

BAILAN LOS INDISCIPLINADOS: UN PROBLEMA METÓDOLOGICO DEL ESTUDIO DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN MUSEOS Y CENTROS DE ARTE

Blanca Molina Olmos

Universidad Autónoma de Madrid

<https://orcid.org/0000-0002-7941-6927>

Resumen

En las últimas dos décadas, la danza contemporánea ha ganado peso en museos, galerías y eventos artísticos de todo el mundo. Los giros coreográficos y performativos enunciados por varios autores han generado gran atención por parte de públicos, instituciones y especialistas, y parecen caracterizar una tendencia cultural que desborda el campo del arte contemporáneo. Las prácticas dancísticas que se acercan a los contextos artísticos, y que a su vez estos privilegian, cuestionan su propia esencia y exploran terrenos indisciplinados. Esta cuestión ontológica plantea un problema metodológico a la hora de abordar estas prácticas: ¿por qué privilegiar el concepto de danza contemporánea para englobar estas manifestaciones artísticas? Este texto presenta una aproximación a los marcos metodológico-teóricos y diversos casos de estudio que permiten aprehender este asunto.

Palabras clave: Indisciplina, danza contemporánea, coreografía, artes vivas, performance, museo.

Abstract

In recent decades, contemporary dance has gained weight in museums, galleries and artistic events around the world. Audiences, institutions and specialists are paying close attention to the choreographic and performative turns, articulated by several authors, which appear to constitute a cultural trend that overflows the field of contemporary art. Dance practices that engage with artistic contexts, that are simultaneously privileged by these contexts, question their own essence and explore undisciplined terrains. This ontological inquiry poses a methodological problem when addressing these practices: why privilege the concept of contemporary dance to encompass these artistic manifestations? This text presents an approach to the methodological-theoretical frameworks and various case studies that allow us to understand this issue.

Keywords: Indiscipline, contemporary dance, choreography, Live Art, performance, museum.

1. Introducción

ÓDEÓON fue el título de una de las exposiciones que acogió en 2021 el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM, Las Palmas de Gran Canaria). Un título conciso que permitía intuir qué tipo de muestra encontraría el público en su interior: una exposición sobre danza o una exposición danzante. Sin embargo, este rótulo se interrogaba, quizás, de la misma manera que lo hicieron los visitantes cuando al entrar en el centro encontraron instalaciones, instrucciones, fotografías y cuerpos que dormían y escribían en un ordenador: ¿es esto danza?, ¿son esto cuerpos danzantes?

Respecto a esto, Gabriel Hernández, comisario de la muestra, apuntaba lo siguiente:

“La interrogación que acompaña el término Dance y que da título a nuestra exposición no es exactamente una pregunta. Muchas veces, la pregunta conlleva una esencialización que cuestiona toda clase de variación o mutación. Bajo mi punto de vista, el signo de interrogación señala la resistencia que opone la propia danza a todo intento de definición categórica de su ‘esencia’. La danza, como tantas cosas, también es poseedora de un devenir que cuestiona su propia forma y que redefine los soportes y lugares donde se inscribe.” (Hernández 2021: 21)

Efectivamente, situar un interrogante junto al título no fue una decisión arbitraria, sino que este recogía la manera en la que la danza contemporánea, en su acercamiento a los circuitos artísticos, desarrolla prácticas que llegan a cuestionarse su propia esencia, se deslocalizan del cuerpo, desafían el movimiento y hacen uso de distintos formatos materiales, dando lugar a prácticas profundamente indisciplinares o, mejor dicho, indisciplinadas.

La exposición ÖDEÖÑ es parte del corpus de casos de estudios que conforman la tesis doctoral SÁNCHEZ: 2018: 101-111 y 2019: 1-20. Álvarez & Álvarez (2019: 1-20) afirma que la exposición ÖDEÖÑ es una muestra de la investigación doctoral de Sánchez (2018: 101-111), y el título de la misma, con su interrogante final, reconoce uno de los problemas metodológicos a los que se enfrenta esta investigación: ¿por qué privilegiar el concepto de danza contemporánea para englobar las prácticas artísticas estudiadas en el marco de la tesis?, ¿cómo evitar su disolución en categorías más amplias como las de performance o SÁNCHEZ:

2. ¿Danza contemporánea? Una aproximación a los marcos teóricos

La cuestión ontológica en torno a la danza contemporánea ha sido ampliamente teorizada en los últimos años (Cvejić 2015: 9), por lo que se ha generado un gran volumen de literatura al respecto que es difícil de aprehender en su totalidad, sobre todo, en aras de aplicarla a la investigación que nos ocupa.

1. Tesis realizada en el marco de la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/01347), concedida por el Ministerio de Universidades.

Por ello, después de una revisión de este corpus, se presentan simplemente un número reducido de propuestas teóricas, que nos sirven como herramienta para operar de manera sencilla, pero también certera, en el marco de la tesis.

La pregunta “¿Qué es la danza contemporánea?” es nuestro punto de partida; y no únicamente como interrogante, pues este es el título del volumen de François Frimat, en cuya introducción se abordan tres conceptos que nos han permitido generar una estructura inicial desde la que abordar esta cuestión: contemporáneo, danza y obra (Frimat 2010).

En primer lugar, Frimat reflexiona sobre el concepto de contemporáneo y presenta una observación clave cuando este es aplicado a la danza: hay que considerarlo más allá de su sentido de temporalidad (Frimat 2010: 6). Ceñirse al valor temporal del término contemporáneo cuando nos referimos a la danza es insuficiente, puesto que podría llevarnos a incluir en él obras del repertorio clásico que se retoman en el presente e incluso obras que, habiendo sido creadas en la contemporaneidad, hacen uso de vocabularios que nada tienen que ver con lo contemporáneo. Por tanto, es necesario otorgar otro valor a este concepto, que Frimat construye en dos direcciones diversas.

Por un lado, a partir de la idea de ruptura. La danza contemporánea se produce a partir de una ruptura con una tradición histórica e institucional (Frimat 2010: 6), en nuestro caso, la de la danza teatral occidental. Una ruptura que, sin embargo, implica irremediablemente una adhesión a esta tradición. En este punto, cobra sentido la forma en la que, en la introducción de este texto, nos referímos a algunas de las prácticas que nos ocupan como indisciplinadas. Aquí el concepto de indisciplina se presenta como “la rebelión contra la academia y la atención a las formas, normas y usos de la disciplina propia” (Sánchez 2005: 1-2), la danza. Es decir, estas prácticas no van a jugar la “carta de la amnesia” (Goumarre 1999: 32), sino que van a conocer, reivindicar y, al mismo tiempo, cuestionar esta tradición, volviendo sobre ella en sus reflexiones, sin que esto limite sus horizontes artísticos.

Por otro lado, lo contemporáneo se construye a partir de aquellas características que resuenan en la actualidad y que, incluso, crean actualidad (Frimat 2010: 17). Pero ¿cuáles son estas características que anclan la danza a la contemporaneidad? La resolución de este interrogante pasa por otra pregunta: “¿Por qué la danza se ha convertido en una fuerza tan ineludible en la escena artística de la última década, operando como un poderoso atractor y haciendo su aparición no solo en obras de artistas visuales, de performance y de vídeo [...] sino también en la programación de galerías y museos de arte contemporáneo, llegando incluso a ser adquiridos por colecciones de artes visuales? (Lepecki 201: 14-15). Su respuesta, según André Lepecki, alude a cinco características que son constitutivas de la danza, activan elementos cruciales para las relaciones entre lo político y lo estético y que, por tanto, apelan a la sensibilidad contemporánea y, sobre todo, a la del arte contemporáneo: lo efímero, la corporalidad, la precariedad, la notación y la performatividad (Lepecki 2012: 15).

Tras abordar el término contemporáneo, Frimat se centra en la noción de danza y expone que el mero hecho de formular la pregunta “¿Qué es la danza?” implica un proceso de reconocimiento y, al mismo tiempo, de exclusión (Fimat 2010: 12). Esta cuestión, por tanto, podría llevarnos a correr el riesgo de caer en posiciones esencialistas, eliminando completamente de nuestro imaginario todas aquellas propuestas que pongan en riesgo la identidad de la danza; pero también, a opacar las dinámicas institucionales que crean compartimentos estancos que encasillan las formas artísticas y limitan los circuitos de representación a numerosos artistas contemporáneos que no se ciñen a sus categorizaciones (Frimat 2010: 12).

Con estas dos cuestiones en el punto de mira, el siguiente paso es asumir que esta exclusión es inevitable y, de hecho, ya se ha producido en este texto. Al inicio del mismo hacíamos hincapié en aquellas prácticas que generaban un proceso de ruptura con una tradición histórica e institucional concreta, la danza teatral occidental. Esto deja fuera de nuestros análisis aquellas formas de danza ligadas a tradiciones no occidentales, a los bailes sociales, asociados con un estilo de música o una cultura concreta, o a ciertos folclores. Así, exposiciones como *Madrid desde el baile* (Centro Centro, 2023), *You got to get in to get out* (La Casa Encendida, 2021) o *Elements of Vogue* (CA2M, 2018), que apelan a distintas formas de baile, quedarían fuera de nuestro objeto de estudio, pues su abordaje implicaría adentrarnos en ámbitos del conocimiento que exceden la tesis doctoral como los *party studies*, las implicaciones del cuerpo en culturas como el *techno* o el *voguing* o la historia de la pista de baile, entre otras cosas. Al igual que estas exposiciones, también es ineludible la presencia del flamenco en museos y centros de arte. Aunque queda patente que lo contemporáneo es indisoluble de figuras como Rocío Molina o Israel Galván (Didi-Huberman 2008), la ruptura que estos presentan en sus obras se produce respecto a la tradición y lenguajes propios del baile flamenco; además, se insertan en unas genealogías específicas del flamenco contemporáneo (López Rodríguez 2020).

Estas ideas de reconocimiento y exclusión no se limitan al marco teórico de la tesis, sino que van a aparecer continuamente en nuestros casos de estudio, cuestionadas por los coreógrafos que conforman este corpus. Por ejemplo, Boris Charmatz, en su pieza *20 Dancers for the XX Century*, busca poner en jaque las historias canónicas de la danza y para ello, en su versión del Museo Reina Sofía de 2016, incluyó bailes asociados a la cultura pop, a través de una famosa coreografía de Michael Jackson interpretada por Mani Mungai, y el flamenco, de la mano de Olga Pericet.

Mientras esta exclusión hay que asumirla y presentarla como tal, hay otras que debemos enfrentar en pos de un reconocimiento de las prácticas que nos ocupan dentro de la categoría de danza contemporánea, pues muchas de ellas, debido a su espíritu indisciplinado, tienden a catalogarse bajo términos más amplios como los de performance o *Live Art*. Esto se debe a que estas prácticas exploran las fronteras de la disciplina de la danza, juegan con el cuerpo, se acercan a nuevas materialidades y experimentan con el

movimiento. Aunque todo ello es considerado a la hora de cuestionar la identidad de ciertas prácticas de danza, quizás sea esto último —los cambios en la relación con el movimiento— lo que juega un papel clave en los juicios al respecto. En este sentido, Bojana Cvejić apunta cómo algunos cuestionamientos en torno al movimiento no se llegan a considerar danza, y es precisamente por esto por lo que sigue abierto el debate del estatus ontológico de la disciplina (Cvejić 2015: 9).

En lo que al movimiento se refiere, encontramos dos momentos en la historia de la danza sobre los que podemos poner el punto de mira, como foco de gran ruptura y, por tanto, también como momento de cuestionamiento de la identidad de la danza. El primero de ellos es la década de 1960, con los experimentos dancísticos de los coreógrafos que participaron en la experiencia del Judson Dance Theatre, para los cuales cualquier cuerpo podía hacer danza y cualquier movimiento podía ser considerado como tal. Debido a ello, algunos teóricos sitúan en este grupo el fin de la disciplina de la danza, como Noël Carroll, que a partir de las reflexiones que Arthur Danto plantea para la pintura en *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el límite de la historia*, establece en 1962 la muerte de la danza (Carroll 2003). El testigo de la experimentación llevada a cabo por los coreógrafos del Judson es recogido a inicios de la década de 1990 por un grupo de coreógrafos que han recibido el nombre de nueva danza, danza conceptual e incluso de no danza, entre los que se encuentran, entre otros, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, La Ribot, Boris Charmatz, Meg Stuart o Vera Mantero. De todos los rasgos que presentan sus obras, la característica capital de las mismas es su insistencia en la inmovilidad. Para André Lepecki esto supone “un acto crítico de profundo impacto ontológico” (Lepecki 2009: 14), que lleva a una preocupación del público y la crítica por el futuro de la danza (Lepecki 2009: 13).

Al igual que Lepecki, otros teóricos han puesto el foco en la ruptura de la danza con el movimiento y, como él, han generado discursos que permiten seguir ligando estas propuestas a la danza. Entre ellos, cabría destacar a Gerald Siegmund y la conferencia que presentó en los ciclos *Desviaciones* —uno de los casos de estudio de la tesis— en su edición del año 2000, “El problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de acción”. En ella exponía que la relación entre cuerpo y movimiento ha sido siempre la base de la identidad de la danza y que, sin embargo, a lo largo de su historia se han adherido a esta relación ciertas características que podrían haber puesto en peligro esta identidad. Para ello Siegmund se remonta a las formas dancísticas ensalzadas por Georges Noverre en su ensayo *Cartas sobre la danza y los ballets* (1760) y señala que estas incluyen medios ajenos al movimiento tomados de otras artes, sobre todo del teatro, como la dramaturgia y la pantomima. Hasta en la danza propuesta por Merce Cunningham, que intenta centrarse en el movimiento como objeto fundamental de la disciplina, ve el riesgo de la pérdida de la identidad de la danza si esta se “aliena de su propia historia” (Siegmund 2003: 57). Finalmente, revisa alguno de los principios de la nueva danza de los 90 y, como hemos

adelantado, explica que en sus trabajos la “idea de identidad ha abandonado el viejo vínculo entre el cuerpo y movimiento en favor del vínculo entre cuerpo e imagen” (Siegmund 2003: 58). Aun así, para él, en estas piezas la danza nunca va a llegar a fundirse con la imagen, pues el cuerpo, “como sustrato de la danza, no desaparece” (Siegmund 2003: 62).

Junto al concepto de danza, cobra protagonismo en nuestra tesis el de coreografía. Con el cambio de siglo, la coreografía ha ganado peso en las reflexiones producidas en el terreno de la danza contemporánea, pero también del arte y el comisariado, e incluso en otros ámbitos del conocimiento como la política o la filosofía (Brannigan 2023: 43; Allsopp y Lepecki 2008). Esto se refleja en nuestros casos de estudio. Por ejemplo, el término coreografía está en el origen del festival *In-Presentable* (2003-2012), que en su primera edición se denominó *Procesos (Coreográficos)* y que en las sucesivas reflexionó sobre “cómo y desde dónde producir coreografía a través de diferentes metodologías de trabajo” (*In-Presentable* 2005). También está en el centro de la concepción teórica de la exposición *Retrospectiva* de Xavier Le Roy (Fundació Antoni Tàpies, 2012). Además, este se revisó y trabajó más allá de la muestra en un taller en colaboración con el MACBA con el título *Coreografía expandida. Situaciones, movimientos, objetos...* La coreografía en un sentido amplio, también se ha abierto camino en los proyectos de algunas instituciones, destacando el caso del Museo Reina Sofía, en el que esta se ha desarrollado a través de sus dos conceptos asociados: la escritura y el movimiento (Allsopp y Lepecki 2008: 1). Si nos referimos al primero, la coreografía permite entender en el marco de la colección los archivos y documentos como algo más abierto, dinámico y vivo que puede generar un *archivo performable* (Hinojosa 2015, 42). En cuanto al movimiento, el museo ahonda en la etimología de la palabra coreografía y rescata la idea de *corea*, asociándola a cómo los movimientos de los cuerpos pueden generar nuevos espacios, con nuevas reglas y nuevas formas de gobernanza (Manuel Borja-Villel 2024). A pesar del peso de la coreografía en la tesis, este concepto no llega a sustituir al de danza contemporánea, sino que nos lleva a considerar esta disciplina como el medio privilegiado para desarrollar los problemas, retos y reflexiones que propone la coreografía.

En este punto de la investigación entra en juego la idea de obra, de la mano de las reflexiones que Erin Brannigan desarrolla en el volumen *The Persistence of Dance: Choreography as Concept and Material in Contemporary Art* (2023). Las propuestas que Brannigan aborda en su investigación, las cuales normalmente operan en museos, deben considerarse, según la autora, más allá de la idea de obra de danza y dentro del propio campo del arte contemporáneo. Esta defiende que, en la última década, la experimentación y reflexiones llevadas a cabo por la danza, así como su forma de producción y circulación por los circuitos artísticos, la han convertido en un arte posdisciplinario y, por tanto, se decanta por el término “pos-danza” para nombrar estas prácticas (Brannigan 2023: 5). Brannigan insiste en que lo posdisciplinario, lo interdisciplinar y, en nuestro caso, lo indisciplinado, depende de la disciplina

y, por tanto, se mantiene la especificidad del medio. Por ello, aunque las preocupaciones y condiciones materiales de estas obras estén alineadas con las del arte contemporáneo, no llegan a ser subsumidas completamente por sus lógicas; es más, estas, desde la especificidad de los conocimientos de la disciplina de la danza, aportan nuevas perspectivas y abren nuevos horizontes para este campo.

3. Museos en danza. Una aproximación a los marcos institucionales

Las prácticas artísticas abordadas en el seno de la tesis doctoral, como ya se ha apuntado, están ligadas a una tradición histórica, pero también institucional. Si ponemos el foco en los marcos institucionales recogidos en la investigación, el término danza contemporánea cobra gran relevancia, especialmente en lo que respecta a su relación con el museo.

En este sentido, debemos tener en cuenta que el lugar tradicional de representación de la danza es el teatro. Por tanto, su relación con la institución museo será muy diferente a la de otras formas artísticas como la performance, sobre todo, la performance histórica, que desde su emergencia en las décadas de 1960 y 1970 ha sido presentada como una práctica profundamente crítica con esta institución y el sistema del arte. La danza, en cambio, ve en el museo la posibilidad de experimentación formal, material y con las propiedades de este espacio, con unos códigos diferentes a los teatrales. El entusiasmo de la danza por este nuevo terreno a explorar, resultaría, según Claire Bishop, en la despolitización de sus prácticas en un sentido de crítica institucional, porque su institución de origen es otra, el teatro (Bishop 2018, 29).

Sin embargo, al abordar algunas de las prácticas dancísticas que operan en el ámbito del museo, encontramos que muchos coreógrafos desarrollan discursos críticos con la institución, enfocados en una dirección precisa: la inclusión de la danza en los museos como parte accesoria y no como un arte de pleno derecho y su exclusión de los relatos sobre el arte que las instituciones generan. Por ejemplo, Ralph Lemon advierte cómo en ellos la danza “siempre permanecerá fuera, no pertenece a ese lugar” (Lemon 2013). También el coreógrafo Boris Charmatz interpela a los vacíos que se producen en esta institución y en la historiografía del arte y explica cómo se tiene la idea de que “el arte contemporáneo (por definición) debe ser hecho por artistas visuales [...]. En cuanto a la historia del ‘arte corporal’, parece ignorar la danza occidental” (Charmatz y Launay 2003: 163). Charmatz con sus propuestas, que emanan del marco conceptual del *Musée de la Danse*, intenta poner fin a esta diferenciación y transformar los modos de hacer de las instituciones museísticas.

Aun así, debemos tener en cuenta que estos cuestionamientos de la institución museo se están produciendo en un momento —en la primera década de los 2000— en el que los giros performativos y coreográficos empiezan a normalizarse en términos institucionales. Estos giros tienen que ver, entre

otros factores, con dos cuestiones principales: por un lado, con la tendencia de llevar la danza contemporánea y la coreografía al museo y, por otro, con las propias investigaciones dentro de la disciplina de la danza que se están llevando a cabo desde mediados de la década de 1990 (Costinas y Janevski 2017:7).

Esto apunta hacia la institucionalización de la danza que, aunque se haya desarrollado en paralelo a la de la performance, no se ha llevado a cabo de la misma manera, pues la primera ha gozado en los últimos años del favor de las instituciones, convirtiéndose en una corriente dominante. En el contexto nacional podemos encontrar algunos ejemplos que ilustran esta afirmación, como el caso de Fernando Baena, que increpa a las instituciones artísticas por la dificultad que él y otros performers de su generación han tenido para acceder a ellas, debido a que estas han preferido incluir prácticas vinculadas a las artes escénicas, especialmente a la danza:

“La acentuación del traspaso de las artes escénicas y el museo podría estar relacionado —no digo que sea el causante— con el olvido y menosprecio en España de toda una generación de practicantes de la *performance* clásica y otros experimentalismos. [...] En los últimos años, la danza y otras artes escénicas han ido entrando en el museo, siendo en estos momentos el tipo de manifestación *performance* que más atención recibe.” (Baena 2023: 93)

A pesar de esta predominancia de la danza en marco de los giros *formativos*, pareciera que el término danza se resiste a incluirse en el vocabulario institucional en el que siguen predominando nociones como *performance* o artes vivas para nombrar departamentos o programas públicos. Ante esto, cada vez más artistas reclaman el uso del término danza en aras de su visibilización. Este es el caso de Sara Wookey, cuyo trabajo artístico se desarrolla en museos y que en su tesis doctoral aporta la siguiente justificación para el uso de la palabra danza:

“Elijo el término *danza* porque es una palabra que a menudo se omite o se reemplaza por la palabra *performance* tanto en los discursos de museos como de los estudios de *performance* sobre la danza en el museo. [...] Mi interés está más en una integración de la danza en el museo de una manera que mantenga la integridad de la práctica y contraste con la tendencia de museos, como la Tate Modern, a utilizar consistentemente la palabra *performance* incluso cuando presentan obras de este tipo de danza.” (Wookey 2021, 27)

4. El caso español. Una aproximación a los marcos histórico-artísticos

“Nuestras prácticas pueden describirse mediante una variedad de terminología, dependiendo de los diferentes contextos culturales en los que operamos. Nuestras prácticas pueden denominarse: ‘arte *performance*’, ‘arte vivo’, ‘happenings’, ‘eventos’, ‘body art’, ‘danza / teatro contemporáneo’, ‘danza experimental’, ‘nueva danza’, ‘*performance* multimedia’, ‘site specific’, ‘instalación corporal’, ‘teatro físi-

co', 'laboratorio', 'danza conceptual', 'independance', 'danza / performance poscolonial', 'danza callejera', 'danza urbana', 'danza teatro', 'espectáculo de danza', por nombrar solo algunos..." (Bel et al. 2002)

Este fragmento del *Manifesto for a European Performance Policy*² enuncia una cuestión clave para este apartado: la importancia que cobran los contextos culturales a la hora de establecer categorías que definan una práctica artística. Por tanto, para nuestra tesis doctoral, enfocada en el caso español, es ineludible una revisión del contexto dancístico nacional. La resistencia a los términos *Live Art*, performance o incluso pos-danza se debe a la necesidad de volver sobre el propio contexto, pues muchas de las prácticas que cobran protagonismo en la tesis deben ser leídas en el marco del desarrollo de la danza contemporánea española y las particularidades que esta presenta; relacionadas con el contexto histórico y político —una danza contemporánea truncada por la dictadura y que resurgió en España con el retorno de la democracia—, pero también aquellas derivadas de las políticas culturales, el apoyo económico e institucional, los modelos de producción y distribución o la educación de sus públicos.

La importancia de este ejercicio puede ilustrarse si tomamos como ejemplo la figura de LaRibot—precisamente, una de las impulsoras de este manifiesto— y sus *Piezas Distinguidas*, cuya primera serie se creó en 1993. Estas obras son hoy mundialmente conocidas, pero entonces fueron una respuesta al contexto de inestabilidad y precariedad que atravesaba la danza contemporánea española. En este momento cesó el apoyo que las artes escénicas habían recibido durante la década anterior, tras la victoria del PSOE en las elecciones de 1982, y que en 1992, con la Expo de Sevilla, los Juegos Olímpicos de Barcelona y la capitalidad cultural de Madrid, alcanzó su punto álgido, y también su punto final (Sánchez 2006: 24).

Las *Piezas Distinguidas* se concibieron y estrenaron en 1993 en las residencias escénicas impulsadas por Alberto Martín en el marco del Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca.³ Estas creaciones pronto llamaron la atención del contexto internacional y ese mismo año Lois Keidan conoció el trabajo de la coreógrafa en su estudio de Madrid (Keidan 2017: 37). Dos años más tarde la invitó a presentar sus 13 *Piezas Distinguidas* en Londres. Según Keidan, en aquel entonces el término “*Live Art*” estaba ganando peso en Reino Unido y allí La Ribot encontró, además de la audiencia apasionada del ICA, “un clima cultural que, al contrario que en

2. Este manifiesto surgió de una reunión autogestionada que tuvo lugar en 2001 en el Tanzquartier Wien y fue impulsada por Jérôme Bel, La Ribot, Xavier Le Roy y Christophe Wavelet (Petra Sabish 2017: 45).

3. El Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca se crea en 1987. Entre 1990 y 1995 se llevaron a cabo diversas actividades en torno a la danza impulsadas por Alberto Martín. Entre ellas destacan las residencias escénicas, en cuyo marco, el 24 de agosto de 1993, se estrenaron las cinco primeras *Piezas Distinguidas* de la serie 13 *Piezas Distinguidas* (Martín Expósito 2024).

Madrid en aquel momento, apoyaba lo radical, las prácticas interdisciplinares e incluso tenía un nombre para ellas" (Keidan 2017: 38). Es decir, la escena del *Live Art* le ofrecía un contexto teórico, artístico e institucional propicio para desarrollar su obra —quizás por ello se instaló en Londres entre 1997 y 2004, donde elaboró las *Piezas Más Distinguidas*—.

A pesar de ello, el término *Live Art* y su contexto no fueron para la artista, ni lo son para nosotros, suficientes para situar, conceptualizar y nombrar su práctica. De hecho, La Ribot siguió participando del entramado español de la danza contemporánea que, debido a su precariedad, debió apoyarse en la autogestión y las redes de afecto. De estas redes se desprenden durante la década de 1990 y principios del 2000 diversos talleres, programas de residencias y varias estructuras, como ciclos y festivales, orientadas a la producción y presentación de sus trabajos. En Madrid, por ejemplo, en 1995, se fundó el grupo UVI-La Inesperada al que perteneció La Ribot junto con otras coreógrafas como Blanca Calvo, Olga Mesa, Elena Córdoba, Ana Buitrago y Mónica Valenciano. Impulsados por este grupo, y con Blanca Calvo y La Ribot a la cabeza, como comisarias, debemos destacar *Desviaciones*, una suerte de ciclos que tuvieron lugar en Madrid entre 1997 y 2001.

Los ciclos contaron con el apoyo de la sala Cuarta Pared, en la que se realizaron gran parte de sus ediciones, y de varias instituciones que acogieron algunas sus propuestas o los financiaron. En *Desviaciones* participaron artistas, bailarines y coreógrafos españoles y extranjeros, así como teóricos, críticos, comisarios o historiadores, del mundo de la danza y el arte, que impartían conferencias y participaban en mesas redondas enfocadas en diversas líneas de trabajo. El abordaje de estos ciclos no es baladí, ya que en ellos se aglutinan algunas de las cuestiones capitales de este apartado.

Por un lado, a nivel conceptual, los ciclos surgen de la petición de Blanca Calvo y La Ribot a José Antonio Sánchez y Carlos Marquerie para que estos generasen una reflexión teórica entorno a las prácticas de nueva danza que se estaba produciendo en España. Así, a partir de su conceptualización, estas quedarían englobadas dentro de un movimiento más amplio: la nueva danza europea (Sánchez 1997). En la edición de 1998 se empieza a hablar de los cruces de la danza con otras disciplinas artísticas y se incluye el concepto de *Live Art* en la presentación de los ciclos. Este mismo año se dedica una mesa redonda a la reflexión en torno a este término en la que participaron, entre otras, la propia Lois Keidan. En la edición del año 2000 el concepto de danza parecía diluirse más que nunca, entonces, se abordó esta cuestión a través de la conferencia de Gerald Siegmund "El problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de acción" (2003). Este reforzó la idea de que las propuestas presentadas en los ciclos podían seguir anclándose a la danza contemporánea. En definitiva, estos ciclos ocuparon gran parte sus esfuerzos conceptuales en repensar la danza contemporánea y sus fronteras.

Por otro lado, los ciclos dejaron claro que los planteamientos experimentales de las propuestas que acogían no siempre se debieron a cuestiones

artísticas, sino también que estaban inmediatamente ligados a la situación de precariedad en la que estas se desarrollaban. En este sentido, hay que poner el foco en la cuestión espacial, y especialmente en el acercamiento de estas prácticas a los circuitos artísticos. En la edición de *Desviaciones* del año 2000, se toma el espacio como tema central pues “los trabajos estaban pidiendo a gritos un cambio en el espacio, salir de la caja negra, cambiar o quitar gradas y olvidar determinados códigos teatrales” (Calvo y Ribot 2000). Esto refiere a la necesidad artística de los coreógrafos de enfrentarse a los retos que les proponían nuevos contextos diferentes al escénico. Sin embargo, en los ciclos también se dibujó cómo muchas de las prácticas que se acercaban a ellos no encontraban hueco en los circuitos escénicos o solo en aquellos más marginales.

En el coloquio presentado en la edición del año 2000, “Espacios para la creación”, en el que participaron diferentes gestores culturales y artistas, se recogieron diversas reflexiones que nos pueden ayudar a hacernos una idea de los movimientos de estas prácticas entre diferentes instituciones. En primer lugar, se abordó cómo muchos espacios artísticos acogían propuestas que eran marginales en los circuitos escénicos tradicionales y que, tras ello, muchas de estas prácticas pasaban a ocupar el centro de grandes instituciones. Se expuso también cómo, a pesar de este traspase, las galerías y museos todavía no se habían adaptado a estas prácticas. Por último, se señaló que la década de 1990 fue prolífica para los acercamientos de la danza a museos y centros de arte en toda Europa. Desde las instituciones españolas también se explicó cuál estaba siendo su experiencia al respecto; por ejemplo Alicia Chillida, encargada de la gestión de las actividades en algunos espacios del Museo Reina Sofía, presentó la convergencia entre exposiciones y prácticas en vivo que se producía en el Palacio de Velázquez y el Palacio de Cristal (Toni Cots et al. 2003), aunque la danza no pasaría a consolidar su posición en esta institución hasta una década después.

De hecho, cabe destacar que fue en el Palacio de Velázquez donde en 2003 La Ribot realizó *Panoramix*. Sin embargo, esta muestra se concibió fuera de las líneas narrativas del museo y tuvo lugar a pesar de la negativa del director del momento, Juan Manuel Bonet, que solo accedió a dejar este espacio entre dos exposiciones. Finalmente, el proyecto fue gestionado con los esfuerzos de la propia La Ribot, Paz Santa Cecilia, su manager, y Soledad Lorenzo, con la financiación de la Comunidad de Madrid (Ribot 2022).

5. Coda

El término danza contemporánea, como se ha presentado en este texto, sirve como paraguas para acoger diversas prácticas que pueden considerarse indisciplinadas por su ruptura con una tradición previa, la danza teatral occidental, sobre todo, en lo que respecta a la relación de la danza con el movimiento, lo que cala en términos ontológicos en su concepción. Sin embargo,

esta ruptura no implica un completo rechazo u olvido de su historia o de ciertas características propias. En este sentido, estas obras se encuentran en la estela de cierto linaje anclado en las experimentaciones dancísticas llevadas a cabo en la década de 1960 por los coreógrafos que fueron partícipes del Judson Dance Thater, cuyo testigo es retomado en la década de 1990 por los coreógrafos de la nueva danza.

Estas obras potencian cuatro características clave que desarrollan a partir de conocimientos disciplinares específicos y que son también las características que las anclan a la contemporaneidad: lo efímero, la corporalidad, la precariedad, la notación y la performatividad. Estas se encuentran alineadas con las preocupaciones estéticas y políticas del arte contemporáneo, lo que nos lleva a considerar estas prácticas más allá del ámbito de la danza, como obras plenamente insertas en el campo del arte contemporáneo. En este campo, estas obras van a operar desde las herramientas y conocimientos que les aporta su propia especificidad disciplinaria, lo que permite nuevas lecturas sobre la historia del arte y el museo, que son diferentes de las que podrían ofrecerse desde la performance, pues su relación con esta institución ha sido, y aún hoy es, diferente. Si bien es cierto que el término de pos-danza, por el que opta Brannigan, enmarca a la perfección todas estas ideas, esta tesis privilegia el concepto más amplio de danza contemporánea, pues permite volver sobre las condiciones históricas, sociopolíticas, económicas y culturales en las que se desarrolló la danza contemporánea en España y las particularidades que se desprenden de este contexto.

Por último, cabe señalar que este texto no solo se construye a través de referencias teóricas, sino que está atravesado, y a la vez atraviesa, todos los casos de estudio abordados en la tesis. La alusión constante en él a estos casos de estudio no es una decisión baladí, sino que permite exponer el problema de la identidad de la danza contemporánea como una cuestión que desborda los marcos metodológico-teóricos de la investigación y se encuentra intrínsecamente ligada a los procesos de institucionalización de la danza contemporánea, siendo una preocupación capital de artistas, comisarios e instituciones que trabajan en este contexto.

Bibliografía

- Allsopp, R. y Lepecki, A. 2008: "Editorial: On Choreography", *Performance Research* 13.1: 1-6.
- Baena, F. 2023: "La institución contra los artistas", en Lesmes González, D. y Estella, I. (eds.): *Performance en el museo/el museo como performance*, 92-105, Madrid.
- Bishop, C. 2018: "Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention", *TDR / The Drama Review* 62/2: 22-42.
- Borja-Villel, M., 2024: Entrevista con Manuel Borja-Villel, entrevistado por Molina Olmos, B.

- Brannigan, E. 2023: *The Persistence of Dance: Choreography as Concept and Material in Contemporary Art*, Ann Arbor (Michigan).
- Calvo, B. y La Ribot 2000: "Programa Desviaciones 2000".
- Carroll, N. 2003: "The Philosophy of Art History, Dance and the 1960s", en Barnes, S. (ed.): *Reinventing dance in the 1960's: Everyth8ing was Possible*, 81-97, Madison (Wisconsin).
- Charmatz, B., y Isabelle L. 2003: *Entretenir: à propos d'une danse contemporaine*, Dijon.
- Costinas, C., y Janevski A. (eds.) 2017: *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*, Berlin.
- Cots, T., Chillida, A., Grande, C., y Reyniers J. 2003.: "Espacios para la creación", en Sánchez, J. A. y Conde Salazar, J. (eds.): *Cuerpos sobre blanco*, 197-216, Cuenca.
- Cvejić, B. 2015: *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, London.
- Didi-Huberman, G. 2008: *El Bailor de soledades*. Valencia.
- Franko, M. 2013: "Boris Charmatz at MoMA: homeless in the museum, or, how to be a school", *OpEdgy Arts & Performance*. Accesible desde: <https://www.jampole.com/OpEdgy/?p=231>.
- Frimat, F. 2010: *Qu'est-ce que la danse contemporaine: politiques de l'hybride*, Paris.
- Goumarre, L. 1999: "La nueva danza en Francia", en Sánchez J. A. (ed.): *Desviaciones*, 29-43, Madrid-Cuenca.
- Hernández, G. 2021: «Sobre la danza para un catálogo o nombre del título», en Hernández, G. (ed.): *DANCE?*, 14-21, Las Palmas de Gran Canaria.
- Hinojosa, L. 2015: "Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos", en Albarrán Diego, J. y Estella, I (eds.): *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, 23-47, Madrid.
- In-Presentable 2005: «Programa In-Presentable».
- Keidan, L. 2017: "La Ribot: Distinguished Artist /An Introduction2", en Nieder-buchner, A. y Sutinen, V.: *La Ribot: Occuupatioon!*, 37-41, Berlin.
- Lepecki, A. 2009: *Agotar la danza: performance y política del movimiento*, Madrid-Barcelona.
- Lepecki, A. 2012: "Introduction//Dance as a Practice of Contemporaneity" en Lepecki, A. (ed.): *Dance*, 14-23, Cambridge (Mass.).
- López Rodríguez, F. 2020: "El surgimiento del baile flamenco contemporáneo: historia y debates estéticos (1980-2008)", en Murga Castro, I., Elvira Esteban, A. I. y López Crevillén, E. (eds.): *La investigación en danza MadridOnline 2020*, Madrid, 111-117.
- Martín Expósito, A., 2024: Mail a Molina Olmos B. 2024, 22 de febrero de 2024.
- Ribot, M. 2022: Entrevista con La Ribot, entrevistado por Molina Olmos B.
- Sabish, P. 2017: "For a Topology of Practices. A Study on the Situation of Contemporary and Experimental Dance, Choreography and Performance

- Art in Europe (1990-2013)", en Brauneck, M. (ed.): *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures - Aesthetics - Cultural Policy*, 43-184, Bielefeld.
- Sánchez, J. A. 1997: "Programa Desviaciones 1997".
- Sánchez, J. A. 2005: "Prácticas indisciplinares en la creación escénica contemporánea", *Telón de fondo*, 2: 1-19.
- Sánchez, J. A. 2006: "Génesis y contexto de la creación escénica en España. 1978-2002" en Sánchez, J. A. (ed.): *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, 15-33, Cuenca.
- Siegmund, G. 2003: "El Problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de acción", en Sánchez J. A. y Conde Salazar. J. (eds.): *Cuerpos sobre blanco*, 51-62, Cuenca.
- Wookey, S. 2021: *Spatial Relations: Dance in the Museum*. Tesis doctoral, Coventry University.