

# Danza contemporánea y performance en el museo: fronteras y espacios de creación en *Corps rebelles*

Mathieu Viau-Courville

mviaucourville@mcq.org

## INTRODUCCIÓN

Me propongo reflexionar en este artículo sobre la responsabilidad social que tienen hoy en día los museos con vistas a fomentar la creación y apoyar a las comunidades artísticas a través de la realización de exposiciones colaborativas en «co-producción». Para esta reflexión, utilizaré como ejemplo la exposición itinerante *Corps rebelles*, inaugurada en marzo del 2015 en el Musée de la civilisation (Quebec, Canadá) en colaboración con la comunidad artística de Quebec. La exposición se dedica exclusivamente a la danza contemporánea y busca trascender la experiencia convencional que supone la visita al museo. El proyecto fue creado con el fin de canalizar la creatividad en el museo y promover la autoridad compartida (*shared authority*) entre los profesionales del museo y los artistas de la danza contemporánea en un espacio museístico limitado a 800 m<sup>2</sup>. La exposición es una obra participativa y en constante evolución que sirve, además, como catalizador para promover la reflexión sobre la performance y sus diferentes dimensiones como lo es por ejemplo el patrimonio cultural inmaterial. Además, la exposición subraya el carácter intangible y efímero de la danza contemporánea como vehículo de la memoria colectiva. En definitiva, la presente contribución trata de las fronteras que todavía existen en la realización de exposiciones colaborativas en las artes interpretativas y las discute a través de una presentación de las prácticas reflexivas actuales en el Musée de la civilisation: las fronteras entre el artista y el espacio de creación, entre el artista y los profesionales de museos, o entre lo que se considera individual y colectivo en la creación. Además, me

interesa destacar tanto los límites como las posibilidades que ofrecen los museos como lugares dinámicos de cambio social y de promoción –no solamente de conservación– de las artes interpretativas.

Mi escrito se sitúa en un terreno amplio que toma en cuenta el fenómeno de la participación ciudadana y la necesidad de hacer de los museos y de los centros culturales unos lugares de reflexión sobre las políticas que representen mejor los intereses de la mayor parte de la población. La gran pregunta a tratar sigue siendo la misma que hace años: ¿cómo favorecer la participación ciudadana en los museos? Para responder a esta cuestión he utilizado el concepto de «co-producción»<sup>1</sup>, que consiste en el trabajo colaborativo realizado entre museos y comunidades con el objetivo de crear un espacio museístico que ofrezca la posibilidad de interacción e intercambio, respeto y diálogo, hacia una elaboración en común del conocimiento. Me interesa este concepto precisamente porque permite poner de relieve dos aspectos: por una parte, la participación ciudadana como proceso de representación de los intereses y demandas de la comunidad y de la integración de la «voz» del ciudadano en los contenidos museísticos o de su programación cultural. Y, por otra parte, la «co-producción» como modo de «re-presentación» de un patrimonio. Es decir, y siguiendo las ideas del sociólogo Paul Connerton, la «re-presentación» de valores culturales a través de las acciones físicas de las personas, la manera con la que sus gestos y movimientos re-actúan (en el sentido inglés de «re-enact») y «re-presentan» valores culturales.<sup>2</sup> Siguiendo con estas ideas, se considera el patrimonio como un «fenómeno cultural» o proceso social que involucra un cierto compromiso con el pasado. En este sentido, hago referencia a una aproximación del patrimonio vinculada a la manera propuesta por Laurajane Smith: «el ‘patrimonio’ no es una cosa, ni un lugar ni un evento intangible, más bien es una representación o un proceso cultural que permite negociar, crear y recrear recuerdos, valores y significados culturales».<sup>3</sup> En este contexto, se destaca la patrimonialización como proceso de valoración de

1. Como resultado del «giro participativo» que tuvo lugar en los años 2000 en las áreas de las ciencias sociales y humanas, se han ido desarrollando diversas prácticas participativas que han favorecido la elaboración colectiva de los saberes y la cultura. En países como Francia o Canadá (Quebec), se han utilizado mucho los términos de *co-construction des savoirs* o de *projets en concertation* (véase por ejemplo J.-P. CORDIER *et al.*: «Une culture scientifique et technique au service d’une co-construction des savoirs», *La Lettre de l’OCIM*, 126 (2009), pp. 28-35; J. EIDELMAN y A. JONCHERY: «Sociologie de la démocratisation des musées», *Hermès*, 3, n.º 61 (2011), pp. 52-60). En países anglosajones, el *co-curatorship* se ha empleado en referencia a un proceso ético socialmente responsable de cooperación entre un museo y los miembros de la comunidad, con el objetivo de la producción conjunta de un proyecto de exposición (véase por ejemplo, S. ASHLEY: «State Authority and the Public Sphere: ideas on the changing role of the museum as a Canadian social institution», en S. WATSON (ed.): *Museums and Their Communities*, Londres, Routledge, pp. 485-500). En países hispanohablantes, la noción de co-construcción también se ha utilizado aunque quizás con más frecuencia en países de América Latina y en disciplinas como la educación y la comunicación. Para facilitar la lectura del texto, aquí se emplea el término «co-producción» de forma sinónima a las expresiones «co-curatorship», «co-construcción» y «co-creación».
2. P. CONNERTON: *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 69
3. L. SMITH: *Uses of Heritage*, Londres, Routledge, 2006, p. 11.

los elementos del pasado considerados como importantes: la patrimonialización permite que la memoria se exprese y viva a través de una serie de gestos y actos culturales (*embodied cultural acts*).

## DANZA CONTEMPORÁNEA EN EL MUSEO

Para clarificar estos conceptos, utilizaré como ejemplo un proyecto de exposición concreto dedicado a la patrimonialización de la danza contemporánea de Quebec. Este proyecto forma parte de una reflexión más amplia que comenzamos en el Musée de la civilisation (ciudad de Quebec, Canadá) sobre el uso potencial de los espacios de exposiciones como lugares tanto de expresión artística como de participación ciudadana.

El proyecto permite ver al museo más allá de su papel fundamental de colección, documentación y exposición de objetos. Permite además establecer un marco práctico y conceptual que aborde los espacios de exposición como 1) lugares de diálogo, de creatividad y de co-producción con la comunidad artística y 2) espacios de mediación entre los artistas y la comunidad.

Además, trataré la necesidad de superar la eterna cuestión de la mediación cultural, que todavía sigue siendo en la mayoría de los casos una aproximación en descenso, es decir, del que sabe al que no sabe. A diferencia de la aproximación habitual, aquí enfatizaré la necesidad de alimentar y construir una verdadera política de los públicos que permita realizar acciones culturales concretas que pongan a los visitantes y a los miembros de la colectividad en situación de productores de contenidos. Es decir, acciones culturales en las que los visitantes sean cómplices y partícipes del patrimonio cultural y de la transmisión de su memoria.

En los últimos diez años, muchos museos han confiado la curaduría y la realización de exposiciones a miembros de la comunidad artística con el fin de democratizar estas prácticas, generar nuevas lecturas de las colecciones y promover experiencias compartidas en los museos. Sin embargo, en la mayoría de los casos esa libertad en la realización de las exposiciones se ha traducido en que tanto los artistas invitados como el personal del museo han acabado trabajando de forma independiente o contribuyendo individualmente a la instalación o a la exposición final. Además, en muchos casos, los artistas invitados eran personalidades conocidas nacional y/o internacionalmente de modo que, en estos casos, su participación en el museo no se puede considerar como ejemplo de inclusión social, democratización y participación, debido a que eran miembros con un cierto estatus social e incluso a veces tenían una mayor visibilidad que los propios museos que los invitaron. La curaduría y la realización de exposiciones en modo colaborativo siguen siendo retos importantes a tratar en el ámbito museístico, en particular a la hora de encontrar la manera adecuada de fomentar la cola-

boración entre creadores y profesionales de museos (conservadores, mediadores, diseñadores, etc.) para que la institución no quede únicamente como un lugar que presta sus espacios a los creadores.

La pregunta ahora es: ¿cuál sería la forma de desarrollar la mejor propuesta de trabajo de modo operativo para poder, como museo, fomentar y apoyar la creación? La respuesta reside en conseguir que este ámbito artístico y de creación no se quede únicamente limitado al museo que acoge a un artista y se lo presenta al público, sino que los tres elementos –artista, museo, y comunidad– puedan interactuar e influirse mutuamente. El objetivo no es solamente el de provocar una experiencia crítica para que los visitantes perciban y reflexionen sobre el patrimonio inmaterial de la danza, sino que la experiencia vaya más allá y ellos mismos se conviertan en los vehículos de la memoria del patrimonio coreográfico quebequense.

## FRONTERAS

Para tratar este tema hablaré a continuación de la noción de fronteras, que es en realidad un modo operativo de afinar el proceso de exposición. Por medio de ellas pueden identificarse los límites que todavía existen en la realización de exposiciones colaborativas en las artes interpretativas. Estas fronteras son por tanto los límites que hay entre el artista y el espacio de creación, entre el artista y los profesionales de museos, o entre lo que es individual y lo que es colectivo en la creación. Como institución, tenemos la voluntad de eliminar las fronteras que todavía existen cuando intervienen artistas contemporáneos en los museos, invitando a los artistas a trabajar junto con los profesionales de los museos en modo «co-creativo» e involucrando también al visitante dentro del mismo proceso de creación en el museo.

Tratamos el proyecto de exposición dedicado a la patrimonialización de la danza contemporánea de Quebec en términos de espacios de creación compartidos en los que los agentes involucrados trabajan juntos en todos los aspectos de la exposición. El objetivo es el de promover el choque de ideas y romper con los límites que separan los artistas, los profesionales del museo y la comunidad.

El objetivo de este tipo de proyecto no es la confusión o el rechazo del saber-hacer de los artistas o de su proceso de creación. Al contrario, es el de crear las bases para establecer las políticas que aseguren una serie de premisas que se presentarán a continuación y que, desde mi punto de vista, son fundamentales hoy en día para asegurar un futuro sostenible para cualquier institución con vocación patrimonial. Un ejemplo concreto es el de los museos o espacios patrimoniales que pretenden ampliar sus programaciones culturales para dirigirse a cualquier tipo de visitante y permitir una práctica participativa.

La primera premisa tiene que ver con la necesidad de maximizar el proceso de producción en común y de intercambio de los saberes y del saber-hacer por parte de los creadores invitados y de los profesionales del museo. La interacción entre los diferentes agentes involucrados en el proceso creativo también favorece el establecimiento de la «multivocalidad» en el proyecto expositivo. Es decir, la creación de múltiples puntos de vista a través de la aportación de varios agentes durante el mismo proceso de producción (puntos de vista que luego se traducen en herramientas de mediación cultural multimedia, como fotos, vídeos, entrevistas, audioguías, etc.).

La segunda premisa se relaciona con la propia identidad de la institución. Hoy en día cualquier institución cultural, sea un museo o un centro cultural, puede construir su programación cultural invitando en sus espacios a una serie de artistas. En efecto, en los últimos años se han visto instituciones culturales con altos presupuestos que han creado impresionantes programaciones culturales gracias a la contratación regular de varios artistas reconocidos nacional e internacionalmente.<sup>4</sup> El desafío está en que el proyecto llevado a cabo por estos artistas sea único y se apoye en los profesionales de las propias instituciones para realizar una creación singular que permita a la institución destacar y desarrollar una programación adaptada a su misión y proyecto cultural. La importancia de ello reside en que el proyecto permita a la institución destacar y aprovechar su propio saber-hacer permitiéndole distinguirse de otras instituciones que recurran a un proceso similar de contratación de artistas –en particular, su saber-hacer en torno a la conservación del patrimonio tanto material como inmaterial.

Por último, es esencial el uso de espacios de exposición como espacios de mediación entre los artistas y la colectividad que permitan desmitificar el trabajo curatorial y destacar el papel social de la institución, así como distinguir el valor de la institución frente a otras instituciones culturales de la ciudad con vistas a una mayor coherencia y a una política inclusiva.

Para que quede más claro, volveré a nombrar esas nociones a través de ejemplos concretos que observamos en *Corps rebelles*.

## NUEVA MUSEOLOGÍA

Durante mucho tiempo, [los curadores] vivieron en sus instituciones, rodeados de tesoros, y en ciudades y países de los que no sabían absolutamente nada (Hugues de Varine).<sup>5</sup>

4. Por ejemplo, el Centre culturel de rencontre Abbaye de Neumünster de Luxemburgo, o varias de las unidades culturales de la red Sesc del estado de São Paulo, Brasil. Por supuesto, utilizar estos ejemplos no quita en ningún momento los méritos que estas instituciones merecen y las realidades locales que justifiquen sus decisiones a la hora de montar sus programaciones.
5. H. de Varine citado en R. de la ROCHA MILLE: *Museums Without Walls: The Museology of Georges Henri Rivière*, Tesis doctoral, Londres, City University London, 2011, p. 197.

A continuación, situaré la práctica museística del Musée de la civilisation (MCQ). Para ello, retomaré las bases de su filosofía como institución patrimonial y producto directo de la Nueva Museología desarrollada a partir de los años 1970. Además, daré cuenta de cómo el MCQ creó, a finales de los años 1980, una nueva estructura de trabajo y una redistribución curatorial para favorecer una mayor democratización de la cultura y un mejor compromiso social.

Cada vez son más los que plantean la idea de que los museos deberían ser instrumentos que favorezcan el cambio social. Esta manera de pensar convierte a los museos en lugares que permiten a las personas adquirir una mejor conciencia de su papel y de su lugar en la sociedad y llevarse con ellos las herramientas necesarias para interactuar mejor, comunicar y compartir el saber con otros. Por supuesto, estos tipos de proyectos culturales requieren de reconfiguraciones institucionales necesarias que permitan tener una aplicación real. Por ejemplo, uno de los mayores cambios organizacionales de las últimas décadas ha sido el abandono progresivo del modelo tradicional del curador-académico (*scholar-curator*), es decir, un especialista de una cultura, de un tipo de cultural material y de una disciplina,<sup>6</sup> hacia un nuevo modelo de gestión de proyectos expositivos organizado por grupos de trabajo coordinados por encargados de proyectos.

Esta nueva aproximación es producto del carácter social de la Nueva Museología, tras el famoso encuentro organizado por la UNESCO en Santiago de Chile en el año 1972. Los detalles de este encuentro y su impacto en la museología se han discutido muchísimo desde entonces y detallado en varias publicaciones.<sup>7</sup> Aquí propongo una sencilla síntesis para contextualizar los orígenes del Musée de la civilisation.

En esencia, la Nueva Museología reprochaba a los museos ser demasiado colonialistas, elitistas y centrados en sus colecciones y métodos de conservación, con exposiciones e investigaciones excesivamente simbólicas y enfocadas en el pasado y, en definitiva, demasiado costosas sobre todo si se considera que aportan poco a la sociedad contemporánea. Frente a ello, la Nueva Museología buscaba instituciones socialmente integradas con contenidos basados en los individuos y en sus acciones (*human agency*) en vez de en la cultura material y en su valor simbólico. En definitiva, el objetivo era el de buscar la democratización de la cultura y crear mayores vínculos entre los museos y la sociedad.

6. P. J. BOYLAN: «The Museum Profession», en S. MACDONALD (ed.): *A Companion to Museum Studies*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 418-419; P. CANNON-BROOKES: «The Role of the Scholar-Curator in Conservation», en S. KNELL (ed.): *Care of Collections (Leicester Readers in Museum Studies)*, Londres-Nueva York, Routledge, 1994, p. 49.
7. Vid., por ejemplo, P. VERGO: *The New Museology*, Londres, Reaktion Books, 1989; P. ASSUNÇÃO DOS SANTOS y J. PRIMO (eds.): «Understanding New Museology in the 21st Century», *Cadernos de Sociomuseologia*, n.º 37 (2010); S. MACDONALD: «Expanding Museum Studies: an introduction», en S. MACDONALD (ed.): *A Companion to Museum Studies*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 1-12.

Todo aquello llevó a una importante reconsideración y reconstrucción de los elementos fundamentales que definen a los museos como son el valor, el control, la autoridad o la autenticidad. En concreto, trajo una completa redistribución del poder dentro de la institución, la llamada «redistribución curatorial», que terminó dando más voz a nuevos actores de la cultura, como por ejemplo a los educadores, especialistas de la comunicación, etc. En Europa y en Quebec esa reflexión hizo posible la creación de la noción de «museo de sociedad».<sup>8</sup>

## LA REDISTRIBUCIÓN CURATORIAL DEL MUSÉE DE LA CIVILISATION

Como en el resto de Canadá, los museos de Quebec estuvieron hasta los años 1960 fuertemente influenciados por los modelos británicos y de los Estados Unidos. La mayoría de estos museos eran instituciones de investigación puntera que seguían el modelo del museo del siglo XIX, enfocados en la figura del «curador-académico». El éxito del trabajo del curador académico, dependía de sus publicaciones y contribuciones al saber, siguiendo el modelo universitario (de asistente curador se pasa a titular). En este contexto, la exposición era una herramienta que mostraba todo el trabajo de investigación realizado y ofrecía, en la mayoría de los casos, el punto de vista de un especialista: una dinámica del experto hacia el no-experto. Como consecuencia, los museos eran vistos como lugares para educar y, en cierto modo, ejercer un cierto control social y los visitantes eran considerados como cajas vacías que tenían que llenarse de cultura.<sup>9</sup> En este contexto, cada persona se convertía en un buen embajador de esa cultura.

El Musée de la civilisation (MCQ), inaugurado en el 1988, fue en su tiempo una respuesta radical a la necesidad de crear instituciones culturales nacionales que pudieran representar mejor la identidad y la cultura local –quebequense– y su posicionamiento en el mundo. Su creación fue un primer paso hacia un nuevo tipo de institución representativo de una museología social, tanto en Quebec como en varios países de Europa, preocupado por la valoración de las identidades nacionales y que llegaría a llamarse durante los años 1990 museo de sociedad.<sup>10</sup> Como primer museo de sociedad en Quebec, el MCQ abarca prácticas y políticas de los museos de historia y de etnografía, de los llamados «ecomuseos» y de los museos de sitio, para lograr un enfoque propio en el trabajo de exposición y de comunicación del saber. Desde mi punto de vista,<sup>11</sup> el cambio más radical del

8. N. DROUGUET: *Le Musée de société: De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, París, Armand Colin, 2015.

9. J. ROUNDS: «Meaning Making: A New paradigm for Museum Exhibits?», *Exhibitionist*, 18(2) (1999), pp. pp. 1-12.

10. N. DROUGUET: *Le Musée de société...*

11. Un argumento que presenté en varias ocasiones, especialmente en mi ponencia *Museums Without (Scholar) Curators: Exhibition-Making in Times of Managerial Curatorship* (en proceso de publicación) presentada en el workshop *Espaços de Memória e Cultura: participação e comunidade*, or-

MCQ fue el abandono completo del modelo académico. El proyecto cultural del museo consistió en su momento en la promoción de la inclusión social y el acceso a la cultura, priorizando la narrativa sobre la materialidad y la comunicación del saber sobre la investigación puntera de los curadores-académicos.

El MCQ resultó muy innovador a finales de los años 80 debido a que fue capaz de separar completamente el trabajo de exposición, por un lado, y el trabajo de conservación y documentación, por otro. Aunque haya ido cambiando desde su inauguración, la estructura fundamental sigue siendo la misma que al principio, es decir, por una parte están los encargados de proyectos de exposición (*chargés de projet*), que tienen a su cargo la producción y el contenido de la exposición; por otra existe en el organigrama un departamento distinto y alejado de los encargados de proyectos de exposición, en el que se encuentran los conservadores (que no son curadores-académicos) cuya función es la conservación, la documentación y la clasificación de las colecciones nacionales y que, además, pueden recomendar objetos de las colecciones a los encargados de proyectos.

Esta estructura, ahora reconocida como fundamento del modelo museístico influenciado por la Nueva Museología<sup>12</sup>, permite que el encargado de proyectos de exposiciones organice e interprete un saber especializado (investigación) que haya sido producido fuera de la institución, por lo general en el sector universitario. Además, pueden contratarse investigadores para que elaboren informes sobre determinados temas que más adelante se transformarán en una exposición gracias al trabajo de los encargados de proyecto y de varios colegas del museo. En el caso del proyecto *Corps rebelles*, su misión fue la de interpretar y exponer un saber procedente de la comunidad artística de Quebec a partir de un modo de trabajo como hemos dicho antes en «co-producción».

## CORPS REBELLES: CONTEXTO

El proyecto *Corps rebelles* nació de una petición de la comunidad artística de Quebec al museo, como reacción a la problemática ligada a la conservación del patrimonio de las artes escénicas en Quebec (en Quebec hablamos de *arts vivants*, y en el resto de Canadá de *performing arts*), en concreto la necesidad de preservar la memoria de las obras coreográficas. Es importante saber que en Quebec, a diferencia de lo que ocurre en Estados Unidos o en varios países europeos, no existe un museo que se dedique específicamente a las artes escénicas.

ganizado por el SESC-Centro de Pesquisa e Formação y el Musée de la civilisation, en São Paulo, Brasil, agosto de 2015. Véase también, M. VIAU-COURVILLE: «Sans conservateurs(-chercheurs)», *THEMA. La revue des Musées de la civilisation*, n.º 4 (s. a.), pp. 4-7

12. P. van MENSCH: *Museology and management: enemies or friends? Current tendencies in theoretical museology and museum management in Europe*, 2011. Recuperado de internet (<[http://www.icom-portugal.org/multimedia/File/V%20Jornadas/rwa\\_public\\_pvm\\_2004\\_1.pdf](http://www.icom-portugal.org/multimedia/File/V%20Jornadas/rwa_public_pvm_2004_1.pdf)>).



Por este motivo, en el momento en que llegó la petición existía una necesidad de la comunidad de conservar y asegurar la transmisión de la memoria de generaciones de artistas, autores, pintores, coreógrafos, bailarines, etc., tanto desde el punto de vista de la cultura material como del saber-hacer de los artistas y sus obras que, desde la llegada de las nuevas tecnologías, estaban cada vez más desmaterializadas, eran más intangibles y, por tanto, corrían el peligro de caer en el olvido.

Como museo nacional, tal reto presentaba una gran oportunidad de responder a una demanda de la comunidad quebequense y permitir lo siguiente. En primer lugar, ver hacia donde podía llegar el modelo participativo de trabajo con la intervención de artistas de todo tipo capaces de exponer y preservar este saber. En segundo lugar, hacer que el museo se convirtiera en una plataforma de mediación entre el grupo de artistas y el resto de la comunidad, local, nacional, e incluso internacional. En tercer lugar, este proyecto daba la oportunidad de seguir con la reflexión sobre el papel social de las instituciones culturales, no solamente como medio de preservación, sino también como espacio capaz de fomentar la creatividad dentro de su comunidad.

## EXPOSICIONES ANTERIORES

A lo largo de los años el museo ha ido explorando, a través de diversas exposiciones, varios temas de cultural inmaterial, como el patrimonio de las canciones de Quebec, del cine o de los ritmos de la música en África. Estos proyectos permitieron una investigación sobre las diferentes maneras de preservar y diseminar la memoria colectiva de la comunidad. Sin embargo, se limitaron a utilizar la colección nacional como manera de ilustrar las narrativas de las exposiciones y por este motivo no se desarrollaron de manera suficiente las colaboraciones con miembros de las distintas comunidades. A los diferentes artistas, cantantes, escritores y músicos se les involucró primero como consultores de contenido (años 1990), luego como partícipes en el establecimiento del escenario y las temáticas transversales de las exposiciones (años 2000) y en los últimos años se les empezó a invitar para realizar las performance y creaciones en torno a las diversas exposiciones que se presentaron en el museo. Un ejemplo de ello fue *Samurai* (2013), en la que varios artistas invitados efectuaron actuaciones (*performance*) inspiradas en la temática propia de la exposición –Japón, su historia y los valores de los samurai– y de los objetos expuestos. De esta manera se consiguió destacar y enfatizar los elementos del proceso de creación y la importancia de los gestos y movimientos que permitieran entender las dinámicas vinculadas a la transmisión de la memoria de la actuación de las obras expuestas, ya fuera cine, canción, danza, etc.

En todos esos casos, y como ocurre en la exposición *Samurai* y en exposiciones de tantas otras instituciones, ocurrió que los artistas trabajaron de forma totalmente independiente, en torno al proyecto, pero sin hacer una contribución

directa. De esa forma el aporte del artista quedó integrado casi como modo de interpretación o re-interpretación de espacios museísticos, colecciones, etc. Estos proyectos crearon varias herramientas de mediación cultural para asegurar la accesibilidad de cada proyecto a cada tipo de visitante. Sin embargo, el público siguió todavía al margen de los proyectos.

A lo largo de los años el Museo ha querido ir más allá de estas dinámicas de trabajo para desarrollar lo que consideramos como una necesidad hoy en día: pensar el modo participativo y de «co-producción» de los proyectos en términos de espacios de creación compartidos.

El proyecto *Corps rebelles* fue una oportunidad de reflexionar junto con los artistas sobre cómo canalizar la creatividad museística dentro de los límites de un espacio de 800 m<sup>2</sup>. El objetivo fue el de favorecer la producción en común de artistas y profesionales del museo (el encargado del proyecto de exposición, los diseñadores, los educadores, etc.) para que este último dejara de ser únicamente una institución que ofreciera sus espacios a los creadores.

*Corps rebelles* trasciende la experiencia convencional que supone la visita al museo. Es una obra participativa y en constante evolución que sirve, además, como catalizador de reflexión sobre la performance y sus diferentes dimensiones como patrimonio cultural inmaterial. Además, favorece la autoridad compartida (*shared authority*) entre los profesionales del museo y los artistas de la danza contemporánea en un espacio museístico y actúa como plataforma entre esos artistas, los visitantes y los miembros de la comunidad.

El dialogo que dio luz a esta exposición se realizó entre un grupo de artistas y coreógrafos de la danza contemporánea de Quebec y una encargada de proyectos de exposición no especialista y no iniciada en temas de danza contemporánea o de otras áreas de las artes interpretativas. A este grupo se les unió la participación de alumnos universitarios de varias disciplinas, profesionales del ámbito de las artes escénicas y miembros de escuelas locales de danza situadas en la ciudad de Quebec. El objetivo fue el de destacar el carácter invisible y efímero de la danza contemporánea, vista como un vehículo de la memoria social.

## CORPS REBELLES: PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL Y MEMORIA

La danza consiste en una serie de movimientos y gestos que encarnan (*embody*) una forma de memoria social. *Corps rebelles* aproxima el movimiento humano como un tipo de patrimonio en el que la acción corporal (*bodily action*) refleja un aspecto esencial del patrimonio cultural inmaterial: «re-presenta» valores culturales. Esta aproximación nos hace pensar en lo que Paul Connerton se refería al hablar de hacer que «reaparezca lo que ha desaparecido»<sup>13</sup> o lo que Halifu Osu-

13. P. CONNERTON: *How Societies Remember...*, p. 69

mare, en sus estudios sobre la cultura hip hop en Hawaii, describió como «actos que permiten volver a poner en evidencia, a través del cuerpo, lo que ha sido hasta ahora invisible, sumergido en el psyche».<sup>14</sup> Como he mencionado al principio de este artículo, en la exposición *Corps rebelles* el patrimonio no es considerado ni como una «cosa», ni como un objeto, sino según Laurajane Smith, como un proceso cultural involucrado en la construcción y la regulación de recuerdos, valores y significados. *Corps rebelles* intenta enfatizar este proceso cultural. En dicha dirección y desde mi punto de vista, la exposición puede considerarse como un «artefacto» u «objeto» etnográfico.

Las artes de interpretación (*performing arts*), como manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial, presentan una serie de retos y posibilidades para los museos. Tradicionalmente los museos han organizado sus colecciones en base a la materia (industrial, cultural, artística, etc.), y las han clasificado de forma cronológica. Aunque la cultura material puede ser documentada e investigada para poner de relieve las múltiples formas en las que los objetos son entendidos a través del tiempo y del espacio, en realidad la mayoría de los objetos en el museo sirven para conocer y realzar el pasado. A diferencia de lo que ocurre con la cultura material, no es posible aproximarse al patrimonio inmaterial con los mismos principios del coleccionismo, dado que su carácter, esencialmente transformativo y que abarca varios tipos de performance, llama a la necesidad de crear nuevas oportunidades que vinculen el museo con los creadores.

Una de las razones que explica la necesidad de este vínculo es que la memoria de la performance es multidimensional: material (como los disfraces, escenas, fotos, videos), acústica (como la música o los sonidos creados por los bailarines), física (como la acción corporal o la relación con la audiencia) y social (como son las obras creadas en un momento determinado con una visión particular del mundo). Es por ello que las artes de interpretación como la danza presentan al menos dos retos en términos de conservación patrimonial. En primer lugar, la danza es efímera e irreversible, y su sentido depende casi exclusivamente de los esfuerzos de otras personas por preservar su memoria a través del acto de re-actuación (*re-enactment*) o re-interpretación. En segundo lugar, el proceso creativo en sí puede ser totalmente digital e intangible, como consecuencia del aumento de la digitalización como modo de expresión en los últimos años. Como el lenguaje, la danza está siempre en transformación y evolución y las obras coreográficas, que son como organismos vivos, se metamorfosean y sus re-actuaciones son como vehículos de memoria social.

En *Corps rebelles* aparecen identificados seis estados o tipos de cuerpos, que se presentan a lo largo de toda la visita de la exposición. El objetivo de la presencia de estos cuerpos es el de conseguir que el visitante pueda tomar consciencia de

14. H. OSUMARE: «Global Breakdancing and the Intercultural Body», en F. J. KOROM (ed.): *The Anthropology of Performance: a Reader*, Oxford, Willey and Sons, p. 261.

las diferentes maneras de aproximarse al cuerpo como herramienta de resistencia política y de cambio social. De esta forma a los visitantes se les propone una experiencia museística que va más allá del recorrido tradicional, no en vano están invitados a pensar y actuar con sus cuerpos y no sólo con sus mentes. Además, y gracias a la puesta en escena en el museo de varios contextos históricos y políticos junto con la danza contemporánea, esta experiencia permite a los visitantes ser conscientes de que las acciones sí que pueden cambiar el mundo.

### **CORPS REBELLES: EL RECORRIDO**

La exposición propone un recorrido dividido en siete zonas que van transformando progresivamente la visita en una experiencia activa y participativa. La primera zona presenta el cuerpo humano y su capacidad de convertirse, a través de la danza, en un vehículo de creación de sentido, al igual que el lenguaje. Mediante técnicas audiovisuales de inmersión, como los proyectores de luz, se consigue subrayar la presencia y los movimientos de los visitantes, a través de la creación de un ámbito escénico parecido a una instalación monumental de un juego de sombras chinas. Una serie de proyectores programados por ordenador enfatizan los gestos de los visitantes a quienes se les invita a reproducir/imitar los movimientos de la coreografía de una bailarina proyectada en el muro. Además, en la entrada de la exposición se proporciona a cada visitante guías audio con información adicional en forma de narración acompañada de obras musicales. El contenido audio se adapta progresivamente a las diferentes secciones de la exposición a medida que avanza el visitante. Unos textos cortos ayudan también al entendimiento de las formas básicas de la danza que se puede utilizar como herramienta de resistencia política e ideológica.

En esta primera zona se presentan también los seis «estados» del cuerpo coreografiado/social:

- *Cuerpos naturales*: creaciones y/o manifestaciones que vinculan ideas de cuerpo y naturaleza y tienen la finalidad de explorar el carácter orgánico o primitivo del cuerpo.
- *Cuerpos virtuosos*: creaciones y/o manifestaciones que amplían los límites de la capacidad humana en términos de comprensión y ejecución de los gestos corporales.
- *Cuerpos urbanos*: creaciones y/o manifestaciones que vinculan cuerpo y ciudad y, de forma más amplia simbolizan la modernización de la rutina cotidiana.
- *Cuerpos multi (multitecnológicos o multidisciplinares)*: creaciones y/o manifestaciones que modifican la presencia o resonancia de los cuerpos en el tiempo y en el espacio mediante el uso de las nuevas tecnologías y las aproximaciones interdisciplinarias.

- *Cuerpos políticos*: creaciones y/o manifestaciones que tienen como objetivo el compromiso político como protesta activa.
- *Cuerpos atípicos*: creaciones y/o manifestaciones que transforman el estado del cuerpo de forma metafórica o física, en su carácter o en su estructura. En estos casos queda afectada la manera que tiene el cuerpo de moverse de forma atípica (diferencias morfológicas, discapacidades, etc.).

La segunda zona proporciona una breve introducción a la danza contemporánea, sus momentos más importantes en el tiempo, los artistas destacados que contribuyeron a transformar esta forma de expresión artística y el paso de la danza moderna a la danza contemporánea. Los elementos básicos de la danza contemporánea son presentados en unas cortinas monumentales de estilo teatral: definiciones, historia, conceptos claves, construcción de sus guiones, códigos propios, así como los tipos de danzas de carácter social que la contribución de cada elemento permite que el cuerpo que baila sea visto como un cuerpo social.

La tercera zona es una instalación circular compuesta de ocho pantallas monumentales donde se invita al visitante a sentarse en un sofá circular y a experimentar la obra de Stravinski *La consagración de la primavera*. Cada pantalla presenta ocho reinterpretaciones de la obra de Stravinski de las últimas décadas (figura 1). La instalación muestra cómo la re-actuación (*re-enactment*) de una obra interpretativa (*performance*) a lo largo del tiempo puede cambiar de forma significativa las múltiples transformaciones sociales y políticas (por ejemplo, los cambios del papel de la mujer en la sociedad, la homosexualidad, los cambios en la percepción de los valores estéticos, etc.). La obra de Stravinski, escrita y coreografiada en plena *Belle Époque de Paris*, generó un rechazo importante por parte del público tras su inauguración en el Théâtre des Champs-Élysées en 1913. El uso de movimientos corporales discontinuos y desarticulados, acompañados de una música estridente y de unos ritmos poco usuales, escandalizó al público. A pesar de ello, *La consagración de la primavera* se convirtió en una obra maestra y en un modelo de expresión de ideas fantásticas que desde entonces se han reinterpretado y vuelto a poner en escena más de doscientas veces.

A pesar de que se han podido preservar muy pocos restos materiales de la obra original (la partitura original, algunas fotografías y dibujos hechos por artistas y miembros del público durante la inauguración y unas pocas notas de movimientos claves), el significado y la esencia de la obra se han mantenido en la memoria colectiva. Con sus múltiples reinterpretaciones y transformaciones a lo largo de los años, *La consagración* queda como un ejemplo clave de los desafíos que este tipo de obras presentan para el trabajo curatorial y de la preservación del patrimonio cultural inmaterial, en particular porque no queda ningún elemento de los disfraces, accesorios o elementos de la decoración de las escenas originales. De modo acorde a lo argumentado en este artículo, la obra permite enfatizar unos elementos fundamentales que aseguren la preservación y la curaduría de las



Fig. 1. Instalación de La consagración de la primavera en la exposición Corps rebelles. © Musée de la civilisation, Quebec (Foto: Audrey Brossard).

artes interpretativas intangibles: la necesidad y el interés por la supervivencia de la memoria de la obra gracias a un proceso constante de re-presentación asegurado por la repetición, la renovación y la reinención.

La cuarta zona muestra en detalle cada uno de los seis cuerpos que fueron definidos al inicio de la exposición. Cada cuerpo se identifica, crea, coreografía y cura en un proceso de colaboración y de participación entre los profesionales del museo (los encargados del proyecto de exposición, los educadores, los técnicos del audiovisual y los diseñadores) y seis artistas colaboradores. Cada cuerpo se presenta en una «unidad inmersiva» compuesta de tres pantallas gigantes que rodean al visitante. Cada unidad la concibe uno de los artistas involucrados en el proyecto que trabajó en colaboración con los profesionales del museo para elaborar las narrativas y explorar cada tipo de cuerpo/estado (figura 2). Una vez la narrativa construida, al artista se le entrevista y graba en un video que luego es insertado en la «unidad inmersiva». Cada artista se apropia de uno de los cuerpos y crea una obra coreográfica original que es grabada dentro de los espacios técnicos del museo. A partir de esa creación se creó un video de estilo *storyboard* (guion gráfico) en colaboración con los profesionales del museo para ilustrar el proceso creativo de cada actuación (*performance*). Cada «unidad inmersiva» incluye varias proyecciones entrecortadas de la entrevista, la obra original completa y el *storyboard* además de efectos cinematográficos –con el objetivo de crear «espacios inmersivos» independientes, cada uno representando un cuerpo/estado.



Fig. 2. Vistas de la unidades inmersivas de la exposición *Corps rebelles*. © Musée de la civilisation, Québec (Fotos: Jérémie LeBlond-Fontaine-Icône).

La quinta zona es una instalación compuesta de una serie de puestos de consulta situados lo largo de los muros de la exposición. Cada puesto de consulta muestra videos cortos (3 min.) de actuaciones en público que fueron grabadas en varios momentos y lugares a través del mundo. Cada puesto agrupa vídeos clasificados por temas en torno a los seis cuerpos con ejemplos de artistas y sus biografías.

La sexta zona sirve de interludio, enfatiza el carácter efímero de la danza contemporánea y sus procesos creativos. Es un pequeño espacio dedicado a la presentación de herramientas desarrolladas por los miembros de la comunidad de danza de Quebec para conservar los rastros de la danza contemporánea, tanto tangibles como intangibles. Algunos ejemplos de los elementos expuestos son los sistemas de anotación, los cuadernos escritos por los coreógrafos o los manuales de danza. Todos ellos con el fin de grabar movimientos humanos para que puedan volverse a interpretar por otros artistas y creadores.

La zona final, el Estudio, es una reproducción ( $\sim 100 \text{ m}^2$ ) de un estudio de coreografía dedicado a transformar la exposición en un espacio compartido de creatividad y *performance*. Es aquí que, como último paso de la «co-producción», se juntan los creadores, los profesionales del museo y los visitantes. En el Estudio se presentan varias actividades. La primera invita a los visitantes a experimentar una inmersión completa en *Joe*, una obra musical creada en 1983 por el coreógrafo Jean-Pierre Perreault (1942-2002). Hasta quince visitantes a la vez son invitados a entrar en el Estudio dónde les esperan los educadores del museo y/o los artistas para ayudarles a vestirse con reproducciones de las botas, trajes y sombreros que llevaban los bailarines de la obra original. Al pasar al espacio dedicado al baile, los visitantes reciben más instrucciones a través de una grabación audio de Giselle Chagnon, una coreógrafa que fue durante muchos años colaboradora de Perreault. Junto con la ayuda de los educadores del museo y de los artistas que están también presentes en el Estudio, los visitantes reproducen juntos una parte de la coreografía de la obra de *Joe* (Figura 3). La actuación, ya filmada, es reproducida en una pantalla gigante que se encuentra a la salida de la exposición. Al salir del Estudio, los visitantes pueden volver a ver la coreografía en la que participaron- y, que por extensión, permitió que ayudara a preservar la memoria de la

obra a través de la actuación. Gracias al uso de la tecnología digital, la actuación de los visitantes se muestra de forma simultánea con el video original de *Joe*. Los visitantes pueden así darse cuenta de la exactitud con la cual reprodujeron los movimientos de baile de la obra original.

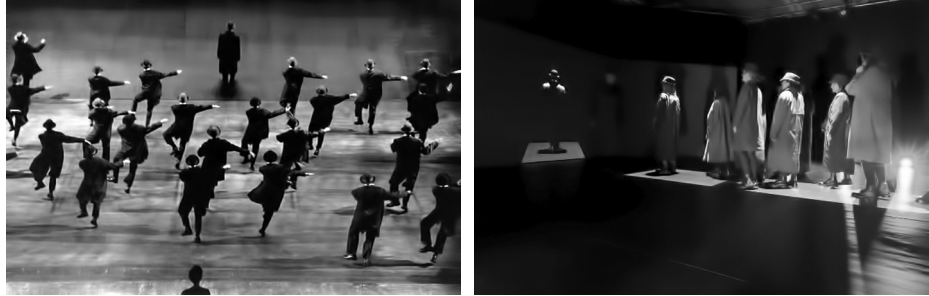


Fig. 3 (izquierda) la obra *Joe*, fotografiada por M. Slobodian durante un espectáculo que tuvo lugar en la Place des arts, Montreal, 1989 (imagen de cortesía de la Fondation Jean-Pierre Perreault, Montreal); (derecha) artistas y profesionales del MCQ en el Estudio durante una grabación de prueba de la obra *Joe*. © Musée de la civilisation (Foto: Jérémie LeBlond-Fontaine-Icône).

La segunda actividad presenta una serie de residencias artísticas organizadas a lo largo de los once meses que duró la exposición. Las residencias se organizaron con el fin de crear/generar/invitar nuevas maneras de interaccionar entre los coreógrafos de la comunidad nacional e internacional y los visitantes del museo. Dentro del Estudio, cada creador-residente desarrolló una serie de proyectos coreográficos en los que se invitó al visitante del museo a formar parte del proceso creativo (a través de la actuación). Todo ello con el fin de permitir al visitante una mejor conceptualización y comprensión de las maneras en las que la acción corporal puede a la vez llevar un cierto significado y ser un vehículo para la memoria social. Todas las sesiones de creación y las actuaciones coreográficas (*performance*) que resultaron de las residencias fueron grabadas y guardadas en las colecciones del museo (como archivos digitales) con el objetivo de preservar las huellas de la etnografía de la creatividad y del proceso creativo en el ámbito coreográfico.

## CONCLUSIÓN: DE VISITANTE A BAILARÍN

El potencial e impacto de un proyecto participativo como *Corps rebelles* pueden destacarse a través de un análisis en tres niveles de lectura. El primero, el espacio dedicado al Estudio, permite al visitante ser partícipe de la supervivencia de la obra coreográfica. En este espacio el visitante se convierte, momentáneamente, en un bailarín. Los gestos y movimientos que aprende a reproducir le permiten llevarse la memoria de *Joe*. Aquí, el Estudio permite a la exposición transformarse en un espacio que va más allá del simple «espacio inmersivo». Como una escena



de teatro, la exposición se presenta, sobre todo en las primeras zonas, como un espacio donde la audiencia (los visitantes) observa y evalúa. Sin embargo, así como una obra de teatro se dirige generalmente a una audiencia separada de la escena, en el Estudio la visita se transforma en una dinámica que podríamos definir, según el dramaturgo y teórico del teatro Richard Schechner, como «acción compartida», donde el encuentro entre audiencia y artistas se parece más a una acción ritual.<sup>15</sup> En ella, como en cualquier tipo de actitudes y acciones repetitivas y ritualizadas, los participantes aprenden a moverse y a posicionarse dentro del espacio ritual<sup>16</sup>.

En el Estudio, el artista conecta también con miembros de la colectividad de una manera diferente y original, dado que colabora con un museo y aprovecha nuevas oportunidades para dirigirse al público propias de los museos y sus herramientas de mediación cultural. Es para el artista una nueva forma y oportunidad de exponer su saber-hacer y su proceso creativo y de dirigirse a un público de la danza contemporánea poco usual. Es también para el museo una oportunidad de reforzar: 1) su papel como institución de conservación del patrimonio (en este caso del patrimonio inmaterial de la danza contemporánea), y 2) su papel como mediador entre diferentes tipos de comunidades (en este caso mediador entre comunidades artísticas y un público no-iniciado a la danza contemporánea). Por último, el proyecto permite al museo enfatizar su capacidad de actuar como lugar dinámico que sostiene la creatividad. Además, le permite al museo ser un lugar dedicado a cambiar el mundo en vez de solamente interpretarlo<sup>17</sup>; un lugar que no solamente facilite una mayor comprensión a la comunidad sobre su papel y posición en la sociedad contemporánea, sino que también sea capaz de proporcionar nuevas herramientas que le permita interactuar, comunicar e intercambiar conocimientos con distintos miembros y grupos de dicha sociedad.

El segundo nivel muestra la exposición en su totalidad como herramienta que permite a la colectividad tomar consciencia de los mecanismos de representación y de preservación del patrimonio cultural inmaterial. El museo no sirve solamente para preservar objetos del pasado, también es vehículo de conocimiento, de saber-hacer y de memoria presentes en las sociedades contemporáneas, como las comunidades de la danza contemporánea de Quebec.

El tercer y último nivel, más allá de la exposición *Corps rebelles*, es el uso de los espacios expositivos como espacios de creación compartidos y de rupturas de fronteras. Un uso que permita maximizar la voz y el saber-hacer de las comunidades en el proceso creativo, pero también asegurar el futuro y la identidad de la

15. R. SCHECHNER: *Performance Theory (revised edition)*, Londres, Routledge, 2003.

16. C. BELL: *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford, Oxford University Press, 1992; E. GOFFMAN: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Nueva York, Doubleday, 1959.

17. Aquí estoy parafraseando al antropólogo Alfred GELL en su famoso *Art and Agency: an anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, en el que argumenta que el arte debería ser aproximado como: «a system of actions intended to change the world, rather than encode symbolic propositions about it» (p. 6).

institución a la hora de introducir originalidad en su programación que le permita mantenerse contactada a los intereses de la sociedad y a una constante renovación institucional. Más importante aún, un proceso participativo e inclusivo que permita desmitificar el proceso de curaduría y el saber-hacer de los profesionales de museos, permitiendo al público una mejor comprensión de quien construye el conocimiento en un museo.

Para concluir, la noción de performance en los estudios museísticos, así como en las ciencias sociales y humanas, se ha convertido en un tema de gran importancia en la última década, que también está íntimamente vinculado a la participación y a la «co-producción». Para los museos en concreto, la performance ha permitido destacar el papel central de las acciones de los visitantes en la propia producción del sentido.<sup>18</sup> Tal y como lo planteó también la museóloga Marilena Alivizatou, a través del uso de las nuevas tecnologías e instalaciones audiovisuales cada vez más complejas, los museos se han convertido en «escenas de teatro en constante transformación».<sup>19</sup> Es en este contexto, la performance no es solamente un modo de comunicación y de creación de sentido, sino también un modo de acción social.

18. Véase, e. g., A. JACKSON y J. KIDD (eds.): *Performing Heritage: Research, practice and innovation in museum theatre and live interpretation*, Manchester, Manchester University Press, 2011; S. MACDONALD: «Expanding Museum Studies...», p. 2; C. CHRISTIDOU: *Does «pointing at» in museum exhibitions make a point? A study of visitors' performances in three museums for the use of reference as a means for initiating and prompting meaning-making*, Tesis doctoral, Londres, University College London, 2012.
19. M. ALIVIZATOU: «Intangible Heritage and the Performance of Identity», en A. JACKSON y J. KIDD (eds.): *Performing Heritage. Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation*, Manchester, Manchester University Press, 2011, p. 82.

.....  
**MATHIEU VIAU-COURVILLE** es doctor en Historia del Arte por la University of East Anglia, Reino-Unido. Trabaja en el Musée de la civilisation como *Research and Scientific Outreach Advisor*. Es también editor jefe de la revista *THEMA. La revue des Musées de la civilisation*. Este artículo toma forma a partir del trabajo presentado por el autor en el «8º Encontro Paulista de Museus» que tuvo lugar en la ciudad de São Paulo, Brasil, del 13 al 15 de julio de 2016. El autor agradece al Sistema Estadual de Museus de São Paulo y a la Secretaria de Estado da Cultura-Governo do Estado de São Paulo por la invitación al encuentro, y en particular a Renata Vieira da Motta, Luiz Fernando Mizukami y Davidson Kaseker.