

El proceso curatorial para *Danza en el Museo*. Danza en el MPBA Emilio Pettoruti  
Florencia Riafrecha y Renée Zgainer  
Boletín de Arte (N.º 23), e040, abril 2022, ISSN 2314-2502  
<https://doi.org/10.24215/23142502e040>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

# EL PROCESO CURATORIAL PARA *DANZA EN EL MUSEO*

## DANZA EN EL MPBA EMILIO PETTORUTI

### CURATORIAL PROCESS FOR *DANCE AT THE MUSEUM*

#### DANCE AT THE MPBA EMILIO PETTORUTI

**Florencia Riafrecha** / [flor.riafrecha@gmail.com](mailto:flor.riafrecha@gmail.com)

Escuela de Danzas Clásicas de La Plata. Argentina

**Renée Zgainer** / [renee zgainer@gmail.com](mailto:renee zgainer@gmail.com)

Escuela de Danzas Clásicas de La Plata. Argentina

Recibido: 10/08/2021

Aceptado: 15/10/2021

#### RESUMEN

El ciclo *Danza en el Museo*, que tiene lugar desde el año 2016 en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (MPBA) ubicado en la ciudad de La Plata, presenta un valioso trabajo de curaduría que habilita el diálogo entre la danza y las artes visuales, generando una nueva obra interdisciplinaria en cada función. En este artículo se analizan las características y el alcance de este ciclo, a la vez que se reflexiona sobre el carácter legitimador de la institución frente a la danza, y el papel del museo en la visibilización y jerarquización de la danza regional, a través del trabajo curatorial.

#### PALABRAS CLAVE

Danza; museo; curaduría

#### ABSTRACT

The series *Danza en el Museo* which takes place at the Museo de Bellas Artes Emilio Pettoruti (MPBA) since 2016 in La Plata city, Argentina, presents a valuable curatorial work which enables the dialogue between performative and visual arts, creating a new interdisciplinary work in each performance. In this article we analyze the series characteristics and achievements. We also discuss the way dance is legitimated by the institution, and the role the museum has in making local dance visible by means of the curatorial work.

#### KEYWORDS

Dance; museum; curation



El ciclo *Danza en el Museo*, que tiene lugar en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (MPBA) de la ciudad de La Plata, le otorga a la danza y a la *performance* un lugar destacable dentro de la institución como parte de su programación habitual, valorando y difundiendo la producción escénica de la región. El ciclo presenta obras de danza en sus diversas manifestaciones y estilos, en el marco de las muestras de artes visuales que lleva adelante el MPBA, buscando articular ambas propuestas mediante el trabajo curatorial. Desde su inicio en el año 2016 hasta el 2019, la serie ha presentado cuatro temporadas, de entre cinco y seis capítulos por año. En cada capítulo participan uno o más grupos de artistas, y se realizan dos o más funciones de cada obra.

Este trabajo forma parte de una investigación mayor y se asienta en un breve análisis retrospectivo de *Danza en el Museo* para la producción de un catálogo del ciclo que actualmente lleva adelante la institución. A tal fin, se analizaron fuentes audiovisuales, reseñas de obras y artículos periodísticos acerca de las funciones que conformaron la serie entre los años 2016 y 2019.<sup>1</sup> Asimismo se realizaron entrevistas abiertas y semiestructuradas a diferentes grupos de danza que presentaron sus obras en el ciclo, y se utilizó la observación participante como técnica de recolección de datos.

La riqueza del trabajo curatorial llevado a cabo por Renée Zgainer, una de las autoras de este artículo, para *Danza en el Museo* reside en el diálogo que se establece entre las piezas performáticas y las obras expuestas en las diferentes muestras de artes visuales. Este habilita otras lecturas y miradas posibles además del intercambio tanto de público como de lenguajes que los formatos de exposición tradicional plantean.

La presencia de la danza y la *performance* en el museo contribuye a su jerarquización, dada por la ocupación de un espacio históricamente legitimado, como es el museo, y un trabajo curatorial, que, mediante lo que Jonathan Feldman (2014) denomina la función autoral del curador, genera nuevas instancias de producción que ponen en convivencia obras de lenguajes diversos para la creación de una nueva experiencia artística. De este modo, el Museo se posiciona dentro del circuito de la danza de la ciudad, como una instancia más de legitimación y reconocimiento, que le otorga el estatus de patrimonio artístico y contribuye a la construcción de una identidad cultural regional.

La trascendencia de este proyecto se ve reflejada en la frecuencia de visitas que recibe el Museo y la cantidad de gente que asiste a las funciones de danza, lo que resultó en un crecimiento exponencial de lxs visitantes para la institución. A su vez, se observa una recepción creciente en medios de comunicación alternativos y otros espacios ajenos al circuito tradicional del museo. El conjunto de estas experiencias constituye un aporte a la construcción de una idea de museo diferente, integrador y abierto a la comunidad, con un flujo constante de público. De esta manera, se contribuye activamente a uno de los objetivos principales del MPBA: promover y difundir el patrimonio de la provincia de Buenos Aires.

## ORIGEN DE *DANZA EN EL MUSEO*<sup>2</sup>

El proyecto del área Danza y Performance en el Museo se construye sobre la base de la experiencia interdisciplinaria que dio inicio en la gestión de Emilio Pettoruti, director del Museo Provincial durante los años 1930-1947. Entre sus objetivos estaba el de construir un

---

1 Se utilizó la plataforma web de artes escénicas NODOS como fuente de información sobre las obras del ciclo. Puede consultarse en <http://plataformanodos.org>

2 *Danza en el Museo* surge en el año 2016 por iniciativa de Renée Zgainer y su interés en crear un área específica que le otorgara a la danza un espacio significativo dentro de la institución. Se constituye esta posibilidad con el apoyo de quien era el director del MPBA en ese momento, y la confianza que depositó en la formación y trayectoria de Renée, como bailarina, coreógrafa y docente, para llevar adelante el trabajo de curaduría.

museo dinámico orientado a la cultura social con una gran oferta de actividades que presentaban a la institución como un lugar de estudio (Antueno et al., 2006). La gestión llevada a cabo por Pettoruti destacó la convivencia de las artes como aspecto central para romper con la delimitación de las diferentes ramas artísticas, ampliando la mirada de lo que es un museo, como lugar privilegiado para el intercambio de las artes. Estas ideas continuaron por diversos caminos cuando en 1947 Pettoruti abandonó el cargo. Durante la gestión de Atilio Boveri (1885-1949), Numa Ayrinhac (1881-1951) y Alfredo Marino (1904-1973) entre 1947 y 1959, las políticas del Museo —que habían tomado una dirección internacionalista y moderna— se abrieron a diferentes prácticas antes no consideradas y al mundo bonaerense. La relación entre las artes *mayores*, tales como la pintura y la escultura, se puso en jaque por esos años a través de políticas que premiaban la apertura hacia las llamadas *artes aplicadas*, a la música, las artesanías, el arte del vidrio, el cine y la danza. El propio Pettoruti, en su definición de *museo dinámico* al inicio de su gestión, implicó este carácter mutante y abierto que los museos nacionales debían tener en contraposición al *museo estático* que se estilaba en Europa, en tanto los museos eran instituciones presas de su propia tradición (Pettoruti, 1931).<sup>3</sup> En ese sentido, el cuestionamiento de los límites habituales del *museo de bellas artes* tradicional se encuentra presente en la historia de la institución desde diferentes perspectivas que impulsaron gestiones innovadoras. Esta invitación a la convivencia de las artes funciona actualmente como primer disparador para capitalizar la producción dancística de la región, jerarquizando de esta manera las artes escénicas, a través de una institución museo que hace propio el gesto disruptivo y legitimador a la vez como parte fundamental de su naturaleza dinámica.<sup>4</sup>

## ANTECEDENTES

Durante los últimos años, la programación de danza en los museos se ha visto acrecentada a nivel global, ya sea como acompañamiento de exposiciones o como intervenciones performativas del espacio museístico.

En el ámbito internacional, destacan las producciones del grupo de danza posmoderna Judson Dance Theatre, cuyos miembros realizaron presentaciones en espacios no convencionales, entre ellos, galerías de arte y museos, durante los años 1962 y 1964. Por su parte, las performers Simone Forti, Anna Halprin, Meredith Monk y Trisha Brown presentaron sus trabajos en galerías de arte y museos entre los años 1960 y 1970 (Pérez Hernández, 2019).

Claire Bishop (2014) distingue tres momentos históricos a los que denomina «olas»<sup>5</sup> (p. 63) de la presencia de danza en los museos. El último de estos momentos, según la autora, comienza aproximadamente en el año 2009 y presenta nuevas problemáticas que cuestionan el modelo de museo centrado en el arte visual, la jerarquización de las disciplinas artísticas, las condiciones laborales de bailarines y performers, entre otros aspectos. Como principales exponentes de este periodo podemos nombrar a Xavier Le Roy, Jérôme Bel, La Ribot y Tino Sehgal, quienes han presentado sus piezas en galerías de arte y museos desde 1990 en adelante, así como Boris Charmatz con su Musée de la Danse (2009-2018).

En cuanto al ámbito nacional, podemos nombrar algunos ciclos como *Calcos en Danza* (2012), en el Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de La Cárcova, *Corpórea* (2014), intervenciones en museos públicos de la Ciudad de Buenos Aires, y *El borde de sí mismo* (2015-2016) en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

3 Debemos estas referencias a la generosidad del actual director del MPBA, Federico Ruvituso.

4 Actualmente, el MPBA se encuentra investigando la labor de las gestiones que siguieron a la realizada por Pettoruti en trabajos de próxima publicación. En los proyectos, discursos e iniciativas llevadas adelante por Boveri, Ayrinhac y Marino aparecen todo tipo de exposiciones, salones y propuestas centradas en la expansión de los límites del Museo incluyendo proyecciones de dibujos animados, experiencias cerámicas, textiles y danza, entre otras.

5 «Waves» (Bishop, 2014, p. 63). Traducción de las autoras del artículo.

En la actualidad, son destacables los proyectos *Dancing Museums*, que desde el año 2015 reúne a varias organizaciones de danza europeas y museos para explorar los diversos modos de interacción con el público, y *Precarious Movement: Choreography and the Museum*,<sup>6</sup> con propuestas de producción e investigación desde el año 2016 en School of the Arts & Media, University of New South Wales (Australia).

## CURADURÍA

La obra de arte contemporánea, según Nicolás Bourriaud (2009), se asemeja a un portal generador de actividades en el que destaca, entre otras cosas, la intertextualidad que subyace a toda obra. Pensar la curaduría en términos de posproducción, como propone Feldman (2014), nos permite entender las capas de significación que conforman el montaje realizado en el museo y que incluye obras de lenguajes diversos como el de las artes visuales y el de la danza. Según Feldman (2014): «el proceso curatorial puede ser visto como una instancia autoral en la cual parte de sus condiciones de producción son, a su vez, productos artísticos» (s. p.). Así, cada capítulo que conforma *Danza en el Museo* presenta una nueva pieza, contrariamente a la adaptación de una obra preexistente a ese espacio escénico no convencional.

Resulta relevante la autonomía que adquiere la experiencia estética de la curaduría en el caso de la transdisciplinariedad, teniendo en cuenta que la capa de sentido se acumula sobre obras seleccionadas desde diferentes campos y lenguajes. Tal autonomía se ve reflejada principalmente en el conocimiento producido por el proceso curatorial, que se suma al producido por las obras expuestas. Al respecto Feldman (2014) afirma: «El aporte de la curaduría consiste en desplegar nuevos sentidos respecto de las obras, que habilitan otras posibilidades de circulación discursiva» (s. p.). Esta nueva experiencia estética presenta un montaje con materiales diversos, reuniendo a artistas que en ocasiones no llegan a conocerse más que a través de los vínculos generados por la convivencia de sus trabajos. En este sentido, Carmen Campanario (2013) explica:

La curaduría en artes escénicas apuntaría a quebrar formatos y lógicas de producción y recepción estandarizadas, proponiendo una exploración conceptual y estética coherente, dentro de la cual cada artista, cada obra y cada contexto cultural puedan desarrollar características específicas, singulares y, a la vez, configurar redes artísticas y culturales que los integren y que promuevan un diálogo (p. 232).

En el proceso de producción de *Danza en el Museo* se pueden distinguir las siguientes etapas: selección de una obra o de un grupo de artistas; invitación, acercamiento a la muestra, observación, análisis y elección del espacio dentro del MPBA; montaje y función. En algunos casos, al finalizar la función se realiza un *desmontaje* en el cual el público conversa con los artistas. Una vez acordada la programación anual de exposiciones, la agenda llega al área Danza del MPBA, donde comienza el trabajo curatorial mediante el procedimiento de selección realizado por Zgainer en el que se estudian y analizan los posibles cruces y diálogos que puedan establecerse entre las colecciones que conforman las muestras programadas, el diseño del espacio expositivo y las obras de danza o performance. A partir de allí, se diseñan articulaciones posibles para desarrollar la programación. En algunos casos la convocatoria consiste en una invitación a realizar una función de una obra ya estrenada que podría vincularse con el espacio del Museo. En otros casos, la curadora ofrece la posibilidad de realizar una creación específica para ese contexto de muestra. También las invitaciones comprenden la opción de participar con una experiencia breve o episodio performático de corta duración en el contexto de inauguración de la muestra en la cual se inscribe. En ocasiones se logró una coproducción en exposiciones colaborativas que dan cuenta de las posibilidades discursivas que habilita el trabajo curatorial y su función autoral, que está presente tanto en el proceso de selección como en decisiones estéticas que acompañan la producción general de cada función.

<sup>6</sup> Se puede conocer más sobre estos proyectos en:

<https://www.arts.unsw.edu.au/school-arts-media/our-projects/precarious-movements-choreography-and-museum>  
y <https://www.dancingmuseums.com/>

A continuación se analizan dos producciones que formaron parte de la edición del año 2018 de *Danza en el Museo*, para ejemplificar las decisiones curatoriales y las articulaciones que se establecieron entre las obras de danza o performance, las exposiciones y el espacio del MPBA.

En marzo de 2018, en el contexto del Mes de la Mujer, se convocó a la performer Mónica Menacho para formar parte de la inauguración de seis exposiciones de artistas mujeres que ocuparon las distintas salas del MPBA y cuyo fin era visibilizar obras de artistas mujeres de los años veinte. En la Sala Temporal, donde tuvo lugar la performance *Fakir* de Menacho, se encontraba la exposición «La Plata. Panóptico de los años Veinte. El Museo de Bellas Artes mira a sus maestros», con curaduría de Mercedes Schoenemann.

Al comenzar la función, la performer entra a la sala y se introduce en una caja con 45 kg de hielos [Figura 1] en donde empieza a realizar micromovimientos que se van ampliando lentamente a medida que el hielo va cambiando su materialidad en la transición hacia su estado líquido. La performance busca que el público experimente sensibilidad reflejo (Menacho, 2019). La decisión curatorial de convocar a Menacho buscó alterar y poner en tensión la contemplación de esa muestra a partir de la experiencia de ver a una mujer inmersa en el hielo. En una reseña sobre la obra, Diana Rogovsky escribió (2018): «Es como el conjuro actual: una mujer se está helando, quieta como en un sarcófago, las cámaras como escudos para soportar el paso del tiempo. Una mujer desnuda es mirada, investigada, registrada. Como la Venus de Susini, también» (s. p.).



Figura 1. *Fakir*, Mónica Menacho, 2018. MPBA Emilio Pettoruti, La Plata. Fotografía de Pablo Fernández García

En concordancia con las características que Bishop (2021) presenta sobre la danza dentro de una exposición, aquí no hay un único punto de vista, más bien hay una posición indefinida del público cuyo comportamiento está abierto a la improvisación. Mientras tanto, lxs espectadorxs registran momentos con los teléfonos celulares, que raramente son aceptados en las salas de teatro [Figura 2].



Figura 2. *Fakir*, Mónica Menacho, 2018. MPBA Emilio Pettoruti, La Plata. Fotografía de Pablo Fernández García

Otra de las experiencias más destacables surgió de la convocatoria al grupo de danza Lobería, por su permeabilidad para trabajar en diferentes contextos, y su trabajo con el gesto y las imágenes en la obra *Un remolino en el medio del mar*. El trabajo curatorial potenció estos aspectos a partir de la superposición de imágenes y el desarrollo gestual de las obras puestas en convivencia. La función tuvo lugar en el marco de la muestra que nucleó a lxs artistas Guby Caregnato, Rosarito Salgado, Florencia Melo, Santiago Gasquet y Estela Izuel, junto con la muestra patrimonial «Lado B», en la cual se exhibían obras de la colección dispuestas al revés, con sus inscripciones, números y arrepentimientos, entre otras huellas autorales. En relación con esta muestra y partiendo de la pregunta ¿Qué vemos cuando vemos el otro lado?, siete bailarinxs y un músico presentaron su material, que permitía al público recorrer el espacio museístico junto con lxs artistas [Figura 3] en una clara intención de articular ambos lenguajes artísticos, ofreciendo puntos de vista diversos y despertando nuevas lecturas sobre cada obra y cada cuerpo [Figura 4].



Figura 3. *Un remolino en el medio del mar*, Lobería, 2018. MPBA Emilio Pettoruti, La Plata. Fotografía de Agustín Remiro Morgavi



Figura 4. *Un remolino en el medio del mar*, Lobería, 2018. MPBA Emilio Pettoruti, La Plata. Fotografía de Agustín Remiro Morgavi

### SUDAR EL MUSEO

Según Bishop (2021), el espacio expositivo del museo y las salas de teatro construyen sujetos espectadores y presentan convenciones implícitas de comportamiento. Por un lado, está el cubo blanco con su atemporalidad, objetividad y santidad, mientras que, por otro lado, está la caja negra que facilita la inmediatez y la proximidad. La historiadora repasa los cambios históricos que experimentaron el espacio expositivo del cubo blanco y la caja negra de las salas de teatro, y que favorecieron la migración de la danza al museo, dando lugar a un espacio de convergencia al que denomina «zona gris» (Bishop, 2021, p. 46), en donde aún no se han establecido las convenciones de comportamiento. Estos espacios, tal como sugiere Bishop (2021), presentan a la expectación como forma de sociabilidad atravesada por las nuevas tecnologías, y a la distracción como otra forma de atención que involucra aquellos estados considerados no productivos, como el sueño, el trance y la disociación. «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» (Bishop, 2021, p. 55). En las obras citadas en este artículo se pueden observar las múltiples posibilidades de perspectiva que puede asumir el público, el uso de teléfonos móviles para registrar las obras y las limitaciones que presenta el Museo en cuanto a la iluminación que requiere la obra escénica, dando lugar a múltiples focos de atención.

Silverio Orduña Cruz (2016) sostiene que la irrupción de la danza en los museos conlleva una reconfiguración de las estrategias museísticas, debido, por un lado, a la materialidad de los cuerpos en escena y su relación con el espacio; y, por otro lado, a la temporalidad que explora la danza en sus posibilidades de movimiento, aspectos puestos en tensión con la materialidad y la aparente quietud de las obras visuales, que, al igual que las paredes, no se pueden tocar, habilitando nuevos modos de producción que alteran el espacio del museo (Pérez Hernández, 2019). Esta convivencia enlaza lo efímero con lo eterno, y reinventa la temporalidad del museo, en donde la atención es guiada por los cuerpos en escena (Bardet, 2018), como es el caso de *Un remolino en el medio del mar*.

Entre las estrategias que adopta el MPBA, podemos destacar el uso de sillas para los espectadorxs en algunas funciones, la conformación de camarines temporales y la reconfiguración necesaria para cumplir con los requerimientos sonoros y técnicos de las obras. El Museo cuenta con espacios dinámicos, cuyas medidas se modifican según las propuestas de las muestras. La sala principal del MPBA suele fraccionarse gracias a sus paneles móviles y construir un espacio dedicado a obras patrimoniales y otros a exposiciones temporales. Además, en el ingreso al Museo se monta una vidriera hacia el exterior en donde se desarrollan las propuestas de arte contemporáneo.

8 Aimar Pérez Galí en su performance *Sudando el discurso* (2015) cuestiona la figura del bailarín como un sujeto mudo, subalterno en el arte sin «un discurso propio (académicamente legitimado)» (Pérez Galí, 2013, s. p.).

Como escenario no habitual, el MPBA presenta ciertas exigencias espaciales que lo diferencian de los espacios escénicos convencionales, por lo que se requiere una adaptación por parte de la danza para entrar en diálogo con el espacio, las obras que lo ocupan y el público. Esta adaptación podría interpretarse como una pérdida para la danza, ya que existen ciertos impedimentos físicos que presenta el museo en comparación con aquellos espacios preparados para expandir las potencialidades de los cuerpos en escena. Por citar algunos ejemplos, el MPBA no cuenta con un suelo apto para la danza académica, esto es, piso de madera con cámara de aire o similar, que permita el deslizamiento con facilidad; no tiene calefacción; no hay personal para requerimientos escenográficos ni espacio físico para elementos de escenografía. Estas características, que son representativas de la ideología espacial del museo, entran en tensión con la temporalidad y la materialidad de la danza (Bishop, 2021), a la vez que otorgan múltiples puntos de vista para el público.

*Danza en el Museo* representa un salto para la visibilización y difusión de la danza y la performance regional, a la vez que abre el camino para preguntarnos sobre su registro y conservación. Si bien este aspecto excede los intereses de este artículo, cabe destacar que resulta indispensable la producción de catálogos institucionales que presenten a la danza como patrimonio artístico y cultural de la identidad local, para favorecer así su resguardo y promoción.

### PALABRAS FINALES

*Danza en el Museo* presenta un proceso de curaduría que posibilita el encuentro e intercambio entre las artes visuales y la danza, a la vez que transforma la idea de recorrido por el museo, el cual se convierte en una experiencia interdisciplinar que resulta de la convivencia y el diálogo entre las obras. Se introduce a la obra de danza en un escenario diferente del convencional que condiciona a la vez que habilita nuevas lecturas, tanto para los artistas como para el público. Esta relación entre los diferentes lenguajes provoca tensiones entre la temporalidad estática e histórica del museo y la de los cuerpos en escena; y, por otro lado, entre la materialidad de las exhibiciones orientadas hacia el objeto y lo efímero de la danza (Bardet, 2018).

Siguiendo la postura de Feldman (2014), se sostiene que en *Danza en el Museo* destaca la función autoral de la curaduría al otorgar nuevos sentidos a las producciones artísticas puestas en convivencia, lo que se ve reflejado en la ampliación de lecturas que habilita el trabajo curatorial y la autonomía de la experiencia estética que tiene lugar en cada episodio de la serie. Con la migración de la danza al museo surge una nueva «zona gris» (Bishop, 2021, p. 46) con nuevos e inciertos protocolos de comportamiento para el público, que altera el concepto de atención concentrada característico de las salas de teatro tradicionales.

La presencia de la danza en el MPBA ha sido un factor clave para el vínculo de la institución con medios de comunicación alternativos y circuitos artísticos ajenos a la actividad tradicional del museo. Tras su paso por el museo, la danza logra una futura inserción dentro del catálogo institucional como patrimonio artístico de la identidad local y de la región, y aporta sus propias preguntas, su propio lenguaje y su propio discurso.

### REFERENCIAS

- Antuano, M. E. de, Mac Donnell, E. y Sánchez Pórfido, P. (septiembre de 2006). *La gestión de Emilio Pettoruti en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes (1930-1947)* [Objeto de conferencia]. 4.ª Jornadas Nacionales de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina, La Plata, Argentina. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38764>
- Bardet, M. (2018). *The paradox of dancing in a museum* [La paradoja de bailar en un museo]. The Pew Center for Arts & Heritage. <https://www.pewcenterarts.org/post/paradox-dancing-museum>



- Bishop, C. (2014). The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney. *Dance Research Journal*, 46(3), 62-76. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000497>
- Bishop, C. (2021). La caja negra, el cubo blanco, la zona gris. Las exhibiciones de danza y la atención de la audiencia. *Tropelías*, (35), 43-69. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/5056>
- Bourriaud, N. (2009). *Postproducción*. Adriana Hidalgo editora.
- Campanario, C. (2013). Prácticas curatoriales en artes escénicas. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 9(18), 229-233. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6650>
- Feldman, J. (octubre de 2014). *La expansión de lo curatorial* [Objeto de conferencia]. 18.ª Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1237>
- Menacho, M. I. (2019). Fakir. *Emergency INDEX*, 8, 64-65. <https://emergencyindex.com/volume/2018#2018-064-065>
- Orduña Cruz, S. (2016). *Move: de espectador a bailarín. La irrupción de la danza en el espacio expositivo* [Tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México]. <http://132.248.9.195/ptd2016/abril/0742976/Index.html>
- Pérez Gali, A. (2013). ¿Pueden hablar los bailarines? Aimar Pérez Gali. <http://aimarperezgali.com/pages/sudando.html>
- Pérez Hernández, R. (2019). *Danza en el Museo. Potencialidades expandidas* [Tesis de maestría, Universidad Politécnica de Valencia]. <https://riunet.upv.es/handle/10251/129901>
- Pettoruti, E. (1931). Nuestro programa. *Recreación del Museo. Crónica de Arte*, 1(1), 1-3.
- Plataforma Nodos. (2019). *Página principal*. <http://plataformanodos.org/>
- Rogovsky, D. (10 de marzo de 2018). Fakir. *Medium*. <https://medium.com/@dianarogovsky/fakir-c33bda7d0dd8>