

# «Com a mínim cal començar amb la sensibilitat corporal»: La dansa com a direcció al coreocinema de Maya Deren

‘One must at least begin with the body feeling’:

Dance as filmmaking in Maya Deren’s choreocinema

Elinor Cleghorn

## RESUM

Per a la cineasta experimental ucraïnesa-estatunidenca Maya Deren (1917-1961) la direcció cinematogràfica *era* dansa. A través de la seva presència com a actriu, les seves manipulacions tècniques i mecàniques del moviment interpretat en dansa, i els seus compromisos dansaires i encarnats amb la tècnica cinematogràfica, Deren presentà un acostament radical a l’elaboració de la pel·lícula-dansa, que es proclamà a mitjans dels anys 40 com a ‘un art virtualment nou de “coreocinema”’. Aquest assaig explora com el ‘coreocinema’ de Deren va derivar de la seva antiga sensibilitat per la dansa, i defensa que els seus rols com a actriu a *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) i *Ritual in Transfigured Time* (1945/46) constitueixen complexes imbricacions coreogràfiques d’actuació, direcció i filmació. Mentre la direcció de Deren és sinònim de la involucració del seu ‘jo’ dins de les pel·lícules mateixes, les seves actuacions s’afirmen en la immersió en la dansa com a refutació de la dimensió personal. Tot analitzant l’impacte de l’interès de Deren per la dansa com a expressió ritual, col·lectiva i despersonalitzada, aquest assaig defensa que els rols com a actriu de Deren exemplifiquen la seva ambició per fer servir la dansa, creada amb les manipulacions de l’instrument filmic, per articular la subjectivitat femenina alliberada dels marges de les normatives codificacions socials i culturals. A la vegada, aquest assaig es fixa en la ressonància de les innovacions de Deren en el treball de cineastes-dansa com Shirley Clarke, Amy Greenfield i Sally Potter, proposant que, per a les cineastes feministes, una afinitat particular amb la dansa ha permès al ‘coreocinema’ evolucionar en forma de matisades meditacions sobre el treball encarnat, la voluntat artística, i la sempre mòbil configuració de la subjectivitat femenina.

## PARAULES CLAU

Maya Deren, coreocinema, dansa, pel·lícula-dansa, feminisme, subjectivitat, interpretació, encarnació, treball, ritual.

## ABSTRACT

For the Ukrainian-American experimental filmmaker Maya Deren (1917-1961) filmmaking *was* dance. Through her own presence as actor, her technical and mechanistic manipulations of performed movement into dance, and her embodied dance-like engagements with filmic technicity, Deren innovated a radical approach to the making of dance-film, which was heralded in the mid-1940s as ‘a virtually new art of “choreocinema.”’ This essay explores the ways in which Deren’s ‘choreocinema’ derived from her long-held feeling for dance, and argues that her acting roles in *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) and *Ritual in Transfigured Time* (1945/46) constitute complex choreographic imbrications of performance, direction, and filmmaking. While Deren’s filmmaking is synonymous with the enmeshment of her ‘self’ within the films themselves, her performances are predicated upon her immersion in dance as a refutation of the personal dimension. Through examination of the impact of Deren’s interest in dance as ritual, collective, and depersonalized expression, this essay argues that Deren’s acting roles exemplify her ambition to utilize dance, created by the manipulations of the filmic instrument, to articulate female subjectivity released from the margins of normative social and cultural codifications. In turn, this essay looks towards the resonance of Deren’s innovations through the work of dance-filmmakers including Shirley Clarke, Amy Greenfield and Sally Potter, proposing that a particular attunement to dance has, for feminist filmmakers, enabled ‘choreocinema’ to evolve in the form of nuanced meditations upon embodied labor, artistic agency, and the ever-motile configuration of female subjectivity.

## KEYWORDS

Maya Deren, choreocinema, dance, dance-film, feminism, subjectivity, performance, embodiment, labor, ritual.

A la primera escena de la seva pel·lícula-dansa *Ritual in Transfigured Time* (1945/6), Maya Deren apareix, recolzant-se en el marc d'una porta. Creua el llindar, ocupa una cadira i comença a desembolicar una troca de llana. La protagonista de la pel·lícula, interpretada per la ballarina Rita Christiani, entra en el pla i amb el braç aixecat es mou cap a l'habitació ocupada per la "Maya" com si hi estigués obligada. La càmera segueix la mà de Christiani acostant-se mentre la Maya, amb la troca sostinguda en una tensa diagonal al llarg del seu cos, inclina el cap vers un cabdell de llana situat en un seient davant seu. Christiani seu i les dues dones, vigilades per una estricta musa interpretada per l'autora de diaris i escriptora Anaïs Nin, comencen el ritual que les lligarà com a dobles a la dansa de la protagonista, travessant les restriccions dels compromisos socials, cap a l'expansiva llibertat de la subjectivitat. Amb la troca enrotllada al voltant de les mans i els palmells oberts, la Maya articula una conversa muda, bressolant el cap. Mentre l'enrotllar de Christiani s'executa a un ritme naturalista, les successives preses de la Maya es resolen a càmera lenta. Obtinguda alternant plans de perfil de Christiani filmats a una velocitat constant de 24 fotogrames per segon i plans de la Maya a ràtios de fotogrames més altes, la seqüència proposa la simultaneïtat de dos ordres de temps diferents: l'efecte és semblant a una dissonància sobtada en una frase musical, com un xoc bitonal. La manipulació del motor de la càmera transforma els amplis gestos dels braços de la Maya en les tartamudes articulacions d'una titella; les seves expressions facials es contorsionen, i els moviments de la seva boca susciten encanteris inaudits. Quan la seqüència arriba al clímax, la Maya desembolica la troca completament; capturats a 148 fotogrames per segon, els gestos de la mà convergeixen en una dansa de misteriosa gràcia i els cabells li ennuvolen el rostre, «movent-se lentament amb aquell flotar horitzontal que només els ritmes ràpids fan possible» (DEREN, 1946a:48). Alliberada de la troca, amb els ulls tancats, la Maya alça les mans mentre inclina el cap enrere, i durant uns deu segons la pantalla s'entrega a un retrat extàtic de Maya Deren, tremolant en els límits del moviment.

Maya Deren actuà a tres de les seves sis pel·lícules finalitzades; *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) i *Ritual in Transfigured Time*. Als guions tècnics i notes de reproducció es refereix als seus rols com a "Maya" o simplement "noia" o "dona", i als seus escrits teòrics separa el comentari sobre les pel·lícules de la qüestió de la seva presència com a actriu. El treball de Deren, tot i això, és sinònim d'involucració del seu 'jo' dins de les pel·lícules mateixes. A *Meshes*, la Maya existeix a tot arreu a la vegada, fracturada en quatre iteracions del subconscient de la protagonista mentre somnia a través d'una desorientadora poètica de la contenció domèstica. A *At Land*, reflexos de la Maya són ajuntats en la recerca mitològica de la protagonista per preservar una «identitat constant» enmig de

la fluïdesa volàtil del món exterior (DEREN, 1988:365 original de 1946b). A *Ritual in Transfigured Time*, la Maya apareix com l'equivalent de la protagonista, a la vegada una doble de Christiani i el seu esperit familiar, en una coreografia social que es mou cap a la realització de la «metamorfosi crítica» de la protagonista (DEREN, 2005:225, original de 1946c).

Deren va arribar a la direcció de cinema amb una «profunda sensibilitat... per la dansa» (DEREN, 1984:431, original de 1941). Malgrat que mai va emprendre estudis formals, ella se sentia ballarina; però, més que seguir una carrera com a intèrpret, va convertir la fascinació per la dansa com a expressió cultural en el focus de la seva progressió com a escriptora i investigadora. El 1941, Deren es va dirigir a la coreògrafa i antropòloga Katherine Dunham per proposar-li que col·laboressin en un llibre per a nens que expliqués l'origen i el significat de les danses «d'una manera senzilla i antropològica», a través d'il·lustracions i textos poètics (Ibid). Aquell mateix any Deren començà a treballar com a secretària i assistent editorial de Dunham i s'uní a la seva companyia, el primer grup de dansa afroamericana i afrocaribenya autosostenible als Estats Units, dins de la gira nacional del musical *Cabin in the Sky*. Durant els anys 30 Dunham havia fet estudis de camp sobre formes de dansa caribenya, particularment aquelles pròpies de Trinidad i Haití, i per tant Deren tenia accés als seus exhaustius materials de recerca, que incloïen metratge en 16mm de danses interpretades en el context de rituals religiosos i comunitaris. Quan la seva feina amb Dunham es va acabar, el 1942, Deren es focalitzà en la seva pròpia recerca sobre les formes de dansa ritual, i aquell mateix any publicà un assaig titulat «Religious Possession in Dancing» a la revista *Educational Dance*. Deren encara no havia concebut fer pel·lícules, però l'assaig introdueix una organització del pensament al voltant de les condicions somàtiques i dels efectes psicològics de la dansa ritual i de la possessió cerimonial que impregnaria la visió de Deren des del principi. Per a Deren, la dansa ritual implicava una condició exemplar de «despersonalització», en què el participant, propulsat cap a la possessió a través de la resistència física i amb la cooperació de la comunitat, s'allibera «de les especialitzacions i dels confins de la personalitat» (DEREN, 1946a:20).

La direcció coreogràfica de Deren sobre el moviment corporal a les seves pel·lícules, incloses aquelles en què apareix, recorre al llenguatge de la dansa per absoldre la dimensió personal i refutar la caracterització. Al cinema de Deren la dansa mai és simple decoració o floritura: més aviat es desplega com a articulació corporal de la subjectivitat humana, alliberada dels marges socials i culturals codificats que determinen la identitat individual. De la dansa també emana una força transformadora: el cos encarna i estructura el pas del temps, s'esforça més enllà de les limitacions musculars i gravitacionals,

i estén els impulsos animats a espais i objectes. A Deren el cos posseït li ofería un model per a una condició particular de dansa fílmica, ja que, en el context ritual, el devot és l'instrument de l'expressió col·lectiva que resideix més enllà de la voluntat de l'individu: la dansa, iniciada per l'aposta somàtica i psicològica del participant en la cerimònia, és doncs mediada i sostinguda per forces extrínseques, els ritmes de la percussió i la cançó, que no només actuen sobre el cos que dansa, sinó que habiten el seu mateix batec. A la direcció cinematogràfica de Deren, la dansa deriva de la càmera i de les seves manipulacions mecàniques, de la tecnicitat que abraça amb els seus cossos filmats per tal d'expressar, segons deia, una «transcendència» de les «intencions i moviments dels intèrprets individuals» (DEREN, 2005:227, originàriament 1946c). A la seva anàlisi d'una seqüència de *Ritual* en què els gestos i salutacions dels convidats a un còctel són coreografiats en una dansa frenètica d'animació social, Ute Holl escriu: «A la pantalla apareix una dansa que no s'ha dansat mai, sinó que ha estat creada per la càmera i el treball d'edició. Les emocions són... produïdes per artefactes tècnics. Són engendrades més enllà de les intencions dels actors» (HOLL, 2001:165). Quan Deren “actuava” a les seves pel·lícules, habitava l'espai fílmic com una articulació encarnada de la seva pròpia visió coreogràfica. Ella es mou com una ballarina instrumental, transposant el patró descrit als seus guions tècnics en moviment, dirigint les atencions del seu cos vers la seva transformació en una entitat coreo-fílmica.

Com a ballarina, Deren tenia una habilitat innata per compondre el seu cos a les actuacions cinematogràfiques, per trobar textures de significat a través d'un simple pas, l'alçament d'una mà, o un pàrpelleig. En els seus moviments transforma l'esforç en misteriosa gràcia. A *At Land* retorça el tors amb precisió esgotadora mentre escala la soca de fusta d'un arbre; rept a través de la taula d'un banquet com si nedés, corpòria però, en certa mesura, ingràvida. *Meshes* es desenvolupa al ritme de les seves gambades; els estiraments dels seus braços són controlats i gràcils, les seves extremitats s'esmunyen per les superfícies de parets i passadissos. Quan Deren va començar a experimentar amb la direcció, manipulava la Bolex com una extensió del seu cos, com una curiosa pròtesi. Tal com escriu sobre els temptatius inicis de *Meshes*: «Vaig començar pensant en termes d'una càmera subjectiva, que mostraria només el que jo podia veure per mi mateixa sense l'ajuda de miralls, i que es mouria per la casa com si fos un parell d'ulls...» (DEREN, 2005:203, original de 1946c). El primer material fílmic de Deren era el seu propi cos, i tot i que *Meshes* en gran mesura abandona la perspectiva subjectiva, els moviments de la protagonista es prolonguen des de la intimitat encarnada de Deren amb la càmera, des de la seva disposició a ser moguda per ella, a sotmetre's a les seves manipulacions. Més endavant Deren conceptualitzà la càmera com a un “participant actiu” en la creació de les seves

danses fílmiques: la càmera no tan sols podia aconseguir atributs de la dansa a través de les repeticions, les expansions, les acceleracions i les atenuacions que el seu mecanisme podia posar en moviment, sinó que la seva flexibilitat, com a instrument de mà, permetia que els moviments de la cineasta s'incorporessin a la pel·lícula, que dins del pla esdevinguessin la derivació muscular del moviment (DEREN, 2005:172-173, original de 1960). Dirigir, per a Deren, era dansar: un treball lluitant per alleugerir-se, una exhibició d'esforç alliberant-se del pes. Els rols de Deren a *Meshes*, *At Land* i *Ritual* constitueixen una complexa imbricació d'actuació física, direcció coreogràfica i filmació encarnada. Al final de l'escena del desembolicar de la llana a *Ritual*, la “Maya” és superada per l'esgotament exquisit del traçat dels seus moviments a una velocitat cada vegada més lenta. Aquí, el cos de la Maya interpreta una inversió referencial del treball de direcció de Deren. La seqüència del desembolicar de la llana instiga el procés de possessió que insereix la pel·lícula en el seu fabulós ordre temporal, i, tal com la Maya és posseïda dins de la pel·lícula, ella mateixa exhibeix la possessió mecànica i material d'aquesta pel·lícula per part de Deren. Quan la troca es desembolica del tot i la Maya s'esfumava en el cabdell de llana, recordem la metamorfosi que experimenta l'Aracne d'Ovidi, amb una hàbil gràcia per enrotllar, teixir i treballar la llana que li condemna el cos a la forma de les seves obres, com si fos una aranya: «malgrat tot, des del ventre ella enfila una agulla» (OVIDI a INNES (trad.), 1955:138). Mentre feia l'última pel·lícula que va completar, l'astral ballet, tècnica i coreogràficament ambiciós, *The Very Eye of Night*, Deren es descrivia a si mateixa com a una aranya, traient el projecte de les seves pròpies entranyes (DEREN, 1953). Però a *Ritual*, la visió mitològica de Deren, la “Maya” defuig les contencions de la domesticitat per ballar en les profunditats informes de l'oceà, on es mescla amb la protagonista Christiani, amb les seves obres transfigurades en la pura substància cinemàtica de la imatge en negatiu. A *Meshes*, *At Land* i *Ritual*, la Maya dansa estats de corporeïtat femenina que mitològitzen la lluita d'una dona per connectar-se amb si mateixa, desancorada de les formes d'identificació social i sexual que tracten de contenir-la. A la vegada, és a través d'aquestes danses que Deren fa visible el seu treball de direcció: la Maya encarna els extenuants treballs físics, materials i mecànics d'una artista esforçant-se, com escriu Millicent Hodson, per crear «amb cada pas una iconografia de l'experiència femenina» (HODSON, 1984:xi).

Al llibre *A Politics of Love: The Cinema of Sally Potter*, Sophie Mayer discuteix la “incorporació de la dansa al cinema” que fa Potter a la seva pel·lícula narrativa experimental *Thriller*, de 1979, una reimaginació de l'òpera de Puccini *La Bohème*, de 1896. Potter es formà com a ballarina i coreògrafa a partir de 1971, primer a la London School of Contemporary Dance, on estudià amb Richard Alston i Siobhan Davies, abans de formar

el duet interpretatiu Limited Dance Company el 1974 amb l'artista de dansa i coreògrafa Jacky Lansley. Com Mayer sosté, l'èmfasi de Potter en la dansa i els cossos que dansen a les seves pel·lícules, incloses *The Gold Diggers* (1983) i *La lección de tango* (*The Tango Lesson*, 1997), es basa en l'interès per fer visible el treball artístic de la direcció: «La dansa no és la perfecció anhistòrica del ballet o la producció en massa de coristes de les pel·lícules de Busby Berkeley, sinó per si mateixa un treball individual, a través del repetitiu i difícil procés d'assaig i error que cal per produir l'expressió creativa» (MAYER, 2009:45). A *La lección de tango*, la mateixa Potter interpreta el paper de la Sally, una directora amb una fascinació tal per aprendre tango que ofereix a un ballarí, Pablo, un paper a la seva pel·lícula a canvi d'ensenyar-li a ballar. Per a Mayer, el valor que Potter col·loca en l'esforç extenuant i exhaustiu inscrit a l'actuació, entesa com a treball del cos, obvia la seva identificació amb «actors estrella per la seva fama»: més aviat, la visibilitat del treball connecta els espectadors de Potter amb els «jo privats» dels seus intèrprets, expressats a través de la «disciplina de la interpretació» (Ibid, 75). En la direcció de Deren, la incorporació cinemàtica del seu cos dansaire en la trama i ordit de les pel·lícules fa visibles i, en paraules de Mayer, valuosos, els treballs físics, materials i mecànics del seu fer artístic, tot conjurant un lloc per a la formació de la subjectivitat artística de Deren que l'eximeix de la reducció de la seva «aparició corporal» a un emblema de la seva «construcció d'estrella» (Ibid). Com en la direcció de Potter, les innovacions de Deren en la dansa fílmica evolucionaren a través d'una intensa atenció al que significava *treballar*, i, a través del treball, *moure's*. El 1955, mentre feia *The Very Eye of Night*, Deren volia retirar *Meshes* de la circulació perquè considerava que representava les expressions «virtualment inintel·ligibles» d'un mitjà que ara era la seva «llengua materna» (DEREN, 2005:191, original de 1965). De tota manera, ella situa un profund punt de partida en la que anomena la seqüència de les «quatre gambades». Sostenint un ganivet, una de les «Mayes» somniadores comença a moure's cap a una altra Maya, dormint en una cadira. S'aixeca i comença a caminar; en primer pla el seu peu, calçat en una sandàlia, aterra primer sobre sorra, sobre herba en el següent pla, llavors sobre paviment, i finalment sobre una catifa<sup>1</sup>. La seqüència culmina amb la Maya que porta el ganivet de tornada a l'habitació, avançant cap a la Maya dorment. Deren coreografia les «quatre gambades» amb la intenció d'expressar la violència implícita en el viatge psicològic d'un individu; tal com escriu, «El que volia dir quan vaig planificar aquella escena era que has de fer

un llarg camí –des del principi dels temps– per matar-te a tu mateix...» (Ibid, 192). Escrivint el 1955, en una carta a James Card, conservador cinematogràfic a la George Eastman House, Deren descrivia l'impacte il·luminador de presenciar el treball encarnat de la seva pròpia direcció a *Meshes*. A la seqüència de les quatre gambades, en què aquest treball es fa visible com a costura, com a sutura, Deren identificava l'emergència d'un dels principis més fonamentals de la seva direcció coreogràfica: la prolongació dinàmica del moviment corporal a través de dislocacions oníriques en el temps i l'espai. Aquesta «breu seqüència», escriu, la va impactar «com l'esquerda que permet que la llum d'un altre món brilli a través seu...» a la metafòrica habitació tancada de *Meshes of the Afternoon*. Deren escriu:

«...com que acostumava a asseure'm allà i mirar (*Meshes*) quan es projectava per a amics, en aquells primers temps... no parava de dir-me a mi mateixa: "Les parets d'aquesta sala són sòlides excepte en un punt d'allà... Allà hi ha una porta que duu cap a alguna cosa. He d'aconseguir obrir-la perquè a través d'ella puc sortir, en comptes de marxar pel mateix lloc per on he entrat". I així ho vaig fer, tafanejant fins que els dits em sagnaven. I així vaig arribar a un món on la identitat del moviment abraça i transcendeix tot temps i espai...» (Ibid).

*Meshes* no era una pel·lícula de dansa *per se*, sinó, com va expressar Deren, una «coreografia en l'espai», on la dansa deriva dels moviments naturalistes de la protagonista a través «d'un món d'imaginació» (DEREN, 2005:221, original de 1945) descrit per les canviants propostes espaciotemporals de la pel·lícula. Quan començà a explorar la possibilitat de crear una dansa «expressament per a la càmera» (DEREN, 2009: 262, original de 1945) el 1945, la seqüència de les «quatre gambades», que havia interpretat, coreografiat, i editat, li oferí un acostament radical al tractament del cos dansant a la pel·lícula, descrit pel crític de dansa John Martin com «...els inicis d'un art virtualment nou de "coreocinema" en què la dansa i la càmera col·laboren en la creació d'una obra artística única» (MARTIN en DEREN, 1988:366, original de 1946). Després de fer *At Land*, i impulsada pel seu interès en la dansa ritual i per les capacitats coreogràfiques úniques dels moviments i dels mecanismes de la càmera, Deren va fer *A Study in Choreography for Camera*, «una dansa tan relacionada amb la càmera i el tall que no podia ser "actuada" com una unitat enlloc més, només en aquesta pel·lícula en particular» (DEREN, 2005:222, original de 1945). Feta en col·laboració amb Talley Beatty, un ballarí que Deren va conèixer mentre treballava amb Dunham,

1. Tot i que Deren la descrivia com la seqüència de les «quatre gambades», en realitat hi ha cinc primers plans del seu peu; els dos primers aterren sobre sorra.

*Study* presenta un únic cos dansaire travessant una geografia expansiva i simbòlica. Deren va descriure la pel·lícula com una «mostra de pel·lícula-dansa», i esperava que obrís pas a «una nova era de col·laboració entre ballarins i cineastes... una en què ambdós compartirien la seves creativitats i talents cap a una expressió artística integrada» (Ibid). Malgrat que, de fet, Deren no apareix a la pantalla, la seva presència és gairebé aclaparadora com a agent de les innovacions coreogràfiques de la pel·lícula, com a directora dels moviments de Beatty, i com a propulsió muscular per a la intensificació mecànica de la seva actuació profílmica. El concepte coreocinemàtic de Deren, afirmat en la inscripció encarnada del seu treball de direcció en els moviments del cos filmat, fou particularment influent per a les dones artistes que passaren a la direcció de cinema des de la dansa, tals com la cineasta experimental i documentalista Shirley Clarke, i l'artista de cinema i vídeo, proveïdora de cine-dansa, Amy Greenfield. Escrivint el 2002, Greenfield explica com *Study* «redefiní les possibilitats per a la transformació de la dansa en cinema d'avantguarda» GREENFIELD, 2002:21). Greenfield descriu el moviment climàtic a *Study*, el «salt idealitzat i flotant» (DEREN, 2005:224, original de 1945) en què Beatty fa una ascensió directa sostinguda durant gairebé trenta segons, com si fos el salt de Deren. Obtingut muntant fragments de material de Beatty filmats per separat conforme ell puja, fa el cim i descendeix, el salt sembla alliberar el ballari del tibar de la gravetat, tot conjurant un exemple de dansa enterament específic de les manipulacions filmiques de Deren. Greenfield va arribar a la direcció de cinema el 1970 després de deu anys formant-se com a ballarina i coreògrafa, i la seva cine-dansa s'afirma sobre la involucració de les seves actuacions davant de la càmera, la seva direcció coreogràfica del moviment darrere la càmera, les negociacions cinematogràfiques encarnades de l'espai i els complexos processos d'edició. A *Element*, feta el 1973, Greenfield lluita nua a través del fang, les seves extremitats emergint i submergint-se rítmicament mentre la càmera dansa al llarg del seu cos. *Element* va ser filmada per Hilary Harris, una directora de cinema experimental i documental que féu la seva pròpia pel·lícula-dansa, *Nine Variations in a Dance Theme*, el 1966. Greenfield dirigí el treball de càmera de Harris per a, alternativament, sincronitzar-se i oposar-se a l'intens llenguatge dels seus moviments, tot activant la connivència volàtil de la càmera en la comunicació d'una «experiència-femenina-humana» excepcionalment cinemàtica (GREENFIELD en HALLER, 2007:159). Per a Greenfield, l'èmfasi de Deren en el treball de càmera encarnat com a derivació de les energies mòbils de la dansa, com conceptualitzà en els seus escrits després de fer *Study*, fou profundament influent en la seva transició de la dansa i la coreografia al cinema experimental. Segons escriu, «Deren va escriure sobre tots els moviments, incalculables i inclassificables, que eren possibles amb la càmera en mà en relació directa amb el cos. Això es convertí en el segell

distintiu del meu ús de la càmera» (GREENFIELD, 2002:26). Deren influencià de forma similar Clarke, que el 1953 féu la seva primera pel·lícula, *Dance in the Sun*, després d'estudiar amb Martha Graham, Hanya Holm i Doris Humphrey; la influència podia sentir-se en la seva creació de cine-dansa en coreogràfica col·laboració amb la càmera. Clarke féu *Dance* en una Bolex que va rebre com a regal de noces: la pel·lícula presenta el coreògraf i artista de dansa Daniel Nagrin interpretant «moviments fluids alternats entre una localització interior i una exterior» (RABINOVITZ, 1991:97). Després de conèixer Deren i veure els seus treballs el 1953, Clarke estava particularment inspirada pels principis coreogràfics de *Ritual*, i a pel·lícules com *In Paris Parks* (1954) i *Bridges-go-round* (1958) estén el cine-dansa més enllà del cos que balla, cap als ritmes inherents a les activitats quotidianes i el batec dels espais urbans.

Maya Deren no va ser de cap manera la primera artista femenina a explorar la relació de la dansa i el cinema, però destaca com el focus més il·luminador dins d'aquest nexa històric. Durant les primeres dècades del “mode experimental” del cinema, unes quantes artistes pioneres buscaren aliances entre cinema i dansa. La professora Antonia Lant ha suggerit que les dones tendiren a «gravitar» cap a la dansa en part perquè la forma incloïa una afinació particular amb l'experiència encarnada (LANT, 2006:145). Per a les artistes que exploraren la relació de cinema i dansa abans de la inauguració del coreocinema per part de Deren en els anys 40, l'impuls intuïtiu cap a la dansa era certament fundacional per a la creació de constitucions radicals de l'art cinematogràfic. Les innovacions tecnològiques, conceptuals i estètiques de Loïe Fuller, Germaine Dulac, Lotte Reiniger, Mary Ellen Bute, Stella Simon i Sara Kathryn Arledge, per exemple, sens dubte es prolongaven des de la relació encarnada de cada artista amb la dansa i el moviment coreogràfic, ja fos a través de l'actuació, la coreografia o la condició d'espectadora. Tot i això, les diverses i complexes condicions mòbils, temporals, sensorials i perceptives que han sorgit de cadascuna de les confluències úniques entre dansa i cinema en aquestes artistes desafien completament les restriccions de la “pel·lícula-dansa” als marges normatius d'una sensibilitat de gènere. A més, una anàlisi de la contribució d'aquestes artistes des del prisma de la seva “sensibilitat” íntima cap a la dansa possibilita una recuperació crítica de les seves motivacions personals, necessitada, per tant, d'una prioritització discursiva de la subjectivitat individual i de la voluntat creativa. Per a cadascuna de les artistes mencionades, la dansa no era merament un subjecte figuratiu o una estilització del moviment. Més aviat, la dansa funcionava com a estímul líder que estructurava les propostes de temps, espai i moviment dels seus treballs, que al seu torn sorgien de les seves respectives conceptualitzacions de la direcció com a una operació expressament coreogràfica al nivell material de la producció.

El coreocinema de Deren introduí el concepte de la direcció *com a* dansa, com a unió creativa de l'actuació corporal, el disseny coreogràfic i la manipulació tècnica, afirmada posant en primer terme la voluntat creativa femenina. Com ha explicat Maria Pramaggiore, les pel·lícules amb «autorepresentació» de Deren –*Meshes, At Land* i *Ritual*– resisteixen «els imperatius culturals al voltant del gènere i la sexualitat», i per definició conceben «...el desig i la identificació [femenins] com a... un descobriment fluid més que com a certesa» (PRAMAGGIORE, 2001:240). Al seu torn, és el treball de direcció de Deren, els extenuants esforços físics, materials i mecànics d'una artista lluitant contra els reduccionistes marges de la identificació femenina en què massa sovint se l'enclaustra, el que s'activa a les pel·lícules en què apareix. Com escriu Pramaggiore, la direcció cinematogràfica de Deren «...(tracta) la dialèctica de la identitat individual com a una coreografia restrictiva» (Ibid, 239): composant les seves pel·lícules en adhesió a la lògica del ritual, Deren creà un model a través del qual «desfamiliaritzar i esquivar» (Ibid) limitacions com aquestes. A les pel·lícules de Deren, la dansa deriva de l'aplicació de les capacitats úniques del mitjà a les actuacions originàries dels seus cossos filmats, que convergeixen en complexos coreogràfics que situen el significat com quelcom que sempre és creat en moviment. Quan ella apareix a la pantalla, la identitat de Maya Deren és

de fet desfamiliaritzada, però a través de les fragmentacions, multiplicacions, acceleracions i atenuacions a què sotmet el seu propi cos, “la Maya” és conjurada com la projecció coreogràfica de les «manipulacions conscients» (DEREN, 1946a:20) de Deren, que es combinen per descriure la subjectivitat femenina i la voluntat artística feminista com a indeterminades, intersticials i sempre en moviment, sempre en formació. •

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- DEREN, Maya (1941). *Letter to Katherine Dunham*. MELTON, Hollis (ed.) (1984). *The Legend of Maya Deren: Vol 1, Part 1 'Signatures'*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture.
- DEREN, Maya (1945). *Correspondence with Sawyer Falk*. MELTON, Hollis (ed.) (1988). *The Legend of Maya Deren: Vol 1, Part 2 'Chambers'*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture.
- DEREN, Maya (1945). *Choreography for Camera*. *Dance Magazine*, October, in MCPHERSON, Bruce R. (Ed.) (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film* by Maya Deren. Kingston, NY: Documentext.
- DEREN, Maya (1946a). *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*. New York. The Alicit Bookshop Press.
- DEREN, Maya (1946b). *'Three Abandoned Films', screening program notes*. MELTON, Hollis (ed.) (1988). *VèVè Clark, Millicent Hodson & Catrina Neiman The Legend of Maya Deren: Vol 1, Part 2 'Chambers'*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture.
- DEREN, Maya (1946c). *Ritual in Transfigured Time*. *Dance Magazine*, Octubre, en MCPHERSON, Bruce R. (Ed.) (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film* by Maya Deren. Kingston, NY: Documentext.
- DEREN, Maya (1953). *Letter to Gene Baro*. Inédita. *Maya Deren collection*. Howard Gotlieb Archival Research Centre at Boston University.
- DEREN, Maya (1960). *Adventures in Creative Film-Making. Home Movie Making*. MCPHERSON, Bruce R. (Ed.) (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film* by Maya Deren. Kingston, NY: Documentext.
- DEREN, Maya (1965). *'A Letter' (to James Card)*. *Film Culture*, no.39. MCPHERSON, Bruce R. (Ed.) (2005). *Essential Deren: Collected Writings on Film* by Maya Deren. Kingston, NY: Documentext.
- GREENFIELD, Amy (2002). *The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris*. MITOMA, Judy (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. London & New York: Routledge.

HALLER, Robert A. (2007). *Amy Greenfield: Film, Dynamic Movement, and Transformation*. BLAETZ, Robin (ed.), *Women's Experimental Filmmaking*, (ed.). Durham & London: Duke University Press.

HOLL, Ute (2001). *Moving the Dancer's Souls. Maya Deren and the American Avant-Garde*. NICHOLS, Bill (ed.). Berkeley & London: University of California Press.

HODSON, Millicent (1988). MELTON, Hollis (ed.) (1984). *The Legend of Maya Deren: Vol 1, Part 1 'Signatures'*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture.

LANT, Antonia (2006). *What was Cinema?* (Introduction). LANT, Antonia, PERIZ, Ingrid (eds.). *The Red Velvet Seat: Women's Writing on the First Fifty Years of Cinema*. London & New York: Verso.

## ELINOR CLEGHORN

Elinor Cleghorn és escriptora, investigadora, professora i programadora especialitzada en els inicis del cinema feminista i en teories de l'encarnació. Es va doctorar al Birkbeck College, University of London, el 2012 amb una tesi que explorava el cinema encarnat de Maya Deren, Lotte Reiniger i Loïe Fuller. El 2011, Cleghorn va comissionar *Maya Deren: 50 Years On*, un programa de projeccions, discussions i actes per commemorar el 50 aniversari de la mort de la cineasta al British Film Institute de Londres. Ha estat convidada per parlar sobre el cinema

MAYER, Sophie (2009). *A Politics of Love: The Cinema of Sally Potter*. London. Wallflower Press.

PRAMAGGIORE, Maria (2001). *Seeing Double(s): Reading Deren Bisexually*. NICHOLS, Bill (ed.). *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley & London: University of California Press.

OVIDIO (150). *The Story of Arachne. Metamorphoses*. Book VI. INNES, Mary (trans.) (1955). London. Penguin.

RABINOVITZ, Lauren (1991). *Points of Resistance: Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943-71*. Urbana & Chicago. University of Illinois Press.

de Deren al Nottingham Contemporary, el BFI Southbank, el Camden Arts Center i la Tate Modern, i ha participat en diversos simposis i actes de recerca sobre cinema feminista a espais com l'ICA London, el BFI, el Pitt Rivers Museum a Oxford i el London Feminist Film Festival. Ha publicat a *Screen*, *The Moving Image Review and Art Journal*, *LUX Online* i *The International Journal of Screendance*.

elinorcleghorn@googlemail.com