



Relatos en movimiento: investigar la danza desde el museo, la historia del arte y la escena. Una conversación con Christine Macel, Idoia Murga Castro y Natalia Álvarez Simó

Irene López ArnaizUniversidad Complutense de Madrid  <https://dx.doi.org/10.5209/anha.104860>

El 12 de marzo de 2025 integrantes de los proyectos de I+D *Cuerpo Danzante: Archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad* y *Spain on Stage: Dance and the Imagination of National Identity*¹ organizaron la jornada *La investigación en danza: museo, arte y escena*, en el Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid. El evento buscaba establecer un espacio de reflexión sobre los contextos, metodologías y disciplinas desde los que acometer la investigación sobre danza. Participaron en el encuentro Christine Macel, Natalia Álvarez Simó e Idoia Murga Castro quienes, desde el ámbito museográfico, escénico, académico y científico, reflexionaron sobre la integración de la danza tanto en los estudios de historia del arte como en los proyectos expositivos.

Christine Macel, directora del Museo de Artes Decorativas de París, comisarió –junto a Emma Lavigne– la exposición *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, celebrada en el Centro Pompidou de París entre 2011 y 2012. La muestra, que contó con un gran volumen de obra de diversa naturaleza, reivindicó la danza como motor de muchos de los procesos de renovación y ruptura del arte del siglo XX, contribuyendo a generar un relato interdisciplinar de las vanguardias. Aunque otras exposiciones, como *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*², habían profundizado con anterioridad en las relaciones entre danza y vanguardia, *Danser sa vie* marcó un hito en la consolidación de una lectura alternativa del arte contemporáneo, fundamentada en los procesos de colaboración, intercambio e intereses compartidos entre disciplinas artísticas.

A través de su actividad profesional, Natalia Álvarez Simó ha contribuido a visibilizar la danza tanto en el espacio museográfico como en el contexto escénico. Ha sido coordinadora

¹ *Cuerpo Danzante. Archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad*. Proyecto PID2021-122286NB-I00 financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER, UE. *Spain on Stage: Dance and the Imagination of National Identity*. Proyecto ERC-2023-COG 101125179 financiado por el Consejo Europeo de Investigación de la Unión Europea.

² La exposición, *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, comisariada por Patricia Molins y Pedro G. Romero tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre el 20 diciembre de 2007 y el 24 de marzo de 2008. Después itineró al Petit Palais de París (5 de julio-31 de agosto, 2008). Véase: Patricia Molins y Pedro G. Romero (com.), *La Noche Española: flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936* (Madrid: El Museo, 2008).

del Departamento de Artes en Vivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Directora artística de los Teatros del Canal y del Centro de Cultura Contemporánea Condadoque, ambos en Madrid. Desde las tres instituciones ha contribuido a establecer puntos de encuentro entre la creación visual y coreográfica. Su experiencia en el terreno de la gestión cultural ha cristalizado a nivel discursivo en la exposición *Este puede ser el lugar. El museo performado*, comisariada junto a Javier Aroza, y celebrada primero en el TEA de Tenerife y después en Condadoque entre 2024 y 2025.

Finalmente, Idoia Murga Castro se ha ocupado del estudio de la danza y su relación con las artes visuales, contribuyendo de manera muy significativa al desarrollo de los estudios de danza en el panorama científico español. Actualmente es Científica Titular del Departamento de Historia del Arte y Patrimonio (IH-CSIC), donde dirige tanto los proyectos de investigación que han financiado esta actividad como el CoreoLab, un laboratorio coreológico pionero creado para fomentar la investigación en danza desde metodologías *practice-in-research* propias de los *Dance Studies*. Asimismo, sus investigaciones han sido transferidas al contexto escénico y cultural a través de la asesoría científica del Ballet Flamenco de Andalucía y la Compañía de Antonio Najarro, así como del comisariado de exposiciones. Entre sus proyectos expositivos destaca *Poetas del cuerpo. La danza en la Edad de Plata*, celebrada en la Residencia de Estudiantes entre 2017 y 2018. En ella, buscó recuperar las aportaciones de coreógrafos e intérpretes del primer tercio del siglo XX en España, explorando las relaciones entre literatura, música, artes visuales y danza.

Irene López Arnaiz – Las exposiciones *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours* (Centre Pompidou 2011-2012), *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata* (Residencia de Estudiantes, 2017-2018) y *Este puede ser el lugar. El museo performado* (Centro de Cultura Contemporánea Condadoque, 2024-2025)³ reflexionan sobre las relaciones entre arte y danza. ¿Cómo surgieron estos proyectos expositivos? Todos ellos giraban en torno a problemáticas comunes que de alguna manera tratan de ofrecer respuestas a la misma cuestión ¿cómo exponer la danza?

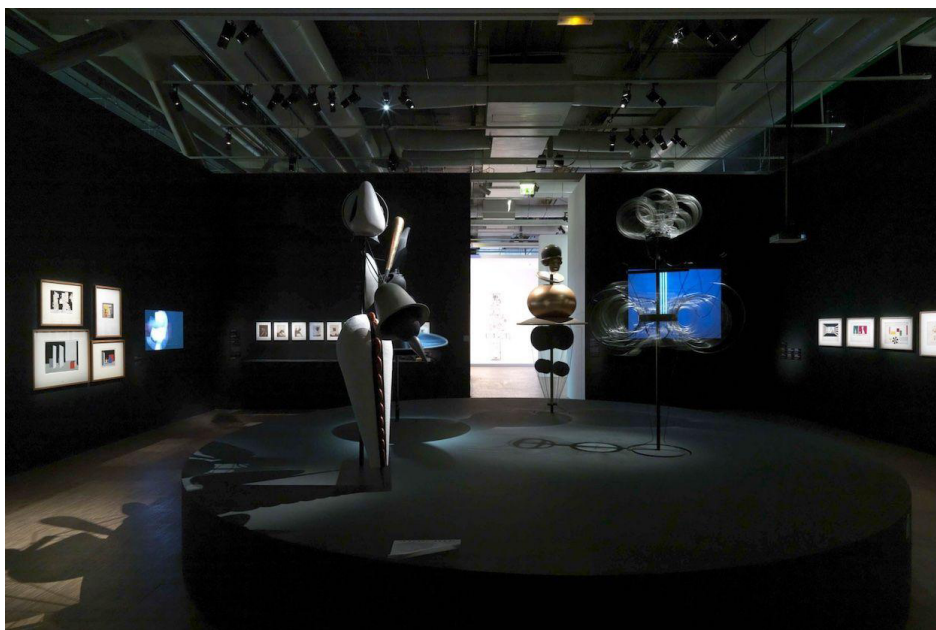


Figura 1. Vista de la exposición *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Centre Pompidou, París, 2011.

³ Véase: Christine Macel y Emma Lavigne (com.), *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours* (París: Centre Pompidou, 2011); Idoia Murga Castro (com.), *Poetas del cuerpo: la danza en la Edad de Plata* (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017) y Natalia Álvarez Simó y Javier Aroza (com.), *Este puede ser el lugar. Performar el museo* (Madrid: Centro de Cultura Contemporánea Condadoque, 2025).

Christine Macel — Antes de empezar a trabajar en la exposición *Danser sa vie* observé que artistas contemporáneos como Tino Sehgal —un bailarín de la compañía de Pina Bausch que migró hacia las artes plásticas— y Olafur Eliasson —un artista que ha explorado el terreno de la danza a través de la elaboración de *performances* con bailarines— migraban entre las disciplinas de la danza y las artes visuales. Esto me llevó a preguntarme ¿cuáles fueron las fuentes modernas de estos diálogos? Me propuse reelaborar una historia de aquellos que los habían precedido a partir de Loïe Fuller e Isadora Duncan. Mi principal objetivo con este proyecto expositivo era aclarar la relación entre el arte y la danza. Pero la finalidad no era tanto exponer la danza en sí misma, sino más bien el impacto que había ejercido la danza en el arte y el arte en la danza. Aquello podría verse en los dibujos de Antoine Bourdelle de Isadora Duncan.



Figura 2. Vista de la exposición *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2017.

Idoia Murga Castro — En mi caso, *Poetas del cuerpo* buscaba poner el foco en la danza durante la Edad de Plata, un periodo hasta entonces más conocido por su dimensión literaria o plástica que, sin embargo, había acogido un gran interés de creadores diversos alrededor del escenario. Por ello, se trataba de ir trenzando las confluencias entre la coreografía, la música, la escritura, la pintura y el diseño alrededor de los cuerpos danzantes, con el objetivo de dar a conocer las numerosas propuestas de intérpretes y compañías que enriqueciesen el relato cultural. La ubicación en la Residencia de Estudiantes resultaba idónea para evocar el espíritu interdisciplinar de la época, al tiempo que planteaba otros retos en cuanto a la adaptación de las piezas a sus espacios históricos.

Natalia Álvarez Simó — La exposición *Este puede ser el lugar* planteaba las relaciones entre lo vivo y el espacio expositivo. La pensamos a modo de coreografía, como una composición que combinara creaciones procedentes de distintas disciplinas artísticas, con el propósito de que invitara a reflexionar sobre las relaciones entre lo escénico y lo expositivo, que giran en torno a las transferencias entre el cubo blanco del espacio expositivo y la caja negra del teatro. Estas transmisiones se han consolidado a lo largo de las últimas décadas, y proceden de un cuestionamiento de conceptos asociados a la crítica institucional contra los museos. Pasamos del museo tradicional como contenedor de objetos, al museo de las ideas e incluso de lo efímero.

Así, se han producido migraciones de lo escénico a lo expositivo, vinculadas a la propia práctica del comisariado, a la teatralización del museo o a la activación de piezas que forman parte de las exposiciones; y también, en el sentido inverso, de lo expositivo a lo escénico si pensamos en la danza contemporánea cuyos debates se articulan en torno a su concepción como *representación* y *presentación*.



Figura 3. La Ribot, *Walk the Authors*, 2018-en curso / Pina Bausch, *Cafe Müller*, 1978. Vista de la exposición *Este puede ser el lugar*, Centro de Cultura Contemporánea Condado, Madrid, 2024.

ILA – ¿Cómo transitar entonces el espacio fronterizo entre el carácter efímero de la danza y sus huellas materiales?

CM – Merce Cunningham escribió “hay que adorar la danza para perseverarla. La danza no entrega nada de vuelta, ni manuscritos que conservar, ni pinturas que exponer en los muros, ni poemas que publicar o vender, nada más que un instante fugaz, único, donde os sentís vivo”⁴. Para la exposición, tuve que recurrir a las obras de arte para atrapar ese instante fugaz del que hablaba Cunningham. Un instante fugaz que resultaba difícil de representar. Evidentemente han quedado muchas fotografías y esencialmente vídeos y películas, pero recurrí también a ejercicios de notación de danza y, en lo que se refiere a las artes plásticas, por supuesto a la escultura, la pintura, el vestuario e incluso la instalación.

NAS – Precisamente la riqueza está en la naturaleza híbrida de estos materiales. El interés radica en hacer dialogar diversos materiales como dibujos, películas, fotografías del autor, pero también en incluir los propios cuerpos en la exposición. La muestra *Este puede ser el lugar* tuvo lugar primero en el TEA de Tenerife y, en un primer momento, el encargo del director Gilberto González nos invitaba a elaborar una exposición escénica que dialogara con una muestra de escultura. Por ello, las obras que forman parte de la exhibición son piezas híbridas tanto por el ámbito en el que se sitúa el creador como por la descontextualización a la que se ven sometidas en el espacio expositivo. Pero todas tienen algo en común: el cuerpo y el gesto performativo como materia prima. El cuerpo interviene para transformar la materia, como campo de acción, como obra sometida al gesto. Así, en la exposición conviven productos materiales e inmateriales, gestos, voces, pensamientos, cuerpos vivos, archivos y documentos.

IMC – Coincido en esa visión de la danza como arte híbrido, entre lo material y lo efímero, que parte de la fisicidad de los cuerpos danzantes y de los de quienes la perciben, pero también de

⁴ Merce Cunningham, *Changes: Notes on Choreography* (Nueva York: Something Else Press, 1968), s. p.

la activación de los objetos que la acompañan y que perviven tras la finalización del movimiento. Ese es el gran potencial de la danza, que la hace distinta de otras formas artísticas y que amplía sus posibilidades a la hora de imaginarla en el espacio que confluye entre el museo y la escena. Y a la vez, constituye un reto a la hora de estudiar sus obras en el pasado, en el proceso de patrimonialización que, con todas sus limitaciones y debates, también ayuda a conservarla como legado en el tiempo, para que pueda seguir siendo disfrutada.



Figura 4. Vista de la exposición *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2017.

ILA — Christine, ¿cómo lograste condensar en una sola exposición más de un siglo de relaciones entre arte y danza?

CM — En lugar de abordar la propuesta desde una perspectiva puramente cronológica, pensamos la exposición en torno a tres ejes temáticos que atraviesan el siglo XX. La primera parte, titulada *La danza es una expresión personal*, se centraba en la dimensión expresionista de la danza, que estuvo especialmente presente a inicios del siglo XX. La segunda, llamada *Abstracción de los cuerpos*, reflexionaba en torno a la danza como una abstracción de elementos que va a ir volviéndose cada vez más mecanizada. Mientras que el último eje exploraba los vínculos entre *Danza y performance* a partir de Dadá, aunque profundizaba en su desarrollo a partir de la década de 1960.

La primera parte consideraba que la danza comenzó a operar su propia revolución en la década de 1880 con François Delsarte, quien estableció una nueva concepción del cuerpo humano en la que se unen el cuerpo y el pensamiento, de tal manera que el gesto expresa los movimientos del alma. Esto tendría una influencia notable en Isadora Duncan y Rudolf von Laban, lo que llevará a entender la danza como una expresión personal. Paralelamente, las artes plásticas mostraron interés hacia la danza en sus exploraciones en torno a la expresión de la alegría y el éxtasis, tal y como muestran obras emblemáticas como *Danza báquica* de André Derain (1905) o *La alegría de vivir* de Henri Matisse (1905). Esta exaltación de la alegría de vivir y del éxtasis del cuerpo, la encontramos igualmente en Mary Wigman, quien siguió las enseñanzas de Laban en Monte Verità. Wigman fue a su vez representada por Ernst Ludwig Kirchner y Emil Nolde. Por otra parte, la exposición se detenía en la aparición de la euritmia, fundada por Émile Jacques-Dalcroze, que

tuvo una fuerte influencia tanto en la danza como en las artes plásticas. Me interesó el impacto de Dalcroze en bailarines como Vaslav Nijinsky y en artistas como Sophie Taeuber-Arp, una de las primeras mujeres en inventar un lenguaje abstracto a partir del trabajo con artes decorativas y textiles, que transmitió a su compañero Jean Arp. Sophie Taeuber se formó como bailarina y siguió los ejercicios de eurytmia con Laban, los cuales fueron trasladados a sus obras plásticas generando esos ritmos que encontramos en la abstracción. Como se puede ver, la exposición, buscaba mostrar los intercambios, las porosidades y las prácticas conjuntas entre arte y danza.



Figura 5. Vista de la exposición *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Centre Pompidou, París, 2011.

Esta danza, focalizada en la abstracción del gesto y el cuerpo atravesaba la segunda parte de la exposición a través de las propuestas de Taeuber-Arp, Raoul Hausman y Oskar Schlemmer de las que se han conservado fotografías y también de Gret Palucca, cuyas imágenes dialogan con los dibujos de Wassily Kandinsky. Nos situamos pues ante la voluntad de un cuerpo que baila siguiendo caminos abstractos, en cuyo contexto han destacado especialmente bailarinas mujeres. Testimonio de ello resulta la magnífica colección de fotografías de danza de Adrien Sina, autor del imprescindible libro *Feminine Futures*⁵, que explora el papel de las mujeres en las vanguardias de la danza y la *performance*. Me interesó también el icosaedro de Laban, así como la película que realizó Olafur Eliasson expresamente para la exposición a partir de los materiales de Laban.

Finalmente, la tercera parte de la muestra exploraba las hibridaciones entre danza y *performance* a partir de su elemento fundador: la fotografía de Taeuber-Arp bailando con la máscara de Marcel Janco en el Cabaret Voltaire. Me interesó especialmente el personaje de Valeska Gert, cuya propuesta se encuentra entre la danza y la pantomima. Por supuesto incluí a las grandes coreógrafas de la segunda mitad del siglo XX como Anna Halprin, Lucinda Childs y su colaboración con Sol LeWitt o Tisha Brown. Sobre esta última, me interesó especialmente cuando la danza produce una pieza material, pues Tisha Brohn dibuja bailando. Estamos aquí ante una nueva tipología, ya no se trata de un encuentro entre artista y bailarín, sino que se fusionan en la misma persona la artista y la bailarina.

⁵ Adrien Sina, *Feminine futures : Valentine de Saint-Point : Performance, Danse, Guerre, Politique et Érotisme / Performance, Dance, War, Politics and Eroticism* (Dijon: Les Presses du Réel, 2011).

ILA — Natalia, antes hablabas del cambio de paradigma de la institución museo a partir de la década de 1990 como consecuencia de la incorporación de las artes vivas en dichas instituciones. ¿Qué impacto tiene entonces lo escénico en las artes visuales y en los discursos expositivos?

NAS — Se trata de giros paradigmáticos que marcaron un punto de inflexión en ese momento y que considero se produjeron por la incorporación de la parte escénica. Creo que justamente sobre esto, aunque desde otra perspectiva, trataba la exposición de Christine Macel en el Pompidou, pues estudiaba la influencia de la danza en las artes visuales. Se trata por supuesto de un fenómeno interdisciplinar, pues no podemos centrarnos exclusivamente en la visualidad de una obra si esta ha estado influida también por las artes escénicas. Todas estas cuestiones siguen afectando hoy en día al museo. Las instituciones han ido abandonando su percepción como espacio estático, el visitante reclama experiencias, pasando de ser un espectador estático a un espectador activo. Catherine Wood, la conservadora y actual directora de programas de artes en vivo de la Tate Modern decía que la *performance* no es un género artístico independiente de la creación de objetos, sino que es una actitud infiltrada en todo el terreno del arte contemporáneo. Asimismo, esta integración paulatina de las artes vivas en el museo motiva la celebración de exposiciones que exploran las relaciones entre lo escénico y lo visual, entre lo corporal y lo material, entre la danza y el arte.

ILA — La exposición *Danser sa vie* contó con un programa paralelo de artes en vivo ¿Puedes hablar un poco de ello?

CM — Evidentemente, como decías antes, la exposición giraba en torno a la problemática de cómo exponer la danza teniendo en cuenta su irrepresentabilidad consustancial. En aquel momento tenía en mente el Museo de la danza en Rennes de Boris Charmatz, un museo sin colección concebido como un espacio experimental de activación y transmisión. Pero por entonces, en el Pompidou, las exposiciones de artes visuales se concebían de manera independiente de los espectáculos. En el año 2000 se creó una sala específica llamada sala de espectáculos en vivo, que estaba separada del museo. Hoy en día el funcionamiento es similar. El museo se organiza a través de la Dirección del Centro Pompidou, y paralelamente existe la Dirección de Producción, que integra los espectáculos escénicos. Por lo tanto, en las salas de exposiciones no existía la posibilidad de integrar espectáculos de danza. Mostré, a pesar de ello, dos *performances*. En la entrada, dialogando con *La danza de Matisse*, estaba Tino Sehgal y el bailarín go-go de Félix González Torres al final de la exposición. Además, colaboré con el departamento de espectáculos en vivo que organizaron *performances* y activación de piezas como *Planes* de Trisha Brown o *If/Then* de Tichard Siegal, que integraron la programación paralela de la exposición.

ILA — Al hilo del Museo de la Danza de Boris Charmatz, mencionado por Christine, pienso en los procesos de transformación en los que se han visto inmersos los museos en las últimas décadas. Natalia, ¿podrías hablarnos de tu experiencia en el Museo Reina Sofía? ¿En qué consistía el programa de Artes en vivo? ¿Cómo confluyeron en tu actividad profesional la historia del arte y las artes escénicas?

NAS — Creo que mi cuerpo está atravesado por estas dos disciplinas, soy historiadora del arte y también estudié ballet clásico. Después de mis estudios de Historia del Arte, realicé un máster de gestión cultural y desde ese momento me propuse integrar las artes escénicas en la gestión cultural. Ambas cuestiones confluyeron en 2009 cuando me integré en el Departamento de Artes Performativas del Museo Reina Sofía. A través de este programa la danza y lo escénico pasaron a introducirse de manera habitual en el museo. Las líneas de actuación buscaban aportar nuevas perspectivas, desde las artes escénicas contemporáneas, a las líneas de reflexión del museo, así como explorar las relaciones entre artes escénicas y artes plásticas. Las primeras preguntas que surgían eran: ¿por qué integrar artes vivas en un museo? ¿deben integrarse las artes escénicas en las propuestas expositivas del museo? ¿y en las colecciones?

ILA — Por otra parte, la exposición *Este puede ser lugar* desbordaba el espacio expositivo, integrando como parte de la muestra la programación escénica de la temporada 2024-2025. Así lo recoge incluso el catálogo de la exposición.

NAS — Efectivamente la programación escénica de esta última temporada del Centro de Cultura Contemporánea Condeduque, de la que yo todavía era directora artística, se integró como parte de la muestra. Esto me parece esencial, pues este planteamiento cuestiona los límites del

espacio expositivo y abre posibilidades en las dinámicas de integración de lo escénico en los discursos expositivos. Por ejemplo, la pieza de Tino Sehgal *Untitled* versaba sobre las teorías de André Lepecki en torno al cuerpo como archivo, mientras que la pieza de Lia Rodrigues, *Encantado*, era una pieza plástica sobre la escena.

ILA – Natalia, creo que el conjunto de tu actividad ha propuesto, en última instancia, un cuestionamiento de las propias instituciones y de lo que se entiende por la labor de comisariado, ya sea expositivo o escénico. Por un lado, has integrado la escena en tu exposición *Este puede ser el lugar*. Mientras que en Canal diste cabida a la reflexión, el debate y el pensamiento como parte de las actividades programadas durante tu dirección artística. ¿Es la escena cultural un espacio desde el que contribuir a la investigación en danza?

NAS – Efectivamente, en los Teatros del Canal tratamos de integrar la investigación de manera permanente, siempre en diálogo con la muestra pública de danza. Al tiempo que programábamos un espectáculo determinado, organizábamos un taller para familias sobre el mismo tema, así como una conferencia de un especialista. Creo que es esencial reivindicar desde la escena la posibilidad de contribuir a las narrativas de la historia de la danza. Mi actividad como directora artística tanto en Canal como en Condeduque ha tenido este objetivo muy presente: articular una narrativa coherente que pueda contribuir a generar un relato relativo a la historia de la danza.

ILA – Me parecen muy interesantes estos espacios de colaboración entre el contexto escénico y cultural y la investigación en danza. Estoy pensando, por un lado, en la actividad desempeñada por Idoia de asesoramiento científico a compañías de danza como el Ballet Flamenco de Andalucía o la Compañía Antonio Najarro. Y, por otro, me refiero a la integración en los Teatros del Canal de actividades como *Tesis en danza*, que de alguna manera, contribuyeron a dar difusión a la investigación creciente sobre danza que se está desarrollando en nuestro país. ¿Podéis hablar un poco de ello?

IMC – El trabajo de asesoramiento científico para proyectos escénicos que hemos empezado a llevar a cabo en estos últimos años desde el CSIC nos está permitiendo explorar una vía de aprendizaje y enriquecimiento mutuo entre el mundo de la investigación y el de las compañías de danza enormemente interesante. Es una vía para la transferencia del conocimiento generado en el marco de un proyecto de investigación que, por ejemplo, ha localizado nuevas piezas del repertorio, filmaciones históricas que permiten analizar cómo se bailaba, figurines, bocetos de escenografía, fotografías, libretos... Nuestra interpretación desde equipos interdisciplinares, que comprenden la historia del arte, los estudios de danza, la musicología, la filología, la comunicación audiovisual, la documentación y la filosofía, puede aportar a coreógrafas y coreógrafos contemporáneos un material interesante para sus nuevas creaciones, ya busquen abordar recreaciones históricamente informadas o trabajar con esos legados desde el *reenactment*, activando los resultados de esa investigación desde lugares críticos. En este sentido, el hecho de que en instituciones públicas, como Teatros del Canal, se potenciara la integración del espacio de pensamiento e investigación junto a la programación escénica nos parece el contexto idóneo para generar esas sinergias. Y una iniciativa como la de *Tesis en danza*, que impulsaron Beatriz Martínez del Fresno y Guadalupe Mera desde la Comisión de Danza de la SEdeM en Canal para dar a conocer las aportaciones de nuevos doctorados en universidades españolas es un buen ejemplo de contribución al fortalecimiento de nuestro campo de estudio —que académicamente aún es limitado en nuestro país, en comparación a otros países de nuestro entorno— y de la red que, por la naturaleza que ya hemos comentado, necesariamente debe apoyarse entre la teoría y la práctica.

NAS – Efectivamente, con el objetivo de reforzar la investigación sobre danza creamos un espacio de estudio e intercambio de reflexiones teóricas y críticas que fue coordinado por Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo, Comisión de Danza —COMDANZA— de la Sociedad Española de Musicología) y Guadalupe Mera Felipe (CSDMA y COMDANZA). Fue en este contexto donde surgió la primera jornada sobre Tesis en danza que creo ha tenido mayor recorrido en ediciones posteriores.

ILA – Anteriormente habéis aludido al vídeo como una de las huellas más eficaces para conservar, mostrar y transmitir la danza. No en vano ha sido un elemento esencial de vuestros proyectos expositivos. ¿Cómo se integra en el discurso expositivo? ¿Cómo se puede trabajar con estas fuentes fílmicas para investigar la danza del pasado?

CM – Efectivamente, uno de los elementos más eficaces para capturar ese instante fugaz del que hablaba Cunningham es la grabación de danza. En el Pompidou colaboramos con el festival llamado Vidéodanse que tuvo lugar regularmente en el museo. Además, programé un ciclo de cine llamado Prospectif cinéma para integrar cosas algo diferentes. Por ejemplo, invité a Charles Atlas y a Tacita Dean, quienes habían grabado a Merce Cunningham en distintas facetas.

IMC – Es cierto que las filmaciones han sido un recurso clave para el acceso a eso que es inherente a la danza, que es el movimiento; analizar cómo se movían esos cuerpos y cómo evolucionaron sus códigos, la construcción de sus lenguajes e identidades, es uno de los objetivos fundamentales del proyecto europeo que tenemos entre manos. Con todo, igual que sucede con la notación coreográfica, una filmación también es un material limitado al que hay que aproximarse desde una posición crítica. Trabajamos casos de estudio del repertorio comprendido entre 1894 –fecha de la filmación de Carmen Dauset, *la Carmencita*, producida por Edison– y 1936 –cuando Antonia Mercé, *la Argentina*, fallece el mismo día en que el golpe de Estado da inicio a la guerra civil, apenas unos días después de sus últimas filmaciones–. Combinamos el análisis de esas piezas filmadas con una investigación integral del resto de fuentes gráficas, sonoras y escritas con el objetivo de reconstruir ese repertorio dancístico de la Edad de Plata y entender qué papel ha tenido la danza en la imaginación de una identidad nacional española.

ILA – Hemos hablado del museo y del contexto escénico. Otro espacio esencial es el archivo, pues nos va a permitir investigar y recuperar las creaciones coreográficas a través de su documentación material. Y también interesa esta noción de archivo si tomamos en consideración el resultado de las investigaciones que siguen metodologías *practice-in-research* como las empleadas por el proyecto europeo *Spain on Stage*, dirigido por Idoia, que terminará por generar una suerte de archivo digital de reconstrucciones coreográficas.

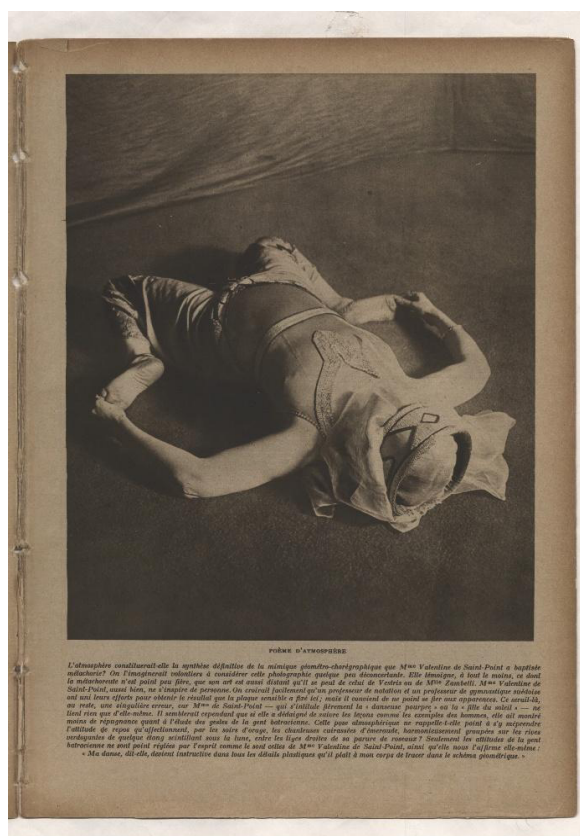


Figura 6. Valentine de Saint-Point, *Métachorie*, *Poème d'atmosphère* (1913). *Le Miroir*, 11 de enero de 1914. Gallica – BnF.

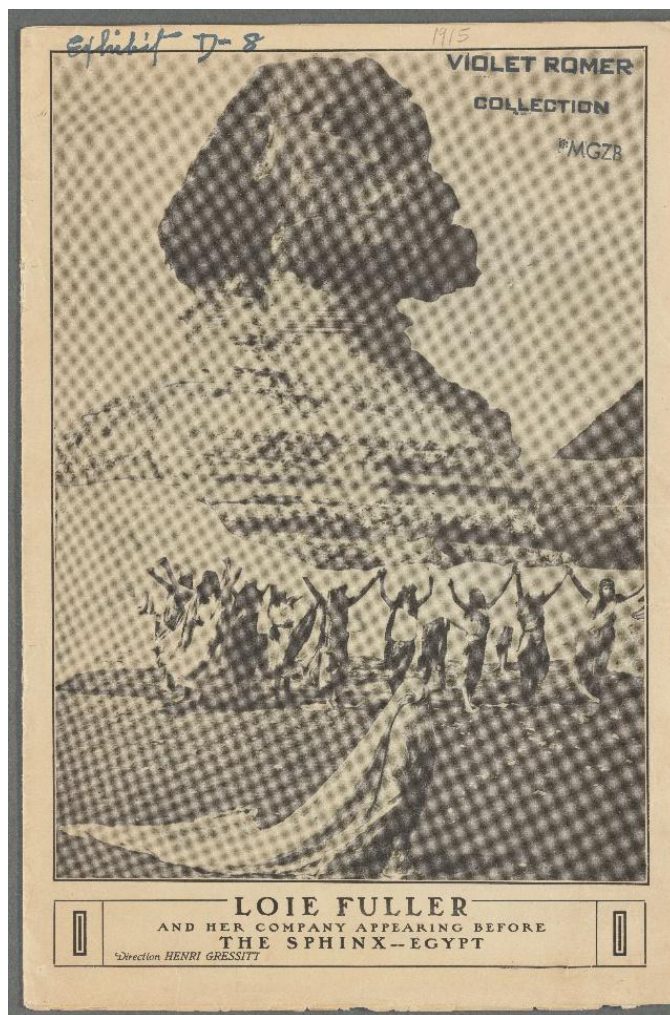


Figura 7. Loie Fuller y su compañía ante la Esfinge - Egipto (programa). New York Public Library Jerome Robbins Dance Division.

IMC—Como comentaba, en nuestro proyecto buscamos activar las fuentes históricas poniendo el cuerpo. Por ello el primer paso siempre comprende el rastreo de archivos, bibliotecas, museos y colecciones particulares, que nos ofrecen las evidencias necesarias sobre las que articular nuestra interpretación. Buscamos en centros nacionales e internacionales; la filmación de la Carmencita, por ejemplo, se conservaba en la Biblioteca del Congreso de Washington, mientras que el fondo de la Argentina está en Filmoteca Española. Nos interesan fuentes en lugares muy dispersos: la Biblioteca Nacional de Francia, la de España, el Victoria & Albert Museum, el Museo Nacional de Artes Escénicas, el Institut del Teatre, la New York Public Library... Posteriormente, el trabajo en el CoreoLab, el laboratorio coreológico del Instituto de Historia del CSIC, consiste en la combinación de estas fuentes en la reconstrucción de cada coreografía, tratando de respetar al máximo cualquier aspecto diferente de las convenciones técnicas y coreológicas actuales que nos permita reflexionar sobre la evolución de los lenguajes, la preparación física de cada intérprete o el contexto en el que se ofrece esa coreografía y se percibe por su entorno. Finalmente, para evitar que todo ese conocimiento vuelva a perderse cuando el proyecto finalice, una última fase consiste en investigar las formas en las que las nuevas tecnologías nos permiten captar esos movimientos y digitalizarlos.

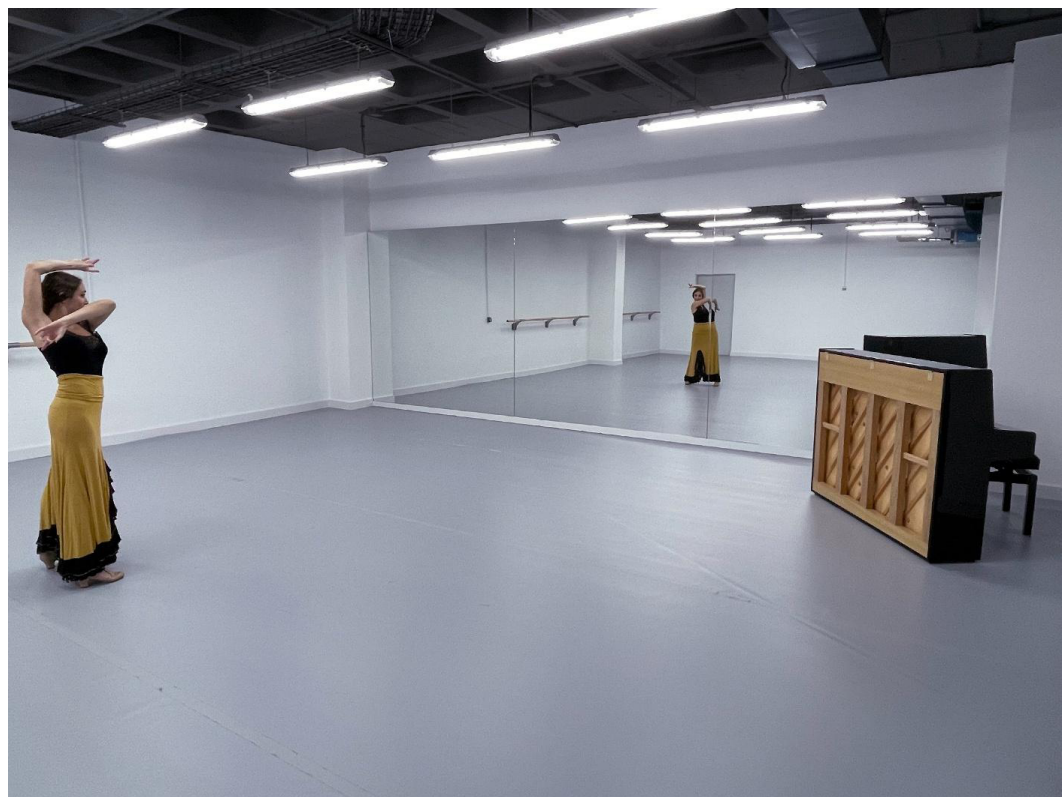


Figura 8. Vista de María Cabrera en el CoreoLab del Instituto de Historia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC.

CM – Entre los fondos documentales esenciales, está la mediateca del Centre National de la Danse en Pantin (París), el Kunsthaus de Zúrich para los archivos de Rudolf von Laban, así como el Tanzarchiv Leipzig, también dedicado a Laban. Además, la colección del Deutsches Tanzarchiv de Colonia es extraordinariamente rica. Y no puedo dejar de mencionar el Wigman-Archiv conservado en la Akademie der Künste de Berlín, que resulta crucial para comprender el trabajo de Mary Wigman. Por último, hay que destacar la valiosísima colección de fotografías del historiador de la danza Adrien Sina, esencial para conocer a figuras clave de la danza moderna que han pasado sin embargo desapercibidas en la historiografía. Todas estas colecciones, junto con sus aportes visuales y documentales, están recopiladas en el catálogo de la exposición *Danser sa vie*.

NAS – Los archivos y bibliotecas que habéis mencionado son esenciales. Pero, además, el contexto escénico tiene también la responsabilidad de preservar el patrimonio material vinculado con los espectáculos programados. Es necesario recuperar la figura de la documentalista vinculada al espacio escénico. Tenemos que ser conscientes del valor de estos legados, que muchas veces se han conservado exclusivamente por iniciativa particular de coreógrafos y bailarines. Tal y como habéis comentado, esos materiales, documentos y testimonios son esenciales para los investigadores e historiadores que quieran contribuir al estudio de la danza.

ILA – Me interesan también las fronteras entre la creación coreográfica y la investigación desde la práctica. ¿Qué papel tienen los materiales de archivo en estos *reenactment*? ¿Qué lugar tienen las imágenes en estos procesos de creación/recuperación? Estoy pensando en la propuesta de Olga de Soto *Reconstrucción de una danza macabra* para el programa Fisuras del Museo Reina Sofía (2024). ¿Cómo dialoga el coreógrafo con el museo?

NAS – Los materiales de archivo, por supuesto, son también fundamentales dentro de la práctica. Además, es fundamental entender el propio cuerpo como un archivo en sí mismo,

como señaló André Lepecki⁶. Video, fotografías, documentación, pintura, etc. todo es valioso por la información que aporta relativa al patrimonio escénico. Así, cuando los propios artistas comienzan a preguntarse sobre la memoria de su disciplina surgen propuestas muy interesantes en este sentido, una corriente de reflexión desde la propia práctica. La relación de la danza con los museos ha supuesto nuevas preguntas, tanto para el propio cuestionamiento del museo como institución, como para la danza fuera de un espacio a la italiana en cuanto a la creación de nuevas piezas, a la relación que se establece con las artes plásticas, y también a repensar el propio patrimonio de la danza. En este sentido, Boris Charmatz, por ejemplo, realizó una reflexión desde su dirección del Musée de la danse en Rennes, y a través de su pieza *20 Dancers for the XX Century*.

IMC – Estoy totalmente de acuerdo con lo que apunta Natalia. Pienso además en el poder que plantea el *reenactment* de problematizar esas temporalidades que ofrece la pieza dancística, la reapropiación de los signos y la desestabilización de conceptos como la autoría y el canon, como recoge Mark Franko en su libro⁷. Además de esos trabajos interesantísimos de Olga de Soto o de Boris Charmatz, también se me ocurren ejemplos de Fabián Barba o Nils Freyer sobre la danza expresionista alemana; o a Israel Galván revisitando a Vicente Escudero. Y una línea clave en ese diálogo entre coreografía y museo relacionada con lo objetual y lo conceptual —tan importante para la evolución de la danza contemporánea en las últimas décadas— es eso que William Forsythe ha denominado el “objeto coreográfico”. La coreografía del movimiento de los objetos sustituye o se combina con el de los intérpretes.

ILA – En este sentido parece interesante también interrogarse sobre los límites entre los medios artísticos ¿Cómo afrontar el análisis de piezas materiales o performativas atendiendo a la inestabilidad de estos límites? Estoy pensando en un dibujo, notación o fotografía asociada con una práctica corporal efímera que se constituye como objeto artístico y como huella de un acontecimiento efímero.

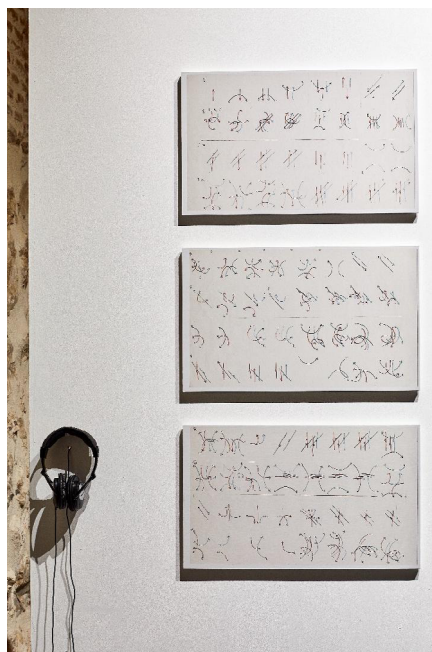


Figura 9. Lucinda Childs, *Radian Courses*, 1976 / *Melody Excerpt*, 1977. Vista de la exposición *Este puede ser el lugar*, Centro de Cultura Contemporánea Condado, Madrid, 2024.

⁶ André Lepecki, “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances”, *Dance Research Journal* 42, no. 2 (2010): 28–48.

⁷ Mark Franko (ed.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment* (Nueva York: Oxford University Press, 2017).

NAS —La reinención de formatos de exposición museal para lo coreográfico aparecía en *Una exposición coreografiada* de Mathieu Copeland, en la cual no se exponían piezas, sino que el comisario proponía una crítica al objeto y su acumulación integrando exclusivamente *performances*⁸. Precisamente, la exposición *Este puede ser lugar* está atravesada por la disyuntiva en la que está inmersa la consideración de estos materiales entre obra artística y documental. El eje central de la exposición giraba en torno al cuerpo, el espacio y la memoria. Pero, como en el teatro, la ilusión se sitúa en un espacio primordial. Así, seleccionamos piezas para destacar las contradicciones entre las artes escénicas y los propios discursos expositivos, pues al cambiar de contexto cambian de significación configurando una suerte de trampantojo. Por ejemplo, la pieza con la que se iniciaba la exposición, que parecía una instalación, es en realidad una escenografía de la compañía de teatro El Conde de Torrefiel.

ILA — ¿Cómo podemos consolidar la presencia de la danza en los discursos expositivos?

CM — Es esencial que las exposiciones de las colecciones permanentes de los museos se constituyan como testimonio de la presencia de la danza dentro del arte, y especialmente de sus interrelaciones. Por ejemplo, para contar la historia del arte del siglo XX en el Pompidou, yo propuse iniciar el discurso con la película de los Hermanos Lumière de la *Danza serpentina*, en lugar de empezar con el Fauvismo. Esto es una manera contundente de afirmar que la abstracción nació también a partir de la danza. Yo misma defendí esta idea en la exposición *Danser sa vie*, y también Leah Dickerman, conservadora del MoMA, integró a Loïe Fuller en su exposición sobre los orígenes de la abstracción⁹. Son estos pequeños pasos los que permiten contar la presencia de la danza, e incluso de las bailarinas, en el contexto artístico. Y, por supuesto, en caso de contar con fotografías como las imágenes de Gret Palucca bailando realizadas por Charlotte Rudolph y que forman parte de la colección del Pompidou, es necesario introducirlas en la narrativa expositiva. Es imprescindible abrir el discurso no solo a la danza, sino también a otras disciplinas como la música, la literatura o las artes decorativas. Se trata de proponer una aproximación más global de la creación. En Francia partimos de una herencia conceptual del museo que procede del discurso vasariano, basada en la jerarquización de las artes que excluye todo lo que considera popular o baja cultura. No es cuestión de considerar que todas las artes son iguales, sino de valorar todas las disciplinas como diversos aspectos de un proceso creativo sin asumir jerarquías. Por ello, es necesario integrar todos estos elementos en las colecciones, hacerlos visibles y exponerlos al mismo nivel que obras de arte emblemáticas como *La alegría de vivir* de Matisse. Si los museos hicieran esto cambiaría la percepción del público sobre la danza. Porque la danza es un arte, la cuestión está en que se ejecuta desde el cuerpo en movimiento y, por tanto, es efímera.

NAS — Esta jerarquización de las artes de la que habla Christine me recuerda al debate que se dio en el siglo XIX como consecuencia de la aparición de la fotografía sobre si se trataba o no de un arte. Parece que el mismo debate se repite relativo a la pertinencia de introducir las artes escénicas en los museos. La incorporación de este tipo de piezas efímeras conlleva muchas preguntas. ¿La introducción de estas obras supone un giro conceptual hacia el museo postmoderno focalizado en la producción de un evento? ¿O nos dirigimos hacia un museo de arte moderno que sea consciente de que las narrativas de la historia del arte deben incluir prácticas que dialoguen con el objeto artístico tradicional?

ILA — Christine aludía antes a las artes decorativas. Precisamente la exposición *Al bias. Las artistas y el diseño en la vanguardia española* comisariada por Idoia Murga y Carmen Gaitán dedicó atención a la relación entre danza y diseño. Idoia, ¿cuáles son las confluencias entre la creación y práctica de la danza y este tipo de actividades vinculadas de manera destacable con la autoría y el imaginario femenino?

⁸ Se refiere a *Una exposición coreografiada*, celebrada en el Centro de Arte Dos de Mayo entre septiembre y octubre de 2017. Véase Mathieu Copeland (com.), *Coreografiar Exposiciones* (Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2017).

⁹ Se refiere a la exposición *Inventing Abstraction, 1910–1925*, celebrada en The Museum of Modern Art de Nueva York entre diciembre de 2012 y abril de 2013. Véase Leah Dickerman (com.), *Inventing Abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea changed Modern Art* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2012).

IMC — En la exposición *Al bies* nos preguntábamos por los espacios de la creación de las mujeres en la España del primer tercio del siglo XX a partir del cuestionamiento que se llevaba haciendo desde la historia del arte feminista; por qué mayoritariamente sus contribuciones quedaban en el terreno de las artes decorativas —mal llamadas “artes menores”— y en esos ámbitos de anonimato, que también afectaron a las artes escénicas. El acceso de muchas mujeres al espacio público del arte llegó a través del escenario, donde en casos contados lograron darse a conocer, coreografiar o incluso dirigir sus compañías. Pero una gran mayoría, desde los cuerpos de baile a los talleres de decoradoras y sastras, no lograron siquiera el crédito. Por ello, buscamos plantear esta reflexión desde las salas del Museo Nacional de Artes Decorativas, con la idea de reivindicar esas contribuciones artísticas que parece que siempre han estado en los márgenes de los relatos canónicos. Planteamos combinar todo tipo de soportes, piezas de autoras conocidas con otras anónimas y cuestionar jerarquías museográficas.

ILA — ¿Y cómo activar las piezas performativas en los discursos expositivos?

CM — En Francia se han desarrollado también colecciones de *performance*, sobre todo en el Fonds national d'art contemporain y en menor medida en el Pompidou para adquirir y reactivar piezas performativas. Pero no siempre es fácil gestionar estas reactivaciones especialmente por cuestiones de medios. Evidentemente hay que diseñar un cuidado especial, un espacio particular, presupuesto para los bailarines, etc. Normalmente es muy difícil financiar la *performance* en el marco expositivo. Por ejemplo, la obra de Tino Sehgal que fue comprada por el Pompidou con motivo de la exposición nunca se ha vuelto a mostrar, porque el coste de activación de la obra es casi el mismo que el coste de adquisición. Esto me lleva a preguntarme, ¿por qué adquirir la obra si en realidad bastaría con pedirla en préstamo? Pero, por otra parte, considero necesario integrar este tipo de obras performativas en las colecciones de los museos.

NAS — La cuestión económica a la que alude Christine es esencial. Si organizamos una exposición es mucho más caro pagar a un artista que viene del ámbito del espectáculo para que active una pieza, que los derechos a pagar para exponer una obra. En cualquier caso, creo que desde los programas de artes vivas o de artes performativas hay diversos caminos para incorporar piezas escénicas en los discursos expositivos. Por un lado, se pueden reactivar piezas antiguas a través de lo que se ha llamado *reenactment*; o se pueden organizar nuevas representaciones ligadas a las colecciones.

ILA — ¿Consideráis que es posible integrar el contexto escénico y la práctica de la danza como un espacio clave en el desarrollo de la modernidad?

CM — El espacio escénico y la escenografía son, de hecho, partes esenciales del arte moderno. Basta pensar en los decorados y vestuarios de *Parade*, realizados por Pablo Picasso, y en ese inmenso telón que hoy se conserva en el Centro Pompidou. Creo que esta idea puede extenderse también a los vestuarios de danza, aunque los lugares de conservación de estas obras no sean los mismos. No considero necesario reunir todos los elementos en un mismo lugar, pero sí es importante que las exposiciones se abran más a la diversidad de formas de creación, ampliando su perspectiva más allá de la pintura o la escultura.

Eso es precisamente lo que hice con Sophie Taeuber-Arp en la exposición *Elles font l'abstraction*¹⁰, mostrando tanto su trabajo como bailarina —alumna de Laban, *performer* en el Cabaret Voltaire en 1916— como su faceta de artista proveniente de las artes decorativas, que inventa una abstracción inédita inspirada en su arte del movimiento. Además, diseñó ropa, bolsos, muebles e incluso el plano de su casa en Meudon, donde vivía con Jean Arp. Todo está interconectado si adoptamos el punto de vista del artista, y no el de quien clasifica las obras.

ILA — Creo que ha quedado bastante clara vuestra postura, pero no puedo evitar cerrar con esta pregunta. ¿Sigue siendo una tarea pendiente proponer una relectura de la historia del arte atendiendo a la integración de la danza en las prácticas artísticas?

¹⁰ Se refiere a la exposición *Elles Font l'abstraction* que tuvo lugar en el Centro Pompidou entre el 23 de mayo y 23 de agosto de 2021. A continuación se mostró en el Museo Guggenheim de Bilbao con el título *Mujeres de la abstracción* (22 de octubre de 2021 – 27 de febrero de 2022). Véase: Christine Macel y Karolina Ziębińska-Lewandowska (com.), *Mujeres de la abstracción* (París, Bilbao: Éditions du Centre Pompidou / FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2021).

CM — Absolutamente, y es cierto que en general la danza se encuentra todavía en un segundo plano de las investigaciones. Considero, por ejemplo, que Loïe Fuller, la bailarina estadounidense que se hizo famosa gracias a los velos que hacía girar alrededor de ella en sus coreografías, es una figura que abre las puertas al arte abstracto. Así fue como presenté su *Danse serpentine* (1892) en *Danser sa vie*. Se trataba, de hecho, de una obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) en el sentido más estricto del término, ya que su cuerpo giraba sobre un escenario iluminado por diversas luces de colores.

Para mí, las jerarquías y separaciones entre las prácticas artísticas generan relatos incompletos, especialmente cuando existen conexiones reales entre los artistas, como ocurrió entre Loïe Fuller, Auguste Rodin o Antoine Bourdelle. Observar la danza hoy en día es esencial para comprender el arte contemporáneo. Considero esencial introducir la danza dentro de las artes, pues tengo una concepción muy amplia de estas nociones que abarca incluso las artes decorativas.

NAS — Por supuesto que es pertinente, creo que precisamente las teorías culturales han aportado eso mismo al discurso de la concepción de una historia cultural, en ella las fronteras de las disciplinas se desdibujan. De hecho, la concepción de la propia definición del museo tardomoderno es consciente de que las narraciones de la historia del arte sobrepasan el formato expositivo y por ello suma estas prácticas al objeto artístico tradicional.

IMC — No puedo estar más de acuerdo con mis compañeras. Me parece fundamental proponer nuevos relatos de la historia del arte incorporando la danza. Y para ello, como hemos podido comentar en este diálogo, las interrelaciones entre museo y escena, investigación y creación, práctica y pensamiento, son sin duda su futuro más prometedor.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Simó, Natalia y Javier Arozena (com.). *Este puede ser el lugar. Performar el museo*. Madrid: Centro de Cultura Contemporánea Condadoque, 2025.
- Copeland (com.). *Coreografiar Exposiciones*. Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2017.
- Cunningham, Merce. *Changes: Notes on Choreography*. Nueva York: Something Else Press, 1968.
- Franko, Mark (ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Nueva York: Oxford University Press, 2017.
- Leah Dickerman (com.). *Inventing Abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea changed Modern Art* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2012..
- Lepecki, André. "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances". *Dance Research Journal* 42, no. 2 (2010): 28–48. <https://doi.org/10.1017/S0149767700001029>.
- Macel, Christine y Emma Lavigne (com.). *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours*. París: Centre Pompidou, 2011.
- Macel, Christine y Karolina Ziębińska-Lewandowska (com.). *Mujeres de la abstracción*. París: Bilbao: Éditions du Centre Pompidou / FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2021.
- Molins, Patricia y Pedro G. Romero (com.). *La Noche Española: flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936*. Madrid: El Museo, 2008.
- Murga Castro, Idoia (com.). *Poetas del cuerpo: la danza en la Edad de Plata* (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017.
- Sina, Sina. *Feminine futures : Valentine de Saint-Point : Performance, Danse, Guerre, Politique et Érotisme / Performance, Dance, War, Politics and Eroticism*. Dijon: Les Presses du Réel, 2011.