

«HIER IST KEIN WARUM»: FILMS DE BERNARDÍ ROIG

El matí de l'11 d'abril de 1987, el gran escriptor italià Primo Levi – famós sobretot pel seu relat de primera mà de l'internament al camp de concentració d'Auschwitz – va morir en precipitar-se per l'ull de l'escala de l'edifici on vivia a Torí. Era dissabte. Com cada dia, la portera acabava de portar-li en mà el correu al pis de la tercera planta, el mateix pis on l'escriptor havia nascut seixanta-set anys abans i on vivia en aquell temps amb la seva esposa, la seva mare anciana i la seva sogra (els fills, ja adults, s'havien mudat a l'altre costat del replà). Quan la portera tocà el timbre, Levi li obrí la porta, recollí la correspondència amb una actitud afable i tornà a entrar dins la casa. De sobte, va girar en rodó, tornà sobre els seus passos i, després de demanar-li a la infermera de la seva mare que es fes càrrec del telèfon durant un moment mentre anava a cercar la portera, va sortir de l'apartament. Al cap d'uns instants, Levi queia al buit per l'ull entre l'escala de caragol i la gàbia de l'ascensor, instal·lat al centre de l'edifici. Havia transcorregut tot just el temps suficient perquè la portera baixàs els tres trams d'escala i tornàs al seu lloc a la planta baixa. Quan sentí l'impacte sord del cos contra el terra, la portera començà a cridar de manera incontrolable i alertà un dentista que vivia a l'edifici. El dentista va córrer cap a l'escena i comprovà que Levi ja era mort. S'establí que la causa de la mort havia estat «aixafament de crani».

Després d'una investigació no massa exhaustiva, el forense determinà que la mort de Levi havia estat un suïcidi. El dictamen no quedà exempt de controvèrsia entre els col·legues, biògrafs i lectors de Levi, que s'embrancharen en debats acalorats sobre si la caiguda havia estat intencional o accidental. Aquests debats continuen fins avui i els dos bàndols es demoren en detalls pseudoforense com l'altura de la barana de l'escala (96,5 cm); l'estranya configuració triangular de la caixa de l'escala; l'altura i el pes de Levi (165 cm, 54,4 kg); el contingut de la correspondència que va rebre moments abans i les (anodines) notícies del dia; el temps que tardà la portera a tornar a la garita (menys de cinc minuts); i, sorprenentment, el pes estimat del cap de Levi (4,5 - 5

kg), que, atesa la seva constitució prima, era massa gran per al seu cos i per tant podria haver contribuït a fer que caigués de manera involuntària per la barana.

Sens dubte, el misteri de si Levi saltà o va caure no es resoldrà mai. Però tampoc no es dissiparà pel fet que no s'arribi a resoldre, perquè el llegat extraordinari i únic de Levi no rau només en el fet d'haver relatat l'experiència de l'Holocaust, sinó també en el fet d'haver-lo sobreviscut; i la particular supervivència psíquica i existencial de Levi, que compartí amb nosaltres amb tant de vigor i dignitat a través dels seus escrits, ha proporcionat a les generacions posteriors —és a dir, a nosaltres— algunes de les eines necessàries per fer front, tot i que sigui de manera imperfecta, al coneixement d'aquesta atrocitat indescriptible. Per tot plegat, per molt que volguéssim que no fos així, la insoluble pregunta de si la mort de Levi fou un suïcidi o un accident —el *perquè* el seu cos caigué aquell dia— afecta de manera inevitable la nostra lectura de la seva obra; i, a la vegada, la manera en què aquesta obra ens afecta. De diverses maneres fonamentals, la seva caiguda és la nostra caiguda.

II

Precisament per evitar aquestes caigudes (accidentals o no) a les escales dels edificis d'apartaments de principis del segle XX sovint es col·locaven cartells que advertien la gent que no s'acostàs a l'ull de l'escala: a París, per exemple, hi havia aquesta mena de rètols, comuns antany, que deien «Dangereux de se pencher en dedans», que podríem traduir lliurement al català com «És perillós guaitar a l'interior». És la mateixa frase que Bernardí Roig, atès el seu potencial significat psicològic (el d'advertència sobre els perills de guaitar més enllà de les baranes protectores de la pròpia psique), elegí en un principi com a títol provisional¹ del projecte que finalment es denominà «Bernardí Roig: Films 2000-2018»,² una

¹ Luis Buñuel utilitzà aquesta mateixa frase —«Dangereux de se pencher en dedans», amb la qual es topà entre els vagons d'un tren de passatgers francès— com a títol provisional de la pel·lícula que acabà titulant-se *Un chien andalou*, una al·lusió cinematogràfica/històrica que a Roig, amb la seva característica predilecció per les citacions, no li passà inadvertida.

² Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, del 21 de abril al 2 de setembre de 2018.

exposició retrospectiva de les seves peces en cinema i en vídeo (el mateix corpus d'obra que es cataloga en aquesta publicació). I tot i que aquest títol provisional fou més endavant descartat en favor d'una versió més genèrica, ens assenyala, això no obstant, una qualitat clau de l'obra de Roig en aquest mitjà.

Roig ha exposat amb regularitat durant gairebé trenta anys i al llarg d'aquest temps s'ha forjat una reputació artística que es basa sobretot en les obres escultòriques, els dibuixos i les instal·lacions, mitjans amb els quals Roig ha establert un llenguatge visual inconfusible. Aquest llenguatge visual, invariablement figuratiu, mostra diversos trets característics: sovint incorpora fonts de llum intenses i enlluernadores com a part de l'obra; per regla general, la seva paleta es limita al blanc i al negre, entre els quals, de tant en tant, apareix un altre color de manera sobtada i explosiva; configura una atmosfera i un to que alternen entre allò macabre, anguniós, eròtic, violent o escatològic; fa referències freqüents a un ampli ventall de fonts de la història de l'art, la literatura i la cultura i, així mateix, al seu propi treball, al cercle dels seus familiars i amics més íntims i a si mateix; i Roig continua utilitzant-lo fins avui amb una persistència que voreja l'obsessiu. Això no obstant, la singularitat, la coherència i la prominència de l'obra de Roig en aquests formats ha eclipsat fins a cert punt el fet que també hagi creat nombrosos films i vídeos al llarg dels últims vint anys. I aquest conjunt d'obres no són accessòries, sinó que s'entrellacen d'una manera tan inextricable amb tots els nivells del conjunt de la seva pràctica artística que fins i tot es podria dir que constitueixen, precisament, el material intersticial gràcies al qual, igual que les sinapsis del sistema nerviós humà, el tot pot funcionar com a tot.

En el nivell més bàsic i immediat, els films de Roig³ s'han exhibit la major part de les vegades com un element més de les seves instal·lacions de tècnica mixta, amb el mateix estatus que la resta dels elements dispersos que les componen i que inclouen, per exemple, des d'una escultura situada davant un monitor de vídeo fins a un dibuix que penja al costat d'una imatge projectada.

No es pot dir que cap sigui l'element central o que ocupi el centre de la instal·lació, per la simple raó que no hi ha centre; la relació entre les diverses parts s'assembla a la d'un conjunt dels elements del qual estableixen un diàleg múltiple o, més aviat, atès el predomini de l'ús de motius com la ceguesa voluntària i el silenci forçós dins aquests elements figuratius, un diàleg que podria descriure's millor com un no-diàleg d'*in-comunicació*, de *mala-comunicació*

³ «Films» és el terme preferit per Roig per referir-se a les seves imatges en moviment, les que utilitzen el vídeo i la tecnologia digital incloses, i serà el terme emprat a partir d'aquí al text.

o d'*anti-comunicació*. D'altra banda, moltes de les escultures i dibuixos de Roig apareixen en els films, fins i tot en aquells casos en què els films formen part d'instal·lacions que ja inclouen aquestes mateixes escultures i dibuixos, la qual cosa fa fer un gir a tota la peça i li confereix una mena de configuració de banda de Moebius de forma i format. Entre les obres amb aquesta pauta s'inclouen *Father (Miscommunication Exercises)* (2003), *Frost (The Film)* (2006), *Repulsion Exercises (Salomé)* (2006), o reiteracions de diversos elements interrelacionats, com a *Leidy B.* (2002), per posar-ne només alguns exemples.

A un altre nivell, que podríem anomenar de «contingut», l'obra de Roig es caracteritza, a cada moment i en grau extrem, per la presència d'una sèrie de motius de persistència tenaç que l'artista incorpora en forma de símbols, metàfores, al·lusions, referències i temes recurrents. Així, quan s'examina l'obra de Roig, hom es troba una vegada i una altra, per exemple: caps tallats; figures masculines rebregades que s'encorben i s'enfonsen sota el pes de les càrregues impossibles que suporten; una claror dolorosament enlluernadora, la mena de claror que cega en comptes d'il·luminar; ulls i orelles tancats per la força; rostres que expressen una angoixa i un dolor aguts, en els quals a vegades la bogeria també hi és subjacent; estranyes criatures híbrides que van mutant entre allò humà, allò animal i allò tecnològic; voyeurisme; cismes ment-cos; dualitats claror-obscuritat; referències a la literatura, al teatre, al cinema i a l'art del segle XX; referències a temes clàssics; representacions d'activitat sexual explícita i, a vegades, de sadomasoquisme. Els films no són cap excepció dins el conjunt de l'obra. Encara més, els films – amb la doble capacitat per mostrar i contar, la combinació de franquesa i mal·leabilitat; l'essència simultàniament immediata i fugaç – són una baula crucial a l'hora de forjar la xarxa d'interseccions que permet que el nexse principal entre els formats més estàtics (l'escultura i el dibuix, com ja s'ha comentat, però també la fotografia i l'escriptura de Roig) doni lloc a un tot fluid però, a la vegada, cohesionat i interdependent.

Ara bé, és important cobrar consciència del fet que, a l'obra de Roig, aquesta mena d'interdependència porosa s'estén més enllà de la forma i el contingut: en un altre nivell, els diferents formats comparteixen l'essència mateixa de manera promíscua, com també les parelles sexuals dels films més explícits de Roig comparteixen de manera indiscriminada els seus fluids corporals. I, de nou, podria afirmar-se que aquesta hibridació d'essències té lloc principalment en i gràcies als films de Roig. Per exemple, molts dels films de Roig (sobretot els de dates més primerenques) són de naturalesa primordialment escultòrica, i presenten figures, inanimades o no, que reben un tractament cinematogràfic molt més escultòric, en termes formals, que narratiu, des del punt de vista

cinematogràfic tradicional. Altrament dit: és possible que aquestes «imatges en moviment» es moguin i, de fet, ho fan, però la manera particular de moviment és clarament el de l'escultura en moviment, una espècie de *kinesis* que té les arrels en la *stásis*. Entre aquest grup d'obres cal esmentar, a manera d'exemple, *El hombre de la lámpara* (2000) —el vídeo més antic de l'exposició i una obra que podria servir d'emblema per a una gran part del treball de Roig en el gènere—, a més de films com *The Man With the Fire Eyes* (2003), *L'Uomo della Luce* (2008), *Shadows Must Dance* (2008) i *Ejercicios de invisibilidad* (2012). D'altra banda, i no sense relació amb l'anterior, moltes de les escultures posseeixen qualitats cinematogràfiques intrigants per dret propi —atès que disposen, per exemple, de les seves pròpies fonts de llum o per l'alternança dualista entre claror i obscuritat (la base del fenomen de la «persistència de la visió», que és fonamental a tot el cinema) —.

De fet, en una afirmació que és molt il·lustrativa, Roig ha declarat que considera que les seves figures tridimensionals —és a dir, les escultures— no són escultures en si mateixes, sinó «imatges fixes que projecten una ombra...».⁴ Per analogia, podríem entendre els films de Roig, en general, no com a films en si mateixos, sinó més aviat com a imatges que no projecten ombres (a pesar d'estar compostos d'ombra i de llum).

Igual que aquesta majoria de films «escultòrics» als quals acab de referir-me, alguns dels films de Roig poden considerar-se una aproximació a un mitjà diferent: el dibuix i, en concret, l'estil personal de dibuixar i fer retrats de Roig. Aquests films solen presentar figures úniques i aïllades, visibles des de la meitat del pit fins al cap, que mantenen posicions fixes, amb una immobilitat que la càmera mateixa comparteix i que contrasta marcadament amb l'estat d'ànim obscur i ansiós que transmeten, el desassossec, l'energia nerviosa a penes continguda. A més, aquests films en blanc i negre, sobris, estan mancats de fons o, tal vegada, com en els dibuixos en blanc i negre de Roig, el fons és el buit, el buit de la pantalla, del monitor o de la superfície de suport, el buit ontològic subjacent que és el punt de contacte entre l'artista i la imatge emergent. Així mateix, alguns d'aquests films s'han manipulat digitalment amb la finalitat de subratllar-ne el caràcter gràfic: a vegades donant a la imatge una certa qualitat de *sfumato* i a vegades emfatitzant l'energia nerviosa de les «línies» que conformen les imatges; a vegades reduint o augmentant el grau de contrast i a vegades invertint les tonalitats positiva i negativa. Entre els films d'aquesta categoria

⁴ <https://www.esbaluard.org/coleccion/artistas/bernardi-roig/>

destaquen *Insultos al público* (2006), *Aliento de humo (El Clown)* (2008), *Smokebreath (The Monologue)* (2004) o *Father (Miscommunication Exercises)* (2003).

III

Com veim, els films de Roig es podrien entendre com una espècie de teixit conjuntiu que abraça la forma, el contingut i l'essència de cap a cap de tota la seva obra; però encara hi ha un altre punt de convergència que s'assoleix *en i gràcies* als films de Roig, un punt de convergència que es troba en el nucli mateix no sols de la pràctica, sinó de la seva visió artística. Aquest punt de convergència és una mica més difícil de percebre, però ens hi podríem aproximar a través d'una pregunta enganosamente simple: on es pot dir que tenen «lloc» aquests films?

Fins i tot l'examen més superficial revela que l'escenari on aquests films «tenen lloc» és un lloc ideat per Roig, i per extensió, un lloc que està sota el seu control. Una vegada més, sorgeix un paral·lelisme revelador entre els films i la resta de l'obra de Roig. Per exemple, com ja s'ha comentat, una característica distintiva de l'escultura de Roig és que incorpora fonts de llum de gran intensitat que compleixen diverses funcions a la vegada, sia com a metàfores — com en el cas del símbol recurrent de la ceguesa induïda per un excés de llum, i, per extensió, de l'excés d'escrutini o racionalitat — o com a referència, com en les al·lusions a l'ús de la llum com a material escultòric, un recurs desenvolupat en l'art dels anys seixanta al qual Roig sovint fa referència. Però aquestes mateixes fonts internes de llum també serveixen com un enginyós mitjà per demarcar, instituir i apropiarse de l'espai, de manera que les escultures sembla que ocupen el lloc de la seva pròpia creació, que es troba *en* el món però *no pertany* al món. A més, l'espai creat és un tipus específic d'espai, gairebé una mena d'espai negatiu, buidat més que no buit, blanquejat de significat però, al mateix temps, carregat, amb una materialitat molt palpable, com les zones de paper en blanc que formen part del dibuix final.

Els films també aconsegueixen crear un espai, però no a través de la llum que llancen, sinó perquè transmeten la noció de lloc d'una manera tangible, palpable i altament carregada. I, no obstant això, el que crida l'atenció és que ho fan sense transmetre el sentit de cap lloc en concret. Els espais exteriors, percebuts visceralment com a exteriors, estan envoltats d'una obscuritat desorientadora, com a les variants d'*El hombre de la lámpara* (2000 i 2008) o *Repulsion Exercises (Salomé)* (2006), mentre que els interiors, percebuts claustrofòbica i claustrofòbica, estan compostos de parets blanques indeterminades i interminables,

com a *Shadows Must Dance* (2008) o a *Wittgenstein House (Vienna)* (2017). Les línies que guien la visió de l'espectador són, en el millor dels casos, disjuntives, incompletes i desorientadores, com a *The Man With the Fire Eyes* (2003) o *Cuidado con la cabeza (El baño de Acteón)* (2016); el món dels somnis, la ficció i la memòria es confonen, com a *Otras manchas del silencio* (2011) i *Leidy B.* (2002), mentre que les arenes i els vents del desert canvien sense parar, per, en última instància, no canviar en absolut, com a *POET* (2014). De fet, si hi ha algun aspecte específic dels films de Roig que es podria dir que destaca sobre els altres és precisament aquest: el poderós i inquietant sense-sentit de lloc.

Aquesta mateixa característica fílmica és evident fins i tot quan es coneix *a priori* la localització de la pel·lícula, com a la darrera sèrie de pel·lícules de Roig centrades en Ludwig Wittgenstein i en alguns llocs concrets de la seva vida: la casa que Wittgenstein ajudà a dissenyar per a la seva germana a *Wittgenstein House (Viena)* (2017); la pujada a la cabana solitària que Wittgenstein mateix es construï a Noruega a *Primera Directísima a la Cabaña Wittgenstein (Skjolden, Noruega)* (2017); i a *J.F. Concierto para la mano izquierda de Ravel (a Paul Wittgenstein)* (2018) el «lloc» musical del «Concert per a piano per a la mà esquerra en Re major» de Ravel, una peça composta el 1930 per al germà de Wittgenstein, Paul (que havia perdut la mà dreta durant la Primera Guerra Mundial), i reinterpretada amb una guitarra elèctrica per un músic contemporani a la pel·lícula de Roig. En cada una d'aquestes obres, el lloc és anomenat de manera específica, la qual cosa ens proporciona una informació clau que reforça els fonaments conceptuals de l'obra; i, no obstant això, en cada una d'elles, la implacable visió fílmica de Roig torna a convertir aquests espais reals i concrets en inferns irrealment abstractes: habitacions sense sortida, un pendent muntanyós que és impossible pujar, un paisatge sonor irresolut o *sound-scape* del qual no hi ha *escapatòria*.

Al mateix temps, dins aquests espais semiabstractes, les figures dels films de Roig gairebé sempre estan atrapades en accions repetitives i aparentment absurdes; en altres paraules, es tracta d'un lloc d'*insensatesa*, com correspon al *sense-sentit* de lloc. Podríem (en línia amb la preferència de Roig per les al·lusions clàssiques) ser al Tàrtar, aquesta variant específica de l'infern de la cosmologia grega antiga, la residència perpètua de Sísif, Tàntal i altres dissortats condemnats a l'eternitat; un lloc descrit per Homer en termes purament relatius – «i la seva profunditat des de l'Hades com del cel a la terra»⁵ – i, per tant, de manera

⁵ *Ilíada*, 8. 17. Traducció de Luis Segalá i Estalella, 1908.

reveladora, un lloc d'ubicació indefinida però que reposa en algun lloc «dintre», en un retir psicogeològic intern, allunyat de la superfície exterior de la vida tal com la coneixem.

IV

O, tal vegada, qui sap, podríem ser en una classe diferent d'infern, en un infern com el de l'Auschwitz descrit per Primo Levi, un lloc descrit (a la seva obra mestra *Se questo è un uomo*) amb una claredat i un detall sorprenentment vívids, un lloc de visions i sons i olors; i, això no obstant, al mateix temps, un lloc d'ubicació indefinida, aïllat d'una manera totalment literal i forçosa, allunyat dels exteriors de la vida tal com la coneixem, els habitants de la qual no compleixen cap sentència, sinó que, per contra, són simplement i sobtadament *allà*. Per damunt de tot, també és un lloc sense sentit, tant per la magnitud de l'horror com per l'horror dels seus detalls, com descobrí Levi als pocs dies de la seva arribada, quan, sense cap explicació, es trobà ficat a empentes juntament amb molts altres en una habitació inidentificable, on va haver d'esperar durant hores i hores:

Empès per la set, vaig veure un caramell magnífic a l'altra banda de la finestra, a l'abast de la mà. Vaig obrir la finestra i vaig trencar el caramell, però de seguida es va acostar un tipus alt i gros que feia guàrdia a fora i me'l va prendre brutalment.

– *Warum?* – li vaig preguntar en el meu pobre alemany.

– *Hier is kein Warum* (aquí no hi ha perquè) – va contestar, i em va fer entrar a dins amb una empenta.⁶

«Hier ist kein warum». Aquesta frase podria ser l'única resposta apropiada envers el misteri que envolta la naturalesa de la caiguda de Levi aquell matí de dissabte. I també podria estar inscrita sobre el perillós prosceni que dona entrada al món interior i infernal dels films de Bernardí Roig, una entrada que condueix a un abisme psíquic al qual, de fet, hom hi hauria de guaitar amb molta cura o no guaitar-hi, un buit semblant a una obertura a la qual a un li resultaria tan fàcil caure-hi com saltar-hi, i deixar que siguin els altres, els que es quedin enrere, els que continuïn corrent en busca del sentit i debatent fútilment sobre el «perquè».

George Stolz, abril de 2018

⁶ Primo Levi, *Si això és un home*, Edicions 62, Barcelona 2001.