

Danza en el museo. *Radicantes. Danza y otras especies* en el Instituto de Arte Moderno de Valencia, IVAM

Mireia Ferrer Álvarez

Universitat de València  

<https://dx.doi.org/10.5209/anh.98470>

Recibido: 11/10/2024. Aceptado: 14/07/2025

Resumen. En el año 2016 dio comienzo el ciclo *Radicantes. Danza y otras especies* en el Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM, con la pretensión de dinamizar los procesos dialógicos entre cuerpo, pensamiento y crítica en el museo. Durante su periodo de existencia se pusieron de manifiesto problemáticas y realidades que atañen a la relación que el museo y la danza contemporánea han establecido. Aspectos como el público, la documentación, la práctica artística, la institución, se desvelaban en su condición epistemológica y ontológica. De todo ello da cuenta este artículo que pretende profundizar en la condición relacional y de afectación de la danza y el museo a través de la experiencia de más de siete años de este ciclo, que ha contado con nueve ediciones conformándose como un modelo de carácter nacional.

Palabras clave: danza contemporánea; museo; arte contemporáneo; estudios performativos.

Dance in the museum. *Radicantes. Dance and other species at the Institute of Modern Art of Valencia, IVAM*

Abstract. In 2016, *Radical Dance and Other Species* began at the Valencian Institute of Modern Art (IVAM), with the aim of improving dialogical processes between body, thought, and criticism in the museum. During this time, issues and realities related to the relationship between the museum and contemporary dance were revealed. Aspects such as the public, documentation, artistic practice, and the institution were revealed in their epistemological and ontological condition.

This article addresses all of this, seeking to delve deeper into the relational and impactful nature of dance and the museum through the experience of more than seven years of this program, which has had nine editions, establishing itself as a national model.

Keywords: contemporary dance; museum; contemporary art; performance studies.

1. Introducción

En la actualidad se hace cada vez más notorio cómo los espacios de arte buscan introducir la danza o disciplinas afines, como la performance, en sus programas. Sin embargo, a pesar de que este fenómeno lleva décadas produciéndose, incorporar hoy en día la danza al museo sigue siendo, igual que entonces, un reto.

El objetivo de este artículo es desentrañar algunos de los cuestionamientos y problemáticas que esta relación establece a través del proyecto *Radicantes danza y otras especies. Ciclo de*

práctica experimentación y crítica en el museo, desarrollado en el Instituto Valenciano de Arte Moderno. El proyecto *Radicantes* fue creado y desarrollado por Rocío Pérez, Mireia Ferrer Álvarez, Tatiana Clavel (2016-2022) y Cristina Núñez (2016-2018). Para ello estructuramos este artículo con una primera y somera revisión de los antecedentes históricos que han caracterizado la relación entre la danza contemporánea y el museo. La segunda parte del artículo se destina a la presentación del caso de estudio. En él desgranamos su naturaleza, sus objetivos, así como las cuestiones que fueron desarrollándose a lo largo de los años en que tuvo lugar.

2. Antecedentes históricos

Las primeras incursiones de la danza en el museo se remontan a la década de los años 60. Fue la bailarina, coreógrafa y pedagoga norteamericana Anna Halprin quien impulsó el proceso de transformación de la danza al sacarla de sus espacios de representación tradicionales, invadiendo con ella las calles, jardines, galerías, museos. Este gesto provocaría no pocas variaciones tanto en la propia práctica dancística como en las instituciones o espacios que la acogían. Con Halprin colaborarían bailarines como Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer o Steve Paxton, que conformaría posteriormente el grupo de la Judson Dance Theater de Nueva York. Nos referimos a una generación de artistas que protagonizaría un cambio radical en la manera que se habría producido la disciplina hasta entonces, que cuestionó “[...] la naturaleza, la historia, la función y la estructura de la danza, impuso un espíritu de permisividad y rebelión desinhibida que presagiaba la agitación política y cultural de finales de los sesenta”¹.

Las artes plásticas no fueron ajenas, tampoco, al momento convulso y transformador que se estaba produciendo, experimentando una traslación hacia prácticas “en campo expandido”, utilizando la metáfora de Rosalind Krauss². No en vano, el propio Allan Kaprow redactaba en 1958 el artículo “El legado de Jackson Pollock”³, en el que sentaba las bases del nuevo arte que devenía híbrido en todos los sentidos.

Tampoco el museo salió indemne de este proceso. Las demandas de grupos de artistas y asociaciones, como, entre otras, *Art workers coalition* que exigían un museo más inclusivo y representativo de los grupos sociales, y la aparición de nuevas disciplinas desmaterializadas como el conceptual o la performance pusieron en jaque a la tradicional concepción museística.

A principios de la década de los 90 vuelve a surgir en el campo coreográfico de la escena europea una nueva corriente de artistas que fractura, de nuevo, las convenciones estéticas establecidas. Estos coreógrafos/as cuestionan el enfoque de la danza contemporánea desarrollado en el curso de la década precedente, tal como ocurrió con la danza posmoderna en la década de los sesenta y setenta.

Muchos de estos coreógrafos/as, entre los que se encuentran Xavier Le Roy, Jérôme Bel, La Ribot, Blanca Calvo, Ion Munduate, Tino Sehgal o Boris Charmatz comenzaron a presentar sus trabajos a finales de la década de los 90 y principios de los 2000 en espacios de arte y museos, marcando una clara filiación con aquellos bailarines/performers de la década de los sesenta y setenta que habían expandido la danza hacia otros espacios huyendo de los límites de su disciplina.

Tal y como apunta Laurence Louppé, esta nueva corriente de cuerpos críticos cuestionaba los medios de producción espectacular y abogaba por la experiencia del cuerpo mismo, alejando

¹ Sally Banes, “Terpsícore en zapatillas de deporte”, en *Lecturas sobre danza y coreografía*, ed. por Isabel De Naverán y Amparo Écija, 133-144 (Madrid: ARTEA, 2013), 136.

² Rosalind Kraus, “La escultura en campo expandido”, en *La posmodernidad*, ed. por Hal Foster, 59-74 (Barcelona: Kairós, 2002), 60.

³ Allan Kaprow, *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening* (Barcelona: Alpha Decay, 2016), 51-52: “[...] es necesario dejarse inquietar e incluso deslumbrar por el espacio y los objetos de nuestra vida cotidiana. Por nuestros cuerpos, nuestra ropa, nuestras habitaciones [...] Insatisfechos con la recreación pictórica de nuestras otras percepciones sensoriales deberíamos utilizar las sustancias concretas de la vista, el oído, los movimientos, la gente, los olores, el tacto [...] Los jóvenes de hoy en día ya no tiene que decir: ‘soy pintor’ o ‘poeta’ o ‘bailarín’. Son simplemente ‘artistas’. La vida en su totalidad estará a su disposición.”

el gesto de cualquier estética y legitimándolo desde su propia producción⁴. Sin embargo, lo más destacado en estos coreógrafos/as fue su deseo de confrontación con el lenguaje y la experimentación con el dispositivo escénico. Todos compartían el deseo de estimular y orientar en un sentido diferente la percepción del espectador. Se cuestionaba cómo dirigir su mirada (la del espectador) sin obedecer a las tradiciones del escenario frontal, desjerarquizando los procesos, las partes del cuerpo y los espacios.

Un claro referente en España de estas nuevas propuestas fue el Festival *Desviaciones*. Creado en 1997 por las coreógrafas La Ribot y Blanca Calvo junto con el teórico José A. Sánchez, fue un espacio propicio para la promoción de propuestas de danza experimentales de difícil encaje en los tradicionales medios de exhibición y un escaparate para trabajos de corte internacional en los que participaron coreógrafos como Xavier Le Roy y Jérôme Bel, Boby Baker y Gary Stevens o Vera Mantero. En su primera edición algunos coreógrafos solicitaron la introducción de espacios blancos que recrearan el ambiente del cubo blanco generando así una clara vinculación con las prácticas museales.

El museo de los años 90 experimentaba, tal y como sucedía en otros ámbitos artísticos contemporáneos, un proceso de expansión y efervescencia; nos referimos a una década marcada por el exponencial aumento de museos de arte contemporáneo que se produce a nivel internacional⁵ y en España particularmente⁶. Además, la propia museología contribuía al debate, ampliando sus competencias, lenguajes y actividades en el marco de la Museología Crítica. Tal y como opina Boris Groys: “actualmente, el museo deja de ser un espacio de contemplación para ser un lugar donde suceden cosas. Los museos contemporáneos no solo albergan proyectos curatoriales, sino también charlas y conferencias, lecturas, proyecciones, conciertos, visitas guiadas. El flujo del museo es hoy todavía más veloz de lo que ocurre fuera de sus límites”⁷. La profusión de espacios unido a la ampliación y al cambio de paradigma que estaba acometiendo la institución museística fue un escenario propicio para acoger prácticas que renovarían e imprimían un nuevo aire a la práctica museológica.

Es en ese marco de la nueva taxonomía de las artes vivas en el que los museos comienzan a desarrollar programas específicos que integraban la práctica del cuerpo como lenguaje; en este la danza contemporánea jugó un papel protagonista.

Una de las cuestiones que evidencia dicha institucionalización fue el de la conquista espacial, aspecto que se pone de manifiesto también en el caso de estudio que aquí proponemos. Tal y como indica Claire Bishop, el MoMA fue una de las primeras instituciones museales en introducir la danza contemporánea entre sus actividades⁸. A pesar de que la performance se había desarrollado en el museo neoyorquino desde la década de los 60, no es hasta la realización de las *Summergarden series*, que se inician en 1971, cuando el museo denotará una clara intención de otorgar un lugar a las prácticas performativas y/o dancísticas entre las distintas propuestas que albergaba. Sin embargo, estas muestras tan solo se desarrollaron con carácter intermitente en el exterior de las salas de exhibición, en el jardín de esculturas. El verdadero impulso se produjo bastantes décadas después, en 2009, con la creación del departamento de *Media and Performance* y con la paralela construcción del *atrium*, un espacio concebido para las prácticas de cuerpo. Fue a partir de estos hitos que la danza comenzó a gozar de una preeminencia hasta entonces solo marginal.

⁴ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 353.

⁵ François Mairesse, *Etude sur l'opportunité, l'étendue, les raisons et la valeur ajoutée d'un instrument normatif sur la protection et la promotion des musées et des collections* (París, UNESCO, 2012), 12.

⁶ Solo en el período 2000-2010 el censo de museos y colecciones de España ha pasado de 1125 a 1479, lo que supone un incremento del 31,5%. *Conociendo a todos los públicos. ¿Qué imagen se asocia los museos?* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2012), 10.

⁷ Boris Groys, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016), 27.

⁸ Claire Bishop, “The perils and possibilities of Dance in the museum: Tate, MoMA and Whitney”, *Dance Research Journal* 46, (2014): 69.

En España podemos detallar varios focos en los que la danza contemporánea y el museo encuentran sus proyectos más notorios. En Barcelona destaca la propuesta conjunta que realizaron el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona CCCB y la Fundación La porta, los cuales llevaron a cabo el ciclo *Nit Salvatges*. La propuesta vio la luz en 2001 y podemos considerarla una de las primeras apuestas por las artes vivas en el ámbito museal.

El modelo de *Nits salvatges* fue claramente una inspiración para el ciclo *Radicantes* pues aunaba varios aspectos que quisimos poner en valor en nuestro ciclo, como proponer un espacio que habitar desde lenguajes híbridos y experimentales. Con un formato de velada, el ciclo se desarrollaba en torno a un cuadrilátero de 12 x 12 metros, alrededor del cual se situaba el público y en el que tenían lugar cuatro propuestas de una duración máxima de 30 minutos.

Otra institución precursora fue el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En el año 2003 tiene lugar la realización de la pieza *Panoramix* de La Ribot. Esta, sin embargo, tuvo lugar en el Palacio Velázquez, ante la negativa del entonces director del Museo a que la práctica se desarrollara en el espacio de las galerías del centro. Este hecho trasluce muchas de las problemáticas que había encontrado la danza con anterioridad; como hemos apuntado en párrafos previos, el MoMA había albergado sus propuestas en el jardín exterior durante décadas. Desde el año 2009, sin embargo, el Reina Sofía apostó asertivamente por la danza contemporánea y la performance al crear el *Programa de Artes en Vivo*, a cuyo cargo se situó Natalia Álvarez Simó. En 2013 y, a instancias de Rosa Peiró, Jefa de Colecciones del Museo, se creó el Departamento de Artes Performativas e Intermedia siguiendo la estela del precedente creado en el MoMA. Al frente del mismo se situó Lola Hinojosa.

En el País Vasco destaca el trabajo acometido desde el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco-Artium Museoa en la promoción de las propuestas de artes vivas. En 2011 se crea el programa *Abordajes* (A.A.A.), concebido en colaboración con el espacio de creación Azala, a cargo del cual está Idoia Zabaleta. También en Euskadi se desarrolló el programa de artes en vivo *Lanbroa*, comisariado por Isabel de Naverán e Idoia Zabaleta entre 2012-2014. O *Proklama*, desarrollado entre 2015 y 2019 y comisariado por Ixiar Rozas e Idoia Zabaleta. Ambos proyectos fueron realizados también en Artium.

Los años que comprenden el periodo entre 2015 y 2021 constituyen un momento de efervescencia en la creación de programas y proyectos museales destinados a la danza contemporánea y la práctica performativa. Además de *Radicantes* en el IVAM de Valencia, vieron la luz en Barcelona en 2017 el programa *Idiorritmias* creado en el MACBA con la curaduría de Soledad Gutiérrez y de Pablo Martínez como responsable de Actividades del museo. En 2019 el Museo Reina Sofía desarrolló el ciclo *Estudios*, comisariado por Isabel de Naverán como programa anual. En 2021 el Tea (Tenerife Espacio para las Artes) puso en funcionamiento *Otros cuerpos*, un ciclo en el que *Radicantes* participó activamente en su primer año de vida a través de la invitación de la comisaria Masu Fajardo. Con este gesto se manifiesta una de las pretensiones a nivel curatorial de nuestra propuesta, el de la extensión horizontal y la contaminación entre creadores y curadores. Creemos que hemos conseguido proyectar esa red entre los distintos proyectos en los que de alguna manera *Radicantes* ha estado presente, constituyéndonos como un eslabón más en los procesos de transformación y crítica emprendidos en otros ámbitos y otras temporalidades, en la realidad contemporánea nacional y valenciana particularmente.

3. Radicantes. Danza y otras especies

Ser Radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos. Negarles su virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, trasplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer⁹.

En botánica, una especie radicante es una planta que produce raíces o es capaz de producirlas. También se refiere a un tallo rastbrero, que echa raíces en los nudos que están en contacto con

⁹ Nicholas Bourriaud, *Radicante* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009), 22.

el suelo y arraiga en él¹⁰. Partiendo de la metáfora botánica el filósofo francés Nicolás Bourriaud escribía en el año 2009 el ensayo *Radicante*. La imagen de Bourriaud “igual que el rizoma de Deleuze” provenía del mundo orgánico y vegetal, apuntando a la ruptura del carácter vertical del árbol y proponiendo una extensión horizontal y relacional que sustituyera el modelo de estructura piramidal y jerárquica.

Decía Carlo Ginzburg¹¹ que el nombre como concepto es el hilo de Ariadna del laberinto. *Radicantes. Danza y otras especies* era el título de un proyecto que nacía con la vocación de escapar de los farragosos limos de la ciénaga taxonómica. El nombre surgía como una necesidad y una declaración de intenciones, que eludía el término “Artes Vivas”, suerte de cajón de sastre en el que todo vale a condición de que el cuerpo aparezca en primer término. La introducción del término danza no excluía la pluralidad de manifestaciones que actualmente contempla la práctica de la acción del cuerpo, de ahí la introducción de las “otras especies”: unas prácticas que en sí mismas son testimonio de la emergencia y la posibilidad que están acometiendo. En su acontecer generan su propia manera de definirse y expresarse. Tal y como ha planteado Peio Aguirre: “la dificultad para definir lingüísticamente un territorio de experimentación es sinónimo de su propia complejidad y también de su efervescencia”¹².

La palabra “danza”, situada en primer término, tampoco era una cuestión baladí. Entendíamos que un ciclo que aspiraba a situar una práctica subordinada en el espacio del museo tenía que denotar una clara presencia en su título. Esta determinación partía de la consideración que teníamos del hecho de que otras manifestaciones del ámbito de las artes vivas, como la performance, habían gozado y gozaban de mayor visibilidad y reconocimiento y, en cierta medida, contaban con muchos espacios en los que manifestarse.

Este es, sin embargo, un asunto espinoso ya que algunos artistas de performance han manifestado su malestar por la aceptación que la danza ha encontrado en las instituciones museales en detrimento de prácticas performativas más clásicas.

La acentuación del trasvase de las artes escénicas y el museo podría estar relacionado “no digo que sea el causante” con el olvido y menosprecio en España de toda una generación de practicantes de la performance clásica y otros experimentalismos. [...] En los últimos años, la danza y otras artes escénicas han ido entrando en el museo, siendo en estos momentos el tipo de manifestación performativa que más atención recibe¹³.

Sin embargo, otras autoras no parecen estar de acuerdo con estas afirmaciones y apuntan a una situación de invisibilidad de la danza entre el resto de artes que tienen cabida en el museo.

A pesar de esta predominancia de la danza en el marco de los giros performativos, pareciera que el término danza se resiste a incluirse en el vocabulario institucional en el que siguen predominando nociones como performance o artes vivas para nombrar departamentos o programas públicos. Ante esto, cada vez más artistas reclaman el uso del término danza en aras de su visibilización¹⁴.

En *Radicantes* entendemos “danza” como un campo semántico abierto, generoso e interdisciplinar que dialoga con otras manifestaciones artísticas en las que el cuerpo, la acción y el movimiento adquieren pleno protagonismo. Se trata de una danza alejada de su disciplina de origen que huye de sus límites y que, por su naturaleza abierta y experimental, busca ampliar sus

¹⁰ Diccionario de Botánica. Glosario. Consultado el 6 de noviembre de 2023.

¹¹ Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio* (México: Fondo de Cultura económica, 2010).

¹² Peio Aguirre, “Breve ontología de “la escena”, *Teatron* febrero (2014) consultado el 6 de junio de 2023.

¹³ Fernando Baena, “La institución contra los artistas”, en *Performance en el museo/el museo como performance*, ed. por Daniel Lesmes González y Iñaki Estella, 92-105 (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2023), 93.

¹⁴ Blanca Molina Olmos, “Bailan los indisciplinados: Un problema metodológico del estudio de la danza contemporánea en museos y centros de arte”, en *Disputas en las disciplinas artísticas: Miradas alternativas a los discursos hegemónicos*, ed. por José Miguel Pérez y Paula Buades, 93-106 (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2025), 100.

ámbitos de acción, explorando nuevas formas de supervivencia y planteando nuevas alternativas, alejándose así de los límites espacio-temporales y de la formalidad de su lenguaje.

La danza del futuro no tiene una forma concreta. O lo que es lo mismo, puede tener cualquier forma. En ese sentido, elude la clasificación clásica según estilos, movimientos, metodologías, géneros o escuelas que resulta a todas luces insuficiente para referirse a la realidad multiforme de la danza del futuro¹⁵.

En palabras del crítico Hans-Thies Lehmann, “La danza, como la práctica teatral en general, está constantemente [...] criticando, reflexionando y exhibiendo su propia problemática categorización como estética o al menos como práctica estética, rechazando con frecuencia la producción aparentemente naïve de una ficción estética cerrada hecha para ser contemplada”¹⁶.



Figura 1. *Radicantes*. Elena Córdoba. ©Miguel Lorenzo-IVAM.

¹⁵ Jaime Conde-Salazar, *La danza del futuro* (Madrid: Continta Me Tienes, 2018), 39.

¹⁶ Hans-Thies Lehmann, “Algunas notas sobre teatro posdramático, una década después”, en *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, ed. por Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija, 309-329 (Murcia: CENDEAC, 2011), 316.

La propuesta formal de *Radicantes* consistía en un dispositivo en el que tres coreógrafas eran invitadas a mostrar en el espacio del museo prácticas vinculadas a sus procesos de investigación y creación. Se preparaban muestras que no contaban con un tiempo prefijado, pues podían oscilar entre 30 minutos, horas o incluso varios días de duración. Las invitadas interactuaban con el público que acudía a una cita previamente señalada. Con el tiempo se desarrollaron también otros formatos en los que el público podía compartir el trabajo de las coreógrafas mediante la realización de laboratorios que se extendían hasta una semana.

Los ciclos tenían una relación temática que ofrecía campos de exploración cuerpo/pensamiento. Siguiendo su orden cronológico, estos fueron: GIM (Genero, Identidad, memoria), Imago, Eco, Piel, Homo Ludens, *Radicantes* en pandemia, Ma, Generations. Algunas de estas cuestiones sobre la potencialidad de la danza en el museo se manifestaron en la propuesta que la coreógrafa Elena Córdoba (fig. 1) desarrolló para el ciclo *Generations*. En el laboratorio de investigación *Una vez vi un cerebro en un tupper* indagaba sobre la naturaleza del cerebro y del recuerdo. Como en un juego de metáforas, Córdoba conjugaba la idea de la inexistencia de un lugar físico en el que reposan los recuerdos, en su carácter efímero pero indeleble, como ese no-lugar que ocupa la danza en el museo pero que revoluciona y altera todo a su paso.

Integrar la danza en el espacio museístico suponía conferirle una identidad propia y posición discursiva, al mismo nivel que cualquier otra manifestación artística. Implicaba también desligarla de la danza decorativa que acompaña al *opening* y de la relacional vinculada a una pieza artística. Este aspecto, desde nuestro punto de vista, podía derivar, así ha sido tradicionalmente, en el carácter *subalterno*¹⁷, que ha acompañado a la danza frente a otras disciplinas artísticas y que la ha reducido a mero predicado de las piezas artísticas.

Ubicar la danza en el museo significaba apelar a un cúmulo de contradicciones y conflictos, pero el conflicto es, también en sí mismo, una generatriz de significados y posibilidades. “La danza es capaz de dar una nueva lectura a los espacios. Un buen trabajo coreográfico explora las dimensiones narrativas y dramáticas de los mismos. Detecta algunas cualidades ocultas funcionales y simbólicas”¹⁸.

El museo emerge en todas sus dimensiones gracias a la interacción de un agente y un lenguaje que le es ajeno, lo repele y lo magnifica a un mismo tiempo, pues le confiere el poder de ponerlo en evidencia. “[...] Lo incontrolable, en efecto, es una parte cautivadora de la realidad humana, y cualquier intento por negarlo o formatearlo no puede sino producir un retorno a lo reprimido en el mejor de los casos”¹⁹.

Suely Rolnik elaboró su teoría sobre la necesidad de que el museo abordara su *vibratibilidad*²⁰. Por *vibratibilidad* deberíamos entender, por tanto, una suerte de *Einfühlung*, o empatía, pos-moderna, de expansión e hibridación que escapa a lo objetual, a lo material, para abrirse dentro y fuera de nosotros, dentro y fuera de la obra, dentro y fuera del museo. El museo debía aprender también a dejarse afectar, pues el afecto es esa “intensidad móvil, que flota en el espacio y emana tanto de los objetos como de los sujetos [...] es arquitectural y estructural e irrumpie la escala, así como la linealidad del tiempo”²¹. También su sentido inerte, pues tal y como refería Adorno²², la palabra museal deriva de mausoleo y tiene relación con objetos que están pereciendo, reafirmando la condición de muerte de los mismos. Sobre este particular relativo a la condición vida/muerte, danza/ museo han reflexionado también Copeland y Charmatz:

La palabra museo despertaba ira o miedo. Pensaban que o bien no teníamos derecho a involucrarnos en algo así porque aquel no era nuestro terreno o bien que ese museo

¹⁷ Gayatri Chakravorty Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009).

¹⁸ Toni Mira, *Ciudades que danzan*. Citado en: Victoria Pérez Royo, *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura* (Salamanca: Ediciones universidad de Salamanca, 2008), 17.

¹⁹ Miguel Benasayag y Angélica del Rey, *Elogio del conflicto* (Madrid: Tierradenadie Editores, 2012), 83.

²⁰ Suely Rolnik, “La memoria del cuerpo contamina el museo” consultado el 7 de mayo de 2023.

²¹ Mieke Bal, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada* (Madrid: Akal, 2016), 362.

²² Theodor Adorno, *Critica de la cultura y sociedad I. Prismas sin imagen directriz* (Madrid: Akal, 2008), 159.

significaba la muerte de la danza, que la danza no podía ser “contemporánea” y al mismo tiempo entrar en un museo²³.

En *Acciones generadas para la práctica compartida*, Diana Gadish (fig. 2) diseñó un espacio improvisatorio interaccionando con los elementos y el público en la convergencia de un lugar de semejantes que se contaminaba en la activación y el acontecer. Ese carácter de improvisación fue una de las líneas a potenciar desde el planteamiento curatorial. Como decía Obrist “hoy en día cambiar las reglas del juego consiste en cambiar el formato de exposición [...] es decir, tácticas performativas que convierten la producción de exposiciones en producción de realidad”²⁴. Pérez Royo habla de danza extraescénica²⁵ para referirse a aquella que trasciende y se adapta al entorno, potenciando su condición efímera: “la improvisación se ha centrado en muchos casos en la construcción positiva de un estar juntos determinada por la emergencia y las condiciones específicas del presente que comparten y organizan los cuerpos reunidos”²⁶.

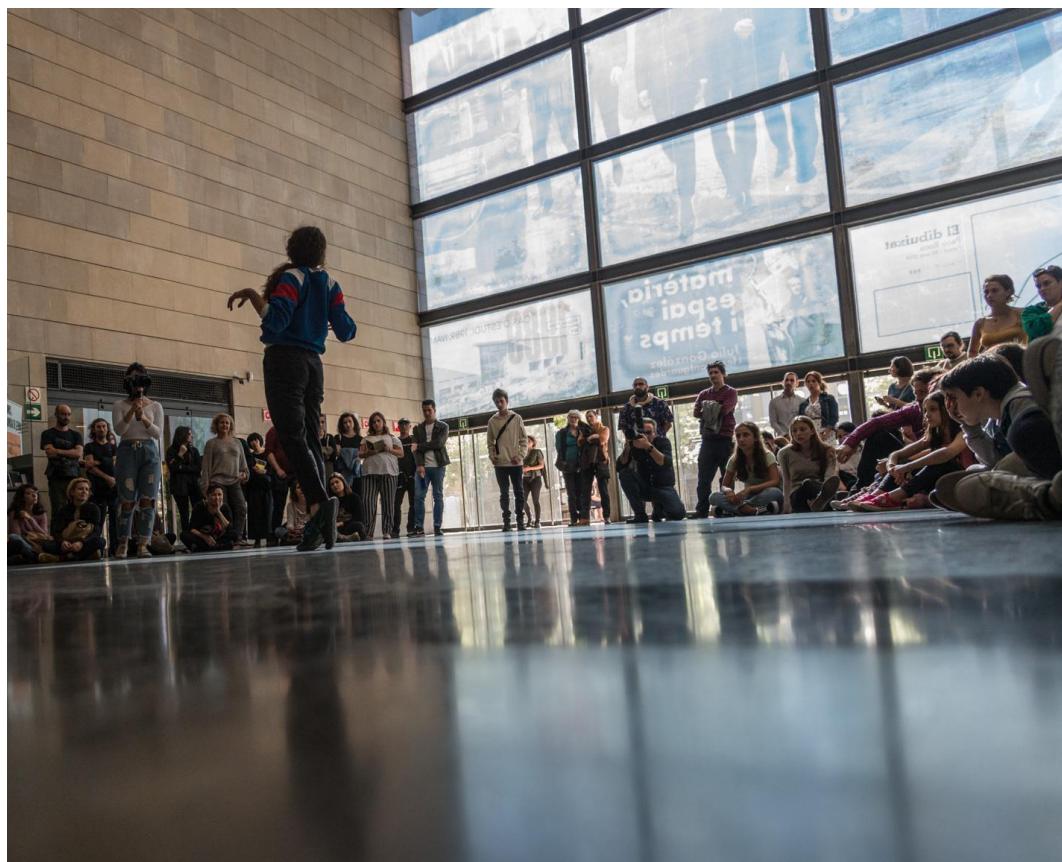


Figura 2. *Radicantes*. Diana Gadish. @IVAM.

²³ Mathieu Copeland, *Coreografiar exposiciones* (Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de mayo, 2017), 150.

²⁴ Hans Ulrich Obrist, “Prefacio. Estratagemas astutas”, en *Cómo hacer cosas con arte*, ed. por Dorothea Von Hantelmann, 9-13 (Bilbao: Consonni, 2017), 9.

²⁵ Victoria Pérez Royo, *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura* (Salamanca: Ediciones universidad de Salamanca, 2008), 16.

²⁶ Victoria Pérez Royo, “componer en plural. Una introducción”, en *Componer en plural. Escena, cuerpo y política*, ed. por Victoria Pérez Royo y Diego Agulló, 9-30 (Barcelona: Mercat de les Flors, Institut del Teatre, 2016), 22.



Figura 3. *Radicantes*. Mar Medina. ©IVAM

Hacerse un espacio significaba generar un orificio, un lugar que ocupar, estar y habitar (fig. 3). Formar parte de la institución no significa asumir sus postulados ni caer presa de sus inercias, sino tal y como opina Chantal Mouffe, generar una respuesta contrahegemónica.

Voy a discrepar también con la idea de que el “artivismo” es la única forma en la que puede existir el arte crítico en la actualidad. Por eso estoy en desacuerdo con aquellos que afirman [...] que los artistas deberían evitar las instituciones artísticas tradicionales [...] creer que las instituciones existentes no pueden convertirse en un ámbito de disputa significa ignorar las tensiones que siempre existen dentro de una determinada configuración de fuerzas y la posibilidad de actuar de un modo que subvierta su forma de articulación²⁷.

A nuestro modo de ver, no se trataba de trasladar una pieza escénica al museo. Pasar de la caja negra a la caja blanca, no constituía ningún elemento crítico, tan solo un desplazamiento.

Trasladada de la “caja negra” del teatro experimental al “cubo blanco” de la galería, la danza en el museo genera nuevas formas de actuación “la exhibición de danza” y nuevos protocolos de comportamiento del público [...]. Esta es la “zona gris” de la actuación reciente, que es a la vez síntoma y compensación de la virtualización de la percepción contemporánea²⁸.

²⁷ Chantal Mouffe, *Agonística. Pensar el mundo políticamente* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013), 105.

²⁸ Claire Bishop, “La caja negra, el cubo blanco, la zona gris: Las exhibiciones de danza y la atención de la audiencia”, *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (2021): 35.

En esta traslación se cuestiona la ontología misma de la práctica creativa, pues enmarcada en otro espacio, la práctica escénica hace emerger su poder de adaptación y transformación. Efectivamente, tal y como plantea Victoria Pérez Royo:

Salir del edificio del teatro les ofrece a los coreógrafos y bailarines la experimentación de una estética comunicativa, de intercambio con un ambiente distinto y en transformación: la posibilidad de abrirse a un espacio cotidiano e imprevisto, frente al del estudio, con condiciones siempre elegidas de antemano, favorece, así, una práctica coreográfica de la adaptación²⁹.



Figura 4. *Radicantes*. Sofía Asencio. ©IVAM

Para el ciclo *Imago*, Sofía Asencio (fig. 4) propuso un juego aleatorio entre la caja negra y el cubo blanco. Eludir el artificio era un imperativo presente desde el momento en que Asencio dirigía al público de viva voz. Desvelando el secreto de la retórica escénica, la despojaba, no había escena, no había retórica, todos seguían sus indicaciones, esperando que al despojarlos de la ilusión de engaño les devolviera, al menos, a la poética de la realidad. Asencio salía a la calle e irrumpía en la vida cotidiana, una transeúnte aceptaba su invitación y se introducía en el artificio de la vida real; la acompañaba en su retorno, en un sutil juego de ficción y realidad, de ocultaciones y desvelos.

Desde nuestro punto de vista, el rasgo diferencial que pretendimos insuflar a *Radicantes* fue el de promocionar y potenciar las prácticas de investigación en torno a la danza y visibilizarlas. Trasladarlas desde el estudio al museo, un espacio capaz de conferirles un valor en sí mismas, no como ejercicios destinados a concluir en una pieza, sino con una entidad propia asimilable a

²⁹ Pérez Royo, 2008, *¡A bailar a la calle!*, 16.

cualquier otra propuesta con un tradicional sentido de realización. La naturaleza experimental e inacabada de las propuestas las situaba en un limbo entre el ensayo y la acción de enorme potencialidad. Porque tal y como plantea Groys:

[...] desde la perspectiva de cualquier autor, los proyectos más agradables son aquellos que desde su gestación no están pensados para completarse, porque dejan abierta la brecha entre el futuro y el presente. Estos proyectos [...] nunca generan un producto final. Pero de ninguna manera esto significa afirmar que tales proyectos –incompletos e imposibles de realizar– sean completamente excluidos de la representación social, incluso si ellos no se resincronizan con el curso general de las cosas a través de un resultado específico exitoso o no. Después de todo estos proyectos pueden documentarse³⁰.

Diseñamos un dispositivo para alejarnos de las convenciones teatrales. Una suerte de laboratorio escénico como espacio de prueba, experiencia y observación donde el público fuera parte activa del experimento, interaccionara y diera realidad al acontecimiento, incidiendo directamente en los resultados. Un espacio de inmediatez, debate y reflexión sobre la práctica performativa con una exploración abierta sobre la creación, despojada de sus costumbres y hábitos, para ser pensada desde otros ángulos.

Ofrecimos a creadores y público las condiciones para compartir una experiencia de observación en vivo, un espacio diseñado para arriesgarse a experimentar con la potencialidad de las ideas, despojado de la necesidad de atender un resultado preconcebido y así, abolir las categorías de éxito o fracaso, concibiendo el error como una de las magnitudes en juego, como condición necesaria para el descubrimiento.



Figura 5. *Radicantes*. Oihana Altube. ©IVAM

También en el ciclo *Imago*, Oihana Altube (fig. 5) compartió una práctica de Movimiento auténtico, una técnica de autoconsciencia y escucha del cuerpo desarrollada en los años 70. A través de la conciencia propioceptiva, Altube generaba una serie de imágenes endógenas liberadas de la mirada y el escrutinio del espectador. El público se integraba en un círculo de

³⁰ Boris Groys, *Volverse público* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 75.

confianza para generar una atmósfera emergente y convergente. En esta pieza se observaba esa condición de co-agentes que pretendíamos conjurar y que explica Ardenne:

El que mira es actor, más actor en todo caso que en el marco de una relación de mera contemplación donde se juega en primer lugar, alguna economía espectacular. La intervención de otro no se suscita sin complicar la realización misma de la obra, que deja de ser objeto privado del artista, por así decirlo, y se convierte en la ocasión de un gesto aventurero o de encuentros, en definitiva, de una experiencia inédita del arte que tiende a enriquecer el método³¹.

La temporalidad del ciclo fue otra cuestión que se instituyó como un elemento consustancial a la propuesta. Nuestro propósito fue huir a toda costa del marco eventual y las políticas mercantilistas de consumo rápido. Fenómeno que, como han puesto de manifiesto algunas autoras como Lola Hinojosa, ha contaminado también la práctica de disciplinas efímeras como la danza y la performance en el museo³².

Asimismo, para el ciclo *Eco*, Mar Medina (fig. 6) propuso una práctica que se prolongaba durante horas: su cuerpo se deslizaba desde los pisos superiores del museo con una movilidad, en ocasiones, imperceptible hasta alcanzar la puerta de salida y franquearla. El público, en la mayoría de los casos, era partícipe de una acción cuyo principio y final le era ajeno. Se generaba una pieza de desarrollo prologando interrumpida por la frecuencia de paso de los visitantes del museo y que recorría la piel del espacio como contrapunto al flujo rápido que tenía y tiene diariamente ese mismo escenario. Un arte contextual siguiendo el paradigma de Ardenne en el que “lo accidental toma el rasgo de lo esencial”³³.



Figura 6. *Radicantes*. Mar Medina. ©IVAM

También la duración de los ciclos se dilataba desbordando los límites de los tiempos de la agenda del museo. Esta necesidad se hizo manifiesta durante la pandemia debido a las

³¹ Paul Ardenne, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación* (Murcia: CENDEAC, 2002), 44.

³² Lola Hinojosa, “Museo y acontecimiento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 26, (2014).

³³ Ardenne, *Un arte contextual*, 2002, 36.

necesidades y las exigencias del momento. A partir de entonces las invitadas pudieron trabajar con el modelo de laboratorio. Uno de estos laboratorios fue el propuesto por la artista Olga Diego: *Escafandra 1-RP* (fig. 7). En este, las participantes acometieron la realización manual de una serie de escafandras alimentadas por un pequeño motor que les confería la posibilidad de respirar sin contaminar el aire que circundaban. En la férrea coyuntura de las restricciones pandémicas el ciclo pudo desarrollarse gracias a ese marco en el que los cuerpos pudieron volver a tocarse y moverse con libertad por el espacio, dentro y fuera del museo.



Figura 7. *Radicantes*. Olga Diego. ©IVAM

La práctica corporal acometida en el museo era solo un punto en el dilatado proceso que daba forma a cada edición. La relación proseguía tras la finalización de las prácticas en el museo con la realización de un trabajo de archivo.

Una de nuestras mayores preocupaciones fue, precisamente, ese sentido de resistir a la fluidez del tiempo presente, como si la materialidad otorgara una suerte de permanencia. Es ese “deseo de archivo”, al que se refiere André Lepecki³⁴, el que atraviesa una de las líneas de nuestro proyecto. Intentamos ofrecer un carácter perdurable a cada instante vivido, sin que ello

³⁴ André Lepecki, “El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas”, en *Lecturas sobre danza y coreografía*, ed. por Isabel de Naverán y Amparo Écija, 59-81 (Madrid: Artea, 2013).

se tradujera en hacer discursos fosilizados, evitando convertir una experiencia en un depósito sedimentado.

Poder materializar un acto inmaterial es quizás una de las cuestiones más complejas y costosas de realizar, pues el carácter efímero de estas prácticas se vincula a una condición de imposibilidad, la de su registro. La documentación del ciclo tuvo dos morfologías: la audiovisual y la bibliográfica.

Una de las mayores dificultades de lo inmaterial radica en que su materialización produce siempre un efecto distinto, pues lo efímero y no objetual se manifiesta siempre como algo para ser vivido en lo que Walter Benjamin denominaba el *hic et hunc*³⁵, el aquí y ahora. La acción del cuerpo se resiste a ofrecerse envasada en la pantalla de un televisor, serializada en la secuencia fotográfica, se resiste a ese *ojo descorporeizado*³⁶ que es incapaz de alcanzar la exhalación del pulso del cuerpo. Porque la extensión espacial y la duración temporal son elementos que forman parte de la esencia de una propuesta performativa del espectador-público-co-sujeto³⁷.

Las imágenes que recrean un acto efímero son también una conjura contra la *desaparición* a la que apela Phelan³⁸. Las fotografías de *Radicantes* sobrevenían de un acto de generosidad, pertenecían a un ojo esquivo, imágenes que fueron realizadas por amigos que nos regalaron sus instantes, instantes robados a sí mismos y que nos ofrecieron sobreexposiciones de contactos azarosos bellísimos. Sus ojos eran ojos corpóreos comprometidos con la acción de la que formaban parte, cada mirada se expandía como una constelación de experiencias.

El segundo medio, el bibliográfico, adquiría la forma de publicación, integraba las aportaciones de los creadores-investigadores, aportaciones que podían responder al material utilizado durante el proceso o creaciones a posteriori, entre las que se incluían reflexiones o a elaboraciones *ex profeso*. A ello se añadía una introducción editorial y también opcionalmente se abría a la participación del público.

Las publicaciones de *Radicantes*³⁹ operan, en cierto sentido, como instrumento que permite revivir las experiencias. Además, para aquellos que no las vivieron, les facilita la exploración de dichas acciones desde un lugar que se abre a un infinito de posibilidades o como indica Pehlan *la experiencia de la subjetividad misma*⁴⁰. Una publicación de acciones performativas es un entramado de contradicciones e incertidumbres que se desvelan en su propio desarrollo.

Nerea Ayerbe⁴¹ establece dos categorías de documentación consustancial a la práctica performativa aquellas que la sobreviven y aquellas que se crean en torno a ella.

Para el ciclo *Ma DD Dorvillier* (figs. 8, 9 y 10) planteó un laboratorio y una práctica en la que investigar sobre los espacios vacíos del museo y las energías y fuerzas que habitan las cosas: una escucha de elementos encontrados fuera del museo para ser insertados dentro, en una traslación que potenciaría la interacción de fuerzas, su contingencia, generación y proyección. La rica documentación material generada en esta propuesta abría considerablemente la condición de mero registro para desarrollarse como obra en sí misma debido a su naturaleza eminentemente performativa.

³⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Buenos Aires: ediciones Godot, 2024).

³⁶ Mónica Sánchez, *La instalación en España* (Madrid: Alianza, 2009), 33.

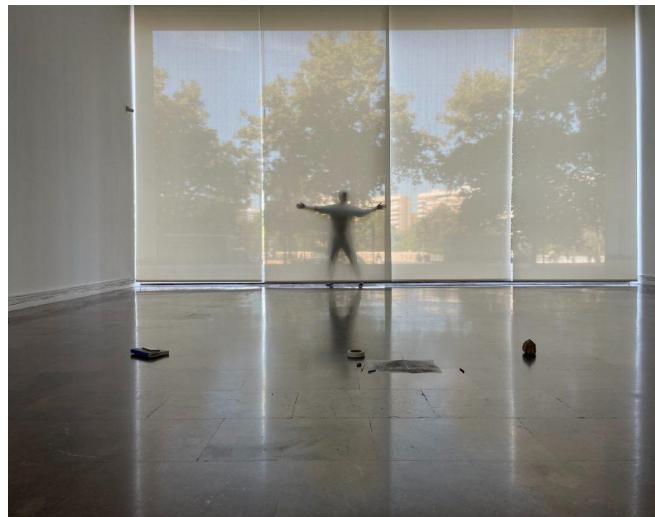
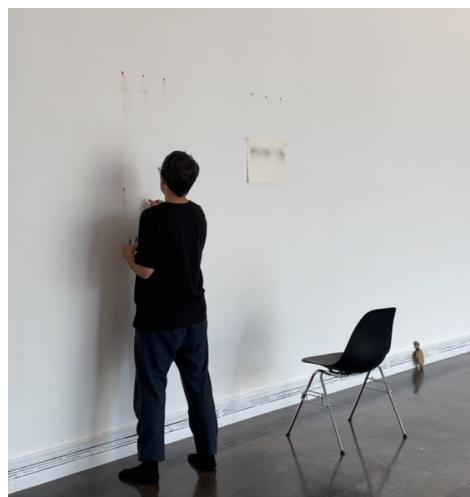
³⁷ Fischer-Lichte, Erika, *Estética de lo performativo* (Madrid: Abada Editores, 2014).

³⁸ Peggy Phelan, “La ontología de performance: representación sin reproducción”, consultado de 6 de junio de 2023.

³⁹ *Radicantes* cuenta con 3 volúmenes que pueden ser consultados on line: Mireia Ferrer Álvarez, Rocío Pérez, Tatiana Clavel y Cristina Núñez (ed.), *Radicantes. Danza y otras especies*. vol. 1 (Valencia: IVAM, 2017); Mireia Ferrer Álvarez, Rocío Pérez, Tatiana Clavel y Cristina Núñez (ed.), *Radicantes. Danza y otras especies*. vol. 2 (Valencia: IVAM, 2018); Mireia Ferrer Álvarez, Rocío Pérez, Tatiana Clavel (ed.), *Radicantes. Danza y otras especies*. vol. 3 (Valencia: IVAM, 2022).

⁴⁰ Phelan, “La ontología de performance”, 2023.

⁴¹ Nerea Ayerbe, *La permanencia de la performance. Tensiones del arte efímero en el museo* (Madrid: Dykinson, 2021).



Figuras 8, 9 y 10. *Radicantes*. DD Dorvillier. ©Rocío Pérez.

Los espacios constituyen una fuerza de tensión en relación a la danza en el museo, algo que no sucede de la misma manera con las artes plásticas. No solo las cuestiones normativas de la institución: regulaciones de sala y exposiciones, también los propios criterios que establecen como inviolables las salas donde se haya obra expuesta parecen apuntar a la imposibilidad de que la danza se desarrolle *tête a tête* en un mismo espacio con la obra plástica.

La danza contemporánea es, en su esencia, una disciplina nómada y ese carácter indómito sitúa al museo al borde del abismo. Las bailarinas, los bailarines son seres errantes, su propia naturaleza como sujetos porosos, permeables, su enorme capacidad de adaptación, deja en evidencia la restrictiva tolerancia de la institución museo.

Y, sin embargo, el museo no es ajeno al movimiento; por extraño que parezca, cuenta con sus propias coreografías, coreografías disciplinadas: la toma de distancia, el acercamiento a las cartelas, no traspasar las marcas de contemplación, el movimiento lento, el deslizamiento lateral y vertical. Cualquier otro tipo de coreografía que se experimente en él atenta contra su orden y su control establecido; coreografías otras que violentan la normatividad del movimiento del museo.



Figura 11. *Radicantes*. Aitana Cordero. @IVAM.

La práctica *Las cosas*, propuesta por Aitana Cordero (fig. 11) para el ciclo *Piel*, consistía en una intervención en el hall del museo con objetos encontrados en los almacenes que actuaban en una suerte de instalación acumulativa que se iba engrosando con la participación de un público que acudía acompañado de objetos de los que desprendérse. La enérgica desaprensión de los mismos se producía con herramientas como martillos, tijeras y otro tipo de utensilios peligrosos para la seguridad del museo. La acción se convertía en una amenaza constante para la integridad de un espacio acostumbrado a la disciplina de los cuerpos.

El edificio del Instituto Valenciano de Arte Moderno cuenta con 18.200 m² y alberga ocho galerías destinadas a exposiciones permanentes y temporales. De ellos, la presencia del cuerpo *Radicante* solo ha podido desplazarse en los espacios liminares: el hall, las escaleras, los rellanos de acceso a las galerías y las salas vacías. Este aspecto que marca una relación inexistente con la obra expuesta del museo se torna en posibilidad al conferir todo el protagonismo a los cuerpos que se deslizan como seres proscritos por el espacio que les *vigila y castiga*.

Y como respuesta, los cuerpos de *Radicantes* buscaron líneas de fuga franqueando las puertas y los espacios, sacudiéndose las telarañas en ese acto de traspasar. Este gesto, que connota un aspecto metafórico, es trascendental, pues no pocas prácticas se sucedieron fuera del marco arquitectural del museo, trascendiéndolo en un acto de rebeldía y superación. Y no deja de ser sintomático que la danza, que irrumpió en los espacios museales en los años 60 y 70 como en las *Summergraden series* de 1971 del MOMA reivindicando su inclusión en el espacio

interior de la caja blanca, sobrepasara ahora de manera inversa los límites de la misma, en un afán por no renunciar a su condición de libertad.

Esa trascendencia se puso de manifiesto en la propuesta que Carme Torrent (fig. 12) realizó para la primera edición dedicada a la temática GIM (género, identidad y memoria). Una práctica en la que a través de la metáfora de los pájaros *Melospiza melodia* aludía al carácter errante y migratorio de estas especies, pues el sonido, el canto, se escapa a la frontera, al límite. Ese tránsito se materializó en una práctica corporal que traspasó los umbrales del espacio museal, evidenciando aquello que Pérez Royo argumenta en la relación entre danza y arquitectura: “la motivación coreográfica parte de la exploración cinética de una arquitectura, en la que el bailarín encuentra estímulos espaciales para desarrollar su discurso”⁴².

También la práctica *Leer visiones*, (fig. 13), propuesta por Amalia Fernández para la edición de *Homo Ludens II*, evidenciaba esa necesidad de escapar de los límites impuestos por la espacialidad de la caja blanca. Se trataba de una práctica psicogeográfica en la que había que dejarse acompañar para ser mostrada. El museo quedaba enmarcado tan solo como punto de partida y encuentro, el verdadero acontecimiento sucedía allende los límites del mismo.

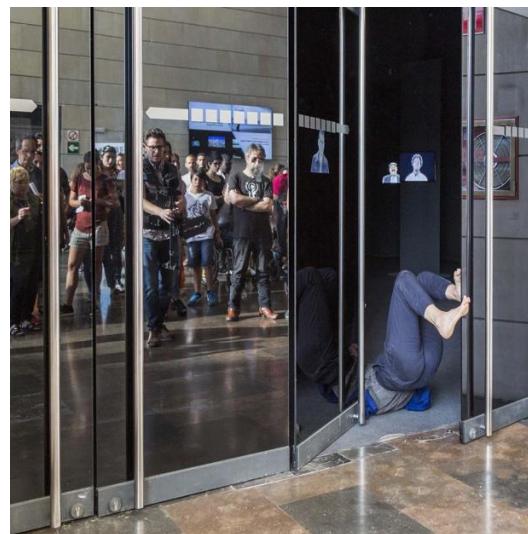


Figura 12. *Radicantes*. Carme Torrent. @IVAM.



Figura 13. *Radicantes*. Amalia Fernández. @Mireia Ferrer Álvarez.

⁴² Pérez Royo, *¡A bailar a la calle!*, 2008, 18.

Esa espacialidad también ha condicionado la ubicación del público que ha respondido con distintos comportamientos. Los cuerpos relajados, las constelaciones, cuerpos distendidos y esparcidos por el museo, cuerpos vigilados constreñidos a la franja que delimita la seguridad del museo, cuerpos cuerpo, cuerpos en movimiento, desplazándose, estáticos, cuerpos aplastados, etc. (fig. 14).



Figura 14. *Radicantes*. Amarante Velarde. @IVAM

La visualidad del ciclo ha dependido de esa imposibilidad/posibilidad de circulación que tiene una importancia capital, pues los espacios disponibles provocan líneas de perspectiva quebradas, impedimentos y figuras entrecortadas, difusas (fig. 15). El carácter confortable y la visión focal del teatro y el proscenio se ponen de manifiesto en ese ojo acostumbrado al dominio del campo de visión, el panóptico destruido por el movimiento y por la condición de imposibilidad.



Figura 15. *Radicantes*. Idoia Zabaleta. @iosefGES.

Pero sin duda uno de los elementos, a nuestro juicio, más poderosos de *Radicantes* y de las prácticas propuestas ha sido el de su capacidad para poner de manifiesto las alteraciones en la agencia del espectador y la mirada. Algunas propuestas se sucedían al mismo tiempo, aspecto que implicaba la toma de decisiones por parte de un público que debía elegir en qué lugar y acción situarse. Ante prácticas alteradas constantemente entre el silencio y la carrera, la repetición, el eco y la asincronía y desde esa inestabilidad de cuerpo y movimiento, el público se ubicaba en un lugar de continuo cambio, el cuerpo del espectador devendría parte de la práctica, adoptando ese estado de emancipación que lo introduce en el proceso como parte activa. En *Cuerpos improbables* Cristina Núñez y Rocío Pérez (fig. 16) indagaban en la direccionalidad y objetualización de la mirada que se tornaba en campo de experimentación porque “ninguna mirada es estable”⁴³.

La emancipación [...] comienza cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones⁴⁴.

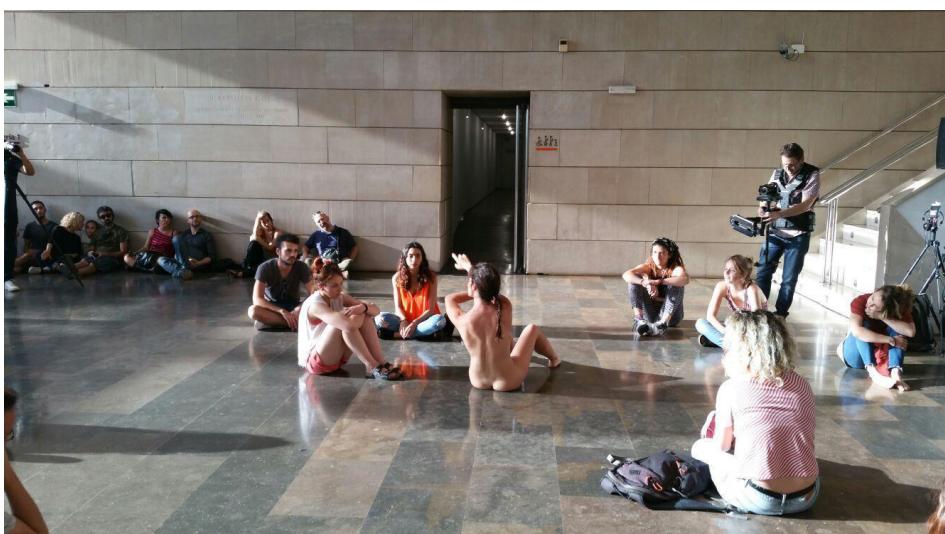


Figura 16. *Radicantes*. Cristina Núñez y Rocío Pérez. @ IVAM.

4. Conclusión

Consideramos que la deslocalización y reubicación de la danza en un entorno ajeno como el del museo ha conseguido potenciar la capacidad de adaptabilidad de ambos. Emisor y receptor, danza y museo, han alternado sus papeles conviviendo de manera no siempre fluida, pero a la postre conviviendo, en una suerte de comunión y el disenso.

La imposibilidad que las prácticas de nuestro ciclo tuvieron para poder desarrollarse en cohabitación con las obras, ocupando el espacio de las galerías, fue una cuestión que nunca se resolvió de manera favorable. Se mantuvo un límite que, sin embargo, sí se flexibilizó con otro tipo de propuestas que ofrecían mayor grado de historicidad y partitura. La experimentalidad es un factor al que el museo todavía no ha podido plegarse de manera confortable. Esa misma experimentalidad que confería al ciclo todo su poder de emergencia, toda su potencialidad, tuvo

⁴³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas* (Madrid: Siglo XXI editores, 1998), 14.

⁴⁴ Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Pontevedra: Ellago ediciones, 2010), 19.

como contrapartida la incomodidad que lo espontáneo e indómito conlleva para una institución acostumbrada al control y orden. Cuanto más permeable fue la institución a dejarse afectar por el acontecer, más puras fueron las experiencias tanto del público como de las propuestas. Una condición de imposibilidad parecía lastrar las puestas en práctica, si bien, el azar y el desapercibimiento jugaron un papel a nuestro favor.

Creemos que hemos conjugado esa condición efímera que se torna exponencial en las prácticas con carácter improvisatorio con la materialidad de la documentación, haciendo de ese uso también una propuesta de performatividad en sí misma. Esa capacidad dialógica entre lo efímero e inasible y lo sólido y trascendente ha hallado desde nuestro punto de vista un amigable y fértil encuentro.

Consideramos que la capacidad del ciclo de romper las fronteras entre creador y público hacia nuevas prácticas de aprehensión artística ha tenido también su responsabilidad en el acto creativo del que participa (fig. 17). En ese hacer consideramos radican también valores como la convivencia, la correspondencia y la corresponsabilidad.

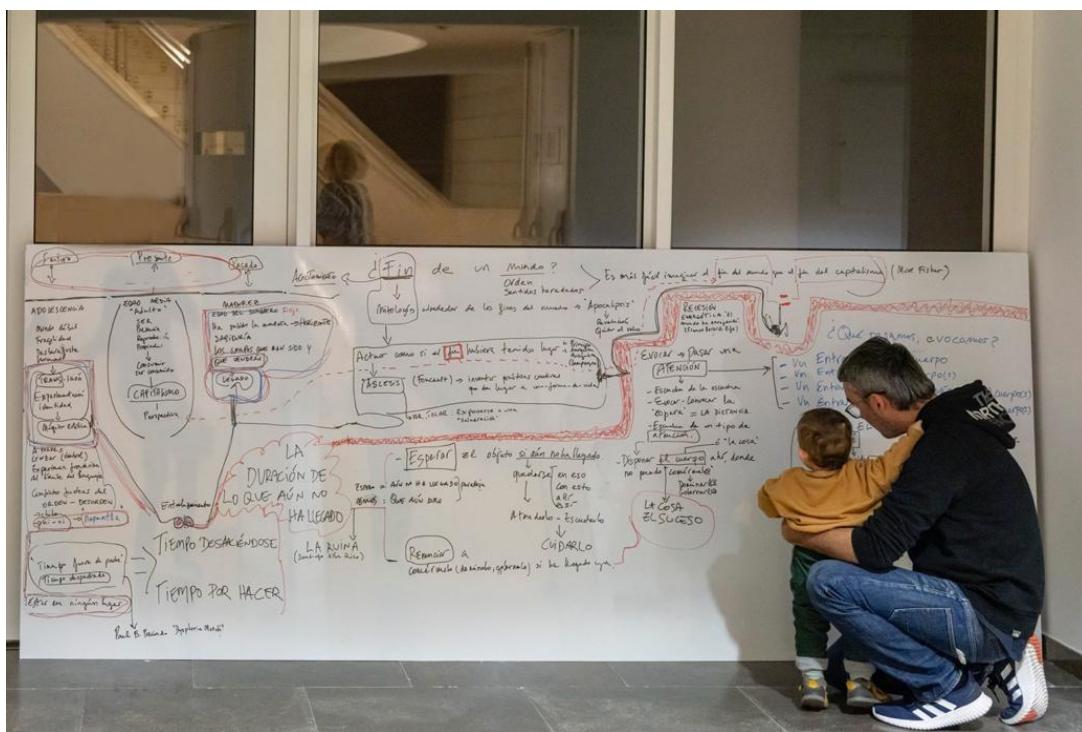


Figura 17. Radicantes. Paz Rojo ©Miguel Lorenzo-IVAM.

También hemos conseguido flexibilizar la agenda del museo, negociación que también se ha vivido con cierta tensión y con actos de concesión, en los que la institución ha ido adaptándose y cediendo a nuevos modelos administrativos y de gestión de tiempos y espacios ajenos a su modus operandi.

En definitiva, consideramos que en sus siete años de vida el ciclo *Radicantes. Danza y otras especies* ha contribuido a generar ese espacio de pensamiento y crítica que pretendía en su origen y lo ha hecho insertado una práctica como la danza contemporánea en el seno del museo haciendo aflorar cuestiones como: la naturaleza de las prácticas, la documentación, las metodologías, la espacialidad, el público o la condición institucional. Cuestiones que en

su emergencia han contribuido a repensar, transformar y dejarse afectar. “Resistir no es sólo oponerse, sino crear, situación por situación, otras relaciones sociales”⁴⁵.

Han resistido con nosotras las siguientes creadoras sin las cuales *Radicantes* no hubiera sido posible: Carmé Torrent, Sandra Gómez, Sofía Asencio, Ohiana Altube, Olga Clavel, Marina Pastor, Raúl León, Masu Fajardo, Mar Medina, Catalina Isis, Bea Fernández, Aitana Cordero, María Cabeza de Vaca, Diana Gadish, Marion Cruza, Amarante Velarde, Amalia Fernández, Macarena Recuerda, Idoia Zabaleta, Olga Diego, María Muñoz, Quim Bigas, Silvia Zayas, DD Dorvillier, Paz Rojo, Elena Córdoba y Laura Ramírez.

5. Conflicto de intereses

Ninguno

6. Apoyos

El proyecto *Radicantes* ha contado con la Ayuda a la Danza. Formación, Investigación y edición del Instituto Valenciano de Cultura (IVC) 2017, 2020 y 2021.

7. Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008.
- Aguirre, Peio. “Breve ontología de “la escena”. *Teatron febrero* (2014). Consultado el 6 de junio de 2023. http://www.teatron.com/blog/page/21/?wordfence_lh=1&hid=0A47AF1C0036D779F0DD46378A2EE90F
- Ardenne, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2002.
- Ayerbe, Nerea. *La permanencia de la performance. Tensiones del arte efímero en el museo*. Madrid: Dykinson, 2021.
- Baena, Fernando. “La institución contra los artistas”. En *Performance en el museo/el museo como performance*, editado por Daniel Lesmes González y Iñaki Estella, 92-105. Madrid: Ediciones asimétricas, 2023
- Bal, Mieke. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal, 2016.
- Banes, Sally. “Terpsícore en zapatillas de deporte”. En *Lecturas sobre danza y coreografía*, editado por Isabel De Naverán y Ámparo Écija 133-144. Madrid: ARTEA, 2013.
- Benasayag, Miguel y Angélica del Rey. *Elogio del conflicto*. Madrid: Tierradenadie Editores, 2012.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2024.
- Bishop, Claire. “The perils and possibilities of Dance in the museum: Tate, Moma and Whitney”. *Dance Research Journal* 46, (2014):63-76.
- “La caja negra, el cubo blanco, la zona gris: Las exhibiciones de danza y la atención de la audiencia”. *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 35, (2021):43-69.
- Bourriaud, Nicholas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Bowles, Allan. *The conditions of success: how the modern artist rises to fame*. London: Thames and Hudson, 1990.
- Conde-Salazar, Jaime. *La danza del futuro*. Madrid: Continta Me Tienes, 2018.
- Conociendo a todos los públicos. ¿Qué imagen se asocia los museos?. Madrid: Ministerio de Cultura, 2012.
- Copeland, Mathieu. *Coreografiar exposiciones*. Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de mayo, 2017.
- Diccionario de Botánica*. Consultado el 6 de noviembre de 2023. <https://www.diccionarios.com/diccionario/espanol/radicante>
- Ferrer Álvarez, Mireia, Rocío Pérez, Tatiana Clavel y Cristina Núñez (ed). *Radicantes. Danza y otras especies*. Vol. 1. Valencia: IVAM, 2017. <https://ivam.es/wp-content/uploads/noticias/radicantes/>

⁴⁵ El diario.es. “Miguel Benasayag”, consultado el 6 de mayo de 2024. https://www.eldiario.es/interferencias/Miguel-Benasayag-Resistir-situacion-relaciones_6_380821943.html

- tes-danza-y-otras-especies-ciclo-de-danza-practica-experimentacion-y-pensamiento-en-el-museo/Radicantes-2017_cast.pdf
- Ferrer Álvarez, Mireia, Rocío Pérez, Tatiana Clavel y Cristina Núñez (ed). *Radicantes. Danza y otras especies*. Vol.2. Valencia: IVAM, 2018. https://ivam.es/wp-content/uploads/noticias/radicantes-danza-y-otras-especies-ciclo-de-danza-practica-experimentacion-y-pensamiento-en-el-museo/Radicantes-2018_cast.pdf
- Ferrer Álvarez, Mireia, Rocío Pérez y Tatiana Clavel (ed). *Radicantes. Danza y otras especies*. Vol.3. Valencia: IVAM, 2022. https://www.academia.edu/130464920/Radicantes_Danza_y_otras_especies_Ciclo_de_danza_práctica_experimentación_y_pensamiento_en_el_museo_vol_3
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2014.
- Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Arte en flujo. *Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Ginzburg, Carlo. *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio*. México: Fondo de Cultura económica, 2010.
- González Fulle, Beatriz. "A modo de evaluación final de educar la institución". En *Educar la institución. Encuentro de educadores en torno a la mediación artística*, editado por Beatriz González Fulle, 47-54. Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2018.
- Hinojosa, Lola. "Museo y acontecimiento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 26, (2014): 21-28.
- Kaprow, Allan. *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*. Barcelona: Alpha Decay, 2016.
- Kraus, Rosalind. "La escultura en campo expandido". En *La posmodernidad* editado por Hal Foster, 59-74. Barcelona: Kairós, 2002.
- Lehmann, Hans-Thies. "Algunas notas sobre teatro posdramático, una década después". En *Re-pensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, editado por Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija, 309-329. Murcia: CENDEAC, 2011.
- Lepecki, André. "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas". En *Lecturas sobre danza y coreografía*, editado por Isabel de Naverán y Amparo Écija, 59-81. Madrid: Artea, 2013.
- Louppe, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- Mairesse, François. *Etude sur l'opportunité, l'étendue, les raisons et la valeur ajoutée d'un instrument normatif sur la protection et la promotion des musées et des collections*. Paris, UNESCO, 2012.
- Molina Olmos, Blanca. "Bailan los indisciplinados: Un problema metodológico del estudio de la danza contemporánea en museos y centros de arte". En *Disputas en las disciplinas artísticas: Miradas alternativas a los discursos hegemónicos*, editado por José Miguel Pérez y Paula Buades, 93-106, Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2025.
- Mouffe, Chantal. *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Pérez Royo, Victoria. *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- Pérez Royo, Victoria. "componer en plural. Una introducción" En *Componer en plural. Escena, cuerpo y política*, editado por Victoria Pérez Royo y Diego Agulló, 9-30. Barcelona: Mercat de les Flors-Institut del Teatre, 2016.
- Phelan, Peggy. "La ontología de performance: representación sin reproducción". Consultado 6 de junio de 2023. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-ontologa-de-performance.html>
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago ediciones, 2010.
- Rolnik, Suely. "La memoria del cuerpo contamina el museo". Consultado el 7 de mayo 2023. <https://cristalizacionesdelacrisis.wordpress.com/2015/10/13/la-memoria-del-cuerpo-contamina-el-museo-suely-rolnik/>
- Sánchez, Mónica. *La instalación en España*. Madrid: Alianza, 2009.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

- Torres Ramírez, Isabel. *Miradas desde la perspectiva de género. Estudios de las mujeres*. Madrid: Narcea, 2005.
- Ulrich Obrist, Hans. "Prefacio. Estratagemas astutas". En *Como hacer cosas con arte*, editado por Dorothea Von Hantelmann, 9-13. Bilbao: Consonni, 2017.