

Fue Allan Kaprow quien en 1959 utilizó por primera vez el término *happening* para referirse a un acontecimiento que tenía lugar una sola vez. Su pieza *Eighteen happenings in six parts*, presentada en la Reuben Gallery de Nueva York, supuso un cambio en la manera de percibir y mirar el arte visual y la performance. En ella, daba una serie de indicaciones que el público debía seguir para ver los

actos en vivo de varios artistas. Kaprow imprimió invitaciones para convocar el evento que incluía la afirmación “usted se convertirá en una parte de los happenings; usted los experimentará simultáneamente” (...) “Hay tres habitaciones para esta obra cada una diferente en cuanto a tamaño y sensación (...) Algunos invitados también actuarán” (Goldberg, 2002, p.128).

#### 5.1.2. Danza posmoderna y artes visuales

En el capítulo anterior, nos hemos referido a cómo la danza posmoderna americana se vio afectada por el contexto socio-político de la década de los sesenta y cómo el cuerpo fue para muchas propuestas artísticas lugar de protesta y ruptura con la cultura dominante. La danza, desde su condición corporal, contribuyó a consolidar esta ruptura, tratando el cuerpo y su potente significado social de forma frontal.

Así mismo, el giro performativo implicó una predilección por el acontecimiento y los actos que otorgaron al cuerpo protagonismo artístico.

Otro de los fenómenos que determinó la expansión de la danza fue su imbricación con otras artes.

En la década de los sesenta, el minimalismo irrumpe con fuerza en todas las artes, nos referimos a una corriente que planteó la economía en el lenguaje artístico, la muerte del autor, la eliminación de la narratividad y el simbolismo. Muchos de los artistas procedentes del campo de la escultura minimalista dejaron de hacer objetos y comenzaron a presentar acciones o video-instalaciones. Daban vida a sus ideas formales y conceptuales materializándolas en acciones enfocadas al cuerpo.

Cuando una escuela determinada, ya sea el cubismo, el minimalismo o el arte conceptual, parecía haber llegado a un punto muerto, los artistas empezaban a trabajar en la performance como una manera de acabar con las categorías e indicar nuevas direcciones. (Goldberg, 2002, p.7)

En ese clima de experimentación, Nueva York se convierte en un hervidero de *performance*. Desde los *happenings* organizados por Kaprow en la Reuben Gallery, pasando por la velada en la Judson Memorial Church organizada por

Claes Oldenburg con Robert Whitman, Jim Dine, Red Grooms, Al Hansen, Dick Higgins, hasta las performances del denominado grupo *Fluxus* en el desván de Yoko Ono y la Galería A/G, conformado por Dick Higgins, Yoko Ono, La Monte Young, Al Hansen, George Macunias... (Goldberg, 2002, p.132)

Los artistas se rebelaban contra el elitismo, las disciplinas estancas y el mercado del arte, expandiendo, así, sus espacios habituales de representación, ocupando entornos cotidianos de las ciudades o lugares abiertos de la naturaleza, saliendo de las galerías y museos, en el caso del arte plástico, o entrando en ellos, en el caso de la danza o el teatro. Este espíritu de ruptura y experimentación nos remite al espíritu de las vanguardias históricas de principios de siglo XX, donde también se vio involucrada la danza.

Al salir la danza de sus espacios habituales de representación, se inicia un paulatino proceso de transformación, no sólo porque revisa su idea de corporalidad sino, también, porque dialoga con nuevos elementos y otras maneras de hacer.

Los bailarines posmodernos encontraron en las exploraciones hechas por los artistas visuales un campo abierto de posibilidades. No sólo les ofrecían nuevas imágenes y elementos materiales de experimentación sino también compartían con ellos la objetivación del cuerpo. Para la danza posmoderna el cuerpo había dejado de ser un instrumento de metáforas expresivas como ocurría en la danza moderna.

Muchos bailarines/as como: Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucilda Childs, Steve Paxton... casi todos ellos miembros fundadores de la Judson Dance Theater, se sumarían a las múltiples performances que estaban teniendo lugar en Nueva York. A estas experimentaciones se sumaría el bagaje que ya traían de California con el trabajo innovador de Anna Halprin.

Las prácticas y propuestas de estos bailarines constituirán una fuerte influencia para muchos de aquellos artistas visuales, con los que compartían retos. Goldberg (2002) afirma que la influencia de los bailarines de principios de los sesenta “fue esencial para los estilos [de performance] que se estaban desarrollando y el intercambio de ideas y sensibilidades entre artistas procedentes

de todas las disciplinas que caracterizaban a la mayor parte del trabajo de performance de este periodo” (p.138).

La performance no sólo constituía un medio de cuestionamiento para los artistas, sino que también era utilizada constantemente como arma contra las convenciones del arte establecido como una forma de animar al público a hacer una nueva apreciación de sus propias nociones de arte y su relación con la cultura.

Como afirma Sánchez (2002), “el consciente desdibujamiento de los límites entre los medios, que justifica la aparición del happening y de la danza posmoderna, creó también el espacio adecuado para el surgimiento de un nuevo medio, el *performance art* o arte de acción” (p.122).

Las fronteras entre las artes se habían diluido completamente y en este terreno común se producirían de manera natural numerosas colaboraciones entre bailarines, actores, músicos, artistas plásticos, todos ellos considerados *performers* (el que realiza la acción).

En ese sentido destacan las colaboraciones entre coreógrafos y artistas como se evidencia en los casos de Trisha Brown y Robert Rauschenberg, Simone Forti y Robert Whitman o Simone Forti, Yvonne Rainer y Robert Morris.

Como se apunta en los párrafos anteriores, los artistas, al huir de las disciplinas estancas y del mercado del arte, expandieron sus espacios habituales de representación, ocupando entornos cotidianos, espacios urbanos, espacios naturales...

La dislocación espacial, fue, sin duda, otro de los grandes cambios que todas estas experimentaciones produjeron. Centrándonos en el ámbito de la danza, ésta se llevó a cabo de diferentes formas: en la propia composición de la pieza, incorporando detalles arquitectónicos en la coreografía, como cuerdas o palos, o experimentando con superficies alternativas al suelo y trasladando sus piezas a espacios alternativos al teatro como galerías de arte, museos, lofts, iglesias...



Figura 6. Trisha Brown. *Man Walking Down The Side of a Building*, 1969, SoHo

Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/9f/5f/07/9f5f074a4da0084db695a61e117af116.png>

La bailarina Trisha Brown con su pieza *Man Walking Down The Side of a Building* (1969), añadiría una dimensión adicional a la noción del espectador sobre el cuerpo en el espacio. Con esta modificación del plano natural del bailarín se rompían las convenciones de la percepción espacial, tanto para la acción del bailarín como para la recepción del público.

### 5.1.3. La danza entra en el museo. Antecedentes y genealogía

La danza y la performance desempeñarían, en la década de los años sesenta y setenta, un papel central en el arte. El espíritu de experimentación de los bailarines/as posmodernos junto con la aproximación de éstos a los artistas plásticos y a sus maneras de hacer, hizo que sus trabajos penetraran en los museos y galerías de arte. Con la entrada de la danza en los museos se vio alterada la función de la danza y su relación con el cuerpo, la sociedad y la propia institución del museo. El hecho de desplazar la danza al espacio habitual de las artes visuales, no sólo implicaba una ruptura con las convenciones de representabilidad de la danza, sino que suponía, además, elevar el estatus del coreógrafo al de artista visual.

La danza posmoderna abordó el cuestionamiento ontológico de la danza, situándolo en el mismo ámbito que la teoría institucional de arte contemporáneo, equiparando, así, al artista visual y al coreógrafo.

Simone Forti, que nunca formó parte de la Judson Church aunque sí colaboraba con ellos ya que habían coincidido en los talleres de Anne Halprin en San Francisco, realizó, ya en 1960, dos de sus piezas *Roller* y *See-saw* en la Reuben Gallery, compartiendo programación con artistas próximos a Fluxus, como Claes Oldenburg.

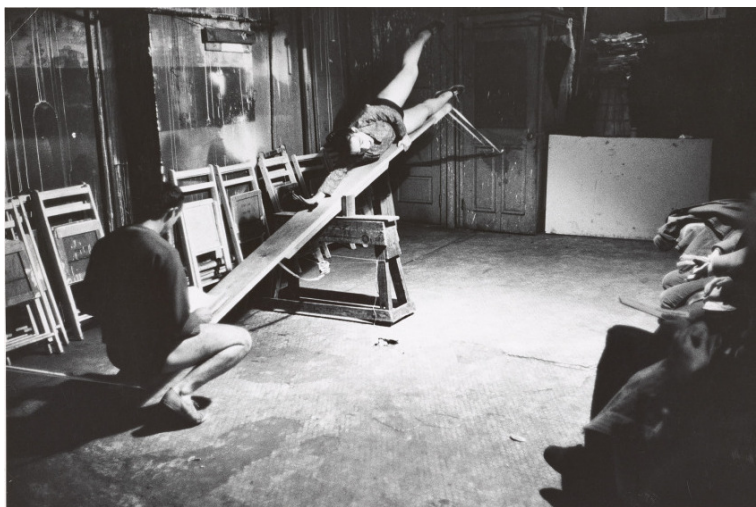


Figura 7. Simone Forti, *See-Saw*, 1960. Presentación en la Reuben Gallery. Nueva York.

Fuente: [http://artishockrevista.com/wp-content/uploads/2019/01/1960\\_forti\\_seesaw.jpg](http://artishockrevista.com/wp-content/uploads/2019/01/1960_forti_seesaw.jpg)

En *See-saw* el movimiento de dos bailarines, Yvonne Rainer y Robert Morris, constituía subir y bajar de una tabla sobre un caballete. En los extremos de la tabla, habría unos elásticos que iban desde el final de la tabla hasta las paredes laterales, de modo que al balancearse el balancín habría un zigzag de elementos elásticos y tablas.

En *Roller*, dos cajones con ruedas eran arrastrados alrededor del espacio de exhibición por los visitantes mientras, agachándose dentro de las jaulas, Forti y su colaboradora Patty Oldenburg cantaban un dúo improvisado. La falta de coordinación producía sacudidas, paradas bruscas, incluso choques, que afectaban a los cuerpos de ambas performers.

En ambas obras eran los movimientos imprevisibles del objeto los que dictaban el desarrollo de las experiencias del cuerpo.

Por su parte, Meredith Monk, presentó en el Guggenheim Museum, en 1969, su obra *Juice*. La práctica tuvo lugar en el enorme espacio en espiral con 85 intérpretes. Con el público sentado en el suelo circular del museo mientras los bailarines creaban cuadros vivos en movimiento.

Un año más tarde, en 1970, Anna Halprin, inauguraba el edificio del Berkeley Art Museum de San Francisco con *Parades and Changes*. Su propuesta se basaba en una serie de movimientos orientados a una tarea: transportar cuarenta botellas de vino, verter agua de una lata a otra, cambiarse las ropas... Halprin permitía a cada intérprete desarrollar una serie de movimientos aislados que expresaban sus propias respuestas sensoriales a la luz, el material y el espacio.

También, Trisha Brown present en el Whitney Museum of America Art, en 1971, *Walking on the wall*, en la que rompía las convenciones de la percepción espacial, escalando las paredes blancas del museo. Los intérpretes se movían a lo largo de la pared en ángulos rectos al público.



Figura 8. Trisha Brown, *Walking on The Wall*, 1971. Whitney Museum

Fuente: <https://bit.ly/2S3MhsF>

Como se ha mostrado en este apartado, a finales de los sesenta, las galerías y los museos se convirtieron en espacios habituales para la presentación de la danza posmoderna. Los bailarines salieron de sus espacios habituales de

representación, entre otras cosas, para rebelarse contra el elitismo, las disciplinas estancas y el mercado del arte.

#### 5.1.4. Actualidad

##### 5.1.4.1. Las nuevas generaciones 1990-actualidad

A principios de la década de los 90, surge en el campo coreográfico de la escena europea una nueva corriente de artistas que rompe, de nuevo, con las convenciones estéticas establecidas. Estos coreógrafos/as cuestionan el enfoque de la danza contemporánea desarrollado en el curso de los 10 años precedentes, tal como ocurrió con la danza posmoderna en la década de los sesenta y setenta con su predecesora, la danza moderna.

Las propuestas artísticas de esta nueva generación eran muy heterogéneas en forma y contenido, sin embargo, como apunta la historiadora Amparo Écija (2010), compartían rasgos comunes, que les conferían el carácter de grupo, ganándose, así, el calificativo de *nueva danza*, *danza experimental*, *danza conceptual*, *no-danza*, *danza minimalista*... términos en los que no se veían reflejados la mayoría de estos artistas (p.233).

Tal y como apunta Laurence Louppe (2011), bailarina y teórica de la danza, esta nueva corriente de cuerpos críticos, cuestionaba los medios de producción espectacular y abogaba por la experiencia del cuerpo mismo, alejando el gesto de cualquier estética y legitimándolo desde su propia producción (p.353). Este rechazo a lo espectacular resuena como un eco de aquellos bailarines de la década de los sesenta y setenta del siglo XX e incluso nos puede remitir a las vanguardias de los años 20.

Como afirma Amparo Écija (2010), las características de este movimiento actualizan los postulados estéticos de la *danza posmoderna*. Todos ellos comparten el gusto por el formato de *solo*, por la inmovilidad y la economía de recursos, por lo experimental y la transdisciplinariedad, por el acercamiento al cuerpo, presentándolo como un cuerpo neutro. Sin embargo, lo más destacado en estos coreógrafos/as es su deseo de confrontación con el lenguaje y la experimentación con el dispositivo escénico. Todos comparten el deseo de estimular u orientar en un sentido diferente la percepción del espectador. Se



cuestionan cómo dirigir su mirada (la del espectador), sin obedecer las tradiciones del escenario frontal, desjerarquizando los procesos, las partes del cuerpo y los espacios. “El deseo de confrontar al espectador con el lenguaje hace que resurja la figura del espectador minimalista a quien el coreógrafo pide algo más que sentarse a mirar” (Ecija, 2010).

Muchos de estos coreógrafos/as entre los que se encuentran Xavier Le Roy, Jérôme Bel, La Ribot, Blanca Calvo e Ion Munduate, Tino Sehgal o Boris Charmatz, entre otros, comenzaron a presentar sus trabajos a finales de la década de los 90 y principios de los 2000 en espacios de arte y museos, marcando una clara filiación con aquellos bailarines/performers de la década de los sesenta y setenta, que expandieron la danza hacia otros espacios huyendo de los límites de su disciplina.

No obstante, aunque todos comparten el deseo de romper los límites disciplinares, espaciales, temporales, conceptuales e incluso coreográficos, introduciendo la danza en el museo, la intención y los objetivos actuales de este hecho difieren mucho de los de los bailarines posmodernos de finales de la década de los 60 y 70. Aquellos bailarines/performers posmodernos vivieron en un contexto social y cultural distinto al actual. Como hemos mencionado en el apartado anterior, los artistas visuales, bailarines/performers y músicos de aquellas décadas se rebelarían contra la cultura dominante y, por ende, contra el mercado del arte. Sin embargo, los coreógrafos/as actuales introduciéndose en el museo con plena legitimidad, no pretenden salir del mercado del arte, sino introducirse en él, planteando nuevas maneras de hacer.

Estos coreógrafos/as atienden más a lo que el arte hace que a lo que dice. Como apunta Hans Ulrich Obrist (2017), comisario y crítico de arte: “Artistas que [con sus propuestas] intentan alcanzar los límites de la práctica artística y sugerir alteraciones, novedades, cambios, presentaciones, salidas y variaciones del formato expositivo canónico del siglo XIX” (p.10).

En 1997, en el Estado español, surge el Festival *Desviaciones*, de la mano de las coreógrafas La Ribot y Blanca Calvo, junto con el teórico de la escena, Jose A. Sánchez, donde se podrían ver los trabajos de coreógrafos internacionales y estatales, acompañando las presentaciones con conferencias y coloquios que

ayudaban a entender el giro radical que estaba experimentando la danza. Este festival surgió de la necesidad de contextualizar propuestas difíciles de clasificar en el Estado español y que se relacionaban más con la danza que se hacía en Francia con Xavier Le Roy y Jérôme Bel o en Gran Bretaña con Bobby Baker y Gary Stevens o en Portugal con Vera Mantero.

En la primera edición del Festival *Desviaciones* La Ribot y Blanca Calvo deciden pintar de blanco las paredes de la sala teatral Cuarta Pared. La acción respondía a la demanda de algunos artistas que participaban en el festival, de presentar sus propuestas en espacios más cercanos al “cubo blanco” de la galería que a la “caja negra” teatral. Este hecho constituiría un paso muy importante en la desestabilización de los códigos escénicos y supondría, a la vez, un acercamiento al espacio de las artes visuales. Écija (2010) afirma que:

Esta alteración del dispositivo elimina los efectos lumínicos, el factor sorpresa y los trucos de la caja negra, mostrando en su totalidad la instalación y desmontaje de cada pieza, así como la transición de una pieza a otra, y a pesar de que las piezas son idénticas en ambas versiones, la blancura les otorga una nueva plasticidad. (p.239)

Los coreógrafos/as comienzan a sortear las convenciones del espacio escénico teatral buscando una nueva concepción de “espacio neutral”, más propia de los espacios expositivos que de los teatros. “La danza ya no se identifica únicamente con la expresión de un cuerpo en movimiento y pasa a ser considerada una forma de reflexión, con todas las consecuencias que ello implica” (De Naverán, 2012, p.178).

La caja negra del teatro configura la mirada del espectador que, oculto en el patio de butacas, percibe la ilusión de un espacio infinito, sin límites ni horizonte, en el que todo se da a ver gracias a la luz. La maquinaria para la visión funciona aquí como una grisalla que hace aparecer imágenes y cuerpos. El espacio blanco remite a un espacio diáfano, en el que nada existe a priori y que requiere por tanto la presentación de unos códigos nuevos. (De Naverán, 2012, p.183)

Para ejemplificar este fenómeno, hemos convenido centrarnos en las distintas propuestas mediante las cuales la danza ha penetrado en las paredes del museo en la actualidad.

El hecho de haber elegido a estas propuestas y a sus creadores responde a que todas ellas han aportado conocimiento, a partir de sus reflexiones y cuestionamientos y una nueva mirada desde la danza y hacia la danza en el museo.

### ***Panoramix. La Ribot***



*Figura 9. La Ribot. Panoramix*

Fuente: <http://www.laribot.com/ressource/img/121.jpg>

En 1993 María Ribot, conocida como La Ribot (Madrid, 1962), emprende el proyecto de *Piezas Distinguidas*, una serie de 34 solos en miniatura, donde el cuerpo se sitúa en un espacio de tensión continua entre la danza, las artes plásticas y el arte de acción.

La Ribot plantea una nueva forma de trabajar la danza cercana a la del pintor o el escultor, y construye unos solos en miniatura donde el cuerpo se enlaza con los objetos y se establece un diálogo entre la danza, las artes plásticas y el dispositivo escénico. (Écija, 2011)

Las *Piezas Distinguidas* se reúnen en tres series: *13 Piezas Distinguidas* (1993), *Más Distinguidas* (1997) y *Still Distinguished* (2000). A lo largo de las tres series hay una evolución muy clara, desde lo teatral hacia lo puramente visual desde el punto de vista del tratamiento del cuerpo, de su situación en el espacio y de la relación que se establece con el espectador.

La pieza *Panoramix* (2003), es una retrospectiva que traslada las 34 *Piezas Distinguidas* al museo. Consiste en un evento de tres horas de duración en el que recicla, reinterpreta y reubica las 34 piezas en el espacio del museo. *Panoramix* rompe la cronología original de las *Piezas distinguidas*, ordenándolas de acuerdo con una lógica técnica, formal y estética.



Figura 10. La Ribot. *Panoramix*

Fuente: <http://www.laribot.com/ressource/img/123.jpg>

*Panoramix* producía un cambio en la mirada del espectador desde la mirada fijada en la butaca del teatro hasta una nueva mirada en movimiento que observa a la intérprete, a los objetos y a los otros espectadores, y sabe que a su vez está siendo observada. Este diálogo de miradas enfatiza la horizontalidad, el dinamismo y una temporalidad marcada por el tiempo presente que favorece la idea de *presentación* e incita al espectador a decidir en cada momento cómo relacionarse con lo que allí acontece, dejando de ser un *voyeur* para comenzar a componer su propia coreografía de gestos, miradas, pensamientos y acciones. (Écija, 2011)

Combinando estrategias derivadas del arte contemporáneo, la danza contemporánea, las artes vivas y la performance experimental, *Panoramix* es una de las expresiones más claras del carácter transdisciplinar de la obra de La Ribot, y ejemplifica excelentemente la relación de la danza y el museo a la que nos estamos refiriendo. Es por ello que La Ribot aparece en la programación de algunos de los principales centros de arte contemporáneo de Europa, entre ellos la Tate Modern de Londres, el Palacio de Velázquez y el Museo Reina Sofía de Madrid, y el Centre Georges-Pompidou de París.

### ***Retrospective. Xavier Le Roy***



Figura 11. Xavier Le Roy. *Retrospective*. MoMA PS1

Fuente: <https://bit.ly/2LbDaFJ>

La exposición *Retrospective* de Xavier Le Roy, se inauguraba en febrero de 2012 en la Fundació Tàpies de Barcelona. Le Roy creó un dispositivo, a modo de retrospectiva, de los solos que desarrolló durante los años 1994-2009. Este dispositivo estaba activado por 16 bailarines que trabajan por turnos durante los tres meses que duró la exposición abierta al público.

Los bailarines utilizaban como recurso los anteriores trabajos de Le Roy, apropiándose de ellos, reinterpretándolos y re-significándolos, intercalándolos con su retrospectiva personal. En palabras de Aimar Pérez Galí (2015) bailarín que formó parte de la exposición: “El visitante en esta exposición encontraba

bailarines en lugar de objetos o vídeos, los cuales establecían contacto verbal con ellos, explicándoles los trabajos de Xavier Le Roy entrelazados con su propia biografía” (p.42).

La exposición no ofrece una narración lineal y única sobre la trayectoria artística de Xavier Le Roy, sino que ésta se encuentra dispersa en las diversas perspectivas que cada artista participante ha creado respecto a ella. Retrospectiva está compuesta de las 16 retrospectivas de los bailarines sobre su propia trayectoria en relación a los solos de Le Roy, formando un mecanismo vivo que permite a su vez ser recorrido de diversas formas en cada visita a la Fundación, a lo largo de los tres meses de duración. (Pérez Royo, 2016)

La exposición *Retrospective* se ha producido también en el Musée de la danse, Rennes (Francia); Galería Gregório de Motos, Salvador de Bahía (Brasil), el Centro Pompidou (París), MoMa PS1, Nueva York (EEUU). En cada ciudad se trabajaba con bailarines locales por ello, Le Roy describe *Retrospective* como un modo de producción más que como una recolección de obra significativas, ya que cada edición cuenta con bailarines diferentes, vivencias diferentes y miradas diferentes. De esta forma el espectador accede a otras dimensiones de la trayectoria de Le Roy. Al insertar los materiales dentro de relatos personales la obra de Le Roy se desmitifica y toma otra dimensión: la contextual.

En medio de un dispositivo como el museo, creado para el silencio, el recogimiento y la observación a distancia (el templo), se abre un espacio social (el foro) que permite renovar desde dentro las formas de relacionarse con el legado cultural expuesto. (Pérez Royo, 2016, p.114)

Según el testimonio de Pérez Galí, que entiende *Retrospective* como un archivo artístico:

En este archivo el bailarín no ejecuta una coreografía delante de un público anónimo, como lo hace en las convenciones del teatro, donde el público es una unidad protegida por la oscuridad; en *Retrospective*, el bailarín adapta su actuación a cada visitante, no sólo a nivel idiomático, sino también a nivel terminológico,

acercándose al perfil de visitante: edad, nivel de conocimiento de la obra de Le Roy y de la danza o el arte en general, turista o local. (Pérez Galí, 2015, p.43)

La introducción de esta pieza en un entorno expositivo posibilita a Le Roy desarrollar varias estrategias híbridas entre el cuerpo y el objeto, entre el espacio museístico y el escénico y entre las temporalidades de la escena y del museo.

### ***This is critic y The Variations, Tino Sehgal***

Tino Sehgal habla de “situaciones construidas” para referirse a sus piezas. Uno de los conceptos más importantes de la proyección de Sehgal al *cubo blanco* es la de su retorno a la concepción del arte como elemento efímero y desmaterializado. Si las artes vivas penetraron en el museo para disputarle la legitimidad al objeto artístico plástico, Sehgal realiza un giro de tuerca más para situar esas prácticas que acontecen en el espacio museológico, nuevamente, en la dimensión de lo irrepetible.

Tal y como opina Peggy Phelan:

La vida de la performance está en el presente. La performance no puede guardarse, grabarse, documentarse o de alguna manera participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se vuelve otra cosa distinta de la performance. (Phelan, 2003)

Ese es el planteamiento, no sólo de Tino Sehgal, sino el de muchos otros autores como Xavier Le Roy o Jérôme Bel, con quienes Sehgal se forma; explotar las dimensiones de lo inasible. De alguna manera esta concepción hace retornar al arte del museo a la experiencia del espectador única y en cierta medida a la idea del arte como aura, como experiencia, irrepetible y única.

Pero quizás el rasgo diferencial de Sehgal es el hecho que en sus “situaciones construidas” evita y hasta prohíbe la documentación, sea esta del tipo que sea. En sus piezas se prohíbe el registro como una medida que potencie la exigencia de la experiencia en vivo. No se pueden grabar, ni fotografiar las piezas de Tino Sehgal, ni siquiera los catálogos de los certámenes artísticos de los que ha

formado parte cuentan con registros documentales de sus piezas, sencillamente las páginas dedicadas a estas son eliminadas. Algunos autores observan este hecho como un mecanismo que beneficia la experiencia, tal y como hemos planteado, otros, sin embargo, creen ver en este gesto un beneficio propio en la comercialización de sus obras.

Retomando el trabajo de Xavier Le Roy, se observa que, en la mayoría de sus propuestas en el museo, éste indaga y potencia la idea de transmisión, de tal forma que sus piezas, como se ha mencionado anteriormente, acaban siendo las piezas de aquellos que las ponen en práctica. Le Roy desarrolla ejercicios de transmisión de su obra, una obra que es colectiva e inacabable, pues cada transmisión es la materialización de una nueva pieza en el cuerpo de otro sujeto que se convierte en coautor.

Sin embargo, en los trabajos de Tino Sehgal, se observa todavía una cierta aura del autor creador. Sus piezas son siempre la obra de Tino Sehgal, por más que sean desarrolladas por otras personas, la función de éstas continúa anclada en el viejo concepto de interprete/actuante. Una de las críticas más directas hacia la obra de Tino Sehgal es la de Claire Bishop de la que se esbozan algunas notas en el epígrafe siguiente.

Otro de los aspectos a destacar en las propuestas de Sehgal en el *cuvo blanco* es la de potenciar el extrañamiento del público, no existe ninguna alusión explícita o no, en la que se ofrezca al espectador indicación que lo que allí está aconteciendo forma parte de una propuesta performativa. Este criterio se ve en algunas de sus piezas como *This is critique* en la que una serie de performers vestidos como guardias de seguridad actúan realizando diversos gestos: voltear una chaqueta frente a la obra de Carl André, hacer un *striptease* en las salas del museo. Los performers sólo estaban autorizados a responder las preguntas del público diciendo: “This is critique, Tino Sehgal, 2008” (Albarrán, 2017).

El último de los aspectos a remarcar del quehacer artístico de Sehgal radica en el protagonismo otorgado al público. Un público que involuntariamente deviene co-sujeto de sus piezas, un público cuya mera presencia en un mismo espacio los hace formar parte de lo que allí sucede. Este hecho se aprecia claramente en la pieza *Variations*, en esta propuesta una serie de intérpretes



transitan en la oscuridad de una sala, el público que accede a ella experimenta una primera sensación de extrañamiento aún más reforzada cuando iluminaciones fugaces se suceden aleatoriamente, hecho que permite a los espectadores contemplar la presencia de otros sujetos de los que ignora su condición, público como ellos o intérpretes. El público percibe siluetas moviéndose por el espacio, movimientos que le precipitan también a deambular, escucha susurros que proviene de las voces de los intérpretes, tal y como opina Oscar Cornago (2017), “se sucede una representación que no sería difícil comparar con una suerte de religión laica” (p.61).

#### 5.1.4.2. Cuestionamientos críticos al modelo danza-artes vivas y museo

Tras todo este recorrido genealógico sobre la danza y el museo se abren varios interrogantes.

Como hemos podido observar a lo largo del trabajo, la irrupción de la danza en el espacio museístico vino de la mano de una primera generación marcada por un espíritu rupturista, contestatario y experimental. Un espíritu que pretendía poner en jaque el mercantilismo artístico desjerarquizando las categorías artísticas, dinamitando las fronteras en una expansión incontrolable. La danza y su carácter no material contribuyó en gran medida a resquebrajar la objetualidad material del arte, a la que se sumarían otras prácticas, como la performance. El mercado se mostraba incapaz de categorizar y, por tanto, mercantilizarlas.

Existe una herencia y una clara filiación entre aquella primera generación y la generación de coreógrafos y bailarines de los años noventa, ambos comparten el deseo de romper los límites disciplinares, espaciales e incluso coreográficos. Sin embargo, la coyuntura política, cultural y artística que experimentaron ambas generaciones era diferente. Las sociedades neoliberales actuales se caracterizan por fagocitar y capitalizar cualquier elemento de la industria cultural y artística capaz de generar beneficios. El museo desde la década de los noventa se ve como una fuente de riqueza y, en su seno, cualquier práctica que se adapta a los ritmos veloces de la sociedad de consumo, es tratados como tal, un objeto de consumo más.

La danza en su deseo de expansión, de buscar nuevos territorios y nuevos públicos, de huir de las convenciones teatrales, se introduce en un espacio regido por otras convenciones y por un mercantilismo todavía más feroz, que ignora los mecanismos de remuneración de la danza, pues desconoce sus maneras de hacer, restándole su valor como manifestación artística.

La danza y la performance han hecho las delicias de las apuestas capitalistas de los museos, pues su carácter efímero y puntual le confiere una gran potencialidad de consumo.

Una de las teóricas que más ha reflexionado sobre esta cuestión es Claire Bishop, quien, en textos como *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*; *Radical Museology, Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* o en *Dance in the Museum*, reflexiona acerca de los mecanismos comerciales y capitalistas que atenazan a prácticas artísticas como la danza o la performance.

Para Bishop, pocas propuestas de estos géneros, su crítica a Tino Sehgal es contundente, escapan al carácter cuantitativo y efímero que pretenden las agendas artísticas y culturales de los museos.

El riesgo, según Bishop, de caer en la lógica del entretenimiento es grande. Hoy en día, se exige de parte de los coreógrafos, bailarines y artistas, un retorno a los ideales de finales de los años sesenta basados en la capacidad crítica y no tanto en el carácter de evento que muchas veces ofrecen estas propuestas en el seno de un espacio omnipotente como el museo.

#### 5.1.4.3. El Museo del siglo XXI

El cometido fundamental del museo del siglo XIX era la deificación, conservación y exposición de objetos. Como sustitutos de la memoria de la humanidad, conformaban relatos históricos y artísticos en torno a los objetos y obras que acogían.

Los museos y centros de arte actuales son conscientes de que este modelo de museo forma parte del pasado. Los cambios que se han producido en la sociedad desde la segunda mitad del siglo XX, como la revolución tecnológica y la globalización, hacen necesaria una revisión de sus principios. Por otro lado, las

prácticas artísticas también evolucionaron hacia unas metodologías disciplinares que dieron lugar a múltiples formas estéticas de los social: producciones colectivas, el uso de pautas relacionales para presentar obras artísticas...

El fin de los relatos histórico-artísticos de los museos, producido durante la década de los años 70 con la llegada de la posmodernidad, provocará también un cambio de actitud en el público que pasará a conformar sus propios relatos y adquirir una mayor autoconsciencia e independencia de su experimentación en el museo.

Fruto de todos estos cambios surgen nuevas necesidades para un público que ya no se contenta con la contemplación y la observación pausada, sino que demanda mayor participación, capacidad de acción y continuos estímulos.

Como apunta Manuel Segade (2017), comisario y actual director del Centro de Arte 2 de mayo (CA2M), “[existe] una necesidad social de relatos más complejos, de formas narrativas que mezclen géneros, que propicien lo sincopado, las múltiples posibilidades de ruptura del tiempo lineal” (p.7).

Los museos actuales buscan ser espacios dinámicos, de intercambio y diálogo con la ciudadanía. En ese esfuerzo por repensar el espacio del museo, desde mediados de la década de los noventa se explora en la potencialidad de los espacios de exposiciones, experimentando con la forma y contenido de las mismas.

Manuel Segade, define el término “exposición” como “una forma narrativa desplegada espacialmente que permite hacer públicas las prácticas artísticas” (Segade, 2017, p.7), pero también afirma que “las posibilidades del formato expositivo son tan ilimitadas como la experiencia propia de la realidad y en ese espacio inagotable, colectivo y abierto es donde deberían ocurrir las exposiciones” (Segade, 2017, p.9). Se trataría, no de cuestionar el conjunto de convenciones que lleva consigo el mostrar obras de arte en el museo, sino de “permitir que los relatos expositivos y sus estrategias de presentación exploren la complejidad de respuestas sensoriales y de agenciamiento de los públicos” (Segade, 2017, p.9).

Como afirma la comisaria Dorothea von Hantelmann (2017), “más allá de la obra de arte, el formato expositivo es el factor clave para que el arte resulte

relevante para la sociedad” (p.13) y el museo como institución tiene una responsabilidad social.

## 5.2. Aproximación práctica

### 5.2.1. Bombas Gens Centre d'Art

El Bombas Gens Centre d'Art<sup>3</sup> nació en 2017 en la ciudad de Valencia, como un nuevo espacio para las artes visuales, con la vocación de albergar una colección privada de arte, de la Fundación Per Amor a l'Art. Desde su inauguración, este espacio de arte, bajo la dirección artística de Nuria Enguita, trabaja para convertirse en una institución de referencia en el contexto artístico local y global, así como en un lugar abierto y accesible a una gran cantidad de públicos.

Las exposiciones son el eje vertebrador del proyecto artístico del centro. Enguita, como apuesta innovadora, implementó un programa de mediación, desde el Departamento de Actividades, que aportó un carácter pionero en la ciudad de Valencia. El fundamento de dicho programa de mediación se basaba en el criterio de ofrecer nuevas maneras de experimentación de la obra artística desde distintos lenguajes y modos, como el cuerpo, la lectura, la música, la palabra, etc.

A través de las distintas exposiciones temporales que acoge el centro, se invita a distintos artistas o colectivos para que desarrollen sus propuestas de aproximación a la exposición.

Como afirma Hans Ulrich Obrist, estas propuestas son “tácticas performativas que convierten la producción de exposiciones en producción de realidad” (Ulrich, 2017, p.11).

El cometido del Departamento de Actividades es experimentar continuamente con el formato de exposición. En palabras de su coordinadora, Sonia Martínez:

Diseñar un programa público situado, permeable, que atienda diversas sensibilidades y relaciones con el hecho artístico, que apueste por la experimentación y el aprendizaje compartido, que escuche el contexto y vibre con él, con su eco, su historia y sus movimientos y desplazamientos. Un programa que sea un proceso, que se expanda, se diluya y cristalice en distintas acciones, con diferentes temporalidades, con diversos cómplices, con todos los que sea posible. Que entienda el arte como un dispositivo transformador, crítico y posibilitador.

---

<sup>3</sup> <https://www.bombasgens.com/es/exposiciones-gens/>

Que gravite alrededor de las exposiciones del centro, que serán, que son, lecturas de la Colección, que permita ampliarlas desde la experiencia. Que provoque la palabra y el pensamiento. Un programa para un espacio con memoria viva, con otra(s) por visitar, y con un reto, una memoria por construir, entre todas, junto a otros, desde un pensamiento artístico, transversal y relacional. Sonia Martínez (comunicación personal)

El caso de estudio que presentamos a continuación responde a la invitación del equipo del Centre d'Art Bombas Gens para coreografiar las visitas guiadas desde el cuerpo a la exposición.

### 5.2.2. Caso de estudio. Visitas guiadas desde el cuerpo en Bombas Gens Centre d'Art

En este epígrafe pretendemos mostrar, como caso de estudio, una propuesta artística que introduce la danza en el museo. Esta propuesta se ha elaborado/desarrollado dentro del marco del Departamento de Actividades de Bombas Gens Centre d'Art de Valencia, desde su inauguración en julio de 2017 hasta mayo del 2018.

Como hemos mostrado en los capítulos anteriores, la danza puede entrar en el museo de muy diversas formas y con diferentes intenciones. En nuestra propuesta, la danza y la performance entran en el museo con la intención de mediar entre las exposiciones y el público. Nuestra propuesta de mediación ha consistido en coreografiar las visitas guiadas a dos exposiciones: *¿Ornamento = delito?*, exposición comisariada por Nuria Enguita y Vicente Todolí y *La Blancura de la Ballena* de Paul Graham, comisariada por Christopher McCall.

En la primera de ellas, el cuerpo de los bailarines operaba como mediador entre la exposición, el espacio y el público. Sin embargo, en la segunda propuesta es el cuerpo del espectador el que, a partir de unas instrucciones dadas, accionaba. Los bailarines, en este caso, operaban como detonadores de la acción, experimentando también en sus propios cuerpos la experiencia del dispositivo.

El diseño de cada visita, respondía a la naturaleza de cada proyecto. En cualquier caso, no le concedimos a la forma de la propuesta un valor esencial, la forma o diseño de la visita era una mera herramienta. Lo que realmente nos

interesaba no era la forma en sí, sino lo que la forma dejaba ver, lo que emergía entre los bailarines, el espacio, la exposición y el público.

Hemos convenido mostrar en este trabajo sólo la visita guiada desde la danza a la exposición *¿Ornamento = delito?* y no mostrar, también, como caso de estudio, la visita performativa. Los motivos por los que hemos tomado esta decisión son, por un lado, la extensión de este trabajo, y, por otro lado, porque en este estudio nos vamos a centrar en la danza, tratando de una manera transversal los demás agentes: el público y la propia institución del museo.

#### 5.2.2.1. Visita guiada desde la danza a la exposición *¿Ornamento = delito?*

15 de julio 2017 – 24 febrero 2018

Coreografía: Rocío Pérez

Bailarines: Sandra Gómez y Santi de la Fuente

Lugar: Bombas Gens Centre d'Art. Av. de Burjassot, 54, 46009 València.



*Figura 12. Visita guiada desde la danza. Bailarines con obra de Hans-Peter Feldmann.*

*Fuente: BBG*

La exposición *¿Ornamento = delito?* inauguró el espacio Bombas Gens Centre d'Art, el 8 de julio del 2017. Las obras que la conformaban forman parte de la Colección privada de la Fundación *Per Amor a l'Art*.

La exposición presentaba obras fotográficas, pictóricas, grabados, textil, escultura de: Aaron Siskind, Eikoh Hosoe, Anna-Eva Bergman, Ángela de la

Cruz, Cristina Iglesias, Inma Femenía, Richard Hamilton, Jaen Painlevé, Teresa Lanceta, Joan Cardells, Susana Solano, Juan Uslé, Silvia Bächli, Nicolás Ortigosa, Irvin Penn, Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González, Luis Claramunt, Thilo Heinzmann, Tomas Ruff, David Reed, entre otros. Todas estas obras aunadas bajo el armazón conceptual creado por sus comisarios. Nuria Enguita, directora artística de Bombas Gens y co-comisaria de la exposición abrió el catálogo de la misma con estas palabras:

La compleja relación entre ornamento, arte y abstracción, aunque intensifica su debate desde el Art Nouveau hasta nuestros días, se extiende a tiempos y culturas diversos, e incumbe tanto al pensamiento sobre las raíces antropológicas de tales actividades, como el sentido y las diversas funciones sociales del ornamento y del arte (o de las artes). (Enguita, 2017, p.9)

#### 5.2.2.1.1. Objetivos

La visita guiada a través de la danza era una aproximación desde el cuerpo a la exposición. La propuesta se configuraba como un paseo guiado por dos bailarines, Sandra Gómez y Santi de la Fuente. Los bailarines guiaban al público por las diferentes salas del centro de arte, aproximándose a las obras de la colección y dejando que éstas y su entorno (espacio y espectadores) atravesarán y transformaran sus cuerpos, permitiendo aflorar reacciones subjetivas y experienciales, tanto en ellos como entre los espectadores.

Con esta propuesta no se pretendía realizar una transcripción de las obras a través del cuerpo de los bailarines, sino, más bien, el cuerpo del bailarín era atravesado por los diferentes estímulos, devolviendo al visitante un discurso relacional, actuando, así, como mediador entre público, espacio y obras.

Desde su acción, ofrecían al visitante una lectura subjetiva, abriendo y enriqueciendo su mirada, invitándole a compartir con ellos un espacio común de creación, donde los espectadores eran parte activa, construyendo un espacio sensible, relacional, afectivo, basado en la experiencia del que mira (actúa). Una invitación al visitante a dejarse llevar por su propia mirada, ofreciéndole ese recorrido como un espacio de libertad y relación.



El objetivo radicaba en que el visitante abandonara su supuesta pasividad y comenzara a percibir las obras, el espacio y los cuerpos de manera diferente a la que percibiría con una visita convencional a la exposición. Los cuerpos de los bailarines y su puesta en relación con el entorno (obras, cuerpos y espacio) incitaban a éste (al visitante) a pensar, imaginar, relacionar y sobre todo a experimentar con su cuerpo el espacio. Como manifestaba Allan Kaprow, “la percepción no consiste en una mera capacidad pasiva, sino que también posee un poder creativo y transformador de la realidad que percibe” (citado en Pérez Royo, 2009, p.244).

Una invitación a recuperar lo que Marina Garcés denomina el ojo sensible. Aquel que ni aísla ni totaliza, sino que relaciona lo enfocado con lo no enfocado, lo nítido con lo vago, lo visible con lo invisible (Garcés, 2009, p.91).

#### 5.2.2.1.2. Procedimiento

La convocatoria a la visita limitaba los grupos a 20 personas y se realizaba desde la página web del centro, siguiendo su procedimiento habitual de convocatoria de actividades.<sup>4</sup>

Cuando los visitantes llegaban al hall del centro de arte, se les indicaba las pautas a seguir en la visita. Se les explicaba muy brevemente y sin dar demasiados detalles, que la función de los bailarines consistía en guiarles por toda la exposición. No obstante, se les sugería, también, la posibilidad de deambular libremente por las salas, sin la obligatoriedad de mantener la atención continua en los bailarines.

Se les proporcionaba unos auriculares que debían llevar puestos durante toda la visita. El mp3 contenía una pista con diferentes piezas del artista experimental Edu Comelles, que había creado *ex profeso* para la exposición, basándose en las obras de los artistas.

Las primeras visitas se realizaron completas con sonido, pero la experiencia evidenció que eran muy pocos momentos los que realmente precisaban de él, por lo que fuimos reduciéndolo hasta quedar el sonido en tres momentos específicos de la visita y el resto de la pista en silencio. Con los auriculares y con el sonido, lo

---

<sup>4</sup> <https://www.bombasgens.com/es/actividades/visita-danza/>

que pretendíamos era que el visitante percibiera de manera individual e íntima los estímulos a partir de los diferentes sentidos y que estos sentidos llegaran en capas diferenciadas.

En ese preámbulo se les invitaba, también, a tener un encuentro, al finalizar la visita con los bailarines y la coreógrafa, para intercambiar impresiones y establecer un diálogo sobre lo experimentado.



Figura 13. Visita guiada desde la danza. Encuentro con el público en BBG

Fuente: BBG

#### 5.2.2.1.3. Metodología de la sección B

Como hemos mencionado en el capítulo 3, parte de la metodología de sección B, la aproximación práctica al estudio, se desarrollará en este epígrafe.

Describiremos y desarrollaremos las diferentes fases en las que se ha dividido el proceso de creación, su calendarización y los recursos y herramientas que se han utilizado en cada una de las fases.

1ª fase: invitación al proyecto y encuentros con el equipo de BBG.

2ª fase: encuentro e inicio de trabajo con los bailarines en el estudio

3ª fase: trabajo con los bailarines en BBG

4ª fase: Performance. Visita guiada desde la danza a la exposición  
*¿Ornamento = delito?*

5ª fase: posproducción y memoria

### **1ª fase: Invitación al proyecto y encuentros con el equipo de BBG.**

- Localización: oficina de la Fundación Per Amor a l'Art y el edificio de BBG (todavía en construcción).
- Herramientas: encuentros, comunicación por email.
- Calendario de encuentros con el equipo de dirección: 11 de abril, 20 de abril y 11 de mayo de 2017.
- Fuentes primarias: equipo directivo y mediadores.
- Recursos: planos del edificio, fotografías de las obras, textos.
- Registro: cuaderno de campo y anotaciones referencias/artistas.

Tras la invitación de la dirección artística de BBG para coreografiar las visitas a la exposición que inauguraba el centro de arte, comenzamos los encuentros con el equipo de dirección artística, Nuria Enguita (Directora Artística de BBG) y Sonia Martínez (Coordinadora del Departamento de Actividades), donde nos presentaron los planos del espacio y las numerosas obras de la colección que deberían mostrarse en la exposición. La forma final de la exposición *in situ*, es decir, espacio y ubicación de las obras, determinaría cuáles se expondrían definitivamente. En estos primeros encuentros, Nuria Enguita nos fue introduciendo en el armazón conceptual sobre el que se asentaba la exposición *¿Ornamento = delito?*

El centro de arte se hallaba en proceso de finalización, por lo que Nuria Enguita nos mostraba sobre los planos del edificio, las salas que acogerían la exposición y la supuesta ubicación de las obras. A partir de esta estructura en planta, tuvimos que realizar un trabajo de imaginación para construir el corpus de la visita, conscientes que todo podría cambiar en el último momento.

Tras dos reuniones con el equipo directivo artístico (11 de abril y 20 de abril de 2017), nos encontramos con Sonia Martínez y los mediadores de la exposición para, juntos, realizar el trabajo de referencias de las obras y los artistas.

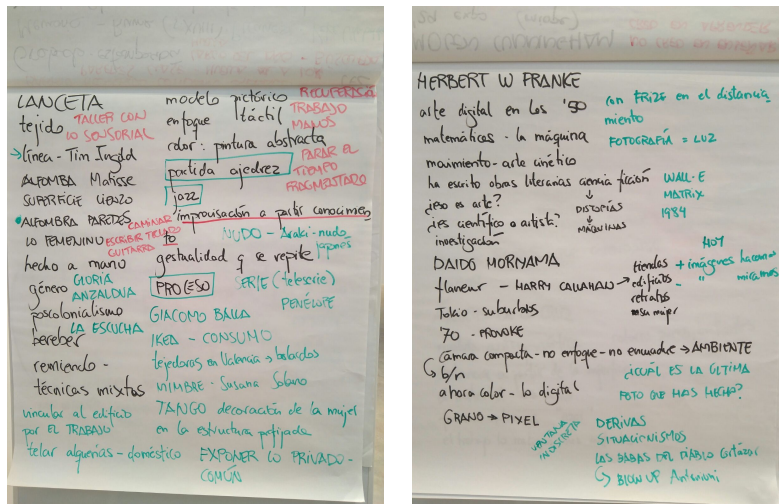


Figura 14. Visita guiada desde la danza. Trabajo de mesa con el equipo de mediación

Fuente: propia

## 2ª fase: encuentro e inicio de trabajo con los bailarines en el estudio

- Localización: A contar mentiras. Calle de Leonor Jovani, 12 bajo, Benimaclet. 46020 Valencia. Sede de la compañía de danza La Coja Danza, cuya co-dirección corre a cargo de Santi de la Fuente, uno de los bailarines de la propuesta.
- Herramientas: encuentros, ensayos, comunicación por email.
- Calendario: 13-25 de mayo.
- Fuentes primarias: bailarines, coreógrafa, experiencia de movimiento.
- Recursos: espacio de ensayo, textos sobre las obras y los artistas de la colección, catálogo de imágenes de las obras que se iban a exponer, anotaciones del cuaderno de campo, material de movimiento (coreografía).
- Registro: cuaderno de campo.

En esta 2ª fase se realizaron diferentes trabajos: trabajo de documentación, trabajo de mesa y trabajo de cuerpo.

### • Trabajo de documentación:

El punto de partida de la fase de estudio fue trabajar sobre el término de ornamento y su conceptualización en la exposición, a partir de los materiales

encontrados y los proporcionados por el equipo artístico de BBG, tanto los textos, catálogos y entrevistas, como el material elaborado por los mediadores.

Debido a la imposibilidad de trabajar con las obras ubicadas en el espacio, decidimos trabajar sobre las obras, de una manera aislada, sin conocer cuál sería su ubicación final. Propusimos que los bailarines eligieran las obras que más les atraían y a partir de ahí se centraran en una de ellas para trabajarla en profundidad, buscando referencias e intentando llevar al cuerpo aquello que percibían a través de todos los materiales.

Otra dificultad con la que nos encontramos fue las dimensiones de las obras. Aunque contábamos con las medidas de cada pieza, el hecho de no poder ver el objeto, ni las dimensiones en directo, aportaba un plus de dificultad al trabajo, ya que sólo nos podíamos basar en nuestras visualizaciones y nuestra imaginación. El catálogo, con las imágenes de las obras, no era suficiente para trabajar éstas en profundidad desde el cuerpo. Éramos conscientes que hasta que no viéramos el objeto materializado y su ubicación en el espacio, la acción o el movimiento del cuerpo no se definiría totalmente.

De hecho, el tamaño fue uno criterio esencial a la hora de seleccionar las obras en las que nos íbamos a centrar. También el número fue un factor importante. Algunos artistas tenían series de dibujos o fotografías de dimensiones más reducidas. La misma serie y su disposición espacial nos podría ser de utilidad para articular el discurso conceptual. Sin embargo, imaginar estas series nos resultó más complejo de imaginar que el factor dimensión. Finalmente, los artistas elegidos por nosotros fueron: Teresa Lanceta, Nicolás Ortigosa, Inma Femenía, Ángela de la Cruz y Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González.

- **Trabajo de cuerpo**

La labor que proponemos siempre es colectiva y horizontal. La función creativa pertenece tanto a los bailarines como a la coreógrafa, no existen jerarquías. Es un trabajo en equipo en el que cada uno ofrece su mirada y cada mirada se plantea desde una perspectiva distinta, desde la experiencia del que mira y escucha, sea bailarín/a o coreógrafo/a.

El inicio del trabajo de cuerpo se realizó a partir de trabajos improvisatorios, que suscitarían la aparición del imaginario del cuerpo. Los bailarines comenzaron el proceso de generación de movimiento y sentido a partir de las pautas que la coreógrafa proponía. La coreógrafa rescataba las acciones, gestos y movimientos que iban apareciendo, estructurándolos y coreografiando los posibles discursos e imaginando posibles lecturas.

- **Trabajo con las obras/artistas en el estudio**

El acercamiento a las obras, a través de su visionado en internet o en ficheros digitales, no acababa de ser lo suficientemente profundo. La exposición aún no estaba montada y fantaseábamos con los tamaños y los impactos de cada obra (las sorpresas posteriores fueron tremendas y muy divertidas). Sin embargo, todos esos días de trabajar de forma miope sirvieron para encontrar nuestros modos precisos de comunicación y trabajo. Santi de la Fuente (comunicación personal)

Sandra Gómez, se decantó, en concreto, por una obra de las artistas Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González, realizada mediante la técnica del *strappo*, técnica de arranque de la superficie cromática de una pintura mural, con la que se consigue separar la película que forma la pintura del rebozado del muro posterior donde se encuentra. (disponible en Anexo 3)

Con esta obra las artistas plasman fachadas en proceso de abandono, con el objetivo de extraer de ellas la memoria de algo que va a desaparecer. En este caso, la fachada pertenece a una casa del Cabanyal. En el significado de esta obra existe el intento de detener un presente que en realidad es pasado, apropiándose de unas huellas que, bajo la pátina del abandono, relatan subjetivamente la funcionalidad de esas paredes. (disponible en Anexo 3)

El trabajo corporal debía ser material delicado, sutil, pequeño, casi apuntado que extrajera de su memoria y, a la vez, trabajar con el presente desde la percepción de su entorno y a través de los sentidos.

Decidimos profundizar en la memoria del edificio de BBG. Recorreríamos su perímetro tocando y sintiendo sus muros, escuchando a través de los sentidos (tacto, oído y visión) los sonidos, texturas y formas que el edificio nos ofrecía.

Santi de la Fuente eligió la serie *Pleasures and terrors of levitation* de Aaron Siskind, 9 impresiones en gelatina de plata que muestran, cada una de ellas, la imagen de un buceador dentro del agua. (disponible en Anexo 3)

La visión de la figura sobre el vacío dando sensación de levitación nos evocaba la imposibilidad del bailarín de vencer la gravedad. Trabajamos con la idea de suspensión, vacío y caída.

Otra de las piezas elegidas por el bailarín fue una escultura de la artista Ángela de la Cruz. (disponible en Anexo 3)

Esta pieza pertenece a una serie en la que la artista se centra en el aspecto temporal de las cosas, en cómo éstas mutan y cambian. Y este mutar significa que están vivas. Los objetos de esta serie parecen querer alejarse de lo que fueron en su origen. La forma de la pieza semeja unas cajas de cartón dobladas y deformadas. La técnica es óleo/acrílico/aluminio con la que la artista pretende revisar más allá de lo físico y lo aparente de las circunstancias.

Nos atrajo la idea de la imperfección, de lo roto, lo abollado, lo vivido. La belleza del objeto útil, como una caja de cartón, que acaba por el uso abollada y desechada. Su planteamiento de cuerpo partía de estas premisas: la transformación de los cuerpos vividos, los huecos y abolladuras del objeto usado, las huellas de los objetos como fruto de la vivencia, la belleza de esa degradación y la superficialidad de los objetos, pues más allá del barniz brillante estamos frente a una serie de cajas de cartón desgastadas.

Todo el equipo coincidió en la elección de la obra de Inma Femenía. Dos piezas que consistían en dos placas de aluminio plegadas en diferentes formas, cromadas con impresión ultravioleta y sujetas, en un equilibrio tenso por gomas de caucho. (disponible en Anexo 3)

La mezcla de lo orgánico del caucho con lo inorgánico del metal, las tensiones, volúmenes y pliegues que recorrían toda la pieza, la impresión digital del color, casi invisible, sobre la lámina. Todo ello, nos estimuló para realizar un trabajo de dúo con el que experimentar en todos esos aspectos. Desde un tempo muy pausado, con una tensión contenida, trabajando el movimiento en diferentes planos, evocando lo visible y lo invisible de los volúmenes.

Otra de las piezas que formó parte del recorrido de danza de la exposición *¿Ornamento = delito?* fue la pieza de Nicolás Ortigosa, un tríptico de grandes dibujos de tupidos trazos de grafito sobre papel, que a modo de barricada impiden ver lo que se encuentra oculto tras la simbólica interpretación de la forma. (disponible en Anexo 3)

El material y las formas que plasma el artista nos llevaba a una gestualidad no consciente, intuitiva y salvaje. Enérgica, como los trazos, que se diluía en un silencio mental lleno de ruido de pensamientos. El trabajo en el estudio fue individual. Los bailarines exploraron las dinámicas propuestas, manteniendo los silencios/pausas ruidosas, todo ello alternado con movimientos explosivos y breves, donde fluían pensamientos contenidos.

Sin embargo, fue una serie de tapices, la obra tejida de Teresa Lanceta *Adios al Rombo*, con la que nos sentimos directamente identificados. El trabajo artesano de Lanceta, la urdimbre del tejido, nos enlazaba con el trabajo artesanal que el bailarín realizaba sobre el propio material. Los motivos geométricos que encontramos en sus tapices, las tramas sin bordes ni límites, el peso del material, nos proporcionaba claves para trabajar el movimiento.

Nos interesó, también, centrarnos en la acción de la persona que teje, la temporalidad de la acción: sus pausas, sus gestos repetidos, la mecánica de su acción, los cambios de dinámicas, las texturas del propio material. (disponible en Anexo 3)

Comenzamos a trabajar un dúo que, a diferencia del trabajo con la obra de Inma Femenía, partía de la acción de tejer junto con la naturaleza del material y la temporalidad misma de la acción. A partir de la tarea de construir un tejido, los bailarines entrelazaban sus articulaciones, y deslizaban sus cuerpos entre sí, emulando la acción del tejer y el movimiento del hilo o la lana en la misma. La cadencia del movimiento asumía, también, el supuesto ritmo de la artista al tejer el tapiz: a veces pausado y meticuloso, a veces mecánico y preciso. Considerábamos esencial el hecho de imaginar la temporalidad de esa construcción. Los bailarines encorporeizaban el cuerpo de la artista, sus manos, la materia (lana), su peso y el tiempo del tejer.



### **\_ 3ª fase. Trabajo con los bailarines en BBG**

- Localización: Bombas Gens Centre d'Art, Av. de Burjassot, 54, 46009 València.
- Herramientas: encuentros con los mediadores, ensayos.
- Calendario: 26 de mayo, 15, 21, 22, 29 de junio, 4, 6, 10 de julio (ensayos bailarines y coreógrafa).
- Fuentes primarias: bailarines, coreógrafa, experiencia de movimiento.
- Recursos: salas de BBG, obras ubicadas en el espacio, anotaciones del cuaderno de campo, partitura de movimiento.
- Registro: cuaderno de campo, fotografías y video.

Después de numerosos ensayos en el estudio, el edificio ya estaba acabado y las obras que conformaban la exposición ubicadas y colgadas de las paredes. El 26 de mayo pudimos trasladar el trabajo creado en el estudio a la exposición materializada en el edificio de BBG.

Poder trabajar con las obras y en el espacio dio a todo el trabajo una nueva dimensión. Comenzamos a materializar en nuestra propuesta de visita guiada desde la danza: su estructura y la partitura de la misma, desde lo concreto de las dimensiones, texturas, posibles recorridos.

Cada una de nosotros tuvo enamoramientos diversos con artistas distintos. La inmediata conexión con algunas piezas supuso amores duraderos y otros más pasajeros. Algunas obras ignoradas en un principio acabaron siendo nuestras favoritas. La propia práctica en las naves que conforman Bombas Gens fue determinante para estos idilios, en los que la constante visualización de las piezas en un estado de alta concentración permitía recurrir a las obras circundantes de una manera profunda y descubrir en ellas estímulos enormes. Santi de la Fuente (comunicación personal)

### **\_ 4ª fase: Performance. Visita guiada desde la danza a la exposición *¿Ornamento = delito?***

- Localización: Bombas Gens Centre d'Art

- Herramientas: el diálogo, la observación externa, observación participante, la escucha, testimonios de público, testimonios de bailarines, encuentros con el público, encuentros con bailarines estudiantes.
- Calendario de las visitas:  
15/07/2017; 22/09/2017; 15/10/2017; 18/11/2017; 23/12/2017; 27/01/2018;  
24/02/2018.
- Fuentes primarias: la práctica artística, la percepción, la experiencia de los bailarines y coreógrafa, público.
- Recursos: el entorno (sonido, espacio, obras, partitura coreográfica...).
- Registro: cuaderno de campo, testimonios escritos y orales del público, video y fotografía.

En esta fase, tras la performance se realizaba, como hemos dicho anteriormente un encuentro con el público, para intercambiar experiencias, responder a preguntas y entablar un diálogo que enriquecía nuestra experiencia.

#### **5ª fase: posproducción y memoria**

- Herramientas: la memoria de los bailarines, del público y del equipo de Bombas Gens.
- Recursos: correo electrónico y escritura.

En esta fase invité a los diferentes agentes que habían participado en la práctica performativa: bailarines, público y equipo de BBG que me enviaran por correo electrónico la experiencia que habían tenido en el proceso de creación y/o en la misma práctica de la visita guiada.

Algunos de los textos que escribieron se encuentran en el apartado de Anexos, concretamente en el Anexo 1. Los autores son: Santi de la Fuente (bailarín), Ana Ferrer (público).

Por otro lado, Sonia Martínez, escribió una memoria a partir de todas las actividades que habían sucedido en BBG como coordinadora del departamento de actividades. (disponible en Anexo 2)



*Figura 15. Visita guiada desde la danza. Encuentro con alumnado del CPDV*

*Fuente: BBG*

#### 5.2.2.1.4. Estructura, partitura y recorrido

Cada sala se trabajó desde un enfoque distinto y la estructura de la visita, en su conjunto, se diseñó para que el visitante tuviera una experiencia completa de toda la exposición. De lo global a lo íntimo, de lo vertical a lo horizontal, desde la distancia entre bailarines y público a la cercanía e incluso al contacto entre ellos.

Es importante apuntar que la partitura/coreografía de la visita no se codificó. Contábamos con un recorrido por las salas establecido y unas pautas discursivas y conceptuales a desarrollar en cada una de las salas. Contábamos, también, con un tiempo determinado aproximado en cada sala ya que cada visita y cada experiencia podían comprender temporalidades dispares.

En el inicio de la visita, el visitante observaba a la bailarina a través de un cristal, se remarcaba una sensación de distancia. A medida que la visita avanzaba, los bailarines se acercaban a los cuerpos de los visitantes. Esta transición entre la experiencia distante y la experiencia próxima, que se materializaba incluso en el contacto físico directo entre los cuerpos de bailarines y público, se producía también por la propia morfología arquitectónica del espacio. El patio de acceso conformaba un espacio al aire libre en el que un muro cortina separaba el exterior del interior del centro de arte. Por su parte, en el interior se sucedían salas amplias y diáfanas con salas de estructura angosta y trapezoidal. Era en estos espacios en los que el contacto y la cercanía se hacía más patente.

La horizontalidad de los cuerpos de los bailarines en la última sala facilitaba este acercamiento e incluso contacto.

La programación de exposiciones temporales del centro hizo que, en diciembre, la exposición *¿Ornamento = delito?* cambiaba de ubicación. Ello motivó su traslado a las salas 1, 2 y la zona B, por lo que tuvimos que emprender un trabajo de modificación del recorrido, influyendo esto en el discurso. Sin embargo, este cambio, supuso para nuestra visita un nuevo reto y una posibilidad de ahondar más en obras en las que no habíamos profundizado, como, por ejemplo, las flores de Hans-Peter Feldmann.

Bailar lo que se mueve detrás de la aparente inmovilidad de las obras de artes plásticas es un ejercicio arriesgado, pero altamente estimulante. Descubrir las fuerzas motrices de lo que se está quieto requiere unos ojos pacientes que se posen sobre las obras con la intención de retenerlas, de desmenuzarlas, de estar con ellas un tiempo dilatado que acabe produciendo ese descubrimiento: el del movimiento de lo estático. Santi de la Fuente (comunicación personal).

### **Recorrido: Inicio. Hall – Sala 3 – sala 4 – zona B. Inicio. Hall**



*Figura 16. Visita guiada desde la danza. Sandra Gómez. Hall*

*Fuente: BBG*

La visita comenzaba en el hall. Tras recibir a los visitantes y darles los auriculares con la pista de sonido, se les indicaba las pautas a seguir durante la

visita y se les invitaba a que giraran sobre sus espaldas. Los visitantes se encontraban, entonces, a través del cristal, con Sandra Gómez, quien ya estaba inmersa en su trabajo introspectivo a partir de la obra de las artistas Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González. Su cuerpo recorría el perímetro del edificio de BBG, escuchando los sonidos provenientes de su esqueleto e imaginando vivencias pasadas acontecidas en él. El olor, la luz, el tacto y la textura del material que conformaba la pared del edificio le retrotraía a un presente sensorial que, de nuevo, le hacía imaginar un pasado remoto.

Los visitantes, en esta primera intervención, veían a la bailarina a través de un cristal, desde la distancia. Escuchaban por sus auriculares un sonido que bien podía provenir de las entrañas del edificio. La pieza de Edu Comelles les proponía una escucha empática con los sentidos de Sandra, haciéndoles partícipes de ello. Una vez finalizado el track musical, el equipo de mediadores de BBG invitaba a pasar al grupo de visitantes al interior del edificio.

### **Sala 3. Temporalidad/percepción**

Al acceder a la sala 3 del edificio, el público se encontraba con el bailarín Santi de la Fuente inmerso en su trabajo a partir de la obra de Aaron Siskind.

La imagen del bailarín y sus movimientos nos remitían directamente a la serie del artista.



*Figura 17. Visita guiada desde la danza. Santi de la Fuente con obra de Aaron Siskind*

*Fuente: BBG*

Desde el ángulo opuesto a la entrada de la sala, el bailarín trazaba con su cuerpo, gestos y acciones; creaba una gran diagonal que dividía el espacio en dos mitades que incluían al grupo de visitantes, teniendo que decidir éstos su disposición en uno de los dos espacios. Ésta acción junto con el material de movimiento, basado en suspensiones, desequilibrios y caídas, evidenciaban los límites del espacio y los límites que tiene el cuerpo al intentar vencer la gravedad. El bailarín arriesgaba con sus movimientos, en muchas ocasiones, introduciéndose en el espacio del espectador, haciendo que éste tuviera que desplazar su cuerpo para esquivarle, ya que se encontraba en ese momento en un equilibrio precario y arriesgado. De nuevo, cuestionando los límites del espacio y del cuerpo.

En un movimiento, evocando un salto al vacío, el bailarín se desplaza a la zona contigua de la sala 3 (la sala 3 está separada en dos mitades por un tabique), haciendo que todos los visitantes le sigan.

Cuando el visitante llega a la zona contigua, se encontraba, en el fondo de la sala, en el extremo diagonal izquierdo, la obra de Inma Femenía, delante de la cual los dos bailarines ejecutaban un dúo de tensiones, equilibrios y juegos en diferentes planos, experimentando con los volúmenes, lo invisible y lo visible de estos volúmenes, avanzando de forma paralela a las obras, en un tempo muy pausado y contenido.



*Figura 18. Visita guiada desde la danza. Bailarines con obra de Inma Femenía*  
*Fuente: BBG*

El dúo, con el juego de tensiones, se iban desplazando paralelo a la obra de Inma Femenía y a la pared de la sala, que continúa con los tapices de Teresa Lanceta. A medida que los bailarines alcanzan el primer tapiz, observamos cómo, sutilmente, sus cuerpos se van transformando, adquiriendo otras cualidades, dinámicas y texturas.



*Figura 19. Visita guiada desde la danza. Bailarines con obra de Teresa Lanceta*  
*Fuente: BBG*

Los bailarines se encuentran ahora inmersos en la acción de tejer. Como hemos mencionado anteriormente, los cuerpos, entrelazándose como el material tejido, van construyendo una urdimbre de nudos, deslizamientos y silencios. El desarrollo de la escena adquiere un enfoque táctil y artesanal. Los bailarines se convierten en la artista, en el material y en la propia acción de tejer. La acción, en momentos, quedaba suspendida, emulando el pensamiento de la artista al tejer, para arrancar de nuevo, de manera precisa y decidida, como si los bailarines, de manera intuitiva o dotados de un saber ancestral, tomaran el camino que la artista recorrió entrelazando la lana. El punto de partida del tejido se iniciaba delante de la obra de Lanceta y se ha desarrollaba en zigzag hacia el centro de la sala, quedando en el aire, suspendida, la huella de un tapiz hecho de materiales efímeros.

(...) fueron dos mujeres las que nos dieron las claves para entender qué hacíamos allí como guías. Teresa Lanceta y sus tejidos e Inma Femenía y sus chapas

colgantes fueron esenciales para generar un trabajo común entre Sandra y yo al movimiento y Rocío Pérez al pensamiento, y viceversa. Las claves que extrajimos de ellas empaparon al resto de las obras y nos hicieron sensibles al objetivo final que, como ya he nombrado, pretendía ante todo visibilizar el movimiento contenido en las obras que, quietas y mudas en apariencia, colgaban de las paredes. Estas dos artistas, su situación espacial en Bombas Gens y su orden de aparición, aportaron mucho material coreográfico y conceptual a toda la visita. Dos dúos distintos, de peso centrífugo uno y vertical el otro, de calmadas transiciones uno y lleno de brotes de energía el otro, de ancladas extremidades uno y de suaves deslizamientos el otro... nos llevó a extraer toda la terminología que desde entonces pudimos aplicar al resto. Los ensayos en los que nos fijamos en estas dos artistas y sus obras fueron los más intensos, tanto físicamente como de debate. Con objetivos imposibles de cumplir, nos lanzamos asumiendo dicha imposibilidad con la alegría de saber que uno nunca se aburre si intenta lograr algo para lo que no es capaz. Santi de la Fuente (comunicación personal)

La acción de tejer va aumentando la dinámica hasta llegar a su punto álgido, quedando los cuerpos extenuados, tumbados y esparcidos por el espacio, como escupidos por la acción. Se produce un gran silencio. De una manera intuitiva los visitantes se acercan a los cuerpos rodeándolos. Se mantiene un silencio tenso, tras los cuerpos emerge el tríptico de Nicolás Ortigosa, comienzan a dibujar trazos cortos en diferentes planos del espacio con sus extremidades. Estos trazos enérgicos y cortantes, desplazan sus cuerpos, por un espacio que comparten, en el que, sin embargo, nunca coinciden, nunca chocan. Pareciera que lo habitaran en dimensiones o temporalidades distintas. Como los trazos del grafito en la obra, los movimientos ejecutados por los bailarines son secos, concretos, concisos, duros, pero bajo el sonido de los trazos subyace un cuerpo silencioso y frágil.





*Figura 20. Visita guiada desde la danza. Bailarines con obra de Nicolás Ortigosa*  
*Fuente: BBG*

Cuando el sonido del movimiento comienza a ser ensordecedor los bailarines huyen corriendo de la sala, de nuevo hacia el otro lado del muro, provocando que los visitantes les sigan rápidamente, encontrándose con una enorme sala silenciosa, donde los dos bailarines, cada uno en un lugar, giran sobre sí mismos sobre un punto, en un movimiento continuo y lento, dejando que aquello que experimentan (espacio, cuerpos, obras) atraviere sus cuerpos. El visitante observa este proceso. Ese devenir se traduce en gestos sutiles, movimientos suaves, bruscos...en algo que fluye, que emerge y se desvanece, transformándose constantemente.

La atmósfera genera la sensación del tiempo como duración de las cosas sujetas a mudanza. Un devenir que produce un tiempo continuo y circular y que transforma los cuerpos a través de los estímulos que reciben través de la mirada. El visitante experimentaba un cambio en su mirada, que se transformaba en una mirada periférica. De pronto, podía ver aquello que resta en los márgenes, fuera de campo. Percibir el espacio, los cuerpos y las obras desde otra perspectiva y escuchar cómo se afectan y son afectados.

Sandra rompe este devenir corriendo hacia la sala 4. Algunos visitantes deciden quedarse con Santi, que seguía en su movimiento circular y continuo, otros le siguen a ella.

#### **Sala 4. Afectación.**

Al entrar en la sala 4, los visitantes se encontraban un gran espacio y a Sandra tendida en el suelo, cerca de la obra de las artistas Gómez y González, sobre un cristal que daba a las escaleras que bajan al refugio de guerra, ubicado en el edificio de BBG. Sandra, como al principio de la visita, está percibiendo, escuchando los sonidos que le vienen del refugio. Los visitantes comenzaban a escuchar por los auriculares, de nuevo, el sonido, el mismo track que habían escuchado en el hall. Sandra volvía al trabajo de la memoria y la escucha del edificio a partir del trabajo de Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González. De nuevo, la memoria y la percepción del presente se hace patente.

Algunos visitantes se acercan con curiosidad a ver qué se ve detrás del cristal. Se sienten igualmente afectados por lo que está ocurriendo, pero ahora ya no tienen un cristal en medio y pueden aproximarse.

Santi entra en la sala rompiendo el espacio a la carrera. Ambos bailarines comienzan a correr por la sala. Los espectadores, de una manera intuitiva y por imitación, se mueven, sin percatarse, por el espacio, dejando que sus cuerpos respondan a las inercias de las carreras.

Los bailarines esquivan los cuerpos y comienzan a verse afectados por las obras y por los cuerpos de los visitantes, incluso entre ellos. Éstos empiezan a imitarse entre ellos, de forma sutil, y a adoptar las posiciones de algunos de los visitantes, entrando en una relación directa y creando divertidas situaciones.

Los bailarines relacionan las obras con los cuerpos de los visitantes y entre ellos, produciéndose en la sala un juego de afectación común.

Santi se aproxima a la escultura de Ángela de la Cruz y comienza su dúo con ella, mientras Sandra coquetea con la obra contundente de Susana Solano.

Los lienzos abollados de Ángela de la Cruz, los huecos, las sombras y las formas que conseguían, también se situaron en el pódium de mis artistas favoritos de la exposición. La materialidad del lienzo en tres dimensiones, la pureza del color pervertida por la iluminación que recibiese y la íntima confesión de unas láminas sujetas al desastre de los impactos fueron motivos de memorables dúos de ella conmigo. Santi de la Fuente (comunicación personal)

## Zona B

Para guiar a los visitantes a la zona B y los bailarines se colocaban cada uno a ambos lados de la entrada de la zona, en un guiño a la artista María Abramovic y su obra *Imponderabilia*. Los visitantes dudan en si los bailarines están invitándoles a pasar entre los dos cuerpos, pero finalmente poco a poco van pasando entre ellos a la zona B.



Figura 21. Visita guiada desde la danza. Guiño a Marina Abramovic  
Fuente: BBG

El espacio se angosta. La zona B es un largo pasillo que se estrecha y se ensancha, formando 4 salas. Los cuerpos de los bailarines se acercan cada vez más a los cuerpos de los visitantes. Ya casi los rozan.

Los bailarines en esta primera sala de la zona B, con la fotografía de Moriyama, Ranger Patzchi y Thomas Ruff, plantean su propuesta ejecutando figuras y formas que evocan el ambiente de las fotografías de Moriyama, ayudándose de las paredes, se van deslizando por ellas, metamorfoseando sus cuerpos, buscando un lugar donde habitar un mundo oscuro y provocativo.

En este punto, el visitante se percata de cómo ha evolucionado la visita: de la distancia inicial de los bailarines a poder escuchar el sonido de su respiración.

Los bailarines, deslizándose por las paredes, en un tiempo prolongado pero efímero y frágil a la vez, van metamorfoseando sus cuerpos, se dirigen hacia la sala contigua de la zona B. Los visitantes van entrando en goteo a la sala, con una

cadencia lenta, similar a la de los bailarines, atravesados por el ambiente de la sala que dejan atrás.



*Figura 22. Visita guiada desde la danza. Santi de la Fuente. Zona B*  
*Fuente: BBG*

La sala que se abre ante ellos, es más lumínica pero también es angosta. Hay cada vez menos distancia entre los cuerpos y las imágenes. En ella encontramos las fotografías rituales y sensuales de Eikoh Hosoe, las imágenes dislocadas de André Kertész o el erotismo en las imágenes de Mapplethorpe.



*Figura 23. Visita guiada desde la danza. Sandra Gómez con obra de Robert Mapplethorpe. Zona B*  
*Fuente: BBG*

Los bailarines se mueven por el plano horizontal, extendiendo su cuerpo, en ocasiones, a través del tacto, hacia los cuerpos de los espectadores. Tocando levemente sus extremidades inferiores, parece que éstos se conviertan en extensiones de sus cuerpos, como las dislocaciones de las imágenes de Kertész. Los visitantes dirigen su mirada hacia las imágenes hápticas que ocupan la sala y hacia el suelo, donde los bailarines, como sombras de sus subconscientes, se mueven entre sus cuerpos, rozándolos. El plano horizontal que habitan los bailarines, desmorona toda frontera entre los cuerpos, las imágenes y el espacio. El visitante percibe cómo su piel se estremece ante el contacto y la cercanía de los cuerpos. creándose un ambiente íntimo y casi de ritual.



*Figura 24. Visita guiada desde la danza. Santi de la Fuente. Zona B*  
*Fuente: BBG*

Los bailarines como en una caída infinita, dejan que sus cuerpos rueden hacia el final de la sala contigua, desapareciendo por ella y dejando a los visitantes observándoles desde la distancia, con una sensación de melancolía erotizada.

La visita finalizaba y los bailarines y coreógrafa esperábamos a los espectadores en el hall, donde se había iniciado. Allí realizamos un breve encuentro con el grupo, para intercambiar sensaciones y experiencias y/o responder a las preguntas que puedan surgir sobre el proceso del trabajo.

El recorrido de la visita sobre el plano se encuentra plasmado en el Anexo 4.



*Figura 25. Visita guiada desde la danza. Sandra Gómez con obra de Heimo Zobernig*  
*Fuente: BBG*

## 6. CONCLUSIONES

El estudio que se ha llevado a cabo pone de manifiesto el fenómeno de expansión de la danza hacia otros territorios de representabilidad, visibilidad y maneras de hacer, concretamente su introducción en los espacios museísticos.

Este trabajo constituye el punto de partida de una investigación mayor, que pretende profundizar en el comportamiento de todos los agentes (danza, museo y público) que participan en el fenómeno de expansión. En esta primera aproximación se ha convenido, por motivos de límite de tiempo y extensión, focalizar la mirada en la danza y en cómo ésta se ve afectada en estos procesos de expansión. No obstante, los agentes restantes que intervienen en la acción (museo y público) se han tratado de manera transversal.

Tras realizar un análisis exhaustivo y pormenorizado de los procesos de expansión que la danza ha acometido desde la década de los años sesenta hasta la actualidad, determinar cómo afecta la introducción de la danza en los espacios museísticos (tanto en ella misma como en el contexto donde se expande), reflexionar sobre los cuestionamientos que se generan en torno a este hecho y realizar una práctica-performativa de danza en el marco expositivo del museo, de toda esta experiencia investigativa se desprenden las siguientes conclusiones:

La potencialidad de la danza radica en que el cuerpo es su herramienta de creación y trabajo. El cuerpo es el vehículo común de conocimiento y aprehensión del mundo. Para la danza es su territorio de acción, un espacio de práctica con lo sensible y de experimentación con la existencia, tanto para el que danza como para el espectador que la mira. La danza implica la representación de los cuerpos y, esta representación, siempre muestra un posicionamiento político y estético. En este estudio se ha constatado que cuando un cuerpo se mueve frente a otro se desencadenan aperturas de imaginarios, lecturas y reflexiones, porque el gesto está relacionado con las raíces más profundas del individuo. La danza se presenta como herramienta de percepción y comunicación compartida, de ahí sus infinitas potencialidades.

La danza se expande hacia otros contextos con la intención de romper sus límites disciplinares, espaciales, temporales, conceptuales y coreográficos.

Indudablemente, tal y como se pone de manifiesto con el caso de estudio que se presenta (ver Apartado 5.2), cuando la danza entra en el museo todos estos límites se desdibujan y emergen nuevas posibilidades y nuevos modelos de producción y performatividad.

Por otro lado, esto constituye en sí mismo una paradoja, pues intentando escapar de las convenciones del espacio escénico, la danza, se integra en otro espacio, el museístico, no menos condicionado (normas de seguridad, espacios no transitables, horarios establecidos diferentes a los de los espacios escénicos...).

La danza se expande hacia otros campos porque necesita ser afectada por otros contextos, aprender de ellos, de sus metodologías, para inventar nuevos modos de hacer. A lo largo de toda la investigación se ha comprobado cómo la danza, al salir de su espacio habitual de representabilidad y tomar contacto con otros contextos, en este caso el espacio museístico, se ve afectada por ellos ya que en éstos operan dinámicas diferentes a las que operan en los espacios escénicos habituales.

En el proceso de creación de la práctica performativa, se ha trabajado con artistas y agentes de diferentes disciplinas enriqueciéndose la danza con todo ello. No obstante, en este proceso se han puesto en práctica muchas de las premisas teóricas que acompañan al cuerpo de este trabajo. Se ha comprobado cómo esta integración de la danza en el museo se produce de forma orgánica. Una integración que ha aportado a la danza nuevas maneras de experimentación y de existir en un ámbito que le era ajeno, el museológico.

Desde la experiencia de la práctica, se ha observado igualmente que el comportamiento de la danza como elemento ajeno al museo permite que se produzcan una serie de cambios, alterando así las lógicas del espacio museístico. La danza desde su condición performativa es capaz de escapar a los condicionantes que el museo articula sobre las obras de arte visuales. La novedad del cuerpo le permite hacerse esquivo, pudiéndose desarrollar en límites que no contemplan las obras de arte. Ese dialogo hace que finalmente esas mismas obras, atezadas por las normativas y las constricciones museísticas se contaminen del carácter dinámico y fluido que supone la danza. La coexistencia en un mismo espacio hace que se altere tanto el continente como el contenido.



Por lo tanto, se ha podido constatar que la relación entre danza y museo no sólo ha posibilitado el enriquecimiento para la propia danza, sino también para el propio museo, que se ha visto renovado por un nuevo lenguaje que ofrecía nuevas maneras de entender y experimentar la obra plástica y la propia institución del museo. Con ello, se ha reconocido y se ha puesto en valor la danza, sus habilidades y sus potencialidades, tanto en la creación como en la comunicación, y en su trascendencia, exponiendo sus maneras de hacer, sus procesos creativos y dirigiéndose a un público poco habituado a la danza.

La siguiente frase resume perfectamente el fenómeno al que se refiere el párrafo anterior, fue pronunciada por una persona que formó parte de la visita performativa de la *Blancura de la ballena* comisariada/coreografiada en Bombas Gens que, aunque no ha sido detallada con amplitud en este trabajo por cuestiones de limitación de espacio, es lo suficientemente reveladora como para que pueda aparecer en esta conclusión.

“Vi cosas que habían pasado desapercibidas para mí en mi primera visita”<sup>5</sup>  
(comunicación personal)

Por otro lado, se ha constatado que la danza que se introduce en el museo se recibe y asimila desde un punto de vista diferente al que se recibe en el teatro. Por un lado, en el museo el cuerpo se objetualiza y la danza, de alguna manera, recupera su esencia. Escapa de las convenciones teatrales, de los focos de la escena, de la ficción, para volverse gesto, materia, acción y presente. Entran otros elementos en juego, nuevos estímulos (espacio, obras plásticas, paseantes, público...).

Por otro lado, la mirada del espectador en el museo también cambia, ya que éste se acerca a las obras para tener una experiencia estética en la que puede intervenir una reflexión y/o una conceptualización de la misma. Con todo ello, la

---

<sup>5</sup> <https://www.bombasgens.com/es/actividades/partituras-sociales-una-visita-performativa-la-blancura-de-la-ballena-de-paul-graham/>

danza introduciéndose en el museo reivindica esa intelectualización y su legitimidad como arte.

En este nuevo territorio la danza se enfrenta a nuevas estrategias de democratización, no sólo en el ámbito del público, en genérico, sino también el público hacia la danza, o lo que es lo mismo, la danza como agente democratizador y la democratización de la danza.

Con este trabajo de investigación y de búsqueda exhaustiva se ha realizado una buena prospección de la situación de la danza, de sus aconteceres y devenires, dando forma, con ello, a otro de los objetivos: contribuir al estado de la cuestión.

En esencia se han abordado todos los objetivos propuestos, aunque, sin duda, el último, a nuestro modo de ver, se constituye como el más determinante de todos los propósitos para el futuro de la danza: generar un campo abierto de cuestionamiento y crítica.

Este estudio ha constituido tan sólo, una muestra del trabajo realizado, porque gran parte de la investigación y del aprendizaje se queda en los procesos compartidos y en los cuerpos de quienes han participado en estos procesos. Sin embargo, sabemos que estos conocimientos tendrán otros medios de transmisión.

### *Consideraciones finales*

Se pretende continuar con la investigación (mediante la elaboración de una futura tesis doctoral) para profundizar en todos los aspectos que rodean al fenómeno de la danza en los espacios museísticos y poder ejemplificarlo con diferentes propuestas en diferentes puntos geográficos. Así mismo, algunos temas han sido tan sólo esbozados, como son: la performatividad y su relación con lo económico y social; los aspectos teóricos como la partitura, la coreografía, etc.; la danza y el museo desde la perspectiva de la propia institución; y, por último, la percepción del público y sus respuestas.

No obstante, todo ello, abre nuevas posibilidades de estudio que pretenden dinamizar los debates críticos en la comunidad de la danza y que también se espera que se puedan abordar en trabajos futuros.

Por otro lado, se debe ser consciente de que la danza puede extenderse hacia campos muy diversos que abarcan desde la educación hasta lo social, así como a

otras áreas de conocimiento y/o producción de cultura, ciencia y arte. En ello se vislumbra un campo muy interesante y extenso para que la comunidad intervenga con nuevas futuras investigaciones.

Finalmente, se desea indicar que hubiera sido pertinente registrar algunas de las sesiones y encuentros realizados a fin de ofrecer un testimonio documental. En cualquier caso, esta limitación será solventada en futuros trabajos.

A modo de conclusión, se desea destacar un par de reflexiones pertinentes:

Es una ocasión para educarse, deshacerse de los esquemas convencionales de apropiación del mundo, para permanecer más bien al acecho de lo inesperado, deconstruir sus certezas más que echar raíces en ellas. (Le Breton, 2005, p.20)

(...) La danza del futuro siempre pone su capacidad de producir conocimiento al servicio del mundo. Liberada de la retórica romántica y burguesa de lo sublime y de los límites disciplinarios clásicos, la danza del futuro se disuelve en la realidad. Integrada en la vida como una herramienta de uso cotidiano, la danza del futuro sirve principalmente para compartir conocimiento libremente, para generar posibilidades de entender lo que somos y hacemos, para descubrir realidades que se despliegan en nuestros cuerpos y ampliar nuestras capacidades de imaginar y de hacer. La danza del futuro está pegada al mundo y nos muestra los límites de todo aquello que quizás todavía ni siquiera somos capaces de enunciar. (Conde-Salazar, 2018, p.71)

## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abderhalden, R. (2014). ¿Artes vivas? *El Heraldo/Latitud*. Recuperado de <https://revistas.elheraldo.co/latitud/artes-vivas-132326>
- Aguirre, P. (2014). Breve ontología de “la escena” [on line]. Vigo: Plétora. *Recuperado de:* <http://pletora.es/Breve-ontologia-de-la-escena>
- Albarrán, J. (2017). Sehgal no invita a la lógica. Performance, experiencia y economía inmaterial en Tino Sehgal. *Sin Objeto*, 00, pp. 24-39. DOI: [http://dx.doi.org/10.18239/sinobj\\_2017.00.02](http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2017.00.02)
- Banes, S. (2013). Terpsícore en zapatillas de deporte. En De Naverán, I. y Écija, A. (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 133-144). Madrid: ARTEA.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. En Pérez Royo, V. y Sánchez, J.A. (Eds.), *CAIRON 13. Revista de estudios de danza. Práctica e investigación* (pp. 25-46). Madrid: Servicio de publicaciones de la universidad de Alcalá.
- Braudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Conde-Salazar, J. (2018). *La danza del futuro*. Madrid: Continta Me Tienes
- Cornago, O. (2016). Para una crítica de la transparencia: Cajas negras y cubos blancos como dispositivos de creación colectiva. *AusArt* 4 (2), pp. 53-66. DOI: 10.1387/ausart.17115
- Crisóstomo, F. (2015). Entre un gesto y una práctica. Algunas articulaciones para una reflexión política en danza. En Maxwell, A. (Ed.), *Lecturas emergentes*

*sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile* (pp. 73-84). Santiago de Chile: LOM.

Cvejic, B. (2013). Aprender haciendo y hacer aprendiendo cómo aprender. Coreografía contemporánea en Europa: ¿Cuándo fue que la teoría dio paso a la auto-organización? En De Naverán, I. y Écija, A. (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 83-92). Madrid: ARTEA.

Debord, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

De Naverán, I. y Écija, A. (Eds.). (2013). *Lecturas sobre Danza y Coreografía*. Madrid: ARTEA.

Écija, A. (2011). El espectador minimalista. En Noguero, J. (Ed.), *El espectador activo*. En: *MOV-S 2010*. Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; El Mercat de les Flors.

Écija, A. (2011). Danza distinguida, las piezas de La Ribot. *Revista Boletín de Arte*, nº 32-33, 233-249. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga.

Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.

Galhós, C. (2009). Unidades de sensación. En Buitrago, A. (Ed.), *Arquitecturas de la mirada* (pp. 143-185). [Cdl#2]: Danza y Pensamiento. Madrid: Centro Coreográfico Gallego; Mercat de les Flors; Institut del Teatre; Universidad de Alcalá.

Garcés, M. (2016). *Fuera de clase. Textos de filosofía de guerrilla*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Goffman, Erving (2006) *Frame analysis. Los marcos de experiencia*. Madrid: siglo XXI.
- Goldberg, R. (2002). *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes, propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio siglo XXI*, n°26, pp. 85-118.
- Kraus, R. E., (2002). La escultura en campo expandido. En Foster, H. (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona, España: Kairós.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lehmann, H.L. (2011). Algunas notas sobre teatro posdramático, una década después. En Bellisco, M., Cifuentes, M.J., Écija, A. (Eds.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación* (pp. 309-329). Murcia: CENDEAC.
- López Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y la Artes de México. ISBN: 978-84-697-1948-0
- Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Focus 12. Universidad de Salamanca.
- De Naverán, I. (2012). Desviando la atención. De la representación del cuerpo al cuerpo vector en la nueva danza. En Villaespesa, M. (Ed.), *Desacuerdos 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (pp. 174-184).

Sevilla-Madrid: UNIA Arte y pensamiento y MNCARS. Recuperado de [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des\\_c07.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c07.pdf)

Olvera, A. (2015). La danza posmoderna, el inicio de la gran transformación. En Torres Mojica, T. (Ed.), *Estado del arte: aproximaciones al quehacer y conceptualización del arte contemporáneo desde la interdisciplina* (pp.195-p.214). Guanajuato: Universidad de Guanajuato y Editorial Montea. ISBN: 978-607-441-339-7

Pérez Galí, A. (2015). *Sudando el discurso*. Barcelona: Genérico

Pérez Royo, V. (2010). El giro performativo de la imagen. *UNED. Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, v.19, pp.143-148. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6232>.

Pérez Royo, V. (2016). Entre el pasado y su transmisión. Estéticas de la dialéctica inmóvil, *A.DNZ* n°2, pp.112-115. Recuperado de <https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/45059/47138>

Phelan, P. (2003). La ontología de la performance. *Performancelogía. Todo sobre el Arte de la Performance y Performancistas*. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-ontologa-de-performance.html>

Sánchez, J.A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez J.A. (2016). Expansión y realidad. *José Antonio Sánchez: Artea/UCM*. Recuperado de <http://blog.uclm.es/joseasanchez/expansion-y-realidad-2016/>

Segade, M. (2017). Hacer que las exposiciones ocurran. En Copeland, M. *Coreografiar exposiciones*. Madrid: CA2M.

Ulrich, H. (2017). Prefacio. Estratagemas astutas. En Von Hantelmann, D. *Cómo hacer cosas con arte. El sentido de la performatividad en el arte*. Bilbao: Consonni.

Vidales, R. (2017, 11 de noviembre de 2017). Artes vivas: el teatro sin límites. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2017/11/10/babelia/1510331650\\_937844.html](https://elpais.com/cultura/2017/11/10/babelia/1510331650_937844.html)

Vidiella, J. (2015). Performance y mediación: tensiones, fricciones y contactos entre prácticas performáticas y restricciones performativas. En Albarrán, J. y Estella, I. (Eds.). *Llámallo performance: historia, disciplina y recepción*. (pp. 97-139). Madrid: Brumaria

Von Hantelmann, D. (2017). *Cómo hacer cosas con arte*. Bilbao: Consonni.

*Otras fuentes consultadas no citadas:*

Vicente, A. (2015, 20 de agosto). Tino Sehgal: “La reacción común a mi obra es dar marcha atrás”. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2015/08/12/babelia/1439394547\\_960405.html](https://elpais.com/cultura/2015/08/12/babelia/1439394547_960405.html)

Manen, M. (2012, 19 de diciembre). Cuando el arte pasa como la vida. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20121219/54356479722/tino-sehgal-cuando-el-arte-pasa-como-la-vida.html>

Sánchez, B. (2016, 9 de diciembre). Carta blanca a Tino Sehgal. *Descubrir el ARTE*. Recuperado de



<https://www.descubrirelarte.es/2016/12/09/carta-blanca-a-tino-sehgal-aqui-y-ahora.html>

## **8. ANEXOS**

### **8.1. Anexo 1.**

El Anexo 1 contiene dos testimonios pertenecientes a uno de los bailarines de la visita guiada desde la danza a la exposición de *¿Ornamento = delito?* y otro que pertenece a una persona que asistió como público a una de las visitas.

#### **A. Testimonio de Santi de la Fuente, performer/intérprete**

Bailar lo que se mueve detrás de la aparente inmovilidad de las obras de artes plásticas es un ejercicio arriesgado, pero altamente estimulante. Descubrir las fuerzas motrices de lo que se está quieto requiere unos ojos pacientes que se posen sobre las obras con la intención de retenerlas, de desmenuzarlas, de estar con ellas un tiempo dilatado que acabe produciendo ese descubrimiento: el del movimiento de lo estático. Como antiguo estudiante de historia del arte, estoy acostumbrado a aplicar terminología dinámica a las obras: el ritmo, el movimiento, las secuencias, las direcciones o los desequilibrios son conceptos que se usan tanto en las artes plásticas como en las escénicas. La unión de ambas provoca muchas grietas en las habituales separaciones de artes temporales y artes espaciales, que priman el tiempo en las escénicas y el espacio en las plásticas, como si al ojo no le hiciese falta tiempo para descifrar lo que ocurre en una imagen estática, como si todas las capas de una obra fuesen inmediatamente captadas por nuestros sentidos. La memoria y el tiempo son necesarias para la profunda recepción de algunas de las obras presentes en la exposición *¿Ornamento = Delito?* y de eso sabemos mucho Rocío Pérez, Sandra Gómez y yo mismo.

Parecía una venganza del destino que tres de los personajes más sobrios de la escena valenciana (bueno, yo no estoy en el *top three* de sobriedad, pero la frase me venía bien) se enfrentasen a esta aventura: encuerpar y guiar a los visitantes de una exposición centrada en las tensiones que se generan entre el arte “serio” y el “decorativo”, entre la más masculina escasez de elementos y la más femenina proliferación de éstos. De nuevo, entre lo heteropatriarcal y el resto,

entre lo válido y lo accesorio. La reivindicación de cierto exceso formal no fue lo más adecuado en nuestras primeras investigaciones. El acercamiento a las obras, a través de su visionado en internet o en ficheros digitales, no acababa de ser lo suficientemente profundo. La exposición aun no estaba montada y fantaseábamos con los tamaños y los impactos de cada obra (las sorpresas posteriores fueron tremendas y muy divertidas). Sin embargo, todos esos días de trabajar de forma miope sirvieron para encontrar nuestros modos precisos de comunicación y trabajo. Ninguno de los tres habíamos trabajado juntas<sup>i</sup> con anterioridad y fuimos afinando nuestras propuestas para encontrar lugares donde estar a gusto. La responsabilidad inicial (Sandra Gómez es una referencia de compromiso y de sinceridad en escena mientras que yo disfruto jugando con los aspectos superficiales; Rocío Pérez es profunda e implacable en sus propuestas, exigente y meticulosa mientras que yo cedo con pereza muchas veces ante los resultados no demasiado malos) fue convirtiéndose en un relajado ambiente de trabajo donde las miradas de los tres permitían poderes de rayos X ante aquello que decidiésemos trabajar.

Cada una de nosotras tuvo enamoramientos diversos con artistas distintos. La inmediata conexión con algunas piezas supuso amores duraderos y otros más pasajeros. Algunas obras ignoradas en un principio acabaron siendo nuestras favoritas. La propia práctica en las naves que conforman Bombas Gens fue determinante para estos idilios, en los que la constante visualización de las piezas en un estado de alta concentración permitía recurrir a las obras circundantes de una manera profunda y descubrir en ellas estímulos enormes. Mi especial relación con las fotografías de Siskind, que abrían el recorrido dentro de la sala, no pudo superar el progresivo enamoramiento con Jorge Queiroz, productor de un arte feísta, sin inicial atractivo por su desorden, pero que acabó enseñándome, tras horas de visualización, el enorme potencial de la pintura como generadora de misterios, de brumas y de juegos específicos con la mirada. Los lienzos abollados de Ángela de la Cruz, los huecos, las sombras y las formas que conseguían, también se situaron en el pódium de mis artistas favoritos de la exposición. La materialidad del lienzo en tres dimensiones, la pureza del color pervertida por la

iluminación que recibiese y la íntima confesión de unas láminas sujetas al desastre de los impactos fueron motivos de memorables dúos de ella conmigo.

Sin embargo, fueron dos mujeres las que nos dieron las claves para entender qué hacíamos allí como guías. Teresa Lanceta y sus tejidos e Inma Femenía y sus chapas colgantes fueron esenciales para generar un trabajo común entre Sandra y yo al movimiento y Rocío Pérez al pensamiento, y viceversa. Las claves que extrajimos de ellas empaparon al resto de las obras y nos hicieron sensibles al objetivo final que, como ya he nombrado, pretendía ante todo visibilizar el movimiento contenido en las obras que, quietas y mudas en apariencia, colgaban de las paredes. Estas dos artistas, su situación espacial en Bombas Gens y su orden de aparición, aportaron mucho material coreográfico y conceptual a toda la visita. Dos dúos distintos, de peso centrífugo uno y vertical el otro, de calmadas transiciones uno y lleno de brotes de energía el otro, de ancladas extremidades uno y de suaves deslizamientos el otro... nos llevó a extraer toda la terminología que desde entonces pudimos aplicar al resto. Los ensayos en los que nos fijamos en estas dos artistas y sus obras fueron los más intensos, tanto físicamente como de debate. Con objetivos imposibles de cumplir, nos lanzamos asumiendo dicha imposibilidad con la alegría de saber que uno nunca se aburre si intenta lograr algo para lo que no es capaz. La inmensa carga dinámica de ambas obras, viviendo a la vez en los objetos, no se podía trasladar a un cuerpo que vive efectivamente transitando de un estado a otro pero que no los puede acumular a la vez. Para nosotras, es imposible estar a 90 pulsaciones y a 150 a la vez. Una cosa va después de la otra. Por mucho que disociamos partes del cuerpo y unimos los cuerpos de ambos, solo pudimos limitarnos a ofrecer las características recogidas una después de la otra.

Y aun habiendo logrado cierta eficacia en la traducción/expresión del movimiento contenido en las obras, todo se trasladó de plano cuando recibimos a los visitantes. La relación con ellos, con sus cuerpos visibles y presentes, con sus ocasionales incomodidades ante nuestras muestras de saberlos allí impidiendo su anonimato, fueron un nuevo trabajo que discurrió en directo a la visita y que nos

fue obligando a elegir estrategias diversas en cada una de ellas. Abrirse camino en un espacio donde normalmente no hay barreras, encontrar las formas de perforar la aglomeración y las pantallas humanas que se forman ante algo que recoge el estatus de relevante en un espacio así (las obras, nosotras) e intentar hacerlos totalmente conscientes de su cuerpo, el espacio que ese cuerpo ocupa y la necesidad de ponerlo a jugar con nosotros fue toda una segunda experiencia esencial en esta visita. Es muy interesante constatar cómo la mirada se relaja en un entorno así si desde nosotras lo permitimos. Los momentos de movimiento constante afilan el objetivo en nuestros cuerpos, como si los visitantes no quisieran perderse nada. La descentralización, la separación entre nosotras o nuestra inmovilidad permiten al espectador lanzar su mirada al espacio y al resto de visitantes, acrecentando la sensación de visita única. El orden de dicha mirada y su desvinculación con las vueltas en la periferia que hacemos en las galerías y museos (de un punto al otro de la sala, rodeándola, siguiendo un patrón no escrito) permiten una enorme individuación y nuevas relaciones de significado. Los estímulos aparecen y desaparecen en un orden caótico, y la permisividad ante este caos es muy sana para la observación. Nuestro papel roza el de agitadoras, a veces acercándonos mucho, tocando sin violencia sus cuerpos, obligándoles a apartarse... y aunque la voluntad nunca es la de ofender, es cierto que pasamos muy cerca a veces de las incomodidades de esta nueva relación con las obras y con nosotras. Alejadas de temáticas provocadoras, nos toca esta vez, sin escena que nos separe, provocar solamente con la intimidad de nuestra presencia cercana, nuestro cuerpo interviniendo en su entorno inmediato, nuestras pequeñas muestras de contacto ligero. Todo para insistir en una cosa: estamos juntas en esto. Estamos aquí para estar juntas. Estamos aquí juntas con el cuerpo presente.

La originalidad de la visita guiada de Bombas Gens radica en esta imbricación entre la actividad principal de una galería (la visualización de las obras) con nuestra presencia aumentada por nuestra acción. No consiste en sacar la danza de los teatros y llevarla a otros emplazamientos sin más. Nos es como actuar en la calle o hacerlo en un claustro o un hall. No nos aprovechamos sin más del espacio diáfano para movernos. Queremos de verdad participar en la visita,

complementarla, hacerla también nosotras. Estudiamos las obras y proponemos un recorrido, jugamos con los ritmos y con los desplazamientos para intensificar la experiencia de la visita a la galería, pero no para sustituirla por otra que ignore las obras. Queremos formar parte de la visita, provocar cambios en su manera de caminar habitual, retenerlos y dejarlos marchar, pero siempre en relación constante con ese espacio específico y las obras que contiene. Las obras no son nuestro decorado sino nuestro estímulo y fuente de material, y pretendemos ser nosotras lo mismo para las personas que nos visitan.

Participar en una experiencia como esta reafirma mi interés por el entorno y el trabajo que debe realizarse en este aspecto. Generalmente encerradas en la escena, con su particular idiosincrasia y sus dispositivos habituales, las bailarinas y compañías seguimos y contamos con una serie de reglas que necesitan de enormes periodos de tiempo para realizarse. Careciendo de este tiempo, la riqueza que tiene el trabajo escénico no aparece. En este tipo de actividades, sin embargo, nos aseguramos de ofrecer lo mejor que tenemos en un espacio que cuenta con otras reglas: mayor sobriedad, mayor silencio, distintas relaciones con el espectador, distintas distancias con respecto a éste, y estas nuevas reglas son flexibles y más fáciles de introducir. Nada de efectos especiales, nada de luces, proyecciones, escenografías, dramaturgias complejas, atmósferas sonoras... en la visita guiada de *¿Ornamento = Delito?* solo nos preocupamos de estar, de acompañar, de bailar. Y creamos de esta manera una dramaturgia específica, una nueva relación de los elementos donde lo que importa es el tiempo y el espacio compartido, así como una nueva relación de nuestros cuerpos, los de las personas que nos visitan y los de las obras. Tres conjuntos de cuerpos que a veces desdibujan sus roles y difuminan lo que les separa para formar un conjunto sin más, un pequeño y provisional ecosistema en equilibrio.

## **B. Testimonio de Anna Ferrer, público**

24 de febrero. 19.00 hrs.

Rocío Pérez // Sandra Gómez // Santi de La Fuente.

Un sábado frío de finales de febrero hacía que los visitantes se aglutinasen en el pequeño espacio de recepción que da entrada al museo Bombas Gens. Eran las 18.50 y parece que esta performance que estaba pensada para un público de unos 30 asistentes iba a tener que entrar en simbiosis con algo mucho mayor: niños, ancianos, jóvenes, adultos, profanos y no tanto en el mundo de la danza... todos ellos formaban un nutrido grupo deseoso de recorrer esta exposición desde la mirada del cuerpo, del espacio y del movimiento. Las situaciones que se crearon a lo largo del recorrido debido a la gran cantidad de asistentes fueron uno de los resultados que a mí más me llamaron la atención.

La arquitectura acristalada y efímera del lugar, en plena resonancia con el antiguo recinto de acceso a la fábrica, fue la que permitió este primer contacto con la danza, cuando la bailarina Sandra Gómez dio comienzo al recorrido. Como si de una presentación del edificio y del espacio se tratara, su cuerpo se movía siempre en contacto con la pared de ladrillo del viejo edificio, en ese espacio que no es de nadie, que existe pero que no es para ser pisado ni recorrido; en ese espacio que no pertenece ni al nuevo ni al viejo edificio de Bombas Gens ya que no queda dentro de la pecera de cristal, que es la recepción, pero tampoco es el mismo espacio libre que hubiera en el pasado. Mientras ella se movía, los espectadores, separados de ella por la barrera de cristal, pero a la vez con la capacidad de ver sin obstáculos (excepto por la masiva presencia de los demás asistentes), vislumbraban toda la acción en una especie de contacto incompleto: solo se podía ver, pero no tocar, oler, escuchar el cuerpo..., el que veía no podía cambiar la perspectiva en que ve.

La danza de Sandra Gómez me creó la sensación de la búsqueda de un lugar en tierra de nadie, de la necesidad de contacto del ser humano con aquello antiguo, que conoce, que es sólido e inamovible; pero también me transportó a la idea que la vida (y el arte) puede convertirse en un escaparate que vemos, pero en el que no llegamos a profundizar: a través de los cristales la veíamos (al igual que

a través de nuestros teléfonos vemos muchas veces el mundo), pero ese mismo cristal de escaparate, que nos permitía ver, era el mismo que nos impedía conocer la expresión corporal de la bailarina de otras formas más libres. Además, el hecho de que fuera ella y no él quien estuviese dentro de ese escaparate también me hizo pensar en la cosificación y exposición del cuerpo de la mujer en muchos de los “escaparates” de nuestro día a día.

Tras esta primera toma de contacto, pasamos a la primera sala, un espacio grande y cuadrado, con techo alto, que presentaba distintos tipos de cuadros. La danza que realizó Santi de La Fuente en este espacio comenzaba en una de las esquinas de la pared de enfrente del acceso. Los asistentes a la visita nos agolpamos alrededor de esa esquina, dejando un espacio grande al bailarín, que poco a poco, y haciendo una serie de pasos repetitivos, se fue acercando hacia el público. Al principio fue un poco inesperado ya que no es usual que se trascienda el espacio escénico por el público ni el espacio del público por los actores de un espectáculo, sin embargo, en aquella sala (ni en ninguna durante toda la visita) no había ninguna marca de espacio escénico puesto que toda la sala en sí lo era, y el público se situó, seguramente inconscientemente (al menos en mi caso) de la manera tradicional: separando espacios, ocupando “su lugar”. Pasada esa primera impresión, el público captó que el bailarín iba a seguir su camino y fue cediendo el espacio. Este marcó una diagonal, con la que se invitaba a leer los cuadros en un orden y con un ritmo (ya que estuvo más tiempo en la primera esquina que realizando dicha diagonal, o esa es la sensación que a mí me generó). En mi caso, y dada la posición en que me coloqué al principio, solamente miré los cuadros que quedaban detrás de la diagonal que el bailarín hacía (es decir, la mitad de los cuadros no los contemplé).

En este sentido me pareció interesante que la lectura de la sala (y de la exposición) no solo tuviera en cuenta el movimiento de los bailarines a través del espacio, que, como he dicho, trascendía cualquier jerarquización de espacio escénico y espacio del público, sino que también tuviera en cuenta que el público se iba a mover, cosa que al fin y al cabo podría verse como una especie de danza colectiva. Para mí esto fue una de las cosas más interesantes de la visita, la lectura del espacio y el obligar al público a moverse y formar parte del mismo. Además,



precisamente esta visita con un grupo de tanta gente generó situaciones muy especiales que con menos asistentes seguramente no se habrían dado. Habría sido bonito tener una grabación desde el techo del movimiento de los asistentes por las diferentes salas, creo que se verían unos movimientos muy orgánicos.

Después de esta danza, el bailarín nos guio a la siguiente sala, donde le esperaba su compañera. En cuanto a las transiciones de sala a sala, nadie indicó nunca al público con palabras que cambiásemos de sala. Los asistentes nos limitamos a mirar y a seguir a nuestros “guías”, que con sus movimientos iban dirigiendo nuestras miradas, nuestros pasos e incluso las sensaciones que podían generar las distintas obras.

Una vez en la segunda sala, la más grande (rectangular, alargada y de nuevo con techos altos, con bancos), el público ya había entendido que seguramente los bailarines iban a colonizar todo el espacio y les fue abriendo paso allá donde sus movimientos les llevaran.

De esta sección me gustaría destacar los cambios rítmicos: me pareció una interpretación muy musical, con varios “*tempi*”. Partiendo de un primer *tempo* muy lento e íntimo, de dar y tomar, de recaer en el compañero, de encontrar el equilibrio gracias a su presencia, que, a mi parecer, era extremadamente poético y estaba en perfecta consonancia con tres piezas con pliegues que había en la pared de detrás, después el ritmo se aceleraba poco a poco hasta llegar a un punto en que los bailarines corrían sin descanso a lo largo de la sala, para luego decaer, volviendo a cierta lentitud, y crear alguna breve situación de nuevo íntima, pero esta vez generando la intimidad con el público.

Fueron interesantes estos cambios de ritmo porque favorecían que no se estuviera siempre el mismo tiempo mirando determinada zona del espacio, determinada obra o determinado movimiento, además de que permitían al visitante tener distintas sensaciones y contemplarlo todo desde distintos puntos y distancias. Generalmente, cuando se visita un museo, cuando se contempla una de las obras, nos acercamos a la misma y muchas veces no nos planteamos contemplarla de lejos, o no contemplarla. Al impedir que el público siga a los bailarines, a los guías (bien porque hay que elegir entre uno de los dos o bien porque están corriendo y, seguramente no nos vamos a poner a correr tras ellos) es

cada persona la que elige libremente desde qué lugar contemplar la acción, qué acción contemplar, hacia donde dirigir su movimiento y su mirada, y cuanto tiempo permanecer así.

Por otro lado, también me pareció muy interesante de esta sala el que no se recorriese el espacio de manera lineal. En un principio los bailarines avanzaron por una de las paredes y parecía que nos iban a guiar recorriendo en orden las obras de la sala, pero llegó un punto en que todo se desordenó y saltaron a otra de las paredes, para después llegarse a separar, creando un contraste con la intimidad de hace unos momentos. Hacer elegir al público entre dos acciones simultáneas es algo que no solemos ver en obras escénicas tradicionales (aunque creo que es algo que en los últimos años se ha explotado bastante). Me pareció interesante verlo aplicado precisamente en este contexto y creando ese contraste entre la intimidad del principio de esa sala y la separación que se llegó a dar en ese momento.

Finalmente, me gustó mucho percibir como cambió el paisaje sonoro a lo largo del desarrollo de toda la danza de esa sala. En un principio había silencio, que permitía que se escucharan los movimientos y las respiraciones, los contactos. A medida que iba acelerándose el tempo, el sonido iba aumentando y perdiendo intimidad: los pasos al moverse más rápido y al correr son otro tipo totalmente distinto de sonidos, pero, además, la dispersión producida por la separación de los bailarines y porque estos se movieran a lo largo de la gran sala sin dar tiempo al público a seguirles, generó una dispersión sonora: la gente no mantenía tanto el silencio, comentaban, se movían más...

Las dos últimas salas de la visita me hicieron sentir una sensación similar: lo extraño de sentir una intimidad autoimpuesta. Si en la sala anterior los bailarines se habían tomado la libertad de interactuar con el público en algunos de sus movimientos (sobre todo al final), en el transcurso de la danza que realizaron por estas dos últimas salas la intimidad que generaban iba *in crescendo*. También creo que esta sensación se vio muy acrecentada por lo pequeño del espacio y por la cantidad de gente que había en él: estábamos todos en contacto. Creo que fue chocante porque no estamos acostumbrados a cierto tipo de contacto físico y proximidad por personas que no conocemos. Los bailarines tocaban los pies y las piernas de los asistentes, se recostaban sobre ellos, los abrazaban con las manos o

las piernas, todo ello mientras iban moviéndose en el suelo; los asistentes invadían los espacios de los otros asistentes cuando se movían para dejar pasar a los bailarines o para cambiar de sala.

Parecía que aquello que inspiraba esta última parte de la visita era la palabra “contacto”: siempre el movimiento era en contacto con una superficie y con alguna persona: en un principio entre los dos bailarines y con la pared (cosa que me llamó mucho la atención puesto que nunca había visto una danza contra la pared) y después de pasar por otra de las paredes, por el suelo y en contacto con los asistentes. La visita terminaba haciendo pasar a cada uno de los asistentes entre los bailarines, generando, de nuevo un contacto obligado.

En general definiría la visita (dejando de lado asuntos como la interesante lectura del espacio y la composición del ritmo) como un recorrido de tipo circular, en el que poco a poco se va incluyendo más al público dentro de la acción, haciéndole dispersarse para después volverle a juntar de una manera más íntima y copartícipe. Este final en estas dos salas me recordó mucho al comienzo de la exposición, donde la danza también fue de contacto con la pared, donde también hubo música y donde el público estaba aglutinado en un espacio pequeño. Pero esta vez permitiéndosele al espectador lo que antes no se le permitía: tocar, oler, oír, moverse, participar... ya no como espectador, con la barrera del escaparate, sino como actor activo.

Ana Ferrer

## **8.2. Anexo 2.**

El Anexo 2 contiene un texto de Sonia Martínez, coordinadora de las actividades de Bombas Gens Centre d'Art. En él hace un recorrido de memoria sobre las actividades realizadas.

**DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES Y EDUCACIÓN,  
Sonia Martínez**

*Yo apuesto por el arte que hacemos los unos para los otros, como amigos*

**Jonas Mekas**

### **EL PROYECTO**

Este texto es un texto colectivo (todos lo son) e inacabado. Colectivo porque lo escribo contaminada por todas y todos con quienes he trabajado, comido, discutido, leído, bailado, leído, escuchado o intercambiado deseos e inquietudes estos dos últimos años. Inacabado porque mientras lo escribo se transforma, el texto, el centro y las personas que lo habitamos. Dos años es el tiempo que ha pasado desde que me unía a este complejo y fascinante proyecto, liderado por Susana Lloret y sostenido por la Fundació Per Amor a l'Art. Con ella, con Nuria Enguita, directora de Bombas Gens Centre d'Art, y con un equipo de [mediación](#) y colaboradoras comenzábamos entonces a proponer y ensayar formas y metodologías para hacer públicas una colección y un centro de arte privados. Con ellas continuamos hoy intentando que siga abriéndose y mutando con el entorno.

Una antigua fábrica de bombas hidráulicas de principios del siglo XIX, en funcionamiento hasta los años noventa, situada en un barrio no céntrico de una ciudad mediterránea, Valencia (Europa). Un espacio con memoria, con historia(s) fabriles, de humos, moldes y *noios*, que fue descubriendo otras durante su restauración, como todas las asociadas al refugio de la Guerra Civil o las anteriores, soterradas junto a la bodega medieval, perteneciente a la antigua alquería de Comeig, sería la sede del proyecto. Un contexto relativamente ajeno al arte contemporáneo y a sus dinámicas pero que iba a convivir con otros museos y

centros de arte en la ciudad, y por extensión en el mundo. Este era el punto de partida.

## **EL PROGRAMA**

*Quién es el que está aquí: y dónde:*

*¿dentro o fuera?*

**Ángel González**

Diseñar un programa público situado, permeable, que atienda diversas sensibilidades y relaciones con el hecho artístico, que apueste por la experimentación y el aprendizaje compartido, que escuche el contexto y vibre con él, con su eco, su historia y sus movimientos y desplazamientos. Un programa que sea un proceso, que se expanda, se diluya y cristalice en distintas acciones, con diferentes temporalidades, con diversos cómplices, con todos los que sea posible. Que entienda el arte como un dispositivo transformador, crítico y posibilitador. Que grave alrededor de las exposiciones del centro, que serán, que son, lecturas de la Colección, que permita ampliarlas desde la experiencia. Que provoque la palabra y el pensamiento. Un programa para un espacio con memoria viva, con otra(s) por visitar, y con un reto, una memoria por construir, entre todas, junto a otros, desde un pensamiento artístico, transversal y relacional.

## **Marcos de trabajo**

*Me encontraba tan limitado por las reglas que, cuando me atreví a saltármelas, entendí que no eran reglas absolutas.*

**Yasujiro Ozu**

Diseñarlo e implementarlo en diálogo estrecho con la directora del centro de arte, con un equipo de mediación proveniente de distintos campos de investigación, con una red de colaboradores y colaboradoras expertos en diferentes disciplinas, con el objetivo de ampliar perspectivas y multiplicar posibilidades. Establecer líneas de trabajo por las que transitar: desde el *sonido*, desde el *cuerpo* y el *movimiento*, desde la *palabra*, desde la *imagen* y el *cine*, desde el *patrimonio*. Y una metodología que atraviesa todas ellas: el *diálogo* y el

*ensayo*, entendiendo el primero como un proceso de proposición y escucha atenta y el segundo como un laboratorio en el que la teoría y la práctica se entrecruzan, permitiendo el error. Este programa debe ayudarnos a hacer poroso el centro de arte, posibilitando que se contamine con diversos formatos, prácticas paralelas, museos, instituciones artísticas u otro tipo de iniciativas. Pero también provocando que las paredes no lo sean, que se desborden y estemos presentes en otros espacios de la ciudad, del país, del mundo, siendo conscientes de lo que significa, o puede llegar a significar hoy, la presencia y la colaboración. Afirmando que la porosidad también son los vínculos duraderos y estables, ajenos a la mercantilización, que se tejen con afectos y acompañamientos. Con la convicción que debemos encontrar nuestra singularidad en la acción y el pensamiento en el hacer, intentando ir más allá de la mera representación de lo que puede ser y se puede hacer en un centro de arte.

***Un hombre desconcertado por lo que veía se acercó y me preguntó ¿qué hacéis? Yo le contesté: experimentar una nueva forma de estar y de ver una exposición fotográfica.***

**Rosa Sáez, participante actividad**

Y comenzar a ensayar en sala, derivando con las pistas sonoras diseñadas por Edu para dialogar con las exposiciones inaugurales, imaginando cuál será el emplazamiento definitivo de *Sin título* de Silvia Bächli, las dimensiones de las 119 fotos de la serie *Flower Rondeau* de Nobuyoshi Araki o *Sagunto, primavera del 219 a. C.*, uno de los *campos de batalla* de Bleda y Rosa. Escuchar a Rocío dando las indicaciones a los bailarines que practican en sus cuerpos las tensiones y distensiones de las obras de Inma Femenía, en un estado de concentración y alerta que se multiplicará el día de la primera cita con “espectadores”. Empezar a implementar un programa, hacerlo público, pasar del papel a la acción, materializar conversaciones, divagaciones e intuiciones. Iniciar los primeros talleres que permitían a los más pequeños delinquir en sala, subrayar las cicatrices del barrio o reencuadrar las obras expuestas y/o el propio edificio y entorno, decidiendo cuál es su fuera de campo y por qué, para componer más tarde, junto a

las imágenes generadas por sus compañeras, un mural efímero. Al mismo tiempo, las primeras conferencias, los primeros *Procesos*, encuentros con artistas, las primeras acciones de *Imágenes sobre imágenes*, un dispositivo de experimentación y diálogo entre las exposiciones y el cine, cuidado por Miguel Ángel.

## **LAS DURACIONES, LAS RELACIONES**

***La libertad como anclaje. Anclaje en el tiempo, o más bien en su apertura.***

**Carlos Bergliaffa y Sebastián Puente**

Las inauguraciones y las clausuras de las exposiciones en un centro de arte marcan la cadencia del calendario, de los acontecimientos y relaciones por venir, compartimentando el tiempo. Juegan por tanto un papel fundamental y ambiguo. Fundamental porque señalan el ritmo y los contenidos de las acciones y los programas, de las relaciones que se articulan. Ambiguo porque nos hacen vivir en presente el futuro, proyectando lo que debería ocurrir y anticipando las relaciones que buscamos articular. Habitar ese tiempo ambiguo y convertirlo en presente es otro de los retos de un programa público situado. Un programa que dialoga con las exposiciones, consciente de su papel de mediación para con ellas, pero que debe catalizar acciones y actividades de largo recorrido que permitan escapar de esa lógica del cambio. Un equipo de mediación y colaboradores/as estables que acompañen los cambios, que actúen como transmisores y capas de memoria encarnada, es una de las vías para lograrlo. Generar actividades de largo recorrido como el Grupo de lectura, en colaboración con la biblioteca pública de Marxalenes y orquestado por Paco Inclán, el laboratorio (*En*) *Proceso* con Teresa Lanceta o el grupo *En Marcha*, dinamizado por La Dula, son otras de las iniciativas que permiten arraigarnos al territorio y al presente, experimentado otras duraciones y, por tanto, otros tiempos y otras relaciones.

## LA POROSIDAD

*Se baila casi siempre para estar juntos. Se baila entre varios. Los cuerpos se acercan unos a otros, van y vienen sin orden previo, con igual empeño en las vueltas y revueltas. Se rozan, se frotan, se desean, se divierten, se desatan.*

**George Didi-Huberman**

Un espacio vivido y poroso, que se desborda conectando refugios de la Guerra Civil, a personas en la Nave 0 para visionar el documental *Historias de Bombas Gens*, que recoge una parte de su memoria y su patrimonio inmaterial, o a los comercios, bares y vecinas de la Avenida Burjassot que se tornan protagonistas de una película sonora en directo. La porosidad también se manifiesta acogiendo historias de objetos, historias personales, historias subalternas, *Historias de historias*, un taller expandido que terminará en una muestra y un encuentro; o clases y seminarios del máster de Fotografía de la Universidad Politécnica de Valencia. O escuchando una polifonía de voces anónimas reinterpretando rostros, fragmentos y gestos de otros cuerpos anónimos detenidos en las fotografías de Paul Graham, en voz alta, en la sala de exposiciones, en una visita desde el cine o desde el sonido o desde la escucha.

La porosidad también es acompañar los procesos, no sólo posibilitar que ocurran, programarlos, sino ser partícipe, involucrarse, asistir a ensayos, mesas de trabajo, reuniones oficiales y oficiosas, visitas piloto, sesiones de coordinación y balance, de lectura, de baile. Apostamos por romper esas fronteras invisibles que separan la dirección de los públicos, la programación y la gestión de la creación, generando equipos heterogéneos, implicándonos y ofreciendo nuestros conocimientos y nuestras inseguridades. Y seguimos sumando sentidos a la porosidad, como hacer accesibles los contenidos a quienes no pueden asistir o a quienes deciden volver a leer, volver a mirar, volver a escuchar, para ellos y ellas estamos generando un archivo gratuito, de consulta *online*. Hacer accesible también es posibilitar que quien tiene alguna deficiencia auditiva pueda participar en nuestras visitas guiadas, para ello intérpretes en lengua de signos acompañan a nuestras mediadoras. Que Xavier Le Roy esté en Valencia, consiguiendo desplazar *Bombas Gens* a un espacio escénico, *La Mutant*, también es porosidad



## **LAS INTERFERENCIAS, LA VIBRACIONES**

*Los hechos son sonoros, pero entre los hechos hay un susurro. Y ese susurro es lo que me impresiona.*

**Clarice Lispector**

Posibilitar esos susurros. Un año más tarde, o hace algunos meses, el lugar es un espacio habitado, capaz de generar ecos entre acciones. Vibraciones y conexiones que se transmiten como ondas vividas. Vicente, hizo patente este susurro tras decir “yo no sé nada” y comenzar, sin embargo, a divagar sobre la memoria y la vibración de la nave 4, mientras narraba a sus compañeros la transformación que había experimentado en esa misma sala unos días antes, caminando durante una hora. Fiel a su trayectoria reticular - diseñada por Hamish Fulton -haciendo audible, palpable y visible dicha acción comunal pasada en presente. Quienes le escuchábamos la estábamos proyectando, él la estaba reviviendo, el espacio la estaba volviendo a albergar.

*El tejido encarna la ambivalencia misma del concepto de hechizo, menos trascendental que el de creación, pero más misterioso y más potencialmente letal.*

**Roberto Fratini**

***En Marxa, una colaboración con los vecinos y vecinas de Marxalenes***

Los susurros también son las actividades que se tejen en la esfera de la invisibilidad, de lo íntimo, del intercambio gradual, que consiguen establecer vínculos entre las personas que participan, las que las acompañan y facilitan, pero también del territorio. Una invisibilidad que decide el momento en que hacerse pública. Algo así ensayamos con *En Marxa*, un grupo de personas con diversa implicación con el barrio, la fábrica y el centro de arte, quienes nos reuníamos periódicamente para encontrar nuestro común, lo que nos interpelaba como colectivo. Después de unos cuantos encuentros y meses, terminamos generando unos recorridos articulados alrededor de los siguientes conceptos: lugares de encuentro, huerta y espacios verdes, y conexiones. Con trece paradas, en las que cada uno de los y las participantes compartía por qué había elegido ese lugar, por

qué era importante ponerlo en valor. Y claro, también hubo una fiesta, un guateque intergeneracional y una exposición. Pero el proyecto continúa, en unos días contaremos nuestra experiencia en el museo de Etnología de la ciudad y un día después, iniciaremos un nuevo proceso con los adolescentes del Centre Jove y el Instituto Comenius.

### ***Ghost 'n Goblins, una visita guiada***

Las vibraciones, los ecos, los susurros, los hechizos ocurren a veces en los lugares, a veces entre actividades de una misma exposición, a veces entre una misma actividad. Ejemplos del segundo podrían ser los rasgados de guitarra flamenca de los Escalona que han transitado por las cuerdas distorsionadas de Raúl Cantizano, la visita *Algarabía y quietud* de nuestra compañera Sara o la reflexión en torno al *pathos* en la que nos introdujo Pedro G. Romero. Del tercero, *Ghost 'n Goblins*, una visita especulativa y procesual en cuatro tiempos, sería, creemos, el ejemplo paradigmático. Una actividad que recoge muchas de las acepciones que atribuimos a la mediación. Una visita guiada desbordada. Un proceso que demanda los siguientes pasos. Una colaboración entre disciplinas. Entre mediadores, artistas locales, equipo de gestión y público, que deja de serlo. Una investigación teórica y práctica. Un texto expandido. Música techno, fotografía, repetición, noche, danza y ritual. Una sala de museo. Una interferencia de roles. Un intercambio de papeles. Una elección, en cuál(es) quieres estar.

### **ALGUNAS INTUICIONES, ALGUNAS CERTEZAS**

***El arte es el código abierto de una colectividad cuyos miembros pueden leerlo, apropiárselo, transformarlo y transmitirlo porque, como lenguaje colectivo, el arte no solo propone un diálogo, sino que muestra la ley interna que lo cohesionan, una ley cuyo conocimiento y dominio posibilita profundizar en los cánones heredados y alcanzar la libertad expresiva y, con ello, la creación.***

**Teresa Lanceta**

No ha transcurrido mucho tiempo para hacer balance, pero quizás el suficiente para afirmar algunas certezas. Que debemos continuar investigando qué más puede ser un centro de arte hoy, cómo pueden trabajarse de manera

transversal el patrimonio y el arte contemporáneo, cómo revelar para traspasar los códigos y roles predeterminados del lugar, pero también los de los actores y agentes que lo componemos (comisarios/ as, coordinadores/as, mediadores/as, conferenciantes, grupos escolares, visitantes, vecinos/as, artistas...). Afianzar las líneas de trabajo que proponíamos: desde el *sonido*, desde el *cuerpo* y el *movimiento*, desde la *palabra*, desde la *imagen* y el *cine*, desde el *patrimonio*. Y la manera de acercarnos a cada proyecto: el *diálogo* y el *ensayo*, otorgando tanto valor a lo micro como a lo macro, defendiendo la escala humana. Afirmando que la mediación se activa con cada acción y que no es solo un equipo, sino una forma de afrontar nuestro(s) papel(es) en este lugar, permitiendo y facilitando la multiplicidad de puntos de vista y perspectivas en el aquí y ahora. Algo similar a lo que Takuma Nakahira propone como definición de creación: *Quizás la cuestión sea cómo desde el lugar que nos ha tocado redescubrimos nuestras propias palabras, en este momento, en este espacio. Crear no es en absoluto hacer aparecer algo de la nada. Cómo vives mientras pasas por el lugar que te han asignado, o por el lugar que has escogido: eso es la creación.*

### 8.3. Anexo 3.

El Anexo 3 contiene algunas de las obras que se trabajaron en profundidad en el proceso de creación de las visitas guiadas desde la danza a la exposición *¿Ornamento = delito?*

#### 1. *In tensión n. 03*, 2016. Inma Femenía

*In Tension no.03\_ 2016\_ UV print, manipulated aluminium and natural rubber \_ 146x112x20cm*



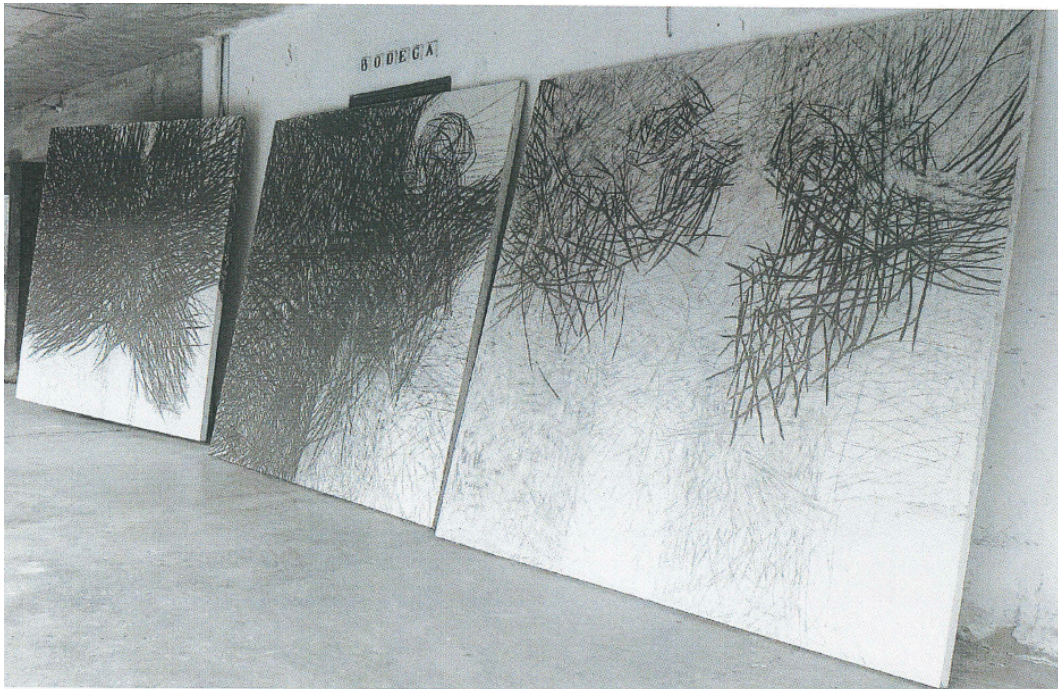
2. *Adios al rombo*, 2013. Teresa Lanceta



3. *Cabanyal. A la memoria de un lugar. Room rosa C7. Mediterráneo 29, 2007-2008. Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González*



4. *Sin título, 2007-2012. Nicolás Ortigosa*



5. *Standing up Box Large with small Box (orange)*, 2015. Ángela de la Cruz



6. *De la serie Pleasures and terrors of levitation, 1954-1961. Aaron Siskind*

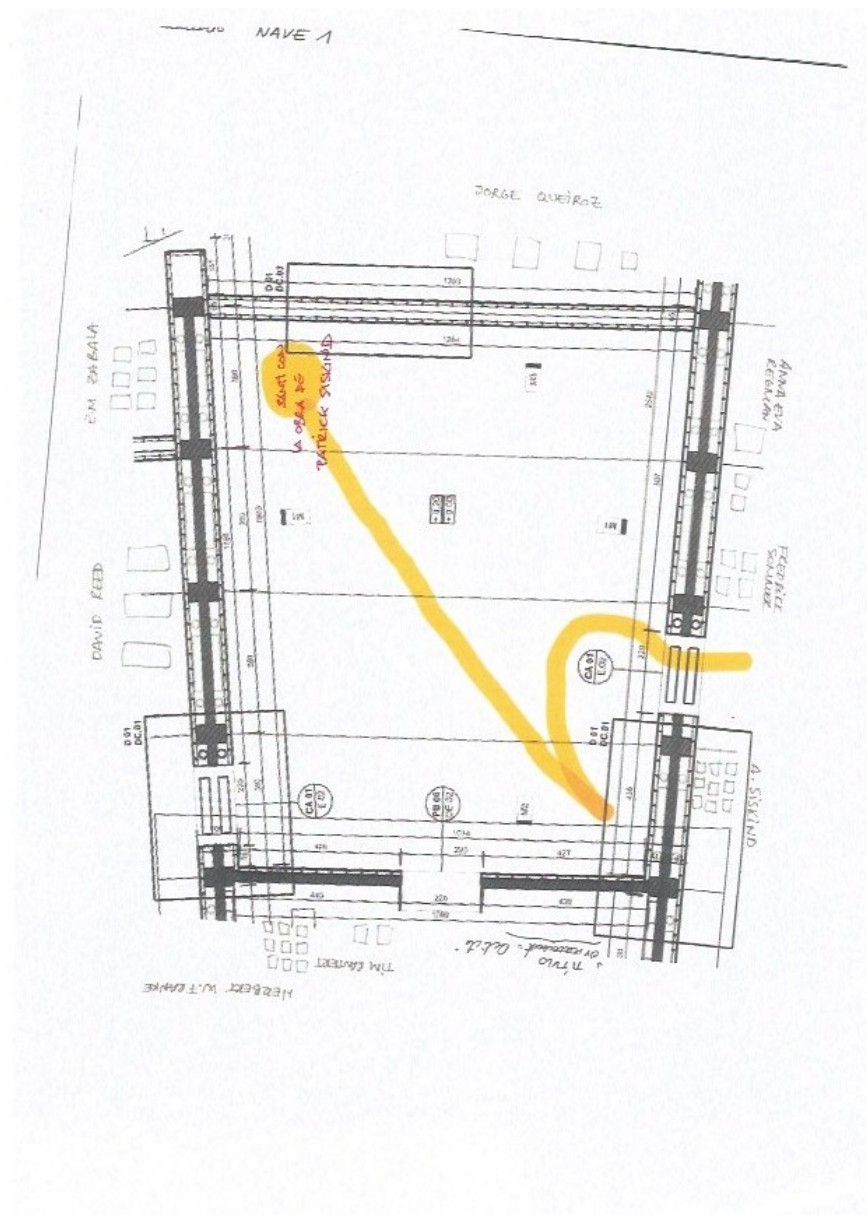




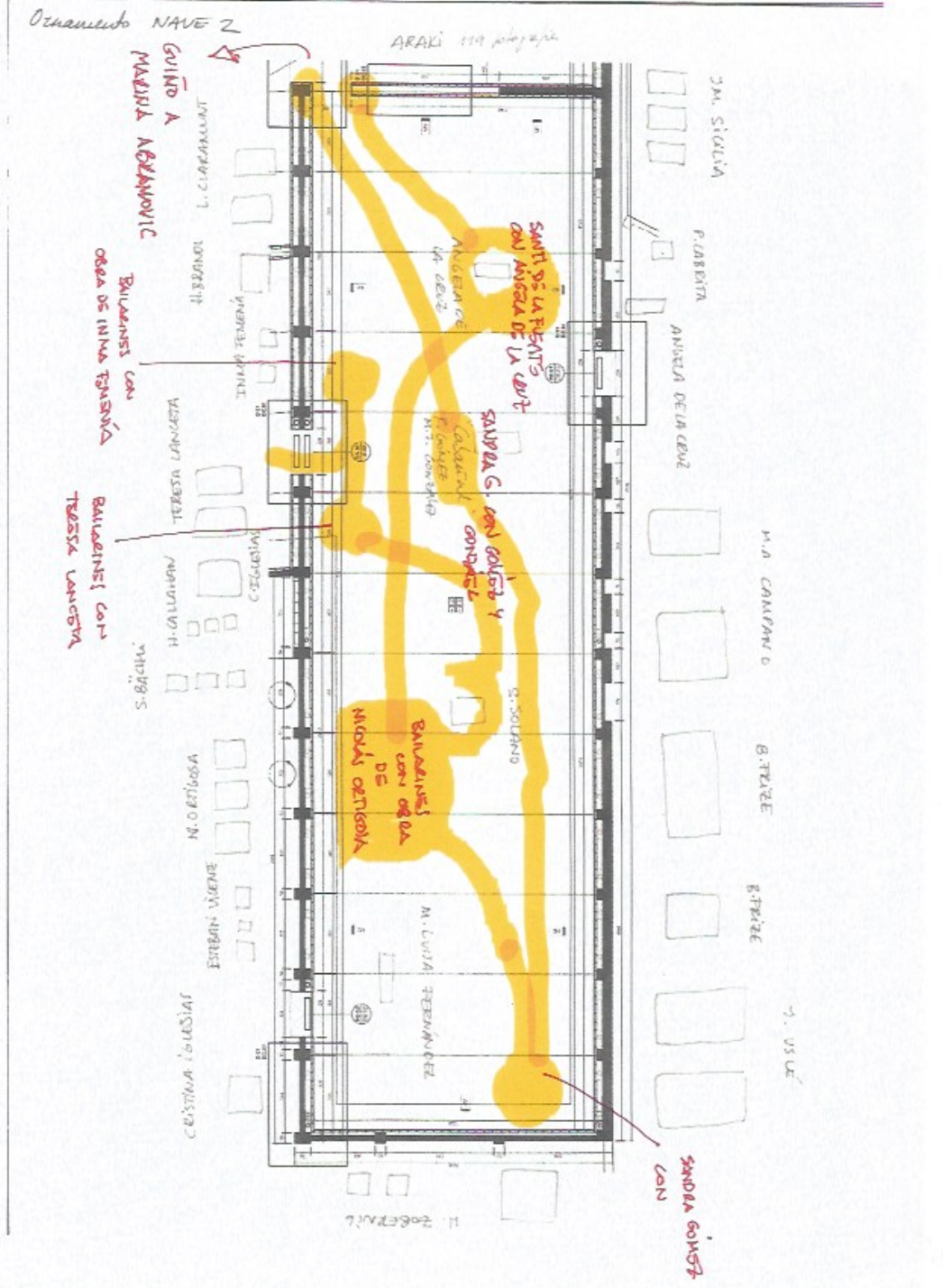
## 8.4. Anexo 4.

El Anexo 4 contiene el recorrido de los bailarines, sobre el plano de las salas de Bombas Gens, en la visita guiada desde la danza a la exposición *¿Ornamento = delito?*,

### SALA 1



SALA 2



# ZONA B

