

11.2016

LA RIBOT

UN BRAZO DE MENOS, UN OJO DE MÁS

Ã



11.2016

LA RIBOT

UN BRAZO DE MENOS, UN OJO DE MÁS

Ã

Las manifestaciones de las artes vivas más contemporáneas nos indican el pulso de la sociedad en la que vivimos. Los artistas, con la capacidad de generar metáforas, con las imágenes que construyen, con su imaginario, dan pistas fundamentales sobre cómo habitar y lo que nos rodea. Son una especie de codificadores, cartógrafos que indagan en lo desconocido para transformar ese material en lenguaje, un lenguaje particular.

El trabajo de La Ribot encarna esa búsqueda de lo enigmático, el desvelo de un misterio que quizás quedará siempre oculto a nuestros ojos o bien nos dará una certeza luminosa, un índice hacia lo extraño de estar vivo, de relacionarnos con otros, de buscar entre las sombras. Un trabajo brillante en la propuesta e imponente sobre la escena.

El Centro Párraga de Murcia se ha convertido en un escenario de experimentación donde hemos podido entender mejor la iconografía, el imaginario y las preocupaciones artísticas de La Ribot. Un lugar de encuentro y debate en torno a las artes escénicas de nuestro tiempo. Y de una manera doble nos hemos acercado al trabajo de La Ribot: a través de una exposición de sus obras en vídeo *Un brazo de menos, un ojo de más* donde, el análisis que cumple la cámara es determinante en la construcción del sujeto que actúa y de la mirada del espectador, y el estreno de su pieza coreográfica *Another Distinguée*, 2016 que se ha visto por primera vez en España.

Desde el Instituto de las Industrias Culturales y las Artes (ICA) impulsamos aquellas propuestas que hacen crecer el tejido cultural de nuestro contexto, entendiendo que la cultura es la base más sólida de las sociedades y que es a partir de los formatos de experimentación como se puede avanzar a las mismas. Así, esta ocasión se manifiesta como una clara oportunidad de construir cultura al máximo nivel de excelencia.

MARTA LÓPEZ-BRIONES

Directora General del Instituto de las Industrias Culturales y de las Artes

The manifestations of the most contemporary live arts show us the pulse of the society in which we live. Artists have the capacity to generate metaphors, the images they create, their language, gives us ideas about how we can inhabit our surroundings. They are like encoders or cartographers delving into the unknown to transform the new material they find into language, a singularly new language.

The work of La Ribot embodies this quest for the enigmatic, the possible unveiling of a mystery that would otherwise remain concealed from us and may give us a luminous certainty; an indication of the strangeness of being alive, of mingling with others, of searching among the shadows. A brilliant work both in its proposals and its physical realisation in space.

The Centro Párraga in Murcia has become a place of experimentation where the iconography, imaginary and artistic concerns of La Ribot have become more comprehensible. A place to meet and debate the contemporary performing arts. This exhibition is a double showcase of La Ribot's work: an exhibition of her video works *Un brazo de menos, un ojo de más* (*One arm less, one eye more*) where the camera work is determinant on the construction of the performing individual as well as on the spectator's gaze; and the Spanish premiere of her performance piece *Another Distinguée*, 2016.

The ICA promotes proposals that enrich and expand the cultural fabric of our daily context, in the belief that culture provides a solid base for our social identity, and experimentation is the way to discover new connections and progress through new ways of communicating. This is a clear opportunity to build culture at the highest level of excellence.

MARTA LÓPEZ-BRIONES

General Director of the Institute for Cultural Industries and the Arts

UN BRAZO DE MENOS, UN OJO DE MÁS

Coreógrafa, realizadora y artista visual, La Ribot forma parte de la exclusiva lista de creadores contemporáneos cuya obra ha traspasado las puertas de espacios como Tate Modern, Kiasma, Reina Sofia, o la Hayward Gallery, mostrando unas veces su aclamado proyecto de *Piezas distinguidas* en serie, otras su obra en vídeo, o sus instalaciones.

Aquí, en el Centro Párraga, ocupando las cuatro plantas expositivas y el espacio escénico, se presenta una muestra de esas tres prácticas, que se distribuyen bajo los títulos *Un brazo de menos, un ojo de más* y *Another Distinguée*, 2016 la quinta serie de sus *Piezas distinguidas*.

Esta exposición llega en un momento en el que la artista se encuentra en el ecuador creativo de dichas *Piezas distinguidas*, ya que con esta 5^a serie alcanza la número 53, algo más de la mitad para llegar a las 100, cifra con que pretende cerrar el ciclo iniciado en el año 1993. Así mismo, este año 2016, el CNAP -Centre National des Arts Plastiques- y el Centre Pompidou de Paris han adquirido varios de sus trabajos que ya forman parte de sus respectivas colecciones permanentes, entre ellos las películas *Mariachi 17*, 2009, *Another pa amb tomàquet*, 2002 y *Traveling Olga / Traveling Gilles*, 2003, presentes en esta exposición.

El título *Un brazo de menos, un ojo de más*, tiene su origen en el ensayo que escribió el crítico y poeta Gilles Amalvi sobre la obra en vídeo de La Ribot para la publicación *Musée de la Danse Editions* con motivo de la exposición La Ribot Films (Rennes, Francia, 2015). “Une main en moins, un oeil de plus” es una mirada aguda y lúcida al trabajo de La Ribot que, de alguna manera, queda resumido en este título que consigue atrapar en una sola frase, como en una concisa definición, el método creativo que todas las obras recopiladas en esta muestra comparten, al estar rodadas cámara en

mano y en un único plano secuencia, de ellas se ocupa ampliamente la historiadora de arte Rachel Withers en el texto que sigue a esta introducción.

La exposición, que abarca desde la instalación *Despliegue*, 2001 hasta *Beware of Imitations!*, 2014, transmite la fascinación de la artista por la imagen, el cine y su historia, siempre inherentes a la carrera de La Ribot, carrera plagada de asombrosos ejercicios de exploración con la cámara, hasta que esta dió el salto para ocupar el brazo de la intérprete, añadiendo un ojo biómico a sus bailarines en una misión casi protésica.

Un brazo de menos, un ojo de más... ése es el título que necesitábamos para presentar este extraordinario trabajo de investigación y movimiento.

Ángel Varela
Difusión artes visuales / Comisario

ONE ARM LESS, ONE EYE MORE

Choreographer, director and visual artist, La Ribot is part of the short list of contemporary artists whose work has graced the interiors of prestigious institutions such as the Tate Modern, Kiasma, the Reina Sofia, or the Hayward Gallery. Institutions where she has been invited to performed her *Distinguished pieces*, a critically acclaimed work made up of short performances series, or to show her video and installation work. Here, at the Centro Párraga the exhibition dedicated to her visual art practice, occupies the whole building. Titled *One arm less one eye more* it presents a selection of her three practices, together with a live performance, on the Parraga stage, of *Another Distinguée*, 2016, the fifth series of the *Distinguished Pieces*.

This exhibition arrives at a key moment in her career, she is at the mid point in the production of her *Distinguished Pieces*, reaching Number 53 with this 5th series; a little more than half way to the 100 with which she intends to close the cycle that she started in 1993.

In 2016, the CNAP - Centre National des Arts Plastiques et le Centre Pompidou in Paris have acquired a selection of her work for their permanent collections, films such as *Mariachi 17*, 2009, *Another pa amb tomàquet*, 2002 and *Traveling Olga/ Traveling Gilles*, 2003 which features in this exhibition *One arm less one eye more*. This title of which has its origin in an essay by critic and poet Gilles Amalvi on La Ribot's work for the publication *Musée de la Danse Editions* for the opening of the exhibition *La Ribot Films* in Rennes, France, in 2015.

Amalvi's essay, "Une main en moins, un oeil de plus", is an acute and lucid look at La Ribot's video work which is eloquently defined in his title, as it sums up in one brief phrase the complex creative method used to produce almost all the work selected for this exhibition, work which the art historian Rachel Withers has examined at length in the scholarly text that follows this introduction.

The exhibition opens with the installation *Despliegue*, 2001 and takes us up to *Beware of Imitations!* 2014, all the video work in the show is shot in one continuous take with hand-held camera, reflecting the artist's fascination with the filmed image, the cinema and its history. Throughout her career La Ribot has constantly experimented with the camera, tirelessly investigating ways of using it that allow an artistic integration with the body, the arm and the eye. Her work brought her to this prosthetic solution, replacing the arm with the camera and adding a bionic eye to the performer, ... *One arm less one eye more...* the title we needed to present this rigorous work of investigation and movement.

ÁNGEL VARELA

Visual arts diffusion / Curator

**CÁMARA-OJO- CUERPO-VISORIO- ESPACIO-CHOREOGRAPHY COMPLEX:
LA RIBOT'S EXQUISITE CORPS OPÉRATEUR**

Un pitido, un crujido, un leve chisporroteo electrónico, unos acordes musicales vacilantes: empieza *Mariachi 17*, 2009. La imagen del vídeo inicia una lenta panorámica hacia la derecha. Enseguida, un ligero temblor nos avisa de que la cámara no se sostiene en un trípode, sino en una mano humana. Aparecen dispositivos de tramoja, bastidores, escaleras de mano, una pared de yeso sin tratar, madera, andamiajes, objetos varios... Comprobamos que nos encontramos en un escenario, entre bambalinas (al fondo, un monitor de vídeo funcionando anuncia la llegada de sorpresas). La banda sonora se decide por un seductor ritmo latino mientras un extraño bulbo, como de pelusa, acecha por el borde de la pantalla. Se sacude, gira la cornuda testa y nos mira: un búho real se hace presente en el instante preciso. La cámara se desplaza hacia arriba, hacia la parrilla del escenario, emprende una suave transición retrocediendo a través de una puerta y se acerca a una imagen pegada al marco: un dibujo ingenuo, obra, quizás de un niño, primera del surtido que irán jalonando la pieza.

La imagen en la pantalla se estabiliza momentáneamente y la cámara efectúa un nuevo giro y empieza a recorrer sus propias patas, piernas en realidad, las de la 'camerawoman' (con leggings turquesa brillante y zapatillas azul y mostaza) que en este instante, pilota el estimulante y virtuoso experimento de creación videográfica, coreografía grupal, montaje cuatridimensional, iluminación, ritmo y trampantojo. La pieza avanza y las piernas corren, giran, saltan y patinan y, en ocasiones, gracias a la capacidad de la cámara en mano para girar con total libertad 360 grados en cualquier plano, parecen quedar suspendidas en el aire, sobrevolando vertiginosos vacíos. De hecho, 'cuelgan' en el espacio hacia arriba o descansan sobre el suelo: la ilusión es fruto de la propia puesta en escena, y en

particular por la inclusión en el encuadre de vídeo de unas tomas fotográficas de marcadas perspectivas de edificios en construcción. Inesperadamente, la cámara pasa suavemente y casi imperceptible de mano en mano entre las tres bailarinas de *Mariachi 17*, (Marie-Caroline Hominal, Delphine Rosay y la propia Ribot) y las piernas cambian su atuendo: de leggings turquesa a rojos, y de ahí a unas medias de rejilla color café. Como en un surrealista cadáver exquisito llevado a las cuatro dimensiones, el ‘cuerpo’ que filma *Mariachi 17* se nos presenta truncado, desarticulado, múltiple y heterogéneo.

Las manos aparecen en el encuadre, deslizándose sobre los objetos del escenario y apuntando con el dedo hacia lo más destacable entre esa galaxia de objetos e imágenes. Dirigen la atención de la cámara: ‘¡Mira esto!', o ‘¡Vete allí!', creando una divertida reiteración por la coincidencia, por un lado, del punto de vista de la cámara con el del cuerpo que la hace funcionar, y por otro, porque la gente no suele sentir la necesidad física de señalarse a sí misma con el dedo el rumbo que quiere tomar. En momentos clave, el dedo indicador guía al espectador hacia un ingrediente esencial —y a otro nivel de significación— integrado en el conjunto: una serie de monitores de vídeo cuyas pantallas emiten en vivo un surtido estratégico de videoclips. Como la pieza que los encuadra, también esos videoclips plantean unos juegos coreo-cinematográficos desorientadores e ingeniosos, reproduciendo extraños movimientos de cámara y puntos de vista, decorados engañosos, humor físico y una vigorosa coreografía (*Crimewave*, la película de culto dirigida en 1985 por Sam Raimi, inventor de la ‘shaky cam' o cámara inestable, resulta una incorporación particularmente acertada y divertida).

Destacar por último que *Mariachi 17*, que dura algo más de veinticinco minutos, es —por asombroso que parezca— una toma única. En un sentido estrictamente técnico no ha sido objeto de montaje alguno, si bien sería bastante inexacto decir que está ‘sin montar’, pues la coreografía, el movimiento de la cámara, las transformaciones escenográficas, los mismos juegos de perspectiva,

asumen aquí una compleja función de montaje. La iluminación va cambiando continuamente, y el decorado también, mientras se gira la espalda metafórica de la cámara.

Montaje a través de movimiento; desestabilización de nuestras percepciones sobre la orientación de la cámara, punto de vista y dinámica identificatoria; uso de la cámara en mano para activar el aparato del cine como expresión, mediación y cuestionamiento del cuerpo actuante o danzante: he aquí el concepto de *corps-opérateur* en acción. Acuñado por Olga Mesa, amiga y frecuente colaboradora de La Ribot y protagonista de su pieza *Traveling Olga/ Traveling Gilles*, 2003 que más adelante comentaremos, el término no tiene una traducción clara, por lo que resulta más fácil describir sus efectos. El crítico Gilles Amalvi descubre algunas lúcidas analogías. El *corps-opérateur*, escribe, es ‘una entidad escurridiza... entre el cine y la danza’, y para abordarla ‘se precisa de un motivo nuevo, paradójico: algo así como una banda de Moebius en la que las dos actividades se alimentan, devoran y energizan mutuamente... el ojo y el músculo, pero también el decorado, la pantalla, el contexto y el cuerpo pierden sus contornos y actúan como sismógrafo de una realidad oscilante. La piel se transforma en una superficie fotosensible en la que realidades fragmentarias se manifiestan y comprimen a sí mismas. Para Amalvi, uno de los logros principales del cuerpo operador es que otorga a la cámara una suerte de autenticidad, el descubrimiento de un real cinematográfico corporeizado. ‘Al desplazar la perspectiva mecánica de la cámara e intentar la captura del movimiento humano convirtiéndola en algo “orgánico” y conectado con el ser vivo, en lugar de en instrumento analítico La Ribot transforma la cámara en una extensión de los sentidos’.

La visión no es una percepción sino una creación, nos recuerda el artista, escritor y viajero Hughes de Montalembert en el documental *Black Sun*, una maravillosa reflexión sobre la vista, la falta de la misma y su imaginación. Ver es siempre ver más allá: los artistas crean visión y se la dan a sus audiencias. Sin embargo sus creaciones no surgen de la nada:

factores culturales e históricos se afanan siempre por mediar todo cuanto podemos ver y qué entendemos de aquello que vemos. Por lo tanto deberíamos, seguramente, ser prudentes a la hora de recurrir directamente a una auténtica personificación real, orgánica, corporeizada, para explicar la riqueza de los experimentos del *corps-opérateur* de La Ribot.

Ni que decir tiene que en la escuela de la teoría cinematográfica llevan más de una generación bailando sobre la tumba del mismísimo espectador humano. Por ejemplo, ya en 1990 Jonathan Crary defendía que la llegada de la información y telemática digitales, la realidad virtual, la captura de movimiento, los videojuegos y todas esas cosas tan glamurosas como alarmantes, conducían a un cambio de paradigma tan arrollador que ‘anulaba de hecho la mayor parte de los significados culturalmente establecidos de los términos observador y representación’, y que la propia visión se había reubicado ‘en un plano cercenado para el observador humano’. Algo que, claramente, tampoco sirve como marco de explicación del *corps-opérateur* ya que: (a) los vídeos y el trabajo de La Ribot como coreógrafa, bailarina y artista en vivo son totalmente inseparables, aunque necesitamos tratar su representación con cautela, el cuerpo humano no ha dejado de lado en modo alguno la escena; y (b) el marco de referencia del cuerpo operador es tan amplio, que abarca la totalidad de la historia de la cinematografía de la cámara en movimiento y no solo los recorridos fly-through de la imagen generada por ordenador.

Un estudio llevado a cabo en 2007 por Jacob Isak Nielsen ofrece una amplia mirada sobre esa historia, un examen utilísimo para reflexionar sobre el constructo del *corps-opérateur* que en los siguientes párrafos saquearé sin rubor. Una reflexión clave es que imagen en movimiento y cámara en movimiento nacieron conjuntamente; otra, que los avances en la tecnología de la cámara y las historias sobre la práctica de la creación filmica no guardan entre sí una correlación directa. Hoy, cuando pensamos en películas con prolongados planos secuencia de una cámara en movimiento, nos vienen a la mente

momentos culminantes de virtuosismo, como el plano de grúa con el que arranca la película de Orson Welles *Sed de mal*, de 1958, o la secuencia de inicio de *Soy Cuba*, rodada por Mikhail Kalatozof en 1964 (una de las favoritas de La Ribot); pero Nielsen señala que ‘prácticamente desde el nacimiento del cine [es decir, desde 1910 en adelante] los cineastas se han visto impulsados a mover sus cámaras, aunque ello supusiera hacer frente a imponentes obstáculos técnicos, tales como...montaje de raíles, enfoques de seguimiento... y esquemas de iluminación adaptables, para que cada segundo de la toma tuviera la luz deseada’. Aporta asimismo pruebas de que para los técnicos de los años veinte y treinta la consecución de tomas de movimiento largas y continuas era motivo de prestigio profesional. La Ribot y sus colaboradores usan unas cámaras de vídeo novedosas, muy pequeñas y ligeras para generar unas tomas únicas, largas y complejamente móviles —por ejemplo, la toma de cuarenta y cinco minutos de *Despliegue*, 2001—, lo que, sin embargo, está lejos de ser un nuevo artilugio propiciado por la tecnología disponible, tratándose más bien de la reconfiguración de una pulsión coreo-cinematográfica intrínseca al medio y que se remonta a los inicios mismos del cine.

Otro apunte clave de Nielsen es que el movimiento de cámara es un fenómeno de pantalla. Literalmente hablando, la cámara en movimiento no se ve; lo que vemos —o eso es lo que hemos aprendido a interpretar— son sus efectos: los movimientos del fotograma en relación con los objetos de la pantalla. En *Juanita Pelotari*, 2001 La Ribot lleva a cabo un suave y onírico juego con el recurso aprendido: la artista bota una pelota infantil de colores contra un suelo blanco con su mano libre y a veces con la cámara de vídeo que sostiene con la otra. El espectador deduce la orientación de la toma y el movimiento de la cámara y de la pelota por el encuadre y la aparición ocasional en él de los pies de la performer. Sin embargo, una vez eso ha quedado claro, hay margen suficiente para trasladar los datos visuales a un universo imaginario alternativo; un universo en el que los pies no pisen necesariamente el suelo, en donde las pelotas caigan hacia arriba o hacia los lados, o en el que incluso se

encajan o aumenten inexplicablemente de tamaño, generando en el espectador la ilusión visual de creer que siguen las leyes de la gravedad convencionales.

En el universo del corps-opérateur los pies no se amoldan por fuerza a la norma de pisar el suelo. Así las bailarinas de *Mariachi 17*, los performers de *Traveling Olga / Traveling Gilles*, y *Beware of Imitations!*, (Olga Mesa, Gilles Jobin y La Ribot respectivamente), exploran los efectos visuales des- y re-orientadores derivados de filmar la sección inferior de sus cuerpos, yaciendo en el suelo, levantando las piernas, 'caminando' por las paredes y efectuando otras extrañas maniobras. En *Traveling Gilles* las paredes y suelo del decorado han sido disfrazados con murales fotográficos de unos paisajes suizos de un kitsch vibrante (una escena de montaña, un bosque otoñal, etcétera) que contribuyen a añadir enigmas de escala a los juegos de la obra con el espacio y la orientación corporal. En otro ejemplo, al final de *Beware of Imitations! 2014* la cámara de La Ribot viaja por el espacio para descubrir sus piernas 'verticales' en la parte inferior de un piano de cola, una conclusión adecuada y sinuosa para este contradictorio, oscuro, dramático y a la vez absurdo, camp y a la vez corrosivo estudio del polifacético artista-músico-performer, Carles Santos.

Nielsen atribuye al movimiento de la cámara funciones cinematográficas diversas y diferenciadas. Ya hemos hablado de dos de ellas —la orientación (a la que deberíamos añadir la desorientación) y la cadencia (la producción de un ritmo cinematográfico, una especie de montaje sin cortes). Una tercera e importante función es la reflexividad: 'se invita a los espectadores a implicarse en el artificio del movimiento de la cámara'. Habría que dar aquí al artificio un enfoque artesanal, pues los resultados fílmicos del movimiento de cámara son indiciales y no el producto de 'efectos especiales', y entender la reflexividad como una referencia intertextual que abarcaría múltiples formas fílmicas. Los vídeos del corps-opérateur ponen de manifiesto el interés apasionado de La Ribot por diversas obras fílmicas y videográficas pasadas y presentes. El mainstream cinematográfico

es importante para ella —véase si no el uso laudatorio que hace de fragmentos de películas de culto en *Mariachi 17* o las cuidadosas tentativas de incursión en los márgenes de la épica hollywoodense en *FILM NOIR 001/002/003*, 2014-. Igualmente importantes son algunos campos de la creación fílmica experimental y de vídeo de artista: los vídeos de La Ribot aluden a *Study in Choreography for Camera*, 1945, de Maya Deren, a varios de los experimentos de *Adjunct Dislocations* realizados por Valie Export en la década de los setenta, o a *Body Press*, 1970-72, de Dan Graham y Susan Ensley, entre otros muchos puntos de referencia. 'Hasta los errores, las tomas fuera de foco o temblorosas, los pasos inseguros, los movimientos vacilantes y los trocitos de sobreexposición o infraexposición han acabado incorporándose al vocabulario del nuevo cine, formando parte de la realidad psicológica y visual del hombre moderno', escribió Jonas Mekas en 1962 en *A Note on the Shaky Camera*. Experiencia perceptiva y cultura visual en mutuo solapamiento: la articulación de Mekas se traduce fácilmente en una descripción de la intertextualidad autoconsciente de los vídeos de cuerpo operador.

El desglose de Nielsen de las funciones del movimiento de la cámara incluye la 'focalización': la fusión del punto de vista de la cámara con el de un protagonista en pantalla. Aquí, algunos de los experimentos del corps-opérateur llevan a un descubrimiento fascinante: la pura inconstancia de la focalización de la cámara de vídeo. Si bien el espectador entiende con perfecta claridad la relación lógica entre el performer(s) corporeizado(s), la cámara que sujet(a)n y la pieza de vídeo resultante, en las obras acabadas las 'lealtades' al punto de vista pueden volverse extremadamente inestables. Así, en *Another pa amb tomàquet*, 2002, La Ribot se embarca en un acto enloquecido de auto-objetivización, desnudándose y usando una mano para untarse el cuerpo con aceite de oliva, ajo y tomate, preparándolo metafóricamente para su consumo como si fuera una tostada, mientras la cámara en la otra mano aprovecha al máximo el potencial de las dinámicas paradójicas de la focalización: explorando el cuerpo en

toda su longitud, investigando y espiando el ‘espacio defendible’ de la artista y cortándola (visualmente hablando) a trocitos. Y sin embargo, ella mantiene, en principio, el ‘control’ de su punto de vista. Las contradicciones que se generan resultan a un tiempo cómicas, chocantes y perturbadoras. La focalización se vuelve aquí esquizofrénica.

La focalización caótica, descentrada, ni propiamente ‘subjetiva’ ni ‘objetivante’ de *Another pa amb tomàquet*, 2002 resuena en *Otra Narcisa*, 2003, un compendio de todas las fotografías polaroid tomadas en el curso de la interpretación de *Narcisa* (nº 16), una de las *Piezas distinguidas* que comprenden la performance en vivo *Más Distinguidas*, 1997. En *Narcisa*, La Ribot se fotografía los pechos y el pubis con una cámara polaroid, luego pega las fotos sobre las partes del cuerpo retratadas. Situada frente a la audiencia, con los brazos estirados, las imágenes se revelan, exponiendo visualmente, pero también ocultando físicamente zonas de su cuerpo que las convenciones consideran íntimas o privadas. Agrupadas, las imágenes acceden a otro nivel, temporal, de dislocación; resulta tentador verlas como una suerte de película secuencial ultracomprimida. Las trescientas treinta y siete imágenes mostradas condensan el transcurso de casi dos décadas en una secuencia que, transformada en animación fotograma a fotograma a veinticuatro imágenes por segundo, duraría unos pocos.

Huan Lan Hong, 2016, es una pequeña cabina de plástico corrugado iluminada por un tubo de neón que contiene una máquina de coser en funcionamiento: es otra pieza de ‘evidencia material’ que nos remite las *Piezas distinguidas* y, en particular, a la táctica de dividir la escena para así dividir la atención y la concentración de la audiencia. Deriva de la 4a serie de *Piezas distinguidas* del 2011 *PARAdistinguidas*, y en su escenografía original actuaba como un segundo foco en continuo funcionamiento de la secuencia ‘principal’ de actividades. Los performers de *PARAdistinguidas* van turnándose en la cabina para hacer funcionar la ruidosa y repiqueteante máquina de coser eléctrica.

En el contexto de una exposición de obras de vídeo de La Ribot, el objeto actúa como otro tipo de interrupción de la coherencia, o por dar la vuelta a esa idea, reafirmando la incoherencia o la disonancia como una estrategia deliberada, constante, que sostiene, que sirve de apoyo a su práctica.

Desde un punto de vista rítmico y anímico, la obra de vídeo *FILM NOIR 001/002/003* no puede estar más alejada de *Another pa amb tomàquet*, y sin embargo, también aquí una focalización sutilmente inestable adquiere gran importancia. En *FILM NOIR* el enfoque del cuerpo operador asume una función quasi forense, cartografiando la experiencia política sobre la fisicalidad expresiva de cada performer —su propio sentido ‘coreográfico’ personal e innato—. La cámara escudriña y disecciona las proyecciones en pantalla de largometrajes de Hollywood, valiéndose del punto de vista, la voz en off y el montaje para desarrollar una reflexión marcadamente subjetiva sobre los estilos de movimiento de los actores ‘sin texto’, de los extras implicados en ellas. En la banda sonora, las voces de Lætitia Dosch y La Ribot describen las expresiones físicas, la autocoreografía inconsciente de los extras: sus esforzados o naturales movimientos y sus expresiones faciales, claramente expresivos de fascinación espontánea, excitación, confusión, fatiga, distancia o aburrimiento.

Dos objetos clave de la observación fueron *Espartaco*, de 1960, de Stanley Kubrick, y *El Cid*, de 1961, de Anthony Mann, ambas rodadas en gran parte en España y, como explica La Ribot, emitidos hasta el infinito en la televisión española durante su infancia en tiempos de Franco. Frecuentemente, aquello que *FILM NOIR 001/002/003*, busca lo encuentra en los márgenes de las películas proyectadas, y lo que la pantalla muestra a menudo se ve deshilvanado, descentrado, torpe, con la cámara esforzándose por encuadrar a figurantes concretos que hacen el papel de esclavos, criados, siervos, soldados o prostitutas, en todos los casos papeles subalternos, haciendo aflorar un subtexto: que las reacciones de los extras ante los escenarios políticos antagónicos

de las dos películas (la narrativa de rebelión popular de *Espartaco*, el relato de militarismo victorioso de *El Cid*) constituyen en realidad una alegoría de su experiencia vital bajo Franco. En la pantalla se muestra un proceso constante de descentramiento y refocalización, una mezcla contradictoria de distracción y concentración, con la cámara captando brevemente retratos fragmentarios de individuos que ya de por sí atraviesan estados opuestos de concentración y distracción.

Para finalizar, la contemplación detenida de los trabajos en vídeo de La Ribot, nos ofrece, además de grandes dosis de puro placer, una serie de lecciones. En primer lugar, que la historia de la visión cinematográfica es un profundo y maravilloso caos; no siempre se alinea de una manera simple con una dialéctica de generación de imagen incorpórea, mecánica o tecnológica versus mirada humana orgánica y subjetiva; las 'miradas' de la cámara son diversas, múltiples e inestables; su imaginación visual y coreográfica no siempre está nítidamente vinculada a innovaciones tecnológicas: la historia del cine revela que los artistas y los cineastas andan siempre camelando, sobornando y acosando a las cámaras para que hagan cosas para las que no fueron concebidas y sorprender a los espectadores con los resultados. A ello hay que sumar que sus 'regímenes' visuales no siempre están 'al día'. Las antiguas formas de mirar no han sido totalmente barridas por otras nuevas, pudiendo afirmarse que en la actualidad somos expertos nativos a la hora de 'leer' tanto las sintaxis históricas como las contemporáneas de las imágenes de la cámara en movimiento: a través de las películas, la televisión, las pantallas de ordenador y los teléfonos, pero también en los teatros, las salas de ópera, las galerías y los espacios dedicados a proyectos experimentales de arte contemporáneo. Por último, que la obra en vídeo de La Ribot supone una extensión, una continuación inteligente y exuberante de esa historia profunda y maravillosamente caótica, y una reflexión idiosincrásica sobre la misma.

RACHEL WITHERS

Escritora, Crítica de Arte y directora del departamento de Historia del Arte en Bath School of Art and Design, Bath Spa University.

THE CAMERA-EYE- BODY-VISION- SPACE-CHOREOGRAPHY COMPLEX: LA RIBOT'S EXQUISITE CORPS OPÉRATEUR

A beep, a crunch, a low electronic fizzing and a few tentative musical chords: *Mariachi 17*, 2009, begins. The video image pans slowly right, a slight tremor immediately announcing that the camera shooting it is held in a human hand, not supported on a tripod. We see stage rigging, flats, ladders, a raw plaster wall, timber, scaffolding, other sundries, and register that we are backstage in a theatre. (Off in the background there's an illuminated video monitor, hinting at surprises to come). As the soundtrack settles into an enticing Latin groove, an odd-looking bundle of fluff looms at the edge of the screen. It twitches, turns its horned head and glares at us: a live owl, performing bang on cue. The camera pans up toward the fly tower, segues backwards through a doorway and homes in on a picture taped to the frame: a naïve, maybe a child's, drawing, the first of the miscellany of pictures that punctuate the piece.

The screen image stabilises momentarily before the camera spins away again, and pans down onto its legs – or rather, the legs (bright turquoise hose, blue-and-mustard sneakers) of the performer-camerawoman who (at this point) is piloting this exhilarating, virtuoso experiment in video making, ensemble choreography, four-dimensional montage, lighting, rhythm, and trompe l'oeil. As the work plays out, the legs run, twirl, skip and skid, and at times – thanks to the hand-held camera's ability to turn freely through 360 degrees in any plane – appear to dangle in mid-air over vertiginous voids. In fact, they are 'dangling' upwards in space, or resting on the floor: the illusion is created by the mise-en-scène and in particular by the inclusion of large, strongly perspectival, photographic stills of building construction sites within the video frame. The legs also unexpectedly change attire, from turquoise to red leggings to coffee-coloured fishnets, as the camera passes surreptitiously and seamlessly between the hands

of *Mariachi 17*'s three dancers (Marie-Caroline Hominal, Delphine Rosay and La Ribot herself). Like a Surrealist cadavre exquis evolved through four dimensions, the 'body' that films *Mariachi 17* is truncated, disjointed, multiple and heterogeneous.

Hands appear within the frame, sliding over the items on set and pointing fingers towards highlights amongst its galaxy of objects and images. They direct the camera's attention: "Look at this!" and "Go over there!" – creating a comical redundancy, since (at one level) the camera's point of view coincides with that of the body operating it, and on the whole, people don't normally feel the need to physically point themselves in the direction they want to go. At notable moments, the pointing fingers propel the viewer towards a key ingredient – and another level of signification – built into the ensemble: assorted video monitors that live-screen a strategic assortment of movie clips. Like the work that frames them, these clips also play disorienting, inventive choreographic-cinematic games, featuring unusual camera movements and points-of-view, trick sets, slapstick and athletic cast choreography. (The 1985 cult movie *Crimewave*, directed by the inventor of 'shaky cam', Sam Raimi, is a particularly amusing and apt inclusion.)

Finally, let's note that *Mariachi 17*, which runs for twenty-five-and-a-bit minutes, is – breathtakingly – a single take. In the strictly technical sense, it has no edits – but it would be quite wrong to say it is 'unedited' because here, choreography, camera movement, set transformations and games with point-of-view themselves take on a complex editorial function. The lighting is continually changing, and the set too, while the camera's metaphorical back is turned.

Editing through movement; destabilizing perceptions of the camera's orientation, point of view and identificatory dynamic; using a hand-held camera to activate the apparatus of cinema as an extension of, a mediation of, and an interrogation of the performing or dancing body: this is the corps opérateur concept in action. This term, originally coined by La Ribot's friend and frequent collaborator Olga Mesa,

protagonist of La Ribot's *Traveling Olga/Traveling Gilles*, 2003 (more on this work later in the text), defies straightforward translation; it's better just to describe its effects. Critic Gilles Amalvi discovers some lucid analogies. The corps opérateur, he writes, is "an elusive entity... somewhere between film and dance" and to get at it "one needs a new, paradoxical motif: something like a Möbius strip, in which the two activities feed, devour and energise one another... eye and muscle, but also setting, screen, context and body lose their contours and serve as a seismograph of an oscillating reality. Skin becomes a photosensitive surface on which fragmentary realities manifest and compress themselves". For Amalvi, one of the corps opérateur's key achievements is its endowment of a kind of authenticity to the camera, the discovery of an embodied cinematic real. "By displacing the mechanical perspective of the camera, and seeking to capture human movement by rendering the camera 'organic' and connected with the living being, [La Ribot] makes it an extension of the senses rather than an analytical tool."

Vision is not a perception but a creation, reminds the artist, writer and traveller Hughes de Montalembert in the documentary *Black Sun*, a wonderful meditation on sight, sightlessness and the imagination. Seeing is always seeing beyond: artists create vision and give it to their audiences. However, their creations don't emerge out of nowhere: historical and cultural factors are always busily moderating what we can see, and what we understand of the things that we do see. So, we should probably be cautious about a straightforward recourse to an organic, authentic embodied real as an explanation of the richness of La Ribot's corps opérateur experiments.

Over in the Film Theory department, of course, they've been dancing on the grave of the embodied human viewer for a over a generation. Back in 1990, Jonathan Crary, for example, argued that the arrival of digital information and telematics, virtual reality, motion capture, gaming and all that glamorous, scary stuff issued in a paradigm shift so sweeping it "effectively nullifies most of the culturally established meanings of the terms observer and representation", and that vision

itself had relocated “to a plane severed from a human observer”. However, this clearly won’t do as a frame of explanation for the corps opérateur either, since (a) La Ribot’s videos and her work as a choreographer, dancer and live artist are so completely inseparable: although we need to treat its representation with caution, the human body has by no means departed the scene; and (b) the corps opérateur’s frame of reference is so wide: it activates the whole history of moving-camera cinematography, not just the fly-throughs of computer-generated imaging.

A host of insights into that history are to be found in an expansive 2007 survey by Jacob Isak Nielsen – a study so useful for thinking about the corps opérateur construct that the following paragraphs have plundered it shamelessly. One key observation is that the moving image and the moving camera were born conjoined; another, that advances in camera technology and histories of filmmaking practice don’t correlate straightforwardly with one another. Today, when we think of sustained moving camera single-takes at the movies, virtuoso show-stoppers such as the crane shot at the start of Orson Welles’s 1958 *Touch of Evil*, or the opening sequence of Mikhail Kalatozof’s 1964 *Soy Cuba* (a favourite of La Ribot’s) spring to mind; but Nielsen notes that “practically since the birth of cinema [that is, from the 1910s onward] filmmakers have found occasion to move their cameras – even in the face of staggering technical obstacles [including]... laying tracks, following focus... [and] accommodating lighting schemes so that every second of the shot is lit in the desired way”. He also points to evidence that technicians of the 1920s and ‘30s saw the achievement of long, continuous moving takes as a matter of professional prestige. La Ribot and her collaborators use very small, very light new video cameras to generate long, complicatedly mobile single takes – in the case of *Despliegue*, 2001, for example, a shot lasting forty-five minutes – but this is far from being a new schtick prompted by the available technology; it is a reconfiguration of a choreographic-cinematic drive that’s intrinsic to the medium and that dates back to the start of cinema itself. Another key reminder from

Nielsen is that camera movement is an on-screen phenomenon. We cannot literally see a moving camera; we see – or rather, have learned to read - its effects: the film frame’s movements in relation to the objects on screen. La Ribot’s *Juanita Pelotari*, 2001, plays a gentle, dreamy game with this learned skill. The artist bounces a colourful child’s ball on a white floor, sometimes using her free hand and sometimes the video camera in her other hand. The viewer infers the orientation of the shot and the movement of both camera and ball by reference to the film frame and the occasional appearance of the performer’s feet within it. Once this is registered, though, there’s immediate scope to translate the visual data to an alternative, imaginary universe: one in which feet don’t necessarily stand on floors, where balls might fall upwards or sideways – or where they might even inexplicably shrink and expand in size, tricking the viewer into visually interpreting them as following the conventional laws of gravity.

In the universe of the corps opérateur, feet definitely don’t necessarily conform to the norm of standing on the ground. In a similar fashion to the dancers of *Mariachi 17*, the performers of *Traveling Olga/ Traveling Gilles*, 2003, and *Beware of Imitations!*, 2014 (Olga Mesa, Gilles Jobin and La Ribot respectively) all variously explore the visual dis- and re-orienting effects of filming their lower bodies whilst lying on the floor, raising their legs, ‘walking’ on walls, and other strange manoeuvres. In *Traveling Gilles*, the walls and floor of the set are disguised with vibrantly kitsch photo-murals of Swiss landscapes (a mountain scene, an autumnal forest, etcetera), adding riddles of scale to the work’s games with space and bodily orientation. In another example, at the end of *Beware of Imitations!*, La Ribot’s camera travels in space to reveal her legs ‘standing’ on the underside of a grand piano; a suitably twisty conclusion to this contradictory, darkly lit, dramatic-yet-absurd, camp-yet-abrasive, study of the multifaceted artist-performer-musician Carles Santos.

Nielsen attributes various distinct cinematic functions to camera movement. Two of them – orientation (and disorientation, we should

add) and pacing (the production of a cinematic rhythm; a kind of editing without cuts) have already been discussed. An important third is reflexivity: “inviting spectators to engage with the artifice of camera movement”. Here, we might want to think of artifice in terms of craft, since the filmic results of camera movement are indexical, not the consequence of ‘special effects’; and of reflexivity in terms of intertextual reference across multiple film forms. The *corps opérateur* videos evidence La Ribot’s passionate interest in diverse past and present works of film and video. The cinematic mainstream is important for her – see here the celebratory use of cult movie clips in *Mariachi 17*, or the careful probing into the margins of Hollywood epics in the *FILM NOIR* videos. The fields of experimental filmmaking and artists’ video are equally important: La Ribot’s videos allude to Maya Deren’s *Study in Choreography for Camera*, 1945, to Valie Export’s various 1970s *Adjunct Dislocations* experiments, to Dan Graham and Susan Ensley’s *Body Press*, 1970-72, amongst many other points of reference. “Even the mistakes, the out-of-focus shots, the shaky shots, the unsure steps, the hesitant movements, the over-exposed, the under-exposed bits, have become part of the new cinema vocabulary, being part of the psychological and visual reality of modern man”, wrote Jonas Mekas in *A Note on the Shaky Camera* in 1962.

Perceptual experience and visual culture folding into one another: Mekas’s articulation readily translates into a description of the *corps opérateur* videos’ self-conscious intertextuality.

Also listed in Nielsen’s breakdown of the functions of camera movement is ‘focalization’ – the conflation of the camera’s point of view with that of an on-screen protagonist. Here, some of the *corps opérateur* experiments make an intriguing discovery: the sheer fickleness of the video camera’s focalization. The viewer has a perfectly clear understanding of the logical relationship between the embodied performer or performers, the camera they hold, and the resulting video piece; but in the completed works, the “allegiances” of point-of-view can become wildly unstable. In *Another pa amb tomàquet*, 2002, for example, La Ribot engages in a crazy act of

self-objectification, stripping off and using one hand to slather her body with olive oil, garlic and tomato, metaphorically preparing it for consumption as if it were a slice of toast. The camera in her other hand takes full advantage of the potential for paradoxical dynamics of focalization. It scouts the length of her body, probing and prying into her ‘defensible space’ and (in visual terms) chopping her to bits; and yet, in principle, she is ‘in control’ of its point of view. The contradictions generated are simultaneously funny, shocking and disturbing. Here, the focalization becomes schizophrenic.

Another pa amb tomàquet’s chaotic, decentered, neither properly ‘subjective’ nor ‘objectifying’ focalization is echoed in *Otra Narcisa*, 2003, a compendium of all the polaroid photographs taken in the course of performing *Narcisa* (n°16) one of the *Distinguished Pieces* that comprise the live performance *Más distinguidas*, 1997. In *Narcisa* La Ribot photographs her breasts and pubis with a polaroid camera, then tapes the photos over the body parts they represent. As she stands before the audience, arms stretched out, the pictures develop, visually exposing but also physically concealing the conventionally intimate or private areas of her body. Brought together as a group, they achieve another, temporal, level of dislocation: it’s tempting to think of them as an ultra-compressed kind of time-lapse movie. The three hundred and thirty seven images displayed compress the passage of nearly two decades into a sequence that, if transformed into stop-frame animation at twenty-four frames a second, would last just a few seconds.

Huan Lan Hong, 2016, is a corrugated plastic shack illuminated with strip lighting and containing a working sewing machine: it’s another piece of ‘material evidence’ that relates to the *Distinguished pieces* and, in particular, to the tactic of splitting the scene of performance and dividing the audience’s awareness and concentration. It hails from the 2011 work *PARAdistinguidas*, and in its original setting it served as a continuously operating second focus to the performance’s ‘main’ sequence of activities. The performers of *PARAdistinguidas* take it in

turns to man the booth and operate the noisy, clattering electric sewing machine. In the context of an exhibition of La Ribot's video works, the object serves as another kind of interruption of coherence – or, to put that idea in reverse, as a restatement of incoherence or dissonance as a deliberate, consistent, strategy underpinning her practice.

In terms of pace and mood, the video compilation *FILM NOIR, 001/002/003*, couldn't be more different from *Another pa amb tomàquet*; yet here, too, a subtly unstable focalization becomes very important. In *FILM NOIR*, the corps opérateur approach takes on a quasi-forensic function, mapping political experience onto individual performers' expressive physicality – their own innate, personal 'choreographic' sense. The camera scrutinizes and dissects on-screen projections of Hollywood feature films, using point-of-view, voice-over and editing to develop a strongly subjective reflection on the styles of movement of the non-speaking players, the 'extras', involved. On the soundtrack, the voices of Lætitia Dosch and La Ribot describe the physical expressions, the unconscious self-choreography, of the extras: their effortful or natural movements, and their facial expressions, which clearly designate spontaneous fascination, excitement, confusion, fatigue, disengagement or boredom.

Two key objects of scrutiny are Stanley Kubrick's *Spartacus*, 1960, and Anthony Mann's *El Cid*, 1961, films that were largely shot in Spain and, La Ribot explains, broadcast ad infinitum on Spanish TV during her childhood in the Franco era. *FILM NOIR*'s quarry is often to be found at the margins of the projected movies, and what we see on screen is often disjointed, off-kilter and awkward, as the camera strives to frame particular film extras, playing slaves, servants, serfs, soldiers or prostitutes – in all cases, ancillary roles. A subtext emerges – that the extras' reactions to the two films' contrasting political scenarios (*Spartacus*'s narrative of popular rebellion, *El Cid*'s tale of militarism triumphant) is, in fact, allegorizing their experience of life under Franco. On screen, there's a constant process of decentering and refocusing, a contradictory mix of distraction and concentration, the camera briefly capturing fragmentary portraits of individuals who are

themselves in contrasting states of concentration and distraction.

To conclude, here are some things that – alongside a lot of sheer pleasure – a long look at La Ribot's video works will yield to us. Firstly: that the history of cinematic vision is profoundly, wonderfully messy. It's not always aligned in a simple way to a dialectic of disembodied, mechanical or technological image-generation versus an organic, subjective human look; the 'looks' of the camera are diverse, multiple and unstable. Its visual and choreographic imagination is not always neatly tied in with technological innovations: film history shows that artists and filmmakers are constantly coaxing, bribing and bullying cameras into doing things that they really weren't designed for, and surprising viewers with the results. Additionally, its visual 'regimes' are not always 'up to date'. Older ways of looking aren't swept clean away by new ones, and we are now, arguably, native experts when it comes to 'reading' both historical and contemporary syntaxes of moving camera imagery – via the movies, television, computer screens and phones, as well as in theatres, opera houses, galleries and the experimental project spaces of contemporary art. And lastly: that La Ribot's video work represents an exuberant, intelligent continuation of, an extension of, and an idiosyncratic reflection on this profoundly, wonderfully messy history.

RACHEL WITHERS

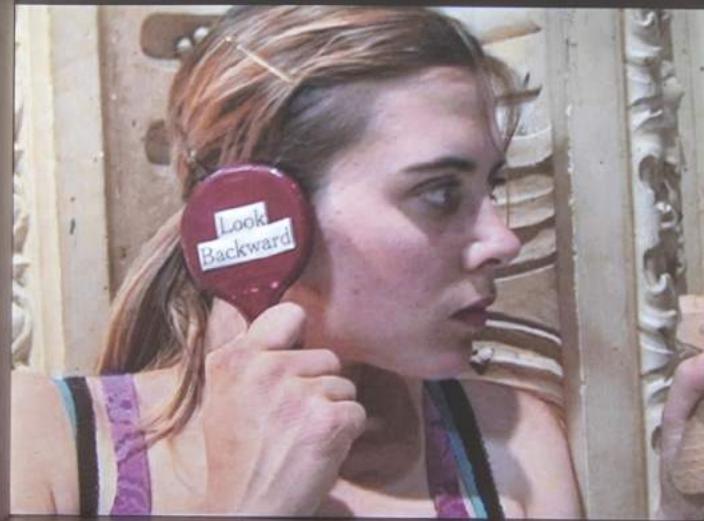
Writer, Critic and director of the Art History B.A. at Bath School of Art and Design, Bath Spa University.

REFERENCES

- Amalvi, G (2015) *Une main en moins, un œil de plus* in La Ribot Films (Rennes: Musée de la Danse)
Crary, J (1990) *Techniques of the Observer* (Cambridge MA: MIT Press)
Mekas, J (1962) *A note on the shaky camera* (New York: Film Culture, issues 24-27 p.40)
Nielsen, J I (2007) *Camera Movement in Narrative Cinema – Towards a Taxonomy of Functions* (University of Aarhus, available at http://nordicom.statsbiblioteket.dk/ncom/files/30465105/Camera_Movement_0910.pdf).
Thanks go to Paul Tarrago for alerting me to this thesis.

Mariachi 17, 2009

Video

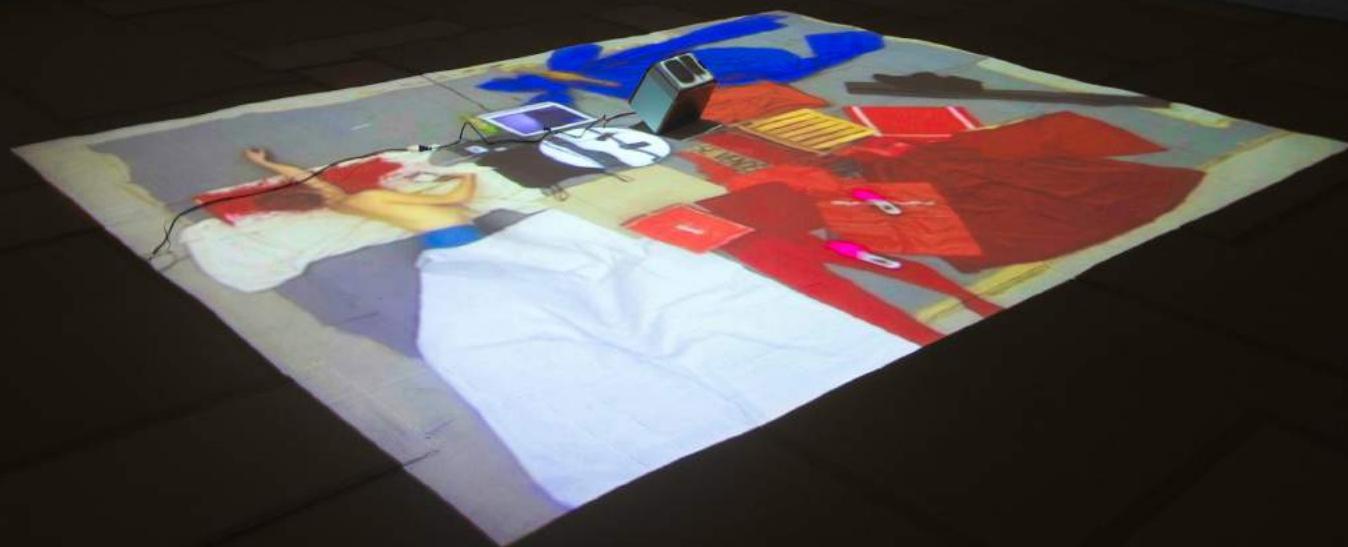




Despliegue, 2001

Video Installation





Juanita Pelotari, 2001

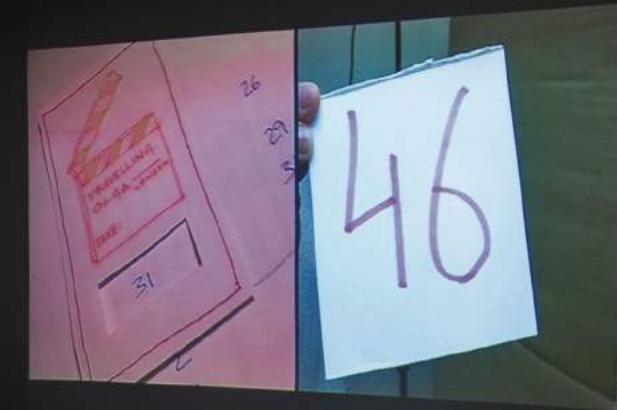
Video





Traveling Olga /Traveling Gilles, 2003

Video





Beware of Imitations! 2014

Video installation







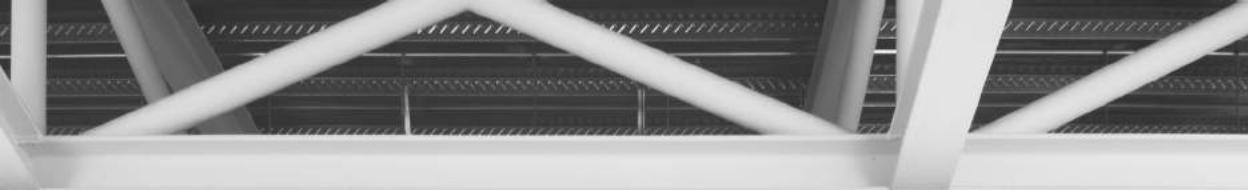




Otra Narcisa, 2003

Installation

337 Polaroids





Huan Lan Hong, 2016

Installation









FILM NOIR 001/002/003, 2014 —

Video



Another Distinguée, 2016

Live work







BIOGRAFÍA

Nacida en Madrid en 1962 y residente en Ginebra, La Ribot es coreógrafa, bailarina, realizadora y artista visual, aunque esta lista de disciplinas puede resultar restringida, ya que es una creadora radicalmente multi disciplinar. Sus proyectos parten del movimiento, del cuerpo y de sus propios orígenes en la danza, para luego adoptar otras prácticas, sistemas y materiales que sus conceptos generen. Desde el principio su trabajo muestra no solo interpretaciones en directo, sino también vídeo, la palabra, el lenguaje gestual, la creación de objetos e instalaciones y trabajos 'relacionales', implicando diferentes comunidades, tanto colegas profesionales como gente sin experiencia en el mundo del arte. Es Premio Nacional de Danza de el año 2000 y Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes en 2016, condecoraciones otorgadas por el Ministerio de Cultura del Estado Español.

Entre 1975 y 1984 estudia ballet clásico, danza moderna y contemporánea, primero en su ciudad natal y mas tarde en Cannes, (Rosella Hightower), Colonia (Summer Akademie) y Nueva York. Regresa a Madrid en 1984 donde se establece como coreógrafa. Al año siguiente crea *Carita de Ángel*, su primer trabajo. En 1986 funda y dirige Bocanada Danza junto a la bailarina y coreógrafa Blanca Calvo, grupo que disuelven en 1989. El año 1991 es clave en su carrera, ya que comienza a trabajar bajo el nombre de La Ribot y estrena *Socorro! Gloria!*, el aclamado striptease de sutil humor, pieza corta que capta nuevos públicos e inspira *13 Piezas Distinguidas*, serie de solos que funcionarían como germen de su "proyecto distinguido", el cual concibe por aquella época, con la idea de alcanzar un total de 100 piezas a lo largo de su vida profesional, que presentará organizado en series y bajo el título genérico de *Piezas distinguidas*.

Las 13 *Piezas Distinguidas* de la primera serie se estrenan progresivamente en Madrid entre los años 1993 y 1994. También en esas fechas firma dos dúos, para ella y para el actor Juan Loriente, *Los Trancos del Avestruz*, 1993, y *Oh! Sole!* 1995, a la vez que colabora en la fundación del grupo de investigación de danza UVI-La Inesperada, junto con otras cuatro coreógrafas madrileñas: Mónica Valenciano, Olga Mesa, Ana Buitrago y Elena Córdoba.

La Ribot se traslada a Londres y continúa trabajando en las *Piezas distinguidas*. La segunda serie, *Más Distinguidas* 1997, se estrenó en Madrid como parte de Desviaciones, programa de danza contemporánea organizado por Blanca Calvo y La Ribot, junto a José A. Sánchez escritor y profesor en la Universidad de Cuenca. Desviaciones se mantuvo como acontecimiento anual hasta 2001 y contó con las aportaciones de numerosos artistas, profesionales del arte, escritores y estudiosos, muchos de ellos figuras destacadas en sus respectivos campos hoy en día. En Londres, La Ribot estableció fuertes vínculos con la comunidad local e internacional del Live Art y continuó haciendo trabajos cuestionando los límites entre disciplinas. Actualmente, es miembro honorífico de la Live Art Development Agency de Londres, dirigida por Lois Keidan.

Still Distinguished, tercera serie de *Piezas distinguidas*, año 2000, fue concebida para espacios expositivos y se presentó en un gran número de galerías museos y teatros, como Théâtre de la Ville de París, Galería Soledad Lorenzo de Madrid, Mousontrum de Frankfurt, Festival Nouvelle Danse Montréal en Canadá, SMAK de Gante, KIASMA de Helsinki, el Moderna Museet de Estocolmo y la South London Gallery en el Reino Unido.

Panoramix, la versión antológica con las treinta y cuatro *Piezas distinguidas* realizadas hasta el momento, se presentó en 2003 en la Tate Modern y viajó posteriormente a otros espacios europeos, entre ellos el Reina Sofía de Madrid y el Centre Pompidou de París.

Ya en *El Triste que Nunca os Vido*, 1991 La Ribot experimenta con la pantalla, el vídeo y la escena, pero es hacia el año 2000 cuando empieza a realizar tomas cámara en mano y plano secuencia. Estos planteamientos han influido en numerosas de sus obras posteriores, como la video-instalación *Despliegue*, 2001, *Another pa amb tomàquet*, 2002, o *Mariachi 17*, 2009, obras que plantean complejos retos conceptuales y técnicos como muestran los intensos 25 minutos de *Mariachi 17*; película que utilizó en *Llámame Mariachi* 2009, y que fue presentada en Londres en 2010, como contribución de La Ribot a *Move: Choreographing You*, exposición sobre arte, danza y participación, comisariada por Stephanie Rosenthal para la Hayward Gallery. Este evento también inspiró la obra participativa *Walk the Chair*, primera incursión de La Ribot en el campo de la instalación, recientemente adquirida por el Centre Pompidou.

En 2004, La Ribot se trasladó a Ginebra, Suiza y fundó Art/Action, departamento de enseñanza e investigación sobre las artes en vivo con sede en la Haute Ecole d'Art et Design, Ginebra, que codirigió hasta el 2008. En esa época desarrolló también la pieza participativa a gran escala titulada *40 Espontáneos*, 2004; la acción *Laughing Hole*, presentada en Art Unlimited de Art Basel 2006 (Basilea), y *Gustavia*, 2008, dúo concebido e interpretado con la bailarina y coreógrafa Mathilde Monnier, actualmente directora del CND de París.

La Ribot continúa desarrollando y presentando su trabajo internacionalmente y en esta época colabora en exposiciones en Japón, Aichi Triennale en Nagoya, y Corea del Sur (Seúl), Nam June Paik Art Center y el National Museum Contemporary Art. En 2011 lanzó la cuarta serie de *Piezas distinguidas PARAdistinguidas*, concebida para cinco bailarinas y veinte "extras". En 2012 firmó *EEEXEECUUUUTIOOOOONS!!!!*, una gran obra coreográfica, encargo de el Ballet de Lorraine de Nancy, Francia. También en 2012, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México (MUAC) inauguró su espacio expositivo dedicado a las artes en vivo con una exposición monográfica sobre su obra.

En 2014, junto al compositor y pianista Carles Santos, ha desarrollado *Beware of Imitations!*, un video homenaje a la bailarina americana Loïe Fuller.

Colabora con el coreógrafo Juan Domínguez y el actor Juan Loriente en la obra para teatro *El Triunfo de La Libertad*, 2014, un nuevo reto para las audiencias y su relación con la escena. En Les Rencontres Internationales de París en 2014, presentó *FILM NOIR 001/002/003*, proyecto que explora la figura del extra en las grandes producciones cinematográficas. La obra en vídeo de La Ribot está presente en colecciones públicas y privadas internacionales. A esa lista se han sumado en el 2016 el Centre Pompidou que adquiere las películas *Mariachi 17*, 2009 y *Traveling Olga / Traveling Gilles*, 2003 y el CNAP- Centre National des Arts Plastiques de París, *Another pa amb tomàquet*, 2002 y *Laughing Hole*, 2006, que ya forman parte de sus respectivas colecciones permanentes. *Another Distinguée*, 2016, quinta serie de *Piezas distinguidas*, está actualmente de gira por las principales ciudades europeas.

BIOGRAPHY

Born in Madrid in 1962 and now resident in Geneva, La Ribot is a choreographer, dancer, director and visual artist; a radically multidisciplinary creator. Her work springs from movement, the body and her own origins in dance, and then adopts other practices, systems and materials as it becomes necessary. From the beginning of her career her work includes, not only live performances, but video, speech, sign language, found art, installations and “relational” works, involving different communities, both professional colleagues and people with no experience in the world of art. She was awarded the Spanish National Dance Prize in 2000 and The Gold Medal for Merit in the Fine Arts in 2016, decorations granted by the Spanish Ministry of Culture.

Between 1975 and 1984 La Ribot studied classical ballet, modern and contemporary dance, first in her hometown of Madrid and then in Cannes (Rosella Hightower), Cologne (Summer Akademie) and New York. She returned to Madrid in 1984 where she established herself as a choreographer. The following year she premiered *Carita de Angel*, her first work. In 1986 she founded and directed the company Bocanada Danza together with the dancer and choreographer Blanca Calvo, which they ran together until 1989. 1991 was an important year as she began to work under the name of La Ribot and premiered *Socorro! Gloria!*, her acclaimed striptease, a short humorous piece that captured new audiences and inspired her to create *13 Distinguished Pieces*. This work is a series of short solos that would prove to be the germ of her “distinguished project”, begun then, with the intention of completing 100 pieces in her life time. These pieces are organised in series under the generic title of *Distinguished Pieces*.

The 13 distinguished pieces from the first series, were progressively released in Madrid between the years 1993 and 1994. In that time she also choreographed and danced two duos for herself and actor Juan Loriente: *Los trancos del avestruz*, 1993, and *Oh! Sole!*, 1995. She also collaborated in the founding of the dance research group UVI-La Inesperada, with four other choreographers from Madrid, Mónica Valenciano, Olga Mesa, Ana Buitrago and Elena Córdoba.

The Ribot moved to London and continued working on the *Distinguished Pieces*. The second series, *Mas Distinguidas*, 1997, premiered in Madrid as part of *Desviaciones*, a contemporary dance program organised by Blanca Calvo and La Ribot, together with José A. Sánchez, writer and professor at the University of Cuenca. *Desviaciones* remained an annual event until 2001 with contributions from many prominent artists, art professionals, writers and scholars. In London La Ribot established strong links with the local and international Live Art community and continued her work questioning the boundaries between disciplines. She is currently an honorary member of the London Live Art Development Agency, directed by Lois Keidan.

Still distinguished, 2000 the third series of *Distinguished Pieces* premiered in 2000, was designed for exhibition spaces and was presented in a large number of galleries museums and theatres including: Théâtre de la Ville in Paris, Soledad Lorenzo Gallery in Madrid, Mousontrum in Frankfurt, Nouvelle Festival Dance Montréal in Canada, SMAK in Ghent, KIASMA in Helsinki, Moderna Museet in Stockholm and South London Gallery in the UK. *Panoramix*, 2003 the complete collection with all the thirty-four *Distinguished Pieces* made up until 2003, was presented at the Tate Modern and subsequently traveled to other European venues, including the Reina Sofia in Madrid and the Centre Pompidou in Paris.

Already in *El triste que nunca os visto*, 1991 la Ribot had experimented with mixing the screen, video and the stage, but it was towards

the end of 2000 when she began to incorporate hand held camera and continuous takes into her work. She has continued to use these technics in much of her subsequent work, such as the video-installation *Despliegue*, 2001, *Another pa amb tomàquet*, 2002, or *Mariachi 17*, 2009, works that pose complex conceptual and technical challenges as demonstrated in the intense 25 minutes of *Mariachi 17*. This film was used as part of the performance piece *Llámame Mariachi*, 2009, and was shown in London in 2011, as a part of "Move: Choreographing you", at the Hayward Gallery. For this show of live art, dance, performance and participation, curated by Stephanie Rosenthal, La Ribot made the participatory work *Walk the Chair*, 2010, her first foray into the field of installation and recently acquired by the Centre Pompidou, Paris.

In 2004 La Ribot moved to Geneva, Switzerland where she was invited to set up Art / Action, a department at the Haute Ecole d'Art et Design, Geneva for education and research on the live arts which she co-managed until 2008. During this period she also developed the large-scale participatory piece: *40 Espontáneos*, 2004; *Laughing Hole*, 2006 presented at Art Unlimited at Basel Art Fair (2006 Basel), and *Gustavia*, 2008,a duo conceived and performed with dancer and choreographer Mathilde Monnier, currently director of the CND.

La Ribot continued to develop and present her work internationally and at this time collaborated in exhibitions in Japan, Aichi Triennale in Nagoya, and South Korea (Seoul), Nam June Paik Centre and the National Museum Contemporary Art. In 2011 she launched the fourth series of *Distinguished Pieces*: *PARAdestinguidas*, designed for five dancers and twenty "extras". In 2012 she developed *EEEXEECUUUUTIOOOOONS !!!!*, a large choreographic work, commissioned by the Ballet de Lorraine in Nancy, France. The same year the University Museum of Contemporary Art of Mexico (MUAC) inaugurated its exhibition space dedicated to the live arts with a

monographic exhibition on her work. Together with composer and pianist Carles Santos, she developed *Beware of Imitations!*, 2014 a video tribute to the American dancer Loïe Fuller.

In 2014 La Ribot collaborated with the choreographer Juan Dominguez and the actor Juan Loriente on a work for the theatre: *El Triunfo de La Libertad*, a new challenge for audiences in their relationship with the stage. At Les Rencontres Internationales de Paris in 2014, she presented *FILM NOIR 001/002/003*, a project that explores the figure of the extra in commercial cinema.

La Ribot's video work is present in international public and private collections. In 2016 the Centre Pompidou acquired the films: *Mariachi 17*, 2009 and *Traveling Olga / Traveling Gilles*, 2003 and the CNAP-Centre National Arts Plastiques de Paris bought: *Another pa amb tomàquet*, 2002 and *Laughing Hole*, 2006, for their respective permanent collections. *Another Distinguée*, 2016, the fifth series of the *Distinguished Pieces*, is currently touring major European cities.

COLECCIONES / COLLECTIONS

Centre Pompidou - Paris, France. Museo Reina Sofía - Madrid, Spain. CNAP Centre National des Arts Plastiques -Paris, France. ARTIUM Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo - Vitoria-Gasteiz, Spain. MUSAC Museo de Arte Contemporáneo Castilla y León - León, Spain. FRAC Lorraine - Metz, France. Private collections.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES / SOLO SHOWS

2016 Centro Párraga - *Un brazo de menos, un ojo de más* - Murcia, Spain. **2015** Musée de la danse, CCNR - *La Ribot Films* - Rennes, France. **2012** MUAC Museo Universitario de Arte Contemporáneo - Mexico DF, México. **2008** Sala Cajasol - *in_terva_lo* - Jerez de la Frontera, Spain. Centre d'Art Contemporain - *Rite of Spring*- Geneva, Switzerland. **2007** Galería Soledad Lorenzo - *Laughing Hole* -Madrid, Spain. La Casa Encendida -*Treintaycuatropiècesdistinguées&onestriptease* -Madrid, Spain. **2006** Art_Basel / Art Unlimited with Galería Soledad Lorenzo -*Laughing Hole*- Bâle, Suisse. **2004** Le Quartz -Video Work -Brest, France. **2003** South London Gallery - *Take Off* - London, UK. MAC -*Take Off* - Birmingham, UK. Bonington Gallery -*Take Off* - Nottingham, UK. Villa Bernasconi- Video Work La Bâtie Festival de Genève, Switzerland. **2002** *Still distinguished* Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spain.

EXPOSICIONES COLECTIVAS / GROUP SHOWS

2015 Bienal de la Habana -Cuba. CCS-Paris -*PerformanceProcess* -Paris, France. BAC -Beirut Art Center -*After Cinema* -Lebanon, Beirut. **2014** CA2M -*PER/FORM* -Madrid, Spain. La Casa Encendida -*Escenarios del cuerpo, la metamorfosis de Loïe Fuller* -Madrid, Spain. Villa Bernasconi -*Un temps sur mesure* -Geneva, Switzerland. **2013** *Re.act.feminism 2 - a performing archive*- Akademie der Kunst, Berlin, Germany. CCS-Paris- *Despliegue* - France. **2012** National Museum of Contemporary Art Seoul -*Move: Choreographing You, Art and dance since 1960's*- South Korea. MARCO Museo de Arte Contemporáneo -*Presencia activa, acción, objeto y público-*

Vigo, Spain. FRAC -Alsace -Anités, déchirures & attractions- Sélestat, France. **2011** ARTIUM -Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo -Video (*S)torias en Construcción* -Vitoria, Espagne. Haus der Kunst -Move: *Choreographing You*, Art and dance since 1960's -Munich, Allemagne. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen- Move: *Choreographing You*, Art and dance since 1960's- Düsseldorf, Allemagne. **2010** Hayward Gallery - Move: *Choreographing You*, Art and dance since 1960's - London, UK. Palacio de la Merced Paradeisos Córdoba, Spain. Triennale Aichi - Openning- Nagoya, Japon. Nostic Palace Festival Tina B Prague, Czech Republic. BOZAR Palais des Beaux-Arts- *El Angel Exterminador*- Bruxelles, Belgique. **2009** MEIAC -Cajasol-Obra Social In_ter_va_los_dos Badajoz, Spain. **2008** Sala Chicarreros In_ter_va_los_dos Sevilla, Spain. **2007** Huis en Festival a/d Werf - Utrecht, Pays-Bas. Casa Mapateatro - Ciclo Mapeando España - Bogotá, Colombia. **2006** Villa du Parc -Sans gravité -Annemasse, France. **2003** Tate Modern -Live Culture -London, UK. South London Gallery -Independance -London, UK. La Panera - Centro de Arte Lleida, Spain. Tate Liverpool -Art life & Video Tapes - UK. **2002** ARTIUM- Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo- Vitoria -Gótico por exótico- Spain. **2001** Motion : Pictures X-trax Festival Manchester-UK. Bull Arts Centre Northern-Exposure -Barnet, UK.

PROYECTOS ESPECIFICOS / PROJECTS

2013 VIII Festival International de videodanza, La Habana Cuba.
2012 Still distinguished Performance Compost, Theatre Kiasma & Contemporary Art Museum - Kiasma, Finland. **2011** Plateforme ARTE Creative La Ribot - Cuarto de Oro. Instituto Cervantes Treintaycuatropiècesdistinguées&onestriptease Naples, Italie. **2009** Journées de danse suisse contemporaine Base Camp Val Mesolcino & Val Calanca, Grisons, Suisse. **2003** Centre d'Art Contemporain Despliegue La Bâtie Festival de Genève, Switzerland. **2002** Museo Serralves Porto, Portugal. Centre Chorégraphique National de Montpellier Domaine La Ribot, France.

LIST OF WORKS WITH CREDITS

Mariachi 17, 2009

Video

25min.

Conceived and directed: La Ribot. Corps-opérateur: Marie-Caroline Hominal, Delphine Rosay, La Ribot. Director of photography: Daniel Demont. Set design and costumes: La Ribot. Music: Atom™. Music supervision and sound mixing: Clive Jenkins. Editing: Sylvie Rodriguez. Post-production: Massimiliano Simbula. Light, video and sound technicians: Stéphanie Rochat, David Scrufari. Set building: Victor Roy. Photographies of building constructions in Spain: Miguel de Guzmán. Stagehand: Pablo Jobin, Laure Fauser. Production: Anouk Fürst, La Ribot – Genève

Coproduction Comédie de Genève – Festival de La Bâtie, Geneva. Festival d'Automne, Paris. Les Spectacles vivants - Centre Pompidou, Paris. Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, Lisbon, Réseau Open Latitudes (Les Halles de Schaerbeek - Latitudes Contemporaines - Le Manège Maubeuge Mons / La Maison Folie - Body Mind - L'Arsenic). With the support of la Ville de Genève, la République et canton de Genève, Pro Helvetia - Swiss Arts Council, Pour-cent culturel Migros, the Fondation Leenaards and Fondation Ernst Göhner. With the collaboration of Fresnoy, Studio national des arts contemporains, France.

Opening in the Premiere of the live work *Llámame Mariachi*, August 29th-31st 2009 at La Comédie de Genève – Festival de La Bâtie, Geneva, Switzerland.

Huan Lan Hong, 2016

Installation in wood, plastic and metal
200x 100x 200cm.

From *Distinguished Piece n°41 Huan Lan Hong* in the 4th series *PARAdistinguidas*, 2011.

FILM NOIR 001/002/003, 2014-

Video

27 min.

Conceived and directed : La Ribot. Voice: La Ribot and Laëtitia Dosch. Editing, sound and post-production: Camilo de Martino. Project assistant : Tamara Alegre. Black Strip: Tamara Alegre et La Ribot. Technical direction : Marie Prédour. Production: La Ribot-Genève, with the support of Ville de Genève, la République et canton de Genève et Pro Helvetia – Fondation Suisse pour la culture.

FILM NOIR 001 : In homage to extras and directors from *Spartacus*, 1960 by Stanley Kubrick and *El Cid*, 1960 by Anthony Mann.

FILM NOIR 002: In homage to extras and directors from *Ben-Hur*, 1959 by William Wyler. *Lawrence of Arabia*, 1962 by David Lean. *Die Kreuzritter*, *Die Macht der Kreuzzüge*, 2008 by Sergiu Nicolaescu. *The Grate Escape*, 1963 by John Sturges. *El Cid*, 1960 by Anthony Mann. *The Longest Day*, 1962 by Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Gerd Oswald, Darryl F. Zanuck. *Eyes Wide Shut*, 1999 by Stanley Kubrick. *The Cocanuts*, 1929 The Marx Brothers. Musique: Bela Bartok, String Quartet N4 C major.

FILM NOIR 003 : In homage to extras and directors from *Goldfinger*, 1964 by Guy Hamilton. *Big Fish*, 2003 by Tim Burton. *Barry Lyndon*, 1975 by Stanley Kubrik. *From Russia with Love*, 1963 by Terence Young. *Live and Let Die*, 1973 by Guy Hamilton. *Dr. No*, 1962 by Terence Young.

FILM NOIR is inspired from the *Distinguished Piece* n°43 *Another Hors Champ* from 4th serie *PARAdistinguidas* (2011).

Otra Narcisa, 2003

Polaroid composite

162x 209cm.

337 photographs taken during live performances of *Distinguished Piece* n°16 *Narcisa* in the 2nd series *Más Distinguidas*, between 1997-2003.

Juanita Pelotari, 2001

Video

3min.

Conceived and directed: La Ribot. Corps-opérateur: La Ribot. Production: 36 Gazelles-La Ribot, London, with the support of Arts Council England. An Artsadmin associated project. Opening 2003 - Independence / Collective at South London Gallery, London, UK.

Despliegue, 2001

Video Installation

45min.

Conceived and directed: La Ribot. Corps-opérateur: La Ribot. Technical direction and director of photography: Daniel Demont. Assistant to technical director and sound design: Nelson Enohata. Sound technician: Richard Rudnicki. Stage assistant: Christianne Toledo. Production manager: Eduardo Bonito and Michel Quéré. Administration: Daisy Heath. Technical production: Steve Wald. Production: La Ribot-36 Gazelles, London, with the support of London Arts. An Artsadmin associated project.

Another pa amb tomàquet, 2002

Video

12min.

Conceived and directed: La Ribot. Corps-opérateur: La Ribot. Music: Fragmentos de Belmonte, Carles Santos. Production : 36 Gazelles-La Ribot, London. A project with Artsadmin, London.

Opening 2002 - Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spain.

Another pa amb tomàquet is inspired from *Distinguished Piece* n°34, *Pa amb tomàquet* in the 3rd series, *Still Distinguished*, 2000.

Traveling Olga/ Traveling Gilles, 2003

Video

4min.

Conceived and directed: La Ribot. Corps-opérateur: Olga Mesa and Gilles Jobin. Video technical assistant: Daniel Miracle. Music: Opera

Carmen by Bizet (Entreact III). Mastering: Angel Zoido. Production manager: Eduardo Bonito and Jo Hughes. Production : 36 Gazelles-La Ribot, London, with the support of Arts Council England. An Artsadmin associated project. Opening 2003 - South London Gallery, Londres, UK.

Opening 2002 - Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spain.

***Beware of Imitations!*, 2014**

Video Installation

15min.

Conceived and directed: La Ribot. Corps-opérateur: La Ribot. Music and Piano: Carles Santos. Director of photography: Valentín Álvarez. Assistant of photography: Javier López. Set Director: Soledad Seseña. Special effects: Camilo de Martino. Production Director: Paz Santa Cecilia.

Opening 2014 – *Escenarios del cuerpo, la metamorfosis* de Loie Füller / La Casa Encendida, Madrid, Spain

***Another Distinguée*, 2016**

Live work

80min.

Another Distinguée – 5th series of *Distinguished Pieces*.

Conceived and directed: La Ribot. Performers: La Ribot, Juan Loriente, Thami Manekehla. Installation: La Ribot. Construction of the installation : Marie Prédour, Victor Roy. Lights design: Eric Wurtz. Technical director: Marie Prédour. Costumes: La Ribot. Production of costumes: Laurence Durieux, Marion Schmidt, Julie Z. Outside eye: Jaime Conde Salazar. Production: La Ribot - Genève. Production and communication: Sara Cenzual. Administration: Gonzague Bochud. Diffusion: Nicky Childs (Artsadmin, London. Diffusion for Spain: Paz Cecilia (Magale prod, Madrid). Diffusion of visual art: Angel Varela. Coproduction: Théâtre de Vidy. Lausanne CND, Paris. Latitudes Contemporaines, Lille. Teatros del Canal, Madrid. With the collaboration of the Comédie de Genève. With the participation of

Centre Pompidou, Paris. With the support of Stanley Thomas Johnson Stiftung, Ernst Göhner Foundation La Ribot is supported by Ville de Genève, République et canton de Genève and Pro Helvetia - Swiss Arts Council.

Titles of the *Distinguished Pieces* in order of appearance:

Distinguished Piece n°48, *Sonia Distinguished Piece* n°51, *Dark Practices* Music: *Refraction I*, No inc. (Materiel Object and Atom™). *Distinguished Piece* n°50, *Super Romeo* Music: *Refraction I*, No inc. (Materiel Object and Atom™). *Distinguished Piece* n°46, *Sirènes*. *Distinguished Piece* n°47, *Sacrifice I*. *Distinguished Piece* n°53, *Sacrifice II*. *Distinguished Piece* n°52, *Desasosiego* Music: *Omega Point* (Shuffle Remix), *Sagittarius A*. *Distinguished Piece* n°49, *Olivia* Music: *Anda y pincha me una vena*, Alvaro de Cardenas feat. Fernando Palacios.

Premiere June 16th-17th 2016 -

Festival Latitudes Contemporaines-Théâtre du Prato, Lille, France.

Performed October 15th-16th - Centro Parraga, Murcia, Spain.

Edita/Publisher

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
Consejería de cultura y portavocia.
Instituto de las Industrias Culturales y de las Artes de la Región de Murcia.
Centro Párraga.

Traducción/Translation

Catherine Phelps / Lambe & Nieto

Fotografía/Photography

Vacio Studio / Grégory Batardon / Anne Maniglier

Diseño/Design

Vacio Studio

Impresión/Print

Deposito Legal

MU-88-2016

ISBN

978-84-15556-35-0

© De los textos y de las fotografías: Los autores.

© De esta edición: Comunidad Autónoma de la
Región de Murcia.
Consejería de cultura y portavocia.
Instituto de las Industrias Culturales y de las Artes
de la Región de Murcia. Centro Párraga.



CENTRO PÁRRAGA

