

LA CAJA NEGRA, EL CUBO BLANCO, LA ZONA GRIS: LAS EXHIBICIONES DE DANZA Y LA ATENCIÓN DE LA AUDIENCIA¹

BLACK BOX, WHITE CUBE, GRAY ZONE:
DANCE EXHIBITIONS AND AUDIENCE ATTENTION

Claire BISHOP

Graduate Center, City University of New York (Estados Unidos)

Resumen: 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 que permiten, incluso fomentan, la fotografía con smartphone. Esta es la “zona gris” de la actuación reciente, que es a la vez síntoma y compensación de la virtualización de la percepción contemporánea.

Palabras clave: performance; caja negra; cubo blanco; museo; teatro; exhibición de danza; espectador; atención

Abstract: Relocated from the “black box” of experimental theatre to the “white cube” of the gallery, dance in the museum brings about new forms of performance —the dance exhibition— and new protocols of audience behavior that permit, even encourage, smartphone photography. This is the “gray zone” of recent performance, which is both a symptom of, and compensation for, the virtualization of contemporary perception.

Key Words: performance; black box; white cube; museum; theatre; dance exhibition; spectatorship; attention.

¹ Artículo publicado originalmente en *The Drama Review* 62.2 (2018): (T238) 22-42. Traducción de Paulo Antonio Gatica Cote (Universidade de Santiago de Compostela) y María Lucía González Castro (Universidade de Santiago de Compostela).

Las exhibiciones de danza y la atención de la audiencia

LA medida que la performance se convierte en un fenómeno cada vez más frecuente en los museos estadounidenses y europeos, ha pasado a ser objeto de crítica de los historiadores del arte, que ven su ascenso como una moda pasajera y un cínico gesto de marketing². El crítico Jerry Saltz, por ejemplo, ha manifestado con claridad su desagrado por el plan de extensión del MoMA, puesto que

[...] it privileges live-action events, performance, entertainment, and almost anything that doesn't just sit still to be looked at. [...] The new MoMA is designed to allow for an ever-increasing number of events whose primary purpose is to produce little hits of serotonin and dopamine (129).

Sus observaciones influyeron a su vez en el crítico Steven Lütticken, quien sostiene que el trabajo de Tino Sehgal presenta una “perfect compatibility with the temporalized and *eventized* museum, in which something (anything) must happen almost all the time” (91); cuando la danza se lleva al museo, escribe, “the visitors effectively become co-performers in [...] the museum as three-dimensional



Una “exhibición de danza” en la galería del cubo blanco. Anne Imhof, Faust, 2017, German Pavilion, 57ª International Art Exhibition — La Biennale di Venezia. Performers: Eliza Douglas y Franziska Aigner. (Fotografía de Nadine Fraczkowski; cortesía de Anne Imhof y el German Pavilion).

Facebook” (96). Recientemente, un crítico canadiense se quejaba de que *Angst* (2016/17) de Anne Imhof tan solo era un “espectáculo sumamente instagrameable”: un “repertorio de imágenes dibujadas al azar” en el que los performers trabajan cuatro horas cada noche para producir cuadros cuidadosamente coreografiados, cada uno de ellos “tan fugaz como los snapchats que las documentan” (Hugill n.p.). Aunque estos críticos no trazan una correspondencia directa entre la performance y las redes socia-

les, sí que tienden a equiparar a la performance con el presentismo, la distracción, y el entretenimiento, e implícitamente apelan al placer por la observación de objetos muertos³.

² La performance también está cada vez más presente en las galerías de arte comerciales y ferias de arte. Sin embargo, este artículo se centra en el museo por su compromiso histórico con el acceso público.

³ La investigación para este artículo fue financiada por Creative Capital | Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant Program.

Los estudios de performance, en cambio, han mostrado previsiblemente una menor preocupación por el espectáculo, y en su lugar hacen una lectura de la reaparición del interés artístico en la performance, y del giro performativo de la cultura en términos más generales, a través de las teorías del trabajo posfordista. Como sostiene Jon McKenzie en *Perform or Else* (2001), las economías neoliberales tienen una fijación por la performance como índice de evaluación; la performance se ha convertido en el ideal regularizador de nuestro tiempo, reemplazando la idea foucauldiana de vigilancia disciplinaria. Teóricos de la performance han recurrido a la teoría del postobrerismo italiano como marco de la performance contemporánea, y a la inversa, el postobrerismo italiano ha recurrido a la performance para ilustrar las prácticas del trabajo posfordista.⁴ Por ejemplo, Paolo Virno ha defendido que el posfordismo nos convierte en performers virtuosos, puesto que la intención del trabajo ya no es la creación de mercancía como producto final (como lo fue en la cadena de producción fordista), sino que actualmente es un acto de comunicación, diseñado para una audiencia; es la realización de una acción interna a la acción en sí misma. Como explica Virno, el trabajo asalariado se basa en la posesión (y performance) de gustos estéticos, efectos, emociones y —sobre todo— en “la cooperación lingüística”. Hoy en día todos somos performers virtuosos (52-65).

Esta relación quiasmática entre performance y economía es fácil de demostrar prestando atención a las obras recientes presentadas en museos y galerías. Ha surgido toda una subclase de performer que se especializa en la performance de piezas de otros artistas, con contratos que no son exactamente de cero horas, pero que, por supuesto, son de corta duración y se encuentran desprovistos de atención sanitaria y seguro (a diferencia del mundo de la danza, la música, el teatro, y el cine, en donde estos beneficios tienen una larga tradición, y con frecuencia son automáticos). Más de cien personas fueron reclutadas para *These Associations* (2012) de Seghal en la Tate Modern, de las cuales cincuenta realizaron performances en algún momento dado. Con frecuencia el componente afectivo forma parte de este tipo de trabajo; son cada vez más los performers subcontratados a los que se les pide que recurran a sus propias experiencias a fin de darle autenticidad y creatividad al proyecto de un artista o coreógrafo. *These Associations*, por ejemplo, solicitaba a los performers que recordasen cuándo habían sentido una sensación de pertenencia, y cuándo una sensación de llegada; estos recuerdos se condensaron en forma de pequeños relatos y se ofrecieron repetidamente a los visitantes a lo largo de los turnos de siete horas de los performers, cuatro o cinco días cada semana, durante tres meses. Una parte crucial de la performance fue la “cooperación lingüística” con el público.

Pero, por importantes que sean estas lecturas con relación al trabajo, tengo mis dudas en lo relativo a su utilidad. En última instancia nos conducen a los mismos pronósticos sombríos de los historiadores del arte: la performance en el museo se basa en prácticas laborales como los contratos precarios a corto plazo, la contratación externa, y el trabajo afectivo. Estas cuestiones llegaron a dominar el debate, y poseen el enfoque reduccionista de hacer del arte en vivo una víctima de las

⁴ Véase, por ejemplo, “Precarity and Performance” a cargo de TDR, editado por Nicholas Ridout y Rebecca Scheider (2012) y “On Labour and Performance” a cargo de *Performance Research*, editado por Bojana Kunst y Gabriele Klein (2012).

exigencias neoliberales.⁵ También nos ciega ante otras operaciones que tienen lugar cuando la performance entra en el museo. Quiero añadir que este tipo de trabajo no es una simple réplica irreflexiva de la experiencia económica neoliberal en la que prospera, sino que nos indica aspectos importantes sobre el carácter cambiante del espectador. Esto se puede observar en una nueva forma híbrida de performance a la que llamo la *exhibición de danza*, una prolongación de la performance para rellenar el horario de apertura de las galerías. Es una forma utilizada tanto por artistas visuales que contratan a bailarines, cantantes, y actores profesionales para desempeñar sus trabajos (es el caso de Pablo Bronstein, Cally Spooner, Alexandra Pirici o Anne Imhof) como por coreógrafos dispuestos a ajustar sus obras escénicas a lugares de exhibición con el propósito de llegar a una audiencia más amplia y variada. (por ejemplo, Anne Teresa de Keersmaecker, Xavier Le Roy o Maria Hassabi).⁶ Entiendo la exhibición de danza como la forma paradigmática de las nuevas “zonas grises” para la performance que han surgido a partir de la convergencia histórica de la “caja negra” del teatro experimental y el “cubo blanco” de la galería. Una de las características de esta zona gris son el empleo de las redes sociales y los medios de comunicación: los *smartphones* constituyen una parte esencial de la recepción de los espectadores, en parte porque la exhibición de danza surgió (y prosperó) precisamente en el mismo momento en que nuestras vidas comenzaron a ser dominadas por la omnipresencia de las nuevas tecnologías móviles: las primeras exhibiciones de danza tuvieron lugar en 2007, el mismo año en el que se lanzan el iPhone y la Nube.⁷ La relación simbiótica entre la exhibición de danza y la tecnología digital no es, por tanto, un problema que pueda ser menospreciado o pasado por alto, sino que es fundamental para la proliferación y popularidad de este género — al mismo tiempo que da lugar a enfoques coreográficos que se oponen a esta atracción mutua aparentemente imparable.⁸

Museos y performance

¿Cómo llegamos a una situación en la que numerosos artistas de las artes visuales contratan a bailarines, y en la que numerosos coreógrafos presentan sus obras en museos? Para responder a esta pregunta, necesitamos ser conscientes de las pequeñas, pero importantes diferencias entre *artes*

⁵ En este ensayo utilizo “arte en vivo” para denotar el espectro completo de muestras en vivo que se realizan en el museo: música, teatro, danza y performance.

⁶ Véanse, por ejemplo, los comentarios del curador Frank Bock en *Who Cares? Dance in the Gallery and Museum* de Sara Wookey (68).

⁷ Aunque se puede decir que Tino Sehgal ha ideado los protocolos para mantener a la performance continuamente en un espacio de exhibición, resulta revelador que comenzase prohibiendo fotografiar sus propias obras. En el momento de su exhibición individual en el Museo Guggenheim, Nueva York, de 2010, ya no era posible controlar que sus muestras fuesen fotografiadas, puesto que las cámaras de los teléfonos se utilizaban de forma rápida y discreta. La primera exhibición grupal que integra la performance continua en el espacio de la galería parece ser *A Choreographed Exhibition*, Kunsthalle St Gallen, en el 2007, que estuvo abierta cuatro horas al día, cinco días a la semana, entre el 1 de diciembre de 2007 y el 13 de enero de 2008.

⁸ Aunque los artistas han encontrado una manera de mostrar teatro y música de manera continua en la galería, es en el carácter visual y sensual de la danza donde encontramos la mayor convergencia de ansiedades contemporáneas en torno a la tecnología, la atención, el trabajo y la presencia colectiva. Esta es la razón por la que uso la frase “exhibición de danza” en lugar de “exhibición de performance”.

visuales performativas (*visual art performance*) (p.ej., las obras creadas por artistas visuales) y las *artes escénicas* (*performing arts*) (p.ej., las obras producidas por artistas formados en teatro, danza o música). Necesitamos, pues, centrarnos en la relación cambiante entre estas dos modalidades a lo largo del siglo XX, teniendo en cuenta el *aparato* a través del que se presenta la performance.⁹ Considero que este aparato es una forma de mediación previa a cualquier cosa que habitualmente consideremos como tal — convencionalmente, el vídeo y la documentación fotográfica.

Como han demostrado los antecedentes de la performance, el arte visual performativo de las vanguardias históricas ha mantenido más adelante una relación antagónica y descalificativa con las artes escénicas: pensemos en las *serate* futuristas y en el cabaret dadaísta que parodiaba al teatro de variedades, o en la forma en la que los happenings y el Accionismo desmantelaron el teatro de prosenio convirtiéndolo en un acontecimiento participativo, o en las subversiones traviesas (y ocasionalmente violentas) de los recitales de música clásica de Fluxus.¹⁰ El arte visual performativo atentó de forma consciente contra las convenciones del teatro profesional, abandonando sus repertorios técnicos (vestuario, decorado, iluminación, sonido amplificado) así como los asientos fijos y la centralidad del texto (con un arco narrativo y desarrollo del personaje) en pro de la representación de acontecimientos visuales que sucedían en el mismo espacio-tiempo que el de la audiencia. Muchas de estas performances utilizaban anotaciones sintéticas en lugar de guiones elaborados, y se ensayaban poco precisamente con el fin de provocar variación, riesgo, azar e imprevisibilidad.¹¹ Las contingencias de ubicación y audiencia conforman una parte importante de las objeciones que puso el arte visual performativo al realismo, a la autenticidad y al antivirtuosismo democrático. La fuerza ideológica de la performance más experimental apostó por la *singularidad* del acontecimiento, puesto que la repetición no solo indicaba una disminución de energía y riesgo, sino también una proximidad no deseada al teatro comercial. Este rechazo no solo de la objetividad, sino también de las exigencias comerciales, le aseguró a la performance visual la posibilidad de mantener su reputación de corrosivo institucional.¹²

Los lugares a través de los que se presentaban al público tales performances de arte visual solían variar entre dos tipos: por un lado, los teatros de variedades y las salas de concierto (Futurismo, Dadá o Fluxus); por otro lado, las galerías y los lofts (happenings o *body art*).¹³ En ocasiones, estos dos

⁹ Para Giorgio Agamben, un “dispositivo” se define de manera muy general como “anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviours, opinions, or discourses of living beings” (14). Utilizo el término “dispositivo” en un sentido más limitado, similar a la descripción de la teoría cinematográfica del aparato cinematográfico como la producción ideológica de un sujeto espectador que se identifica con el punto de vista (de género) en pantalla.

¹⁰ La historia canónica del arte visual performativa es *Performance: Live Art, 1909 to the Present* (1979) de RoseLee Goldberg.

¹¹ Una clásica declaración de esta oposición al teatro es “Happenings in the New York Scene” ([1961] 1993) de Allan Kaprow.

¹² Existen excepciones, por supuesto, como en las obras teatrales cortas (1975–1979) de Guy de Cointet en las que se utiliza un lenguaje acróstico (véase de Brugerolle, Butler, et al.).

¹³ En ocasiones, en la década de 1970, las galerías comerciales se utilizaron como lugar para el arte visual performativo, aunque principalmente de artistas masculinos (Chris Burden, Vito Acconci), mientras que las artistas femeninas solían trabajar en las calles (Adrian Piper, Laurie Anderson).

marcos fueron rehusados en beneficio de las calles y otros tipos de espacio público. A principios de la década de 1980, los artistas fueron atraídos por los clubes y locales de cabaret, junto a músicos alternativos, comediantes y bailarines —en parte debido a los cambios en las fuentes de financiación, en parte por un deseo de autonomía económica. En los noventa el modelo de cabaret perdió su atractivo: en Estados Unidos, al menos, la lista de artistas que realizaban performances en vivo era reducida, y una vez más, los artistas dudaban entre los museos (Andrea Fraser) y las calles (William Pope.L). No obstante, en general, esta generación más joven se sentía más atraída por los valores altos de producción de vídeo y fotografía, como puede observarse de forma más espectacular en el trabajo de Matthew Barney.

En Europa durante la misma década, las galerías de arte encontraron la forma de acomodar dos tipos de instalaciones en vivo: la estética relacional, con su activación del espacio de la galería de arte a través de la participación y la convivencia; y la *performance delegada* —un tipo de obra en la que los artistas contrataban a performers sin experiencia, que solían representar a sus propios grupos demográficos sociales (mujeres, desempleados, inmigrantes, etc.). Basándose en Fluxus y en las instrucciones del Arte conceptual, esta última tendencia desvinculó a la performance del artista individual carismático. Una vez el artista individual fue reemplazado por mano de obra que se podía contratar, la performance podía mantenerse en un espacio durante días, semanas, e incluso meses. A los performers se les pagaba por horas, se les organizaba de forma rotativa y, por lo tanto, se les convertía en reemplazables e intercambiables (véase Bishop *Artificial Hells* 219-239). Así, el arte visual performativo quedó sujeto a la división de roles propios de la música: el intérprete, por un lado, y el compositor, por otro. Tales “instalaciones en vivo” se volvieron fácilmente reperformables puesto que no existía una original, y sus consignas incluso podían ser adquiridas por los museos —algo claramente visible en el ascenso meteórico de Tino Sehgal (cuya primera gran muestra como solista tuvo lugar en 2005), pero también se percibe en la nueva disponibilidad de mercado de obras pertenecientes a generaciones anteriores.¹⁴ La propuesta, cuya indeterminada iterabilidad fue tan radical e innegociable en la década de 1960 —lo que implicaba que cualquiera y prácticamente todo el mundo podría realizar el trabajo— se ha convertido desde el año 2000 en una fuerza estabilizadora: una forma de garantizar una continuidad estética entre iteraciones diferentes, para fundar el significado y el valor, que ha permitido a la performance en vivo entrar en el mercado.

De forma simultánea, durante la década de 1990 numerosos artistas comenzaron a interesarse por la recreación como vía para la realización de performances, revisitando obras previas y acontecimientos históricos a fin de explorar la diferencia a través de la repetición.¹⁵ Unos cuantos

¹⁴ Por ejemplo, el Tate adquirió *Time* (1970) de David LaMania en 2006, mientras que el MoMA adquirió *Dance Constructions* (1961) de Simone Forti en 2016. La primera gran exhibición como solista de Tino Sehgal consistió en una serie de tres exhibiciones anuales en el ICA de Londres, de 2005 a 2007.

¹⁵ La tendencia prevaleció en el Reino Unido: los artistas Pollard & Forsythe y Rod Dickinson realizaron recreaciones en el Institute of Contemporary Art, pero el ejemplo más destacado sigue siendo *Battle of Orgreave* (2001) de Jeremy Deller; en Estados Unidos fue *Seven Easy Pieces* (2005) de Marina Abramović, quien consolidó esta tendencia (véase Reynolds 44-48). En Cuba, Tania Bruguera realizó recreaciones de las obras de Ana Mendieta a principios del 1986, poco después de la muerte de la artista, hasta 1996.

curadores adoptaron, entonces, la estrategia de la recreación como una forma de pensar la presentación histórica de la performance en un contexto de exhibición: ¿qué pasaría si los artistas fueran invitados a *re-es escenificar* sus performances y obras, en lugar de simplemente *representarlas* en la galería a través de objetos y fotografías? *Out of Actions* (Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, 1998) mostraba recreaciones de John Latham, Raphael Montañez Ortiz y Wolf Vostell, entre otros, que acompañaban a lo que resultó ser un espectáculo convencional en el museo.¹⁶ *A Short History of Performance Art* que tuvo lugar en Whitechapel Art Gallery (2002-2006), por el contrario, surgió de la frustración de la directora Iwona Blazwick al tener que concebir una historia de la performance únicamente mediante fotografías. Artistas como Robert Morris, Carolee Schneemann, y Martha Rosler fueron invitados a volver a visitar y reescenificar sus propias obras (ahora históricas), las dos últimas con la ayuda de jóvenes performers.¹⁷ El momento cumbre fue sin duda *Seven Easy Pieces* (2005) de Marina Abramović, quien realizó la re-performance de piezas clásicas de arte corporal durante siete noches, en el Guggenheim de Nueva York. A finales de la década, sin embargo, era más habitual que la recreación estuviese al alcance de bailarines profesionales, como en la retrospectiva de Abramović en el MoMa (2010) —un espectáculo cuya escala y popularidad también firmaron la sentencia de muerte de la estrategia de la recreación.¹⁸ De aquí en adelante, la idea de volver a realizar performances de obras originales pareció perder su atractivo, y se reemplazó por la notación re-performable e interminable.

En conjunción con la moda de la recreación, los museos comenzaron a programar performances, aunque siguiendo el modelo de acontecimientos puntuales. En la década de los 2000, la Tate invitó a artistas visuales, pero también a coreógrafos y músicos para hacer uso de los espacios del Tate Modern Turbine Hall, las Duveen Galleries de la Tate Britain, y de las exhibiciones de colección de ambos lugares.¹⁹ Su sello definitivo fue la expansión de la performance para incluir las *artes escénicas*, especialmente danza, música y teatro físico. Esta no era la primera vez que los museos acogían tal programa interdisciplinario: desde mediados de la década de 1960 hasta finales de la década de 1980, el Whitney Museum of American Art realizó con regularidad conciertos musicales de bajo coste y noches de baile en su edificio en Madison Avenue, en ocasiones incluso rehabilitando las galerías para

¹⁶ Ortiz presentaba *Piano Destruction Concert* (1966), en el que él mismo destruye un piano con un hacha, mientras que Vostell presentaba *130 à l'heure*, una parte de su Happening de nueve partes *Happening 9 Nein-dé-coll/agen* (1963): en el que se dejó a un Mercedes en las vías del tren que fue destruido por una locomotora, y el resultado de dicho accidente se instaló en el exterior del Geffen Contemporary. El objeto era más importante que la acción.

¹⁷ La exhibición de *A Little Bit of History Repeated* (Kunst-Werke, 2001) también podría incluirse aquí, pero el curador, Jens Hoffmann, invitó a artistas contemporáneos a reinterpretar creativamente obras anteriores, en lugar de invitar a los artistas originales a recrearlas.

¹⁸ Los bailarines han sido fundamentales para la performance y la re-performance de obras de artistas visuales — probablemente porque el trabajo de la danza siempre está ligado a la re-performance de la obra de otro artista. Vale la pena señalar, sin embargo, que Abramović habla de tener que volver a entrenar a sus performers — “to de-dance them, de-act them” — con el fin de poder realizar sus piezas de larga duración (Abramović y Bruguera 181).

¹⁹ Este trabajo se llevó a cabo en una serie de registros, desde el entrenamiento cultural hasta los experimentos más complicados. Alex Poots programó el trabajo de alto nivel (p. ej., la cantante de ópera Jessye Norman que actuó bajo *Marsyas* de Anish Kapoor); Catherine Wood programó los experimentos más atrevidos de bajo presupuesto realizados por los artistas más jóvenes.

completar el evento.²⁰ Sin embargo, no fue hasta finales de la década de los 2000 cuando un pequeño número de museos (incluyendo el Whitney) contrató a curadores de performance.²¹ Hoy en día, la performance incluso ha llegado a adquirir un carácter esencial en las ferias de arte, aunque como adorno ornamental en lugar de fundamental para las ventas; en 2014, la feria Frieze Art de Londres incorporó una sección llamada “Live”, mientras que en el 2016 la Foire internationale d’art contemporain (FIAC) de París puso en marcha “Parades”, un festival de performance en colaboración con el Louvre.²²

La incursión de las artes escénicas en el espacio de la galería, por lo tanto, ha ejercido una presión considerable sobre la historia y el carácter de las artes visuales performativas hasta el momento. Desde sus inicios en las primeras décadas del siglo XX, el arte visual performativo había entablado una difícil relación con las instituciones artísticas por su evidente exclusión de la adquisición convencional: a los performers no se les puede comprar. Pero esta relación también se tensó debido al contenido de la performance, que ha tendido históricamente hacia lo transgresor, perturbando la oposición performer/audiencia, excediendo los límites del cuerpo, desestabilizando las normas y expectativas de género, rechazando la temporalidad digerible del entretenimiento, apostando por la política de oposición, y operando con tácticas de guerrilla. Esta desobediencia exacerbó la problemática de otorgar un hogar dentro de los museos a las artes visuales performativas. La idea de “documentación” (en fotografías, películas o “reliquias sagradas” fetichizadas) nunca pareció ser una solución satisfactoria, al no captar la intensidad de las buenas performances, lo que siempre creaba una dinámica social que excedía a la propia obra. Esta esquivada relación con la objetividad, y una afición por lo transgresor, logró mantener fuera de los museos e historias del arte a las artes visuales performativas durante la mayor parte del siglo XX.

Resulta particularmente llamativo que a medida que nos acercamos a la tercera década del siglo XXI, la preponderancia de la performance en los museos ha tomado la forma de la *danza contemporánea*.²³ Explicar este cambio no solo consiste en trazar la forma en la que los museos tienden

²⁰ El Whitney también organizó conciertos de danza y música en sus locales, fuera de las instalaciones de Fairfield, CT, la compañía Philip Morris Branch, y el centro de la ciudad en la compañía Water Street (véase Bishop 2014).

²¹ La Tate lleva contratando a curadores de performance desde la inauguración de la Tate Modern en el 2000, pero todavía no tiene un departamento como tal — Catherine Wood es su “Curadora de arte internacional (Performance)”; el Departamento de comunicación del MoMA y Performance se creó en 2009; el Whitney Museum no tiene un departamento de performance per se, pero en el 2013 encontró a un curador de performance a tiempo completo (Jay Sanders). En la presentación de su reapertura en 2012, el Stedelijk Museum de Ámsterdam estableció una “plataforma híbrida y crítica” llamada *Public Program*, comisionada por Hendrik Folkerts, que buscaba combinar la investigación y la performance. Este proyecto se disolvió en 2015 y fue reemplazado por *Friday Night*, basándose en programas de entrevistas y performances esporádicas. El Centre Georges Pompidou ha programado el arte en vivo a la manera de una “temporada” de septiembre a junio (siguiendo el modelo del teatro), tras haber contratado a Serge Laurent como director artístico. A finales de 2016, el Hirshhorn Museum de Washington, DC, contrató a su primer curador de performance, Mark Beasley.

²² Las primeras ediciones de la Frieze Art Fair (2000-2005) incluyeron suficiente arte en vivo refiriéndose a su contexto comercial para merecer una discusión irónica de la tendencia de Jack Bankowsky, quien se refiere a su actitud warholiana como “arte de feria” (véase Bankowsky).

²³ La lista de coreógrafos que han actuado en museos incluye a: Jérôme Bel, Jonah Bokaer, Boris Charmatz, Siobhan Davies, Anne Teresa de Keersmaeker, William Forsythe, Trajal Harrell, Maria Hassabi, Mette Ingvartsen, Ralph Lemon, Xavier Le Roy, Sarah Michelson, Mårten Spångberg, Eszter Salomon, and Shen Wei Dance Arts. Para la consulta de la lista de coreógrafos británicos, véase Wookey.

a colonizar otras disciplinas, sino en entender los cambios internos dentro del teatro y la danza que han posibilitado esta adaptación. En los estudios de performance se ha debatido acerca del “teatro posdramático”, un término propuesto por Hans-Thies Lehmann (2006) para describir la descentralización del texto como base epistemológica del teatro. Lehmann señala que el texto ha sido reemplazado por una forma abstracta: la música, pero especialmente las imágenes visuales (como en The Wooster Group y Robert Wilson, notorios pioneros de la música y la imagen, respectivamente). Para Lehmann, la abstracción de la pintura modernista y las rupturas radicales de las convenciones características de las artes visuales performativas son puntos de referencia constantes para el teatro posdramático.

En la danza, en cambio, es sorprendente que el interés de los museos y galerías se haya centrado en coreografías que solo pertenecían a ciertas tradiciones, en especial las de Merce Cunningham y Judson Dance Theatre, quienes promovieron una rica colaboración interdisciplinaria con artistas de las artes visuales.²⁴ Los *Events* de Cunningham proporcionaron la dimensión histórica de la danza dentro de las galerías: estas muestras de noventa minutos de duración incorporaban elementos de su repertorio preexistente a nuevas combinaciones que estaban destinadas a espacios no teatrales como museos, armerías, gimnasios, canchas de baloncesto, salas de estudio, y plazas de la ciudad. La primera muestra tuvo lugar en Viena en 1964, y desde entonces se han llevado a cabo más de ochocientas. Los acontecimientos no tienen un carácter frontal —los bailarines pueden ser vistos desde todos los ángulos— y las audiencias pueden ser itinerantes, aunque, en realidad, suelen permanecer estáticas. Los bailarines y performers asociados con Judson, por el contrario, desplegaron estrategias análogas a las desarrolladas en el arte visual por aquel entonces, sobre todo, el interés por la desobjetivación y por lo cotidiano: el uso de notación, las tareas y los procesos fundamentados en el azar, el cuerpo desentrenado, los movimientos simples como caminar, inclinarse y correr. Tal desprofesionalización fue considerada un rechazo de la expresividad de la danza moderna y de la conformidad con los cuerpos entrenados de la compañía de Cunningham. Las performances tuvieron lugar en el gimnasio y en el santuario de Judson Memorial Church, en teatros de la ciudad de Nueva York, en galerías de arte, al aire libre (en tejados o plazas), así como en lugares más asociados a los happenings (como la granja de George Segal en North Brunswick, NJ).²⁵

Sin embargo, no es solo el deseo de legitimación lo que satisface la sed de danza entre los curadores contemporáneos. A partir de la década de 1990, la coreografía en sí se vuelve más abstracta y conceptual, a menudo como respuesta a los avances en el arte visual. La aparición del término “danza

²⁴ Jasper Johns, Robert Morris, Robert Rauschenberg, Frank Stella, Stan VanDerBeek, y Andy Warhol (entre muchos otros) diseñaron decorados para la compañía de danza de Merce Cunningham. Los artistas visuales que realizaron performances en el Judson incluyen a Robert Morris, Robert Rauschenberg, y Carolee Schneemann, mientras que en la galería de la iglesia se celebraron exhibiciones de Jim Dine, Allan Kaprow, y Claes Oldenburg.

²⁵ Esta proliferación de sitios se acompañó de una mezcla de artistas que solemos asociar al trabajo en disciplinas y sensibilidades completamente dispares: “On 19 May, during an afternoon at George Segal’s farm in North Brunswick, New Jersey, Allan Kaprow did a Happening, Wolf Vostell presented a Decoll/age, La Monte Young played music, Dick Higgins made *All Kinds of Trouble*, and Yvonne Rainer and Trisha Brown improvised on the roof of Segal’s chicken coop” (Banes 131).

conceptual” en la década de 1990 hizo posible un nuevo enfoque de ideas para una generación más joven que tomó el relevo de la objetividad de Cunningham y Judson, y que reflexionó sobre el teatro como institución. Como explica la teórica de danza Bojana Cvejic,

[...] “Conceptual dance” in Europe in the 1990s arose from a critique of representation in theatre, taking [Yvonne] Rainer’s debunking of spectacle further into a deconstruction of theatricality in self-referential speech acts and procedures with readymade, citation, and collage (172).²⁶

Es especialmente significativo que los coreógrafos invitados con más frecuencia a exhibir sus piezas en museos y galerías tendiesen a trabajar dentro de esta tradición conceptual (entre ellos Jérôme Bel, Boris Charmatz y Xavier Le Roy), se hubiesen formado en escuelas de arte (Maria Hassabi) o se interesasen por el arte visual y su crítica institucional.²⁷ Este fecundo cruce con el arte visual dio lugar a nuevas formas de virtuosismo y a una atención particular a la exhibición como forma. También impulsó la adaptación a las nuevas economías de la producción cultural: la flexibilidad para abordar trabajos basados en proyectos *site-specific*; la capacidad de adaptar piezas ya existentes al espacio-tiempo de una institución diferente (el museo); la producción de coreografías que pueden operar en un flujo constante sin principio, medio o fin; y la voluntad de exhibir no solo las obras, sino también el proceso (por ejemplo, exhibiendo los ensayos). Aunque el resultado también muestra una curiosa despolitización: cuando la danza se traslada al museo, prácticamente se garantiza la falta de crítica institucional, porque su institución se encuentra en otra parte —en el teatro.²⁸

Retemporalización

La migración de las artes escénicas al espacio museístico ha traído consigo una serie de consecuencias, entre ellas una *retemporalización* de la performance, desde el *tiempo del acontecimiento* hasta el *tiempo de la exhibición*. Utilizo la frase *tiempo del acontecimiento* para referirme a un conjunto de convenciones teatrales que no son solo temporales, sino también conductuales y económicas: llegar a un lugar designado, por lo general de noche, para tener un asiento en una actuación que requiere entrada, que uno observa junto con otras personas, de principio a fin.²⁹

²⁶ La danza conceptual se ha convertido en una subcategoría específica dentro de la “coreografía contemporánea”, un cajón desastre pluralista que abarca todo lo que se realiza fuera del canon de las tradiciones occidentales y de las que no son occidentales, pero también todo lo que vino después de la danza posmoderna de la década de 1960.

²⁷ Los cuatro coreógrafos han actuado en museos. Bel ha adaptado obras para el MoMA (2012, 2016); en 2009 Charmatz renombra al Centre National Choréographique de Rennes como “Musée de la Danse,” y bajo este apodo ha realizado varias obras pensadas específicamente para museos y galerías (e.j., *expo-zéro*, 2009; *20 Dancers for the XX Century*, 2012); Le Roy ha adaptado sus obras solistas a una exhibición de galería independiente para otros bailarines (“*Retrospective*” 2012); Maria Hassabi comenzó a realizar “instalaciones en vivo” para espacios de exhibición en 2013.

²⁸ Si la danza opera a modo de intervención crítica en el museo, esta adopta otros modos, como la serie de Ralph Lemon “Value Talks” en el MoMA 2013/14, o la exhibición *Moments: A History of Performance in Ten Acts* de Boris Charmatz en el ZKM de 2012, que puso a prueba algunos de los límites de la instalación de arte al permitir que los bailarines improvisasen con y alrededor de las obras de arte.

²⁹ Mi uso del “tiempo del acontecimiento” difiere, de este modo, de la definición de Richard Schechner de una medida que se encuentra principalmente en juegos como el baloncesto: “the activity itself has a set form and all the steps within that form must be completed no matter how long (or short) the elapsed clocktime” (“Approaches...” 28). En la tipología de Schechner, el tiempo del acontecimiento solo se utiliza en el teatro de vez en cuando; su ejemplo es la primera escena de

Utilizaré el término “caja negra” como abreviatura para esta temporalización teatral y su modo de atención en términos de recepción.³⁰ El *tiempo de la exhibición*, por el contrario, es más difuso y está vinculado a las horas de trabajo, generalmente de 10:00 a.m. a 6:00 p.m., y se rige por una visión autodirigida que no está sincronizada en relación con otras presencias, y por el desplazamiento físico en lugar del estatismo: se puede entrar y salir de la exhibición en cualquier momento. Me referiré a este aparato como “cubo blanco”, y lo usaré a modo de abreviatura para todos los contextos de la galería, independientemente de su arquitectura o decoración.

La caja negra y el cubo blanco son, sin duda, espacios cargados ideológicamente. El cubo blanco es una mezcla de neutralidad, objetividad, atemporalidad y “santidad”: una combinación paradójica que propone un reclamo de racionalidad y desapego, a la vez que confiere un valor cuasi-místico y un significado a la obra.³¹ También es el arquetípico espacio de exhibición moderno, que apareció en Europa en la primera década del siglo XX, y poco a poco se convirtió en la norma a seguir para las galerías de todo el mundo. Hoy en día permanece como el estándar mundial tanto para ferias de arte, como para museos y espacios alternativos. La caja negra, en cambio, ganó popularidad en la década de 1960, especialmente en los campus universitarios, donde se podía recurrir a un grupo de trabajo estudiantil de bajo coste o sin coste alguno.³² Aunque su arquitectura fue el resultado del “teatro flexible” y del “teatro modular” de la década del 1950, la caja negra no cristalizó ideológicamente hasta la publicación de dos libros en 1968: *Towards a Poor Theatre* de Jerzy Grotowski y *The Empty Space*, de Peter Brook.³³ Ambos directores trataron de eliminar las trampas teatrales, suprimiendo la tecnología sofisticada y los decorados para exponer la relación actor-audiencia que ellos percibían como la esencia del teatro.³⁴ En palabras de Grotowski, “Let the most dramatic scenes happen face to face with the spectator so that he is within arm’s reach of the actor, can feel his breathing and smell the perspiration ” (41-42).³⁵ Para ambos directores, las nuevas tecnologías motivaron este deseo de proximidad: el teatro no podía competir con las seducciones del cine y la televisión, pero lo que sí podía ofrecer era la inmediatez, la proximidad y la comunicación.

The Maids (1947), de Genet, que tiene que ser completada antes de que suene un despertador. Por el contrario, yo utilizo el tiempo del acontecimiento en oposición a la performance que se ejecuta de manera continua a lo largo del día, y que no tiene un principio o un fin aparente.

³⁰ Dentro del arte visual, el término “caja negra” comenzó a utilizarse en 1990 para referirse al oscurecimiento de galerías a fin de mostrar instalaciones audiovisuales y proyecciones de otros medios de comunicación.

³¹ Brian O’Doherty escribe: “some of the sanctity of the church, the formality of the courtroom, the mystique of the experimental laboratory joins with chic design to produce a unique chamber of aesthetics” (14). Véase Grasskamp para consultar una consideración de carácter menos periodístico (316-339).

³² En *A Short History of Western Performance Space* de David Wiles se puede encontrar un excelente debate sobre el teatro de cajas negras (240-266).

³³ Véase también Richard Schechner (“6 Axioms...”).

³⁴ Grotowski: “By gradually eliminating whatever proved superfluous, we found that theatre can exist without make-up, without autonomic costume and scenography, without a separate performance area (stage), without lighting and sound effects, etc. It cannot exist without the actor-spectator relationship of perceptual, direct, ‘live’ communion” (19).

³⁵ Esta búsqueda de la especificidad del medio corresponde a una búsqueda similar en el arte visual de la época, se establece pragmáticamente en los escritos de Clement Greenberg (véase, por ejemplo, “The New Sculpture” [1949] 1986). En Greenberg, sin embargo, esta búsqueda está ligada a cuestiones de calidad, más que de atención; se juzga una *pintura como una pintura*.

Tanto la caja negra como el cubo blanco son marcos supuestamente neutros, que dirigen y jerarquizan la atención y, por lo tanto, construyen sujetos observadores. Ambos se basan en convenciones conductuales muy consolidadas que no fueron previamente acordadas: tanto en ambientes de caja negra como de cubos blancos, las interrupciones suelen ser auditivas en lugar de ópticas (toser, susurrar, comer o hablar demasiado alto).

Ambos modelos controlan y determinan un modelo burgués de sujeto que vigila a sus vecinos en busca de indicadores de comportamiento inconformista.³⁶ Cuando la danza se inserta en una exhibición, las convenciones de visualización tanto de la caja negra como del cubo blanco se rompen: un punto de vista único (sentarse en el teatro, pararse frente a una obra) se reemplaza por el multiperspectivismo y la ausencia de una posición de visión ideal. La iluminación rara vez dirige



Maria Hassabi, *PLASTIC*, instalación en vivo en el Museum of Modern Art, 2016. A veces, los espectadores se acercaban incómodamente a los performers con sus cámaras. Performer: Maria Hassabi. (Fotografía de Thomas Poravas. Cortesía de Maria Hassabi; Koenig & Clinton, Nueva York; The Breeder, Atenas).

nuestra atención (por regla general, todavía está dirigida hacia el arte que se encuentra en las paredes); el sonido, en caso de emplearse, suele rebotar alrededor del espacio desagradablemente. Debido a la posición indefinida del espectador, los protocolos asociados al comportamiento de la audiencia son menos estables y están más abiertos a la improvisación. Este es el motivo por el cual la fotografía de los *smartphones* es corriente para las performances en museos, pero todavía suele estar mal vista en los teatros.³⁷

Por lo tanto, la migración de las artes escénicas a museos y galerías debe entenderse no (solo) como un intento cínico de atraer al público por parte de los museos, sino como una consecuencia directa del cambio del cubo blanco y de la caja negra bajo la presión de las nuevas tecnologías, que finalmente convergen para producir un dispositivo híbrido. Desde la década de 1980, la caja negra se ha vuelto más sofisticada tecnológicamente, y se ha preocupado menos por la comunión existencial

³⁶ El dramaturgo Howard Barker escribe: “In all collective culture, your neighbour controls you by his gaze. In darkness he is eliminated and you are alone with the actor [...] In the black box you are trusted to be free, to be responsible” (74). No estoy de acuerdo con el diagnóstico de Barker; la caja negra es oscura, pero difícilmente es un espacio donde no monitoreamos a nuestros vecinos. Como señala Home-Cook, las principales alteraciones de la atención tanto en el teatro como en el cine son auditivas: los teléfonos que suenan, la gente desenvolviendo dulces, susurrando, etc. (véase Home-Cook 3).

³⁷ Véase, por ejemplo, la campaña británica Theatre Charter para mejorar el comportamiento de la audiencia, que se centra, sobre todo, en restringir el uso de teléfonos móviles (www.theatre-charter.co.uk).

que por la inmersión multimedia.³⁸ Así pues, la exhibición de danza podría entenderse como un intento de recuperación de la intimidad y del experimentalismo asociados a la caja negra en una era en la que estos valores ya no pertenecían a ese dispositivo: hoy en día, el cubo blanco es donde se va a ver sudar a los performers.³⁹ La caja negra también se ha abierto a obras de mayor duración y audiencia móvil, más similar a la instalación artística (p. ej., las “refracciones” de *Scaffold Room* de Ralph Lemon [2014]). A pesar de la movilidad del público en la configuración de la instalación, las paredes oscuras y el entorno teatral siguen aplicando de forma tácita un protocolo de atención concentrada que desincentiva la toma de fotografías, la conversación y el envío de mensajes de texto.

El cubo blanco, entretanto, bajo la presión de la tecnología digital, se ha recalibrado como un espacio para la documentación ilimitada: tomar fotos de la instalación (y selfies) y publicarlas en plataformas *online* híbridas, tanto públicas como privadas. Alrededor de 2008, los museos comenzaron a abandonar las restricciones fotográficas que una vez aplicaron, e incluso sugirieron hashtags con los cuales los espectadores podían etiquetar las imágenes que subían a Instagram, Twitter y Flickr. Por lo tanto, el traspaso de caja negra a cubo blanco pone de manifiesto dos ideologías espaciales distintas y una serie de convenciones conductuales que entran en conflicto. La exhibición de danza confiere temporalidad a una institución que habitualmente rechaza el tiempo por medio de la colección de objetos para la posteridad, y que ahora necesita enfrentarse a un cuerpo vivo que debe ser alimentado, vestido, protegido, medicado y pagado.⁴⁰ La atención sedentaria y concentrada de la caja negra se enfrenta, por su parte, a la dura iluminación del cubo blanco y a sus múltiples públicos móviles con smartphones — a veces, incluso sin público alguno.⁴¹

El malestar que surgió tras el cambio de caja negra a cubo blanco puede percibirse en la reticencia de cierto sector del mundo del arte a utilizar la palabra “performance” para describir *live art* en la galería, prefiriendo, en cambio, subrayar la condición de escultura. A lo largo de la década de los 2000, Tino Sehgal argumentó que sus “situaciones” estaban pensadas como esculturas, presentes en la galería durante toda la jornada laboral —una analogía que se percibe mejor en sus primeras obras como *Kiss* (2004).⁴² Al tratar la retrospectiva histórica de Marina Abramović en el MoMa, Klaus Biesenbach observó que los performers que recreaban sus obras “estarán presentes como si fueran esculturas” (en

³⁸ Este desarrollo fue encabezado en parte por el uso de vídeo del Wooster Group junto a la performance en vivo, que pudo verse por primera vez en *Route 1 & 9 (The Last Act)*, 1981. Las múltiples pantallas utilizadas por las compañías teatrales contemporáneas como Temporary Distortion con frecuencia se instalan a modo de referencia consciente al video arte contemporáneo.

³⁹ Trajal Harrell: “I like working in the white cube. I like what it does to the body, how you see the body differently. I like the intimacy, the different way that people deal with time” (en Howe 78).

⁴⁰ Catherine Wood, la curadora del Tate, describe las luchas institucionales por las peticiones más simples: “there are pressure points in terms of care, between the classic one — whether the dancers can bring water in, which they need — and collection care — being worried about the artworks on display — but also pressure points around audience behaviour” (en Wookey 34).

⁴¹ La coreógrafa Jennifer Lacey, en un comentario a su contribución en *A Choreographed Exhibition* del 2007, señala que su trabajo tuvo que convertirse en una pieza de resistencia: “The question of duration was [...] glaringly obvious to me. It was a crazy thing for the dancers to go in and to work constantly with all these different notions of performance and *with the possibility of being exposed to maybe nobody all day long*” (en Copeland 123; énfasis añadido).

⁴² Tino Sehgal: “[Yo] trataba de cumplir con todas las convenciones para hacer que mi trabajo fuese similar a una escultura tradicional” (en Carpenter).

MoMA 2010).⁴³ Rebecca Schneider ha sugerido que tal insistencia en el cambio de imagen de la performance por la escultura es una forma de validar estas obras frente a “the messy, impure, and historically feminized performance-based arts of theatre and dance” (130). Para Schneider, al alinear la performance con la escultura, la performance se vincula con los últimos discursos sobre atemporalidad, dominio, y autoría individual de este último — y, añadiría, la separa claramente de cualquier asociación con el teatro y el entretenimiento⁴⁴. Pero la calidad estática y atemporal de la escultura es un paradigma menos preciso para la performance en el museo que el bucle automatizado, un mecanismo semejante al del disco compacto y el DVD, introducidos respectivamente en las décadas de 1980 y 1990. Las artes escénicas se acomodan al tiempo de exhibición, sobre todo, mediante la forma de repetición —de guiones, gestos, o movimientos— en un bucle en vivo que dura toda la jornada laboral.

Esta retemporalización de la performance, y su relación intrínseca con la tecnología, se puede apreciar claramente en tres ejemplos recientes. *PLASTIC* (2015) de Marina Hassabi, elaborada para el Museo Stedelijk, el Hammer Museum, y el MoMA, es lo que ella llama una “live installation”, supuestamente porque a primera vista es la antítesis de la activación: en lugar de dar vida al espacio, *PLASTIC* creaba una composición de contrapunto formada por cuer-



Marina Hassabi, *PLASTIC*, instalación en vivo en el Museum of Modern Art, 2016. Performer: Marina Hassabi. El virtuoso descenso a cámara lenta por la escalera de cada bailarín les llevó dos horas. (Fotografía de Thomas Poravas. Cortesía de Marina Hassabi; Koenig & Clinton, Nueva York; The Breeder, Atenas).

pos quietos. Por momentos, los bailarines incluso parecían cadáveres sin vida, como si se les acabase de disparar o hubiesen sido tumbados a causa de una radiación nociva, una impresión particularmente sorprendente cuando se observaba desde los balcones de arriba. Esta horizontalidad abyecta contrastaba con los visitantes verticales que pisaban a los bailarines como si nada estuviese sucediendo, se quedaban mirándolos fijamente, se acercaban y echaban mano de manera automática a sus smartphones para poder capturar lo que estaban viendo o a veces permanecían de pie a una distancia incómoda e intrusiva para los performers. Sin embargo, el movimiento gradual es fundamental en *PLASTIC*. Por ejemplo, a Hassabi le llevó dos horas bajar los 24 escalones de la escalera principal del

⁴³ Véase también a Benjamin H.D. Buchloh acerca de la performance de Sehgal en La Biennale di Venezia de 2013: “we might classify [it] as a work of sculpture, if only to bring out through such an act of conventionalization the work’s truly radical dimensions and deliver it from the instantly neutralizing category of performance” (Buchloh 313).

⁴⁴ Esto refuerza el antiguo “prejuicio antiteatral” del mundo del arte (véase Barish).

La caja negra, el cubo blanco, la zona gris: las exhibiciones de danza y la atención de la audiencia

MoMA mientras las oleadas de visitantes caminaban junto a ella. El virtuosismo se reformulaba como una intensidad a cámara lenta y un autocontrol ante una multitud impredecible. Como la mayoría de performances en museos, *PLASTIC* también se caracterizaba por un escaso uso de la tecnología: sin escenario, sin asientos, sin iluminación especial para delimitar el área de la performance, y sin accesorios ni efectos especiales. Tampoco hubo un comienzo o fin oficial de la obra, tan solo una performance continua durante el horario de apertura.

PLASTIC se diferencia del paradigma histórico de la escultura y de la instalación en su organización del tiempo. Como escribe Hassabi, “because we need to sustain the ‘loop,’ which is essentially the structure of the work, counting becomes very important. Each performer counts everything we do, and we synchronize our rhythm of counting with the iPhone timer in the morning —like little machines” (“Correspondencia”). Si bien desde los tiempos de Cunningham muchos coreógrafos abandonaron el ritmo musical en beneficio del tiempo de un reloj, lo que me interesa en el comentario de Hassabi es su comparación específica del bailarín con el iPhone, cuya precisión digital interiorizan los performers. Al mismo tiempo, sin embargo, el propio título, *PLASTIC*, pone en un primer plano lo no mediado y lo no tecnológico: un enfrentamiento con la materialidad física a medida que los bailarines se empujan dentro del edificio. Los dedos se estiran sobre el suelo frío; un torso se hunde incómodamente en la escalera; una cara se empuja torpemente contra un sofá. Esta atracción gravitacional no podría ser *menos* virtual: los bailarines no materializaban una verticalidad que desafiase la gravedad, sino que mantenían poses mostrándose vulnerables sobre el suelo. *PLASTIC* ejemplifica, de manera particularmente concisa, la represión y la reevaluación simultánea del cuerpo vivo en relación con la tecnología de la exhibición de danza. Artistas y coreógrafos desnudan el dispositivo teatral para exponer el grado cero de la performance —cuerpos en el espacio y el tiempo, sin iluminación, sonido amplificado, accesorios, efectos. Pero tan solo lo hacen para reintegrar la

tecnología (el bucle digital, el temporizador del iPhone) como medios de organizar la duración.

En “*Retrospective*” (2012) de Xavier Le Roy se evidenciaba una internalización diferente de la tecnología digital con su elenco alternante de seis performers que presentaron en la galería sus propias versiones de las obras solistas de Le Roy, todas ellas producidas inicialmente para teatros de caja negra. El espectador entra en una galería blanca sin adornos hasta encontrarse a cuatro



Xavier Le Roy, “Retrospective”, MoMA PS1, 2014. En una galería vacía, los performers presentan sus propias versiones de las obras en solitario de Le Roy. Performers: Oisín Monaghan, K.J. Holmes, Eleanor Bauer, Michael Helland. (Fotografía de Matthew Septimus, cortesía de Xavier Le Roy y el MoMA PS1).

performers posicionados en diferentes partes de la sala, que participan en diferentes tipos de actividades: mantener una pose, realizar una secuencia de movimientos, hablar con los visitantes, o intervenir en alguna combinación de las tres. De vez en cuando tres de los bailarines producen un curioso zumbido y corretean fuera de la vista de los visitantes para volver a una parte diferente del espacio y reanudar su actividad. Los espectadores tardan un tiempo en entender los roles asignados en la performance a los diferentes lugares de la sala, algunos pueden entenderse fácilmente, pero otros requieren más atención. La mayoría de los visitantes pasan más tiempo en la parte más alejada de la entrada, en la que uno de los performers habla ininterrumpidamente de su carrera como bailarín — como en una conferencia-demostración informal que puede durar hasta media hora. Según parece, todas las posiciones dificultaban la conexión con el público; Scarlet Yu, por ejemplo, ha señalado: “sometimes I have the feeling of dancing more for these cameras than for people, it’s a challenge” (en Hayes 6; traducción de la autora).

Como el título “*Retrospective*” sugiere, la performance de Le Roy es también una exhibición, que abarca de seis a ocho semanas de duración. Una parte consciente del esquema del coreógrafo consistía en utilizar tres modos de visualización diferentes como herramientas para presentar fragmentos de sus performances

en solitario —la escultura, el bucle y la narrativa. La escultura se ejemplificaba en la reducción de *Self-Unfinished* (1998) a una pose particularmente icónica; el bucle se podía percibir en fragmentos de sus obras más conocidas, incluidas *Le Sacre du Printemps* (2007) y *Giszelle* (2001); la parte narrativa comprendía una conferencia-demostración, redactada por cada performer, sobre su propio camino hacia la danza, a la manera de la propia conferencia-

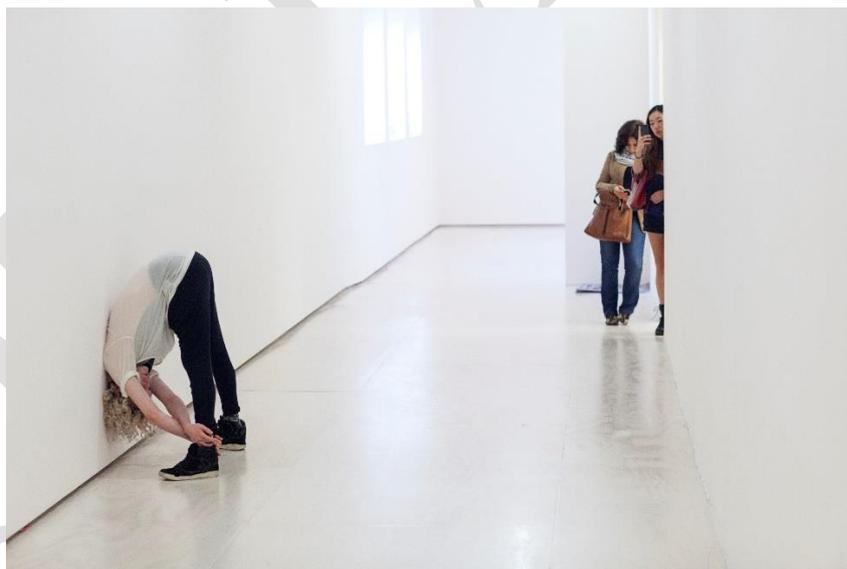


Figura 5. Xavier Le Roy, “Retrospective”, MoMA PS1, 2014. Performer: Oisín Monaghan. Algunos performers tenían la impresión de bailar más para las cámaras que para el público. (Fotografía de Matthew Septimus, cortesía de Xavier Le Roy y el MoMA PS1).

performance *Product of Circumstances* de Le Roy (1999).⁴⁵ El bucle parecía ser el modo de visualización dominante en “*Retrospective*”. El público prestaba atención a las diferentes secuencias de los cuatro performers, pero tres de ellos se “reiniciaban” con frecuencia (es decir, se actualizaban) cada vez que un nuevo visitante entraba en la galería.⁴⁶ La mejor analogía tecnológica para este

⁴⁵ Cuando los bailarines no se encontraban en un de estos tres modos, ocupaban un espacio independiente para el ensayo y la investigación, que también era visible para el público.

⁴⁶ Tino Sehgal utilizó este mecanismo por primera vez para indicar la llegada de nuevos visitantes (y, por lo tanto, un restablecimiento de la obra a su posición inicial) en *This Objective of That Object* (2004).

dispositivo no es ni la escultura ni el bucle, sino, en realidad, las temporalidades múltiples de la página web, donde la frecuencia de actualización de los titulares, *stories*, videos, anuncios, *banners*, *pop-ups* u otros es variable. “*Retrospective*” equivale efectivamente a un navegador en vivo por el que el público puede navegar, y desde el que pueden alejarse / desconectar en cualquier momento.



Anne Imhof, *Faust*, 2017, German Pavilion, 57^a International Art Exhibition — La Biennale di Venezia. Performer: Eliza Douglas. El suelo de cristal a modo de una interfaz de pantalla entre los espectadores y los performers. (Fotografía de Nikki Columbus, cortesía de Anne Imhof y el German Pavilion).

Esta lógica digital se hace plenamente efectiva en *Faust* (2017) de Anne Imhof, producida para el pabellón alemán en la Bienal de Venecia. Durante la inauguración de la exhibición, los visitantes caminaban sobre una superficie de cristal sumamente transparente, elevada aproximadamente a un metro y medio por encima del suelo, bajo la cual un elenco de diez bailarines se dedicaba a hacer una serie de gestos y actividades pasivas. De vez en cuando, los artistas salían de debajo del cristal para compartir el espacio de los espectadores, poniéndose de pie sobre las repisas de cristal o detrás de las paredes de cristal; las poses parecían ser más importantes que el movimiento, lo que provocó que la obra fuese innegablemente fotogénica —sobre todo porque los bailarines emanaban una actitud y sensibilidad que nos recordaba a las revistas de moda y a la publicidad. Cuando visité *Faust*, el ansia del público por capturar la obra con sus cámaras de móvil resultaba abrumadora. Observándolos, me llamó la atención el sentido con el que funcionaba el pabellón, como una *mise en abyme* de pantallas: el

componente central de la instalación —el suelo de cristal y las paredes— era realmente una gran pantalla táctil. El cristal se convirtió en una interfaz más entre los espectadores (que reclamaban complementar su visión mediada con la cercanía física) y los performers) y los performers, quienes se colocaban a su vez contra la estructura respirando o lamiendo su superficie, o presionando sus cabezas y extremidades contra sus límites opresivos. Todo el pabellón se convirtió en un dispositivo para la visualización de una performance en vivo a través de una pantalla.

Tal contigüidad entre audiencia física y virtual se ha reforzado en los últimos años, debido a la desviación estética entre el cubo blanco y la página web blanca (*white webpage*). Como observa Mike Sanchez, las galerías de hoy “employ a large number of high-wattage fluorescent-light fixtures, as opposed to more traditional spot lighting, making their walls pulsate like a white IPS screen (the now-ubiquitous LCD technology introduced by Apple in 2010)” (297).⁴⁷ Más que nunca, el cubo blanco se

⁴⁷ Sanchez continúa: “Such fluorescent-lighting systems became ubiquitous in galleries in the mid-to late 2000s, at the same time that galleries began systematically posting images of their exhibitions on their websites” (297).

ha convertido en el escenario de fotografías destinadas a circular digitalmente en una página web blanca.⁴⁸ Los artistas reconocen que ahora montan las exhibiciones teniendo en cuenta las fotos que serán tomadas en la instalación.⁴⁹ Lo efímero de la exhibición es ahora tan solo un momento en dirección a su otra vida —incluso a su vida real—, como un JPEG online. La pregunta es hasta qué punto la performance en las galerías resiste o se rinde ante un requisito que se ha convertido en norma para el arte visual.

La atención

Aquí no solo están en juego los discursos competitivos de la caja negra y el cubo blanco, y sus alegaciones ideológicas de neutralidad, sino la cuestión de cómo la tecnología afecta a la atención. En su *Singularities* (2016), el teórico en danza André Lepecki aboga por una distinción fundamental entre el *espectador* de la performance y el *testigo*. El espectador es un cómplice pasivo y silencioso que instagramea poses cliché, y “who chooses to check his iPhone or to Google the latest blog on the piece he is presently (non)watching, so to be (forensically) assured of the facts. The spectator searches above all, for *information* for the sake of non-ambiguity” (175). Lepecki contrasta a este espectador con la figura más política y ética del testigo, un actor-narrador que asume la responsabilidad de la obra transmitiendo una experiencia de la misma a los futuros públicos a través del trabajo de traducción al lenguaje. Para Lepecki, solo el testigo observa toda la performance y es apropiadamente “subjetivo, corpóreo, afectivo, e histórico”; el espectador, en cambio, registra la entrada y la salida (173).

Si bien la oposición de Lepecki al culto de la información es comprensible, su aprobación del “testigo” refuerza la primacía de la presencia, denigra a las tecnologías de mediación, y sobrevalora el papel del escritor. También descuida el hecho de que la atención concentrada sea un fenómeno relativamente reciente en la historia de la performance occidental. No fue hasta la década de 1870, cuando Wagner diseñó el teatro en Bayreuth para eliminar las vistas laterales, proporcionar una perspectiva frontal para el público, ocultar la orquesta, y sumergir al público en una oscuridad casi completa, cuando surgió el ideal de completa inmersión y concentración. Previamente a este acontecimiento, los teatros occidentales se llenaban de distracciones periféricas (principalmente sociales) que eran una de las principales razones por las que la gente asistía al teatro en primer lugar. Las imágenes del teatro de los siglos XVIII y XIX casi nunca mostraban audiencias cautivadas: la gente se volvía para conversar entre sí, o miraban al otro lado de la platea para escudriñar a sus iguales en los palcos opuestos. Durante las actuaciones en el Londres del siglo XVIII, las “fruit women” se movían entre el público vendiendo refrescos, copias de obras de teatro, y cancioneros, y las prostitutas deambulaban en busca de clientes. La exhibición de danza, al devolvernos un modelo de expectación

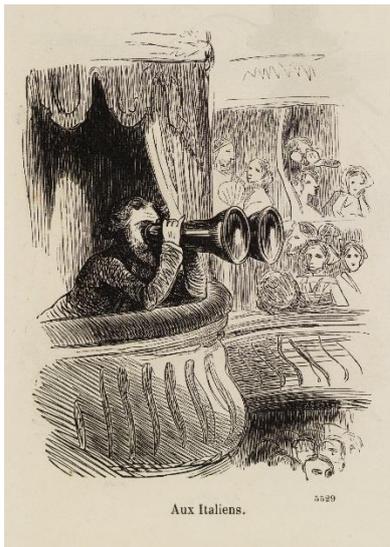
⁴⁸ La mayoría de los sitios web de la galería están diseñados para reproducir la neutralidad del cubo blanco, con tomas de instalación dispuestas sobre fondos blancos y lisos.

⁴⁹ Véase, por ejemplo, el artista Simmon Denny: “I look at an installation and wonder how it will photograph as I install. It makes [sense] to be realistic about how viewers will encounter the material. These images are an important part of the exhibition experience” (64).

La caja negra, el cubo blanco, la zona gris: las exhibiciones de danza y la atención de la audiencia

como forma de sociabilidad, nos recuerda que la atención y la distracción siempre han estado intrínsecamente entrelazadas, y que pocas veces existen como entidades puras.⁵⁰ Simplemente ha cambiado el artefacto: los binoculares de la ópera han sido reemplazados por teléfonos móviles.

Sin embargo, las raíces de la dialéctica de la atención/distracción no están en el teatro, sino en el contexto más amplio de la industrialización. Como Jonathan Crary ha demostrado con brillantez, la modernidad dio lugar a una doble preocupación por la atención y la distracción como resultado directo de la reformulación capitalista de la percepción humana. Impuso un régimen disciplinario de atención (por ejemplo, en la vigilancia necesaria para mantenerse a salvo cuando se utilizaba la maquinaria de las fábricas), pero, al mismo tiempo, se había situado *en contra* al exigir que el sujeto se adaptara a ciclos cada vez más rápidos de cambio, sustitución y obsolescencia (12-13). Estas exigencias tan contradictorias se han convertido en un sello distintivo de la vida del siglo XX, con reconocibles consecuencias psicológicas. La taylorización del trabajo a principios del siglo XX, por ejemplo, se acompañó de la correspondiente taylorización de la atención: minimizar las interrupciones y restringir la atención para maximizar la productividad medible, a costa de la monotonía y alienación de los trabajadores.



“Stop” (alias Louis Morel-Retz), Aux Italiens (En el Teatro italiano), caricatura de Le Petit Journal pour Rire, 1875. Los binoculares de ópera como el iPhone del siglo XIX. (Cortesía de The Courtauld Gallery, Londres).



La audiencia ante Jérôme Bel, MoMA Dance Company en el Museum of Modern Art, Nueva York, octubre de 2016. Las Tablets y iPhones de hoy en día son como los binoculares de ópera. (Fotografía de Claire Bishop).

⁵⁰ En 1976, Richard Schechner percibió una tendencia en la performance de vanguardia, a partir de la década de 1960, que implicaba la realización de obras largas, episódicas, vagamente construidas, en las que el público “can come or go, pay attention or select when not to pay attention. [...] The work is essentially meditative rather than dramatic. The use of *selective inattention* is a kind of alpha-rhythm performance, one in which deep relaxation rather than tension is evoked” (“Selective Inattention” 18; énfasis de la autora). Su ejemplo es la performance de 12 horas de *The Life and Times of Joseph Stalin* en el BAM de 1973, donde se estableció un espacio adyacente para comer, beber y socializar.

Por el contrario, el giro económico más reciente, la digitalización neoliberal del trabajo, desafía la eficiencia de la atención taylorizada porque ya no mantiene una separación manufacturada entre el trabajo y el resto de la vida. El ordenador supone tanto un mecanismo de distracción, que puede interrumpir nuestra eficacia en el trabajo, como la herramienta que permite que el trabajo invada nuestros hogares, nuestros fines de semana, y vacaciones (Davidson 169). Por tanto, hoy en día el sujeto ideal del capitalismo de consumo tiene que prosperar dentro de otra contradicción estructural: el ordenador es el dispositivo del trabajo y del no-trabajo, hasta el punto en que este último se percibe cada vez más como el primero.⁵¹ Y a medida que la línea entre el trabajo remunerado y el suministro de contenido voluntario se vuelve cada vez más borrosa, también lo hace la distinción entre atención y distracción. Como han señalado numerosos escritores, esta combinación de cultura digital y trabajo precario tiene ramificaciones psicológicas (Berardi; Fisher). Sus efectos han sido patologizados como “trastorno por déficit de atención e hiperactividad” (TDAH), clasificado en 1980 como una enfermedad mental que requiere medicación. Hoy en día, la prescripción de fármacos permite a los niños comportarse y amoldarse a la escuela, y permite a los adultos lidiar con la sobreabundancia de información y con el *multitasking* en el trabajo.

Pero junto con la patologización de la atención, también encontramos su moralización. Cada mes se publican artículos y libros que lamentan los costes emocionales de la adicción a los smartphones, la necesidad de adoptar medidas de “desintoxicación digital”, la recalibración del conocimiento como resultado de Internet, y la incapacidad de los alumnos para soportar un seminario o conferencia sin revisar sus teléfonos y portátiles para comprobar si tienen mensajes.⁵² Si bien muchas de estas críticas son relevantes —no cabe duda de que la tecnología digital está reorganizando tanto el intelecto como las relaciones sociales— la distracción suele presentarse como una debilidad de carácter que puede ser superada gracias a la fuerza de voluntad y a la fortaleza interna; la atención, en cambio, connota agencia y autodeterminación. Sin embargo, el requisito para estar *tanto* atento *como* distraído es inalcanzable: el sujeto ideal del capitalismo neoliberal no es en absoluto humano, sino un ordenador, capaz de realizar múltiples tareas y de llevar a cabo varios procedimientos de forma simultánea (Crary 14).

Muchas de las performances recientes abordan de forma explícita la imposibilidad de la atención completa y ponen en primer plano una estética de distracción digital. En *ME3M: A Story Ballet About the Internet* (2013) de Ryan McNamara, los miembros del público se sientan en sillas individuales con ruedas y con la ayuda de asistentes se les mueve alrededor del teatro; el público examina los grupos coreográficos seleccionados (que proceden de YouTube) y, por lo tanto, se les priva de ver otros—reproduciendo, con un carácter físico deliberadamente torpe, el proceso de navegación por páginas web, pero también el fenómeno de las redes sociales FOMO (miedo a perderse algo). La performance

⁵¹ La exigencia de mantener su perfil de redes sociales (actualizar tu estado, publicar fotografías, al igual que los demás, y consumir tanto como sea posible) amplía el trabajo de marca personal más allá del trabajo remunerado; para muchos de los que pertenecen a las industrias creativas, la producción frenética de una autoimagen borrosa de la vida pública y privada se ha convertido en un componente tácito de cualquier trabajo.

⁵² Véase, por ejemplo, Joelle Renstrom, “And their eyes glazed over” (2016).

de tres horas y media *The Internet* (2015) de Mårten Spångberg, se diseñó para tres bailarines en un espacio de la galería; al igual que *ME3M*, está inspirada por la música pop (en la última hora, *I'm Single* de Lil Wayne se reproduce en bucle durante 57 minutos). El público tiene permiso para charlar, beber, comprobar sus emails, hacer fotos, etcétera —al igual que los performers, que hablan entre sí continuamente (pero en voces demasiado bajas para que el público no pueda escuchar) y que reciben cualquier cambio que Spångberg haga en la performance en tiempo real a través de un mensaje de texto o Facebook (Spångberg s. p.).⁵³

En estas obras, la atención del público está orientada hacia la performance, pero no de manera exclusiva; participamos en una experiencia colectiva y en su documentación, pero de manera selectiva nos apartamos de los performers para conversar con nuestros amigos, virtualmente o en la vida real. En lugar de generar un nuevo e inquietante modo de espectador con TDAH, estas obras solo externalizan y hacen patente la deriva mental que se produce *cada vez que asistimos a cualquier performance*. La atención existe en un continuo de otros estados que no están necesariamente adscritos a la óptica, incluyendo el trance, el ensueño, el sueño, la hipnosis, la meditación y la disociación. Son estados internos que antes se consideraban esenciales para la creatividad, pero que ahora tienden a ser desvalorizados como tiempo no productivo. Las formas durativas de la danza, el teatro y la ópera proporcionan un espacio particularmente rico para tal meditación interna. Philip Glass ha observado que es totalmente aceptable que el público cabecee durante su ópera de cuatro horas y media *Einstein on the Beach* (1976), y cita a Robert Wilson: “Well, you know, if you fall asleep, when you wake up it’ll still be going on” (en Sillito s. p.). La diferencia entre la duración en la década de 1970 y la duración en la actualidad es que, la oscilación bidireccional entre presenciar una performance y el propio “viaje interno” de la mente se abre ahora a una comunicación de tres vías que triangulan la performance, la deriva interna, y el ciberespacio.

El menosprecio de la performance en los museos puede situarse, de este modo, como la última iteración de ansiedades prolongadas acerca de la atención y de la tecnología. También ejerce presión sobre el debate en torno a lo vivo y lo mediatizado que tanto predominó en los estudios de performance en la década de 1990. Hoy en día, la mediación es menos una cuestión de documentación que un método de composición: la *deriving choreography* de McNamara a partir de recursos online (*ME3M*), las poses de Hassabi que invitan a ser fotografiadas (*PLASTIC*), o la instalación de un extenso suelo de cristal de Anne Imhof —en efecto, una gran pantalla táctil— bajo la cual los performers se mueven (*Faust*). Esto se debe a que el propio dispositivo con el que los artistas eligen interactuar *ya es una forma de mediación*: dar vueltas a los espectadores por las salas de un teatro, o pasar por delante de los performers que se encuentran en la escalera de un museo, u observar sus movimientos a través de un suelo de cristal. La expectación siempre ha sido una función de mediación; ahora la diferencia es que la atención también se exterioriza y es social, no solo existe en la mente individual, sino que

⁵³ Spångberg describe el comportamiento y el habla de los bailarines como “tres mujeres / personas yendo al museo” (2016). Anne Imhof también hace adaptaciones de *Faust* enviando mensajes de texto a los performers, cuyos teléfonos son visibles y se cargan bajo el suelo de cristal.

además se dirige hacia el exterior y es online. Así, la exhibición de danza pone en primer plano los regímenes de atención coexistentes (y competidores) a los que la performance contemporánea apela en este momento de transición: no solo el difuminado de la caja negra y del cubo blanco, sino la tecnología digital que se infiltra en ambos *dispositivos*.

Esta es, pues, la zona gris: un dispositivo en el que las convenciones conductuales aún no están establecidas o listas para la negociación (tal vez no sea casualidad que en *PLASTIC*, Hassabi y sus bailarines llevaran un denim gris, y que las paredes del atrio del MoMA estuvieran pintadas de gris,



Maria Hassabi, *PLASTIC*, instalación en vivo en el Museum of Modern Art, 2016. Los performers mantienen poses que invitan a la captura fotográfica. (Fotografía de Thomas Poravas. Cortesía de María Hassabi; Koenig & Clinton, Nueva York; The Breeder, Atenas).

sin identificarse ni con la caja negra ni con el cubo blanco). La exhibición de danza ocupa, así, un reino híbrido en el que el comportamiento del público es impredecible e incluso los performers pueden necesitar que les proteja el personal de seguridad. Lo único que parece cierto acerca de la zona gris es hasta qué punto la fotografía y las redes sociales son inevitables. El hecho de que la exhibición de danza surja en el mismo momento en que lo hacen los smartphones es, por supuesto, ajeno al propio desarrollo de la

performance, pero ha impulsado indudablemente la popularidad de la zona gris, y ha llegado a definir involuntariamente su identidad. También expone lo que anteriormente permanecía oculto: la medida en que el público se encuentra siempre distraído. El sueño de plena concentración y la mirada centrada, como un intento de recuperar la unidad perceptiva y la integridad subjetiva, es una fantasía que surgió a la par que la rutinización de la percepción en la modernidad. Aunque, por supuesto, existen niveles de distracción (esos espectadores que sacan fotos para archivar un movimiento o secuencia en particular son diferentes de aquellos que observan “defensivamente” toda la performance a través de una lente), lo que quiero decir es que la distracción es tan solo otra forma de atención.⁵⁴ Hoy en día, la expectación tiene lugar a varios niveles: es absolutamente posible que la plena atención corporeizada y el pensamiento absorto coexistan con el proceso de archivación continuo y de comunicación con los demás.

Una de las defensas más inesperadas y contundentes de las redes sociales en los últimos años proviene de la filósofa y teórica política Judith Butler, quien ha enfatizado el papel de estas en la

⁵⁴ Los bailarines son plenamente conscientes de los diferentes usos de las cámaras (véase Hassabi Presentation).

constitución de una comunidad, especialmente durante las revueltas de 2011.⁵⁵ Existen formas ocupacionales de protesta en el flujo 24/7 del tiempo de Internet: los manifestantes trataron así de superar la distinción entre lo privado y lo público, decidiéndose a vivir y dormir en las aceras, o a permanecer de pie durante días (como el artista y coreógrafo Erdem Gündüz) precisamente porque las cámaras nunca dejan de grabar ni los *feeds* de las redes sociales de actualizarse.⁵⁶ El carácter ocupacional de la protesta contemporánea encuentra un análogo improbable en la exhibición de danza: ambas son inmediatas, se materializan, poseen duración— y se encuentran incansablemente mediadas. Esta referencia no pretende politizar la danza en el museo, lo que sería difícil, ya que muchas de estas obras son extremadamente formales y evitan cuidadosamente las referencias a temas de actualidad. Pero esta analogía nos permite alejarnos del marco típico de descripción de la danza en el museo como un acto de colonización del arte visual, y en su lugar considerarla en términos de resistencia o intervención.⁵⁷ También reconoce la fricción continua entre la performance y el arte visual, en lugar de asignar a la primera una complicidad terminal con el marketing y el espectáculo. Este antagonismo es perceptible cada vez que los bailarines se quejan de los suelos duros y de su bajo salario, y en los propios y varios motivos que llevan a los coreógrafos a aceptar invitaciones de los museos: cada oportunidad para la experimentación con los nuevos públicos son, al mismo tiempo, un deseo de acceder al capital que fluye en torno al arte contemporáneo.

Por lo tanto, la exhibición de danza es paradójica: refleja una vida cotidiana retemporalizada bajo un régimen digital en red 24/7, al tiempo que trabaja contra su velocidad y virtualidad ofreciendo un lugar de desaceleración temporal y meditación. Revela un deseo genuino —por parte de los performers y del público por igual— de experiencias que se presentan como un contrapunto de nuestras vidas online: inmediatez materializada, presencia colectiva compartida, proximidad física, sensación de lugar y meditación interna en compañía de los demás. Y, sin embargo, la exhibición de danza, que satisface nuestro deseo de presencia y comunidad materializada, es *simultáneamente* la forma artística que más impulsa el deseo de capturar y hacer circular digitalmente nuestra experiencia. La mediación tecnológica se ha convertido en una parte fundamental de nuestra autoconstitución como sujetos y como público, pero también para la propia exhibición de danza. Al mismo tiempo, ya han comenzado a surgir alternativas para paliar el exceso percibido de mediación: coreógrafos que desarrollan estrategias para desincentivar la circulación de fotografías organizando performances a altas horas de

⁵⁵ Butler argumenta que los medios “has entered into the very definition of the people [...] it is the stuff of self-constitution, the site of the hegemonic struggle over who we are” (20).

⁵⁶ Aunque Gündüz no considera que su propuesta “Standing Man” en Taksim Square sea una performance, se ha señalado su experiencia como performer en *The Show Must Go On* (2001) de Jérôme Bel, particularmente la secuencia en la que los bailarines que están en el escenario se quedan mirando al público mientras suena “Every Breath You Take” de The Police (véase Ertem n10).

⁵⁷ El coreógrafo Ralph Lemon observaba cómo todos los performers que invitó al MoMA “were all dealing with being outsiders in that space. None of them belonged in the Atrium, or they didn’t belong until they belonged. Fugitives. They had to create their own presence in a space not meant for them” (en Perel).

la noche, en entornos íntimos e intersticiales, o que restringen el acceso del público a su trabajo controlando cuidadosamente la difusión de un proyecto determinado.⁵⁸

El interés del museo por las artes escénicas ha dado lugar, sin lugar a duda, a una cierta “pérdida de colmillos” de las artes visuales performativas, que ya no se ocupan de la transgresión, la protesta o la crítica institucional. Ese papel ha recaído, en cambio, en colectivos activistas como Liberate Tate y Gulf Labor.⁵⁹ Sin embargo, lo que *puede* ofrecer la migración de la caja negra al cubo blanco es un objetivo con zoom sobre los conflictos subyacentes a la remodelación de la tecnología de nuestro *sensorium*. Las exhibiciones de danza conforman un extraño híbrido: tanto un *síntoma* como una *compensación* por la virtualización de la percepción. Mientras insisten en un enfoque de la producción destecnologizada y simplificada en gran medida, que pone en primer plano la proximidad íntima del cuerpo humano, llevan, sin embargo, la impronta negativa de la tecnología digital en su propia estructura. No obstante, al afirmar la complejidad de la inmediatez y la mediación, las exhibiciones de danza cuestionan la forma en la que la atención contemporánea —y, por tanto, el sujeto contemporáneo— está configurada en este momento histórico en particular. Se trata de un sujeto atrapado entre nociones de lo público y lo personal que compiten entre sí, entre el sujeto y el objeto, entre lo físico y lo virtual, que se han moldeado y autoconstituido institucionalmente. La pregunta es hacia dónde nos dirigimos ahora: a codificar las apuestas ideológicas de la zona gris, a seguir adelante con sus contradicciones, o a evitar sus paradojas por completo sacando a la performance de la galería y alojándola en nuevos espacios museísticos específicos, que sean más cómodos y convencionales, pero que también carecen de la fricción de una interfaz con el público en toda su incontrolable y distraída multiplicidad.

Referencias bibliográficas

- ABRAMOVIĆ, Marina, y Tania BRUGUERA. “Conversation: Marina Abramović and Tania Bruguera.” In *Art School (Propositions for the 21st Century)*. Ed. Steven Henry Madoff. Cambridge: The MIT Press, 2009. 177-188.
- AGAMBEN, Giorgio. “What Is an Apparatus?”. *“What Is an Apparatus?” and Other Essays*, Trad. David Kishik y Stefan Pedatella. Redwood City, CA: Stanford University Press, 2009. 1-24.
- BANES, Sally. *Democracy’s Body: Judson Dance Theater, 1962–1964*. Durham, NC: Duke University Press, 1993.

⁵⁸ Por ejemplo, Faustin Linyekula dio una conferencia-demostración en el Walker Arts Center cerca de un ascensor (*Artist Talk*, 2011); Trajal Harrell realizó una performance durante la noche en las escaleras mecánicas del MoMA (*In the Mood for Frankie*, 2016); y desde 2002, Ralph Lemon ha controlado estrictamente las imágenes que circulan de su colaboración con una familia en Little Yazoo, Mississippi. Uno de los defensores más honestos de esta postura en el arte visual y la música es Terre Thaemlitz, por ejemplo “Social Media Content Removal Fail” (2013).

⁵⁹ El Liberate Tate (2010–) presionó al museo para que se deshiciese del patrocinio del BP a través de numerosas acciones de “derrame de petróleo” en el Tate Modern y el Tate Britain, mientras que Gulf Labor intervino en el Guggenheim el 1 de mayo de 2015, bañando la rotonda con panfletos de On Kawara para protestar contra las prácticas laborales del museo en los Emiratos Árabes Unidos.

La caja negra, el cubo blanco, la zona gris: las exhibiciones de danza y la atención de la audiencia

- BANKOWSKY, Jack. "Tent Community: Art Fair Art." *Artforum* octubre (2005): 228-232.
- BARISH, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley, CA: University of California Press, 1981.
- BARKER, Howard. *Arguments for a Theatre*. London: Calder, 1989.
- BERARDI, Franco. *After The Future*. Edited by Gary Genosko and Nicholas Thoburn. Chico, CA: AK Press, 2011.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.
- BISHOP, Claire. "The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney." *Dance Research Journal* 46.3 (2014): 62-76.
- BROOK, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1968.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. "The Entropic Encyclopedia." *Artforum* septiembre (2013): 310-317.
- BUTLER, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.
- CARPENTER, Elizabeth. 2014. "Be the Work: Intersubjectivity in Tino Sehgal's *This objective of that object*." *Living Collections Catalogue*, vol. I. Walker Art Center. Acceso 9 de enero de 2018. www.walkerart.org/collections/publications/performativity/be-the-work/.
- COPELAND, Mathieu. *Choreographing Exhibitions*. Dijon: Presses du réel, 2013.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1999.
- CVEJIC, Bojana. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- DAVIDSON, Cathy. *Now You See It: How the Brain Science of Attention Will Transform The Way We Live, Work, and Learn*. New York: Viking, 2011.
- DE BRUGEROLLE, Marie, Connie Butler, et al. 2007. "Who Was Guy de Cointet?" *Artforum* verano (2007): 408-425.
- DENNY, Simon. "Simon Denny" (interview). In *Attention Economy: Jahresring #60*. Ed. Brigitte Oetker y Nicolaus Schafhausen. Berlin: Sternberg Press, 2013. 60-66.
- ERTEM, Gurur. "Gezi Uprising and Corporeal Politics: Watch out history when a dancer goes still!" *iDANS Blog*, 1 de febrero de 2014. Acceso 9 de enero de 2018. <https://idansblog.org/2014/02/01/gezi-uprising-and-corporeal-politics-dancers-still-acts1/>.
- FISHER, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. London: Zero Books, 2014.
- GOLDBERG, Rose Lee. *Performance: Live Art, 1909 to the Present*. New York: Harry N. Abrams, 1979.
- GRASSKAMP, Walter. "The White Wall: On the Prehistory of the White Cube." In *Curating Critique*. Ed. Marianne Eigenheer, Dorothee Richter y Barnaby Drabble. Frankfurt: Revolver, 2007. 316-339.

- GREENBERG, Clement. "The New Sculpture." *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, volumen 2. Ed. John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1986. 313-319.
- GROTOWSKI, Jerzy. "Towards a Poor Theatre." *Towards a Poor Theatre*. Ed. Eugenio Barba. New York: Routledge, 2002. 15-25.
- HASSABI, Maria. Correspondencia electrónica con la autora, 7 de noviembre de 2015.
- HASSABI, Maria. Presentación en Inventur 2, Tanzhaus NRW, Düsseldorf, 3 de junio de 2017.
- HAYES, Marisa. "Exposer la danse au musée: Entretien avec Scarlet Yu." *Repères: Cahier de danse* 38/39 (2017): 5-9.
- HOME-COOK, George. *Theatre and Aural Attention: Stretching Ourselves*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- HOWE, D. Everitt. "Dance in the Ruins: Trajal Harrell, Adam Linder, and Alexandra Bachsetsis on their work, its institutionalization, and the art world." *Mousse* 50 octubre-noviembre (2015): 76-89.
- HUGILL, Alison. "The Instagrammable Angst of Anne Imhof." *Momus* 5 octubre (2016). Acceso 9 de enero de 2018. <http://momus.ca/the-instagrammable-angst-of-anne-imhof/>.
- KAPROW, Allan. "Happenings in the New York Scene." *Essays on the Blurring of Art and Life: Allan Kaprow*. Ed. Jeff Kelley. Berkeley: University of California Press, 1993. 15-26.
- KUNST, Bojana, and Gabriele KLEIN, eds. "On Labour and Performance" (número especial). *Performance Research* 17.6 (2012).
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.
- LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. London: Routledge, 2016.
- LÜTTICKEN, Sven. "Dance Factory." *Mousse* 50 octubre-noviembre (2015): 90-97.
- MCKENZIE, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London: Routledge, 2001.
- MUSEUM OF MODERN ART (MOMA). 2010. "Performance vs. Acting." Instructional video. Acceso el 9 de enero de 2018. www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/conversation.html.
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- PEREL, Marissa. "Gimme Shelter: Infiltrating the MoMA Atrium, Part 1: An Interview with Ralph Lemon on the Curation of 'Some sweet day.'" *Art 21*, 7 de diciembre de 2012. Acceso el 9 de enero de 2018. <http://magazine.art21.org/2012/12/07/gimme-shelter-infiltrating-the-moma-atrium-part-1>.
- RENSTROM, Joelle. "And their eyes glazed over." *Aeon* 12 de septiembre de 2016. Acceso el 9 de enero de 2018. <https://aeon.co/essays/can-students-who-are-constantly-on-their-devices-actually-learn>.
- REYNOLDS, Simon. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber and Faber, 2011.

- RIDOUT, Nicholas, and Rebecca Schneider, eds. "Precarity and Performance" (número especial). *The Drama Review* 56.4 (2012): (T216).
- SALTZ, Jerry. "Last Stand on 53rd Street: This Renovation Plan Will Ruin MoMA, and the Only People Who Can Stop It Aren't Trying." *New York Magazine* 47.6 (24 de marzo de 2014): 127-129.
- SANCHEZ, Michael. "2011: Art and Transmission." *Artforum* verano (2013): 294-301. Acceso el 9 de enero de 2018. <https://artforum.com/inprint/issue=201306&id=41241>.
- SCHECHNER, Richard. "Approaches to Theory/Criticism." *Tulane Drama Review* 10.4 (1966) (T36): 20-53.
- SCHECHNER, Richard. 1968. "6 Axioms for Environmental Theatre." *The Drama Review* 12.3 (1968): T43: 41-64.
- SCHECHNER, Richard. "Selective Inattention: A Traditional Way of Spectating Now Part of the Avant-Garde." *Performing Arts Journal* 1.1 (1976): 8-19.
- SCHNEIDER, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011.
- SILLITO, David. "Philip Glass: Have a sleep during Einstein on the Beach." BBC News, 4 de mayo de 2012. Acceso el 9 de enero de 2018. <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-17958400>.
- SPÅNGBERG, Mårten. Correo electrónico a la autora. 19 de septiembre de 2016.
- THAEMLITZ, Terre. "Social Media Content Removal Fail." Comatonse Recordings, 24 de septiembre de 2013. Acceso el 9 de enero de 2018. www.comatonse.com/writings/2013_social_media_content_removal_fail.html.
- VIRNO, Paolo. *A Grammar of the Multitude*. Los Angeles: Semiotext(e), 2004.
- WILES, David. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- WOOKEY, Sara. *Who Cares? Dance in the Gallery and Museum*. London: Siobhan Davies Dance, 2015.