



La coreógrafa de la cámara

Julie Perrin

► To cite this version:

Julie Perrin. La coreógrafa de la cámara. Cairon – Revista de estudios de danza, 2008, "Cuerpo y cinematografía / Body and Cinematography", n° 11, p. 263-270. hal-02292508

HAL Id: hal-02292508

<https://univ-paris8.hal.science/hal-02292508>

Submitted on 25 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA CO REÓGRA FA DE LA CÁMA RA

Julie PERRIN

Pour citer cet article :

Julie Perrin, « La coreógrafa de la cámara », (traduction Carolina Martínez), in *Cairon – Revista de estudios de danza* (José A. Sanchez, Isabel de Naverán dir.), Universidad de Alcalá, n° 11 *Cuerpo y cinematografía / Body and Cinematography*, 2008, p. 49-60. Cité d'après la version publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr

LA COREÓGRAFA DE LA CÁMARA

Julie Perrin

Université Paris 8 Saint-Denis

Yo soy la máquina que os muestra el mundo como sólo ella lo puede ver. A partir de ahora seré liberada de la inmovilidad humana. / Estoy en perpetuo movimiento / Me acerco a las cosas, me alejo. Me deslizo por debajo de ellas, entro en ellas/ [...] Limpiamos nuestro cine de todo lo que se le ha insinuado, literatura y teatro, buscamos un ritmo propio, un ritmo que no haya sido robado en otra parte y que encontramos en el movimiento de las cosas. / [El hombre nuevo] sigue el movimiento de las estrellas fugaces, de los acontecimientos celestes y del trabajo de los proyectores que nos ciegan los ojos. (Manifiesto del Cine-Ojo, Dziga Vertov, 1923).

Olga Mesa se presenta como coreógrafa y artista visual. Si bien el cuerpo constituye el objeto de su investigación y es el punto de partida de sus creaciones artísticas, la cámara nunca está muy lejos. Compañera habitual, la cámara acompaña a la coreógrafa como una prolongación del cuerpo y del pensamiento. Pertenecer plenamente a la lógica del proyecto, puesto que la danza ha incorporado su presencia y la coreografía se construye con ella. Si hablo de cámara más que de películas, proyecciones de imágenes o de pantallas, es porque el objeto constituye un determinante previo que será puesto en escena y expuesto a la visión del público.

OJO. La cámara: un ojo sobre el escenario.

OJO de la coreógrafa que orienta el punto de vista sobre la escena y desplaza la estricta frontalidad sugiriendo integrar otro punto de vista. Punto de vista cercano o lejano, lateral o picado, detalle, contrapunto,...

OJO del espectador súbitamente invitado a entrar, de alguna manera, en el escenario.

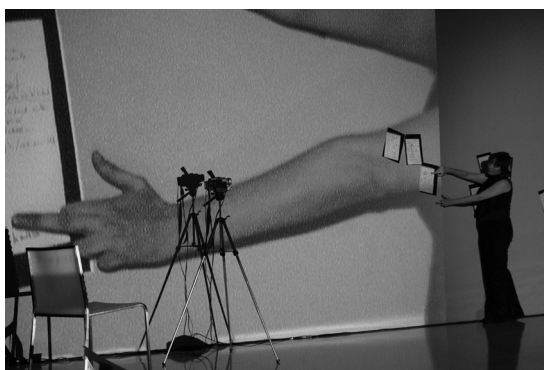
OJO como presencia concreta del público en el interior de la representación. Puesta en abismo de su necesidad.

OJO, por último, para que el que interpreta y que debe proyectar relativamente su movimiento a esta segunda mirada que se posa sobre él. Dicho de otro modo, para el bailarín, el espacio se tiende entre diferentes polos más o menos intensificados: el público, la cámara y quizá la imagen filmada reenviada a la pantalla. La cámara presente en el escenario pone en escena un punto de vista sobre la danza. Lo que es filmado no es necesariamente representado. En *On cherche une danse* (2004) y sobre todo *La Danse et son double* (2006) la cámara opera como una protagonista de la acción a quien se le dirige el gesto. La película revelada le pertenece: no será proyectada.

La cámara constituye una clase de objeto fetiche en mi trabajo. Desde mi primer solo *Lugares intermedios* creado en 1992, la cámara está ahí. Al principio de mi recorrido, dudaba si construir una pieza escénica y, en paralelo, de manera autónoma pero inspirada en la creación coreográfica, crear una pieza visual. No sé de dónde venía esta idea. De hecho fui a filmarme en un paisaje natural, en el Desierto Mohave de Arizona, antes incluso de entrar en el estudio. Probablemente, tenía ya la necesidad de orientar mi mirada hacia una práctica de captación y de grabación fílmica, que situara mi cuerpo en el interior de espacios ligados a la memoria y su construcción. Recuerdo que en el desierto lo que buscaba era enfrentarme a espacios vacíos, abandonados, sin referencias, espacios de esperas y de escucha, espacios de emergencia imprevistos.

Era el final de mi estancia de tres años en Nueva York. Presenté este documento fílmico en el vestíbulo del teatro antes de que el público entrara en la sala para ver el solo.

Un año más tarde, tuve la oportunidad de filmar mi primer proyecto de vídeo creación en espacios naturales alrededor de Salamanca, proyecto igualmente inspirado en la pieza *Lugares Intermedios* (8 minutos). Después de mi segunda creación escénica *Des/aparições* (Lisboa 1994) invité a La Ribot (España) y a Francisco Camacho (Portugal), dos coreógrafos y artistas cuya presencia me inspira muchísimo, a participar en mi segundo trabajo de vídeo *Europas* (1995, 15 minutos), filmado en las calles de Lisboa e inspirado en el poeta Pessoa. Para mi gran sorpresa, este proyecto coproducido por un festival de vídeo-danza de Barcelona se integraba mal en su programación, y fue finalmente un comisario quien seleccionó *Europas* para la exposición itinerante "Señales de vídeo: Aspectos de la videocreación española de los últimos años". Esta exposición se inauguraba en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en el marco de una programación de artistas visuales españoles, sin una relación particular con la danza... Pero pronto empezó a resultarme demasiado difícil y ambicioso continuar trabajando en paralelo los proyectos escénicos y los proyectos fílmicos. Decidí entonces centrarme en el trabajo escénico. Pero nunca abandoné la cámara. La cámara es para mí un espacio de mirada de apertura, de



1. *Solo a ciegas (con lágrimas azules)*. Olga Mesa, 2008. Foto: Rémi Villagi (Frac Lorraine)
2. *Suite au dernier mot (au fond tout est surface)*, Olga Mesa, 2003.
Foto: Rémi Villagi (FRAC Lorraine)

espera, de escucha. Es muy físico. A veces me da la impresión de que nací con una cámara que me mira, de tan familiar y próxima que la siento. La cámara hace aparecer un espacio que existe a partir de mi presencia, una prolongación de mi propia mirada, una memoria a punto de desaparecer, una huella. Esta mirada de la cámara para mí está antes ligada al espacio físico que a una narración. Aparte del espacio real, ¿qué otro espacio se puede integrar con la cámara? Olga Mesa¹.

Olga Mesa abandona por tanto la creación de vídeos autónomos para introducir la cámara en el escenario. Esta última le permite cuestionar la presencia del intérprete en escena, desdoblarla, enmarcarla, turbarla, distanciarla para paradójicamente acercarla todavía más. Al hilo de las piezas, la coreógrafa explora diferentes maneras de utilizar la cámara y la imagen que ésta produce, en una preocupación constante por afinar el diálogo que se instaura con el público. La cámara se convierte en una herramienta de intercambio sensible y turbadora mediante la cual el espectador se enfrenta a él mismo, a su propia mirada, a su situación de “observador”, de cara a los intérpretes (a menudo la propia coreógrafa sola en el escenario).

Descubrí la película de súper 8 con Daniel Miracle, artista visual que trabajó en estrecha colaboración conmigo en la trilogía *Res, non verba* (1996-99). En *estO NO eS Mi CuerpO* (1996) se proyectaba una película en la que se me veía durmiendo. Era el fruto de una captación de ocho horas de sueño en tiempo real condensadas ahí en tres minutos: se ve el comportamiento inconsciente del cuerpo en el sueño, una clase de danza involuntaria, y la luz del día que aparece e inunda la cama donde yo estoy acostada. En *DesÓrdenes* para un cuarteto (1998) se veía la proyección de una película en súper 8, el cuarteto de bailarines ensayando en el estudio o filmados en el campo mirando hacia el cielo, hacia espacios vacíos o hacia el infinito. Sobre el escenario se escuchan en off grabaciones de los intérpretes contando algunos de los sueños más guardados. En ese momento, en la pieza, se toman un tiempo de paréntesis permaneciendo en la escena. Es en 1999 *L-imitaciones, mon amour* cuando la cámara empieza a aparecer en directo a tiempo real.

Se trata de construir otro espacio en el interior del espacio escénico. Un fuera de campo visible (o no) en el interior del plano. La cámara empieza entonces a ser una mirada-testigo del cuerpo escénico, abriendo para el intérprete un espacio de diálogo ligado indirectamente a la mirada del espectador, creando un plano en el interior del plano escénico –un plano que puede ser visto proyectado en la pantalla, o no-. Se puede ver a alguien filmar y convertirse en espectador de su propia danza. La cámara constituye la posibilidad de integrar la mirada del intérprete en el espacio escénico, y de convertirse en testigo de su propia construcción temporal.

En *Daisy Planet* (1999) ponía en escena una situación de desdoblamiento del cuerpo mediante una cámara escondida al fondo de la escena que filma el escenario en contraplano. Yo me dirigía a esta cámara, mientras que el público veía mi espalda de lejos, y descubría mi cara en primer plano en un monitor de televisión en el proscenio. Frente a esta cámara invisible, yo contaba mis visiones del amor mediante dos discursos diferenciados: uno inspirado en una teoría científica, y el otro cuestionando la verdad de una confesión íntima y personal. Aquí, con la cámara en directo, empezó a nacer mi interés por la construcción de diferentes capas de narración que juegan entre la realidad y la ficción. También filmábamos el ensayo general en cada teatro con la cámara al fondo de la escena y, durante la representación, mezclábamos la imagen en directo con la misma imagen en diferido tomada durante el ensayo general. Esta interferencia casi invisible creaba un sutil desfase que alteraba en ciertos momentos la temporalidad de la pieza. Experimentando por tanto de manera intuitiva con la cámara para cuestionar la existencia de las cosas visibles. *Daisy planet* es la primera pieza en mi trabajo donde el dispositivo de la cámara en contraplano y en directo, permite insertar otro plano en el espacio escénico, creando a veces distancia, ironía o incluso una proximidad extraña y ambigua. Con el dispositivo de la cámara, comencé a construir, no un personaje –la palabra no es exacta– sino la posibilidad de re-cuestionar la presencia del texto y del cuerpo. Doy la posibilidad de otra lectura del intérprete en escena. O.M.

Intimidad. La cámara al servicio de una intimidad escénica.

¿Ironía? ¿Distancia? ¿Humor? Olga Mesa busca las palabras para definir la naturaleza de la presencia escénica que se construye a lo largo de los años. Yo plantearía más bien la hipótesis de que la utilización de la cámara en las piezas de Olga Mesa no produce un distanciamiento. ¿Cómo hacer entender que la imagen participa de una connivencia más grande con el espectador y permite mantener con él una relación más íntima? No hay una intención estética de la imagen ni fascinación por el resultado. La imagen proyectada en directo es, por otra parte, deformada a veces, en blanco y negro, a veces desenfocada o desestructurada. Es el proceso en sí mismo el que obsesiona: el proceso de filmar, de mirar, de encuadrar. El de ser filmado, presentarse al otro. El exponerse a la mirada de uno mismo, es el retroceso necesario para que se dé una reflexión compartida con el público. No se trata de imponerse como una afirmación, sino de presentarse en punto de suspensión. La presencia de la intérprete se convierte así en una interrogación compartida con el público.

¿Cómo hacer entender también que la proyección del intérprete sobre una

pantalla no contribuye aquí a hacer irreal su presencia sino que, al contrario, la dobla, la amplifica y la densifica? No se trata tampoco de multiplicarse para imponerse o invadir el escenario, sino más bien de deshacer la unidad del sujeto para hacer surgir todavía más sutilidad, más estratos. La imagen remite así a la historia y la memoria del sujeto. A la complejidad de una construcción pasada y futura. De esta manera, el sujeto aparece en sus cambiantes facetas, bajo una presencia temblorosa en tanto que sensible al instante, pero que precisamente es tan evidente por ser consciente del instante. ¿Cómo hacer entender, en última instancia, que este ojo de la cámara no se debe a un narcisismo del bailarín fascinado por sí mismo, sino que se construye para y con el espectador? La cámara, además, capta al público y lo integra en la escena: aparece en el plano de detrás de la bailarina –*Suite au dernier mot : au fond tout est en surface* (2003)– o de repente en primer plano. Su imagen se yuxtapone por tanto a la de la intérprete, recordándole su necesaria participación en el diálogo que se ha entablado. Se trata de definir un territorio común donde el intercambio debería ser recíproco. Este trabajo de direccionar la cámara se acompaña de otros modos de intercambio que insisten en sus destinatarios: preguntas directas al público, tuteo, mirada focalizada que individualiza. La utilización de la cámara compromete entonces al espectador con un modo de intercambio y al mismo tiempo con una actividad perceptiva singular. Incita a una actividad de encuadramiento y de movilidad de la mirada –siguiendo las indicaciones sugeridas sobre el escenario, pero quizá más ampliamente, siguiendo su propio deseo de redefinir el campo y el fuera de campo según su voluntad– e invita a poner en juego una relación de intimidad.

Puesto que la cámara permite aproximarse al público, la imagen proyectada puede proponer una distancia personal o íntima donde la intérprete, en plano cerrado, se dirige a él. Olga Mesa trabaja por tanto en escena en las distancias cortas, las de la confianza, del cuento de infancia contado al oído. Ella puede, gracias a la cámara, mostrarle objetos a una escala totalmente inadaptada a la distancia teatral: pequeños textos, dibujos, fotografías...

Es entonces cuando se apela a la intimidad del espectador. La coreógrafa, desvelándole todos los fragmentos de su intimidad escénica, lo convoca recíprocamente al interior de la obra dejándole el espacio para un despliegue de su propio imaginario. Compone con silencios y huecos el tejido de su escritura coreográfica con el fin de que él se adentre en sí mismo. Llamada al recuerdo,

a la construcción de ficciones.

Es en *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface* (2003) cuando empecé a despegarme del espacio visible para ir hacia el espacio sonoro. En un momento de la pieza, salgo de escena y construyo el mejor fuera de campo que he creado jamás, gracias al sonido: el relato en tiempo real de mi recorrido desnuda, en la calle, alrededor del teatro y de mi encuentro con la gente que pasa. ¿Cómo explorar lo invisible gracias al sonido y no sólo con la imagen? ¿Cómo hacer surgir temporalidades autónomas? A partir de ahí, mi trabajo con la cámara se hace más radical: introduzco lo que yo llamo la “cámara ciega”. Se filma algo que no se ve y se graban sonidos que no se van a escuchar. Es en esta relación triangular entre imagen, sonido y cuerpo que no cese de cuestionarme y de profundizar. Así, en *On cherche une danse* (2004) se ve en escena a alguien que filma (Daniel Miracle) y a alguien que graba (Nilo Gallego): el cuerpo del videasta y el del músico. Más tarde en *La Danse et son double* (2006) no hay más que una cámara en mano y los cuerpos de dos bailarinas que miran en la pantalla de la cámara las imágenes escondidas que están realizando en directo. Se escucha en paralelo y de manera autónoma la narración de un sueño, o bien las impresiones y comentarios sobre la película que acaba de ser realizada en el escenario. O.M.

Escritura. La cámara: invención de una escritura.

Del mismo modo que Dziga Vertov en *El hombre de la cámara* utiliza un lenguaje cinematográfico capaz de despertar la conciencia del espectador a la naturaleza de la imagen, Olga Mesa interroga acerca de la situación teatral y la invención de una escritura coreográfica a través de la cámara y de la imagen que ésta produce.

La coreógrafa subraya el dispositivo espectacular: uno o varios intérprete(s) de cara a los espectadores, sonido, luz, un espacio de representación delimitada. Invita al espectador a identificarse con la cámara, a desplazarse virtualmente por el escenario para modificar su punto de vista sobre la intérprete, a convertirse finalmente en testigo de la creación de un lenguaje coreográfico que se construye, precisamente, en diálogo con el público.

Se trata de mostrar la construcción de un universo artístico que parece siempre poner al desnudo sus trucos pero sin llegar a abandonar nunca la representación: un juego sutil entre realidad y ficción, testimonios autobiográficos y relatos imaginarios, evocaciones lejanas de otro espacio o de un tiempo pasado mezclados con descripciones de la situación presente. Olga Mesa muestra en directo una investigación: la de la construcción de un ser escénico,

que no es un personaje, pero cuya manera de dirigirse y la naturaleza de sus acciones forjan poco a poco una identidad escénica singular, un estilo. Una secuencia de la pieza *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface* condensa la investigación de Olga Mesa, en una parábola de la creación. La solista, sentada en el suelo, dibuja con una tiza blanca sobre el suelo negro. Esto es lo que cuenta:

Entonces entro en esta casa y veo una mujer que está escribiendo sobre una gran superficie blanca. Un poco más lejos hay un hombre que la mira, probablemente a través de una cámara. Y aún más lejos pero todavía cerca, hay un grupo de personas muy concentradas que tienen pinta de estar interesadas en esta historia, puesto que están mirando. En todo caso tienen pinta de reflexionar. Y justamente en ese momento, me pregunto ¿en qué piensan?» (cuadro 5 titulado «en construction»).

Daniel Miracle filma efectivamente a Olga Mesa, mientras que el público la mira, a ella y a su imagen proyectada en último plano, agrandada por la pantalla. Esta “gran superficie blanca” sobre la que una mujer está escribiendo es el escenario, pero también la pantalla de cine donde se inscribe su cuerpo encuadrado, agrandado, donde se afirman una mirada y un punto de vista sobre la acción presentada.

La escritura se define entonces en esta relación entre un cuerpo presente y una mirada posada sobre él y reflejada al público. La escritura nace de la superposición de espacios desconectados –“esta casa” del relato, el escenario sobre el cual Olga Mesa erige una maqueta improbable en la que deposita las tizas rotas y finalmente una pantalla que concentra la atención sobre la intérprete excluyendo del campo al observador, que está sin embargo muy presente en el escenario-. La escritura entremezcla la ficción, la ilusión y la situación concreta del escenario. La pantalla puede quedarse blanca, invitando entonces al público a proyectar en ella sus propias imágenes y a construir, completar, recomponer una obra que no existe sin él. Pero la cámara también señala la invención de eso que podemos llamar un “cuerpo-imagen”, expresión que Véronique Fabbri se inventa en referencia a la “imagen-movimiento” de la que habla Deleuze en relación al cine (Fabbri, 2005: 8-10). Dicho de otro modo, el intérprete hecho imagen produciendo un campo de fuerzas. La cámara viene por tanto a subrayar el acercamiento entre la imagen cinematográfica y la invención de una manera de estar en escena. Los intérpretes aparecen como actores en la pantalla, a la cual el cine le intensifica el aura, mientras que pone en evidencia el detalle, por ejemplo el menor movimiento de la cara, la transformación imperceptible

de la expresión. Lo que el arte cinematográfico ha sabido intensificar sobre la “cara en el cine”, Olga Mesa lo hace extensible al cuerpo entero (Aumont, 1992).

La *coreó-grafa* es aquella que dibuja signos en el suelo, nos dice la parábola, pero también aquella que hace rítmico el espacio mediante sus desplazamientos, mediante las huellas sucesivas que va dejando: su danza está hecha de presiones, de apoyos subrayados, de trayectorias repetidas que parecen imprimir a la escena misma el relato de una aventura sensible cuyo cuerpo porta la memoria y cuyos lugares son susceptibles de guardar la marca. La intérprete no está en un cuerpo de representación sino en un movimiento que capta y reenvía la luz, concentra dinámicas, insiste sobre el espacio del movimiento. La danza de Olga Mesa busca así intensificar lo sensible, dilatar el tiempo, suspender el acontecimiento con el fin de permitir aparecer el intervalo vibratorio por el cual su presencia cobra sentido.

Cine y discontinuidades. La cámara refuerza un lenguaje ya cinematográfico.

No es casual que en 2005 la coreógrafa haya llamado a su compañía *Hors champ / Fuera de Campo*. Olga Mesa habla de su cámara como un intermediario entre el espectador y el intérprete. Pero de un modo más amplio, esta cámara participa de la invención de un lenguaje coreográfico próximo a una lógica cinematográfica. No basta con recordar las alusiones directas a películas o los *storyboards* de la pieza dibujados por Daniel Miracle y comentados por Olga Mesa, que son la excusa para un nuevo relato integrado en el relato. Se trata más bien de considerar que el “cuerpo-imagen” de la bailarina teje una lógica narrativa característica de un cine determinado. Los procedimientos de escritura remiten a la estética cinematográfica.

Olga Mesa se reconoce en la estética de ciertos cineastas: Jonas Mekas, la temporalidad de las películas de Andreï Tarkovski, Federico Fellini, la poética del espacio de Pier Paolo Pasolini; Chris Marker, que como ella se apropia de las imágenes para construir sus narraciones (*La Jetée*, 1966).

Los espacios desconectados, las discontinuidades narrativas, las asociaciones de imágenes en las coreografías de Olga Mesa hacen aparecer un lenguaje y una narración característicos del cine de posguerra, ya que representa lugares destruidos o desafectados. Es un cine que pone en tela de juicio lo que Gilles Deleuze denomina “la imagen-acción”: un cine que cumple los encadenamientos situación-acción, acción-reacción, excitación-respuesta y que produce lógicas

dispersas, que integra lo imprevisible y el acontecimiento en proceso, que deshace el ensamblaje entre las porciones del espacio (Deleuze, 1983: 277ss.).

Aparece entonces una “forma-paseo [que] se libera de las coordenadas espacio-temporales” (*ibídem*: 287) y da lugar a espacios cualquiera desconectados o vacíos.

Los personajes se encontraban (...) en un estado de paseo o vagabundeo que definía situaciones ópticas y sonoras puras. La imagen-acción tendía entonces a estallar, mientras que los lugares concretos se difuminaban, dejando paso a espacios cualquiera en los que se desarrollaban los afectos modernos de miedo, de indiferencia, pero también de frescor, de velocidad extrema y de espera interminable. (*Ibídem*: 169).

Esta “forma-paseo” es igualmente propia del cine de la Nouvelle Vague, siguiendo con Deleuze. Un cine que Olga Mesa admira y cita. En *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface*, la referencia a Jean-Luc Godard es directa: un extracto de *Vivre sa vie* (1962) es proyectado en escena y comentado. La composición de la pieza apela, como Godard, al fragmento, a la discontinuidad, a la repetición, a la mirada de la cámara, al fuera de campo sonoro y visual, a la citación, a la autocitación, al texto pronunciado, escrito, proyectado...

La lógica cinematográfica de Olga Mesa concierne por tanto a esta construcción de espacios por dilatación y fraccionamiento, estos relatos elípticos, complejos, mezcla de documental y de autoficción, pero también una manera de presentarse frente al otro. El sujeto escénico a la vez intérprete declarado y construcción ficticia se roza con uno real encarnado por el público y la situación teatral.

Oscila entre el desnudarse a sí mismo como Anna Karina robada a su pesar por una cámara que la desvela y la construcción de una identidad escénica que recoge la proyección de ficciones y de imaginarios sucesivos.

Vestigio. La cámara remite al trabajo de la memoria, a la construcción del recuerdo.

No es de extrañar que estas afinidades estéticas conduzcan a la aparición, en las piezas de Olga Mesa de los últimos años, de una declinación hacia el vestigio. En las piezas del proyecto *Más público, más privado* estrenado en 2001, el relato se construye sobre fragmentos, historias incompletas que se apoyan a menudo sobre huellas memoriales o tangibles: un recuerdo, una fotografía, un dibujo. Collage de trozos encontrados, montaje de fragmentos dispersos del recuerdo. Este lenguaje coreográfico, próximo al arte cinematográ-

fico, está hechizado por la memoria. La observación del espacio y del recuerdo que Olga Mesa pone en escena conduce regularmente a suspender la acción para degustar el tiempo presente y darse el placer de recordar el instante que acaba de pasar.

“Me interesa la idea de capturar el movimiento y su posible historia justo antes de su desaparición, la idea de convertirme en espectadora de mis propias huellas” (entrevista con Olga Mesa, junio 2004). Los momentos de interrupción del movimiento en el interior de una danza o los silencio entre dos palabras, son la excusa para parar la imagen, para una interrupción incongruente donde el intérprete conduce a intensificar la sensación del tiempo. El movimiento aparece entonces como una forma de resurgimiento del recuerdo o de manifestación del vestigio.

Pero la memoria personal se encuentra también con la historia. Y los fragmentos del recuerdo conducen al vestigio íntimo –una foto de infancia–, a la ruina histórica. Es otro punto de conexión con el cine de posguerra caracterizado por su discontinuidad narrativa. En las piezas recientes de la coreógrafa aparecen imágenes de guerra, paisajes desolados o destruidos que Olga Mesa toma prestados de las noticias, de documentales y hace reaparecer en escena. *La Danse et son double* rinde de esta manera homenaje a las ruinas de un mundo apocalíptico posterior a la tercera guerra mundial de *La Jetée* de Chris Marker. Y su último solo confirma esta búsqueda.

En mi última creación escénica *Solo Aveugle (avec des larmes bleues)* (2008), he vuelto a mis orígenes con la fabricación del segundo objeto fílmico que yo llamo *LaboFilm* [el primero fue realizado en el Fond Régional d'Art Contemporain en Metz en 2007 cuando era artista en residencia invitada a comisariar una exposición a partir de su colección y a intervenir dialogando con las piezas elegidas].

El dispositivo escénico de la pieza es una película proyectada sobre una gran pantalla oculta a la mirada del público, y cada espectador tiene acceso sólo a una parte de la imagen a través de su reflejo fragmentado en un espejo.

La película, construida en bucle, es presentada durante todo el tiempo que dura la pieza –tanto cuando hay luz como cuando hay oscuro en el escenario–. Está constituida por extractos de películas sobre la guerra: los paisajes de las destrucciones de la segunda guerra mundial de Hiroshima, extractos de una película de Pasolini –*Uccellacci e Uccellini* (1966)– ..., extractos de un cuaderno fílmico de memorias personales –como un árbol de mi infancia delante de la gran casa de mi abuelo– y finalmente la imagen del oscuro como espacio principal de la memoria

y de la historia ¿qué historia?... No se ve el todo. Lo visible escapa. Está ligado a espacios efímeros de la memoria y a su fragmentación. Yo me sitúo fuera y dentro del espacio escénico y de la narración. En un momento, estoy desnuda con una máscara de cabra, llevo tacones altos. Me miro en un espejo y siento al público detrás de mí que me mira. Imágenes de guerra son proyectadas en este espejo donde yo miro mi cuerpo. Busco identificar mi cuerpo más allá de la imagen, inventando un espacio de presencia que se me escapa. No pienso sin embargo en la imagen que voy a producir, sino en el espacio de memoria que voy a vivir. La pieza no habla de la imagen, sino de la visión como territorio de desaparición y de escucha. Busco despegar la imagen de las temporalidades y significaciones impuestas, para encontrar espacios de construcción que ayuden a hacerla emerger y que la atraviesen. La pieza cuestiona la desvinculación de la imagen. No busco ni imponer la imagen, ni afirmarla, ni explotarla. Es una cosa que debe ser atravesada. O.M.

Traducción: Carolina Martínez.

Notas

¹ Las citas de Olga Mesa son declaraciones extractadas procedentes de la entrevista realizada por la autora del texto a la coreógrafa en abril de 2008.

Bibliografía

Deleuze, Gilles (1983), *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Minuit, Critique, Paris.

Fabbri, Véronique (2005), "Conspiration de la danse et du cinéma", in *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma*, hors-série Danses, Images En Manœuvres Editions, Marseille.