



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

DANZA PERFORMÁTICA, UNA VÍA CRÍTICA EN TORNO AL MUSEO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

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

PRESENTA:
MARÍA FERNANDA RÍOS ALMELA

TUTOR PRINCIPAL
KARLA LETICIA JASSO LÓPEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

TUTORES
MAITE GARBAYO MAEZTU
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

SILVERIO ORDUÑA CRUZ
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A la persona más maravillosa de este y todos los universos posibles.
A ti mamá. Gracias por ser mi mejor compañera de vida.

Agradecimientos

Tengo mucho que agradecer y a muchas personas que reconocer. Primero que nada, muchas gracias a la Coordinación de Historia del Arte. Gracias a Gaby, por tu sonrisa y por siempre estar ahí para escucharme y apapacharme; gracias Héctor por ayudarme en todo y hacerme la vida más fácil, y también gracias Dra. Dorotinsky, porque no sólo hizo que el posgrado fuera el mejor para mí, sino que además me enseñó muchísimo.

Agradezco al Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del CONACyT, por otorgarme la beca que mantuvo mis estudios de maestría. Su apoyo fue determinante para concluir esta etapa.

La investigación que ahora presento no hubiera sido posible sin el apoyo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Tate Modern. Muchas gracias por abrirme las puertas y dejarme conocer de manera más cercana sus procesos internos.

Le extiendo toda mi admiración y reconocimiento a mi comité tutor. Karla, gracias por tomar la investigación en tus manos e impulsarme siempre a seguir adelante, gracias por todas tus atenciones, el tiempo y por enseñarme el amor a la investigación. A Silverio, por estar conmigo desde el principio, nunca abandonarme y por creer que este proyecto valía la pena, gracias también por escucharme y amar la danza tanto como yo. Y Maite, gracias por haberme dado una de las mejores clases que he tomado, por alimentar mi curiosidad y pasión por el arte, pero sobre todo por ayudarme a no conformarme e inculcarme la necesidad de siempre dar más de mí para llegar más alto.

Les agradezco con el corazón a todos los amigos que formaron parte de este proceso. Con ustedes aprendí sobre la amistad y la complicidad. Gracias Valentina por ser mi cómplice y amiga desde el primer día de clases, te quiero y te admiro mucho. Gracias Lucy por tanto cariño, por siempre estar ahí y por ser como eres. Gracias a los Sureños por haber hecho de mis días los mejores, más divertidos e inolvidables.

Y por supuesto, gracias a ti por haber sido y seguir siendo la razón para creer que el amor lo puede todo. Gracias por los desvelos, las pláticas, los viajes, las peleas y las locuras. Tenías razón, sí lo logré.

Y finalmente, ¡gracias mamá! Porque tú me enseñaste, y lo sigues haciendo, a siempre luchar por lo que quiero, también a sortear los obstáculos y a siempre sonreírle a las oportunidades de la vida. Gracias por creer en mí y gracias por darme las herramientas para llegar más allá de donde imagino. Te amo ma, sin ti nada hubiera sido posible.

**Danza performática, una vía crítica en torno al museo de arte contemporáneo
(1950-2015)**

Índice

Introducción 7

Apartado I.

El museo de arte contemporáneo y su apertura a discursos corporales. Dos casos de estudio:
la Tate Modern y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 16

Apartado II.

Definición del concepto *performance* y su importancia para entender la incursión de la danza
en el museo de arte contemporáneo 26

Apartado III.

Desde la danza una vista al *performance* de Xavier Le Roy 35

Apartado IV.

Danza performática 44

Conclusión 51

Referencias 54

Introducción

El cuerpo ha sido olvidado por la historia y por los historiadores, por mucho que fuera y continúe siendo el protagonista de un drama.

Jacques Le Goff¹

Jacques Le Goff (1924-2014) fue un investigador que se caracterizó por teorizar sobre el cuerpo como materia discursiva. Cuando analizó la potencialidad del cuerpo, lo hizo desde un punto de vista crítico en donde tuvieron cabida varios niveles de estudio. Por esta cualidad fue elegido para abrir la reflexión de este ensayo académico.

El cuerpo es lo único que realmente nos pertenece como seres humanos, es aquello que nos da forma y también posibilidad de existencia a través del cambio constante, sin embargo, como asegura Le Goff, por estas mismas características este ha sido protagonista de su propio drama y se ha procurado el olvido.

Para historiadores, críticos, teóricos y ensayistas ha resultado complicado escribir el metarrelato de la Historia a partir de un objeto de estudio inconstante y perecedero, por ello, el cuerpo ha sido obviado e invisibilizado. No obstante, para otro grupo de personas, los artistas, el cuerpo ha sido un campo fértil para la creatividad.

El objetivo de este ensayo académico no es trazar el trayecto histórico del cuerpo a través de las artes; busca, usando la argumentación teórica como herramienta, cuestionar la manera en que ha sido presentado su actuar dentro de la Historia del Arte. De igual manera, discutiremos acerca de los cánones establecidos por las disciplinas artísticas para, finalmente,

¹ Le Goff, Jacques y Truong Nicolas, *Una historia del cuerpo en la Edad Media* (Barcelona: Paidós, 2005), 42.

proponer una manera en que el cuerpo, a partir de la danza, obtenga el lugar protagónico que le ha sido negado.

A partir de la llegada del siglo XX y de las nuevas tecnologías, como en 1440 la imprenta de Gutenberg y la fotografía, las artes plásticas vislumbraron una revolución de punta a punta. Los artistas pudieron dejar de preocuparse por la mimesis con la realidad, para desafiar los grandes discursos impuestos desde la institucionalidad. Fue a partir del escenario vanguardista, que figuras como Marcel Duchamp, Allan Kaprow y poco después Marcel Broodthaers, replantearon el valor y el sentido de la obra en el sistema de las Bellas Artes e iniciaron diferentes procesos de análisis que los dirigirían a reflexionar sobre el contexto, las ideas y los conceptos propios del arte, logrando tiempo después marcar con ello el rumbo del arte moderno. Esta generación de artistas proporcionó a la creación artística una voluntad de vanguardia, es decir, que a partir de ese momento la apuesta creativa presentaría una intención renovadora de avance y exploración. Sin embargo, las artes plásticas no fueron las únicas que se estaban enfrentando a la llamada “revolución del arte moderno”. A finales del siglo XIX, bailarinas como Isadora Duncan, Loïe Fuller y Ruth St. Denis se apropiaron de la ‘práctica del movimiento’ para liberarlo de los códigos y reglas burguesas del ballet clásico y proveer a la danza un lenguaje propio. Aun así, no sería sino hasta la segunda mitad del siglo XX cuando Mary Wigman, Kurt Joos, Oskar Schlemmer y Martha Graham lograron el cometido. Gracias al relevo de esta generación de artistas fue que la danza empezó a afirmarse como lenguaje y como generadora de conocimiento.

Parecía entonces una revolución por varios frentes. Para la Historia del Arte las cosas estaban por cambiar radicalmente. El momento de ruptura había llegado y los artistas estuvieron dispuestos a transgredir el código hegemónico para responder al contexto político de aquellas décadas.

A partir de los años cincuenta, el impulso que había dejado la actitud de vanguardia, es recuperado por algunas manifestaciones novedosas que borraron los límites entre las disciplinas artísticas, para promover la necesidad de cuestionar y desmontar aquello que durante décadas se había proclamado como discurso dominante: el formalismo.

A principios de los sesenta se formó el colectivo Judson Dance Theater² conformado por artistas de diversas disciplinas como, Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Deborah Hay, Carolee Schneemann, Meredith Monk e Yvonne Rainer³ quienes, mediante sus prácticas experimentales⁴, tomaron la tarea de investigar a la danza, la música, el teatro, la pintura y la literatura para poner en ejercicio la idea de interdisciplina⁵ a partir de prácticas artísticas críticas, donde intervenía el cuerpo con una postura política ante el contexto social (en aquel momento inmerso en protestas por los derechos cívicos) y artístico.

Cuando se empezó a utilizar al cuerpo como materia prima de la actividad artística y también como contenedor de discursos políticos y artísticos, este se empezó a entender como

² Rebecca Schneider, “Los restos de lo escénico (reelaboración)”, en Isabel de Naverán, *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza* (Barcelona: Centro Coreográfico Galego, 2013), 19.

³ Me centraré en Yvonne Rainer por el peso y el valor que cobró su trabajo en estos años, y por convenir así, al argumento de mi propia investigación.

⁴ Sally Banes, *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1993), 8-15.

⁵ Por interdisciplina entiendo: la reunión de varias disciplinas, es decir, implica la multidisciplina, dónde el objetivo en común se aborda desde la unión de las disciplinas. Se compone un nuevo marco conceptual y/o marco de acción a partir de los aportes y características propias de cada disciplina. La unión de las disciplinas crea una “nueva” disciplina, que más allá de ser completamente nueva, representa una puesta en común en función del objetivo: lo nuevo nace de la mezcla de los aportes significativos de cada disciplina. En el teatro la interdisciplina ha representado el quiebre con las estructuras fijas que, desde siglo XIX, se venían imponiendo. El ejemplo más común es el/la danzateatro: dos lenguajes diferentes convergen, se retroalimentan y “mezclan” para la construcción de un hecho teatral donde lo que cada disciplina aporta es muy difícil de extraer íntegramente. En la interdisciplina escénica el lenguaje se crea a partir de la comunión de ciertos conocimientos que cada disciplina aporta.

el eje direccional de las acciones artísticas, sin importar su condición precedera, colocándolo en el centro de este movimiento artístico, social, político y cultural.

Aprovechando estas oportunidades concedidas por la ebullición de la experimentación y su disposición como eje central, el cuerpo encontró una voz que tuvo la fuerza para proveer, particularmente a la danza, de la posibilidad de analizarse para diversificar sus prácticas corporales.

Así lo atestigua Yvonne Rainer, una de las artistas más activas del colectivo Judson Dance Theater, quien publica en 1965 el *No Manifiesto*⁶ donde logra poner en el centro de la discusión las reglas que se asumían como inamovibles de la danza moderna y da la pauta para cuestionarlas y reinterpretarlas.

No al espectáculo.

No al virtuosismo.

No a las transformaciones, a la magia y al hacer creer.

No al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella.

No a lo heroico.

No a lo anti-heroico.

No a la imagería basura.

No a la implicación del intérprete o del espectador.

No al estilo.

No al almacenamiento.

No a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete.

No a la excentricidad.

No a conmover o ser conmovido.⁷

⁶ Cabe aclarar que particularmente Rainer formula el *No Manifiesto* para dar respuesta a su experiencia negativa con la ópera *Hruslk* de Dick Higgins en la que había trabajado anteriormente, y no era su intención declarar el *No Manifiesto* como un conjunto fundamental de principios.

⁷ Yvonne Rainer, "Some Retrospective Notes", en *Tulane Drama Review 10* (Invierno, 1965), 168-178.

Posteriormente, para 1968 las exploraciones de Rainer tomaron forma con la pieza *The Mind is a Muscle*,⁸ un *performance* para siete bailarines, que incorpora a su vez, imágenes de filmes y textos. Así, propone la idea de que las piezas artísticas, principalmente aquellas que involucran al cuerpo, deben comprometer el diálogo entre la práctica y la teoría, es decir, deben apuntar a expresar un argumento firme frente al contexto político mediante el uso de lenguajes propios y a su vez el servicio de un modelo de obra dinámica, en la cual, dichos lenguajes participaban, entraban en tensión, se hacían presentes o bien, se desdibujaban a favor de la materialidad y la idea.⁹

En palabras de Robert Morris:

Los movimientos artísticos de los años sesenta exigían desde sus inicios una reformulación estética que priorizara la experiencia sobre la exposición y diera como resultado una nueva orientación para su exhibición yendo más allá de los espacios físicos.¹⁰

Inspirados por las explosiones políticas de los años sesenta, estos artistas atendieron la idea de “urgencia”, es decir, reconsideraron sus prácticas artísticas y reformularon sus prioridades. Regresando una década encontramos un antecedente paradigmático, la figura de John Cage -considerado uno de los compositores más influyentes del siglo XX- quien comenzó a experimentar con la música de tal manera, que transformó los elementos tradicionales y llevó el sonido a límites radicales que terminaron por imponerse como

⁸ Yvonne Rainer, *The Mind is a Muscle* (Londres: Afterall Books, 2007), 41.

⁹ Robert C. Morgan, *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, trad. María Luz Rodríguez Olivares (Madrid: Akal, 2003)

¹⁰ Research & Concept: *UBS Openings: The long weekend do it yourself*, Archive and Special Collections Room. Hyman Kreitman Reading Rooms. Londres: Tate Modern (2012).

manifestaciones de arte contemporáneo. En colaboración con los compositores Morton Feldman, Earl Brown y Christian Wolff fundó la Escuela de Nueva York y ya para 1950 podemos apreciar la manera en que los procesos de experimentación lo llevaron a pensar la música desde el silencio, fascinado por la idea de que el silencio no existe, y por lo tanto, el indeterminismo y el azar son los verdaderos protagonistas en los procesos de composición e interpretación.¹¹ Artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jackson Pollock y Mark Rothko, -asociados al expresionismo abstracto-, poetas como Frank O'Hara y Allen Ginsberg, y coreógrafos como Martha Graham y Merce Cunningham –pioneros en la teoría y práctica coreográfica contemporánea- se unieron a Cage en la búsqueda de nuevas herramientas, técnicas disruptivas e intermediaciones para poder tomar un rumbo definitivo hacia la postura vanguardista, siempre en busca de la innovación en la escena estadounidense.

Cabe señalar que, si bien en las artes visuales ya se había tomado ese rumbo de exploración de la “idea” y la “experimentación de los procesos”, no hemos hablado de la recepción que tuvieron estas acciones. Una de las cuestiones que más interesan en esta investigación, es precisamente la respuesta institucional y la manera en que el museo como entidad, sus directores, curadores y *staff* –lo que llamaríamos el aparato museístico– reaccionó ante el reacomodo de las disciplinas y el discurso artístico, así como a la desintegración de los cánones formalistas.

Pero, si estas prácticas buscaban desmontar la estructura hegemónica de las artes, ¿por qué reflexionar sobre el aparato del museo? Esta resulta una pregunta fundamental para el desarrollo de la concepción artística de la interdisciplina y también para este ensayo académico. El museo, así como las disciplinas artísticas, ha presentado transformaciones

¹¹ John Cage, *Silence, Lectures and Writings* (Londres: Marion Boyars Publishers Ltd, 1995), 23.

evidentes a partir de los años cincuenta y ha buscado diversas estrategias para responder a los cambios que van marcando los artistas. Ahora bien, esto no ha sucedido sin haber sido sometido a la presión del contexto histórico, de los poderes dominantes y por supuesto, de cuestionar sus propios cánones. El arte había demostrado ser un ejercicio de representación de la realidad y el museo su altavoz legitimador de significados. Una mancuerna que funcionaba como una máquina perfecta donde cada engrane conoce su lugar y su función. Sin embargo, en aquellos años cuando el museo empieza a tener relación con el cuerpo, mientras las ideas de la vanguardia se asoman, enfrenta su mayor crisis porque lo aborda lo inesperado, el cuerpo toma el eje de la creación y la interdisciplina toma posesión de los medios de creación artística.

El museo moderno de Alfred Barr¹² aquel de los años treinta, donde el dominio de lo óptico, la contemplación del objeto artístico como experiencia estética sublimadora,¹³ y la experiencia se centraba en lo individual, quedó completamente desactivado. En torno a esta problemática, vale la pena rescatar aquel diálogo que sostuvieron Allan Kaprow y Robert Smithson alrededor de 1967,¹⁴ donde ambos artistas articularon posturas opuestas respecto al museo moderno. Kaprow¹⁵ califica a la institución como un mausoleo depositario del arte

¹² Este museo privilegia el modelo que defiende una experiencia del espectador hiper-individualizada, privada y basada en lo retiniano, donde además la lectura es lineal y cronológica.

¹³ Emmanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, traducción de Manuel García Morente (Madrid: Tecnos), 2011.

¹⁴ Oscar Cornago Cabello–Carceller, et al., *Llámalo Performance. Historia disciplina y recepción* (Madrid: Brumaria y editores, 2015), 22.

¹⁵ Allan Kaprow ocupó un lugar esencial en la Historia del Arte del siglo XX al estar en el origen y desarrollo de la forma de arte que denominamos *happening*, del que se le considera unánimemente su fundador. Una compleja serie de actividades de artistas norteamericanos y europeos que consideraban que el arte no podía desligarse de la vida y en el que el espectador entraba a formar parte de la obra de arte.

En Robert Smithson y Allan Kaprow, “What is a Museum?” en, *The writings of Robert Smithson, essays with illustrations* (Nueva York: New York University Press, 1979), 43-51.

muerto, que intenta sin éxito realizar concesiones hacia la vida o la acción. En cambio, Smithson¹⁶ considera que esa falta de acción es el punto más fuerte del museo y que debería enfatizarse, entendiendo al espacio del museo con un lugar de posibilidad e intervención, aspecto que denomina “Grieta entre acontecimientos”. Ambos autores proveyeron de posibilidades teóricas para que las artes liberaran en su camino de transformación también a la institución.

Nuevamente, será Yvonne Rainer, una de las artistas también más influyentes en la historia de la danza posmoderna –influenciada por el trabajo de M. Cunningham-, quien en 1970 toma la iniciativa de llevar danza al museo. Presenta la pieza *Continuous Project-Altered Daily*¹⁷ en el Museo Whitney de Nueva York, donde explora las distintas maneras de estar en escena, enfrenta el concepto de lo colectivo con el de individualidad y por primera vez, le da la oportunidad al bailarín de opinar sobre el proceso de creación junto al coreógrafo; logrando con esto empoderar tanto al bailarín como al museo, para entender a este último como una institución dinámica y democrática que se aleja de la idea de sí mismo como fuerza monolítica, imposible de reformarse e incapaz de fomentar nuevas subjetividades críticas. Sin embargo, este caso que es ejemplo de lo que empezaba a formar parte del museo, no fue suficiente para provocar una autocrítica institucional profunda, ni tampoco para que estas manifestaciones encontraran en la institución un eco trascendente.

Pero, ¿qué hacía falta para volver efectiva la crítica institucional, reformar el sistema, desmontar los cánones hegemónicos desde todos los frentes, fracturar las lógicas de la

¹⁶ Robert Smithson (Nueva Jersey, 1938-1973), fue un artista contemporáneo relacionado con el movimiento llamado *Land Art*. Su obra más conocida posiblemente sea la *Spiral Jetty* creada en abril de 1970 en el Gran Lago Salado en Utah. *Ibid*, 48.

¹⁷ Yvonne Rainer, *Work 1961-1973* (Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974), 125.

Historia del Arte y entonces poder dar protagonismo a lo que en aquel momento se estaba propagando como arte del *performance*, es decir, el cuerpo en el centro, cuyo germen venía de las actividades experimentales de colectivos como The Judson Dance Theater? Pasaría un poco más de una década para encontrar acontecimientos que respondieran a esta lógica y contestaran esta pregunta.

La finalidad de esta investigación es demostrar como la aparición del *performance* en la década de los años sesenta dotó de significado, sentido y dirección a las exploraciones del cuerpo en movimiento a través de la danza y su relación con otras acciones artísticas como el teatro, la música, la pintura, para en suma, revelar la necesidad de exhibir “cuerpo en el museo de arte contemporáneo”, para criticar las metodologías de exhibición, cuestionar la jerarquía de las artes y proponer un giro discursivo en donde una experiencia estética atravesada por el cuerpo, sea posible.

Apartado I.

El museo de arte contemporáneo y su apertura a discursos corporales. Dos casos de estudio: la Tate Modern y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El 29 de septiembre de 1989 se llevó a cabo la primera junta del sub-comité de *performance* de la Tate Modern en Londres¹⁸. Tres personajes fundamentales para este museo se reunieron con la intención de delimitar la manera en que la institución actuaría, desde entonces, frente a las prácticas corporales de arte que habían surgido en los años sesenta y que no dejaban de tener presencia en esta década. Richard Humphreys, Catherine Kinley-Lacey y Ruth Rattenbury reflexionaron sobre dos variables prioritariamente. Primero, se dedicaron a cuestionar la obligación del museo por integrar estas formas de arte y segundo, discutieron sobre el tipo de estrategias que debían seguir si fuera el caso. ¿Qué estrategias de exhibición habrían de cambiar para incorporar manifestaciones corporales, en movimiento y en acción constante? ¿el museo debía cambiar sus propios lineamientos expositivos ante prácticas corporales?

De acuerdo a la minuta de esta reunión¹⁹, estos tres personajes decidieron optar por definir aquello que el museo entendería como *Live Events* a partir de la delimitación del

¹⁸ Para una delimitación más exacta de la institución, leer en su página oficial: “About Tate,” *Tate* <http://www.tate.org.uk/about-us> (consultado el 14 de agosto, 2017)

“Tate is an executive non-departmental public body and an exempt charity. Its mission is to increase the public’s enjoyment and understanding of British art from the 16th century to the present day and of international modern and contemporary art.”

“Exhibition File, Audio visual/Education”. *Inc. Performance (Audio visual 1)*, Tate Modern, begins 1983 ends 1989. Archive and Special Collections Room. Hyman Kreitman Reading Rooms. Londres, (Hyman 1). File: TG 22/2/3/6.

¹⁹ Encontrada en el archivo Hyman Kreitman Reading Rooms de la Tate Modern.

performance.²⁰ Escribieron: “Como *performance* se va a entender, cualquier actividad ‘en vivo’²¹. Esto incluye el *performance art*, la danza, el teatro, las lecturas y la música.”²²

Ruth Rattenbury, asistente de guardia en el departamento de educación y exhibición, propuso que los *Live Events* debían ser tratados como exhibiciones en sí mismos, lo que significó que el *performance* como actividad artística sería considerado a partir de ese momento, como “arte vivo” y tendría sus propios parámetros de presentación.

Por su parte, Catherine Kinley-Lacey en su papel de curadora en jefe, expresó su preocupación por la resolución que se había tomado y argumentaba que era necesario realizar una investigación más abierta, conocer diversas opiniones e incluso levantar una serie de encuestas para estar seguros de que el paso que darían era relevante para la institución y para el mundo del arte contemporáneo.²³ De acuerdo a los documentos encontrados en el archivo, no se sabe si dieron respuesta a la preocupación de Kinley-Lacey.

Por último, se hizo un especial énfasis en que las dos áreas prioritarias de los *Live Events* serían el *performance art* (incluida la danza) y la música. Al finalizar la minuta, los tres personajes acuerdan una próxima reunión, sin especificar fecha.

En diciembre del año 1992, los fideicomisos de la Tate anunciaron su intención de abrir otra galería separada de la Tate Britain donde se pudiera exponer arte moderno y

²⁰ Exhibition File, Audio visual/Education. *Inc. Performance* (Audio visual 1), Tate Modern, begins 1983 ends 1989. Archive and Special Collections Room. Hyman Kreitman Reading Rooms. Londres, (Hyman 1). File: TG 22/2/3/6.

²¹ Con arte en vivo o “arte vivo” yo entiendo aquel arte que implica un cuerpo en acción (movimiento) en el espacio del museo.

²² *Ibid.*, 1.

Texto original: It was agreed that by “*performance*” was meant any “live” activity. This included *performance art*, dance, drama, readings and music

²³ *Ibid.*

contemporáneo internacional.²⁴ Esto significó que un gran cambio estructural estaba surgiendo además de que las inquietudes de Richard Humphreys, Catherine Kinley-Lacey y Ruth Rattenbury habían sido escuchadas.²⁵ Finalmente, en el año 2000 se inauguró la Tate Modern, localizada en la antigua central eléctrica *Bankside*, con un estilo industrial conservando su estructura de acero y ladrillo.



Fig. 1

Para el 2001 dos mil millones de visitantes²⁶ disiparon la preocupación de Catherine Kinley-Lacey sobre la pertinencia de los *Live Events* en el museo y su exposición en relación al arte moderno y contemporáneo.

²⁴ “History of Tate Modern. Find out how this gallery became London’s most recognizable and best loved building,” Tate <http://www.tate.org.uk/about-us> (consultado el 14 de agosto, 2017)

²⁵ Los esfuerzos por crear una galería de arte moderno y contemporáneo fueron varios y diversos, sin embargo, para los intereses de este trabajo académico sólo se mencionan aquellos que van ligados a la apertura de espacios expositivos para los *Live Events*.

²⁶ *Ibid.*

Los *Live Events* en conjunto con exposiciones de corte internacional no sólo atraían muchísimo público de diferentes partes del mundo, sino que también estimulaban el cruce entre disciplinas, y la visibilidad de estas manifestaciones artísticas. Así como consecuentemente, la percepción sobre la necesidad del discurso, también la exigencia de potenciar reflexiones y la preocupación –que anteriormente no era palpable– sobre la obligación de desarrollar consideraciones teóricas hacia el *performance* se dio a notar a manera de secuela. Los espacios destinados para estos eventos fueron el *Turbine Hall* y *The Tanks* (Fig. 2 y 3).

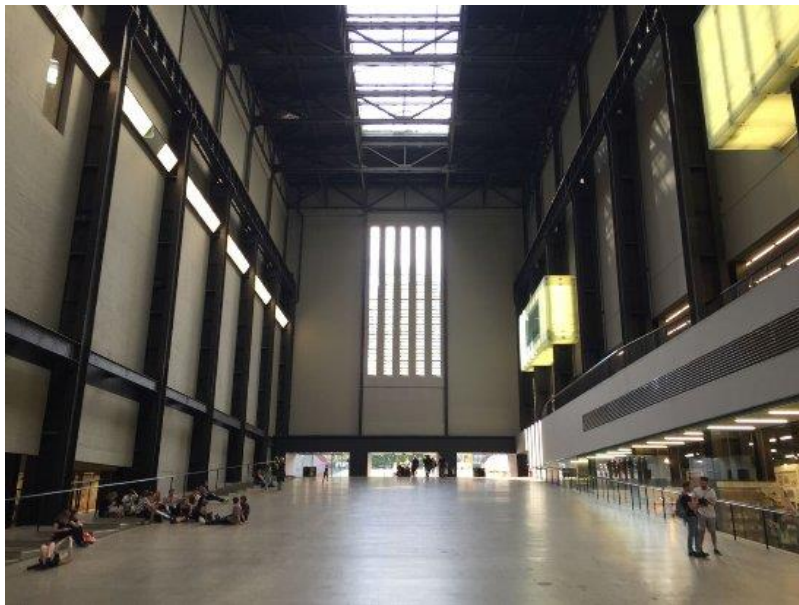


Fig. 2



Fig. 3

Casi dos años después, el 27 de marzo de 2003, durante la charla *100 years of performance* en la Tate Modern²⁷ RoseLee Goldberg –conocida curadora y directora de *Performa*– expresó mediante varios ejemplos, la idea de que tanto el museo de arte moderno como el de arte contemporáneo, debían proyectarse a futuro a través del *performance*. Goldberg piensa en la necesidad de que el propio museo se replantee sus formatos y lineamientos históricos de exhibición para darse a sí mismo la posibilidad de reinventarse a través del trabajo colaborativo que implica entender la actividad del arte como experiencia corporal.

En palabras de Dorothea von Hantelmann “la función del museo es elevar los objetos al status de protagonistas en el campo de producción simbólica tomando en cuenta cómo el arte es presenciado y presentado”,²⁸ con estas palabras Von Hantelmann apoya la idea de

²⁷ EXM 7.6.7 *South Tank: Performance Year Zero; The Tanks*, Archive and Special Collections Room. Hyman Kreitman Reading Rooms. Londres: Tate Modern (2012).

²⁸ Research & Concept: UBS Openings: *The long weekend do it yourself*, Archive and Special Collections Room. Hyman Kreitman Reading Rooms. Londres: Tate Modern (2012).

Goldberg y sugiere que es un acierto apostar por una metamorfosis en la estructura de exhibición. Por lo tanto, se había logrado dar un paso adelante en uno de los museos más importantes del mundo. La presión que en los años sesenta ejercieron el *pop art*, el *up art*, el *arte póvera*, el *happening*, el *body art*, el *performance art* y el *minimalismo*, había ganado una batalla gracias a que llegó a preocupar a las cabezas de uno de los museos más influyentes del panorama artístico internacional. Estas artes, en particular el *performance*, ya no se encontraban rompiendo la escena artística desde afuera, ahora gracias a este cambio, se ponían en discusión cuestiones estéticas, estilísticas, formales y de exposición del arte moderno y contemporáneo desde el aparato legitimador y reglamentario.

Por otra parte, desde el museo Lola Hinojosa Martínez, actual responsable de la Colección de Artes Performativas e Intermedia del departamento de Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, plantea en su texto *Museo y acontecimiento*²⁹ otro tipo de interrogantes, que si bien comparten fundamentos con aquellos de la Tate, divergen en la idea de desarrollo del museo contemporáneo como instancia mayormente democrática, relacionada con la inclusión del *performance*:

*¿Son en realidad las actividades performativas y el dispositivo de exposición, propuestas enfrentadas? ¿Basta con la inclusión de estas prácticas en vivo y efímeras, como forma de interpelar al visitante, para generar una transformación del medio institucional y de su relación con el público? —a lo que ella misma responde—, probablemente no.*³⁰

²⁹ Lola Hinojosa, “Museo y acontecimiento”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014), 21.

³⁰ *Ibid.*, 23

Quizá la respuesta es no, como ella refiere, pero fue un buen inicio para la Tate. A partir de los años noventa no sólo la Tate Modern se vio en la obligación de preocuparse por las manifestaciones corporales de la escena artística. También otros museos, ferias y festivales alrededor del mundo, se vieron invadidos por una cantidad no prevista de acciones que, de alguna manera, los compararon a la sala de cine o al teatro, porque algunas de las apuestas de exhibición del arte se equiparaban a la forma inmersiva y colectiva de las artes escénicas en la caja negra (el teatro). Sin embargo, aunque el museo fue el que principalmente se esforzó desde entonces por dotarse de posibilidades que lo acercaran a lograr esta expectativa –como ya hemos señalado en el caso del *Turbine Hall* y *The Tanks* en Inglaterra–, aquello que lo define como institución reglamentaria (como por ejemplo el tiempo interno de visita de un individuo al museo), no se podía hacer coincidir con las normas temporales de otros espacios. En palabras de Hinojosa:

(...) puede ser que ahí radique el principal desafío a la hora de mostrar estas obras o, quizá, no sea necesario afanarse a reproducir la experiencia de un espacio en otro, cuyas connotaciones y posibilidades son diversas. La exposición como lenguaje o sistema de escritura, propone una experiencia que se asemeja más a la del tiempo y el espacio teatral (...).³¹

Así que hacía falta, más disertación, reflexión y análisis para entender y asumir las necesidades de estas propuestas “vivas” al interior de los en los museos. Era ineludible que hacía falta algo más que sólo abrir espacios nuevos y asumir su correlato discursivo con el del arte moderno y contemporáneo.

³¹ *Ibid.*, 24

En el año 2012, veintitrés años después de aquella efervescencia propia a los noventa y de la que hemos hablado, se fundó el departamento de la Colección de Artes Performativas e Intermedia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con la intención de conocer la manera en que el cuerpo ha impactado a través del *performance*, la danza, el teatro y la música a la colección del museo. En palabras de su responsable, Lola Hinojosa:

La inquietud por entender cómo las prácticas corporales han permeado al aparato institucional, reflejo de las inquietudes de los artistas en la década de los años sesenta, se da hasta finales de los años noventa y se concreta en el museo hasta diez años después, cuando la comunidad española voltea y se plantea la posibilidad de pensar sus propias colecciones a partir de esta lógica.³²

La colección permanente del museo está integrada por piezas de arte moderno y arte contemporáneo internacional, pero con un fuerte énfasis en la creación española vanguardista sobre todo de Pablo Picasso.³³ Para el museo Reina Sofía, y en particular para el departamento de Artes Performativas e Intermedia, el cuerpo representa la posibilidad de repensar constantemente sus metodologías de exhibición y su producción académica.

En una entrevista sostenida con Hinojosa,³⁴ ella esclarece cómo y por qué para el Museo Reina Sofía, el *performance* es una forma de análisis mediante la cual puede replantear su propia colección.

³² Lola Hinojosa, entrevista realizada por María Fernanda R. Almela, 19 de junio de 2017, duración: 3:15 hrs.

³³ “History. Opening the Museum,” *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*

<http://www.museoreinasofia.es/en/museum/history> (consultado el 13 de junio, 2017).

³⁴ Lola Hinojosa, entrevista realizada por María Fernanda R. Almela, 19 de junio de 2017, duración: 3:15 hrs.

Siempre tratamos de crear marcos curatoriales que incluyan al cuerpo, las artes escénicas y al performance, según como sea posible en cada caso, es un esfuerzo complicado ya que plantear la colección material a través de una lectura de lo efímero, trae sus problemas.³⁵

Sumándose también al esfuerzo de una investigación académica que se enfoca específicamente en las diversas prácticas que se exhiben, el departamento de Actividades Públicas busca entender las prácticas corporales, efímeras e inaprensibles como parte del compromiso del museo por la innovación, la vanguardia artística y teórica. Mela Dávila Freire, ex directora de Actividades Públicas del mismo museo³⁶ se dedica a programar actividades que fortalezcan la difusión de las exposiciones temporales y la colección permanente, pero esto es a través de la gestión de proyectos artísticos encaminados a la difusión general de las artes. Esto significa que Dávila Freire está comprometida con la idea de la interdisciplina con la finalidad de atender las necesidades del momento histórico actual y las demandas del público del siglo XXI.

Consecuentemente el Museo Reina Sofía, mediante estos procesos de investigación y la inclusión del *performance* como eje de investigación, ve al cuerpo como catapulta discursiva para la colección permanente, incluyéndolo siempre en sus líneas expositivas. Además, programa actividades públicas que atienden la vinculación entre todas las artes, más allá de las expuestas en el museo, para con ello, propiciar su atención, estudio, disfrute y divulgación.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Mela Dávila, entrevista realizada por María Fernanda R. Almela, 21 de junio de 2017, duración de 2:50 hrs. Actualmente, Ana Longoni ocupa el cargo de Directora de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía.

Por tanto, la Tate Modern y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía son dos ejemplos representativos y complementarios de lo que ha acontecido desde los años noventa en el museo de arte moderno y contemporáneo de cara a las prácticas corporales. Ambas instituciones han tomado su propia postura y a su vez, se han comprometido con ella.

La Tate Modern ha desafiado y se ha esforzado por entender estas prácticas como parte importante de la creación artística, proveyéndolas de espacios pensados para ellas e involucrándose con artistas internacionales consagrados que motiven a la divulgación de sus principios. Es decir, se ha ocupado por estudiar y darle un lugar prioritario a los *Live Events* en la escena del arte contemporáneo internacional³⁷. A su vez, el Museo Reina Sofía se ha encargado, usando la investigación, de crear una metodología de exhibición, un discurso institucional y un marco curatorial que se ven atravesados por el cuerpo. Para este museo el cuerpo es el punto de partida para entender las prácticas artísticas modernas y contemporáneas. Su colección permanente, las exposiciones temporales y las actividades públicas están íntimamente relacionadas con un cuerpo pensante, versátil, performático y productor de esteticidad capaz de abrir las líneas de investigación tradicionales hacia caminos no explorados.

³⁷ Hasta ahora se ha hablado de prácticas corporales, *Live Events* y *performance* como si fueran sinónimos o se refirieran a lo mismo, cuando si bien es cierto que estrictamente no se vinculan a lo mismo, estas tres denominaciones se han usado indistintamente debido a que no existe una definición unívoca ni limitada de estas manifestaciones ya que las tres han sido utilizadas por los artistas de los años sesenta, los artistas de los años noventa y los museos, como denominaciones que se acercan al fenómeno que involucra al cuerpo humano en movimiento con los espacios, las paredes blancas y el arte plástico del museo para hacer visible una práctica que si bien no tiene una sola definición, de no haber sido nombrada aunque fuera de tres o varias formas distintas, seguiría en las sombras.

Apartado II.

Definición del concepto *performance* y su importancia para entender la incursión de la danza en el museo de arte contemporáneo.

En el año 2004 se publicó el texto *Ästhetik des Performativen*,³⁸ de la teórica alemana Erika Fischer-Lichte donde plantea una nueva estética, la Estética de lo performativo. A partir del *performance* y del “teatro experimental” Fischer-Lichte explica cómo las realizaciones escénicas, dada su naturaleza corporal y efímera, se acercan al *performance* y necesitan un tratamiento diferente al de las artes plásticas, es decir, que estas no deben ser consideradas como obras materiales sino como acontecimientos.

Así mismo, en el año 2011 Diana Taylor y Marcela Fuentes publican el libro *Estudios avanzados del performance*³⁹, donde compilan una serie de ensayos de diversos autores interesados en reflexionar sobre la genealogía del *performance* como una disciplina que permite accionar de nuevas maneras los mundos del arte y la cultura. Los ensayos recopilados en dicho libro, se caracterizan por un compromiso ante los incipientes discursos teóricos que se enfocan y señalan aquello que está sucediendo en torno al *performance* y la danza, la música, el teatro, la pintura y la literatura desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad.

Diana Taylor y Marcela Fuentes⁴⁰ hacen hincapié en la importancia de entender al *performance* más allá de lo que es o no es, llevando la reflexión hacia una conciencia ante lo

³⁸ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*. Traductores Diana González Martín y David Martínez Perucha, (Madrid: Abada Editores, 2014).

³⁹ Véase Diana Taylor y Marcela Fuentes. *Estudios avanzados de Performance*. (México: Fondo de Cultura Económica; Instituto Hemisférico de *Performance* y Política; Tisch School of the Arts; New York University Nueva York, 2011).

⁴⁰ *Ibid.*, 16.

que este permite ver, hacer y accionar en la escena del arte y la cultura. Lo entienden en dos panoramas, el teórico y el práctico. Taylor busca definir al *performance* más allá de formaciones disciplinarias establecidas, ubicándolo en los campos pos disciplinarios donde se encuentran, por ejemplo, los estudios culturales y donde se relacionan contextos políticos con lo artístico y lo económico.⁴¹

Un campo pos disciplinario, cabe aclarar, es aquel que, habiendo conocido las reglas del terreno, busca nuevos caminos y problematiza los cánones preestablecidos para trascender sus propios límites.⁴²

La postura de Marcela Fuentes, a su vez, se apoya en lineamientos más historiográficos que toman en cuenta la evolución de las artes que hemos trazado en la introducción de esta investigación a partir de los años sesenta. Para ella el *performance* toma forma desde las acciones de artistas como Joseph Beuys, Yves Klein, Allan Kaprow y se enfoca en la exploración del comportamiento humano a partir de las prácticas corporales como los rituales y juegos. Así, Fuentes propone entender al *performance* como una propuesta de colaboración y diálogo interdisciplinario.

Ahora bien, entre los autores que encontramos en las páginas del libro *Estudios avanzados del performance*, se encuentran ensayos de Judith Butler, Peggy Phelan, Amelia Jones, Rebecca Schneider, Guillermo Gómez-Peña y André Lepecki, quienes de manera particular han dedicado su trabajo y sus propios puntos de vista, a problematizar las diversas posturas (teórico/práctica) que las compiladoras tienen *del performance*. El resultado es fascinante porque demuestran que el *performance* no es algo que se puede entender o encerrar

⁴¹ *Ibid.*, 13

⁴² Lorenzo de la Plaza Escudero coord., *Diccionario visual de términos de arte*. (Madrid: Cátedra, 2015).

en una definición única, tal como su nombre lo indica, se construye de varios significados, múltiples posturas y se define a partir de muchas ideas. Estas ideas, llevan a Taylor a proponer una segunda definición del *performance*:

(...) De manera repentina, la acción que realiza el performance puede surgir en cualquier sitio y en cualquier momento. El artista solo necesita de su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se ve interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada. El performance anti-institucional, anti elitista, anti consumista, viene a construir una provocación y un acto político por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática (...).⁴³

De acuerdo con esta última definición, el *performance* depende solamente del artista y de su público, de lo involuntario y lo inesperado. Tomando forma a partir de lo que el artista genera –como lo menciona Fuentes– pero interpelando a la realidad de una manera particular. Ahora bien, esta forma de expresión es **acontecimiento** porque sucede en un momento en particular en presencia de un público, pero se distancia del espacio convencional que habían trazado las artes escénicas para su presentación e invita a repensar las formas de presentar arte y no representar a través de objetos materiales.⁴⁴ Un ejemplo de esto es la búsqueda de Alejandro Jodorowsky por “sacar el teatro del teatro”,⁴⁵ borrando las fronteras entre el acto artístico y el drama cotidiano de la vida real.

⁴³ Taylor, *Estudios avanzados de Performance*, 9.

⁴⁴ *Ibid.*, 9-10.

⁴⁵ Alejandro Jodorowsky, “Hacia el efímero pánico o sacar al teatro del teatro”, en *Teatro pánico* (México: Era 1965), 67.

Fuentes dirá entonces que, para que el *performance* pueda romper con los cánones artísticos necesita recuperar desde las artes plásticas la propensión vanguardista, el valor de la originalidad, la transgresión y la autenticidad mientras que, de las artes escénicas necesita, retomar sus estrategias y metodologías para efectuar comportamientos expresivos a partir de una escenificación.⁴⁶

En conclusión, Taylor y Fuentes articulan y hacen visible el *performance* a partir de su naturaleza de acontecimiento, de su constante movimiento, de su pertenencia al campo pos disciplinario y de su predilección por la vanguardia⁴⁷.

Por su parte, Erika Fischer-Lichte, a partir del análisis de obras performáticas específicas, como por ejemplo *Lips of Thomas* de Marina Abramovic, se da cuenta de la necesidad de estudiar estas nuevas formas de expresión de una manera distinta.⁴⁸ El *performance* no se manifiesta como las artes visuales en el objeto material, sino que este genera una forma particular de materialidad, utilizando los objetos sólo para recordar la existencia del acontecimiento corporal y enmarcando este último como lo más importante del acto artístico. Es decir, que el *performance* existe sólo en el presente, no es transferible, es vivencial, pero deja su huella en los objetos físicos que lo ayudan a acontecer.

Aquí se involucran el cuerpo del artista, el movimiento, la escena y el cuerpo del espectador, el ritmo, el sonido o la ausencia de este, la luz y el entorno en sí mismo para dar como resultado un acontecimiento que se transforma en experiencia. Siguiendo sus ideas, se

⁴⁶ Taylor, *Estudios avanzados de Performance*, 35.

⁴⁷ Entendiendo como vanguardia aquella iniciativa de la disciplina por proponer un cambio de perspectiva ante el camino de las artes y reconocerse a sí misma como el vehículo para lograr una ruptura.

⁴⁸ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 45.

obliga a plantear nuevas reglas de operación y análisis para a su vez expandir las posibilidades discursivas y de comunicación del arte en general.

Fischer-Lichte está hablando de una experiencia performática a partir de la escenificación y del desglose del concepto de teatralidad, donde el teatro es visto como metodología de estudio y funciona para destacar “los mecanismos de producción de significados en su proceso de funcionamiento y el resultado de estos procesos”.⁴⁹ En otras palabras, la investigadora construye la posibilidad de analizar al *performance* a partir de los principios de las disciplinas escénicas, particularmente el teatro, priorizando con ello el estudio del desarrollo de la pieza por encima de la obra terminada. Consecuentemente, la Estética de lo performativo es la metodología que provee a las artes escénicas de una nueva forma de análisis dentro del campo de la investigación académica⁵⁰ en relación a otras disciplinas como la filosofía, la sociología, la antropología, la teoría de los medios y la teoría del arte. Así, podemos comprender que las manifestaciones artísticas han tenido y tienen diversos aparatos teóricos de los que ya sea el curador, el crítico o el académico, se valen para estudiarlas y analizarlas en su propio contexto. En el caso del *performance* y la Estética de lo performativo desde sus propias metodologías, comprenden de qué manera, en el siglo XX y XXI han acontecido las relaciones entre el cuerpo en acción, la materialidad, la percepción, la memoria, la relación de los cuerpos con su contexto, la palabra escrita o

⁴⁹ *Ibid.*, 12.

⁵⁰ Las artes escénicas históricamente han carecido de un aparato teórico-estructural fuerte en comparación con las reflexiones críticas de las artes plásticas. En particular la danza ha sido configurada como un arte efímero y por lo tanto carente de vasta investigación teórica.

hablada, la imagen o bien la interacción de todos estos aspectos entre sí, para la construcción de los significados culturales.⁵¹

Por lo tanto, de la misma forma que Taylor y Fuentes, Fischer-Lichte perfila su investigación hacia el entendimiento del *performance* como parte del campo de estudios pos disciplinarios del arte, donde sus metodologías y líneas de trabajo proceden de otras disciplinas –como la sociología, la antropología y la filosofía–, dándole al *performance* la posibilidad de resistir a la construcción dominante del poder intelectual para proponer un cambio de perspectiva metodológica. Esta revisión sintética de las dos posturas teóricas de Taylor, Fuentes y Fischer-Lichte marca el abordaje teórico del *performance* en este ensayo.

En el *performance* encontramos diversos niveles de análisis.⁵² Primero, a nivel técnico se trata de una disciplina que implica movimiento del cuerpo del ejecutante, respuesta del cuerpo expectante, el juego de la presencia, la noción de público visto como comunidad, el contacto, la sonoridad, el juego de la materialidad, el reto de la espacialidad y el discurso abstracto. Segundo, a nivel discursivo compromete una preparación teórica, es decir que el artista construye y fundamenta el contenido que quiere expresar y finalmente, el *performance* se construye como una manifestación interdisciplinaria.

En tanto acontecimiento artístico⁵³ el *performance* permite que en su presentación sea posible experimentar lo espontáneo transformando con ello la relación de los participantes

⁵¹ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 24.

⁵² Lütticken Swen, “Progressive Striptease. Performance ideology: Past and present,” en Amelia Jones y Adrián Heathfield ed., *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (Chicago, Bristol: Intellect Bristol, 2012), 36.

⁵³ Cuando se habla de acontecimiento en el arte escénico, se está haciendo referencia al acto del ejecutante, es decir, la generación de una acción física con una finalidad específica dirigida a un público en un espacio delimitado, así que el acontecimiento es el hacer de la obra, la acción del cuerpo.

con el discurso de la obra, privilegiando así la atención a lo involuntario e inesperado y a la interacción, es decir al proceso más que al resultado.

En el año 2012, en la Tate Modern⁵⁴ se llevó a cabo un evento que fungió como plataforma para activar y hacer visibles las dimensiones teóricas del *performance* propuestas por Taylor, Fuentes y Fisher-Lichte, *Performance Year Zero: A living History*.⁵⁵ Este proyecto consistió en exhibir a lo largo de un mes –de septiembre a octubre de 2012– una serie de trabajos de diversos artistas contemporáneos, que exploraron el lenguaje del *performance* para enfatizar el evento como una confirmación de la importancia que adquirió el *performance* para el museo y como prueba, toda la potencialidad de la estética de lo performático, o de la naturaleza propia del *performance*. Mediante una estrategia de exhibición que involucró *performances*, charlas, talleres y mesas de discusión, los artistas y los espectadores dentro del museo, se dedicaron a analizar lo que se entiende y se ha entendido por *performance*. Peggy Phelan exploró la posibilidad de comunicar los principios del *performance* de boca en boca con la finalidad de cambiar la metodología de transmisión de conocimiento. Rabih Mroue con la pieza *Who Is Afraid of Representation*, retomó la idea del *performance* como experiencia del ejecutante y el espectador simultáneamente en un acto colaborativo para la construcción de la obra artística, evidenciando los procesos de interacción cultural y social. Anne Teresa de Keersmaeker por su parte, mediante

⁵⁴ Para una delimitación más exacta de la institución, leer en su página oficial: “About Tate,” *Tate*) <http://www.tate.org.uk/about-us> (consultado en agosto, 2017)

Texto original: “Tate is an executive non-departmental public body and an exempt charity. Its mission is to increase the public’s enjoyment and understanding of British art from the 16th century to the present day and of international modern and contemporary art.”

⁵⁵ EXM 7.6.7 *South Tank: Performance Year Zero; The Tanks*, Archive and Special Collections Room. Hyman Kreitman Reading Rooms. Londres: Tate Modern (2012).

*Choreographic handwriting*⁵⁶ conjuntó el lenguaje de la danza con el del *performance* y el de la música para escribir lo coreográfico.

El *performance* en el año 2012 tomó la oportunidad de a partir de las acciones de varios artistas, entrar a la institución legitimadora del arte para ubicarse como una disciplina abierta y dinámica.

Esto significó entre otras cosas, que el museo debía preocuparse por atender estas manifestaciones de acuerdo a sus características poco habituales.

En palabras de Erika Fischer-Lichte,

*Es necesario el desarrollo de una **nueva estética** que pueda absorber entre sus líneas las características fundamentales de esta disciplina, la transformación de la obra de arte en acontecimiento y la de las relaciones ligadas a ella: la de sujeto y objeto y la del estatus material y signico.*⁵⁷

El *performance* es y no es muchas cosas, pero como se mencionó al principio de este apartado, este se puede asumir más bien por lo que permite ver, hacer y accionar en el mundo del arte y la cultura. Esta disciplina tiene la capacidad de sumar nociones prácticas y teóricas de lo que involucra una acción física en lugares específicos ya sea siguiendo o confrontando los supuestos teóricos del arte contemporáneo. Tiene el potencial para sustentar, desde su práctica, la noción de la Estética de lo performativo (Fischer-Lichte) y a su vez, permite reevaluar lo que conocemos de él mismo a partir de coreografías, textos, lecturas y acciones.

⁵⁶ OLY 5.3.4 *Art in Action, The Tanks: Anna Teresa de Keersmaeker-Four Movements to the Music of Steve Reich*. Archive and Special Collections Room. Hyman Kreitman Reading Rooms. Londres: Tate Modern (2012).

⁵⁷ Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 46.

Este es un campo fértil para cuestionar definiciones, límites y formas de transmisión. Se puede reconocer entonces, que el *performance* no es sólo un acto vanguardista efímero, sino que se trata de una realización escénica que asume en sus fundamentos las inquietudes de otras varias disciplinas, como la danza, con la firme finalidad de abrir nuevos campos de posibilidad para cada una de ellas.

Apartado III.

Desde la danza: una vista al *performance* de Xavier Le Roy

En el año 2009 se presenta la conferencia performática *Product of Circumstances* (1998) por Xavier Le Roy en el espacio de la *Turbine Hall* en la Tate Modern en Londres.⁵⁸ Este *performance* duró una hora y aconteció durante dos días, formando parte del programa *UBS Openings: Saturday Live weekend programme*. En su cuarta edición titulada (inició en 2006) *Characters, Figures and Signs: Choreography as 'Doing' and 'Saying'* buscó poner en diálogo a las artes plásticas con el lenguaje y la danza contemporánea. En el programa de aquella ocasión, el trabajo escénico de Xavier Le Roy sobresalió por conjuntar el lenguaje, la metodología y los principios de la danza con la forma, el discurso y el espacio de las artes plásticas a través del *performance*. El lenguaje corporal y el verbal se interceptaron para crear una nueva manifestación plural, ¿qué era? ¿se trataba de danza contemporánea? ¿*performance*? ¿o una mezcla de las dos? La respuesta no es sencilla, pero si tomamos como base los conceptos de Erika Fischer-Lichte esta presentación podía catalogarse como “acontecimiento” por estar conformada por artes escénicas (danza) y *performance*.

Desde su incursión al mundo de la danza, Le Roy se ha dedicado a explorar los puntos de divergencia entre las ciencias y las artes, buscando formas de unión y de separación que le den el material suficiente para discutir a partir de su propio cuerpo, las líneas divisorias entre disciplinas. Él se cataloga a sí mismo como un bailarín tardío, porque comienza su

⁵⁸ Petra, Sabisch. “Product of Circumstances by Xavier Le Roy: A Critique of the Circumstances of Production”, en *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography*. (Munich: Bojana Cvejić, 2011), 32–67.

carrera como bailarín y coreógrafo en 1991 cuando se encontraba redactando su tesis doctoral en biología molecular.

A través de los movimientos de su cuerpo y de la palabra hablada, Le Roy cuestiona los límites de las prácticas artísticas con respecto a la ciencia y es a través de la construcción de un cuerpo crítico que logra lo que se propuso.

El cuerpo en *Product of Circumstances* gracias a Xavier es entendido como recurso y sitio para la experimentación, la danza es asumida como la disciplina proveedora de principios técnicos básicos para darle forma al movimiento y el *performance* el puente para encontrarse de manera crítica y personal con el espacio que ya no es un escenario.

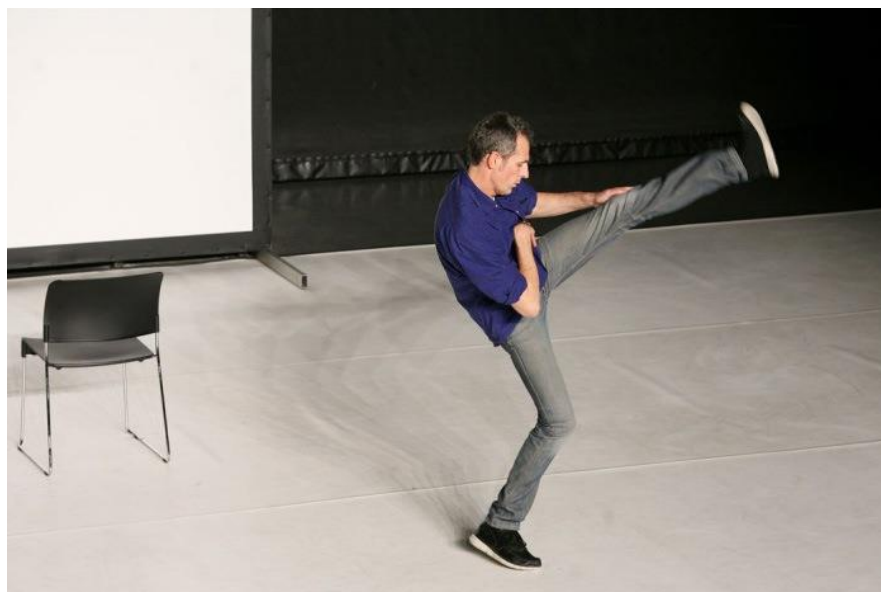


Fig. 4

Product of Circumstances demuestra que el esfuerzo realizado por artistas como Yvonne Rainer o Steve Paxton rindió frutos. Xavier Le Roy se asume como bailarín y coreógrafo, pero no recurre al escenario del teatro para construir su relato, más bien busca

las paredes blancas del museo para resignificarlas y usa los principios críticos del *performance* para avanzar en el estado crítico del discurso del arte contemporáneo.

En la introducción de este ensayo académico se hizo un breve recorrido por los años cincuenta y sesenta para entender la manera en que las artes plásticas dialogaron con las artes escénicas. Sin embargo, para entender por qué la pieza de Le Roy resulta tan trascendente y se ubica como un híbrido entre estas disciplinas, a la vez que se entiende como *performance*, es indispensable caminar por algunos senderos de la Historia de la danza.

A principios del siglo XX la bailarina y coreógrafa Martha Graham⁵⁹ resignificó los principios de la danza para producir un lenguaje propio. Aseguró que: “La danza es un lenguaje que debe olvidarse de lo decorativo, es generadora de conocimiento y por supuesto, tiene que ver con las emociones que vivimos con el cuerpo”.⁶⁰ Influenciada por el modernismo y por el psicoanálisis de Sigmund Freud, Graham incursionó en la creación de una nueva técnica que rompió con el orden establecido en la danza, y la llamó, Técnica Graham. Esta técnica versaba sobre la necesidad de una exploración constante del cuerpo y sus alcances a través de nuevos caminos creativos.

⁵⁹ Texto original: Martha Graham (Pensilvania, 1849-1991), she created for dance a completely new language, the one she needed ‘to make visible the interior landscape.’ The aim of technical training, as she describes it here, is still the control of the dancer’s instrument. But where the ballet class was planned to increase the independent mobility of the limbs and to develop the vertical extension of the body, the Graham exercises stress the inner core that motivates movement to raise the body from the floor. The turnout is either eliminated or used to only a moderate degree; control emanates from the back. The effect desired is neither courtly elegance nor ethereal lightness nor yet pedestrian naturalism, but rather a reflection of ‘*the miracle of the human being*.’

En Selma Jeanne Cohen, ed., *Dance as a Theatre Art. Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, 2nd edition (Hightstown, N.J.: Princeton Book Company, 1992), 135.

⁶⁰ Claude Pujade-Renaud, *Martha o la mentira del movimiento*. Traducido por Solange Lebourges (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011).

Entre 1939 y 1945 Merce Cunningham, primer bailarín de la compañía de Martha Graham, funda su propia compañía, la Merce Cunningham Dance Company. A diferencia de Graham, el contexto⁶¹ efervescente de Cunningham ayudó a que su danza, más allá de romper los límites, se expandiera hacia el lenguaje de las artes plásticas y hacia el arte del *performance*.

A partir de 1970 Cunningham se dedicó a investigar las posibilidades del cuerpo con base en los principios de la danza. Cunningham llevó su exploración al campo teórico logrando que varios de sus discípulos se interesaran por la teorización de la disciplina. Paul Taylor, Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, Karole Armitage, Foofwa d'Imobilité y Jonah Bokaer entre otros, ahondaron en la investigación de los comportamientos del cuerpo para explotarlos artísticamente.

En 1968 Steve Paxton presentó *Beautiful Lectures*⁶², una apuesta por la voz del bailarín. Para Paxton fue fundamental matizar la idea de corporeidad en la danza a partir de la voz. Esto último iba de la mano de la necesidad de romper la idea preconcebida donde el bailarín únicamente funge como traductor e intérprete de las ideas del coreógrafo. A manera de conferencia performática. Paxton proyectó de manera simultánea, un filme del Ballet

⁶¹ Merce Cunningham (1919 -2009) was a leader of the American avant-garde throughout his seventy-year career and is considered one of the most important choreographers of our time. Through much of his life, he was also one of the greatest American dancers. With an artistic career distinguished by constant innovation, Cunningham expanded the frontiers not only of dance, but also of contemporary visual and performing arts. His collaborations with artistic leaders from every creative discipline yielded an unparalleled body of American dance, music, and visual art. En Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, (Middletown CT: Wesleyan University Press, 1987) 78-84.

⁶² Paxton is also interested in the ways pornographic films represent the body, and in comparing pornographic acts with other kinds of movement. (...) In *Beautiful Lecture* (1968), a film of the Bolshoi's Swan Lake was projected simultaneously with a blue movie, and Paxton danced in the space between the two images, marking small gestures and mouthing a taped lecture on sex and ballet. *Ibid.*, 63.

Bolshoi interpretando *El lago de los cisnes* y en la pantalla subsecuente, una película pornográfica. Paxton bailaba entre las dos imágenes, verbalizaba una conferencia (pregrabada) sobre la relación entre el ballet y el sexo. En fechas similares, Trisha Brown presentó *Accumulation with talking plus watermotor*,⁶³ (1970) una mezcla de dos solos que había ofrecido durante su pertenencia al colectivo Judson Dance Theater, pero esta vez le añadió voz, con la cual pudo contarle al público sobre el proceso coreográfico e intelectual detrás de la danza.

Los cuerpos de los artistas son sus tesis, como sucede en el caso de Le Roy, donde su trabajo corporal es producto de las inquietudes de la danza posmoderna, de esa danza que se piensa a sí misma y es capaz de romperse para volverse a construir en suelos distintos. Paxton y Brown avanzan en caminos discursivos distintos, pero sus narrativas corresponden a las inquietudes de Le Roy de manera táctica. En 1996 Xavier Le Roy junto con Christophe Wavelet y Märten Spängberg retoman uno de los trabajos más importantes de Yvonne Rainer, *Continuous Project – Altered Daily* (1969) para afirmar el impacto de las ideas de Rainer sobre la danza y para con ello, afianzar su postura donde afirma que la danza no sólo tiene un lugar en el museo contemporáneo, sino que esta es capaz de construir desde sí misma discursos políticos, tomar voz y experimentar más dimensiones de las que históricamente le han sido otorgadas.

Le Roy está comprometido con entender su práctica artística como *performance* y danza a la vez. Se asume como bailarín, coreógrafo y artista contemporáneo con la firme convicción de demostrar que las inquietudes de los artistas de los años sesenta no sólo son válidas, sino que también cincuenta años después, continúan siendo vigentes y necesarias

⁶³ Video disponible en YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=4ru_7sxvpY8

para construir un aparato teórico, metodológico, expositivo que sea capaz de entenderlas, estudiarlas, asumirlas y transformarlas en creaciones artísticas críticas.

Untitled 2012 es una pieza concebida desde la lógica del acontecimiento, a la manera de Fischer-Lichte, ya que Xavier Le Roy la crea y reproduce pensando en el proceso del cuerpo, en que lo importante de esta pieza es su continuo movimiento y construcción colectiva. Se aleja de la idea del producto material y abraza el resultado de la obra en conjunto con el público.

Los visitantes entran a una habitación completamente oscura donde de principio no ven nada, al paso de unos segundos sus ojos se acostumbran y pueden ubicarse en el espacio, así como distinguir a los demás visitantes. Al fondo de la habitación se encuentran dos personajes vestidos completamente de negro incluyendo manos, pies y cabeza, uno de ellos es un muñeco y el otro un bailarín, quien poco a poco va moviéndose para realizar una danza lenta y continua. Cuando el visitante se encuentra inmerso en la observación del ritmo del movimiento constante, un bailarín vestido de civil aparece junto a él para comenzar una plática y con ello despertar su propia corporeidad; al conversar juntos, se abren a las palabras y a la experiencia que están viviendo.

Esta pieza ofrece la posibilidad de pensar gran diversidad de matices respecto al uso del cuerpo, acerca de los roles del observador–observado, sobre la materialidad, la danza, el arte contemporáneo, la relación público–obra, la construcción de lo individual y lo colectivo, el espacio, la interacción entre sujetos, el uso de la luz, la memoria, entre otros. Busca repensar e ir construyendo la obra según los actores que la accionan, es decir que privilegia la experiencia sobre lo material y obliga al museo a cambiar sus dinámicas expositivas, curatoriales e incluso institucionales.

Le Roy crea experiencias artísticas. Se dedica a construir narrativas que estén atravesadas por el cuerpo y que cuestionen el estado original de las cosas. Cuestiona la forma en la que nos relacionamos con el tiempo, el espacio y el lenguaje para crear espacios de conversación, crítica y experiencia.

Le Roy no utiliza bailarines para que reproduzcan su trabajo; él les pide que presenten su cuerpo entrenado técnicamente por la danza, pero lo usen para hacer escuchar un discurso propio y legítimo. Para él, el bailarín tiene voz, conciencia, discurso y por ende también su cuerpo. La danza es una práctica colectiva, pero cuando deja de ser un arte puramente escénico para transformarse en arte contemporáneo por la vía del *performance*, entonces utiliza esa colectividad para construir una voz crítica y contundente tanto para la disciplina de la danza, como para sus participantes. Dicha voz se alimenta de lo que tienen que decir los bailarines, coreógrafos, visitantes, curadores y teóricos.

Si nos desplazamos al ámbito de las exposiciones, *Retrospectiva por Xavier Le Roy*, sería tal vez el paradigma contemporáneo del vuelco de la mirada a los artistas del Judson Dance Theater. Inaugurada en el 2012, en la Fundación Antoni Tàpies (Barcelona), la exhibición y sus tres ejes temporales exploran el cuerpo del bailarín como archivo vivo. El artista del cuerpo guarda a manera de memoria corporal todas las coreografías bailadas, las experiencias con otros cuerpos, sensaciones, acontecimientos, sonidos, respiraciones, lugares, secuencias y tiempos. El cuerpo es un archivo viviente y consciente, en palabras de Yvonne Rainer: “(...) no sólo la mente es un músculo, sino también el músculo es una mente (...)”.⁶⁴ Esta idea del archivo viviente se contrapone por completo con la idea de los museos de contener, coleccionar y almacenar los objetos materiales como testigos de la historia. Un

⁶⁴ Rainer, *The Mind is a Muscle*, 33.

archivo que habla e interactúa con el público es muy distinto a un objeto que puede ser guardado y estudiado años más tarde por sus características materiales.

Retrospectiva recupera y ejemplifica la necesidad de una Estética de lo performativo en otra línea que también es fundamental, el archivo. Es necesario repensar las dinámicas de las instituciones como los museos respecto a exhibir, pero también sobre cómo coleccionar arte, tomando en cuenta a su vez, los ejes de la exposición: la duración de la visita del público, el trabajo diario de los intérpretes y el desarrollo de una pieza durante el tiempo que dura la exposición. Cuando se exhibe arte corporal, efímero e inaprensible (“arte vivo”) las dinámicas de exposición deben ser otras a las de las artes plásticas o del arte meramente retiniano, se deben tomar en cuenta la duración, continuidad y desarrollo, así como también cuando se habla del resguardo o colección de este mismo arte, se debe privilegiar la noción de acontecimiento y experiencia sobre el de reproducción o colección. El *performance* o “arte vivo”, no se puede pensar en la misma lógica de lo material ya que está hecho por definición para cambiar, para visitar y no permanecer.

Y aquí es donde la aportación teórica de Fischer-Lichte se vuelve trascendental, puesto que coloca sobre la mesa la necesidad de la aplicación en la teoría y en la práctica de una estética propia a lo performativo, analiza y propone una forma de entender todas estas ebulliciones artísticas y sus matices con la finalidad de proponer un modelo capaz de encontrar nuevas alternativas a los aparatos teórico-conceptuales a los que se suelen ceñir las diversas manifestaciones artísticas contemporáneas.

Una de las finalidades de los dos museos tomados como ejemplos en el capítulo anterior, es exhibir arte corporal y enfocarse principalmente en aquel que implica a la danza. Han implementado cambios en su metodología para permitir su inclusión y trabajan, aunque

en vías distintas, para que el cuerpo esté presente en sus colecciones y exhibiciones, pero ¿cómo lo archivan?

Cuando revisé el archivo Hyman Kreitman Reading Rooms de la Tate Modern no encontré registros de las actividades corporales en el museo. El responsable del Reading Room refirió que lo único que se almacena es aquello que está escrito o dibujado por el autor, así como si es el caso, algún video o fotografía de registro, pero no existe una metodología para conservar este tipo de acontecimientos corporales discursivos.

Realizar, conceptualizar, exhibir, programar, archivar o teorizar una obra corporal supone en sí misma un desafío a las nociones tradicionales en varias escalas y diversos matices. Por ello, el discurso de Xavier Le Roy es uno de los proyectos más amplios al respecto. Desde 1991 hasta hoy el artista ha venido analizando y evidenciado la relación existente entre cuerpo, danza, *performance*, museo y archivo, así como la correspondencia entre sus diferentes actores para abrir una brecha importante en la investigación de los mismos.

Al inicio de este capítulo se declaró “Xavier Le Roy lo logró” porque para fines de esta investigación, el bailarín y coreógrafo consiguió conjuntar exitosamente los principios corporales y la metodología de la danza con el discurso crítico y espontáneo del *performance* en el museo de arte contemporáneo. Lo que significa que aquello que se venía explorando desde los años sesenta, hoy se ubica dentro del campo del arte contemporáneo como práctica artística recurrente, pero ¿necesita esta fusión de disciplinas una designación específica? Y de ser así, ¿cuál sería la más adecuada y por qué?

Apartado IV.

Danza performática

Perdí esa creencia específica en la ciencia, que es presentada como el acceso correcto a la verdad. Pensar, entonces, se volvió una experiencia corporal

Xavier Le Roy⁶⁵

Xavier Le Roy piensa con el cuerpo. Durante veintisiete años este coreógrafo ha renegado de las definiciones unívocas creando piezas artísticas que cuestionan, repiensen y revisitan los conceptos a través del movimiento; desde los cuerpos su propuesta es generar una nueva relación con el mundo. Apoyado en estas conceptualizaciones, este ensayo académico retoma el pensamiento de Le Roy como ejemplo de la acción artística, analiza el término *performance*, revisa la trayectoria histórica de la danza, investiga la relación del cuerpo con respecto al museo y logra entonces, proponer un concepto que encara toda esta pluralidad, la Danza performática.

Esta denominación sugiere pensar *con* el cuerpo, repensar los lugares que han sido otorgados a las disciplinas artísticas y, sobre todo, visibilizar las prácticas artísticas contemporáneas que involucran al cuerpo desde espacios antes no estudiados. Más allá de restringir a parámetros inalterables y reducir su campo de acción, esta denominación escapa de los códigos y propone una fórmula distinta donde el cuerpo es el centro de estudio y desde él es que los métodos de exhibición, investigación y ejecución se entienden a partir de lógicas otras.

⁶⁵ Philomena Epps, 'Xavier Le Roy, *Product of Circumstances 2009*', case study. Performance at Tate: Into the Space of Art, Tate Research Publication, 2016.

<http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/xavier-le-roy> (consultado el 10 de agosto, 2017)

La Danza performática ubica los principios de la danza moderna como bases metodológicas para el análisis del cuerpo en movimiento, respeta los principios técnicos y asume la Historia de la danza como parte de las bases históricas para la creación corporal. A la manera de Fischer-Lichte, denomina las piezas artísticas como acontecimientos, no como piezas materiales, y se asume a sí misma como una forma de arte contemporáneo y una variante de danza.

Como ejemplo, en 2017, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Anne Teresa De Keersmaeker presentó la obra titulada: *Anne Teresa De Keersmaeker Work/Travail/Arbeid*⁶⁶ en donde se pregunta, ¿puede la coreografía ser expuesta como exhibición? Y para contestarla, Anne Teresa reinterpreta su *performance Vortex Temporum* del año 2013 pero esta vez acoplándolo a las condiciones y restricciones del museo. Esta obra fue presentada por primera vez en el año 2015 en el Centro de Arte Contemporáneo de Wiels (Bruselas), y más tarde la pieza recorrió los museos de “gran nombre” en el orden internacional: el Centre Pompidou (Paris) y la Tate Modern (Londres). De Keersmaeker experimenta con los distintos espacios de los museos para retar a la imaginación, la forma y la conceptualización del *performance* adaptándose al horario en que cada museo permanece abierto, al espacio blanco de las salas de arte y al público nativo de cada lugar, en concreto, el proyecto de la artista fue transformar la idea tradicional de exhibición, problematizar el rigor estructural de sus propias obras, aquellas que ya habían sido expuestas con anterioridad, y así, medir los límites expresivos que se le imponen a una disciplina cuando se le obliga a permanecer en un espacio que desde siempre fue pensado para ella.

⁶⁶ “Anne Teresa De Keersmaeker: Work/Travail/Arbeid,” *MOMA* (marzo 29-abril 2, 2017). <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1626> (consultado el 15 de mayo de 2017)

Este *performance* cuestionó la pertinencia de los principios de la danza en otros espacios, la coreografía en esta pieza fungió como eje reflexivo y fuente teórica para cuestionar el aparato completo de exhibición y por lo tanto, englobando estos principios, esta manifestación corporal unió en su discurso artístico ciertos principios de la danza, con la fuerza crítica del arte contemporáneo gracias al *performance* y se situó en el espacio de exhibición de un museo contemporáneo.

En palabras de Lola Hinojosa: “El *performance* en su unión con otras artes como la danza, propone hacer visibles las tensiones entre varios aspectos, como la exposición y la acción (...)”

Dentro de la clasificación contemporánea de las artes, el *performance* es categorizado, como ya se ha discutido en capítulos anteriores, a partir de varios matices, pero ninguno de ellos propone una denominación *per se* para la suma a los principios de la danza. Por su lado, la danza tampoco ha dedicado grandes estudios para analizar y desdoblarse la posibilidad de entender(se) como arte contemporáneo a través del *performance*. Todo esto a pesar de que las obras que reúnen estas características particulares se han ido multiplicando con los años y han abordado diversos aspectos que incumben a críticos y académicos del arte.

El avance de los estudios sobre esta temática es lento, si lo comparamos con la cantidad de reflexiones sobre el arte contemporáneo de los últimos años. En el siguiente diagrama se esquematiza como la Danza performática⁶⁷ (círculo rojo) se forma a través de la intersección de distintas artes y sus respectivas cargas históricas, discursivas y posibilidades narrativas.

⁶⁷ El término performático es acuñado por la Diana Taylor. Véase Diana Taylor y Marcela Fuentes. *Estudios avanzados de Performance*. (México: Fondo de Cultura Económica; Instituto Hemisférico de *Performance* y Política; Tisch School of the Arts; New York University Nueva York, 2011).

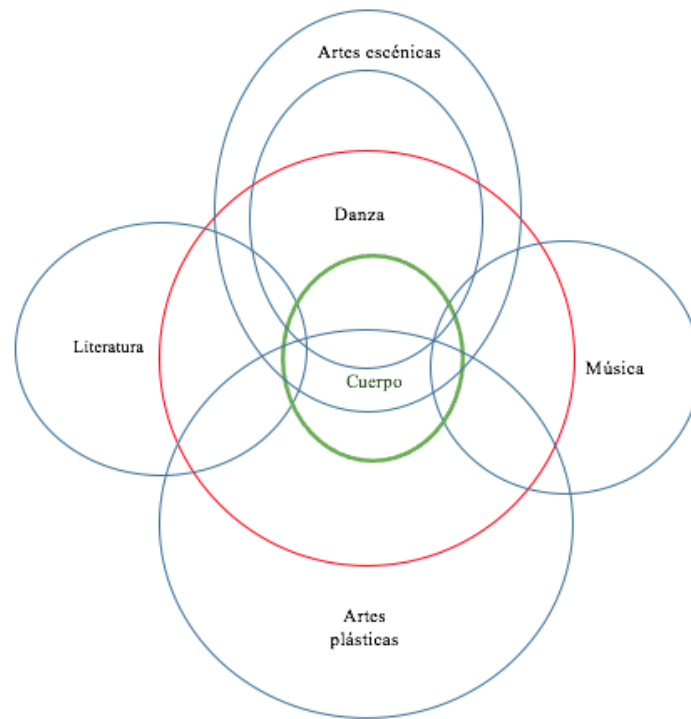


Fig. 5

La Danza performática es una propuesta que reúne, como ya se dijo, los principios, metodologías y fundamentos técnicos de la danza con las bases disruptivas, el discurso político, el uso del cuerpo como materia artística y la noción de vanguardia del *performance*, y se expone normalmente en el espacio del museo contemporáneo con el afán de criticar, evidenciar, analizar y realizar dinámicas de choque que provoquen repensar las bases expositivas y teóricas de las artes. También es una propuesta metodológica porque va más allá de la mera utilización del espacio-tiempo expositivo; la Danza performática utiliza el cuerpo como soporte de las investigaciones y propone situarlo como el actor principal del discurso total que implica organizar un evento en espacios de exhibición contemporánea.

Involucra la historia de la expresión del cuerpo en la Historia de Arte como eje direccional de la forma de entender el arte actual. Sugiriendo entonces, aceptar y reproducir la propuesta de la teórica Fischer–Lichte sobre la Estética de lo performativo, donde un cuerpo danzante, es decir un cuerpo en movimiento, es un cuerpo crítico, político, que se torna fundamental para descifrar los discursos del arte no material en el contexto específico del siglo XX y XXI.

Desde ayer y hasta hoy el cuerpo ha sido invisibilizado y por lo tanto disminuido en sus capacidades políticas, discursivas y expresivas para presentarse como forma de arte. Es por ello que, la Tate Modern en la exhibición; el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con su aparato de investigación; Xavier Le Roy con su producción artística; Erika Fischer Lichte, Diana Taylor y Marcela Fuentes con sus propuestas teóricas, llevan a cabo ciertos esfuerzos para abrir los caminos de investigación, romper las estructuras y provocar inquietudes suficientemente fuertes para cambiar la situación del cuerpo y trazar un nuevo trayecto donde este, la danza y las disciplinas afines tengan potencialmente nuevas formas, lugares y bases para ser escuchados con todo lo que tienen por decir.

La Danza performática reta a la idea preconcebida de que el museo controla de una sola forma el entorno y a su vez disciplina los comportamientos de los espectadores o visitantes, para imitar una situación cotidiana cualquiera, con todo y los accidentes de lo auténtico que acontecen en momentos inesperados. Desplaza a la escena, los conocimientos sociales de la memoria y el sentido de la identidad. Provoca que los cuerpos comunes y también los preparados para bailar inmersos en la cotidianidad reflexionen sobre los actos corporales naturalizados y con ello, puedan presentarlos a partir de la ruptura de sus normas esenciales creando nuevos discursos claves. Discute qué es la danza, qué tipo de valor produce, -si es que produce alguno- y cómo puede desplazarse de un cómodo lugar

coreográfico hacia un lugar en donde las cuestiones de identidad, política y raza adquieran mayor dimensión. Pregunta también por la representación de la historia, de la huella, de la identidad y la memoria.⁶⁸ Por lo tanto, la Danza performática es un esquema que despliega en sí mismo un conjunto de planos que se entrelazan y complementan pero que también dislocan y producen desencuentros. Un proyecto interdisciplinar que es producto de varios factores e inquietudes.

La Danza performática es una declaración de intenciones que enmarca y territorializa los cánones estilísticos y las convenciones estéticas de la danza y el *performance*, compromete el diálogo entre la práctica y la teoría.

Expresa un argumento firme frente a su contexto político mediante el uso de lenguajes propios y a su vez al servicio de un modelo de obra dinámica, en la cual participan diversos lenguajes que entran en tensión haciéndose presentes o bien, se desdibujan a favor de la materialidad y la idea. Da la oportunidad de cuestionar la experiencia individual del arte material y propone apostar por la experiencia colectiva dando paso al acontecimiento como presentación de los hechos.

Esta nueva propuesta de relación con el mundo artístico cuenta a su vez, con varias proyecciones susceptibles de ser estudiadas. Involucra el concepto de democratización del museo contemporáneo, el estudio de públicos, cuestiona la preponderancia del arte retiniano, opta por estudiar la memoria de lo efímero, implica para su existencia la realización de procesos de rentabilidad social y política, echa mano de los estudios culturales con el fin de

⁶⁸ Véase, Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll, Steve Giles, eds., *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance* (Nueva York: Bloomsbury, 2013), 120-121.

poder relacionar lo político con lo artístico y lo económico⁶⁹ y apoya la investigación de lógicas otras con la finalidad de entender al cuerpo del bailarín como archivo “vivo”.

En conclusión, la Danza performática permite entender la investigación corporal como un conjunto de preguntas para las manifestaciones desde los años cincuenta hasta las de hoy, donde se privilegia el proceso ante el resultado, y arma dispositivos analíticos sobre la teoría y la práctica corporal para que estos sean capaces de compartir y expandir esas preguntas. En el mismo camino que las prácticas de Le Roy, la Danza performática quiere vivir el mundo de otra manera.

⁶⁹ *Ibid.*, 13

Conclusión

El cuerpo tiene mucho que decir a través de la danza y del *performance*, así como estos a su vez, tienen muchos territorios que explorar dentro de las artes. La propuesta de esta reflexión a manera de ensayo académico es abrir el campo de estudio de la danza y del *performance* con el fin de fomentar la construcción de un aparato teórico firme, variado, libre y abierto a diversas formas de estudio.

En el 2018 la danza contemporánea responde al legado de aquella danza que se forjó en los años sesenta. Actualmente la danza es hablante, pensante, crítica y política. Hoy y probablemente mañana, esta disciplina ya no estará marcada por límites, sino que se expresará con rebeldía y se moverá con ritmo hacia lo inesperado.

La apuesta de las artes contemporáneas –principalmente del *performance*– por visibilizar el cuerpo ha sido una de las apuestas más positivas ¿? para el mundo de las artes escénicas. Gracias a ello, la danza ha podido explorar otras disciplinas, otros discursos y se ha proveído de más posibilidades creativas. Con un cuerpo que grita, arde, violenta, dialoga y explota, la danza y el *performance* han podido estar presentes en el teatro, en el museo y en las calles generando más preguntas que respuestas. Pero este camino no está cerrado, la danza sigue buscándose a sí misma, es decir, continúa en construcción y es cuestionando a las disciplinas que la rodean como ha ido descubriendo que tiene muchas formas por experimentar.

Así llegamos a la Danza performática, una de estas formas por explotar. Esta propuesta es una puerta abierta a la investigación donde se apuesta por teorizar e investigar al arte del cuerpo, asumiendo el desafío de recorrer un camino vasto y ansioso por ser descubierto.

Cuando el objeto de estudio es efímero, cambiante y perecedero, todo lo que se produce a partir de él también lo es, sólo que a diferencia de cómo se planteó al principio de esta investigación, hoy estas características son más oportunidades que frenos discursivos. Sin embargo, a pesar de que con los años ha habido un gran avance en la investigación de estas manifestaciones efímeras, sigue siendo urgente abrir cada vez más espacios dentro del arte contemporáneo para la exploración de los discursos corporales.

Hoy también el concepto de artes escénicas es insuficiente para el cuerpo creativo. Los artistas han demostrado tener actitudes desafiantes ante los discursos impuestos y han logrado romper algunas normas para crear nuevas y así responder a sus inquietudes, pero, la academia, nuevamente, va un paso atrás. El cuerpo grita, baila, explota y demuestra cómo es necesario que desde los pilares académicos e institucionales se replantee y expanda el entendimiento del cuerpo para poder conceptualizar nuevas y viejas formas de arte.

Encontrarse cuerpos danzantes en el espacio del museo contemporáneo cambia por completo la inercia que han construido estas instituciones. No se trata de una casualidad o de una estrategia del museo que ofrecería más actividades para los visitantes. Es un síntoma de cambio, una mutación de los espacios expositivos y de las manifestaciones artísticas.

A lo largo de este ensayo se ha demostrado que el cuerpo como materia prima, sumado a la danza y atravesado por el *performance* ha sido capaz de reformular de manera profunda los principios que se creían invariables en las instituciones, disciplinas e investigaciones artísticas. Involucrando muchos matices y actores, la Danza performática, como se propone, es hoy un conjunto de relaciones críticas, discursivas, abiertas y cambiantes que responden al reto planteado desde los años sesenta y que hoy, cincuenta años después, sigue vigente buscando correspondencias estéticas con las artes visuales con tan sólo la meta de abrirse espacio y procurarse un desarrollo crítico.

La Danza performática es un tipo de danza que responde a criterios muy específicos con el museo como protagonista, sin embargo, cabe declarar que no es la única forma de danza que ha buscado otros caminos de expresión lejos de las bases emotivas, espectaculares y técnicas **de la danza clásica**. No obstante, la Danza performática ha demostrado a través de este ensayo académico, ser una de las más importantes ya que entre otras acciones, ha procurado un giro de perspectiva en el museo contemporáneo, generando espacios de discusión entre coreógrafos, bailarines, teóricos, artistas visuales y curadores donde se han abordado las relaciones sociales, políticas y culturales que envuelven las prácticas artísticas corporales de una manera nunca antes estudiada; así como también se ha esforzado en la exploración de su propio potencial para generar cambios en la sociedad, es decir, ha reflexionado sobre su poder de incidencia social y sobre su capacidad para examinar las relaciones de poder.

Finalmente, uno de los aportes de esta investigación es reconocer que en las prácticas artísticas contemporáneas existe una conciencia de la necesidad de entender al cuerpo como político, hablante, pensante y por supuesto crítico, lo que conlleva a que la danza también lo sea. Por lo tanto, los espacios que albergan estas manifestaciones, se han visto en la obligación de cuestionar su entorno, su contexto y su forma de exhibir las obras de arte con el fin de tomar una postura crítica de investigación, de exhibición y de creación de arte corporal en particular y el arte en general. Lo importante es seguir cuestionando los límites impuestos, reflexionar sobre el cuerpo como materia política y no dejar de darle su debido espacio al cuerpo crítico.

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1971.

Banes, Sally, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown CT: Wesleyan University Press, 1987.

_____, *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1993.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traductor Andrés E. Weikert. Ciudad de México: Itaca, 2003.

Butler, Judith. “El género en llamas”, en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona: Paidós, 2002.

Cabello – Carceller, Oscar Cornago, Olga Fernández López, Lola Hinojosa, José Luis Marzo, Patricia Mayayo, Alberto Medina, Judit Vidiella, Gabriela Villota Toyos, Juan Albarrán e Iñaki Estrella. *Llámalo Performance. Historia disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria, 2015.

Cage, John. *Silence, Lectures and Writings*. Londres: Marion Boyars Publishers Ltd, 1995.

Cohen, S. J. *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. Estados Unidos: Princeton Book Co., 1992.

Dempsey, Amy. *Styles, Schools & Movements*. Londres: Thames & Hudson, 2010.

Duncan, Isadora. *My Life*. Nueva York: Garden City Pub Co., 1927.

Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Traductores Diana González Martín y David Martínez Perucha, Madrid: Abada Editores, 2014.

Fraser, Miriam y Mónica Greco, *The Body. A Reader*. Londres: Routledge, 2005.

Hinojosa, Lola. “Museo y acontecimiento”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014.

Jeanne Cohen, Selma ed., *Dance as a Theatre Art. Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, 2ⁿ edition, Hightstown, N.J.: Princeton Book Company, 1992.

Jürs-Munby, Karen, Jerome Carroll, Steve Giles, eds., *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*. Nueva York: Bloomsbury, 2013.

Jodorowsky, Alejandro. “Hacia el efímero pánico o sacar al teatro del teatro”, en *Teatro pánico*. México: Era, 1965.

Kant, Emmanuel. *Crítica de la razón pura*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Tecnos, 2011.

Krauss, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. October 8, 1979.

Le Goff, Jacques y Truong Nicolas. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2005.

Lepecki, André. *DANCE, Documents for Contemporary Art*. Londres: MIT Press/ White Chappel Gallery, 2012.

_____, ed., *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.

_____, *Agotar la danza*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2006.

Lippard, Lucy. *Seis años: La desmaterialización de objeto artístico, de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.

Lütticken, Swen. "Progressive Striptease. Performance ideology: Past and present". En *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, ed. Por Amelia Jones y Adrián Heathfield, Capítulo 10. Chicago, Bristol: Intellect Bristol, 2012.

Morgan, Robert C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, trad. María Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal, 2003.

Naverán Isabel y Amparo Écija. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial, 2013.

Naverán de, Isabel. “Desviando la atención” en *De la representación del cuerpo al cuerpo vector (1986-2011)*. Madrid, 2011.

_____, *La expansión brumosa de lo coreográfico*, 2012.

_____ y Amparo Écija eds., *Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid: Artea Editorial, 2013.

Plaza de la, Escudero, Lorenzo coord., *Diccionario visual de términos de arte*. Madrid: Cátedra, 2015.

Pérez Galí, Aimar. *Sudando el discurso*. Cornellá: Mi otro trabajo, 2015.

Pujade-Renaud, Claude. *Martha o la mentira del movimiento*. Traducido por Solange Lebourges. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

Rainer, Yvonne. *The Mind is a Muscle*. Londres: Afterall Books, 2007.

_____, *Work 1961-73*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974.

_____, “Some Retrospective Notes”, en *Tulane Drama Review* 10. Invierno, 1965.

Rees Leahy, Helen. *Museum Bodys. The Politics and practices of visiting and viewing*. Londres: Ashgate, 2012.

Sabisch, Petra. “Product of Circumstances by Xavier Le Roy: A Critique of the Circumstances of Production”, en *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography*. Munich: Bojana Cvejić, 2011.

Schneider, Rebecca. “Los restos de lo escénico (reelaboración)”, en Isabel de Naverán, *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego, 2013.

Smithson, Robert y Allan Kaprow, “What is a Museum?” en *The writings of Robert Smithson, essays with illustrations*. (Nueva York:New York University Press, 1979.

Swen, Lütticken. “Progressive Striptease. Performance ideology: Past and present,” en Amelia Jones y Adrián Heathfield ed., *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Chicago, Bristol: Intellect Bristol, 2012.

Taylor Diana y Marcela Fuentes. *Estudios avanzados de Performance*. Nueva York: 2011.

Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Madrid: Tecnos, 1998.

REVISTAS

Garza, Magnolia de la. “Se solicitan mujeres cantantes mayores de 35 años,” *Revista Rufino Tamayo* 3 (2011).

WEB

Consulta del archivo digital de la Tate Modern, (consultado durante el mes de agosto de 2017):

- <http://archive.tate.org.uk/DServe/dserve.exe?dsqServer=tbcalm&dsqApp=Archive&dsqDb=Catalog&dsqCmd=Search.tcl>
- <http://www.tate.org.uk/about/projects/performance-tate-collecting-archiving-and-sharing-performance-and-performative>
- <http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate>
- <http://www.tate.org.uk/art/artworks/sehgal-this-is-propaganda-t12057>
- <http://www.tate.org.uk/context-comment/audio/performance-year-zero-living-history>
- <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern-tanks-tate-modern/conference/performance-year-zero-living-history>

- <http://www.tate.org.uk/about/projects/performance-tate-collecting-archiving-and-sharing-performance-and-performative>
- Conferencia, *RoseLee Goldberg: Live Culture Talk: The View from Here: One Hundred Years of Performance Art*. Tate Modern Londres, 27 de marzo 2003. <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/roselee-goldberg-live-culture-talk-view-here-one-hundred-years-performance-art>
- Philomena Epps, 'Xavier Le Roy, *Product of Circumstances 2009*', case study, *Performance at Tate: Into the Space of Art*, Tate Research Publication, 2016. <http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/xavier-le-roy>
- Conferencia: *Between Action and Image: Performance as 'Inframedium'* Jonah Westerman. Tate Modern 20 de enero, 2015. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/between-action-and-image-performance>

Otras consultas digitales:

“Anne Teresa De Keersmaeker: Work/Travail/Arbeid”, MOMA.

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1626> (consultado el 15 de mayo de 2017)

Cambridge Dictionary: <http://dictionary.cambridge.org/> (consultado el 3 de junio de 2017)

“The Legacy Plan. A Case Study. I Cunningham Dance Foundation, Inc.,” *Merce Cunningham*.

<https://www.mercecunningham.org/mct/assets/File/The%20Legacy%20Plan%20%20A%20Case%20Study%20FINAL.pdf> (consultado el 15 de enero, 2018)

“Necrológica: NECROLÓGICAS. Allan Kaprow, el creador del 'happening,” *El País*.

https://elpais.com/diario/2006/04/12/agenda/1144792807_850215.html (consultado el 12 de abril, 2016)

Pina Bausch: <http://www.pina-bausch.de/en/> (consultado el 25 de junio de 2016)

Trisha Brown, *Accumulation with talking plus watermotor*:

https://www.youtube.com/watch?v=4ru_7sxvpY8 (consultado el 13 de agosto de 2017)

“Robert Smithson,” *Robert Smithson*.

<https://www.robertsmithson.com/biography/biography.htm> (consultado el 15 de diciembre, 2017)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía:

<http://www.museoreinasofia.es/en/museum/history> (consultado el 9 de junio de 2017)

Martha Graham: https://www.youtube.com/watch?v=4ru_7sxvpY8 (consultado el 18 de septiembre de 2017)

ENTREVISTAS

Entrevista a Lola Hinojosa, responsable de La colección de Artes Performativas e

Intermedia. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 19 de junio de 2017. Duración:

3:15 hrs.

Entrevista a Mela Dávila, ex directora de actividades públicas/programa de exhibiciones.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 21 de junio de 2017. Duración 2:50 hrs.

ARCHIVOS

Archivo Documental del Museo Tamayo. Ciudad de México, México. Marzo 2017.

Exhibition File, Audio visual/Education. Inc. *Performance* (Audio visual 1), Tate Modern, begins 1983 ends 1989. Archive and Special Collections Room. Hyman Kreitman Reading Rooms. Londres, (Hyman 1). File: TG 22/2/3/6.

OLY 6.2 The Cultural Olympiade/ The Unilever Series: Tino Sehgal *These Associations*.

Title: Rehearsals 2012, Archive and Special Collections Room. Hyman Kreitman Reading Rooms. Londres, (Hyman 1). File: A38954

EXM 8.9 Unilever Series 2012: Tino Sehgal. Title: Signage, opened: Jan 2009, closed:

March 2013, Archive and Special Collections Room. Hyman Kreitman Reading Rooms.

Londres, (Hyman 1). File: A38928

OLY 6.3 The Cultural Olympiade/ The Unilever Series: Tino Sehgal *These Associations*.

Title: Installation / Design, 2012, Archive and Special Collections Room. Hyman Kreitman Reading Rooms. Londres, (Hyman 1). File: A38955

Research & Concept: UBS Openings: The long weekend do it yourself. Robert Morris, *Bodyspacemotionthings*, 2009. Archive and Special Collections Room. Hyman Kreitman Reading Rooms. Londres: Tate Modern (2012).

Research & Concept: *UBS Openings: The long weekend do it yourself*, Archive and Special Collections Room. Hyman Kreitman Reading Rooms. Londres: Tate Modern (2012).

EXM 7.6.7 *South Tank: Performance Year Zero; The Tanks*, Archive and Special Collections Room. Hyman Kreitman Reading Rooms. Londres: Tate Modern (2012).

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Vista exterior de la Tate Modern, Londres. Tomado de <http://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/history-tate-modern>

Figura 2. “Turbine Hall”. Tomado de <http://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/history-tate-modern>

Figura 3. “The Tanks”. Tomado de <http://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/history-tate-modern>

Figura 4. *Product of Circumstances, performance* de Xavier Le Roy. Tomado de <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/xavier-le-roy>

Figura 5. Esquema ilustrativo sobre la interdisciplina del *performance*.