

20 DANCERS FOR THE XX CENTURY. EL MUSEO REINA SOFÍA, ¿UN MUSEO DANZANTE?

Blanca Molina Olmos

CCHS-CSIC

blanca.moliol@gmail.com

Recibido: 25/11/2020 | Aceptado: 2/3/2021

doi:10.30827/sobre.v7i0.16907

7

20 DANCERS FOR THE XX CENTURY. THE MUSEO REINA SOFÍA, IS IT A DANCING MUSEUM?

ABSTRACT: The white cube is a space that is not conceived for dance, however, since the '90s a choreographic turn takes place from which certain practices that we can define as dance exhibitions gain prominence in museums all over the world. This paper addresses the problems and possibilities that this turn sets out, and how these are made effective in a specific case study: *20 dancers for the XX century* by choreographer Boris Charmatz, in its version made in 2016 within the Program of Public Activities of the Museo Reina Sofía. In addition, highlighting this activity will facilitate an approach to the processes of musealization of dance in Spain, which have certain peculiarities and are poorly documented.

KEYWORDS: Boris Charmatz, dance, museum, performance, Reina Sofía

RESUMEN: El cubo blanco es un espacio que inicialmente no está concebido para la danza, sin embargo, desde los años 90 se produce un giro coreográfico a partir del cual ciertas prácticas que podemos definir como *dance exhibitions* cobran protagonismo en museos por todo el mundo. Este artículo aborda las problemáticas y posibilidades que este giro plantea, y cómo estas se hacen efectivas en un caso de estudio concreto: *20 dancers for the XX century* del coreógrafo Boris Charmatz, en su versión realizada en 2016 dentro del Programa de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía. Además, el análisis de esta actividad permitirá un acercamiento a los procesos de musealización de la danza en España, que presentan ciertas particularidades y se encuentran escasamente documentados.

PALABRAS CLAVE: Boris Charmatz, danza, museo, performance, Reina Sofía



1. Introducción

Aunque las relaciones entre danza y museo pasan por diversas fases¹, es a partir de los 90 cuando empiezan a cobrar protagonismo en los museos de todo el mundo diversas formas artísticas que podríamos definir como *dance exhibitions* (Bishop, 2018). Tanto es así que la danza incluso «se convierte en un modelo para comisariar artes visuales y performance» (Lepecki, 2012, p. 14). Desde hace aproximadamente una década, se ha empezado a estudiar la integración de la danza en el museo y las consecuencias derivadas de la misma. Esta preocupación se ha traducido en una amplia producción de textos², propuestas expositivas y otras iniciativas que reflexionan sobre el papel que adquiere la danza en su relación con el cubo blanco.

De todas ellas, este artículo toma como objeto de estudio el Musée de la Danse (Rennes) de Boris Charmatz —con el que altera la concepción que tenemos del museo y propone nuevos modos expositivos para la danza— y, más concretamente, *20 dancers for the XX century*, creada en el marco de dicho proyecto. Esta pieza, en la que 20 bailarines reproducen diversos solos de danza del siglo XX, ha sido acogida por numerosos espacios teatrales y museísticos³, pero este artículo propone un análisis de la versión realizada en 2016 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Esto no solo permite plantear algunas de las problemáticas y posibilidades derivadas del desarrollo de la coreografía en el espacio museístico, sino también un primer acercamiento a los procesos de musealización de la danza en España, escasamente estudiados, por lo que este artículo es una incursión en un tema novedoso. Dichos procesos presentan ciertas particularidades —derivadas del desarrollo de la danza española, las políticas culturales que les afectan⁴ y los retos que afronta de manera particular el Museo Reina Sofía— que se materializan en el caso de estudio seleccionado.

1.1. De la caja negra al cubo blanco: problemas y posibilidades

El lugar tradicional de representación de la danza ha sido el teatro y no el museo, por lo que el cambio de esta de un dispositivo a otro va a determinar «radicalmente la danza que en él se representa» (Pérez Royo, 2008, p. 13). De manera inversa, su introducción en el museo cambia sus espacios a nivel físico y simbólico, a la vez que plantea diversos problemas y posibilidades para ambos polos. El elemento más positivo que rescata la danza es la posibilidad de experimentación, pues el museo acoge propuestas difíciles de asimilar para los circuitos escénicos tradicionales. De la misma manera son ineludibles los problemas que conciernen a la financiación y la calidad técnica de luz y sonido.

La complejidad de abordar los problemas y posibilidades va *in crescendo* si atendemos a los que se derivan de la combinación del punto de vista, el tiempo y las formas de recepción de la audiencia. Al introducir la danza en el cubo blanco se rompen las convenciones de visualización de ambos espacios, el escénico y el visual⁵. Esta ruptura puede llevar a una falta de atención del

1 Claire Bishop (2014) indica que la introducción de la danza en el museo se produce en tres olas. La primera, entre los años 30 y 40, tiene como institución protagonista al MoMA, que inaugura uno de los modelos que hoy son más recurrentes a la hora de introducir la danza en el museo, la exposición objetual o de archivo (Bishop, 2014; Cramer, 2014). Una segunda ola se produce entre los 60 y 70, y es protagonizada por el Judson Dance Theater. En esta segunda ola se define otro de los modelos prolongados hasta nuestros días, la presentación de danza esporádica y caracterizada por la eventualidad. En el MoMA, esta segunda ola se inaugura en 1971 con la *Summargarden series*, programada fuera de la narrativa del museo. El Whitney Museum of American Art se incorpora a esta ola con diversas actuaciones ocurridas en el marco del proyecto *Composer's Showcase*. Con las propuestas de los coreógrafos de la Nueva Danza se inicia, a comienzos del presente siglo, la tercera ola, que supone la introducción de la danza en la estructura administrativa y de gestión del museo, pero también en sus espacios. Por ejemplo, el MoMA, en 2009, crea el Departamento de Medios y Performance y se introduce la danza en el atrio (a partir de 2006) y en la Werner and Elaine Dannheisser Lobby Gallery (2014).

2 En lo referido a textos que abordan el tema, la selección de artículos publicados en diciembre de 2014 en la revista *Dance Research Journal*, que emanan del *Congress on Research in Dance*, son fundamentales.

3 Les Champs Libres, en Rennes (2012); el MoMA, en un proyecto que se denominó Musée de la Danse: *Three Collective Gestures* (2013); la Tate Modern, con el proyecto *If Tate Modern Was Musée de la Danse?* (2015), o el Palacio Garnier de la Ópera Nacional de París (2015).

4 *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2008* (Sánchez et al., 2006), volumen coordinado por José Antonio Sánchez, es fundamental para trazar una historia de la danza en España en relación con las políticas culturales que le afectan.

5 La caja negra se generalizó a partir de los 60, especialmente en campus universitarios, y se consolidó teóricamente con la publicación en 1968 de *Hacia un teatro pobre*, de Jerzy Grotowski, y de *El espacio vacío*, de Peter Brook. Cabe puntualizar que, aunque la caja negra se configure como dispositivo escénico en los 60, esta mantiene las características que desde el Renacimiento distinguen el teatro a la italiana. En ella el público adopta una posición estática y un punto de vista único, el tiempo de una representación está claramente marcado, al igual que la separación entre los bailarines y el público. El cubo blanco apareció en Europa y en Estados Unidos a principios del siglo XX, promovido por el MoMA y bajo la dirección de Alfred H. Barr (1929-1943), que, apoyándose en las teorías formalistas de Clement Greenberg, consideraba esta tipología la más propicia para una experiencia estética basada en la autonomía y la neutralidad. Su conceptualización, no obstante, no quedó fijada hasta los años 70 con la obra de Brian O'Doherty. En el cubo blanco los espectadores tienen cierta libertad para transitar por un espacio aséptico y no existe un punto de vista único.

público, que transita libremente por la sala de exposición y puede alejarse o acercarse a la obra en cualquier momento⁶. Asimismo, cuando se introduce una obra con un tiempo interno propio en el espacio expositivo, el visionado de esta no coincide con el tiempo de visita del espectador. A ello se suman las temporalidades introducidas por los dispositivos móviles que filtran todo lo sucedido (Bishop, 2018). Por otro lado, la danza en el museo se acerca al público⁷. La ruptura de jerarquías espaciales que en él se producen ofrece a los intérpretes «la sensación de bajarse del pedestal para poder verle la cara al espectador, sentir de forma directa cómo reacciona [...] y negociar con ello» (Pérez Royo, 2008, p. 18). Además, el museo le permite llegar a mayor cantidad de público con perfiles más variados. Ante esta situación algunos teóricos de la danza se preguntan: «¿Qué está haciendo el museo por la danza sino simplemente proporcionándole lugares y audiencias hasta ahora poco familiarizados con este arte?» (Franko y Lepecki, 2014, p. 4).

El problema de mayor envergadura deriva de la condición efímera de la danza. En el deseo de conservarla, el museo la recoge a través de su materialización en fotografías, videos, partituras... Por un lado, si atendemos a las teorías de Amelia Jones (1997) sobre la documentación de la performance, esta decisión es la más efectiva para estudiar la performance y generar un discurso, en este caso, curatorial. Por otro lado, confirma el miedo que ciertos artistas tienen de que la entrada de la danza en el museo la conduzca a su *muerte* (Copeland Charnatz, 2017, p. 150), por las connotaciones de esta institución de museo-mausoleo (Adorno, 1962, p. 187). El museo atesora los restos de la historia basándose en el archivo, la acumulación y ordenación del conocimiento que se desprende de modelos occidentales y patriarcales (Schneider, 2011, p. 103). La danza y la performance se sitúan en los márgenes de este archivo y permanecen como memoria, siendo posible su transmisión cuerpo a cuerpo (Schneider, 2010, p. 176). En los últimos años, la danza, en lo que André Lepecki (2013a) llama *deseo de archivo*, ha presentado diversas propuestas que pretenden poner en valor el cuerpo como archivo vivo. Estas, lejos de buscar una recuperación de la historia que fracasaría de cualquier modo, proponen nuevas formas de conocimiento de la misma que pasan por los cuerpos y sus subjetividades.

El inicio de los 2000 se encuentra marcado por la entrada masiva del arte en vivo a los museos, que, aunque tengan una base crítica, política o institucional, se ven envueltos en una dinámica de especulación. Así lo afirma Sven Lütticken (2015), que sitúa al museo en el centro de la industria cultural y critica cómo la danza acaba sometida a los dictados del museo *eventualizado*. Al final, la danza en el museo se encuentra en una encrucijada: por un lado, su capacidad de activar elementos críticos y resistirse a los regímenes tradicionales de construcción de la historia, y por otro, la explotación de esta y de sus públicos⁸ en el entramado de la industria cultural que tiende hacia el ofrecimiento de experiencias efímeras.

2. 20 dancers for the XX century. El Museo Reina Sofía, ¿un museo danzante?

En el Museo Reina Sofía, a partir de la creación en 2013 del Departamento de Artes Performativas e Intermedia⁹, empieza a cuestionarse qué supone coleccionar arte en vivo, cómo debe exponerse, qué importancia tiene el documento para su difusión... También se

⁶ Las grandes instituciones museísticas, para la solución de esta problemática, crean espacios híbridos con unas condiciones técnicas que permitan aumentar la atención del público, por ejemplo, los Tanques de la Tate, inaugurados en 2012, o algunos espacios creados en el MoMA tras la reforma planteada en 2014, como el Marie-Josée and Henry Kravis Studio.

⁷ La danza ingresa en el museo cuando tanto las instituciones como los artistas comienzan a interrogarse sobre sí mismos y su relación con el público. Los artistas del Judson Dance Theater, a mediados de los 60, buscan nuevas formas de acercamiento con el espectador, y esto los lleva a desarrollar su trabajo fuera del espacio escénico tradicional, explorando lugares con otras características: el espacio público, el privado, galerías, museos... Del mismo modo, en la década de los 70, la Conferencia del ICOM empieza a plantearse como cuestionable el concepto tradicional de museo que tenía como principal fin la posesión de objetos de patrimonio nacional y cultural. Entonces, este organismo instó a los museos a emprender una reevaluación completa de las necesidades de sus públicos y a desarrollar programas que abordasen el entorno social en el que operaban (Weil, 1999).

⁸ Tanto Sven Lütticken (2015) como Claire Bishop (2018) hacen referencia a que el museo se convierte en *Facebook virtual*. En él se crean nuevos modos de atención a partir de las imbricaciones del sistema capitalista y postdigital, en el que los *smartphones* y las redes sociales juegan un papel fundamental y los espectadores, lejos de ser meros consumidores de las experiencias que esta institución propone, van a convertirse en prosumidores, creando continuamente contenido virtual.

⁹ La inauguración en 2011 de la «Colección 3: De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)» supone un punto de inflexión en cuanto al tratamiento del arte en vivo dentro del museo. Rosario Peiró, jefa del área de colecciones y una de las comisarias de este tramo, dándose cuenta de la importancia que adquiriría en él la teatralidad o lo performativo, en 2013 toma la iniciativa de formar el Departamento de Artes Performativas e Intermedia. A la cabeza del mismo puso a Lola Hinojosa. El museo, hasta el momento, estaba dividido de manera muy tradicional con departamentos de escultura, pintura, vídeo... y cada una de las obras vinculadas a la danza, el teatro o la performance se gestionaba de manera aislada por cada departamento dependiendo de la materialidad que estas adquirirían en la colección. A partir de la creación de este departamento se empiezan a pensar las obras de la colección permanente en relación con la danza, el teatro y la performance desde su inmaterialidad, generando un marco teórico que englobase todas ellas.

lanza a desarrollar investigaciones para generar un corpus teórico que le permita afirmar que el museo, «ya sea a través de objetos y documentos o de la (re)escenificación, [...] estaría capacitado para aceptar el desafío de conservar y difundir los afectos y discursos implícitos a una práctica efímera» (Hinojosa Martínez, 2014, p. 47)¹⁰.

Estas investigaciones con núcleo en la colección son aplicadas en las exposiciones temporales y las actividades públicas, generando diversas estrategias que eviten que el arte en vivo pueda caer en la *espectacularización*: presentarse en relación con los discursos planteados desde la colección, vinculado a exposiciones temporales o en forma de intervalos, entendidos del modo en que lo hacía Dziga Vertov, como muestras que, aunque aparentemente parezcan aisladas, se hacen eco de investigaciones importantes para el museo o inician líneas para abrir otras nuevas (Hinojosa Martínez, 2014, p. 25).

Para la introducción del arte en vivo, en 2009 se crea, dentro del Programa de Actividades Públicas, el Programa de Artes en Vivo¹¹, que coordinó hasta 2016 Natalia Álvarez Simó. En el marco del mismo se realizó la pieza del coreógrafo Boris Charmatz *20 dancers for the XX century*. Esta tuvo lugar la tarde del 17 de diciembre de 2016, en el horario de apertura del museo. Durante las cinco horas de la actividad, 20 bailarines, coreógrafos y artistas con trayectorias profesionales muy diversas se introducen en el cubo blanco. En él, comparten espacio con la colección y el público mientras interpretan grandes solos que marcaron la historia de la danza del siglo XX o, por el contrario, vuelven sobre formas de danza caídas en el olvido¹².

La inclusión de esta pieza en el cubo blanco, a nivel práctico, supone adaptar el espacio en el que se va a desarrollar la actividad. Así pues, en muchas de las salas se introdujeron bancos, como en la 206.9, en la que se emplazaba *Monument 03* (2016); o estos se retiraban si las coreografías lo requerían, como en la sala 415, donde Antonia Franceschi bailaba coreografías de George Balanchine. Además, se debe bajar la voz de las proyecciones que se encuentran en las salas que rodean a las que acogían esta actividad: como las de la 402 y 408, que influían en las piezas que Marlene Saldana estaba realizando en la 409, *Trademark* (1970) de Vito Acconci, y *Heidi's four basket dances* (1992-2001) de Mike Kelley. Incluso hubo salas, como la 428, en las que se cambió completamente la disposición de las piezas: se puso una catenaria alrededor de *Pupitre* (1977) de Equipo Crónica y el *Espectador de espectadores* (1972), del mismo colectivo, se desplazó del centro de la sala a una esquina.

A la vez, se establecen nuevas dinámicas de actuación para el personal del museo, que se torna insuficiente para la gestión de la entrada de un cuerpo vivo en este espacio. A causa de la precaria situación de la danza que se hace patente en los museos, incapaces de conseguir la dotación presupuestaria que las prácticas escénicas requieren, se opta por recurrir a voluntarios multitarea. Estos asisten a los bailarines, incluso les hacen de traductores y se convierten en parte de la coreografía (figura 1)¹³.

¹⁰ En este sentido, se trabaja con las ideas de Amelia Jones (1997), que ampara la capacidad del museo de crear discursos a través del documento. Al mismo tiempo se cuestiona la jerarquía que esta autora genera entre el documento y el arte en vivo, y que podría llevar a una fetichización del primero. Esta idea se confronta con las de Rebecca Schneider, André Lepecki o Diana Taylor que permiten reflexionar sobre cómo lo efímero no tiene por qué entrar en confrontación con la idea de permanencia intrínseca a la colección, pues cualquier acción efímera es retenida en la memoria y puede ser transmitida de un cuerpo a otro o mediante la reescenificación. El acercamiento de ambas posturas y las respuestas a las diversas preguntas que estas pueden albergar se encuentran en el concepto de archivo foucaultiano: «El archivo que intento definir puede ser material o corporal. [...] Un archivo que, si seguimos a Michel Foucault, no entenderemos como un simple conjunto de documentos transmisores de memoria y testimonio de un pasado, [...] se refiere a la posibilidad de generar enunciados, entendidos como acontecimientos discursivos» (Hinojosa Martínez, 2014, p. 26).

¹¹ La danza empieza a introducirse en el Departamento de Actividades Públicas mucho antes de la creación de este programa, a finales de los 90, adelantándose a la tendencia general de musealización de la danza en España de inicios de los 2000. Esta introducción se lleva a cabo a partir de soportes más asequibles como el vídeo, en ciclos anuales de videodanza que se desarrollaron entre 1995 y 1998 y que fueron organizados por Nuria Font: Coreografiar para la Cámara (1995), Bailando con Vídeos (1996), En dos Dimensiones: Danza en Pantalla (1997) y Filmar la Danza: Principio y Fin de Siglo (1998). La primera vez que se presenta danza en vivo en el museo es en 2003, cuando se realiza *Panoramix* de La Ribot en el Palacio Velázquez, que se concibe fuera del espacio del museo y de sus líneas narrativas. Además, el director del momento, Juan Manuel Bonet, se mostró reacio a que la actividad se llevase a cabo y solo accedió a dejar el Palacio Velázquez entre dos exposiciones. El proyecto fue gestionado con los esfuerzos de la propia La Ribot, Paz Santa Cecilia, su mánager, y Soledad Lorenzo, con la financiación de la Comunidad de Madrid.

¹² El caso de estudio no se detiene en explicar la trayectoria de cada uno de los coreógrafos y artistas que participan en esta actividad, ni de las obras que estos interpretan; pero el museo recoge todas ellas en un dossier que puede ser consultado en la página web del mismo (Museo Reina Sofía, 2016a).

¹³ La imagen recoge la acción *Vistiendo voluntarios*, realizada por Matías Daporta durante el desarrollo de *20 dancers for the XX century*. Esta fue subida a la cuenta de Instagram del artista y comisario el pasado 13 de julio acompañada del texto: «VAV-Vistiendo voluntarios. Esto es de una intervención en el @museoreinasofia. Me ofrecí como voluntario pero me hice mis propias camisetas. Venía a resaltar el exagerado uso de voluntariado del centro... Mi experiencia fue la de tener que llevar agua, hacer de técnico de sonido en una performance y hacer traducción simultánea...» (Matías Daporta, 2020).



Figura 1: Acción *Vistiendo voluntarios*, de Matías Daporta, durante el transcurso de *20 dancers for the XX century* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fotografía de María de Dueñas cedida por Matías Daporta

A nivel conceptual, Charmatz pone su atención en el espacio del museo, sobre todo a partir de 2009, cuando se inicia como director del Centre Choreographique National de Rennes et de Bretagne, que convirtió en Musée de la Danse. La línea narrativa principal que vertebraba los trabajos del coreógrafo desarrollados en el marco del Musée de la Danse, entre ellos *20 dancers for the XX century*, es la reflexión sobre la ontología de sus dos principales objetos de interés: la danza y el museo (Nicifero, 2014, p. 40). De las tensiones entre ambos polos se desprenden diversas cuestiones: ¿qué es un museo?, ¿qué es la danza?, ¿qué tipo de colección puede generar un museo danzante?, ¿cómo se atesora un arte que se define como efímero?, ¿qué supone para el mundo de la danza la apropiación de la palabra museo?, ¿qué consecuencias resultan de la exposición de cuerpos vivos?... Sin embargo, no podemos profundizar en cada uno de estos puntos que articulan el trabajo de Charmatz, en general, y *20 dancers for the XX century* en particular; al menos, no sin tratar de encontrar aquellas líneas de actuación del museo a las que pueden ligarse. Esto se debe a que, a pesar de que esta actividad se plantea de manera autónoma, debe pensarse dentro del sistema de intervalos vertovniano anteriormente mencionado.

El Musée de la Danse es un museo de artistas (Charmatz, 2014a, p. 47). Para la creación de esta institución, Charmatz se inspira en diversos museos como el Musée Précaire Albinet de Thomas Hirschhorn (2004) y el Museum of Modern Art, Department of Eagles (1968), creado por Marcel Broodthaers (Janevski, 2017, p. 24). El Reina Sofía, ese mismo año, presentaba una retrospectiva de este último artista, una de las figuras más importantes para la crítica institucional. Tanto Broodthaers como Charmatz se sitúan dentro de una tradición de artistas que, con la creación de sus propios museos, reflexionan en torno a la institución. La recuperación de ambos es parte de un proceso de autorreflexión sobre su razón de ser y de autocritica de sus modos de hacer que el Reina Sofía lleva a cabo¹⁴.

Uno de estos procesos críticos es el cuestionamiento continuo de las historias hegemónicas (Museo Reina Sofía, 2008, p. 6), una línea de acción que va cogiendo fuerza desde que Manuel Borja-Villel llegase a la dirección del museo en 2008. *20 dancers for the XX century*, en su introducción en la colección, pone en jaque las narrativas dominantes de la historia del arte, pero también las de la historia de la danza. Esta idea cobra más sentido si cabe cuando los bailarines ejecutan los solos junto a las piezas de las colecciones, que ocupan un lugar en ellas porque el museo ha considerado su importancia dentro de la

¹⁴ Esto es precisamente lo que explica Andrea Fraser en su texto «From the critique of institutions to an institution of critique» (2005). De alguna manera esta crítica institucional ya no es posible, pues las estructuras institucionales se han interiorizado por completo; por lo que la dinámica gira de una crítica institucional a una institución de la crítica, esto es, la creación de instituciones que lleven a cabo procesos críticos de autocuestionamiento.



Figura 2: Olga Pericet en *20 dancers for the XX century* de Boris Charmatz en el Museo Reina Sofía, 2016. Fotografía de Juan Albarrán cedida por Juan Albarrán

12

historia del arte o como patrimonio del propio país. El estudio previo que hacen de las colecciones los miembros del Musée de la Danse es fundamental para que se produzca una correspondencia entre patrimonio material y el arte inmaterial. Además, hacen una revisión del panorama dancístico español e invitan a La Ribot y Olga Pericet. La Ribot presenta la pieza distinguida *N.º 14* (1997), de la serie *Más Distinguidas*, y la n.º 28, *Outsized baggage* (2000), de *Still Distinguished*. La primera se sitúa en la sala 206.07, Pabellón de la República Española, 1937 II; y la segunda, transita del pasillo a la sala 205, que recogía obras cubistas de Juan Gris (figura 2), en las que la cultura española está presente a través de la imagen de la guitarra, innegablemente relacionada con el flamenco.

Aunque a primera vista este ejercicio de integración de dos artistas autóctonas pudiese verse como un gesto que señala las especificidades de un contexto frente a las historias hegemónicas globalizantes, no se acaba de cumplir este objetivo. Primero, porque La Ribot se consolida como coreógrafa en los circuitos artísticos internacionales, es una figura esencial para la Nueva Danza Europea de los 90 —los cambios que se producen durante este momento en la disciplina, sus formas y espacios de representación—, y hoy es mundialmente conocida. Segundo, porque toma el flamenco como ejemplo popular, aunque ya hace tiempo que este es reconocido fuera de esta esfera como un estilo artístico legitimado frente a otras ramas de la danza española.

Es en el pasillo donde Charmatz inicia su crítica a la historia hegemónica de la danza, ya que mientras las salas normalmente acogen las obras, este espacio está dedicado al tránsito. Situar allí las intervenciones de Olga Pericet y Mani Mungai, el cual interpreta danzas keniatas y baila por Michael Jackson, casi es una metáfora de que ambas, por las distinciones que se hacen en el arte y la danza entre la alta y la baja cultura o cultura popular, no encuentran sitio entre las colecciones del museo y, por tanto, tampoco en los relatos históricos canónicos. La crítica a la historia de la danza también se produce a través del formato por el que opta Charmatz para presentar las piezas que conforman *20 dancers for the XX century*; un formato en el que todo ocurre al mismo tiempo, produciéndose una convivencia de movimientos, artistas, contextos, y no una sucesión de estilos lineal y positivista en la que cada uno de ellos supera y sustituye al anterior, como se plasma en la historia oficial de la danza, que reduce cada uno de estos relatos a categorías estancas (Conde Salazar, 2018, p. 61).

Mientras que la importancia del estudio sobre el espacio y las colecciones queda patente en esta lectura, otras apreciaciones consideran imposible que este proyecto llegue a profundizar en los espacios del museo y sus colecciones. Ambas visiones serían válidas, y esta segunda estaría igualmente justificada si consideramos que el espacio sobre el que realmente está interesado en trabajar Charmatz es el del cuerpo. El Musée de la Danse es

un museo incorporado (Charmatz, 2014a, p. 48) en el que el «gesto más nómada, efímero e instantáneo tiene el poder de crear su propio espacio, de convertirse en un museo por derecho propio» (Franko y Salomon, 2014, p. 100). Así, los artistas que participan en *20 dancers for the XX century* se convierten en «sus propios museos dentro de un museo» (Nícifero, 2014, p. 38), en un archivo vivo de la trayectoria de cada artista, de la historia de los solos que interpretan y de la historia global de la pieza de Charmatz, que van enriqueciéndose en sus sucesivas representaciones.

Charmatz sitúa el cuerpo como lugar de archivo privilegiado, un archivo que no acumula sino actúa, que no es estable sino precario y fugaz, que en su labor de constitución de la historia no es objetivo, pues cada artista construye su propia historia haciendo uso de sus dispositivos de memoria, sus conocimientos y emociones. De esta forma desafía la base material y acumulativa sobre la que se funda un archivo, la colección de un museo, la producción del conocimiento y la creación de la historia. Y nos dice que los cuerpos de los bailarines son el espacio privilegiado para preservar las obras de danza, pero no solo en el sentido tradicional, en el que el bailarín es un cuerpo cuidadosamente disciplinado para la ejecución de un repertorio coreográfico. El bailarín es un ser híbrido que consigue que el movimiento deje de pertenecer únicamente al coreógrafo, disipándose las ideas de autenticidad, autoría y pertenencia (Charmatz, 2014b, p. 52). Con estos planteamientos *20 dancers for the XX century* se descubre como una de estas propuestas que desarrollan lo que André Lepecki (2013a) denomina como *deseo de archivo específicamente coreográfico*. Este deseo de archivo, no viene de un impulso nostálgico de recuperación del pasado, sino que implica un retorno creativo, que busca generar diferencias respecto al *original*, produciendo así «modos singulares de politizar el tiempo y la economía de la autoría mediante la activación coreográfica del cuerpo del bailarín como un archivo interminablemente creativo, transformacional» (Lepecki, 2013a, p. 79). Es, efectivamente, del deseo de archivo coreográfico, así definido por Lepecki, del que Charmatz se hace eco cuando en su manifiesto insta al plagio:

No se limita a la búsqueda y la representación del objeto «auténtico»; anima a los artistas y visitantes a hacer suyas las obras, estimula el plagio. La creación artística y la experiencia del visitante están en el centro de su acción. Siendo un lugar de [...] conversación e interpretación, no es solo un espacio de acumulación y representación. (2014a, p. 48)

A partir de esta actividad se abre una línea de investigación para las artes escénicas en el museo que conecta cuerpo, archivo y memoria para el cuestionamiento de las narrativas dominantes y que se materializa en actividades posteriores como el seminario «Podría quien te recuerda... Cuerpo, archivo y memoria» (2017)¹⁵ o ligando esta combinación a procesos políticos y de resistencia (Museo Reina Sofía, 2018, p. 13).

El Museo Danzante que propone Charmatz, y en el que se convierte el Reina Sofía durante unas horas, no solo se conforma por los cuerpos de los bailarines, sino también por los cuerpos de los espectadores. Estos se mueven por las salas formando parte de una gran coreografía que rompe con los patrones de conducta habituales requeridos en el espacio expositivo y pone de relieve nuevos regímenes de atención.

En el museo «los modos de recorrer y mirar han sido re-afinados de acuerdo con las prácticas cambiantes de mostrar y las condiciones de visualidad» (Rees Leahy, 2012, p. 4), es decir, al recorrer el espacio expositivo estamos llevando a cabo técnicas corporales que se adaptan a los modos museográficos y de representación que la institución propone. Estos patrones de visualidad que el cubo blanco exige se ponen en tensión cuando los cuerpos vivos se introducen en él. La tarde en la que se desarrolla en el Reina Sofía *20 dancers for the XX century*, el flujo de público es irregular, y este pasa de la estaticidad (sentados en el suelo o agolpándose junto a las paredes) a la motilidad en cuestión de segundos; la atención en la sala del *Guernica* (1937) se diversifica y un grupo de personas dirigen directamente su atención a las danzas del Magreb interpretadas por Filipe Lourenço, casi obviando la presencia del lienzo de Picasso, que es habitualmente el protagonista absoluto de esta sala. El visitante del museo se hace más consciente de sus movimientos y los de aquellos que lo circundan y debe negociar sus posiciones con el resto del público (Tolmie y Giannachi,

¹⁵ Actualmente se encarga de las artes escénicas Isabel de Naverán, y uno de los temas en los que está interesada esta comisaria e investigadora es en las posibilidades de la danza y el cuerpo como dispositivos de memoria y recuperación de la historia. En este ámbito ha editado el libro *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza* (2010) y ha publicado artículos como «La danza, aliada perfecta del pasado» (2015). Sus intereses conectan con los del museo, que en 2018 establece como una de las líneas de fuerza del Programa de Actividades Públicas las cuestiones relativas a la memoria y la revisión de las historiografías dominantes.

2017, p. 103). En algunos museos donde la audiencia de estas prácticas es mayor estas negociaciones del espacio se hacen con dificultad y las grandes masas impiden la visión y el correcto desarrollo de las coreografías. Esto no llegó a suceder en el Reina Sofía, a pesar de la buena acogida que tuvo la actividad.

Asimismo, los visitantes que esa tarde acuden al museo ven su tiempo de visita completamente modificado; un tiempo que se torna difuso, sobre todo por la combinación de diversas temporalidades. Cada acción tiene una temporalidad interna propia que difiere del resto, incluyendo las acciones del público, que puede decidir recrearse viendo un solo o, por el contrario, no terminar de ver una coreografía¹⁶. En cualquier caso, el tiempo interno de las piezas no coincide con el tiempo de visita del espectador, insuficiente para ver cada uno de los solos en su totalidad, y que siempre va a tener una visión segmentada del conjunto de la pieza. En este sentido, la obra de Charmatz sedujo a los espectadores al tentar su *impulso posesivo* (la necesidad de verlo todo, relacionada con nuestra obsesión clasificatoria que el museo posterior a la Ilustración representa) y, al mismo tiempo, negar su satisfacción (Wood, 2017, p. 93).

Estos nuevos modelos de visualidad generan nuevos regímenes de atención. Charmatz, con esta pieza, consigue enfatizar lo que Catherine Wood llama la *puesta en escena de la atención* («staging of attention»): en ocasiones la atención es ilimitada y nos permite darnos cuenta de lo que normalmente no apreciamos porque consideramos insignificante. Así sucede durante la pieza, en la que el espectador no solo consigue apreciar la coreografía de los bailarines, sino también la suya propia (Wood, 2017, p. 88). Las políticas de la espectadoría constituyen un punto clave en el trabajo conceptual de Charmatz. Este entiende la coreografía no solo como el movimiento previamente planificado que se produce durante una pieza de danza, sino como cualquier movimiento regido por una norma que configura una forma social. Es decir, para él, el cuerpo adopta roles predeterminados en relación con el entorno social construido, lo que limita la interacción con el espacio y los cuerpos que lo habitan. Asume papeles perfectamente coreografiados o, mejor aún, *coreopoliciados*, entendiendo la policía —como lo hacen Jacques Rancière y Michel Foucault— como la herramienta que consigue una conformidad «basada en una imagen preformada de lo que es considerado no solo la norma, sino lo normal» (Lepecki, 2013b, p. 19). Al mismo tiempo, y en las dualidades que encierra las propuestas de Charmatz, rechaza la idea de que determinados códigos disciplinarios configuren las posiciones de los sujetos y utiliza la danza en términos coreopolíticos, como una herramienta para subvertir el texto predictivo al que se han acomodado nuestros movimientos, e imagina cómo estos podrían construir el espacio del museo (Wood, 2017, p. 88) transformándolo en un lugar de reflexión conjunta. Esto entronca con uno de los objetivos del museo plasmado en la memoria de ese mismo año:

Cambiar las relaciones y dinámicas de investigación y trabajo tradicionales de la institución museística, para concebir un escenario articulado en torno a [...] la reflexión y el debate. El sujeto al que se dirige el museo ya no es un espectador pasivo ni el usuario de un servicio público, es un agente activo en un proceso de aprendizaje que implica el análisis crítico y transversal del mundo contemporáneo. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016b, p. 104)

3. Conclusiones

La primera de las particularidades que desvela la integración del trabajo de Charmatz en el Museo Reina Sofía es la posición en la que este —y otros museos españoles— se encuentra frente a la danza. España se incorpora tardíamente a los procesos de musealización de la danza, a inicios del 2000, y en el intento de aproximarse a los discursos dominantes producidos en el ámbito internacional, asume propuestas, como la de Charmatz, ya consolidadas; con lo cual, en dichos procesos, los museos españoles, más que considerarse como un espacio para la experimentación —como sucede en los primeros acercamientos que la disciplina tiene con esta institución—, refuerzan su papel como institución legitimadora y conservadora de la historia. En este sentido, el reto del museo es un viaje de ida y vuelta del pasado al presente para situarse como una institución abierta que da cabida

¹⁶ Además, la temporalidad de las acciones en vivo no es la misma que la registrada por los teléfonos móviles: el instante detenido de una fotografía, un vídeo de 30 segundos que dura una historia de Instagram, la temporalidad ubicua de un directo, entre el presente real y el virtual; temporalidades que se extienden desde antes de que el espectador entre en el cubo blanco hasta más allá del final, en cada *hashtag* #20dancersfortheXXcentury, #Charmatz, o en cada pantalla iluminada en futuros presentes.

a propuestas novedosas y que, al mismo tiempo, consigue entretejer la propia historia con la global, rescatando las ausencias de la historia de la danza en el panorama español, que todavía son muchas.

En cuanto a los problemas o retos a los que se enfrenta el museo en la introducción de la coreografía, anteriormente detallados, podríamos destacar, en primer lugar, el problema económico¹⁷, reflejado en *20 dancers for the XX century* en la participación de voluntarios que suplen al personal necesario para la gestión de este tipo de actividades¹⁸. El segundo de los problemas se encuentra enmascarado en un rasgo de la actividad que a primera vista hemos leído como positivo: la facilidad con que la audiencia consigue negociar sus posiciones en el espacio y un mayor acercamiento con los bailarines, que pueden entablar relaciones más directas con el público, pues este no es una masa desmedida que dificulta el óptimo desarrollo de la actividad, como sucede en otras instituciones museísticas del panorama internacional. Sin embargo, en profundidad, está relacionado con uno de los problemas estructurales que afectan a la danza en España a todos sus niveles: la invisibilidad y la falta de educación de los públicos. Además, y al igual que en el ámbito internacional, en España se plantean problemas técnicos y derivados de la combinación entre el punto de vista, el tiempo y el comportamiento de la audiencia cuando la danza se introduce en el cubo blanco; pero el reto no es tanto solucionarlos como enfrentarlos con mayor frecuencia, pues normalmente la danza suele quedar relegada a la caja negra anexa al museo.

A nivel teórico, el museo contempla nuevas formas de archivo y de conocimiento de la historia y ve en las prácticas corporales que funcionan como archivo viviente un potencial político que se trata en ciclos y conferencias, pero acaba generando una jerarquía que considera el archivo tradicional el más capacitado para generar discursos, presentados en colecciones y exposiciones temporales. A nivel práctico, la danza en vivo no ha alcanzado el grado de institucionalización que ha conseguido en el resto de museos internacionales y sigue manteniendo el apelativo de actividad que debe estar siempre ligada a un discurso previo desarrollado en la colección o en las exposiciones temporales. Así lo refleja el ejercicio realizado durante el artículo orientado a conectar las líneas de fuerza de la actividad con las propuestas por el museo, que, en última instancia, puede contradecirse con una de las ideas clave que se desprenden de la pieza de Charmatz: «La danza puede musealizarse en tanto que resalta y acumula evidencia de su relación con el pasado histórico: con el pasado del arte, así como con su propio pasado» (Franko y Lepecki, 2014, p. 3) y, por tanto, no debería ser necesaria esta búsqueda continua de razones a las que anclar su participación en el museo. Al mismo tiempo, sin estas líneas a las que anclarse, el museo podría ser acusado de incluir la danza para adaptar su oferta a las nuevas dinámicas de consumo cultural de los públicos.

En cualquier caso, el análisis de esta actividad invita a preguntarse: con este tipo de propuestas, ¿la institución se está cuestionando la concepción del archivo —patrilineal y blanco-occidental—, conformado por la historiografía del arte, poniendo en valor el cuerpo como archivo vivo y transmisor de historia, o tan solo está adaptando su oferta de actividades públicas a ciertos discursos dominantes (giros performativos y experienciales) y a las nuevas dinámicas de consumo cultural de los públicos en el museo? Pero, sobre todo, el análisis de *20 dancers for the XX century* realizado durante este artículo invita a aceptar, como hace Charmatz, que la danza en el museo no puede existir sin asumir el riesgo de la contradicción, sin debatirse entre lo perenne y lo perecedero, entre lo cinético y lo estanco, y entre su potencial de presentarse como herramienta de activación política a la vez que es explotada como producto de un régimen cultural mercantilizado.

¹⁷ Los problemas económicos no afectan únicamente al museo, conciernen a la danza a todos los niveles, que acaba siendo la hermana pobre de las artes, como tantos bailarines y coreógrafos han afirmado. Sus presupuestos, que dependen de la financiación pública, son escasos y no siempre están bien gestionados, desviándose hacia la creación de infraestructuras que no pueden ser bien atendidas ni dotadas de programas de calidad, en vez de destinarse al apoyo y la creación tanto teórica como práctica que asegure una estabilidad para creadores emergentes o veteranos, y a la educación de los públicos que son la base para que esta disciplina pueda dejar de lado la precariedad, la inestabilidad, la dependencia y la invisibilidad por la que se caracteriza (Foro Estatal de Danza, 2009, p.5).

¹⁸ Es habitual que los museos, debido a la mayor necesidad presupuestaria que requieren las escénicas, firmen convenios con otras instituciones para sumarse a su programación de danza y teatro. Sin embargo, esto no sucedió exactamente así en el caso de esta actividad, pues no fueron los Teatros del Canal quienes programaron en primera instancia a Charmatz, y el Museo Reina Sofía, compartiendo el interés por la producción del coreógrafo, lo invitó también a participar en su institución, sino que Natalia Álvarez Simó, que conocía el trabajo del coreógrafo en sus diferentes facetas, quiso que en su primera presentación en España se mostrasen todas ellas, la más escénica y la más experimental. Así pues, gestionó su participación en el XXXIV Festival de Otoño a Primavera, organizado por la Comunidad de Madrid y que tuvo lugar en los Teatros del Canal, donde se presentó *Manger*. Además, este fue el inicio del convenio que mantienen el Museo Reina Sofía y los Teatros del Canal.

Referencias

- Adorno, T. W. (1962). *La crítica de la cultura y la sociedad*. Ediciones Ariel.
- Bishop, C. (2014). The perils and possibilities of dance in the museum: Tate, MoMA and Whitney. *Dance Research Journal*, 46(3), 62-76. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000497>
- Bishop, C. (2018). Dance exhibition and audience attention. Black Box, White Cube, Gray Zone. *The Drama Review*, 62(2), 22-42. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00746
- Charmatz, B. (2014a). Manifiesto for a National Choreographic Centre. *Dance Research Journal*, 46(3), 45-48. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000539> (Obra original publicada en 2009)
- Charmatz, B. (2014b). Interview with Boris Charmatz. *Dance Research Journal*, 46(3), 49-52. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000540>
- Conde-Salazar, J. (2018). *La danza del futuro*. Contintametieses.
- Copeland, M. y Charmatz, B. (2017). Boris Charmatz en conversación con Mathieu Copeland. París, 28 de octubre de 2011. En M. Copeland (Ed.), *Coreografiar exposiciones* (pp. 148-163). Oficina de Cultura y Turismo-Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid.
- Cramer, F. A. (2014). Experience as artifact: Transformations of the immaterial. *Dance Research Journal*, 46(3), 24-31. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000503>
- De Naverán, I. (2015). La danza, aliada perfecta del pasado. *AusArt*, 3(1), 41-53. <https://doi.org/10.1387/ausart.14400>
- Foro Estatal de la Danza. (2-3 de noviembre de 2009). *Plan General de la Danza 2010-2014*.
- Franko, M. y Lepecki, A. (2014). Editor's note: Dance in the museum. *Dance Research Journal*, 46(3), 1-4. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000424>
- Franko, M. y Solomon, N. (2014). Museum artifact act. *Tanz und Archiv*, (5), 95-103. https://www.academia.edu/6680600/Museum_Artifact_Act
- Fraser, A. (2005). From the critique of institutions to an institution of critique. *Artforum*, 44(1), 278-283. <https://n9.cl/ne29>
- Hinojosa Martínez, L. (2014). Museo y acontecimiento/Museum and event. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (26), 21-28. <https://doi.org/10.15366/anuario2014.26>
- Janevski, A. (2017). The first move is to let the hand circle. On Musée de la Danse: three collective gestures. En A. Janevski (Ed.), *Boris Charmatz* (pp. 19-36). MoMA.
- Jones, A. (1997). Presence in absentia. Experiencing performance as documentation. *Art Journal*, 56(4), 11-18. <https://doi.org/10.2307/777715>
- Lepecki, A. (2012). Introduction/Dance as a practice of contemporaneity. En A. Lepecki (Ed.), *Dance* (pp. 14-23). Whitechapel Gallery.
- Lepecki, A. (2013a). Choreopolice and choreopolitics: Or, the task of the dancer. *The Drama Review*, 57(4), 13-27. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00300
- Lepecki, A. (2013b). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. En I. de Naverán y A. Écija (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 59-81). Artea.
- Lista, M. (2014). Play dead: Dance, museums, and the time-based arts. *Dance Research Journal*, 46(3), 6-23. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000515>
- Lütticken, S. (2015). Dance Factory. *Mousse*, (50), 91-99. <https://svenlutticken.org/articles/>
- Matías Daporta [@un_pretil]. (2020, julio 23). *Esto es de una intervención en el @museoreinasofia Me ofrecí como voluntario pero me hice mis propias camisetas. Venía a* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CC-z1MnKoWk/>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2008). *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Memoria de actividades 2008*. <https://www.museoreinasofia.es/museo/memoria-actividades>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2016a). *20 dancers for the XX century. Bailarines y programa*. <https://www.museoreinasofia.es/actividades/20-dancers-xx-century>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2016b). *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Memoria de actividades 2016*. <https://www.museoreinasofia.es/museo/memoria-actividades>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2018). *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Memoria de actividades 2018*. <https://www.museoreinasofia.es/museo/memoria-actividades>
- Nicifero, A. (2014). Occupy MoMA: The (risks and) potentials of a Musée de la Danse! *Dance Research Journal*, 46(3), 32-44. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000527>

- Pérez Royo, V. (2008). Danza en contexto. Una introducción. En V. Pérez Royo (Ed.), *¡A bailar a la calle!: danza contemporánea, espacio público y arquitectura* (pp. 13-65). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rees Leahy, H. (2012). *Museum bodies: The politics and practices of visiting and viewing*. Ashgate.
- Sánchez, J. A., Wert, J. P., Abellán, J., Márquez, C., Saumell, M., Cornago, O., Massip, F., Sedeño, J. A., Giménez, C., Conde Salazar, J. y de Naverán, I. (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Schneider, R. (2010). Los restos de lo escénico (reelaboración). En I. de Naverán (Ed.), *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza* (pp. 171-198). Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre Mercat de les Flors.
- Schneider, R. (2011). *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. Routledge.
- Tolmie, P. y Giannanchi, G. (2017). On becoming an audience: If Tate Modern was Musée de la Danse? En A. Janevski (Ed.), *Boris Charnatz* (pp. 99-106). MoMA.
- Weil, S. (1999). From being about something to being for somebody: The ongoing transformation of the American Museum. *Daedalus*, 128(3), 229-258. <http://www.jstor.org/stable/20027573>
- Wood, C. (2017). Boris Charnatz: An achitecture of attention (revisited). En A. Janevski (Ed.), *Boris Charnatz* (pp. 85-98). MoMA.