

Moviendo fijamente la mirada

La intención de esta película es fijar una versión documental de un largo proceso de producción que comenzó en Madrid el año 1991 con el “strip-tease” *Socorro! Gloria!* y concluyó con el *despliegue* de las tres series de piezas distinguidas (1993, 1997, 2000) en las sucesivas presentaciones de *Panoramix* (2003) en Londres, Ginebra o París. Aunque el objetivo sea la preservación sensible de una obra efímera, resulta inevitable que la película se convierta en algo más y, del mismo modo que el libro *La Ribot* (2004) trasladó a la página impresa las constantes creativas y los intereses compositivos de la artista, también la película ofrece una nueva proyección de sus preocupaciones en un formato, el vídeo digital, por el que ya se ha interesado en otras obras recientes.

Si las *Piezas distinguidas* se plantearon como un trabajo sobre el cuerpo y desde el cuerpo, *Treintaycuatro pièces distinguées & one striptease* es, ante todo, un trabajo sobre la mirada. El cuerpo deja de ser objeto y se convierte en excusa para la fijación de una mirada a la que compete la responsabilidad del movimiento. La película se muestra entonces como punto de llegada de un recorrido que comenzó en el teatro, es decir, en la observación de un cuerpo presente en acción (*Piezas distinguidas* y *Más distinguidas* 1ª versión), se trasladó a la galería y al museo, invirtiendo parcialmente la asignación de movilidad y estatismo a intérprete y espectadores (*Más distinguidas* 2ª versión y *Still distinguished*), y concluye con una puesta en movimiento de la mirada misma.

¿Qué mirada? Se diría que La Ribot ha querido fijar *una*, que ella identifica como la del *espectador ideal*, alguien que no sólo se ha preocupado por seguirla allí donde ha representado cada una de las piezas, sino también alguien que, familiarizado con ellas, no ha dudado en moverse en momentos aparentemente inoportunos, concentrarse en un detalle, en un objeto, fragmentar la imagen del cuerpo, dispersarse, observar al público, ir y venir, colarse entre las piernas de alguien o tumbarse descaradamente ante la intérprete para obtener el mejor ángulo de visión, alguien que ha disfrutado de una plena libertad, pero que, como espectador ideal, ha sabido respetar aquello que define la actuación frente a la pintura o la instalación: todas las libertades le han sido permitidas, excepto la alteración de *la duración* de cada pieza.

El espectador ideal (como todos los seres ideales) es un constructo: resulta de la suma de una serie de grabaciones muy heterogéneas (en color, en blanco y negro, con distintas calidades, ángulos y encuadres, tipos de movimiento y criterios de filmación) realizadas a lo largo de doce años por técnicos, amigos, realizadores y videoartistas. El espectador de la película es invitado a un viaje *a saltos*, que le transportan sin solución de continuidad de un tiempo próximo a un

tiempo remoto, y de vuelta, de la observación de un cuerpo maduro a un cuerpo joven, de la imagen de una mujer rubia a la de una mujer con el pelo teñido de azul o naranja, de un espacio oscuro y sin referencias a un gran museo, a una pequeña galería o a un espacio encontrado, de un ambiente de complicidad a un ambiente distante, de la relajación al abigarramiento, de la calidez a una sensación de representación glaciara. Un viaje privado de experiencia, privado de duración, pues la duración y la experiencia la fijaron las piezas y su presentación en vivo y a lo que se puede acceder ahora es, efectivamente, a un muy singular documento.

Como el objeto es la mirada, el montaje se ha liberado de la cronología original establecida en las series, pero también de todas aquellas limitaciones físicas y técnicas que condicionaron aún la composición de *Panoramix* y que tenían que ver con los estados del cuerpo o la utilización de las prendas y los objetos. Cualquier orden es posible, y ello da lugar a que los temas, siempre secundarios durante el proceso, se conviertan en ejes de composición y hagan posible la articulación de un nuevo discurso, siempre sutil, nunca demasiado explícito. Ahora el “striptease” pierde su función lógica y técnica, como prólogo, y se sitúa en el centro, justo después de la primera pieza de la primera serie a la que en otras ocasiones seguía, en tanto son las dos “sirenas”, las dos secuencias más estáticas (1993 y 2000) las que abren y cierran la película.

No es casual que las sirenas enmarquen la película, su imagen nos devuelve a uno de los núcleos del proyecto creativo de las piezas: la imaginación de un movimiento detenido, de un silencio elocuente, de una presencia ausente, de una danza instantánea, de una muerte divertida o de una memoria estable. Todas estas antinomias encuentran solución en un medio, el cine, cuya definición está también atravesada por una oposición de contrarios: lo estático y lo dinámico. ¿Qué mejor modo de continuar la reflexión sobre los temas que han estado presentes en las piezas que en un medio basado en la producción de la ilusión de movimiento (y de vida) a partir de la yuxtaposición de imágenes detenidas y que permite además ocupar al mismo tiempo la posición de autor, de intérprete y de espectador sin por ello abandonar la centralidad del cuerpo?

El cine sirvió a los chinos para reformular su idea de la danza como una interacción rítmica entre los dos polos de *qi* o “energía cósmica”: la danza de *yang* (movimiento / principio solar) y de *yin* (detención / principio lunar). En el cine encuentra también solución el problema de la ingravidez, que tanto ha hecho sufrir a las bailarinas clásicas (y a algunas contemporáneas) en los últimos tres siglos. La simultaneidad de detención y acción, de inmovilidad y desplazamiento, de pesadez e ingravidez permitida por el medio cinematográfico ofrece a La Ribot nuevos recursos para el desarrollo de esa estética de la ligereza que desde hace años conscientemente practica.

La ligereza es indisociable del humor, que en el caso de La Ribot refiere a una tradición en la que podrían inscribirse artistas tan diversos como Eric Satie (a uno de cuyos valsos deben su título las piezas), Buster Keaton (el cómico distante), Joan Brossa (escritor de tantos “strip-tease”) o Piero Manzoni (vendedor de obras intangibles); a todos ellos une una cierta *modestia* creativa, que les impulsa a crear “arreglándoselas con lo que tiene a mano”, como los “bricoladores” en cuya acción sin pretensiones descubrió Levy-Strauss un pensamiento inaccesible a quienes se empeñen en observarles desde la racionalidad científica o, en nuestro caso, desde los criterios de la alta institución llamada Arte..

En su trabajo con los objetos y con los espacios durante los doce años de composición de las piezas, La Ribot mostró siempre una clara pasión por el bricolaje que ahora adquiere una nueva efectividad: el *bricolaje* cinematográfico dota de fisicidad aparente a aquello que el espectador sólo puede percibir como efecto de la luz sobre la pantalla. La disposición bricoladora somete al medio cinematográfico a una tensión (paralela a la que anteriormente había sometido al medio escénico o al espacio expositivo) que parece poner en cuestión uno de sus rasgos: la inmaterialidad. Es como si la ausencia del cuerpo fuera compensada por un tratamiento casi táctil de la imagen, como si se pretendiera hacer visible la intervención manual en el montaje de las imágenes digitalizadas.

El bricolaje justifica la calidad deficiente desde el punto de vista técnico de algunas secuencias, la utilización de efectos de montaje *encontrados*, pero también anima a manipular la imagen de los cuerpos que las imágenes registran, tanto el propio (el de la Ribot), que se muestra desde ángulos inaccesibles al espectador escénico (primerísimos planos, planos cenitales, contrapicados extremos...), como el de los espectadores que contribuyen a la obra con sus miradas, sus gestos, sus ropas, sus colores, sus estados de ánimo y las diferentes cualidades que les identifican como integrantes de grupos sociales o culturales moderadamente diversos.

Al apropiarse de la mirada, al fijar al “espectador ideal”, la Ribot se ha apropiado también de la imagen de sus espectadores, les ha convertido en figurantes, o más bien en *extras*, confrontándoles a la evidencia de que ningún acto de mirar es gratuito. ¿Tampoco el de mirar esta película? Quizá en este caso, el espectador pueda sentirse más seguro: previsiblemente, el proceso ha llegado a su fin. ¿O no?

José A. Sánchez

Madrid, 2007

The Gaze Fixedly in Motion

This film attempts to offer a documentary version of a long production process that began in Madrid in 1991 with the “striptease show” Socorro! Gloria! and concluded with the deployment of the three series of Distinguished pieces (1993, 1997, 2000) in successive presentations of Panoramix (2003) in London, Geneva or Paris. Although the goal was the tangible preservation of an ephemeral work, the film was inevitably destined to evolve into something more; just as the book *La Ribot* (2004) brought the artist’s creative constants and compositional interests to the printed page, so the film also offers a new projection of her preoccupations in a format that has already captured her interest in other recent works – digital video.

While the *Piezas distinguidas* (Distinguished Pieces) were conceived as a work about and from the body, *Treintaycuatropiezasdistinguidas&onestriptease* is first and foremost a work about the gaze. The body ceases to be an object and becomes an excuse for fixing a certain gaze to which falls the responsibility of motion. The film thus appears as the final destination of a journey that began in the theatre – in other words, with the observance of present body in action (*Piezas distinguidas y Más distinguidas* [Distinguished Pieces and More Distinguished], first version) – moved on to the gallery and the museum, partially inverting the assignment of mobility and immobility to performer and spectators (*Más distinguidas*, second version, and *Still Distinguished*), and concluded by putting gaze itself into motion.

Which gaze? One could say that La Ribot wanted to establish one, which she identifies as that of the ideal spectator: someone who not only has made the effort to follow her to wherever each of her pieces are performed, but who also, being familiarised with them, never hesitates to move at apparently inopportune moments, to concentrate on a detail, an object, fragment the image of the body, scatter, observe the audience, come and go, step between someone’s legs or unabashedly sprawl before the performer on the floor to obtain the best angle of sight, someone who has enjoyed complete freedom but, as an ideal spectator, has managed to respect that which sets performance apart from painting or installation – all liberties have been afforded to him, except the freedom to alter the duration of each piece.

The ideal spectator (like all ideal beings) is a construct: the sum of a series of very diverse recordings (in colour, black and white, of varying qualities, angles and framings, types of movement and filming criteria) made over the course of twelve years by technicians, friends, producers and video artists. The spectator of the film is invited to take a journey in leaps and bounds that transport him without a solution of continuity from a near time to a remote time and back again, from the observation of a mature body to a young body, from the image of a blonde woman to that of a woman with hair dyed blue or orange, from a dark and disorientating place to a large museum, a small gallery or a space discovered, from an atmosphere of complicity to a distant atmosphere, from relaxation to a motley state, from warmth to a feeling of glacial representation. This is a journey stripped of experience and duration, for the duration and experience have already been set by the pieces and their live performance, and what has now been made available is undoubtedly a very singular document.

Since the object is the gaze, the editing process has shaken off the original chronology of the series as well as all those physical and technical limitations that still conditioned the composition of *Panoramix*, which had to do with states of the body or the use of clothing items and objects. Any order is possible, and this allows the themes – always of secondary

importance during the process – to become pillars of composition, making it possible to articulate a new discourse that is always subtle and never overly explicit. Now the “striptease” loses its logical and technical function as a prologue and is placed in the middle, just after the first piece in the first series which it preceded on other occasions, while the “mermaids,” the two most stationary sequences (1993 and 2000), open and close the film.

It is no mere coincidence that the mermaids provide the framing brackets for the film. Their image takes us back to one of the nuclei of the creative project of the pieces: the imagination of a paused movement, an eloquent silence, an absent presence, an instantaneous dance, an entertaining death or a stable memory. All of these antonyms find solution in the medium of film, the very definition of which also implies a confrontation of opposites: the static and the dynamic. What better way to continue the reflection on the themes that have appeared in the pieces than a medium based on producing the illusion of motion (and of life) by juxtaposing still images, one which also allows the position of author, performer and spectator to be filled simultaneously without abandoning the centrality of the body?

The Chinese used film to reformulate their notion of dance as a rhythmic interaction between the two poles of qi or “cosmic energy:” the dance of yang (movement/ solar principle) and ying (detainment/ lunar principle). The problem of weightlessness, which has caused classical dancers (and some contemporary ones as well) so much suffering over the past three centuries, also finds solution in film. The simultaneity of pause and action, of immobility and motion, of weightiness and weightlessness that can be achieved using cinematographic techniques offers La Ribot new resources for developing the aesthetic of lightness that she has consciously practised for years.

Lightness is inseparable from humour, which in La Ribot’s case refers to a tradition that could include artists as diverse as Eric Satie (one of whose waltzes inspired the title of her pieces), Buster Keaton (the distant comedian), Joan Brossa (writer of so many “stripteases”) or Piero Manzoni (seller of intangible works). All of these individuals share a certain creative modesty that drove them to create by “making do with the means at hand,” like the bricoleurs in whose unpretentious action Lévi-Strauss discovered a way of thinking that was inaccessible to those who insisted on observing them from a position of scientific rationality or, in our case, according to the criteria of the high institution called Art.

In her work with objects and spaces over twelve years of composing the pieces, La Ribot has always shown an obvious passion for bricolage or do-it-yourself projects, which now acquires new effectiveness: the cinematographic act of bricolage grants apparent physicality to that which the spectator can only see as an effect of light on the screen. The bricolage arrangement subjects the medium of film to a tension (similar to that which was previously imposed upon the stage or the exhibition space) that seems to question one of its traits – immateriality. It is as if the absence of the body were compensated by an almost tactile treatment of the image, as if the editing and mounting of the digitalised images was intended to make the manual intervention visible.

Bricolage justifies the deficient technical quality of some sequences, the use of opposed editing effects, but it also encourages the manipulation of the image of the bodies captured in the images, both her own (that of La Ribot), which is shown from angles that are inaccessible to the stage spectator (extreme close-ups, overhead shots, extreme low shots...) and that of the spectators who contribute to the piece with their gazes, gestures, clothing, colours, moods

and the various qualities that identify them as members of moderately diverse social or cultural groups.

In appropriating the gaze, in fixing the “ideal spectator,” La Ribot has also appropriated the image of her spectators; she has turned them into extras, confronting them with the truth that no act of looking is free. Not even this film? Perhaps in this case the spectator can rest a bit easier; predictably, the process has reached its conclusion. Hasn't it?

José A. Sánchez
text published in the dvd booklet, La Casa Encendida de obra social - Caja Madrid, 2007
illumination-in-action

- - -

Le mouvement figé du regard

Ce film vise à constituer la version documentaire d'un long processus de production qui a débuté à Madrid en 1991 avec le « striptease » *Socorro ! Gloria !* et qui s'est achevé par le déploiement des trois séries de pièces distinguées (1993, 1997, 2000) lors des présentations successives de *Panoramix* (2003) à Londres, Genève ou Paris. L'objectif est de préserver sensiblement une œuvre éphémère, mais il est inévitable que le film aille plus loin. Ainsi, de même que le livre *La Ribot* (2004) avait couché sur le papier les constantes créatives et les centres d'intérêt de l'artiste en matière de composition, ce film offre une nouvelle projection de ses préoccupations sous un format, la vidéo numérique, auquel elle s'est déjà intéressée dans d'autres œuvres récentes.

Tandis que les *Piezas distinguidas* (Pièces distinguées) ont été conçues comme un travail sur le corps et au moyen du corps, *Treintaycuatropiezasdistinguidas&onestriptease* est avant tout un travail sur le regard. Le corps cesse d'être un objet et devient une excuse pour la fixation d'un regard auquel incombe la responsabilité du mouvement. Le film s'affirme alors comme l'aboutissement d'un parcours qui a débuté au théâtre, c'est-à-dire dans l'observation d'un corps présent en action (*Piezas distinguidas* et *Más distinguidas* [Pièces distinguées et Plus distinguées], 1ère version), avant d'investir la galerie et le musée, en inversant partiellement les rôles de mobilité et de staticité dévolus à l'interprète et aux spectateurs (*Más distinguidas* 2ème version et *Still distinguished*), puis de s'achever par une mise en mouvement du regard lui-même.

Quel regard ? Il semble que La Ribot ait souhaité fixer un regard en particulier, qu'elle identifie comme celui du *spectateur idéal*, quelqu'un qui a non seulement tenu à la suivre partout où elle a représenté chacune des pièces, mais aussi, une fois familiarisé avec celles-ci, qui a osé se déplacer à des moments apparemment inopportuns, se concentrer sur un détail, sur un objet, fragmenter l'image du corps, se disperser, observer le public, aller et venir, se glisser entre les jambes de quelqu'un ou s'allonger carrément devant l'interprète pour obtenir le meilleur angle de vision. Quelqu'un qui a joui d'une liberté totale mais qui, en tant que spectateur idéal, a su respecter ce qui définit la mise en scène par opposition à la peinture ou à l'installation : toutes les libertés lui ont été permises, sauf celle qui consiste à altérer *la durée* de chaque pièce.

Le spectateur idéal (comme tous les êtres idéaux) est un construit : il résulte de la somme d'une série d'enregistrements très hétérogènes (en couleur, en noir et blanc, de différentes qualités, angles et cadrages, types de mouvement et critères de tournage) réalisés sur une période de douze ans par des techniciens, des amis, des réalisateurs et des artistes vidéo. Le spectateur du film est invité à prendre part à un voyage *par bonds*, qui le fait passer sans transition d'un temps proche à un temps lointain, puis à l'inverse, de l'observation d'un corps mûr à un corps jeune, de l'image d'une femme blonde à celle d'une femme aux cheveux teints

en bleu ou en orange, d'un espace sombre et sans référence à un grand musée, une petite galerie ou un espace trouvé, d'une ambiance complice à une ambiance distante, de la relaxation au bariolage, d'une sensation chaleureuse à une impression glaciale. Un voyage dénué d'expérience, exempt de durée, car la durée et l'expérience ont été figées par les pièces lors de leur représentation en direct et l'on peut maintenant accéder effectivement à un document très singulier.

Comme l'objet du regard, le montage a été libéré de la chronologie originale établie dans les séries, mais aussi de toutes les limites physiques et techniques qui ont encore conditionné la composition de *Panoramix* et qui étaient liées à l'état du corps ou à l'utilisation des vêtements et des objets. Tout ordre est possible. Ainsi, les sujets, toujours secondaires au cours du projet, deviennent des axes de composition permettant de construire un nouveau discours, toujours subtile, jamais trop explicite. Désormais, le « striptease » perd sa fonction logique et technique de prologue, pour se situer au centre, juste après la première pièce de la première série, qu'il suivait à d'autres occasions, tandis que ce sont les deux « sirènes », les deux séquences les plus statiques (1993 et 2000), qui ouvrent et concluent le film.

La présence des sirènes au début et à la fin du film n'est pas un hasard. Leur image nous renvoie à l'un des piliers du projet créatif des pièces : l'imagination d'un mouvement en suspens, d'un silence éloquent, d'une présence absente, d'une danse instantanée, d'une mort amusante ou d'une mémoire stable. Toutes ces antinomies trouvent leur solution sur un support, le cinéma, dont la définition se caractérise également par une opposition : le statique et le dynamique. Quelle meilleure façon de poursuivre la réflexion sur les thèmes présents dans les pièces qu'à l'aide d'un support basé sur l'effet d'illusion de mouvement (et de vie) à partir de la juxtaposition d'images figées, et qui permet en outre d'occuper simultanément la position de l'auteur, de l'interprète et du spectateur, sans pour autant abandonner la place centrale du corps ?

Les Chinois se sont servi du cinéma pour reformuler leur concept de la danse comme interaction rythmique entre les deux pôles de *qi* ou « d'énergie cosmique » : la danse du *yang* (mouvement / principe solaire) et du *ying* (arrêt / principe lunaire). Le problème de l'apesanteur, qui a tant fait souffrir les danseuses classiques (et certaines danseuses contemporaines) depuis trois siècles, trouve également sa réponse dans le cinéma. La simultanéité de l'arrêt et de l'action, de l'immobilité et du déplacement, de la pesanteur et de l'apesanteur permise par le support cinématographique offre à La Ribot de nouveaux outils pour développer l'esthétique de la légèreté qu'elle pratique consciemment depuis des années. La légèreté est indissociable de l'humour, qui évoque dans le cas de La Ribot une tradition à laquelle on pourrait associer des artistes aussi divers qu'Eric Satie (dont l'une des valse a inspiré le titre des pièces), Buster Keaton (le comique distant), Joan Brossa (auteur de nombreux « strip-teases ») ou Piero

Manzoni (vendeur d'œuvres intangibles). Ils ont tous en commun une certaine *modestie* créative, qui les conduit à « faire avec les moyens du bord », tels des « bricoleurs » dont l'action sans prétention constituait pour Lévi-Strauss une pensée inaccessible à ceux qui s'entêtent à les observer avec un rationalisme scientifique ou, dans notre cas, selon les critères de cette haute institution appelée l'Art.

Dans son travail avec les objets et les espaces durant les douze années de composition des pièces, La Ribot a toujours affiché clairement sa passion pour le *bricolage*, qui adopte désormais une nouvelle fonction : le bricolage cinématographique confère un aspect physique à ce que le spectateur ne peut percevoir que comme un effet de lumière sur l'écran. La disposition au bricolage soumet le support cinématographique à une tension (parallèle à celle qu'elle avait imprimée précédemment au milieu de la scène ou à l'espace d'exposition), qui semble remettre en cause l'un de ses traits essentiels : l'immatérialité. C'est comme si l'absence du corps avait été compensée par un traitement presque tactile de l'image, comme si l'on voulait rendre visible l'intervention manuelle dans le montage des images numérisées.

Le bricolage justifie la faible qualité de certaines séquences du point de vue technique et le recours à des effets de montage *opposés*, mais il incite également à manipuler l'image des corps que les images enregistrent, aussi bien celui de la Ribot elle-même, qui est montré sous des angles inaccessibles au spectateur se trouvant face à la scène (très gros plans, vues plongeantes, contre-plongées extrêmes...), que celui des spectateurs qui contribuent à l'œuvre avec leurs regards, leurs gestes, leurs vêtements, leurs couleurs, leurs états d'âme et les différents traits qui révèlent leur appartenance à des groupes sociaux ou culturels modérément divers.

En s'appropriant le regard, en fixant le « spectateur idéal », la Ribot s'est également approprié l'image de ses spectateurs, faisant d'eux des figurants, ou plutôt des extras, pour leur prouver qu'aucun acte d'observation n'est gratuit. Cela s'applique-t-il également à ce film ? Dans ce cas, le spectateur peut être rassuré : le processus ne continuera pas. Ou si ?

José A. Sánchez texte tiré du dvd édité par La Casa Encendida de obra social - Caja Madrid, 2007