

## Moviendo fijamente la mirada

La intenció d'aquesta pel·lícula es fixar una versió documental d'un llarg procés de producció que va començar a Madrid l'any 1991 amb l'striptease *¡Socorro! ¡Gloria!* i va concloure amb el desplegament de les tres sèries de *Piezas Distinguidas* (1993, 1997, 2000) i en les successives presentacions de *Panoramix* (2003) a Londres, Ginebra o París. Encara que l'objectiu sigui la preservació sensible d'una obra efímera, resulta inevitable que la pel·lícula es converteixi en alguna cosa més i, de la mateixa manera que el llibre *La Ribot* (2004) va traslladar a la pàgina impresa les constants creatives i els interessos compositius de l'artista, també la pel·lícula ofereix una nova projecció de les seves preocupacions en un format, el vídeo digital, pel que ja s'ha interessat en altres obres recents.

Si les *Piezas Distinguidas* es van plantejar com un treball sobre el cos i des del cos, *Treintaycuatropiècedistingüees&onestriptease* és, primer de tot, un treball sobre la mirada. El cos deixa de ser objecte i es converteix en excusa per a la fixació d'una mirada a la que pertoca la responsabilitat del moviment. La pel·lícula es mostra així com un punt d'arribada d'un recorregut que va començar al teatre, és a dir, en l'observació d'un cos present en acció (*Piezas Distinguidas* i *Más Distinguidas 1ª versión*), es va traslladar a la galeria i al museu, invertint parcialment l'assignació de mobilitat i estatisme a intèrpret i espectadors (*Más Distinguidas 2ª versión* i *Still Distinguished*), i conclou amb una posada en moviment de la mirada mateixa.

Però, quina mirada? Es podria dir que *La Ribot* n'ha volgut fixar *una*, que ella identifica com la de l'*espectador ideal*, algú que no només s'ha preocupat de seguir-la allà on ha representat cadascuna de les seves peces, sinó també algú que, familiaritzat amb elles, no ha dubtat en moure's en moments aparentment inoportuns, concentrar-se en un detall, en un objecte, fragmentar la imatge del cos, dispersar-se, observar el públic, anar i venir, colar-se entre les cames d'algú o tombar-se descaradament davant la intèrpret per obtenir el millor angle de visió, algú que ha gaudit d'una plena llibertat, però que, com a espectador ideal, ha sabut respectar allò que defineix l'actuació respecte a la pintura o la instal·lació: totes les llibertats li han estat permeses, excepte l'alteració de *la duració* de cada peça.

L'espectador ideal (como tots els éssers ideals) és un constructe: resulta de la suma d'una sèrie d'enregistraments molt heterogenis (en color, en blanc i negre, amb diferents qualitats, angles i enquadraments, tipus de moviment i criteris de filmació) realitzades al llarg de dotze anys per tècnics, amics, realitzadors i vídeoartistes. L'espectador de la pel·lícula és convidat a un viatge *a salts*, que el transporta sense solució de continuïtat d'un temps proper a un temps remot, i de tornada, de l'observació d'un cos madur a un cos jove, de la imatge d'una dona rossa a la d'una dona amb el cabell tenyit de blau o taronja, d'un espai obscur i sense referències a un gran museu, a una petita galeria o a un espai trobat, d'un ambient de complicitat a un ambient distant, de la relaxació al bigarrament, de la calidesa a una sensació de representació glacial. Un viatge privat d'experiència, privat de durada, ja que la durada i l'experiència li van fixar les peces i la seva presentació en viu i a allò al que es pot accedir ara és, efectivament, a un molt singular document.

Degut a que l'objecte és la mirada, el muntatge s'ha alliberat de la cronologia original establerta en les sèries, però també de totes aquelles limitacions físiques i tècniques que van condicionar encara la composició de *Panoramix* i que tenien a veure amb els estats del cos o la utilització de les peces de roba i els objectes. Qualsevol ordre és possible, i això permet que els temes, sempre secundaris durant el procés, es converteixin en eixos de composició i facin possible l'articulació d'un nou discurs, sempre subtil, mai massa explícit. Ara l'striptease perd la seva funció lògica i tècnica, com a pròleg, i se situa al centre, just després de la primera peça de la primera sèrie a la que en altres ocasions seguia, al ser totes dues "sirenes", les dues seqüències més estàtiques (1993 i 2000), les que obren i tanquen la pel·lícula.

No és casual que les sirenes emmarquin la pel·lícula, la seva imatge ens retorni un dels nuclis del projecte creatiu de les peces: la imaginació d'un moviment aturat, d'un silenci eloqüent, d'una presència absent, d'una dansa instantània, d'una mort divertida o d'una memòria estable. Totes aquestes antinòmies troben solució en un mitjà, el cine, la definició del qual està també travessada per una oposició de contraris: allò estàtic i allò dinàmic.

Quina millor manera podríem trobar per continuar la reflexió sobre els temes que han estat presents en les peces que en un mitjà basat en la producció de la il·lusió de moviment (i de vida) a partir de la juxtaposició d'imatges aturades, i que permet, a més, ocupar alhora la posició d'autor, d'intèrpret i d'espectador sense per això abandonar la centralitat del cos?

El cine va servir als xinesos per tornar a formular la seva idea de la dansa com una interacció rítmica entre els dos pols de *qi* o "energia còsmica": la dansa de *yang* (moviment/principi solar) i de *yin* (detenció/principi lunar). En el cinema troba també solució el problema de la ingravidesa, que tant ha fet patir les ballarines clàssiques (i a algunes contemporànies) en els darrers tres segles. La simultaneïtat de detenció i acció, d'immobilitat i desplaçament, de pesantor i ingravidesa permesa pel mitjà cinematogràfic ofereix a La Ribot nous recursos per al desenvolupament d'aquella estètica de la lleugeresa que des de fa anys practica conscientment.

La lleugeresa és indissociable de l'humor, que en el cas de La Ribot fa referència a una tradició en la que podrien inscriure's artistes tan diversos com Eric Satie (a un dels valsos del qual deuen el seu títol les peces), Buster Keaton (el còmic distant), Joan Brossa (escriptor de tants striptease) o Piero Manzoni (venedor d'obres intangibles); a tots ells uneix una certa *modèstia* creativa, que els impulsa a crear "espavilant-se amb el que tenen a mà", com els "bricoladors", en l'acció sense pretensions dels quals va descobrir Lévy-Strauss un pensament inaccessible a aquells que s'entesten a observar-los des de la racionalitat científica o, en el nostre cas, des dels criteris de l'alta institució que anomenem Art.

En el seu treball amb els objectes i amb els espais durant els dotze anys de composició de les peces, La Ribot va mostrar sempre una clara passió pel bricolatge que ara adquireix una nova efectivitat: el *bricolatge* cinematogràfic atorga fisicitat aparent a allò que l'espectador només pot percebre com a efecte de la llum sobre la pantalla. La disposició bricoladora sotmet al mitjà cinematogràfic a una tensió (paral·lela a la que anteriorment havia sotmès al mitjà escènic o a l'espai expositiu) que sembla qüestionar un dels seus trets: la immaterialitat. És com si l'absència del cos fos compensada per un tractament gairebé tàctil de la imatge, como si es pretengués fer visible la intervenció manual en el muntatge de les imatges digitalitzades.

El bricolatge justifica la qualitat deficient des del punt de vista tècnic d'algunes seqüències, l'utilització d'efectes de muntatge *en contradicció*, però també anima a manipular la imatge dels cossos que les imatges registren, tant el propi (el de La Ribot), que es mostra des d'angles inaccessibles a l'espectador escènic (primeríssims plans, plans zenitals, contrapicats extrems...), com el dels espectadors que contribueixen a l'obra amb les seves mirades, els seus gestos, les seves robes, els seus colors, els seus estats d'ànim i les diferents qualitats que les identifiquen com a integrants de grups socials o culturals moderadament diversos.

A l'apropriar-se de la mirada, al fixar l'"espectador ideal", La Ribot s'ha apropiat també de la imatge dels seus espectadors, els ha convertit en figurants, o més aviat en *extres*, confrontant-los a l'evidència de que cap acte de mirar es gratuït. El de mirar aquesta pel·lícula, tampoc? Potser, en aquest cas, l'espectador pugui sentir-se més segur: previsiblement, el procés ha arribat al seu final. O no?

**José A. Sánchez**  
Madrid, 2007