

# DANCE?

## CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO

Cabildo de Gran Canaria

### Vito Acconci

1940-2017

### **Zone, 1971**

Video, 15' 36"

Cortesía Electronic Arts Intermix, Nueva York

El principio generador de la obra de Vito Acconci es el desplazamiento alrededor del espacio ocupado por un gato a fin de impedirle el paso y mantenerlo "confinado" en el mismo.

La observancia de esta regla genera un dispositivo que contrasta con las relaciones creadas por los dispositivos teatrales habituales. La asociación de la danza y su lugar de representación ha originado históricamente diversos tipos de configuraciones estructurales entre los actores, el escenario y el espectador. Al estabilizarse, estas relaciones contribuyen a generar la emergencia de un lugar. En ese sentido, el lugar, por ejemplo, un teatro o un museo, no es solo una topología, es también un conjunto de usos, prácticas y saberes institucionalizados que producen relaciones estructurales y simbólicas complejas y diversos tipos de *espacialidades*.

En el *pas de deux* de Vito Acconci, el actante humano, circulando alrededor del gato, crea una especie de forma autocontenida que a pesar de carecer de un borde nítido constituye una zona más o menos bien definida. El gato ocupa el espacio "escénico" generado. Mientras tanto, una de las consecuencias emergentes del dispositivo es conferir a Vito Acconci la función de límite: Acconci y sus trayectorias devienen el marco del "escenario".

Evidentemente, ni el gato ni Vito Acconci toman nota de la posición ocupada por el espectador. Uno y otro están ocupados en escapar y en obstruir. De la misma manera, el ataque coordinado de un equipo de fútbol y las maniobras defensivas del equipo contrario tampoco dependen de la posición del hincha en la grada ni del espectador delante del televisor.

Gabriel Hernández

# DANCE?

**Rosana Antolí**

1981

***A Tube Under The Sea, 2020***

Resina, metacrilato, cobre, arena, piedras del Mediterráneo y latón

150 x 250 x 110 cm

Cortesía de The RYDER, Madrid

*A Tube Under The Sea*, es una nueva escultura producida expresamente para la exposición individual de Rosana Antolí, *Una edad de oro: Pulso, pálpito* y deriva en CentroCentro, Madrid.

La pieza es el fruto de una nueva línea de investigación de la artista que se inició en su exposición individual en Tate Modern, *The kick Inside, The Loop Outside* en 2019, y que relaciona su larga investigación sobre el movimiento y la repetición con el mar: sus corrientes, sus mareas y sus habitantes. En esta ocasión Antolí utiliza una serie de materiales nuevos en su práctica como son la fibra de vidrio, la resina, el bronce y el cobre combinados con elementos más orgánicos como las piedras marinas o la arena del Mediterráneo.

Para *A Tube Under The Sea* la artista imagina una forma tubular congelada en el tiempo y en el espacio, una especie de corriente de agua que queda suspendida en un movimiento eterno y que parece querer volver a ser líquido. Estas corrientes que Antolí quiere representar en la escultura son las mismas que navegan por el Mediterráneo, lugar en que se conectan muchos elementos de su nueva línea de investigación. Por ejemplo, la medusa inmortal que desencadenó esta nueva línea de pensamiento, fue hallada por primera vez en las costas de Rapallo en Italia, el lugar en el que Nietzsche escribió y situó *Así habló Zaratustra*, novela clave en la práctica de Rosana Antolí y que habla por vez primera del eterno retorno y la repetición. Esta serie de encuentros y de constantes *loops* en el tiempo y el espacio son los que dan forma a *A Tube Under The Sea*, iniciando una nueva forma de hacer de la artista dentro de su constante investigación.

Rosana Antolí

# DANCE?

**Rosana Antolí**

1981

***D1, 2017***

Papel Fabriano, tiza y pintura  
142 x 102 cm  
Cortesía de The RYDER, Madrid

‘No es accidental que ritmo y resistencia empiecen con la misma letra’  
Erika Florez

Con esta cita de la pensadora colombiana comenzaba el texto de la exposición individual *My East Ballad: The One, The Teeth and The Circle* en The RYDER, Londres, para la que Rosana Antolí produjo la pieza *D1* (2017). Este dibujo continúa con su larga investigación en torno a los ritmos de los espacios urbanos y los gestos geográficos del cuerpo humano, para registrar un gesto realizado por un trabajador del este de Londres durante su jornada laboral de 8 horas. Una acción repetitiva representada aquí como coreografía inconsciente, pero también como una forma de alienación de los cuerpos a través del control de su gestualidad.

En *D1*, Antolí libera simbólicamente a esta mano trabajadora a través de la acción de dibujar que la artista entiende como un pequeño acto de resistencia. Sus trazos de tinta y carboncillo sobre papel de algodón convierten esta técnica clásica en una paulatina desintegración del objeto dibujado –en este caso la mano del trabajador– que poco a poco se diluye para fusionarse con el propio gesto de la mano de la artista al dibujar. Una danza de movimientos sobre papel, que hace que la mano y el gesto bailen, se vuelvan ritmo y escriban juntos una suerte de partitura gestual, que deriva en una obra cada vez más abstracta, cada vez más cercana a la cinemática de una melodía de resistencia.

Rosana Antolí

# DANCE?

**Manu Arregui**

1970

***Con gesto afeminado, 2021***

Video 10' 15" y escultura en metal, madera, poliestireno de alta densidad y epoxi

Medidas variables

Cortesía del artista y Galería Espacio Mínimo, Madrid

La película de *ballet Spring Night*, 1935, ha proporcionado al artista un rico material al que cargar con nuevos atributos políticos, retomando los conceptos de clase y género que aborda el metraje original. Su investigación abarca principalmente la noción de masculinidad, desarrollada en torno al cuerpo en movimiento, sirviéndose de las afeminadas coreografías de Los *Ballets Rusos*. Arregui solapa e interrumpe la reproducción lineal de su película con una ventana de chat, desvelando detalles de la producción, exponiendo así la artificialidad inherente a todo proceso representacional y contextualizando su creación en el ámbito tecnológico del presente.

La determinación de Arregui es cuestionar los modelos y narrativas audiovisuales hegemónicas y la ampliación de las posibilidades del medio para registrar, interrogar y potenciar formas provistas de otros valores éticos. De esa forma ofrece una crítica del machismo y la misoginia, utilizando el lenguaje de la industria del entretenimiento, recontextualizando y reinterpretando elementos de la cultura popular.

Manu Arregui

# DANCE?

**Manu Arregui**

1970

***Ejercicios de medición sobre el movimiento amanerado de las manos, 2014***

Video monocal, 6' 36"

Cortesía del artista y Galería Espacio Mínimo, Madrid

Con ayuda de reglas gráficas, líneas de retícula y rastreadores de posición sobre diferentes articulaciones del cuerpo, Manu Arregui parece querer constituir un sistema científico con el objetivo de esclarecer en qué consisten exactamente los movimientos afeminados que, resultando socialmente reprobables, no cuentan con una adecuada descripción formal. Tomando como motivo las manos en movimiento, el trabajo presenta la gestualidad amanerada como activadora del derecho a disentir, señalando el desajuste del individuo frente a la sociedad por sus imperativos sexistas de masculinización.

Manu Arregui

# DANCE?

**Kader Attia**

1970

***Shadows, 2004***

Video proyección mono canal, color, sonido, 3' 03"

Cortesía del artista

Como indican los geógrafos Christian Ruby y Michel Lussault, la norma social se manifiesta como un conjunto de reglas y prescripciones organizadas en un sistema normativo. Las reglas y prescripciones son más o menos internalizadas y objetivadas por las personas y participan en la definición y codificación de las prácticas de un grupo y en los modos de relación entre lo individual y lo social.

Así, cualquier desviación de lo prescrito puede ser considerada como anormal y sancionada por un juicio de valor.

*Shadows*, de Kader Attia, presenta una *danza del vientre* ejecutada por un hombre. Samy Kemal, amigo del artista, trabaja durante el día en una empresa de *catering* de lujo. Al llegar la noche deviene bailarín y rinde homenaje a una de las más emblemáticas bailarinas de danza del vientre de los años 60: Saamiya Kemal. Una danza altamente erotizada, fruto de influencias diversas y típicamente "femenina" es encarnada por un hombre.

Toda norma puede permitir un uso crítico mediante la identificación de variaciones que la subvierten. *Shadows* cuestiona un modelo masculino específico referido a un arquetipo ideal. Pero Samy Kemal, como todo hombre, no es el receptáculo del arquetipo hombre ni la alteración de ese ideal.

Las diferencias y las desviaciones son constitutivas de nuestra existencia y son en potencia productoras de variantes y diversidades fructuosas.

Gabriel Hernández

# DANCE?

**Sammy Baloji**

1978

***Mémoire, 2006***

Video, color, sonido, 14' 30"

Cortesía del artista y Axis Gallery, Nueva York

*Mémoire* presenta un paisaje postindustrial en ruinas, imágenes de antiguas instalaciones mineras en la región de Katanga en la República Democrática del Congo. Las imágenes del paisaje devastado son superpuestas a los antiguos y optimistas discursos de sucesivos líderes políticos hablando de un desarrollo futuro.

El filme articula varios estratos temporales: pasado colonial y poscolonial articulado con los procesos globalizadores del mundo contemporáneo.

Dos *escenarios* se asocian en el video; uno visible: la ruina industrial, consecuencia de sucesivas crisis regionales e internacionales asociadas a la guerra y a la corrupción, aparece desierta de las personas que la habitaron y trabajaron. A esta ausencia, Sammy Baloji superpone los gestos y evoluciones del bailarín y coreógrafo Faustin Linyekula.

El paisaje desolado virtualiza un segundo e invisible *escenario* postindustrial: el marco de vida alrededor de las antiguas instalaciones en ruina, donde miles de personas continúan trabajando como "excavadores artesanos" desenterrando heterogenita, principalmente para pequeñas y frágiles empresas chinas dependientes de la coyuntura internacional, en una situación de gran precariedad.

Mirando las evoluciones de Faustin Linyekula en medio de las ruinas industriales, no puedo evitar pensar en un pasaje del *Ensayo sobre el cansancio* de Peter Handke. En mitad del libro se habla de un terreno lleno de escombros donde son depositadas jaulas con pájaros que sirven de señuelo a las águilas. El libro concluye con dos apéndices, en uno de ellos un hombre desmiente que los pájaros sirvan de señuelo. Él mismo sacaba las jaulas al campo y las depositaba en el desolado terreno de escombros para que se oyera *cantar*.

Gabriel Hernández

# DANCE?

**Jérôme Bel**

1965

***Shirtologie*, 2015**

Video, 11' 17"

R.B. Jérôme Bel

Si aplicásemos a *Shirtologie*, obra del coreógrafo Jérôme Bel, el mismo tipo de discurso descriptivo que aplicamos a la biología, a la sociología o a la geografía, anunciaríamos algo así como: Shirtología, del inglés (*T-shirt* (camiseta) y del griego *-logía* (tratado, estudio o ciencia). A continuación, describiríamos el objeto de estudio de tal ciencia, sus metodologías e historia.

En todo caso, en los diversos comentarios que el artista ha realizado respecto a *Shirtologie*, se podría evocar otro término con el mismo sufijo, a través de sus referencias continuas a la obra de Roland Barthes: la semiología.

Efectivamente, el propio Barthes establece una relación entre el lenguaje y el acto de vestirse. De la misma manera que Ferdinand de Saussure descompuso el lenguaje en *lengua* (institución social independiente del individuo y constituido por el conjunto de convenciones y reglas gramaticales) y *habla* (actualización individual del sistema lingüístico realizado por cada hablante), Barthes crea una analogía de los dos términos *saussurianos* con la *ropa* y el *vestirse*. La institución social del vestido estaría compuesta por el *stock* disponible de prendas (de vestir) que sería actualizado individualmente por cada individuo al vestirse.

*Shirtologie* presenta al bailarín Frédéric Seguetto vestido con un número considerable de camisetas. A medida que el bailarín las va retirando una por una, cada camiseta sugiere una acción "dramática" en función de lo evocado por su motivo gráfico.

El desfile "aleatorio" de frases, imágenes, logos, eslóganes, vacíos, colores, etc. (ya en sí todo un tratado "gráfico-textil" de nuestro mundo), va a sugerir la acción "dramática" de la obra.

*Shirtologie* despliega un diálogo entre estructuras objetivas y subjetivas que orienta la acción del bailarín y la percepción del espectador.

Gabriel Hernández



# DANCE?

**Zoulikha Bouabdellah**

1977

***Dansons, 2003***

Video, color, sonido, 5' 19"

Cortesía de la artista

La presencia de la danza en *Dansons* (Bailemos) no es autorreferencial, la danza se inscribe en un sistema significativo diferente (la obra de una artista visual) como un material más, sin ninguna voluntad de producir una experiencia coreográfica específica en su sentido convencional.

En *Dansons* conviven de manera desenfadada y un tanto irreverente elementos culturales diversos, símbolos nacionales del estado francés y motivos de la cultura popular del mundo árabe, que resuenan con distintos fenómenos sociales, intelectuales y geopolíticos, muchas veces generadores de conflictos y en permanente debate, del mundo contemporáneo.

La reconfiguración de los países colonizadores y colonizados, con un flujo de población de estos a aquellos tras la descolonización, generó nuevas situaciones de interacción entre comunidades culturalmente diversas con sistemas de valores distintos. Esta interacción es generadora de fenómenos sociales ligados a procesos de asimilación, integración, discriminación, identitarios, etc., en una permanente reconfiguración cultural.

En algunos casos, estos procesos de articulación de culturas diferentes pueden conducir a la emergencia de grandes entidades geográficas *creolizadas*. Uno de los casos más emblemático sería el Caribe.

*Dansons* asocia los símbolos del estado francés, cuyo modelo republicano propone un espacio de participación pública neutral que relega las manifestaciones identitarias a la esfera privada, a elementos identitarios del mundo árabe.

Contrariamente al modelo republicano, ciertas corrientes de la filosofía política tratan de pensar las singularidades comunitarias en el seno de la democracia, considerando que los valores no son independientes ni preexistentes a un contexto cultural y que estos son deudores de los procesos de socialización propios a cada cultura. Estas corrientes se oponen así a la tradición liberal y a su vocación "universal", que presupone la existencia de una especie de "contrato original" común.

Finalmente, en *Dansons* cohabitan diferentes posiciones identitarias, los términos se mezclan y se combinan recordando que toda posición individual es múltiple en función de la diversidad de construcciones socioculturales en la que se inscribe.

# DANCE?

Gabriel Hernández

## Ulla von Brandenburg

1974

### *C, Ü, I, T, H, E, A, K, O, G, N, B, D, F, R, M, P, L, 2021*

Instalación con telones teatrales, cuerdas y video.

Medidas 2 x (480 x 750 cm), 1 x 480 x 1500 cm, 1 x 480 x 1500 cm y video.

Cortesía de la artista y Art: Concept, Paris; Meyer Riegger, Berlin/Karlsruhe; Pilar Corrias Gallery, London; Produzentengalerie Hamburg

En el teatro tradicional, los telones, como el resto de la tramoya, son elementos funcionales con finalidades específicas.

Ulla von Brandenburg va a convertir esos elementos funcionales en protagonistas del dispositivo visual: el continente, o una parte de él, se convierte en contenido, el telón es semánticamente redefinido e implantado en un nuevo lugar, el espacio expositivo. Un accesorio del teatro tradicional se convierte en el elemento central del dispositivo superponiendo dos instituciones: el *espacio teatral* y el *espacio expositivo*.

Esos dos espacios obedecen a convenciones de producción, de presentación y discursivas que difieren radicalmente en muchos aspectos.

Paradójicamente, las instalaciones de Ulla von Brandenburg conservan las características visuales del teatro tradicional a la italiana: los elementos escénicos son configurados en función de la posición (predeterminada) del espectador.

Pero al tiempo que la obra ofrece esta dimensión panóptica, introduce una invitación al desplazamiento. Al desplazarse y al “entrar” en la obra, el espectador abandona la relación “paisajístico”-frontal y es su mirada la que debe ser reconfigurada por la organización del dispositivo. De la relación frontal conectada del principio pasamos a una infinidad de campos y contracampos en los que la obra y la mirada es constantemente reconfigurada a través del movimiento.

En mi opinión, la obra de Ulla von Brandenburg, en parte gracias al trasplante de un elemento característico del espacio teatral al espacio expositivo y asumiendo las diferencias estructurales entre ambos espacios, posee la facultad de evocar la relación que existe entre un lugar (como espacio de convenciones, prácticas y usos *esencializados*) y los objetos y cuerpos que lo “habitan”, al tiempo que instaura nuevas relaciones.

# DANCE?

Gabriel Hernández

## **Pablo Bronstein**

1977

### ***Paternoster Square, 2008***

Instalación, video con cuatro pantallas arquitectónicas

Dimensiones variables

Cortesía del artista y Herald St, Londres

Las formas concebidas por el artista visual Pablo Bronstein se refirieron a la historia de la arquitectura y del urbanismo. El artista se interesa por las ideologías productoras de la arquitectura y la manera en que esta última vehicula representaciones del poder o el control.

Muchas obras del artista combinan arquitecturas y elementos escenográficos en las que se inscribe la danza. *Paternoster Square* es una obra cuyo título hace referencia a un espacio urbano en la City de Londres propiedad de Mitsubishi Estate Co. El lugar fue centro del comercio editorial antes de ser devastado durante la Segunda Guerra Mundial. Los edificios actuales fueron construidos en un estilo arquitectónico postmoderno alrededor de una plaza. Plaza que, en sí, es un espacio público privado. Uno de los intereses de Pablo Bronstein por este conjunto urbanístico se debió a su protagonismo en los debates sobre el espacio público de los años 80 y 90. Los monumentos de la instalación hacen referencia a la plaza actual.

Gabriel Hernández

# DANCE?

## Trisha Brown

1936-2017

### *Floor of the Forest*, 1970

Cortesía de Trisha Brown Dance Company y Artistic Estate of Elaine Summers / Kinetic Awareness © Center

*Floor of the Forest* es una pieza de Trisha Brown perteneciente al conjunto de obras denominado *Equipment Pieces*, donde un gesto o movimiento de la vida cotidiana se recontextualizaba a través de un dispositivo o accesorio.

En el caso de esta obra, la acción de vestirse y desvestirse está integrada en una estructura reticular de cuerdas y prendas de vestir. Trisha Brown comenta varios aspectos de la obra:

*Dos personas se vestían y desvestían a través de la estructura [...] Se hacía con la mayor naturalidad posible. Una actividad normalmente vertical ejecutada horizontalmente y remodelada por la atracción vertical de la gravedad. Era extenuante. Una gran tensión y esfuerzo para soportar el peso del cuerpo mientras gestionábamos los botones y las cremalleras. A veces descansábamos, y cuando lo hacíamos colgados, una prenda se convertía en una hamaca. El público se agachaba para ver a las bailarinas suspendidas o trepando por debajo del armazón, o se estiraba hacia arriba para observar la actividad por encima.*

La obra podía ser representada en diferentes espacios, en el exterior o en el interior, siguiendo el modelo de la representación teatral.

Pero algo que llama mi atención en esta pieza, es la posibilidad de un funcionamiento autónomo e independiente de la estructura que sirve de soporte a la obra. Con ello no me refiero a un cambio de estatus que haría del objeto una escultura. En mi opinión, la estructura sin los cuerpos y la “coreografía” que la animan, presentada en el contexto adecuado, puede constituir una experiencia *coreográfica* en sí. El objeto, a través de su forma y sus componentes, sugiere sus propias modalidades de utilización virtualizando los cuerpos ausentes y sus posibles acciones.

# DANCE?

Esta lectura “conceptual” permitiría una modalidad de presentación que cambiaría el modo de recepción de la pieza. La obra no sería dependiente de la duración de la performance y sería preexistente y post-existente a la presencia de un espectador.

De alguna manera, el objeto (también) funciona como una partitura que sugiere sus propias modalidades de utilización autorizando otros modos de aparición y cuestionando lo que tradicionalmente entendemos como danza.

Gabriel Hernández

*Two people dressed and undressed their way through the structure [...] It was done as naturally as it could be done. A normally vertical activity performed horizontally and reshaped by the vertical pull of gravity. It was strenuous. Great strain and effort to support the body weight while negotiating buttons and zippers. We rested at times, and when we rested hanging down, an article of clothing became a hammock. The audience ducked down to see the performers suspended or climbing below the frame, or stretched upward to see the activity above.*

## **Trisha Brown**

1936-2017

### ***Skymap, 1969***

Cortesía de Trisha Brown Dance Company

*Skymap* se menciona como un ensayo coreográfico en el célebre libro *Terpsichore in sneakers (Terpsicore – musa de la danza – en zapatillas deportivas)* de Sally Banes. La obra está constituida exclusivamente por la grabación sonora de un texto recitado por la propia Trisha Brown. El texto sugiere al espectador-auditor la construcción de un mapa en el techo.

Trisha Brown es una de las grandes figuras de la *post-modern dance*, movimiento nacido en los años 60 y 70 en Nueva York y que cuestionó la relación con el espectador y los códigos estéticos y técnicos de la danza.

# DANCE?

**Trisha Brown**

1936-2017

*It's a draw*, 1 de julio 2002

Studio du Théâtre du Hanger

Cortesía Trisha Brown Dance Company y © Festival Montpellier Danse 2002

# DANCE?

**Jonathan Burrows**

1960

***A Choreographer's Handbook***

*A Choreographer's Handbook* es un libro del coreógrafo británico Jonathan Burrows. El autor aborda de manera muy personal diferentes aspectos de la composición coreográfica. Alrededor de este eje temático van surgiendo otros aspectos de la danza y la coreografía en forma de reflexiones, opiniones, citas, observaciones y especulaciones diversas.

Los temas tratados por el libro y la manera en que son abordados motivaron su inclusión como “obra” en nuestra exposición. El carácter performativo del espacio expositivo es susceptible de conferir diversos contenidos a las formas expuestas condicionando la recepción y la interpretación.

Como indica Jérôme Glicestein, todo amateur de arte habla de las condiciones de su encuentro con la obra, obra de arte que rara vez es presentada en ausencia de un contexto de mediación que determinará en gran medida la forma de su recepción. Esto hace que el “significado” varíe en función de las condiciones de presentación de la obra. Y al contrario, la exposición como puesta en escena de obras, visitantes y discursos, es en gran medida irreducible a su propio contexto al establecer un conjunto de relaciones que delimitan su espectro de recepción.

Gabriel Hernández

# DANCE?

## **John Cage**

1912-1992

***2 páginas, 122 palabras sobre música y danza***

*2 páginas, 122 palabras sobre música y danza* es un texto de John Cage compuesto en 1957 utilizando diferentes métodos que recurren al azar.

Las operaciones aleatorias permitieron obtener el número de palabras, mientras que los defectos del papel sirvieron para disponer el texto en el espacio de la doble página.

Estos procedimientos tienen su origen en el trabajo de composición musical de John Cage, procedimientos que también serían adaptados por Merce Cunningham a la composición coreográfica.

La elaboración del texto es pilotada con una intención coreográfica y musical. La utilización de procedimientos coreográficamente pertinentes, susceptibles de generar y modificar la forma, permiten el tratamiento de soportes y medios ajenos a la danza dotándolos de una dimensión coreográfica.

Es interesante notar las negociaciones de John Cage con las convenciones establecidas. Algunas de ellas son conservadas sin someterlas a procedimientos que las modifiquen. Por ejemplo, John Cage conserva las



# DANCE?

orientaciones “tradicionales” del texto en la página. Estas orientaciones dependen, en gran parte, de la “fisiología” de la lectura y de las convenciones de cada idioma.

Efectivamente, podríamos imaginar una operación que atribuyera a cada palabra (o letra, o frase) un valor aleatorio de ángulo entre 0 y 360 grados a fin de eliminar las orientaciones de la página.

Gabriel Hernández

## **Luis Camnitzer**

1937

### ***Carta a Pacheco Areco, 1970***

Cortesía del artista

Tuve conocimiento de la obra *Carta a Pacheco Areco* leyendo el célebre libro de Lucy R. Lippard *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. La obra consiste en una carta enviada por una organización anónima denominada *Orders & Co* al presidente de Uruguay Pacheco Areco. La carta le encomendaba la realización de una serie de acciones que tomaban como pretexto acciones de la vida cotidiana a las que no podía sustraerse: *nuestra próxima orden es para el día 15 de octubre; ese día tendrá un cuidado especial al abrochar sus pantalones antes de salir a la calle. O bien: el día 5 de noviembre simulará usted que camina con normalidad, pero será consciente de que ese día Orders & Co. tomará posesión de uno de cada tres pasos de los que usted dé. No hay necesidad de que se obsesione con esto.*

# DANCE?

Lucy R. Lippard calificó este trabajo como “quizás la obra de arte conceptual de carácter político más inspirada”.

El contexto de creación de *Carta a Pacheco Areco* no guarda ninguna relación con la danza. Pero varios aspectos de la obra pueden sugerir una dimensión coreográfica que motivaron el deseo de incluirla en la exposición.

Orlando Britto Jinorio, director del CAAM, contactó al artista Luis Camnitzer para comunicarle nuestro deseo y proyecto. El artista respondió lacónicamente que no conservaba ningún documento que pudiera presentar la obra. Para nuestra sorpresa, unos días más tarde, Orlando recibió un texto de Luis Camnitzer intitolado *Memorias Sueltas* donde evocaba el contexto de producción de la obra.

Como indica Gérard Genette, una obra de arte difícilmente puede ser reducida “exclusiva y exhaustivamente” a un objeto. “Las obras no tienen como único modo de existencia y de manifestación el hecho de ‘consistir’ en un objeto”. Una obra de arte puede incluso sobrevivir a su desaparición material.

La cuestión es si *Memorias Sueltas* es un texto o incluso una nueva obra que se refiere a otra obra. O si (también) puede ser una de las inmanencias posibles, 50 años más tarde, de *Carta a Pacheco Areco*.

Respecto a la danza y tomando prestada una expresión de Jean-Pierre Cometti, decir que las obras de arte son poseedoras de “ontologías friables”. La “dimensión ontológica” de las obras de arte varían y se transforman al contacto de los contextos y públicos que permiten su funcionamiento. Las obras cambian en función de los procesos sociales e institucionales en los que se inscriben.

Gabriel Hernández

## Los Carpinteros

### *Conga irreversible, 2012*

Video, color, sonido, 11' 51"

Dirección Pavel Giroud

Diseño de vestuario: Abraham García

Grupo de Danza Ban-Rará:

Dirección de coreografía Isaías Rojas

©loscarpinteros

La videoinstalación *Conga Irreversible* es una performance originalmente concebida y producida por Los Carpinteros para la XI Bienal de La Habana en 2012.

En *Conga Irreversible*, los artistas invirtieron una comparsa, actuación tradicional de una banda de conga y bailarines en las celebraciones del Carnaval cubano, trastocando todos los elementos de la presentación. La

# DANCE?

música, la letra y los movimientos de los bailarines se interpretaron al revés en un evento en vivo en el Paseo del Prado habanero, lugar elegido por los artistas por su importancia histórica y cultural en la ciudad.

Los Carpinteros

**Boris Charmatz**

1973

***Levéé, 2010***

Video, 15' 37''

Cortesía terrain | Boris Charmatz

# DANCE?

**Analívia Cordeiro**

1954

***Carne I, 2005***

Video, 7' 17"

Cortesía de la artista

*Carne* se creó utilizando un sistema específico de grabación con cámara, la video-coreografía, en la que el bailarín y la cámara se mueven como si fuesen solo uno. El cuerpo se manifiesta descompuesto en pequeños detalles y las formas corporales son difíciles de reconocer.

# DANCE?

Basada estéticamente en determinados conceptos artísticos aplicados a imágenes orgánicas, la edición del video considera los movimientos corporales como elementos formales abstractos.

Durante más de 45 años he estado investigando en los ámbitos de la expresión del movimiento y del *media art* la manifestación del cuerpo humano como organismo complejo. Al mover mi cuerpo, he comprendido el significado del binomio orgánico/artificial. El factor orgánico es la espontaneidad, la improvisación, la emoción libre, lo imprevisible. El factor artificial es la planificación, la *interoperabilidad* entre diferentes medios, el estudio científico del cuerpo, lo predecible. Esos dos factores “guiados o determinados” constituyen el núcleo de mis investigaciones artísticas desde 1973 hasta la actualidad.

Análvia Cordeiro

**Carole Douillard**

1971

***Sleepers, 2014***

Performance

Cortesía de la artista

**Intérpretes:** Patricia Arjona Sánchez, Paula Ducatzenzeler Moñín, Ian Garside, Víctor M. Guillén García, Abián Nautet Hernández Herrera, Raquel Ponce Hernández, Alba Rodríguez Garfias, Cristina Weian Yu Rejano

# DANCE?

En cierto modo, muchas de las performances de la artista visual Carole Douillard se presentan como una posible declinación de la inmovilidad: formas particulares del no hacer nada, o variables de la espera u organizaciones posibles del vacío.

Esa manera de *estar* no persigue ningún fin particular que será realizado o no. La pregunta de si *Godot* vendrá carece de pertinencia, porque la acción sólo persigue su propia permanencia indefinida.

Esta tipología de performances de Carole Douillard suelen trasplantar un comportamiento o acción recogidos en el espacio público o en la esfera privada al espacio expositivo.

*Sleepers* presenta un conjunto de personas mientras “duermen”. La artista muestra un cuerpo de “carne y hueso” ocupado en la acción de dormir. Aparentemente una simple necesidad fisiológica, pero que como tantas otras se revela poseedora de una dimensión cultural determinada por una historia.

El antropólogo y sociólogo Marcel Mauss, como indican Corbin, Courtine y Vigarello, “fue uno de los primeros en señalar que los gestos más ‘naturales’ son fabricados por las normas colectivas: maneras de caminar, de jugar, de dar a luz, de dormir o comer”. La observación de Mauss revela que nuestros gestos más humildes y concretos pueden ser portadores de una dimensión cultural en la que se encarnan nuestros valores.

Toda exposición genera una serie de relaciones entre los objetos o las formas presentadas, objetos que a su vez se relacionan con un lugar y con un público. *Sleepers* es una obra que se inscribe activamente en esa red de relaciones complejas. El “abandono” de los cuerpos en el espacio teje una serie de relaciones con el resto de los objetos presentes y con la arquitectura del lugar. La presencia y el movimiento de los espectadores se integran en la obra, al tiempo que reconfiguran permanentemente las espacialidades. La mirada en desplazamiento del espectador despliega y repliega constantemente las relaciones entre cuerpos, objetos y espectadores, mientras que la profusión de elementos presentes genera diversas modalidades de atención.

La forma “pasiva” de *Sleepers* funciona como una *estructura estructurante*, se integra activamente en un contexto redefiniéndolo.

Gabriel Hernández

## **Esther Ferrer**

1937

### ***Canon para 4 sillas, 1 mesa y un ventilador***

Sillas, mesa, ventilador, partitura  
Cortesía de la artista

### ***Performance a varias alturas***

# DANCE?

Partitura  
Cortesía de la artista

Toda performance de Esther Ferrer “preexiste” en forma de partitura, documento que contiene toda la información necesaria para ejecutar una de las posibles instancias de la performance. Efectivamente, las partituras no se presentan como una serie de pasos lógicos conduciendo al mismo resultado.

Los aspectos prescriptivos se combinan con la contingencia de toda interpretación y lugar. En ese sentido, Esther Ferrer suele acompañar este conjunto de instrucciones haciendo mención a la validez de cualquier interpretación.

Nuestra exposición presenta la partitura de cuatro performances de Esther Ferrer. La simple lectura del texto puede provocar una serie de representaciones mentales con distintos niveles de abstracción. En ese sentido, las instrucciones presentadas podrían exhibir ciertas similitudes con el trabajo de un artista como Joseph Kosuth. Podríamos comparar una partitura de Esther Ferrer con *One and Three Chairs* de Kosuth, que presenta una silla real, la fotografía de la misma silla y la definición del objeto silla. A estas tres variables corresponderían, no en el mismo orden, el texto describiendo la performance, la representación mental evocada por la lectura de la partitura y la (posible) ejecución de la performance por parte del público.

Por ello, la o el visitante está invitado, si es su deseo, a ejecutar su propia versión de la performance.

Gabriel Hernández

**Esther Ferrer**

1937

***Performance a varias velocidades***

Partitura  
Cortesía de la artista

# DANCE?

La *Acción a varias velocidades* de Esther Ferrer es una obra con una trayectoria *biográfica* singular. Como toda performance de Esther Ferrer, la obra posee un primer nivel de “visibilidad” en la partitura, la cual consiste en el conjunto de instrucciones que permite ejecutar una de las posibles instancias de la obra. En el año 2009, Esther decidió enterrar la acción en el Museo Mausoleo de Obras de Arte en Morille (Salamanca). Con este enterramiento, la artista decidió la interrupción de toda interpretación posible de la acción. Desde entonces y congruentemente, Esther Ferrer añade una referencia a la ceremonia de enterramiento en la partitura original. El enterramiento de la acción en Salamanca implica que (a partir de 2009) la versión de la artista ya no sería válida.

Esther Ferrer no ha concebido este enterramiento como una operación a posteriori que vendría a modificar las propiedades formales de la acción. La “ceremonia” aparece así como algo externo, un acontecimiento que tiene consecuencias radicales pero que no se incorpora a las fronteras formales de la obra.

Lo que una obra de arte *es* difícilmente puede ser reducido en exclusiva a su forma material. Una parte de ese *es (inmaterial)* es permanentemente modificado, recontextualizado e interpretado en función de los contextos en los que la obra se inscribe y que la hacen funcionar.

La decisión de enterrar la acción fue motivada por razones concretas. Desde entonces Esther no activa la performance. Hasta 2009, las distintas versiones de la acción se referían al conjunto de instrucciones contenido en la partitura. En 2009, la imposibilidad por parte de la artista de activar *Acción a varias velocidades* fue “ritualizada” mediante un “enterramiento” de la propia obra. ¿Qué quedó enterrado en Salamanca?

La obra performativa de Esther establece un juego entre lo prescriptivo, lo funcional y lo contingente. La ceremonia de Salamanca permite una revalorización funcional del ámbito coyuntural de la obra. En la nueva “coyuntura”, *Acción a varias velocidades* renegocia otras condiciones de aparición y es susceptible de presentarse bajo nuevas y no previstas formas de inmanencia.

Gabriel Hernández

**Esther Ferrer**

1937

***Especulaciones en V***

Partitura



# DANCE?

Cortesía de la artista

**William Forsythe**  
1949

# DANCE?

## ***Doing and Undergoing, 2016***

### **Objeto coreográfico**

Cadenas, madera contrachapada, instrucciones

Dimensiones variables

Cortesía del artista

*El desarrollo y la exposición internacional de Choreographic Objects de William Forsythe son posibles gracias al generoso apoyo de Susanne Klatten.*

El coreógrafo William Forsythe considera la danza y la coreografía como dos prácticas muy diferentes entre sí. En ese sentido, la aparición de la danza no es necesariamente dependiente de una forma de organización entendida como coreográfica. Cuando ambas coinciden, según William Forsythe, “la coreografía suele funcionar como un canal para el deseo de bailar”.

Una vez establecida esta separación, Forsythe se interroga sobre la posibilidad por parte de la coreografía de “generar expresiones autónomas y accesibles de sus principios, ‘objetos coreográficos’, sin el cuerpo”.

*Doing and Undergoing*, cuyo título está tomado del célebre libro *El arte como experiencia* de John Dewey, es una obra que forma parte de la serie *Objetos coreográficos*.

William Forsythe establece una relación entre *Doing and Undergoing* y *3 stoppages étalon* (1913) de Marcel Duchamp, obra que fue realizada dejando caer tres cuerdas de un metro de longitud desde un metro de altura. La forma sinuosa de las cuerdas, una vez en el suelo, sirvieron como plantilla para fabricar tres reglas, no rectas, de madera.

Efectivamente, las tres cadenas que forman parte de *Doing and Undergoing* pueden hacer referencia a la obra de Duchamp. En el caso de *3 stoppages étalon*, una acción específica, dejar caer las cuerdas, produce tres objetos, las tres reglas. En el caso de William Forsythe el proceso es inverso, los objetos y sus instrucciones de utilización producen acciones específicas: las cadenas deben ser movidas por el visitante haciendo uso exclusivo de sus pies manteniéndolos apoyados en el suelo.

Gabriel Hernández

# DANCE?

**William Forsythe**

1949

***Unsustainables*, 2019**

**Objeto coreográfico**

Instrucciones

Cortesía del artista

*El desarrollo y la exposición internacional de Choreographic Objects de William Forsythe son posibles gracias al generoso apoyo de Susanne Klatten.*

*Unsustainable* consiste en un texto dispuesto en el suelo cuyas frases son desplegadas en forma de recorrido. Las frases van describiendo una serie de movimientos cuya sucesión implementaría una secuencia de danza.

La experiencia del movimiento en los *objetos coreográficos* de William Forsythe es vivida directamente por el visitante sin la mediación del cuerpo de un bailarín que ejecute la danza.

Bajo mi punto de vista, la obra permite al menos dos tipos de ejecución. Un primer tipo consistiría en la realización de los movimientos por parte del espectador mientras lee los textos. El segundo tipo de ejecución solo residiría en la lectura del texto mientras vamos avanzando.

Ambos tipos implican una serie de superposiciones. Contrariamente a los dispositivos teatrales tradicionales, *Unsustainable* fusiona la figura del espectador y del actor en un único cuerpo: el de la persona-visitante que recorre la trayectoria constituida por la sucesión de textos. El visitante es espectador y actor de la obra independientemente de la activación física de los movimientos. Efectivamente, el texto que constituye la obra posee propiedades performativas que generan en la mente del lector una representación mental de la forma.

Una segunda superposición tiene lugar entre la figura espectador-actor y el recorrido en el que se despliega la obra. La noción de recorrido implica un desplazamiento que puede ser interpretado a través de las nociones de lectura, escritura y narración. La lectura del espacio recorrido implicaría la existencia de una trayectoria preexistente en la cual nos inscribiríamos. La escritura del recorrido correspondería a la construcción de la trayectoria a medida que avanzamos. Estos dos aspectos pueden ser “contados” a posteriori dando al recorrido su dimensión narrativa.

Gabriel Hernández

# DANCE?

**William Forsythe**

1949

***Turning your Eyes, 2019***

**Objeto coreográfico**

Instrucciones

Cortesía del artista

*El desarrollo y la exposición internacional de Choreographic Objects de William Forsythe son posibles gracias al generoso apoyo de Susanne Klatten.*

# DANCE?

**William Forsythe**

1949

***The Defenders Part 3, 2009***

**Objeto coreográfico**

Video

Cortesía del artista

*El desarrollo y la exposición internacional de Choreographic Objects de William Forsythe son posibles gracias al generoso apoyo de Susanne Klatten.*

# DANCE?

**Nicolas Floc'h**

1970

***Performance painting #4, 2006***

Tapices de danza sobre PVC, 2 x (125 x 800 cm)

Colección MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Francia

*Performance Painting #4* de Nicolas Floc'h se presenta con todos los atributos de la pintura: una superficie sobre la que aplicar la materia pictórica es montada sobre un chasis previsto para ser instalado sobre un muro. A primera vista los códigos son claros, pero prestando atención a la obra podemos constatar que la superficie del aparente monocromo es un material plástico cubierto de huellas, rayas y marcas. En realidad, el "lienzo" está compuesto por tapices de danza en PVC. Los tapices fueron cedidos al artista por un estudio de danza de la ciudad francesa de Angers a cambio de un juego de tapices nuevos. Este pequeño periplo, desde el suelo de una sala dedicada a la práctica de la danza hasta los muros del espacio expositivo, no constituyen una pequeña anécdota biográfica. El trueque y la transformación funcional que permite el paso de un lugar (el estudio de danza) a otro lugar (el espacio expositivo) forman parte de la obra.

En su célebre artículo *Notas sobre el índice*, Rosalind Krauss señala la posibilidad para el movimiento bailado de funcionar como un índice. Krauss entiende como índice todo signo que emerge como manifestación física de una causa, un ejemplo concreto de este tipo de signo sería una huella. Krauss razona que para ser considerado como índice, el movimiento no debería ser entendido como algo producido por el cuerpo, sino como una circunstancia que se inscribe en el cuerpo.

Sin embargo, ningún cuerpo acompaña la presentación de *Performance Painting #4*. Pero en lugar de cuerpos, la obra presenta las marcas dejadas por esos cuerpos en un objeto emblemático: el tapiz.

De alguna manera, ese tapiz también funcionaría como una "cartografía". Inspirándonos en la geógrafa Emanuela Casti, podríamos hablar de una relación entre la realidad y su representación, de una selección privilegiando solamente ciertas categorías de elementos representables y de un simbolismo que condensa la significación convencional de dichos elementos.

La danza entendida como movimiento es presentada mediante la evocación del movimiento de los cuerpos ausentes a través de las huellas en el tapiz. A su vez, el tapiz es uno de los elementos emblemáticos que forman parte del *lugar* de la danza.

Todo *lugar* es una combinación de componentes materiales e inmateriales y de sus prácticas asociadas. Es así que *Performance Painting #4* de Nicolas Floc'h no sólo presenta un cuerpo en movimiento mediante su ausencia. A través del proceso de aparición de la obra, desde un estudio de danza en la ciudad de Angers hasta la colección de un museo en región parisina, son varios aspectos de la danza los que son abordados: la institución danza como práctica global y los modos de aparición de lo que entendemos como danza y sus posibles deslizamientos definicionales.

Mediante el trueque, los tapices expuestos mantienen una relación con los tapices nuevamente instalados en el estudio de danza de Angers. Donde los bailarines y bailarinas siguen inscribiendo sus huellas.

Gabriel Hernández

# DANCE?

## Simone Forti

1935

### *The Three Grizzlies, 1974*

Video b/n, sonido, mono, 16' 40"

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Cortesía de Video Data Bank

Simone Forti es una de las coreógrafas emblemáticas de la *post-modern dance*, movimiento de los años 60 y 70 nacido en Nueva York, que supuso una ruptura radical con los códigos estéticos vigentes en la danza hasta ese momento. Cualquier acción o movimiento de la vida cotidiana podía devenir material coreográfico mediante su inscripción en el contexto adecuado.

La *post-modern dance* supuso un cuestionamiento de los modos de aparición de la forma coreográfica, que ya no solo se refería a un cuerpo especializado inscrito en una *actividad precodificada*.

En Roma y a partir de 1968, Simone Forti comenzó a estudiar el movimiento y el comportamiento animal, desde los gatos callejeros hasta los animales del parque zoológico.

Esos estudios dieron lugar a una gran diversidad de expresiones: dibujos, movimientos, filmes, danzas y relatos.

En *Crawling*, por ejemplo, la danza está puntuada por momentos de reptación mientras que la voz de Simone Forti describe el movimiento de un cuervo, de un elefante y de una serpiente; narra el encuentro entre una abeja y una mosca; o evoca el desplazamiento de un conejo y la lucha entre dos osos.

En 1974, esta vez en el parque zoológico de Central Park en Nueva York, Simone Forti filma a varios osos enjaulados.

La artista se interesa por los patrones de movimiento que los animales salvajes desarrollan en cautividad. Esos patrones no se repiten de forma idéntica, en el ámbito de la jaula se someten a variaciones que Forti asimila a su noción de *estado de danza*.

Gabriel Hernández

# DANCE?

**Dora García**

1965

***Narrativa instantánea, 2006-2008***

Instalación, performance

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Intérpretes: Patricia Arjona Sánchez, Paula Ducatzenzeler Moñín, Ian Garside, Víctor M. Guillén García, Abián Nauzet Hernández Herrera, Raquel Ponce Hernández, Alba Rodríguez Garfias, Cristina Weian Yu Rejano

Instructora-formadora: Paulina Lara



# DANCE?

**Agnès Geoffray**

1973

***Pièces à conviction, 2015***

Fotografías, 10 x (24 x 34 cm).

Nº Inv. : FNAC AP19-1 (19)

Centre National des Arts Plastiques, Francia

La expresión francesa *pièce à conviction* se refiere a un objeto inscrito en el registro judicial para ser presentado como prueba contra el imputado.

Agnès Geoffray elaboró *Pièces à conviction* inspirándose en las pruebas de un atraco conservadas en un archivo policial. La obra consiste en una serie de fotografías que presentan una breve frase manuscrita.

Lo que llamó mi atención la primera vez que vi la obra en la Galería Maubert de París fue el carácter *realizativo* de cada una de las frases. La lectura de cada una de ellas generaba, de manera inmediata e irremediable, la realización mental de la acción prescrita.

Pasando de una fotografía a otra, el espectador va construyendo una pequeña secuencia mental de movimientos.

La noción de performatividad, elaborada por el filósofo John Langshaw Austin en su célebre libro *Cómo hacer cosas con palabras*, ha conocido fortunas diversas en el mundo del arte. Algunos autores consideran su aplicación a la performance artística como el fruto de un malentendido.

Los enunciados performativos, como dice Acero Fernández, “tienen su pequeña o grande biografía”.

El acto performativo depende de que su ejecución sea realizada en el contexto adecuado, contexto que implica sus propias circunstancias y a las personas involucradas. *Yo te bautizo* supone un contexto específico para poder validar la “sinceridad” del acto. El *yo les declaro marido y mujer* refiriéndose a Romeo y Julieta, desde el punto de vista de Austin, no es un enunciado performativo, sino una utilización *parasitaria* del lenguaje.

Esta noción de la performatividad la limita a determinados marcos socio-rituales.

Otras perspectivas atribuyen un potencial de performatividad a cualquier enunciado desde el momento en que este actúa sobre el mundo transformándolo. En ese sentido, todas las obras de arte son performativas.

Gabriel Hernández

# DANCE?

**Laurent Goldring**

1957

***Noir et blanc, 2013***

Video 7' 45"

Cortesía del artista y Galerie Maubert, Paris

Dos cabras simulan en una especie de juego o ritual un combate, sea cual fuere la razón etológica de un tal comportamiento podemos estar seguro que no tiene nada que ver con lo que los humanos entendemos por danza y coreografía.

El sentido coreográfico viene dado por una intención y un contexto exterior al comportamiento de las cabras. Dicha "escena" animal puede ser revalorizada a partir de ciertos esquemas culturales. Esta revalorización puede a su vez poner en entredicho las categorías y convenciones tradicionales modificando nuestras concepciones.

Los cuerpos de los animales superiores son estructuras orientadas. Anatómicamente y sensorialmente están diseñados para ser eficaces "hacia adelante". Los guepardos no cazan gacelas corriendo hacia atrás o de lado. Esta orientación tiene implicaciones generalizadas en nuestra manera de relacionarnos con el mundo.

La danza y la organización de todo el dispositivo de presentación, por ejemplo el teatro, están condicionados por nuestra estructura anatómica orientada.

En el caso de las dos cabras, el comportamiento y la orientación anatómica es prácticamente el único elemento organizador de la "danza". La "coreografía" se organiza a partir del "combate" sin ningún tipo de relación a cualquier elemento externo: ni espectador, ni escenario con el que establecer relaciones estructurales.

En un momento dado aparece un tercer animal que parece interesarse por la acción. Falso espectador, sólo nosotros somos *espectador* (figura emergente de diversos procesos históricos) y los creadores de un "espectáculo" que no nos estaba destinado.

Como indica Jean-Marc Poinsot, la exposición no debe ser considerada como un lenguaje segundo vehiculando un signo preexistente. La exposición es por lo que el hecho artístico adviene.

Como indica el antropólogo Marshall Sahlins refiriéndose a la reversibilidad entre las formas sociales y los actos adecuados: *los amigos hacen regalos, pero los regalos también hacen amigos*. Es así que los actos pueden performativamente crear una relación adecuada.

La exposición ofrece un contexto a la obra y la obra de Laurent Goldring da sentido a la exposición.

Gabriel Hernández

# DANCE?

**Celeste González y Daniasa Curbelo**

1962 y 1995

***Lapas y viejas, 2021***

Impresiones digitales (selección stills cortometraje)

Cortesía de las artistas

Estas imágenes de Celeste y Daniasa Curbelo son fotogramas autónomos del filme *Lapas y Viejas*, realizado por el cineasta Miguel G. Morales, trabajo en el que se hace referencia, entre otras muchas cuestiones, al denominado hermafroditismo secuencial de algunas especies del reino animal. En los hermafroditas secuenciales la activación de los sexos es diferida y transitan bien de hembra a macho, en el caso de la vieja, o de macho a hembra en el de las lapas. Sin embargo, el concepto "sexo" puede referirse a diversas realidades y está sujeto a muchas posturas y teorías desde distintas disciplinas del conocimiento, por lo que no debe concebirse como un concepto absoluto. "La naturaleza no se anda con boberías (...) No tiene prejuicios".

Entre la realidad de un pez y otro "solo" hay, aparentemente, agua. Pero toda realidad espacial humana posee una dimensión sociocultural y por tanto puede y debe ser "subvertida". De este modo, las artistas Celeste y Daniasa en gran medida "juegan" en esta propuesta audiovisual y performativa para establecer nuevos escenarios relacionales.

Celeste González y Daniasa Curbelo

# DANCE?

**Dan Graham**

1942

***Performance/Audience/Mirror, 1975***

Video, b/n, sonido, 22' 52"

Nº Inv. : AM 1996-39. Achat en 1996

Colección Centre Pompidou, Paris

Musée National d'Art Moderne / Centre de Création Industrielle

*Performer / Audience / Mirror* es una performance donde los distintos elementos del dispositivo están íntimamente interconectados, afectándose los unos a los otros. La configuración escénica elegida por Dan Graham es tradicional: un espacio *espectatorial* enfrente de un espacio que cumple la función de escenario. Pero la subversión del mecanismo escénico comienza con la presencia de un gran espejo que ocupa todo el fondo del "escenario". Dan Graham y el público se reflejan en el espejo generando un doble simétrico de la representación. El artista-y-su-reflejo quedan enmarcados por el público-y-su-reflejo. Todo ello genera un juego complejo de relaciones en función de la orientación del artista.

Durante toda la performance, Dan Graham describe de manera alternada su propio comportamiento y las reacciones del público. A veces mirando directamente al público, dejando el espejo a su espalda, a veces deambulando en el espacio, otras veces mirando directamente al espejo y describiendo tanto su propio reflejo como el del público.

La descripción transcurre así en un juego entre elementos objetivos y apreciaciones subjetivas influenciándose mutuamente en un desfase temporal.

Dos tipos de "discurso" transcurren en paralelo: uno vehiculado por el lenguaje y el otro por el espejo.

El público es incorporado por el dispositivo de múltiples maneras. A través de la descripción de Dan Graham y a través del reflejo en el espejo, donde queda manifiesta su calidad de observador y de observador de su propia observación.

Otro juego de diferencias es así implementado: la diferencia entre la descripción del artista y la propia percepción individual de cada espectador.

Dan Graham influye en el comportamiento del espectador y este a su vez influye en el comportamiento de Dan Graham.

Una capa suplementaria se añade al dispositivo por la cámara que filma la acción y el reflejo del *cameraman* en el espejo. Los movimientos de la cámara se relacionan con los movimientos reflejados del *cameraman*.

El último elemento seríamos nosotros, delante del monitor de TV, mirando el registro filmado de la performance.

# DANCE?

Gabriel Hernández

## **Paco Guillén**

1974

### **GRAPH FOR DANCE (Por Alegrías), 2015**

Instalación. Serie de 7 estampas 100 x 70 cm c/u, plancha de madera xilográfica, 80 x 55 cm y video 3' 45" en *loop* con sonido

Bailarina: Lourdes Cañadas Galíndez

Cortesía del artista

Sobre una tabla la bailarina Lourdes Cañadas Galíndez ejecuta un zapateado (*escobilla*) realizado exprofeso para esta instalación. El registro del zapateado queda marcado en la tabla que posteriormente es utilizada como plancha de grabado para ser estampada. La escobilla queda documentada en un video con audio. En sala se exponen las estampas en degradado, la tabla sobre la que se bailó y el video que documenta la actuación, dialogando los tres lenguajes.

*Graph for Dance* (2015). En esta instalación, Guillén decide filmar una acción concreta: un baile sobre una plancha de grabado. Se trata de un acto físico, corporal y ajeno al control del artista, que acaba generando una serie de xilografías capaces de sintetizar la acción para convertirla en una colección de dibujos automáticos de carácter residual. Una obra performativa que investiga sobre las capacidades del dibujo en relación con la acción (danza) y lo audiovisual.

Paco Guillén

# DANCE?

**Pierre Huygue**

1962

***Dubbing, 1996***

Videoinstalación

N.º Inv.: AM 1997-131. Achat en 1997

Colección Centre Pompidou, París

Musée National d'Art Moderne / Centre de Création Industrielle

Toda proposición coreográfica establece una relación particular con el espectador. La tradición teatral occidental ha privilegiado la posición del público como un elemento organizador de la forma escénica. La acción se inscribe en una geometría regular y simétrica. Las nociones de fondo, frente, izquierda, derecha o centro son funcionales y se definen respecto a la orientación del escenario y la posición del espectador.

Pero a lo largo de su historia, la danza ha inventado otras formas de inscripción en el espacio escénico. Como ejemplo podríamos citar el *espacio sin centro* de Merce Cunningham, donde las distintas zonas del escenario pierden su estatus jerárquico deviniendo equivalentes entre sí. La noción de centro ya no se refiere a la geografía de un lugar, sino a la posición de un bailarín o bailarina en ese mismo lugar: cualquier punto del escenario puede devenir un centro.

Al mismo tiempo, el espectador es una emergencia histórica cuya inscripción en el dispositivo teatral ha evolucionado a lo largo de la historia. El espectador moderno queda fundamentalmente configurado cuando el compositor Richard Wagner sumió al público en la oscuridad y lo “condenó” al silencio. Se podría decir que el espectador ha ido “perdiendo” poder a lo largo de su historia, mientras que el dispositivo ha ido aumentando su poder de “retención”.

El filme *Dubbing* (Doblaje) de Pierre Huyghe consiste en una sesión de doblaje al francés de una película americana por un grupo de actores que son filmados en plano fijo. La pantalla que estos observan queda fuera de campo. Nosotros como espectadores también observamos una pantalla donde solo vemos a un grupo de personas mirando “una película” que no vemos.

El dispositivo imaginado por Pierre Huyghe convierte al grupo de actores en un intermediario entre la película ausente y nosotros mismos. Imaginamos la película (*Poltergeist*, de Tobe Hooper) a través de distintos tipos de información y por el comportamiento y la acción de los actores.

# DANCE?

Una ecología de acciones y reacciones; de movimientos, gestos y mímicas; de relaciones y tiempos de espera generados por la situación, se despliegan ante nuestra mirada.

Una circulación performativa y a doble sentido se establece entre los actores (invisibles) de la película ausente, los actores (visibles de la película visible) que doblan a los actores de la película ausente y nosotros como espectadores de los actores que doblan a los actores de la película ausente.

Todo dispositivo teatral o expositivo es susceptible de crear un isomorfismo entre las propiedades de su propia forma y el estatus de su espectador. No solo se trata de acciones, sino de interacción entre la totalidad de elementos que lo componen. Al tiempo que somos espectadores del dispositivo también somos parte de este.

Gabriel Hernández

## **Leandro Katz y Hèlio Oiticica**

(1938) y (1937-1980)

### ***Parangolé* - Encuentros de Pamplona, 1972**

Tríptico fotográfico, 23,5 x 49 cm.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Hèlio Oiticica, artista brasileño nacido en 1937, tomaba clases de samba en una de las escuelas de las favelas de Mangueiray a mediados de los años sesenta. En ese contexto, el artista concibe el conjunto de obras denominado *Parangolés*, versiones multicolores de trajes de carnaval (banderas, capas, túnicas, plásticos, sogas, pinturas, etc.) que debían ser usados y activados a partir del movimiento.

Los *Parangolés*, prohibidos por la dictadura brasileña, ocultaban mensajes políticos o poéticos entre sus capas de tejido. El término procedía de una placa encontrada por el artista que identificaba el refugio de un mendigo.

En 1972 se celebró en España un certamen internacional de prácticas artísticas contemporáneas denominado *Los Encuentros de Pamplona*. El evento, de iniciativa privada, pretendía ser un laboratorio para la democracia. Hèlio Oiticica, uno de los invitados, no pudo trasladarse a Pamplona por problemas diplomáticos que le impidieron obtener el permiso para el viaje. Su performance *Parangolé* fue ejecutada por el artista argentino Leandro Katz.

Gabriel Hernández

# DANCE?

## Latifa Laâbissi-Jocelyn Cottencin

(1964) y (1967)

### *Habiter*, 2004

Impresiones fotográficas  
Cortesía de la y del artista

*Habiter* (habitar, vivir) es un proyecto coreográfico donde la danza abandona sus lugares de representación habituales y tiene lugar en viviendas particulares.

El encuentro entre la coreógrafa y su “público” se realiza a través de breves anuncios en periódicos locales. En ellos, Latifa Laâbissi expresa su deseo de ser acogida durante dos horas en una vivienda particular para ejecutar una danza. Las personas interesadas pueden llamar a un número de teléfono. A continuación, y después de una primera explicación del proyecto, la artista se presenta en la vivienda donde finalmente una habitación será elegida para ejecutar la danza.

*Habiter* sustituye el espacio público habitualmente reservado a la danza por la intimidad del espacio doméstico. Todo acto de *habitar* tiene lugar en un marco material, social y cultural específico en permanente construcción. Este acto implica una interacción compleja entre el habitante y el hábitat.

Como indica Thierry Paquot, una casa es un *ecosímbolo*, pues informa sobre creencias, modos de vida y relaciones entre sexos y generaciones. Y refiriéndose a Gaston Bachelard, François Vigouroux afirma que toda casa es un espejo porque nos proyectamos en ella tal como somos y no como creemos ser.

Es sobre esta compleja realidad espacial, social, personal, afectiva, y que constituye toda una micro-geografía, que Latifa Laâbissi va a superponer su danza agregando nuevas y fugaces relaciones con el lugar y su habitante.

Este encuentro efímero, al margen de las formas tradicionales de fabricación, representación y recepción de la danza, adquiere una forma de permanencia en las fotografías del artista Jocelyn Cottencin.

Gabriel Hernández



# DANCE?

## **Xavier Le Roy**

1963

### ***Untitled, 2012***

Obra coreográfica-performativa activada por bailarinas/es con marioneta de trapo.

Concebida por Xavier Le Roy

Marioneta fabricada por Coco Petitpierre

Cortesía del artista

**Intérpretes:** Patricia Arjona Sánchez, Paula Ducatenzelier Moñín, Ian Garside, Víctor M. Guillén García, Abián Nauzet Hernández Herrera, Raquel Ponce Hernández, Alba Rodríguez Garfias, Cristina Weian Yu Rejano

**Instructores-formadores:** Carme Torrent, João dos Santos Martins

El teatro como arquitectura determinada por un conjunto de convenciones y finalidades confiere a las obras escénicas una parte de sus propiedades. En ese sentido, existe una especie de isomorfismo entre el continente y el contenido donde las propiedades del uno y del otro son interdependientes.

*Untitled*, del coreógrafo francés Xavier Le Roy, es una obra concebida para ser presentada en el espacio expositivo. Por ello, la obra abandona mucha de las propiedades específicas a los modos de organización teatrales y a sus rituales específicos.

La pieza es presentada en un espacio confinado donde los cuerpos se presentan desconectados de las coordenadas escénicas tradicionales. La danza se “autoorganiza” sin determinar orientaciones y jerarquías espaciales y sin establecer un vínculo estructural con el lugar donde se desarrolla: el espacio escénico funciona como un límite y abandona su función de marco en beneficio del espectador. Es éste, quien compartiendo el mismo espacio que la danza y modulando su posicionamiento, su distancia, sus evoluciones y encuadres, va a ejercer la función tradicionalmente atribuida al marco o al pedestal.

El visitante, y contrariamente a lo sucedido en la representación teatral, se inscribe en una forma que es preexistente y post-existente a su presencia. La obra se presenta como un *continuum* sin principio ni final

# DANCE?

proponiendo diversas modalidades de atención. El espectador decide su tiempo de presencia, duración que al mismo tiempo es influenciada por la forma del propio dispositivo.

En ese sentido, y asumiendo las convenciones del espacio expositivo, *Untitled* también explora otras formas de relación con el espectador de aquellas privilegiadas por la tradición teatral.

Paradójicamente, y dada la oscuridad requerida por la pieza, *Untitled* evoluciona en un espacio cuya fisionomía recuerda a la Black Box (caja negra) teatral. La forma cúbica y el color es prácticamente la única similitud, por lo demás, la pieza se inscribe en el espacio expositivo teniendo en cuenta sus convenciones y modos de presentación.

Gabriel Hernández

**Walter De Maria**

1935-2013

***Art Yard, 1960***

© Estate of Walter De Maria, courtesy of the Walter De Maria Archive.

# DANCE?

## **Robert Morris**

1931-2018

### ***Neo-Classic, 1970-1971***

Película 16mm transferida a video, b/n, sin sonido, 13' 38"

Nº Inv.: AM 1974-F0234. Achat en 1974

Colección Centre Pompidou, París

Musée National d'Art Moderne / Centre de Création Industrielle

Robert Morris, fundamentalmente conocido por su obra visual, fue un artista con una importante producción performativa y coreográfica. Morris, que inició su formación de bailarín participando en los talleres organizados por Anna Halprin junto a su mujer Simone Forti, se encontraba entre los artistas visuales que participaron en la aventura de la danza post-moderna a través del *Judson Dance Theatre*.

En 1971 la Tate Gallery preparaba una exposición antológica sobre la obra de Robert Morris, pero el artista, en lugar de presentar viejas obras concibió una serie de esculturas interactivas. Los objetos se desplegaban en el espacio y requerían ser activados por el visitante.

La exposición, prevista para cinco semanas fue cerrada al cuarto día. Las obras iban acompañadas por imágenes que ilustraban como debían ser activadas por los visitantes. Pero el "entusiasmo" del público a la hora de manipular los objetos provocó una gran cantidad de heridos y, a pesar de la enorme asistencia, más de 2500 visitantes en los cuatro días, la prensa fue particularmente crítica, llegando a comparar la exposición con un patio de recreo.

La misma exposición abrió sus puertas treinta y ocho años más tarde (2009). La exposición, ahora denominada *Bodyspacemotionthings* (Cuerpo-espacio-movimiento-cosas), presentaba casi la totalidad de objetos mostrados

# DANCE?

en 1971 pero concebidos como una única obra. Curiosamente, la versión de 2009 estaba prevista para durar cuatro días. Pero finalmente permaneció abierta durante tres semanas.

El filme *Neo-classic* fue rodado en una noche 48 horas antes de la inauguración de la exposición de 1971. Una joven artista llamada Jill Purse manipula algunos de los objetos escultóricos con la participación del propio Robert Morris y un desconocido.

Gabriel Hernández

## **Bruce Nauman**

1941

### ***Dance or Exercise on the Perimeter of a Square, 1967-1968***

Película 16mm transferida a video, b/n, sonido, 8'

N.º Inv.: AM 1996-P1321. Achat en 1996

Colección Centre Pompidou, París

Musée National d'Art Moderne / Centre de Création Industrielle

Para realizar esta obra, Bruce Nauman filmó mediante un plano fijo una "danza" compuesta por la repetición de un único movimiento. La "danza" tiene lugar en la periferia de un cuadrado materializado en el suelo de su estudio con cinta adhesiva.

Bruce Nauman repite el movimiento 60 veces en cada uno de los lados del cuadrado. Una primera secuencia va recorriendo, en sentido contrario a las agujas del reloj, los cuatro lados del cuadrado con el cuerpo del artista orientado hacia el exterior. Una segunda secuencia, en sentido contrario, recorre una vez más los límites del cuadrado, pero con el cuerpo orientado hacia el interior.

La "simetría radial" del dispositivo elimina el punto de vista privilegiado. Cualquier otro posicionamiento de la cámara sería equivalente al elegido.

Las dimensiones del cuadrado están determinadas por el propio cuerpo del artista. Situado en el centro de cada lado los dos vértices estarían situados al alcance de sus pies.

# DANCE?

El hecho de trazar el cuadrado con cinta adhesiva tiene como consecuencia la materialización de un espacio de ejecución que compartiría muchas propiedades con un escenario. Pero curiosamente, lo único que Bruce Nauman ocupa es el borde, los límites, el marco de ese escenario (enmarcado a su vez por las paredes del estudio –parcial y asimétricamente visibles–). La “danza” tiene lugar en una frontera que desecha el interior del cuadrado, lo que tradicionalmente sería el espacio de (re)presentación es un espacio vacío.

La doble orientación del cuerpo, primero hacia “afuera” y luego hacia “dentro” sobre la periferia del cuadrado, confiere un valor equivalente al exterior y al interior del espacio de ejecución.

La pintura y la escultura, a lo largo de su desarrollo histórico, han inventado diversos tipos de relaciones con sus bordes que han conducido hasta la desaparición material del marco y del pedestal y a diversas relaciones con el muro y el suelo.

La danza, en el *marco* del teatro, también ha desarrollado diversos tipos de conexiones y desconexiones con su espacio de representación.

El teatro y el museo son lugares con propiedades espaciales muy distintas que se prestan a un tratamiento específico de sus límites: el escenario (*black box*) y el espacio expositivo (*white cube*).

Terminaré mencionando el aspecto “banal” del movimiento, acorde a los desarrollos de la época (emergencia del movimiento “cualquiera”), y a la no especialización del cuerpo del artista.

Todo ello sugiere un desplazamiento de las cualidades formales del movimiento hacia sus condiciones de aparición y validación.

Gabriel Hernández

## Luc Pelletier

1954

### ***Que faire ? – Trente-six propositions, 2014***

Libro

Cortesía del artista

*Que faire? trente-six propositions* es una colección de 36 partituras que pueden ser actualizadas de diferentes maneras. Entre las distintas posibilidades de ejecución de la obra, como indica el artista, figura la coreográfica.

Las treinta y seis proposiciones están reunidas en un pequeño libro, cuya lectura sería el primer nivel (mental) de activación de las partituras. El artista suele “abandonar” ejemplares del libro en lugares de espera (fundamentalmente vestíbulos de teatro y puntos de recogida gratuitos en el espacio urbano) para que puedan ser encontrados y recuperados. Esta forma de presentación y de dispersión de la obra implica una asimilación del encuentro fortuito a sus propiedades formales, haciendo de su modo de difusión y recepción un componente formal.

El modo de difusión de la obra le confiere propiedades *politópicas*, la obra absorbe los distintos encuentros fortuitos y su traslado posterior a una biblioteca en un hogar anónimo donde las partituras serán susceptibles

# DANCE?

de conocer diversos tipos de activación. De esta manera, su modo de aparición no se limita a un lugar (mínima región compleja de espacio) sino que se expande a una escala territorial. Evidentemente, este sería el caso de cualquier libro comprado en una librería, pero el modo de producción, difusión y recepción tradicional difícilmente absorbería la diseminación de un libro como parte de sí mismo.

Luc Pelletier plantea un modo de existencia del libro integrándolo en un dispositivo que va más allá de su forma. *Que faire? trente-six propositions* no es un objeto cerrado sobre sí mismo, las 36 proposiciones son integradas en un complejo dispositivo espacial público y privado al que nunca tendremos acceso en su totalidad.

La presentación en un muro del CAAM de las "36" proposiciones (es la primera vez que son presentadas de esta manera) no es una instancia más de la obra, sino una parte de su extensión.

Gabriel Hernández

PS:

Un ejemplar del libro fue depositado clandestinamente en la librería del CAAM sin el conocimiento de las personas encargadas. Meses más tarde constaté la desaparición del libro: ¿comprado, retirado, robado, regalado? ¿Dónde está el libro?

## Raquel Ponce

1972

### ***Cuatro colores en blanco, 2021***

Instalación (papeles y audio), medidas variables.

Cortesía del artista

*Cuatro colores en blanco* es una creación abierta, que se ramifica en tres formatos diferentes: el videográfico, el expositivo y el escénico. La primera de las versiones, la videográfica, fue premiada en el programa 'Video-Performance CAAM online' 2020. La presente adaptación corresponde a la opción expositiva. Una construcción de carácter mutable, que será transformada y modificada durante el transcurso de la muestra actual.

*Cuatro colores en blanco* se sitúa entre la escena, el *collage* narrativo, la libreta de artista, el dibujo... Se apoya en la dramaturgia y también en las estrategias de narración y los dispositivos y procedimientos para permitir una experiencia visual que sea construida por quien participa de ella. Son los propios espectadores quienes se convierten en cómplices y coautores de la obra para generar la acción, que sucede en el escenario privado de su imaginación, seleccionando y decidiendo la trayectoria narrativa. El público ya no solo mira, sino que está dentro.

# DANCE?

Las posibilidades presentadas brindan la oportunidad de construir un baile de palabras, de historias y opciones en cada espectador-lector.

Desde 2014 vengo investigando sobre el tema del público, sobre cómo hacer más consciente al espectador de su rol y de su importancia en el proceso creativo, de la necesidad de un cambio en sus modos de participar del hecho creativo, de estudiar esas reglas invisibles, ese contrato implícito, que se crea y que rige el comportamiento entre el artista y el público mediante el proyecto “Taller de público para público”, una propuesta de taller formativo y performativo presentado en diversos encuentros escénicos y expositivos.

Raquel Ponce

## Julien Prévieux

1974

### Patterns of life, 2015

Video, color, sonido, 15' 30"

Cortesía del artista

Julien Prévieux es un artista visual que se ha apropiado de las herramientas coreográficas y teatrales para adaptarlas e integrarlas en su propio trabajo visual.

*Patterns of Life* es un filme donde se combina el ensayo cinematográfico, el enfoque documental y la video-danza. La obra se articula a lo largo de una historia de la captura tecnológica del movimiento humano, de las cuantificaciones y modelizaciones resultantes y de sus posibles aplicaciones.

Julien Prévieux recurrió a cinco bailarines de la Ópera de París para que desarrollaran coreografías de danza basadas en seis experimentos, estudios o tecnologías diferentes.

# DANCE?

Desde la cronofotografía sobre la marcha patológica de finales del siglo XIX de Georges Demeny (alumno de fisiología y principal colaborador de Étienne-Jules Marey), pasando por la captación del gesto humano en busca de una mayor eficiencia laboral, hasta la “información basada en actividades” de la agencia de inteligencia Geoespacial del Departamento de Defensa de los Estados Unidos.

Todas estas actividades tienen como finalidad la modelización de un patrón específico del cuerpo en movimiento y una aplicación determinada de los datos obtenidos.

Julien Prévieux se sirve de estos datos derivados para convertirlos en instrucciones coreográficas. La danza obtenida es inscrita posteriormente en un decorado específico acompañada de una narración.

El filme concluye abordando la colecta generalizada de datos personales en nuestras sociedades contemporáneas y la búsqueda de “patrones de actividad” subyacente.

Julien Prévieux, como los personajes de Paul Klee atrapados en la perspectiva, presenta un cuerpo imbricado en distintos mecanismos de cuantificación y control. El artista subvierte estos dominios de modelización individual y colectiva, “una compleja cartografía” como indica Jacques Levy, “de espacios objetivos y subjetivos, materiales e ideales”, cuyo objetivo es la optimización o el control a través de una utilización alternativa.

Gabriel Hernández

## **Yvonne Rainer**

1934

### ***Trío A, 1978***

Video b/n, sonido, 10' 21"

Cortesía de Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago

Yvonne Rainer es una de las coreógrafas más emblemáticas de la *post-modern dance* analítica. *Trio A*, coreografía que ha tenido una enorme influencia y cuyo primer título fue *The Mind is a Muscle, Part 1* (La Mente es un Músculo, Parte 1), fue presentada por primera vez el 10 de enero de 1966 en la Judson Church en forma de tres solos simultáneos bailados por Yvonne Rainer, Steve Paxton y David Gordon.

*Trio A* consiste en una serie de módulos carentes de desarrollo y sin relaciones entre sí. La coreografía se presenta como una única frase de movimiento carente de acentos y sin interrupciones de una duración de



# DANCE?

cuatro minutos y medio. Durante su ejecución, la bailarina evita todo contacto visual con el público y las nociones de gracia, elegancia o teatralidad son abolidas.

Los principios teóricos que fundamentan *Trio A* de Yvonne Rainer se exponen en un ensayo titulado *A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A*. El ensayo realiza un paralelo entre sus investigaciones coreográficas y la escultura minimalista vigente en la época. Yvonne Rainer establece dos series de listas:

Una primera lista se refiere a la serie de propiedades que caracterizan a la escultura y a la danza "tradicionales". Características que debían ser eliminadas o minimizadas por la escultura minimalista y por su equivalente coreográfico:

estilo del artista / fraseo;  
relaciones jerárquicas de las partes / desarrollo en acmé;  
textura / variación: ritmo, forma, dinámica;  
referencia figurativa / personaje;  
ilusionismo / representación;  
complejidad y detalle / diversidad: frases y campo espacial;  
monumentalidad / proeza del movimiento virtuoso y extensión plena.

Una segunda lista se refiere a las nuevas propiedades del minimalismo y a su equivalente en la danza. Estas nuevas propiedades sustituyen a las propiedades mencionadas en la primera lista:

fabricación industrial / uniformidad de la energía;  
formas unitarias, módulos / uniformidad de las partes y repetición;  
superficie ininterrumpida / repetición o eventos discretos;  
formas no referenciales / ejecución neutra;  
literalidad / tarea o actividad análoga;  
simplicidad / acción, evento o sonidos aislados;  
escala humana / escala humana.

## **Yvonne Rainer**

1934

### ***Hand Movie, 1966***

Película 16mm transferida a video, b/n, sin sonido, 8'

Cortesía de Video Data Bank at the School of the Art Institute of Chicago

# DANCE?

**Mabi Revuelta**

1967

***Divertimentos topográficos, 2010***

Impresiones fotográficas, 22 x 54 x 1 cm c/u y video  
Cortesía del artista

# DANCE?

ABECEDA, abecedario en checo, se publicó en Praga en 1926 como resultado de la colaboración entre el escritor Vítězslav Nezval, el artista y diseñador Karel Teige y la bailarina y coreógrafa Milca Mayerová. Estos precursores de la vanguardia checoslovaca imaginaron un *alfabeto para la vida moderna* con la intención de establecer las bases para un nuevo lenguaje; un silabario escolar que, mediante la poesía, el diseño y la danza, ayudaría a construir un nuevo mundo después de la Primera Guerra Mundial.

Muchos años más tarde, el desarrollo de un abecedario propio basado en las poesías de Nezval, los diseños de Teige y las poses estáticas de Mayerová sirve a Mabi Revuelta para abordar tanto las cuestiones puramente estructurales de los signos gráficos (diseño, forma y tamaño de las letras, de la A a la Z), como para profundizar en los mecanismos de búsqueda expresiva que a lo largo de la Historia se han ido generando en relación a la semántica, la anti-semántica y el aura magnética de las palabras.

Mabi Revuelta

## **La Ribot**

1962

## ***Walk the Bastards, 2017***

Instalación en madera quemada y metal (11 sillas, 77 x 39 x 37 cm c/u).  
Galería Max Estrella, Madrid

# DANCE?

En el contexto de la danza contemporánea, la silla es uno de los elementos escenográficos más emblemáticos. Por sí misma puede constituir un *lugar*, soporte y elemento organizador de la forma coreográfica. Al mismo tiempo, su presencia remite a la posición del espectador y, vacía, evoca la figura del cuerpo ausente.

*Walk the Chair* de La Ribot es una obra de 2010 realizada por encargo de la Hayward Gallery de Londres y que formó parte de la exposición *MOVE. Choreographing You*. La obra está compuesta por 50 sillas plegables cuyo título anuncia el modo operatorio. El visitante puede coger una y llevarla a cualquier otro lugar de la exposición. A medida que pasan los días las sillas van cambiando de lugar en función del capricho de los visitantes. Del orden inicial, apoyadas en línea contra el muro, al desorden provocado por los desplazamientos aleatorios.

*Walk the Bastards*, la obra presentada en el CAAM, es una instalación de 2017 compuesta por 11 sillas que no fueron incluidas en *Walk the Chair* por presentar algún tipo de desperfecto. Este pequeño detalle biográfico ha motivado que las sillas de *Walk the Bastards*, contrariamente a las de *Walk the Chair*, deben permanecer en el mismo espacio sin ser dispersadas.

Cada silla es poseedora de una biografía que le confiere una historia e identidad propia. El espectador es libre de crear sus propias dramaturgias a partir de estos elementos materiales e ideales. Las posibles posiciones y orientaciones de las sillas permiten la experimentación de diversos modos de organización espacial en función de los tipos de relación generados entre ellas, el lugar y los visitantes.

La obra es así un permanente devenir, consecuencia de las formas del pasar: una topografía móvil que podría ser identificada con lo que el antropólogo Manuel Delgado llama un *no-lugar*. El *no-lugar* sería lo que nuestro paso produce en el lugar y, por lo tanto, el resultado de nuestra forma de pasar. *Walk the Bastards* es un continuo constituirse, sin estabilizarse en una forma, ni reconocer un límite.

Gabriel Hernández

**Miguel Ángel Ríos**

1943

***Crudo, 2007***

Video proyección, sonido, 3' 14"

Cortesía Galería Akinci, Amsterdam

# DANCE?

*Crudo* de Miguel Ángel Ríos forma parte de una inquietante y violenta serie de videos de alto riesgo en los que el artista alude a las nociones de poder y manipulación.

La danza fue elaborada recurriendo a distintas tradiciones de zapateado. La percusión generada por la danza sugiere una superficie rítmica horizontal que contrasta con el movimiento circular de las boleadoras.

La elaboración de la obra requirió la colaboración de reputados entrenadores de perros de ataque. Algunos de estos profesionales fueron necesarios para rodar determinadas escenas.

Los 25 perros utilizados durante el rodaje fueron permanentemente controlados por sus entrenadores mientras el bailarín manipulaba las boleadoras y ejecutaba su danza. El cuero de las boleadoras tradicionales fue sustituido por trozos de carne cruda. La presencia de la carne tenía como finalidad excitar a los perros hambrientos.

El video fue rodado en Colonia Doctores, unos de los barrios más duros y peligrosos de la ciudad de México.

Miguel Ángel Ríos

**Fernando Sánchez Castillo**

1970

***Pegasus Dance, 2007***

# DANCE?

Video

Cortesía del artista

Se trata de una coreografía realizada para camiones antidisturbios. Una fantasía en que se invierte la función de estos artefactos hechos para reprimir y controlar las voluntades ciudadanas. Convertidos en objetos performáticos estos vehículos de la policía de Rotterdam bailan y generan unos pasos o movimientos que los equiparan a ritos ancestrales de danza o comportamientos de ciertas especies animales. Pienso en cortejos de aves o peces. La aparición del barco de control de la autoridad portuaria añade un elemento de mayor disonancia y extrañeza en el que las fuerzas de control se suman en unas maniobras difíciles de catalogar, pero de fuerte contenido romántico en todos los sentidos.

Cambios de escala, agua, nubes, paisaje, molinos de viento, cargueros llenos de *containers*... Explorar las potencialidades performáticas y estéticas de estos objetos frente a su efectividad policial era el *leitmotiv* del proyecto. Para convencer a los administradores holandeses, creamos entre todos el argumento justificativo ante los contribuyentes, de que un artista proponía ejercicios de coordinación para mejorar la efectividad de los agentes... Felix Duque, uno de los primeros en ver y comentar este extraño evento dijo: "El poder en realidad a lo que teme es a la impotencia".

Fernando Sánchez Castillo

**Liz Santoro**

# DANCE?

## *Mass over Volume (protocole de danse), 2017*

Impresión en pared  
Cortesía del artista

Obra creada con la colaboración de Atelier de Paris / centre de développement chorégraphique national, Le Département du Val-de-Marne y MAC VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne

# DANCE?

## Cally Spooner

1983

### *Warm Up, 2016*

Bailarina, estiramiento  
Cortesía de gb agency

Intérpretes: Patricia Arjona Sánchez, Paula Ducatzenzeler Moñín, Raquel Ponce Hernández, Alba Rodríguez Garfías, Cristina Weian Yu Rejano

*Warm Up* de Cally Spooner consiste, como su nombre sugiere, en la presentación de la rutina de calentamiento de una bailarina. Un acto fronterizo cuya finalidad es preparar el cuerpo para la representación o la performance, que se desconecta de su función. Mediante esta operación, el calentamiento de Cally Spooner abandona su vida anónima en el margen y es expuesto a la atención: el calentamiento sustituye a la representación ausente convirtiéndose en su propia finalidad.

*Warm Up* se integra en el formato expositivo abandonando la noción de *rendez-vous* (la cita puntual entre un lugar, un objeto y un público) consustancial a la representación teatral. *Warm Up* es un momento que el visitante encuentra durante su visita y donde se establece una co-negociación que determinará la duración del encuentro y el grado de atención.

Lo que sucede se valora respecto a varios sistemas referenciales (el perímetro de la representación y las formas discursivas del teatro y de la exposición) cuestionando sus categorías.

Pero Cally Spooner también presenta un cuerpo. Cuerpo "tributario, en sus formas y en sus puestas en escena, de las condiciones materiales y culturales" (George Vigarello) dependientes de un momento histórico.

Gabriel Hernández



# DANCE?

**Cally Spooner**

1983

***Still Life, 2018***

Peras frescas, cuidadora  
Cortesía de gb agency

Para los primeros coreógrafos posmodernos, la definición de la danza pasaba por la exploración del tiempo, del espacio y del cuerpo. Pero como Sally Banes comenta en su libro *Terpsichore in Sneakers*, varias hipótesis elaboradas bajo la influencia de otras disciplinas artísticas iban a cuestionar la naturaleza de la danza. La presencia de esta pasó a depender de su relación funcional con un contexto. Esto permitiría que cualquier actividad pudiese ser presentada como danza: juegos, deportes, el acto de caminar o correr, los gestos de un músico, el acto de enseñar e incluso el mecanismo cinematográfico o la actividad cerebral del lenguaje. Para los coreógrafos posmodernos la danza no se define por un contenido, sino por el contexto. Esta extensión de los límites constituyó una ruptura cualitativa respecto a la *danza moderna*.

A pesar de que la danza hace acto de presencia en la obra de la artista visual Cally Spooner, *Still Life* (2016) no se concibe a partir de un contexto "coreográfico". La pieza se inscribe en un conjunto de obras, muchas inspiradas por el discurso empresarial, crítico con los procesos neoliberales. *Still Life* asocia unas peras y una persona cuya función consiste en cuidar los frutos. Cada día, la cuidadora o el cuidador inspeccionará, limpiará y moverá ligeramente las peras para evitar el contacto permanente de una parte del fruto con el soporte. Al mínimo síntoma de putrefacción, cada pera será sustituida por un nuevo fruto de tal manera que siempre aparezcan frescas a la visión del público.

La primera vez que vi *Still Life*, título que hace referencia a las naturalezas muertas, fue en el verano del 2020 en la galería gb agency. La visión de las peras de Cally Spooner me evocó una obra textual de la coreógrafa posmoderna Simone Forti. La obra forma parte de sus *registros* de danza y se presenta como un breve texto que describe la germinación de una cebolla en lo alto del cuello de una botella. A medida que los días iban pasando, la germinación indujo una transferencia de peso en la cebolla provocando su caída.

Gabriel Hernández

# DANCE?

**Nil Yalter**

1983

***La femme sans tête ou La Danse du ventre, 1974***

Video, b/n, sonido, 24' 47''

Nº Inv.: FNAC 07-475. AM 2009-DEP 15

Centre National des Arts Plastiques

Dépôt au Musée National d'Art Moderne / Centre de Création Industrielle le 25/05/2009

*La Femme sans tête ou la Danse du Ventre* (La Mujer sin cabeza o la Danza del Vientre) es un video de 1974 de la artista turco-francesa, nacida en El Cairo, Nil Yalter.

La cámara filma exclusivamente el vientre de la artista. Con un rotulador negro, Nil Yalter escribirá en espiral alrededor de su ombligo un pasaje del libro *Érotique et civilisations* de René Nelli: "La mujer es al mismo tiempo convexa y cóncava. Pero aún es necesario que no se le haya privado, mental o físicamente, del centro principal de su convexidad: el clítoris [...]. Este odio al clítoris corresponde en verdad al horror ancestral que siempre han sentido los hombres por el componente viril y natural de la mujer, el que, en ella, condiciona el orgasmo absoluto".

Una vez finalizada la escritura del texto, Nil Yalter comienza a bailar una danza del vientre.

El acto de escritura sobre el vientre evoca un rito practicado en Anatolia. Las mujeres desobedientes o infértiles eran conducidas ante un imán. El sacerdote procedía a escribir versículos del Corán sobre el vientre de las mujeres, que devenía así un talismán, como remedio mágico a la desobediencia o a la infertilidad.

La obra denuncia la violencia ejercida sobre las mujeres y hace referencia a la mutilación genital. La asociación del texto de Nelli y la danza del vientre subvierte el ritual original. Nil Yalter reexamina creativamente un sistema convencional reivindicando el control de su propio cuerpo y de su propia sexualidad. La alteración de los significados y de las posiciones modifica las categorías culturales. Nil Yalter opera un cambio en un orden prescriptivo reconstruyendo los valores.

Gabriel Hernández

*La femme est à la fois convexe et concave. Mais encore faut-il qu'on ne l'ait point privée mentalement ou physiquement, du centre principal de sa convexité : le clitoris [...]. Cette haine du clitoris correspond en vérité à l'horreur ancestrale que l'homme a toujours éprouvée pour la composante virile et naturelle de la femme, celle qui, chez elle, conditionne l'orgasme absolu.*