

## Arte y danza. Introducción

Fernando Ramos Arenas

<https://dx.doi.org/10.5209/anh.104858>

“Danzad, danzad,  
o estaréis perdidos”.  
Pina Bausch en *Pina*  
(W. Wenders, 2011)

En la premiada película que le dedicó hace algo más de una década a la bailarina y coreógrafa Pina Bausch (*Pina*, 2011), el director alemán Wim Wenders exploraba un acercamiento a la danza que rompía con los enfoques más tradicionales. En vez de limitarse a filmar las coreografías, Wenders se avenía a integrar en su propia obra los ecos de la larga y rica carrera de Bausch, con declinaciones en el ballet, el *Ausdruckstanz*, o la performance. *Pina* era una exploración de los cuerpos en movimiento, de su interacción con la música y sus ritmos; pero también era una obra interesada en investigar con herramientas cinematográficas los espacios que para sí ocupan los bailarines (la película está rodada en escenarios teatrales, pero también en las calles, en paisajes urbanos y naturales) y la relación con los espectadores.

Wenders había realizado la película en colaboración con el Tanztheater Wuppertal, donde Bausch había trabajado durante más de tres décadas antes de su fallecimiento en 2009; pero la cercanía que le proporcionaba la institución y los bailarines, los espacios y coreografías que habitó y creó Bausch, no eran al parecer suficientes para llegar a donde el director ansiaba. En esta frontera estaba lo más interesante de la película. Y de la danza. Así, en *Pina* Wenders abordaba los problemas de la captación de lo efímero, reflexionaba sobre los límites del medio y las fronteras que se planteaban al intentar llevar la tridimensionalidad de los espectáculos de Bausch a la bidimensionalidad de la pantalla cinematográfica (y a la sala oscura del cine). La película usaba la tecnología 3D de una forma revolucionaria, buscando generar en el espectador otro tipo de experiencia, más inmersiva si se quiere, en una decisión que era al mismo tiempo la constatación de la excepcionalidad de la experiencia dancística y un intento de superarla. Captarla, analizarla, desmontarla y reconstruirla a través del montaje llevaba la película a sus límites; el 3D, tecnología tradicionalmente reservada para producciones más espectaculares y de atracciones, se abriría como puente capaz de conectar cine y danza. El resultado fue una película que es, ante todo y desde cada plano, una exploración de las posibilidades de expresión que ofrece el cine y de la forma en la que estas intervienen en el registro, conservación y creación de la danza.

Desde la propia práctica y estética cinematográfica la obra de Wenders estaba planteando temas que resuenan en los debates académicos que se desarrollarán en las siguientes páginas. La *intermedialidad*, que emerge como uno de los temas centrales de *Pina* (que es gran cine precisamente por huir de sus esencias) resuena en cualquier meditación acerca de las ricas relaciones entre danza e historia del arte. Para nuestra disciplina, la danza se presenta de hecho a menudo *mediada*: nos aproximamos a la danza del pasado a través de representaciones visuales, descripciones textuales, registros fílmicos y digitales que nos obligan a cuestionar la cambiante naturaleza de dichos materiales y formatos. Estos son *documentos*, fuentes para el estudio de un acontecimiento corporal que hoy solo podemos percibir de manera parcial y fragmentaria (la película de Wenders se presentaba a menudo de forma simplificadora como ‘documental’, aunque llamativamente no como ‘documental de arte’). Pero estos materiales —dibujos e impresiones, fotografías, películas, portadas de revistas o libros— también devienen *monumentos*, siguiendo la lógica foucaultiana; forman parte de un rico legado que evidencia el importante papel que históricamente ha tenido la danza en los más diversos contextos culturales y su interacción con otras disciplinas artísticas. Así, y sin salirnos de los referentes citados, cuando Wenders ponía su cámara al servicio de Bausch se colocaba al final de una larga lista de colaboraciones entre la coreógrafa y otros cineastas: sus creaciones ya habían contribuido a enriquecer, entre otras, la obra de Federico Fellini (*E la nave va*, 1982), Chantal Akerman (*Un jour, Pina a demandé*, 1983), o Pedro Almodóvar (*Hable con ella*, 2001).

Aunque ni Wenders ni Bausch aparecen en las siguientes páginas, creemos que algunas de estas líneas de fuerza y debates que confluyen en *Pina* ayudan a entender lo que desde *Anales de Historia del Arte* hemos preparado para el presente número. En su abultado volumen 35, la revista se abre a explorar en una veintena de artículos las relaciones entre arte y danza. Vienen estos organizados bajo la coordinación de Irene López Arnaiz, que a continuación, en “Arte y danza: cuerpos e imágenes. Narrativas cruzadas entre la historia del arte y los *Dance Studies*” ofrece una fenomenal introducción tanto a este campo de estudio como a los artículos de este volumen. Ya que estos vienen además ahí comentados en detalle, me limito aquí a destacar los dos textos con los que, desde la Tribuna de Invitados, se completan las aportaciones en la sección de Foro. Estos son “Relatos en movimiento: investigar la danza desde el museo, la historia del arte y la escena”, en el que la propia López Arnaiz edita una conversación con Christine Macel, Idoia Murga Castro y Natalia Álvarez Simó, y “Dancing in the archives. Choreographers’ notes and drawings as sources for art history”, de Pauline Chevalier.

En este número la revista ofrece también algo más. Junto con los artículos dedicados a la danza, que constituyen la espina dorsal del monográfico, la revista abre una nueva sección (Varia) dedicada a aquellos textos que, siendo de gran calidad e interés académico, no caben dentro de los límites temáticos que la publicación se impone en cada volumen.

En este caso son cuatro las propuestas, una que nos lleva a principios de la edad moderna y otras tres con un anclaje más contemporáneo. En “De Roma a Toledo: un misal para Juan de Medici en la Biblioteca Capitular” Jaime Moraleda Moraleda analiza uno de los códices iluminados que se conservan en los fondos de la Biblioteca Capitular de Toledo. Se trata de un misal destinado al cardenal Juan de Medici (futuro León X), cuya procedencia se vincula a la colección personal del cardenal Javier de Zelada (1713-1801). El manuscrito constituye un ejemplo sobresaliente de la producción artística italiana de la época, al tiempo que pone de manifiesto la riqueza y sofisticación estética inherente a los fondos capitulares toledanos.

En “‘Vitrinoclastia’ sufragista y otros usos militantes de la vitrina. La instrumentalización política del escaparate”, Beatriz Sánchez Santidrián pone el acento en los usos disruptivos y militantes del escaparate que el movimiento sufragista de principios del siglo XX puso en práctica en su reivindicación del voto femenino. Con una lectura que bebe mucho de Benjamin, la autora plantea su interpretación de estas prácticas como forma de resistencia cultural a la mercantilización de la mirada y del espacio público; pero tampoco es ajena a (y aquí la dialéctica se hace muy presente) a la contradictoria instrumentalización del escaparate, nunca del todo externa a un sistema comercial del que le es difícil escapar.

De ambivalencias y tensiones en la relación entre arte y poder nos habla también “Eduardo Chillida y Néstor Basterretxea en la II Exposición Internacional de Escultura Contemporánea de París”. Su autor, Ander López-Díez, pone el acento en el caso de los escultores vascos

Basterretxea y Chillida, y concretamente en su participación en la exposición organizada por el Museo Rodin de París en 1961. En base a un importante trabajo de reconstrucción documental, el autor analiza la organización de la exposición como fenomenal ejemplo del complejo equilibrio entre arte, identidad y poder en la España de principios de los años sesenta.

Jorge Marrero Zapatero cierra la sección de Varia con “Pasado y presente del mito americano: estudio del espacio wéstern y sus relatos en el cine de Kelly Reichardt”. Reichardt, celebrada en las últimas dos décadas como una de las voces más interesantes del cine contemporáneo, se ha acercado de forma continuada en su carrera a los imaginarios del cine del oeste. Marrero plantea en su texto un estudio que defiende que el paisaje es uno de los elementos fundamentales que sirven para abrir el género a posibilidades alternativas. Dos películas, *First Cow* (2019) y *Certain Women* (2016), le permiten mostrar cómo se estableció el mito y el sueño americano en el pasado y qué queda del mismo en la Norteamérica contemporánea.

Como ya es habitual, el volumen se cierra con la sección de reseñas. Los diez textos reunidos parten de una selección entre las más relevantes publicaciones de los últimos años, en la que como es comprensible destacan aquellas dedicadas a la danza. En todos ellos hemos buscado ofrecer una mirada crítica y enriquecedora a la investigación reciente, capaz de generar el debate que creemos necesario para la buena salud de nuestra disciplina.

Me despido pues, en nombre de todo el equipo editorial, agradeciendo el trabajo a todos los que han contribuido a la realización de este número. Sobre todo a los autores y autoras que han escogido nuestra revista para dar a conocer su investigación (incluyendo aquellos cuyos artículos al final no han sido seleccionados), a las participantes en la Tribuna de Invitados y a todos los evaluadores y evaluadoras que han realizado la lectura crítica de las propuestas, contribuyendo así a su selección y mejora. Sin ellos, una revista como esta sería imposible de sacar adelante.

También van las gracias a Blanca Villar Ruiz por su ayuda en el proceso de edición.

Espero que disfruten del resultado.