

OLGA MESA

RE-VISIÓN(S)

«Pecho os ollos e prepárome para dar o gran salto»

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

17 marzo - 11 xuño 2023

Hall, Dobre Espazo e soto

Comisaria: Nekane Aramburu

Artistas: Olga Mesa, coa participación de Francisco Ruiz de Infante



A arte é unha forma de estar no mundo.

Olga Mesa

Olga Mesa (Avilés, Asturias, 1962) foi identificada como unha das figuras clave da nova danza contemporánea española, mais sobre todo é unha artista precursora no eido da investigación entre o audiovisual e o corporal, os tempos reais e as capas de tempos ficcionais e cuánticos.

Pasar de bailarina a coreógrafa foi para ela un proceso orgánico, non algo buscado, nin unha “decisión intelectual”. A súa investigación é unha busca intuitiva na praxe de apoderarse dos espazos a través do corpo. Mesa reinventa un xeito de estar en escena: saír dela e conectar co espectador. Todo grazas a diferentes propostas escénicas e performativas ás que se adscribe desde o corpo autónomo e o uso intuitivo, fráxil e subversivo das tecnoloxías. Os seus particulares códigos derivaron en linguaxes totalmente innovadoras capaces de romper as fronteiras entre disciplinas.

Despois dun extenso percorrido profesional por diversos países, instálase definitivamente en Francia no ano 2005 logo de ser invitada como artista residente polo Théâtre Pôle Sud de Estrasburgo. Desde o seu primeiro traballo de videoarte no deserto de Mojave (Arizona, Estados Unidos) ata a estrea de *Lugares intermedios* coa súa propia compañía —ambos os dous en 1992—, a artista desenvolve nas súas obras a escrita dunha dramaturxia experimental que se sitúa deliberadamente na fronteira entre a danza, a *performance*, o cine e a instalación.

Nestes máis de trinta anos de traxectoria, explorou a interlocución co público e introduciu e descubriu novos mecanismos a partir de achados propiciados pola utilización dos medios audiovisuais. Así pois, fixo da cámara fotográfica e do vídeo medios cómplices. Grazas a eles conxuga a experiencia espacio-temporal e a

formulación da mirada, converte o corpo nun instrumento de visión que se sitúa ao mesmo tempo como suxeito e obxecto das súas construcións narrativas.

Este camiño sensitivo e conceptual responde á necesidade urxente dunha nova política do corpo e da mirada, en virtude da cal a artista, a través das súas propostas creativas, cuestiona a presenza do outro e a súa relación cos estratos do real.

A obra de Olga Mesa xira arredor dunha escrita poética do corpo persoal e asemade afirma o lugar do íntimo dentro da representación. Integra o outro convertendo o espectador en testemuña activa da representación e en construtor dos posibles novos relatos nos percorridos espaciais da súa memoria.

Coas súas accións, xa sexa nos teatros a modo de representación, *performance*, vídeos con múltiples capas evocadoras, instalacións evolutivas, protocolos de transmisión, conferencias ou publicacións, Olga Mesa propicia lecturas arborescentes que conseguen expandir o feito artístico no subconsciente de cada mirada. Xa que logo, o espectador recibe o impacto visual e sensorial en varios niveis, máis alá da pura descodificación da información ou narración.

De por parte, o traballo coral e o diálogo permanente cos colaboradores son unha constante na súa obra desde os seus comezos como bailarina xunto a La Ribot e Blanca Calvo (na mítica compañía madrileña dos anos oitenta Bocanada Danza) e seguen a estar moi presentes na súa faceta de creadora coa incorporación continua nos seus equipos de artistas intimamente comprometidos coas súas propostas como Lluís Escartín-Lara, Charo Calvo, Juan Domínguez, Bea Fernández, Marc Hwang, Sara Vaz, Marta Blanco ou Natacha Kouznetsova. Un exemplo deste modelo de creación comprometida e esixente atopámolo nos traballos realizados a partir de 1995 xunto co artista e realizador audiovisual Daniel Miracle, a quen involucra nas súas propostas creativas do momento. A súa

influencia déixase sentir en proxectos de longo percorrido como a triloxía *Res, non verba (Las cosas, no las palabras)*, desenvolvida entre 1996 e 1999, e *Daisy Planet* (1999), nos que achega o seu coñecemento e dominio das prácticas da imaxe en movemento.

Nos últimos anos, destacan pola súa especial intensidade os proxectos emprendidos con Francisco Ruiz de Infante (Vitoria-Gasteiz, Áraba, 1966), un dos artistas españois máis destacados e con maior proxección internacional. Ambos coñecéronse en 2006 no transcurso dun laboratorio na Haute École des Arts du Rhin (HEAR Estrasburgo), onde Ruiz de Infante traballa como profesor desde 1999. A formación interdisciplinar deste creador *fóra de formato* sitúao nun grupo xeracional que, segundo el mesmo o define, se caracteriza por unha “sensibilidade (...) marcada polo encontro e a confrontación de máquinas audiovisuais para o control e o divertimento, con outros materiais aparentemente máis simples e cotiáns”. A relación de Ruiz de Infante cos avances das chamadas novas tecnoloxías nos anos noventa e a súa *bricolaxe de urxencia* sérvenlle igualmente para indagar e retar ao espectador con labirintos de memorias e trampas para a percepción.

A raíz do seu primeiro encontro, Mesa e Ruiz de Infante non deixaron de intercambiar experiencias sobre os seus respectivos procesos creativos. Esta colaboración levounos a iniciaren seis anos máis tarde o proxecto temático *Carmen // Shakespeare* (2012-2023) en réxime de coautoría. Trátase dunha obra multidisciplinar que abrangue diferentes territorios artísticos (obras escénicas, conferencias performativas, instalacións audiovisuais, películas, textos publicados e un libro actualmente en preparación).

En paralelo a este traballo en común, Olga foi desenvolvendo novos proxectos artísticos de longo percorrido como o que xurdiu en plena pandemia froito da distancia que a separaba da súa nai, a poeta Marián Suárez. Titulado *Una mesa propia (Danza de manos)* (2020), inicialmente xurdiu como un vídeo, pero foise transformando ata adoptar o formato actual de instalación audiovisual evolutiva.

UNHA APROXIMACIÓN Á OBRA DE OLGA MESA

A cohesión de toda esta traxectoria implica complexos proxectos temáticos que se desenvolven en diferentes movementos e actos, dimensións e temporalidades, procesos e lugares de diálogos. Os pactos coa evanescencia do movemento derivan no seu rexistro e plasmación en múltiples formatos e escalas: “A documentación pode constituír a base dunha definición da *performance*”¹.

Aínda que próxima na súa formación a Pina Bausch ou Merce Cunningham (con quen estudou en Nova York, onde residiu tres anos), a linguaxe de Olga lanza mensaxes que non veñen dos referentes da historia da danza e non tomou posición nas súas correntes. A súa é unha linguaxe da mirada e do espazo que formula interrogantes respecto do espectador, da temporalidade dos seus movementos e da construción en tempo real.

No teatro, unha das cuestións fundamentais é o tempo. O tempo teatral —como o tempo de Henri Bergson, que aborda tempo medible e duración, ou o que para Gilles Deleuze significan a imaxe-movemento e a imaxe-tempo— é máis do que un simple

exercicio filosófico. Na obra de Olga Mesa, a cuestión do tempo tórnase complexa por medio da incorporación de diferentes temporalidades aos seus traballos, pero tamén utilizando algúns recursos ou secuencias preliminares que remiten á obra de cineastas como Andrei Tarkovski, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Pier Paolo Pasolini, Alain Resnais ou João César Monteiro e, de maneira inconsciente, á de pioneiros da videoinstalación como Bruce Nauman ou Peter Campus.

Ademais, para a artista, o corpo é unha ferramenta/manifesto político que se expresa desde a liberdade máis absoluta. De maneira moi sintética, poderíamos dicir que son tres as preocupacións que impulsan a súa praxe, adoito despregada en laboratorios errantes e postas en confrontación co público: unha primeira vertente céntrase nas múltiples realidades e ficcións dos espazos-tempos; outra explora a hipótese de que se o espazo existe é grazas á mirada humana; e unha terceira vía oriéntase cara á transmisión da súa práctica a outras persoas.

É precisamente aí, nese *tempo real*, onde latexan as palabras *vulnerabilidade* e *imaxe*; é neses intersticios, onde Olga Mesa se refuxia e nos refuxia. Talvez porque, como escribiu Georges Didi-Huberman, dalgún xeito intuímos o potencial das imaxes para nos sobreviviren: “Porque na imaxe o ser disgrégase: explota e, ao facelo, mostra —pero por moi pouco tempo— o material con que está feito. A imaxe non é a imitación das cousas, senón o intervalo feito visible, a liña de fractura”².

Xa que logo, todas as investigacións de Olga derivan nunha escrita coreográfica, a través da cámara e a través de referencias iconográficas que fai reverberar no espectador. A cámara é un dispositivo especular, pero tamén é un elemento que se integra na obra para ser descodificado por cada subxectividade, por cada espectador, por cada memoria inconsciente.

A súa particular linguaxe aplícase en conceptos que ela mesma inventa, utiliza e comparte: a mirada pausa, o corpo próximo, o coreograma (o coreograma básico e a súa evolución), a mecánica da sensación, a decisión e o desexo (2D), os enunciados, os textos para (non) seren escoitados, o fóra de campo, os campos de profundidades, a cámara cega, o *black-out*, o corpo operador, a dobre visión e o REC ou o PLAY/STOP.

Pódese afirmar que os espazos de transición e os tempos de espera son recursos e pautas nas súas construcións narrativas. Na súa primeira proposta coreográfica, *Jersey en lo alto del tejado con la mano en cuarto creciente* (1988), pola que recibiu o segundo premio no II Certame Coreográfico de Madrid, introduce por primeira vez os soños, que funcionarán como folla de ruta inconsciente e base de moitas das súas producións futuras.

Nun percorrido sumario polas obras de máis sonda de Olga Mesa, cabe salientar a *dobre visión* xerada pola presenza e a ausencia do corpo que interpreta. Esta dualidade pódese observar, por exemplo, en *Suite au dernier mot (au fond tout est en surface)* (2003), onde, ademais, a cámara introduce o público no escenario. A interlocución co espectador acúrtase e a súa presenza intégrase na narración. Aquí crea un fóra de campo sonoro cando sae de escena e se despraza espida do teatro á rúa dando lugar a temporalidades autónomas dentro e fóra do campo de visión do



Olga Mesa: *¿Crees que te quería matar?*, 2018. Dentro da exposición *Carmen // Shakespeare. Presagios del deseo*, Museo Artium, Vitoria-Gasteiz, 2018. Cortesía de Artium, Vitoria-Gasteiz. © Quintas Fotógrafos

espectador e introducindo o que ela mesma denomina “cámara cega”, unha forma radical de traballar coa cámara que continuará explorando nas súas obras posteriores.

Olga Mesa refírese a varios momentos clave ao longo da súa traxectoria nos que os seus dispositivos espaciais (non) visibles experimentan unha evolución. Cada un destes momentos corresponde a unha das súas obras máis representativas: *Lugares intermedios*, *estO NO eS Mi CuerpO* (1996), *Suite au dernier mot (au fond tout est en surface)*, *labOfilm#1: El lamento de Blancanieves* (2012), *ACTO 1 (ese de la niebla)* (2013) e *Plancton* (2016), os dous últimos pertencentes ao proxecto temático *Carmen // Shakespeare*. Con *Lugares intermedios* formula unha arriscada proposta a partir dunha peza escénica. Trátase da súa primeira instalación na *black-box*, realizada con pedras de canteira e papel *kraft*. A peza, acompañada dun vídeo a modo de prólogo no vestíbulo do teatro, derivará posteriormente nunha obra de videoarte co mesmo título³. *estO NO eS Mi CuerpO*, forma parte da triloxía *Res, non verba (Las cosas, no las palabras)*, na que tanto o corpo como as imaxes son transmisores de pensamentos e onde incorpora xa fragmentos e reconstrucións espacio-temporais a medio camiño entre a realidade e o soño que interrogan a presenza do espectador. Con *Suite au dernier mot (au fond tout est en surface)*, Olga Mesa afonda na noción de coreograma, un espazo de observación que captura un intre do corpo en transición. Este concepto, inventado pola artista, opera

tamén como dispositivo de montaxe na narración espacial fílmica e produce a suspensión do acontecemento do real taxible. Deste xeito, os espazos intermedios de observación entre a mirada do intérprete e a do receptor estabilízanse como constantes. En *Solo a ciegas (con lágrimas azules)* (2008) aparece un novo dispositivo fílmico: a proxección a través dun espello mediante o que se crea un fóra de campo non visible dentro da escena.

Como evolución da construción dos seus dispositivos fílmicos en diálogo co corpo destaca *El lamento de Blancanieves*, unha obra que se formula como a realización dunha película dentro dunha caixa escénica, pero tamén como un recurso total de montaxe cinematográfica en directo mediante a produción derivada dos chamados *corpos operadores*.

En 1999, nunha peza titulada *1999 Limitaciones, mon amour*, utiliza por primeira vez a cámara fóra de campo dentro e fóra da escena. Da mesma época é a peza *Daisy Planet*, un poema visual autobiográfico no cal por primeira vez aparece o texto a través da cámara, desdobrando o corpo en pensamento e acción, desprazando a realidade cara a lugares ficcionais dentro da narración.

Unha década máis tarde, destacan *ACTO 1 (ese de la niebla)* e *Plancton*, o primeiro e o terceiro acto da tetraloxía escénica *Carmen // Shakespeare*, respectivamente. En ambas as pezas, os dispositivos audiovisuais fanse visibles e concéntranse arredor dos dous corpos operadores (que pola súa vez son posprodutores) no interior dunha liña temporal programada pola máquina.



Olga Mesa: *estO NO eS Mi CuerpO*, 2001. Théâtre de la Ville, París, 2001

Dentro dela, os espazos/tempos superpóñense e multiplícanse, e os corpos dos *performers* —nun diálogo de incompreensións— vense confrontados coa súa inevitable pulsación dominadora, invocando actos sensibles e de resistencia dentro da trampa xerada polo dispositivo.

As residencias e os traballos en proceso constitúen unha parte substancial da produción artística de Olga Mesa. Un exemplo desta liña de traballo vémosto na residencia *Pratiques du (non)visible: en avoir le cœur (corps) net* (2007). Convidada pola que daquela era a directora do Centre d'Art Contemporain FRAC Lorraine, Béatrice Josse, Mesa interveu sobre unha selección de obras da colección do centro, proceso durante o cal xurdiu o seu primeiro dispositivo de captación e montaxe fílmica: o corpo-operador, que posteriormente daría lugar á *dobre visión*, desenvolvida por exemplo en traballos como *labOfilm#1: El lamento de Blancanieves*. Así pois, a residencia permitiulle articular achados que constituirían a base de futuros proxectos.

PAUTAS PARA SE SOMERXER NO PERCORRIDO EXPOSITIVO

Esta retrospectiva procede dun traballo de investigación, restauración, catalogación e dixitalización de obras que, na súa maioría, xurdiron a partir do exercicio escénico ou visual vivo. Así pois, o reto consistía en presentar no espazo expositivo un percorrido coreográfico, que en moitos casos constrúe as súas formulacións e conceptualizacións a partir do dispositivo frontal da caixa escénica negra e cuxo principal medio de conservación e transmisión ata a data foi o rexistro en vídeo monocanle.

A xenealoxía de obras e o seu alarde performativo en diferentes vertentes esixe un modo de revisión que a museografía tradicional non abrangue de maneira habitual. Despois de tres anos de recuperación e inmersión nos múltiples materiais almacenados en diferentes soportes e lugares, as solucións formais para poder conservar, comunicar e compartir permitiron a súa revisión desde unha perspectiva contemporánea e propiciaron novos percorridos e espacializacións totalmente inéditos no espazo do museo.

Proponse pois unha selección de pezas relevantes e actualizadas, pensadas para favorecer un desprazamento activo dos espectadores pautado por textos, vídeos, sons, imaxes e corpos. O percorrido inmersivo a través da secuencia dos espazos expositivos propicia un ritual de coñecemento sobre a súa metodoloxía, modos de exploración e relatos. En calquera caso os dispositivos audiovisuais formulados dentro da caixa negra transmítense nesta *revisión* como instalacións autónomas capaces de reactivaren novas lecturas/visións para o visitante.

Unha inmersión que incita á descuberta dos mundos analóxicos e os dixitais dos retrofuturos. Un “campo de probas” onde os planos do espazo-tempo se subverten a través da manipulación audiovisual.

No entanto, non todo é tecnoloxía. O xesto artesán e o *do it yourself* son evidentes naquelas instalacións que proceden dos seus “cadernos expandidos”, onde Olga Mesa introduce vocabulario, colaxes, imaxes, enunciados e textos en diálogo co espectador pertencentes á dramaturxia das súas obras escénicas. No proceso de revisión e resolución das súas obras, a selección dos materiais de traballo estivo guiada por catro criterios que lles outorgan ás

instalacións unha especificidade común: reactivar o tempo presente do lector/espectador/visitante no intre da súa lectura, ofrecer unha ventá/mirada cara a unha historia (paisaxe da(s) memoria(s) —que son as obras escénicas—) en forma de *código secreto*; aproximar o corpo ausente da emisora (autora/narradora) co corpo do receptor (lector/espectador/visitante) e, por último, situar axiña o lector/receptor no lugar *extraordinario* do outro.

O itinerario polos tres espazos da exposición no CGAC é unha escrita coreográfica expandida na que se entrecruzan ecos de pezas que reverberan unhas sobre as outras. Un exemplo diso pódese achar na intervención do *hall* onde o espectador se atopa por primeira vez con dúas instalacións vinculadas tematicamente: *Texto para ser barrido (Soneto 66)* (2016) e *Diálogo de sordos (negro)* (2015). As dúas fan parte do gran proxecto *Carmen // Shakespeare*, o cal volve aparecer no Dobre Espazo. Esta complexa *ópera*, que aborda o tema do amor desde varios ángulos, mostra tamén, de maneira calidoscópica, como a nosa época está atravesada por tecnoloxías que controlan os nosos corpos e as nosas representacións. Como sinalan os artífices do proxecto, Olga Mesa e Francisco Ruiz de Infante: “En todos os instantes de cada acto [de *Carmen // Shakespeare*], o corpo debe reafirmar a súa singularidade e a súa liberdade. Debe,

paradoxalmente, negarse a ser un obxecto fronte ás máquinas que o fan existir”. No *hall* aparece así mesmo por primeira vez unha intervención derivada do proxecto *Una mesa propia (Danza de manos)*, desenvolvido entre 2020 e 2023, que aparecerá á súa vez nunha dobre versión na planta soto.

Será no zigzag labiríntico a través da engrenaxe de bloques temáticos onde se vai poder descubrir con toda a intensidade o alarde e o desenvolvemento dunha selección de obras relevantes dos máis de trinta anos de profesión desta creadora.

Nekane Aramburu

NOTAS

- 1 Joel Anderson, *Theatre & Photography*, Palgrave, Londres, 2015, p. 60.
- 2 Georges Didi-Huberman, *Sobre el tiempo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 149.
- 3 Esta peza coincide co regreso de Olga Mesa a España tras unha viaxe polo deserto de Mojave (Arizona) no transcurso da cal realizou varias gravacións co cineasta catalán Lluís Escartín. Por esa mesma época recibe unha invitación de Carlos Marquerie para colaborar no proxecto do Teatro Pradillo e é daquela cando decide fundar a Compañía Olga Mesa.



Olga Mesa: *Una mesa propia (Danza de manos)*, 2020. © Hors Champ // Fuera de Campo

OLGA MESA

RE-VISION(ES)

«Cierro los ojos y me preparo a dar el gran salto»

El arte es una forma de estar en el mundo.

Olga Mesa

Olga Mesa (Avilés, Asturias, 1962) ha sido identificada como una de las figuras clave de la nueva danza contemporánea española, pero sobre todo es una artista precursora en el campo de la investigación entre lo audiovisual y lo corporal, los tiempos reales y las capas de tiempos ficcionales y cuánticos.

Pasar de bailarina a coreógrafa fue para ella un proceso orgánico, no algo buscado ni "una decisión intelectual". La suya es una búsqueda intuitiva en la praxis de apoderarse de los espacios a través del cuerpo. Mesa reinventa una manera de estar en escena: salir de ella y conectar con el espectador. Todo gracias a diferentes planteamientos escénicos y performativos a los que se adscribe desde el cuerpo autónomo y el uso intuitivo, frágil y subversivo de las tecnologías. Sus particulares códigos han derivado en lenguajes totalmente innovadores capaces de romper las fronteras entre disciplinas.

Después de un extenso recorrido profesional por diversos países, se instala definitivamente en Francia en el año 2005 tras ser invitada como artista residente por el Théâtre Pôle Sud de Estrasburgo. Desde su primer trabajo de videoarte en el desierto de Mojave (Arizona, Estados Unidos) hasta el estreno de *Lugares intermedios* con su propia compañía —ambos en 1992—, la artista desarrolla en sus obras la escritura de una dramaturgia experimental que se sitúa deliberadamente en la frontera entre la danza, la *performance*, el cine y la instalación.

En sus más de treinta años de trayectoria, ha explorado la interlocución con el público, introduciendo y descubriendo nuevos mecanismos a partir de hallazgos propiciados por la utilización de los medios audiovisuales. Así pues, ha hecho de la cámara fotográfica y el vídeo medios cómplices. Gracias a ellos conjuga la experiencia espacio-temporal y la formulación de la mirada, convirtiendo el cuerpo en un instrumento de visión que se sitúa al mismo tiempo como sujeto y objeto de sus construcciones narrativas.

Este camino sensitivo y conceptual responde a la necesidad urgente de una nueva política del cuerpo y la mirada, en virtud de la cual la artista, a través de sus propuestas creativas, cuestiona la presencia del otro y su relación con los estratos de lo real.

La obra de Olga Mesa gira alrededor de una escritura poética del cuerpo personal, afirmando el lugar de lo íntimo dentro de la representación. Integra al otro convirtiendo al espectador en testigo activo de la representación y en constructor de los posibles nuevos relatos en los recorridos espaciales de su memoria.

Con sus acciones, ya sea en los teatros a modo de representación, *performance*, vídeos con múltiples capas evocadoras, instalaciones evolutivas, protocolos de transmisión, conferencias o publicaciones, Olga Mesa propicia lecturas arborescentes que consiguen expandir el hecho artístico en el subconsciente de cada mirada. Así pues, el espectador recibe el impacto visual y sensorial en varios niveles, más allá de la pura decodificación de la información o narración.

Además, el trabajo coral y el diálogo permanente con sus colaboradores son una constante en su obra desde sus comienzos como bailarina junto a La Ribot y Blanca Calvo (en la mítica compañía madrileña de los años ochenta Bocanada Danza) y siguen estando muy presentes en su faceta de creadora con la incorporación continua en sus equipos de artistas íntimamente comprometidos con sus propuestas como Lluís Escartín-Lara, Charo Calvo, Juan Domínguez, Bea Fernández, Marc Hwang, Sara Vaz, Marta Blanco o Natacha Kouznetsova. Un ejemplo de este modelo de creación comprometida y exigente lo encontramos en los trabajos realizados a partir de 1995 junto con el artista y realizador audiovisual Daniel Miracle, a quien involucra en sus propuestas creativas del momento. Su influencia se deja sentir en proyectos de largo recorrido como la trilogía *Res, non verba (Las cosas, no las palabras)*, desarrollada entre 1996 y 1999, y *Daisy Planet* (1999), en los que aportará su conocimiento y su dominio de las prácticas de la imagen en movimiento.

En los últimos años, destacan por su especial intensidad los proyectos emprendidos con Francisco Ruiz de Infante (Vitoria-Gasteiz, Álava, 1966), uno de los artistas españoles más destacados y con mayor proyección internacional. Ambos se conocieron en 2006 en el transcurso de un laboratorio en la Haute École des Arts du Rhin (HEAR Estrasburgo), donde Ruiz de Infante trabaja como profesor desde 1999. La formación interdisciplinar de este creador *fuera de formato* lo sitúa en un grupo generacional que, según él mismo lo define, se caracteriza por una "sensibilidad (...) marcada por el encuentro y la confrontación de máquinas audiovisuales para el control y el divertimento, con otros materiales aparentemente más simples y cotidianos". La relación de Ruiz de Infante con los avances de las llamadas nuevas tecnologías en los años noventa y su *bricolaje de urgencia*, le sirven igualmente para indagar y retar al espectador con laberintos de memorias y trampas para la percepción.

A raíz de su primer encuentro, Mesa y Ruiz de Infante no han dejado de intercambiar experiencias en torno a sus respectivos procesos creativos. Esta colaboración los llevó a iniciar seis años más tarde el proyecto temático *Carmen // Shakespeare* (2012-2023) en régimen de coautoría. Se trata de una obra multidisciplinar

que comprende diferentes territorios artísticos (obras escénicas, conferencias performativas, instalaciones audiovisuales, películas, textos publicados y un libro actualmente en preparación).

En paralelo a este trabajo en común, Olga ha ido desarrollando nuevos proyectos artísticos de largo recorrido como el surgido en plena pandemia fruto de la distancia que la separaba de su madre, la poetisa Marián Suárez. Titulado *Una mesa propia (Danza de manos)* (2020), inicialmente surgió como un vídeo, pero se ha ido transformando hasta adoptar su formato actual de instalación audiovisual evolutiva.

UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE OLGA MESA

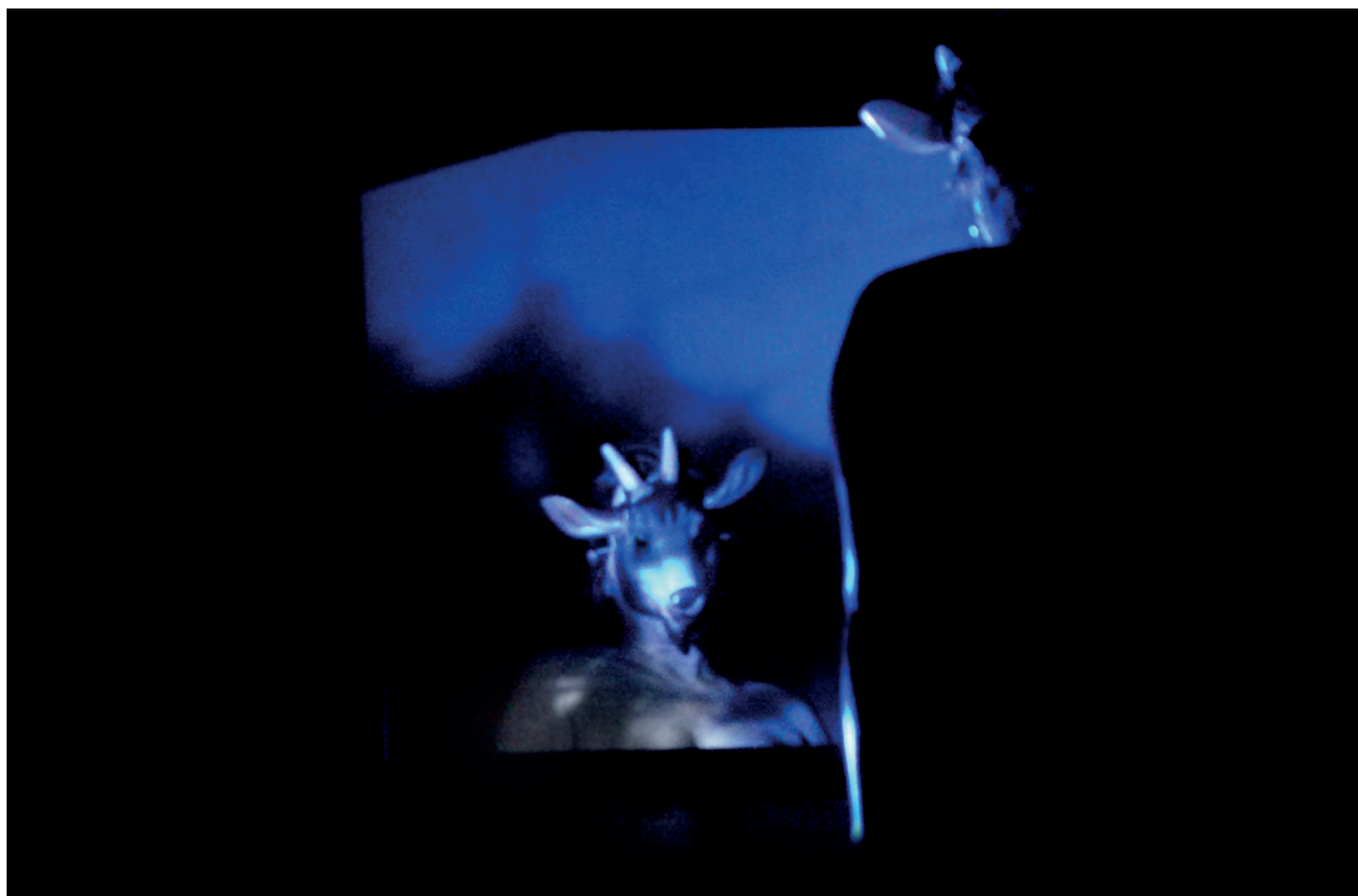
La cohesión de toda esta trayectoria implica complejos proyectos temáticos que se desarrollan en diferentes movimientos y actos, dimensiones y temporalidades, procesos y lugares de diálogos. Los pactos con la evanescencia del momento derivan en su registro y plasmación en múltiples formatos y escalas: “La documentación puede constituir la base de una definición de la *performance*”¹.

Aunque próxima en su formación a Pina Bausch o Merce Cunningham (con quien estudió en Nueva York, donde residió tres años), el lenguaje de Olga lanza mensajes que no vienen de los referentes de la historia de la danza y no se ha posicionado en sus corrientes. El suyo es un lenguaje de la mirada y del espacio que plantea interrogantes respecto del espectador, la temporalidad de sus movimientos y la construcción en tiempo real.

En el teatro, una de las cuestiones fundamentales es el tiempo. El tiempo teatral —como el tiempo de Henri Bergson, que aborda tiempo mensurable y duración, o lo que para Gilles Deleuze significan la imagen-movimiento y la imagen-tiempo— es más que un mero ejercicio filosófico. En la obra de Olga Mesa, la cuestión del tiempo se complejiza mediante la incorporación de diferentes temporalidades a sus trabajos, pero también utilizando algunos recursos o secuencias preliminares que remiten a la obra de cineastas como Andrei Tarkovski, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Pier Paolo Pasolini, Alain Resnais o João César Monteiro y, de manera inconsciente, a la de pioneros de la videoinstalación como Bruce Nauman o Peter Campus.

Además, para la artista, el cuerpo es una herramienta/manifiesto político que se expresa desde la libertad más absoluta. De manera muy sintética, se podría decir que son tres las preocupaciones que impulsan su praxis, a menudo desplegada en laboratorios errantes y puestas en confrontación con el público: una primera vertiente se centra en las múltiples realidades y ficciones de los espacios-tiempos; otra explora la hipótesis de que si el espacio existe es gracias la mirada humana; y una tercera vía se orienta hacia la transmisión de su práctica a otras personas.

Es precisamente ahí, en ese *tiempo real*, donde palpitan las palabras *vulnerabilidad e imagen*; es en esos intersticios donde Olga Mesa se refugia y nos refugia. Tal vez porque, como escribió Georges Didi-Huberman, de algún modo intuimos el potencial de las imágenes para sobrevivirnos: “Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra —pero por muy poco tiempo— el material con



Olga Mesa: *Solo a ciegas (con lágrimas azules)*, 2008. © Bénédicte Zanon



Olga Mesa: *El testigo secundario*, 2018. Dentro de la exposición *Carmen // Shakespeare. Presagios del deseo*, Museo Artium, Vitoria-Gasteiz, 2018. Cortesía de Artium, Vitoria-Gasteiz. © Gert Voor in't Holt

el que está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura².

Por consiguiente, todas las investigaciones de Olga derivan en una escritura coreográfica, a través de la cámara y a través de referencias iconográficas que hace reverberar en el espectador. La cámara es un dispositivo especular, pero también es un elemento que se integra en la obra para ser decodificado por cada subjetividad, por cada espectador, por cada memoria inconsciente.

Su particular lenguaje se aplica en conceptos que ella misma inventa, utiliza y comparte: la mirada pausa, el cuerpo próximo, el coreograma (el coreograma básico y su evolución), la mecánica de la sensación, la decisión y el deseo (2D), los enunciados, los textos para (no) ser escuchados, el fuera de campo, los campos de profundidades, la cámara ciega, el *black-out*, el cuerpo operador, la doble visión y el REC o el PLAY/STOP.

Se podría decir que los espacios de transición y los tiempos de espera son recursos y pautas en sus construcciones narrativas. En su primera propuesta coreográfica, *Jersey en lo alto del tejado con la mano en cuarto creciente* (1988), por la que recibió el segundo premio en el II Certamen Coreográfico de Madrid, introduce por primera vez los sueños, que funcionarán como hoja de ruta inconsciente y base de muchas de sus producciones futuras.

En un recorrido somero por algunas de sus obras más conocidas, cabe destacar la *doble visión* generada por la presencia y la

ausencia simultáneas del cuerpo que interpreta. Esta dualidad se puede observar, por ejemplo, en *Suite au dernier mot (au fond tout est en surface)* (2003), donde, además, la cámara introduce al público en el escenario. La interlocución con el espectador se acorta y su presencia se integra en la narración. Aquí crea un fuera de campo sonoro cuando sale de escena y se desplaza desnuda del teatro a la calle dando lugar a temporalidades autónomas dentro y fuera del campo de visión del espectador e introduciendo lo que ella misma denomina "cámara ciega", una forma radical de trabajar con la cámara que continuará explorando en sus obras posteriores.

Olga Mesa se refiere a varios momentos clave a lo largo de su trayectoria en los que sus dispositivos espaciales (no) visibles experimentan una evolución. Cada uno de ellos corresponde a una de sus obras más representativas: *Lugares intermedios, estO NO eS Mi CuerpO* (1996), *Suite au dernier mot (au fond tout est en surface)*, *labOfilm#1: El lamento de Blancanieves* (2012), *ACTO 1 (ese de la niebla)* (2013) y *Plancton* (2016), estos dos últimos pertenecientes al proyecto temático *Carmen // Shakespeare*. Con *Lugares intermedios* formula una arriesgada propuesta a partir de una pieza escénica. Se trata de su primera instalación en la *black-box*, realizada con piedras de cantera y papel *kraft*. La pieza, acompañada de un vídeo a modo de prólogo en el vestíbulo del teatro, derivará posteriormente en una obra de videoarte con el mismo título³. *estO NO eS Mi*



Olga Mesa: *Texto para ser barrido (Soneto 66)*, 2018. Dentro de la exposición *Carmen // Shakespeare. Presagios del deseo*, Tabacalera Promoción del Arte, Madrid, 2018. Cortesía de Tabacalera Promoción del Arte © Arantxa Boyero

CuerpO, forma parte de la trilogía *Res, non verba (Las cosas, no las palabras)*, en la que tanto el cuerpo como las imágenes son transmisores de pensamientos y donde incorpora ya fragmentos y reconstrucciones espaciotemporales a medio camino entre la realidad y el sueño que cuestionan la presencia del espectador. Con *Suite au dernier mot (au fond tout est en surface)*, Olga Mesa profundiza en la noción de coreograma, un espacio de observación que captura un instante del cuerpo en transición. Este concepto, inventado por la artista, opera también como dispositivo de montaje en la narración espacial fílmica, produciendo la suspensión del acontecimiento de lo real tangible. De esta manera, los espacios intermedios de observación entre la mirada del intérprete y la del receptor se estabilizan como constantes. En *Solo a ciegas (con lágrimas azules)* (2008) aparece un nuevo dispositivo fílmico: la proyección a través de un espejo mediante el que se crea un fuera de campo no visible dentro de la escena.

Como evolución de la construcción de sus dispositivos fílmicos en diálogo con el cuerpo destaca *El lamento de Blancanieves*, una obra que se plantea como la realización de una película dentro de una caja escénica, pero también como un recurso total de montaje cinematográfico en directo mediante la producción derivada de los llamados *cuerpos operadores*.

En 1999, en una pieza titulada *1999 Imitaciones, mon amour*, utiliza por primera vez la cámara fuera de campo dentro y fuera de escena. De la misma época es la pieza *Daisy Planet*, un poema

visual autobiográfico donde por primera vez aparece el texto a través de la cámara, desdoblado el cuerpo en pensamiento y acción, deslizado la realidad hacia lugares ficcionales dentro de la narración.

Una década más tarde, destacan *ACTO 1 (ese de la niebla)* y *Plancton*, el primer y el tercer acto de la tetralogía escénica *Carmen // Shakespeare*, respectivamente. En ambas piezas, los dispositivos audiovisuales se hacen visibles y se concentran alrededor de los dos cuerpos operadores (que a su vez son posproductores) en el interior de una línea temporal programada por la máquina. Dentro de ella, los espacios/tiempos se superponen y se multiplican, y los cuerpos de los *performers* —en un diálogo de incomprendimientos— se ven confrontados con su inevitable pulsación dominante, invocando actos sensibles y de resistencia dentro de la trampa generada por el dispositivo.

Las residencias y los trabajos en proceso constituyen una parte sustancial de la producción artística de Olga Mesa. Un ejemplo de esta línea de trabajo lo encontramos en la residencia *Pratiques du (non)visible: en avoir le cœur (corps) net* (2007). Invitada por la entonces directora del Centre d'Art Contemporain FRAC Lorraine, Béatrice Josse, Mesa intervino sobre una selección de obras de la colección del centro, proceso durante el cual surgió su primer dispositivo de captación y montaje fílmico: el cuerpo-operador, que posteriormente daría lugar a la *doble visión*, desarrollada por

ejemplo en trabajos como *labOfilm#1: El lamento de Blancanieves*. Así pues, la residencia le permitió articular hallazgos que constituirían la base de futuros proyectos.

PAUTAS PARA SUMERGIRSE EN EL RECORRIDO EXPOSITIVO

Esta retrospectiva procede de un trabajo de investigación, restauración, catalogación y digitalización de obras que, en su mayoría, surgieron a partir del ejercicio escénico o visual vivo. Así pues, el reto consistía en presentar en el espacio expositivo un recorrido coreográfico, que en muchos casos construye sus formulaciones y conceptualizaciones a partir del dispositivo frontal de la caja escénica negra y cuyo principal medio de conservación y transmisión hasta la fecha ha sido el registro en vídeo monocal.

La genealogía de obras y su despliegue performativo en diferentes vertientes exige un modo de revisión que la museografía tradicional no abarca de manera habitual. Después de tres años de recuperación e inmersión en los múltiples materiales almacenados en diferentes soportes y lugares, las soluciones formales para poder conservar, comunicar y compartir han permitido su revisión desde una perspectiva contemporánea, propiciando nuevos recorridos y especializaciones totalmente inéditos en el espacio del museo.

Con este fin, se plantea una selección de piezas relevantes y actualizadas, pensadas para favorecer un desplazamiento activo de los espectadores pautado por textos, vídeos, sonidos, imágenes y cuerpos. El recorrido inmersivo a través de la secuencia de los espacios expositivos propicia un ritual de conocimiento sobre su metodología, modos de exploración y relatos. En cualquier caso, los dispositivos audiovisuales formulados dentro de la caja negra se transmiten en esta *revisión* como instalaciones autónomas capaces de reactivar nuevas lecturas/visiones para el visitante.

Una inmersión que incita al descubrimiento de los mundos analógicos y digitales de los retrofuturos. Un “campo de pruebas”, donde los planos del espacio-tiempo se subvierten a través de la manipulación audiovisual.

Sin embargo, no todo es tecnología. El gesto artesano y el *do it yourself* son evidentes en aquellas instalaciones que proceden de sus “cuadernos expandidos”, donde Olga Mesa introduce vocabulario, *collages*, imágenes, enunciados y textos en diálogo con el espectador pertenecientes a la dramaturgia de sus obras escénicas. En el proceso de revisión y resolución de sus obras, la selección de los materiales de trabajo ha estado guiada por cuatro criterios que otorgan a las instalaciones una especificidad común: reactivar el tiempo presente del lector/espectador/visitante en el instante de

su lectura, ofrecer una ventana/mirada hacia una historia (paisaje de la(s) memoria(s) —que son las obras escénicas—) en forma de *código secreto*; aproximar el cuerpo ausente de la emisora (autora/narradora) con el cuerpo del receptor (lector/espectador/visitante) y, por último, situar rápidamente al lector/receptor en el lugar *extraordinario* del otro.

El itinerario por los tres espacios de la exposición en el CGAC es una escritura coreográfica expandida en la que se entrecruzan ecos de piezas que reverberan unas sobre otras. En la intervención del *hall*, por ejemplo, el espectador se encuentra por primera vez con dos instalaciones vinculadas temáticamente: *Texto para ser barrido (Soneto 66)* (2016) y *Diálogo de sordos (negro)* (2015). Las dos forman parte del gran proyecto *Carmen // Shakespeare*, que vuelve a aparecer en el Doble Espacio. Esta compleja *ópera*, que aborda el tema del amor desde varios ángulos, muestra también, de manera caleidoscópica, cómo nuestra época está atravesada por tecnologías que controlan nuestros cuerpos y nuestras representaciones. Como señalan los artífices del proyecto, Olga Mesa y Francisco Ruiz de Infante: “En todos los instantes de cada acto [de *Carmen // Shakespeare*], el cuerpo debe reafirmar su singularidad y su libertad. Debe, paradójicamente, negarse a ser un objeto frente a las máquinas que lo hacen existir”. En el *hall* aparece también por primera vez una intervención derivada del proyecto *Una mesa propia (Danza de manos)*, desarrollado entre 2020 y 2023, del que encontraremos otra versión en la planta sótano.

El zigzagueo laberíntico a través de este engranaje de bloques temáticos presentes en la exposición permitirá descubrir con toda su intensidad el despliegue y el desarrollo de una selección de las obras más relevantes de Olga Mesa a través de sus más de treinta años de profesión como creadora.

Nekane Aramburu

NOTAS

- 1 Joel Anderson, *Theatre & Photography*, Palgrave, Londres, 2015, p. 60.
- 2 Georges Didi-Huberman, *Sobre el tiempo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 149.
- 3 Esta pieza coincide con el regreso de Olga Mesa a España tras un viaje por el desierto de Mojave (Arizona) en el transcurso del cual realizó varias grabaciones con el cineasta catalán Lluís Escartín. Por esa misma época recibe una invitación de Carlos Marquerie para colaborar en el proyecto del Teatro Pradillo y es entonces cuando decide fundar la Compañía Olga Mesa.

OLGA MESA RE-VISION(S) 'I Close My Eyes and Get Ready to Take the Great Leap'

Art is a way of being in the world.

Olga Mesa

Olga Mesa (Avilés, Asturias, 1962) has been identified as one of the key figures of the new Spanish contemporary dance scene, but she is, above all, a pioneering artist in the field of research between the audiovisual and the corporal, and between real times and layers of fictional and quantum times.

Going from being a dancer to choreographer was, in her own words, an organic process: 'I did not seek it; it was not an intellectual decision.' Her research is an intuitive quest in the praxis of appropriating spaces through the body. Mesa reinvents a way of being on stage, escaping from it, and connecting with the spectator. All this thanks to different staging and performative approaches to which she ascribes from the autonomous body as well as the intuitive, fragile, and subversive use of technologies. Her unique codes have given rise to totally innovative languages, capable of breaking down the boundaries between disciplines.

After an extensive professional trajectory in various countries, she settled permanently in France in 2005, after being invited as resident artist by the Théâtre Pôle Sud in Strasbourg. From her first video art work in the Mojave Desert (Arizona, United States) to the première of *Lugares intermedios* (Intermediate Places) with her own company—both in 1992—, in her works, the artist has been developing the script of an experimental dramaturgy that is deliberately set on the frontier between dance, performance, cinema and installation.

In a career spanning more than thirty years, she has explored dialogue with the public, introducing and discovering new mechanisms based on findings facilitated by the use of audiovisual media. Thus, she has transformed the camera and video into complicit media, through which she combines the space-time experience and the formulation of the gaze, turning the body into

a visual instrument, and at the same time situating herself as both subject and object of her narrative constructions.

This sensitive and conceptual path responds to the urgent need for a new policy of the body and the gaze, by virtue of which the artist, through her creative proposals, questions the presence of the other and her relationship with the strata of the real.

Mesa's work revolves around a poetic composition of the personal body, affirming the place of the intimate within the representation. She integrates the other by transforming the spectator into an active witness of the performance, and into a builder of possible new narratives in the spatial paths of her memory.

With her actions, be they in theatres in the guise of representation, performance, videos with multiple evocative layers, evolving installations, transmission protocols, lectures or publications, Olga Mesa promotes arborescent readings that succeed in expanding the artistic event in the subconscious of each gaze. Thus, the spectator perceives the visual and sensory impact on several levels, beyond the pure decoding of information or narration.

In addition, choral work, in permanent dialogue with her collaborators, is a constant in her oeuvre, since her beginnings as a dancer, along with La Ribot and Blanca Calvo (in the legendary Madrid-based company of the nineteen-eighties, Bocanada Danza), and it continues to be highly present in her creative facet with the continuous incorporation into her teams of artists intimately committed to her proposals, such as Lluís Escartín-Lara, Charo Calvo, Juan Domínguez, Bea Fernández, Marc Hwang, Sara Vaz, Marta Blanco, or Natacha Kouznetsova. One example of this model of demanding, committed creation is to be found in the works produced since 1995 in partnership with the artist and audiovisual director, Daniel Miracle, whom she involves in her creative proposals of the moment. Thus, Miracle would contribute his knowledge and mastery of the practices of the moving image in long-term projects, such as the trilogy *Res, non verba* (*Las cosas, no las palabras*) (Things, Not Words), developed between 1996 and 1999, and *Daisy Planet* (1999).

In recent years, the projects undertaken with Francisco Ruiz de Infante, one of the most outstanding Spanish artists and with the greatest international projection, stand out for their particular intensity. They met in 2006 during a laboratory at the Haute École des Arts du Rhin (HEAR Strasbourg), where Ruiz de Infante has taught since 1999. The interdisciplinary training of this 'out-of-format' creator places him in a generational group that, as he himself defines it, is characterised by a 'sensitivity (...) marked by the coming together and confrontation of audiovisual machines for control and entertainment, with other apparently simpler and more everyday materials.' Ruiz de Infante's relationship with the advances of the so-called new technologies in the nineteen-nineties and his 'emergency DIY,' also serve him to investigate and to challenge the spectator with labyrinths of memories and traps for perception.

As a result of their initial meeting, Mesa and Ruiz de Infante exchanged experiences around their respective creative processes. Six years later, this collaboration led them to initiate the thematic project *Carmen // Shakespeare* (2012-2023) as co-authors. This is a multidisciplinary work that comprises different artistic territories



Olga Mesa: *Texto para ser barrido (Soneto 66)*, 2018. Exhibition *Carmen // Shakespeare. Presagios del deseo*, Tabacalera Promoción del Arte, Madrid, 2018. Courtesy of Tabacalera Promoción del Arte. © Arantxa Boyero

(stage works, performative lectures, audiovisual installations, films, published texts, and a book currently in preparation).

In parallel to this joint work, Olga has been developing new long-term artistic projects, such as the one that arose in the midst of the pandemic in relation to the distance that separated her from her mother, the poet Marián Suárez. Entitled *Una mesa propia (Danza de manos)* (A Table of One's Own [Hand Dance]), initially emerged as a video, but has gradually been transformed to adopt its current format of evolutionary audiovisual installation.

AN APPROACH TO THE WORK OF OLGA MESA

The cohesion of this entire trajectory involves complex thematic projects that are developed in different movements and acts, dimensions and temporalities, processes, and places of dialogue. 'Documentation can be a basis for the definition of the performance'¹ and therefore the agreements with the evanescence of the moment result in their registration and expression in multiple formats and scales.

Although close in her training to Pina Bausch or Merce Cunningham (with whom she studied in New York, where she lived for three years), Olga's language sends messages that do not originate from the referents of the history of dance, and she has not positioned herself in its movements. Hers is a language of gaze and space. She opens up questions about the spectator, the temporality of their movements, and real-time construction.

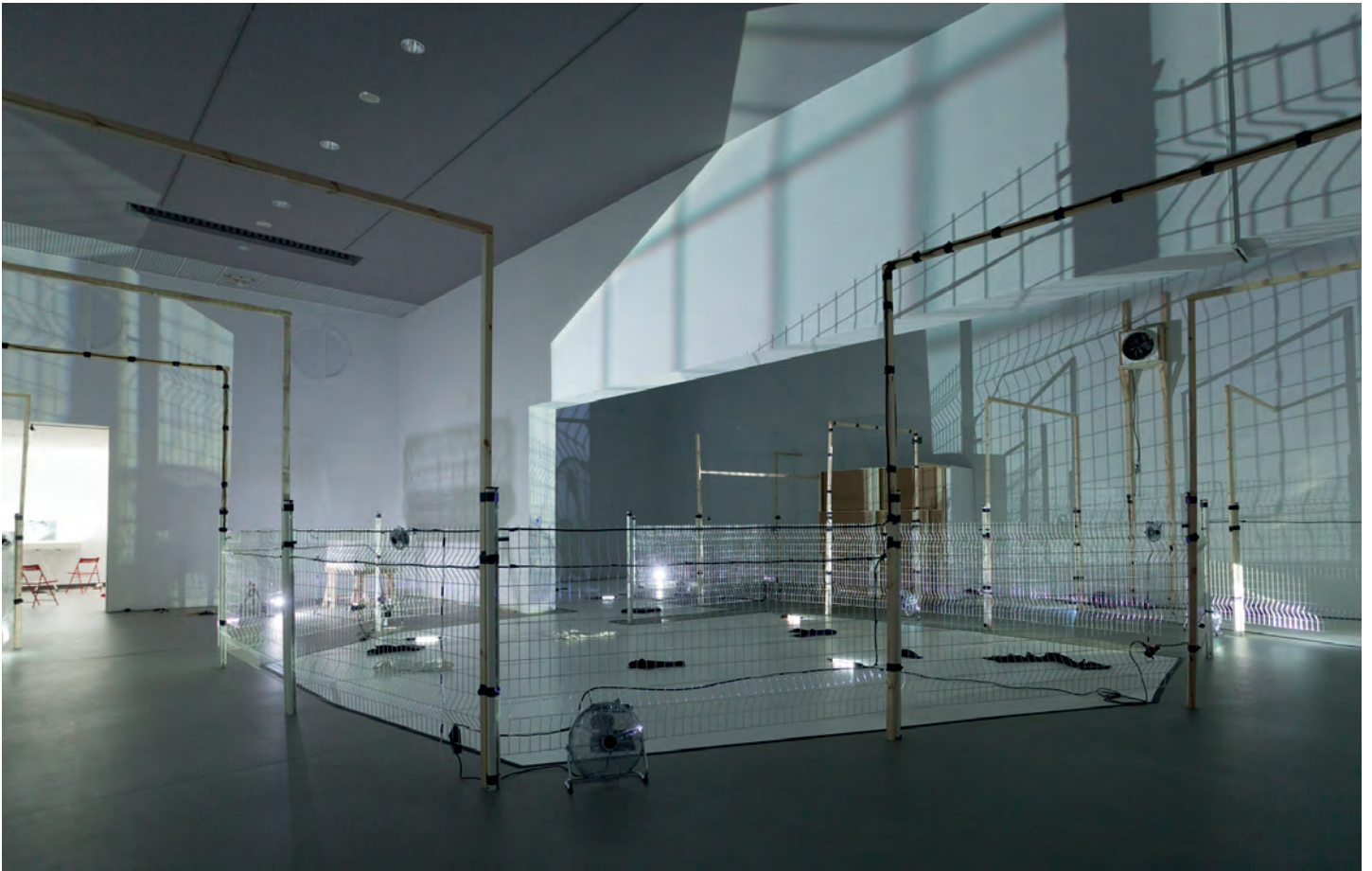
In theatre, one of the fundamental issues is time. Theatrical time—such as Henri Bergson's time, which addresses measurable

time and duration, or what for Gilles Deleuze means image-movement and image-time—is more than a mere philosophical exercise. In Olga Mesa's work, the issue of time becomes complex. She does so by incorporating different temporalities into her works, but also by employing certain resources or preliminary sequences reminiscent of the work of filmmakers such as Andrei Tarkovsky, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Pier Paolo Pasolini, Alain Resnais or João César Monteiro and, unconsciously, or of video installation pioneers, such as Bruce Nauman and Peter Campus.

In addition, for Olga Mesa, the body is a political tool/manifesto that is expressed from the most absolute freedom. In a highly synthetic way, we could say that there are three concerns that drive her praxis, often deployed in errant laboratories and places in confrontation with the public: an initial aspect focuses on the multiple realities and fictions of space-times; another explores the hypothesis that if space exists, it is thanks to the human gaze; and a third path is oriented toward the transmission of her practice to other people.

In that 'real time,' the words 'vulnerability' and 'image' pulsate. It is in those interstices of the image where Olga Mesa takes refuge and shelters us. Perhaps because, as Georges Didi-Huberman wrote, we somehow intuit the potential of images to outlive us: 'Because in the image the being disintegrates: it explodes and, in doing so, shows—but for a very short time—the material of which it is made. The image is not the imitation of things, rather the interval made visible, the line of fracture.'²

Consequently, all of Olga's research results in a choreographic script, through the camera and through iconographic references that



Olga Mesa: *El testigo secundario*, 2018. Exhibition *Carmen // Shakespeare. Presagios del deseo*, Museo Artium, Vitoria-Gasteiz, 2018. Courtesy of Artium, Vitoria-Gasteiz. © Quintas Fotógrafos

reverberate in the spectator. The camera is a specular device, but it is also an element that is integrated into the work to be decoded by each subjectivity, by each spectator, by each unconscious memory.

Her unique language is applied to concepts that she herself invents, employs and shares: paused gaze, close body, choreograms (the basic choreogram and its evolution), the mechanics of sensation, decision and desire (2D), enunciation, texts (not) to be listened to, off-camera, depth of field, blind camera, blackout, body operator, double vision, and REC or PLAY/STOP.

It can be asserted that transitional spaces and waiting times are resources and guidelines in her narrative constructions. In her first choreographic proposal, *Jersey en lo alto del tejado con la mano en cuarto creciente* (Jersey at the Top of the Roof with the Hand in Third Quarter Moon, 1988), for which she won second prize at the 2nd Madrid Choreographic Competition, for the first time, she introduced dreams, which would function as an unconscious roadmap and basis for many of her future productions.

In a brief tour of Mesa's most acclaimed works, worthy or mention is the 'double vision' of the presence and absence of the body she interprets. This duality can be seen in pieces such as *Suite au dernier mot (au fond tout est en surface)* (2003), where, in addition, the camera introduces the audience to the stage. The dialogue with the spectator is shortened and their presence is integrated into the narration. Here she creates a sonorous out-of-field when she leaves the scene and moves naked from the theatre onto the street, giving rise to autonomous temporalities in and out of the spectator's field of vision, and introducing what she herself calls 'blind camera,' a

radical way of working with the camera that she will continue to explore in her later works.

Olga Mesa refers to several key moments throughout her career in which her (in)visible spatial devices undergo an evolution. Each of these moments corresponds to one of her most representative works: *Lugares intermedios, estO NO eS Mi CuerpO* (This Is Not My Body, 1996), *Suite au dernier mot (au fond tout est en surface)*, *labOfilm#1: El lamento de Blancanieves* (labOfilm#1: Snow White's Lament, 2012), *ACTO 1 (ese de la niebla)* (ACT 1 [That of the Fog], 2013) and *Plancton* (Plankton, 2016), both forming part of the thematic project *Carmen // Shakespeare*. With *Lugares intermedios* she offers a risky proposal from a stage piece. This was her first installation in the black box, made with quarried stones and kraft paper. The piece, accompanied by a video serving as a prologue in the theatre lobby, would subsequently give rise to a video work with the same title.³ *estO NO eS Mi CuerpO*, which forms part of the *Res, non verba* trilogy, where body and images are transmitters of thoughts, and where she now incorporates fragments and spatio-temporal reconstructions halfway between reality and dream that question the spectator's presence. With *Suite au dernier mot (au fond tout est en surface)*, Mesa delves into the notion of choreogram, a space of observation that captures an instant of the body in transition. This concept, invented by the artist, also operates as a mounting device in the cinematic, spatial narrative, producing the suspension of the occurrence of the tangible real. Thus, the intermediate spaces of observation between the interpreter's gaze and that of the receiver



Olga Mesa: *Suite au dernier mot (au fond tout est en surface)*, 2003. © Marc Hwang

are stabilised as constants. In *Solo a ciegas (con lágrimas azules)* (Blind Solo [with Blue Tears], 2008), a new cinematic device appears: the projection through a mirror by means of which an out-of-field not visible within the scene is created.

Prominent as an evolution of the construction of her cinematic devices in dialogue with the body, her work *El lamento de Blancanieves*, is envisaged as the making of a film within a stage box, but also as a total resource of live cinematographic montage through the production derived from the so-called 'operating bodies.'

In 1999, in a work entitled *1999 Limitaciones, mon amour* (1999 Limitations, *mon amour*), she used the off-field camera on and off the stage for the first time. From the same period is her piece *Daisy Planet*, an autobiographical visual poem where, for the first time, the text appears through the camera, unfolding the body into thought and action, shifting reality into fictional places within the narrative.

A decade later, we highlight *ACTO 1 (ese de la niebla)* and *Plancton*, the first and third acts of the theatrical tetralogy, *Carmen // Shakespeare*. In both pieces, the audiovisual devices become visible and concentrated around the two operating bodies (which, in turn, are post-producers) inside a time line programmed by the machine. Within it, the spaces/times overlap and multiply, and the performers' bodies—in a dialogue of misunderstandings—are confronted with their inevitable

dominating pulsation, invoking acts of sensitivity and resistance within the trap generated by the device.

Residencies and works in progress constitute a substantial part of Mesa's artistic production. One example of this line of work can be found in the residency *Pratiques du (non) visible: en avoir le cœur (corps) net* (2007). Invited by the Centre d'Art Contemporaine FRAC Lorraine, of which at that time Beatrice Josse was the director, Mesa intervened on a selection of works from the centre's collection, during the process of which her first film capturing and assembly device emerged: the operator-body, which would later give rise to 'double vision,' developed, for example, in works such as *labOfilm#1: El lamento de Blancanieves*. Thus, the residency allowed her to articulate findings that would form the basis for future projects.

GUIDELINES FOR IMMERSING ONESELF IN THE EXHIBITION ROUTE

This retrospective is the result of research into and the restoration, cataloguing and digitisation of works that, in the main, emerged from the *in vivo* scenic or visual exercise. Thus, the challenge was to present in the exhibition space a choreographic route, which in many cases constructs its formulations and conceptualisations

from the frontal device on the black stage box, and whose principal means for conservation and transmission has been, to date, the single-channel video recording.

The genealogy of works and their performative deployment in different aspects requires a mode of revision that traditional museography does not habitually cover. After three years of recuperation of and immersion in the multiple materials stored on different supports in different places, the formal solutions for preserving, communicating, and sharing have made the review thereof from a contemporary perspective possible, providing new routes and spaces totally hitherto unseen in the museum space.

Thus, a selection of relevant and updated pieces is proposed, conceived to promote an active movement of viewers guided by texts, videos, sounds, images, and bodies. The immersive tour through the sequence of exhibition provides a ritual of knowledge on her methodology, modes of exploration, and stories. In any case, the audiovisual devices formulated within the black box are transmitted in this 'review' as autonomous facilities capable of reactivating new readings/visions for the visitor.

An immersion that encourages the discovery of the analogue and digital worlds of retro-futures. A 'testing ground' where the planes of space-time are subverted through audiovisual manipulation.

However, not everything is technology. The artisan gesture and DIY are evident in some of the installations that originate from her 'expanded notebooks,' where Mesa introduces vocabulary, collages, images, statements and texts in dialogue with the spectator from the dramaturgy of her stage works. In the review and resolution of her work, the selection has been guided by four criteria that lend the installations a common specificity: to reactivate the present time of the reader/spectator/visitor at the moment of their reading; to offer a window/look toward a story (landscape of memory(s)—which are the stage works—in the form of 'a secret code'; to approximate the absent body of the broadcaster (author/narrator) with the body of the receiver (reader/spectator/visitor); and, finally, to rapidly place the reader/receiver in the 'extraordinary' place of the other.

The itinerary through the three settings in the CGAC is an expanded choreographic composition in which echoes of pieces

intersect where some reverberate over others. One example of this can be found in the intervention in the *hall*, where spectators find themselves for the first time with two thematically linked installations: *Texto para ser barrido (Soneto 66)* (Text to Be Swept Away [Sonnet 66], 2016) and *Diálogo de sordos (negro)* (Dialogue of the Deaf [Black], 2015). They both form part of the large project *Carmen // Shakespeare*, which reappears in the Double Space. This complex opera, which addresses the subject of love from various angles, also shows, in a kaleidoscopic way, how our era is permeated by technologies that control our bodies and our representations. As the architects of the project, Olga Mesa and Francisco Ruiz de Infante, point out: 'At every moment of every act (of *Carmen // Shakespeare*), the body must reaffirm its uniqueness and its freedom. It must, paradoxically, refuse to be an object in front of the machines that make it exist.' Also appearing in the hall for the first time is an intervention arising from the project *Una mesa propia (Danza de manos)*, developed between 2020 and 2023, which will in turn appear in a double version on the basement floor.

It will be in the labyrinthine zigzag through the workings of thematic blocks where it will be possible to discover, with all its intensity, the deployment and development of a selection of relevant works from the more than thirty years of Olga Mesa's career.

Nekane Aramburu

NOTES

- 1 Joel Anderson, *Theatre & Photography*, Palgrave, London, 2015, p. 60.
- 2 Georges Didi-Huberman, *Sobre el tiempo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 149.
- 3 This piece coincides with Mesa's return to Spain after a trip through the Mojave Desert (Arizona) during which she made several recordings with the Catalan filmmaker, Lluís Escartín. Around the same time, she received an invitation from Carlos Marquerie to collaborate in the Pradillo Theatre project, and that was when she decided to found the Olga Mesa Company.

PROGRAMA DE VÍDEO

Programa 1. *Volvemos ao principio?*

Duración: 1 h 47 min 23 s

SÁBADOS ÁS 18:00 H

A EurOpas, 1995 (16 min 26 s)

Daisy Planet, 1999 (33 min 34 s)

estO NO eS Mi CuerpO, 1996 (57 min 23 s)

Programa 2. *Carmen // Shakespeare: unha ópera contemporánea (extractos)*

Duración: 1 h 46 min 43 s

DOMINGOS ÁS 18:00 H

Verano azul, 2012 (7 min 47 s)

Operación hacer el negro, 2016 (13 min 28 s)

Acto clandestino, 2017 (13 min 28 s)

Plancton, 2016. *LA TOTAL de Carmen // Shakespeare (ACTO 3)* (1 h 12 min)

PROGRAMA DE PERFORMANCE

Sábado 17 de marzo ás 19:00 h

Sábados 25 de marzo, 22 de abril e 27 de maio ás 12:00 h

XUNTA DE GALICIA

Presidente da Xunta de Galicia
Alfonso Rueda Valenzuela

Conselleiro de Cultura, Educación,
Formación Profesional e Universidades
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Manuel Vila López

Director xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Director
Santiago Olmo García

Xerente
Luz Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN

Comisariado
Nekane Aramburu

Director de produción
Pierre Kiener (Compagnie Hors Champ // Fuera de Campo)

Asistente de produción
Marta Blanco

Coordinación
Cruz Provecho

Rexistro
Lourdes P. Seoane

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal

Traducións
Jesús Riveiro, David Smith

Deseño
Martín Caramés

CGAC 30 ANIVERSARIO
CENTRO GALEGO
DE ARTE
CONTEMPORÁNEA



Ramón del Valle Inclán 2
15703 Santiago de Compostela
cgac@xunta.gal / www.cgac.xunta.gal
aberto de martes a domingo
de 11 a 20 h [luns pechado]