

PERSONAE

26.11.2021–13.11.2022



MÀSCARES CONTRA LA BARBÀRIE

Artistes: Marina Abramović, Pilar Albarracín, Karel Appel, Mercedes Azpilicueta, Miquel Barceló, Per Barclay, Georg Baselitz, Christian Boltanski, Robert Cahen, Miriam Cahn, Pepe Cañabate, Maria Carbonero, Francesc Català-Roca, Toni Catany, Lluís Claramunt, Carles Congost, Esther Ferrer, Bel Fullana, Ana Gallardo, Alberto García-Alix, Daniel García Andújar, Ferran García Sevilla, Amparo Garrido, Susy Gómez, Núria Güell, Lawrence Abu Hamdan, Rebecca Horn, Wifredo Lam, Jana Leo, Robert Mapplethorpe, Nauzet Mayor, Manolo Millares, Joan Miró, Amedeo Modigliani, Jean Marie del Moral, Shirin Neshat, Antón Patiño, Pablo Picasso, Joan Ponç, Charo Pradas, Bernardí Roig, Francisco Ruiz de Infante, Antonio Saura, Gabriel Serra, Josep Maria Sert, Antoni Socías, Antoni Tàpies, Endre Tót, Eulàlia Valldosera, Darío Villalba, Robert Wilson, Wols i Francesca Woodman

PERSONAE. MÀSCARES CONTRA LA BARBÀRIE

Imma Prieto

«Franco, al marge de la seva política, és un home físicament repugnant. Hi ha cares que no enganyen»¹

—Joan Miró

«Persona significa a l'origen màscara, i és a través de la màscara que l'individu adquireix un rol i una identitat social»²

—Giorgio Agamben

«Personae. Màscares contra la barbàrie» és una revisió i una anàlisi de la Col·lecció que parteix d'una de les línies d'investigació que en defineix i estructura la identitat: pensar el cos humà com a reflex de les situacions sociopolítiques de cada època.

Conscients de la complexitat d'apostar per un marc conceptual que permeti englobar tota una col·lecció, aquesta exposició es presenta com una temptativa d'abordar el problema del significat que pot arribar a tenir una col·lecció per a la societat. Assumint, d'una banda, la distància en relació amb el temps en què una obra fou realitzada i, d'altra banda,

Joan Miró, *Le Chien d'Ubu* [El ca d'Ubú], ca. 1977 (detall).
Pintura, tela i materials diversos, 184 × 80 × 22 cm. Es Baluard
Museu d'Art Contemporani de Palma, dipòsit col·lecció Govern
de les Illes Balears

1. Declaracions de Joan Miró publicades al llibre de Georges Raillard *El color dels meus somnis*. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner Editor, 2021. Pere A. Serra, al text «Ubu Roi. La lucha de Miró contra Franco», recupera aquestes declaracions i hi afegeix: «Joan Miró se sentí atret pel món d'Ubú d'Alfred Jarry ja als anys vint del segle XX [...] Joan Miró veia, en el dictador, l'encarnació de les tenebres, la mà de ferro de l'Espanya més negra, la força sinistra, que semblava de sal els territoris on havia de créixer la llibertat». <www.cylcultural.org/expos/joan_miro/>.

2. Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 63.

entendre que la construcció d'una col·lecció depèn de múltiples criteris i interessos que han anat canviant al llarg dels anys.

A partir d'una de les peces clau del museu, el conjunt de titelles i dibuixos realitzats per Miró al voltant del text d'Alfred Jarry, *Ubu Roi*, es planteja per què, des de la prehistòria, l'ésser humà ha necessitat crear un *alter ego*, un altre jo, una disfressa o una màscara, per poder expressar-se a partir de contextos i situacions que requereixen l'encarnació d'altres identitats. Assenyalar escenaris ritualístics, xamànics, el teatre clàssic o, senzillament, contextos històrics en els quals la situació política censurava la diferència ens apropa a una multiplicitat de manifestacions que presenten un fil conductor clar: la representació de l'ésser humà com a reflex d'un espai-temps del qual formam part, és a dir, que engloba les vicissituds d'un 'jo' íntim i el *zeitgeist* (esperit del temps). Des d'aquí s'aprofundeix en la investigació que ens apropa a la creació de la identitat a partir d'una anàlisi arrelada en la relació que s'estableix entre el cos, l'individu i la imatge.

Cal assenyalar com al llarg del segle XX i XXI s'ha transformat la mirada entorn del subjecte i com aquesta transformació ha donat lloc a un nou imaginari. Apropar-nos a la manera en què s'ha representat el cos humà permet que ens demanem qui som o, sobretot, què impossibilita que puguem ser.

L'exposició es presenta a partir de tres àmbits diferenciats i ens permet dur a terme una lectura que ens submergeix en un marc atemporal en el qual es fa palès com, des de la prehistòria, l'ésser humà ha necessitat representar, autoretratar, en definitiva, deixar constància de la seva existència. Tant des de la senzilla voluntat d'un fer saber que s'habità un lloc o s'hi va ser, com fins a la manifestació que, com dèiem, esdevé testimoni d'un temps sociopolític.

El primer àmbit té com a punt de partida el conjunt de materials que formen part de la investigació que Miró realitzà al voltant d'*Ubu Roi* i que acabà amb l'adaptació teatral *Mori el Merma* (estrenada al Teatre Principal de Palma el 1978 en col·laboració amb Joan Baixas). Els personatges prodiguen nepotisme i una certa decadència filtrada per

altes dosis d'ironia. La proposta genera una atmosfera de la qual es desprèn una certa asfíxia i invasió. Així doncs, quan centram la nostra atenció, ens adonam de la crítica i la vindicació envers la injustícia i la manca de llibertat.

Alfred Jarry va escriure *Ubu Roi* el 1896 i s'estrenà al Théâtre de l'Oeuvre de París el 10 de desembre del mateix any. Des de l'estrena es convertí en un dels textos fonamentals de l'anomenat teatre de l'absurd. L'obra s'avança al seu temps retratant de manera premonitòria un individu de caràcter dictatorial, grotesc i despòtic. Joan Miró quedà fascinat pel personatge, motiu pel qual el 1966 començà un estudi profund a través de múltiples dibuixos i litografies que acabaren configurant tres llibres: *Ubu Roi* [Ubú rei] (1966), *Ubu aux Baléares* [Ubú a Balears] (1971) i *L'Enfance d'Ubu* [La infantesa d'Ubú] (1975). Finalment, en col·laboració amb el grup teatral La Claca, materialitzà tridimensionalment l'imaginari creat a través d'unes titelles de mida humana. La peça teatral s'estrenà a Palma el 1978 amb el títol *Mori el Merma*, en clara al·lusió al dictador Francisco Franco.

La sala es tanca amb la col·laboració, inèdita fins avui, que el creador Robert Wilson ha realitzat a partir d'una relectura de l'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry i Joan Miró. El resultat ha estat la peça sonora *UBU SOUNDS THE ALARM* [Ubú fa sonar l'alarma], que acompanya els personatges i accentua la demència i la decadència de les societats contemporànies, a la vegada que recupera aquesta capacitat de la màscara per ser a través de la mirada i la veu.³

El segon àmbit se centra en una sèrie de manifestacions pictòriques, la gran majoria realitzades a partir de la segona meitat del segle XX, que ens introdueixen en la

3. «L'ambivalència de rostre i màscara és visible quan la interacció viva de mirada i gestos es veu pertorbada o interrompuda, quelcom que pot passar de dues maneres, que, no obstant això, exerceixen en nosaltres un efecte semblant». Belting, Hans. *Faces. Una historia del rostro*. Madrid: Akal, 2021, p. 10.

transformació que ha sofert la representació del cos humà. Amputacions, fragments i rostres alienats creen un univers des d'on pensar-se un mateix i que permet afirmar que la situació a la qual l'ésser humà s'ha vist exposat genera éssers malalts i incomplets, conscients de la manca d'un contracte social que asseguri el benestar de qualsevol persona.

Després de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Guerra Civil Espanyola (1936-1939) i la Segona Guerra Mundial (1939-1945) el món es va veure sumit en una de les crisis existencials més profundes de la història. Molts creadors i pensadors dugueren a terme una reflexió entorn de la situació en què es trobava l'ésser humà: Des de quin lloc es pot afrontar la vida si només produïm dolor i mort? El filòsof alemany Theodor W. Adorno digué: *Escriure poesia després d'Auschwitz és un acte de barbàrie*. A pesar que es retractà quan s'apropà a l'escriptura de Paul Celan, supervivent dels camps de concentració, l'enunciat apunta a la reflexió que l'ésser humà havia d'afrontar en relació amb la responsabilitat i l'ètica.

Molts creadors dugueren a terme manifestacions diverses (literàries, plàstiques, musicals...) amb la finalitat de reflectir les ferides o les fissures amb les quals convivia la societat. Cicatrius, cossos mutilats, reduïts a gairebé res, marcaren la manera en què l'ésser humà es veia a si mateix. Reduir el cos a la mínima expressió, esquarterar-lo, desfigurar-lo amb l'únic fi d'eliminar qualsevol indicatiu de bellesa. La matèria encarnà a la perfecció la idea d'horror com a única presència possible, i desvelà, també, com el cos esdevé el lloc en què la dicotomia entre el bé i el mal es fa present.

Per acabar, assistim a diverses propostes, la majoria realitzades entre mitjan dècada dels anys seixanta del segle XX i l'actualitat, que parteixen d'una reflexió originada en la qüestió identitària. Ens aproximam a diversos treballs, temps i contexts en els quals la persona reivindica, de nou, la seva manca de llibertat. Opressions de tota mena caracteritzen el nostre present i provoquen una certa deformació, o autodeformació, a l'hora d'apropar-nos a una imatge, fidel,

dels cossos, dels nostres cossos. Assistim a una mena d'univers visual en què el gest artístic esdevé motor de reivindicació a partir de l'acceptació de les diverses subjectivitats crítiques que configuren les nostres societats contemporànies i que produeixen una multiplicitat d'encarnacions corpòries que testimonien la pèrdua i, fins i tot, la mutilació existencial en què encara ens trobam.

En un temps en què el pes de la moral i el dogma esdevenen *modus vivendi* amb l'única finalitat de vetar la llibertat d'expressió, l'exposició resitua el focus sobre el significat de «persona» i ens condueix a un espai en el qual es desvelen múltiples contradiccions que continuen caracteritzant les nostres societats, des d'aquelles en què l'ésser humà encara es troba oprimat per qüestions polítiques fins a altres, més properes, en què en nom d'una falsa llibertat la nostra identitat queda cosificada pel dogma de les noves dictadures mercantils.

Hereu de les mutacions esdevingudes en el cos en dècades anteriors, la imatge que ens representa es mostra, de nou, com a lloc de lluita i conflicte, i es presenta, així, com a espai de confluència entre la memòria, el desig, el dret i la prohibició.

UBÚ FA SONAR L'ALARMA

Robert Wilson

Polònia

[*Un gall canta.*]

Pare Ubú!

Pare Ubú!!

Pare Ubú!!!

[*Una vaca bramula.*]

~

Sí.

Sí.

Sí, hi ha algú amb el crani rebentat.

Quin espectacle tan bell.

[*Un bome xiula.*]

Si féssim una carrera.

[*Una cisterna descarrega.*]

Quin bon rei.

Quin bon rei.

Quin bon rei.

[*Un gong sona.*]

Escolta'ls.

Un, dos i tres.

Estàs a punt?

Sí, sí.

Anem!

Anem!

[*Un clàxon sona.*]

S'acosten.

Ells!

El primer perd peu.

[*Un malvat riu.*]

Senyor, realment no tenc paraules per donar-li les gràcies a Sa Majestat.

No disparis, pare Ubú!

Pare Ubú, és el més noble dels governants.

Comets un error.

[*Un vidre es romp.*]

Creus que ja estàs?

~

Què creis que em farà?

[*Un fuet esclafeix.*]

Aquell mico de catorze anys?

Para atenció al que et dic.

[*Un ca lladra.*]

Més diners per repartir? Estaràs amb mi al pot.

[*Una cisterna descarrega.*]

Et faré trossets!

[*Un malvat riu.*]

Les fulles cauen... les fulles cauen a mercè del vent.

[*Un míssil s'estavella.*]

Amb quina rapidesa imprimeix la impressora.

Els nobles crid—en brutalment.

[*Una cabra bela.*]

Quants diners guanyes?

Quants diners guanyes?

Has de contestar.

Contesta!

Molt bé.

Res,

res,

res.

D'acord, llança els nobles pel forat.

[*Una dona crida.*]

[*Un malvat riu.*]

~

Em faig més ric.

[*Un xiulet decau.*]

[*Un gong vibra.*]

Els magistrats ja no cobraran més!

[*Un bebè plora.*]

Es cargola de dolor.

[*Un pollastre escataina.*]

Vull quedar-me la meitat dels impostos.

És absurd!

És absurd!!

[*Un elefant trompeteja.*]

Has sentit la gran notícia?

EL REI ÉS MORT.

EL REI ÉS MORT.

[*Un timbre sona.*]

Déu meu, què serà de nosaltres?

[Un timbre repica.]

Truquen a la porta.
Escoltau.

[Un timbre repica.]

Escoltau. És algú que truca a la porta?

[Un fuet esclafeix.]

Pagau.

Hem pagat.

Teniu pietat de nosaltres.

[Una ovella bala.]

Molt bé, ja ho crec, Sr. Ubú.

(quin home tan estúpid...)

[Una botzina sona.]

Oh, ja no hi és. Però ha deixat aquesta carta.

[Un malvat riu.]

Em sembla que perd el cap.

Justa... reflexió.

Tenc por!

Tenc por!!

Només hi ha una sortida.

I quina és, senyor?

[Un xiulet s'intensifica.]

La guerra!

[Un gong vibra.]

LLARGA VIDA A POLÒNIA. LLARGA VIDA AL PARE UBÚ!

Pare Ubú!

Me'n vaig a muntar el meu cavall.

Està obsessionat amb aquest cavall.

Adeu, Pare Ubú.

[Una botzina sona.]

Serà una delícia veure l'amable França una vegada més.

Diuen que és un país mol bonic.

Molt bonic.

[Un gall canta.]

No té punt de comparació amb Polònia.

Fi!

Transcripció de la peça sonora UBU SOUNDS THE ALARM que el creador Robert Wilson ha realitzat expressament per a l'exposició. Text original en anglès editat per Eli Troen.



Pablo Picasso, *Tête d'Homme (Mousquetaire)* [Cap d'home (Mosqueter)], 1972. Guaix, llapis i llapis de colors damunt cartró, 28,7 × 21,2 cm. Col·lecció particular



Antonio Saura, *Doña Jerónima de la Fuente*, 1972.
Tècnica mixta damunt paper, 100×70 cm. Es Baluard Museu
d'Art Contemporani de Palma, donació Fundació d'Art Serra

Maria Carbonero, *Sense títol*, 1989. Oli damunt tela, 92×73 cm.
Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, dipòsit
Col·lecció Serra

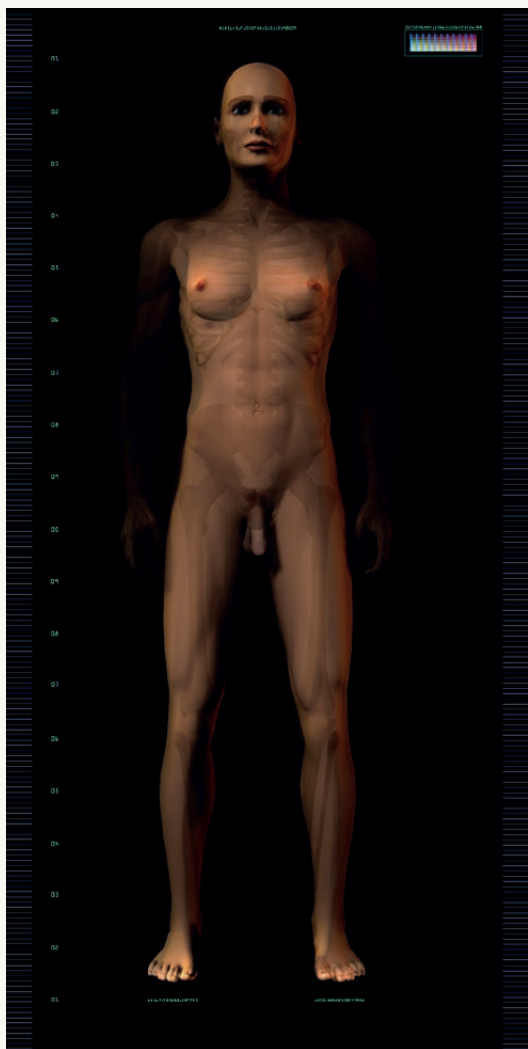


Esther Ferrer, *Elle était là* [Ella era allà], 1994. Fotografia en blanc i negre intervinguda amb retolador negre damunt paper, 91 × 72 cm. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

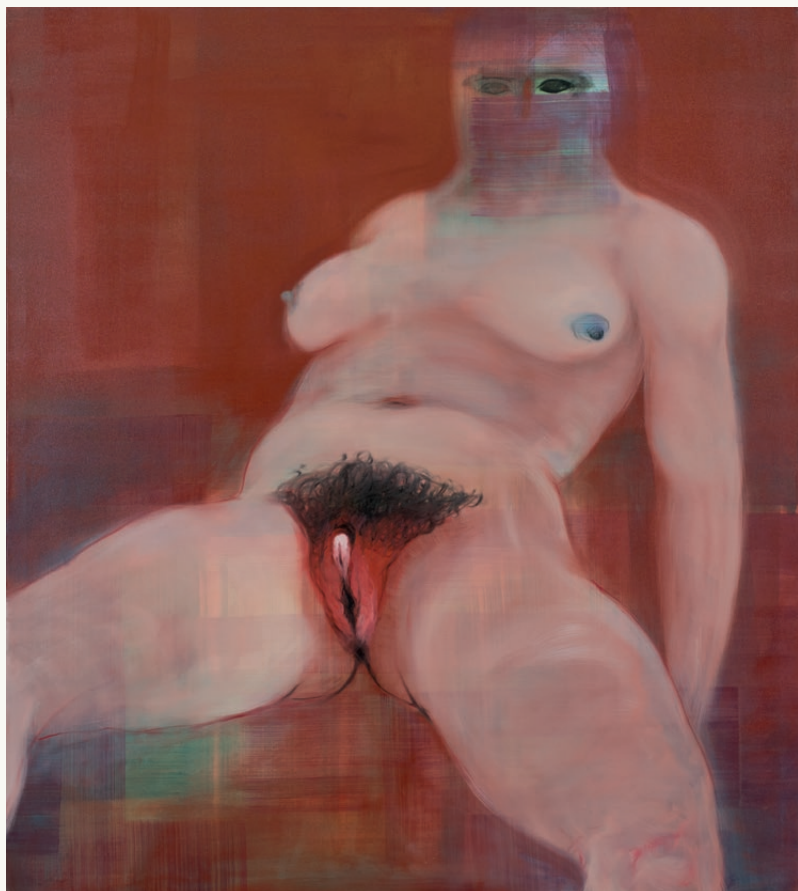


Shirin Neshat, Sèrie «Fervor» (Couple at Intersection) [Parella a la intersecció], 2000. Gelatina de plata, 119,5 × 152,5 cm c/u. Edició: 5/5. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, dipòsit col·lecció particular

Daniel García Andújar, *The Body Research Machine*, 1997.
 Projecte d'Internet (enllaç/arxius web), caixa de llum amb fotografia
 Duratrans de 200×100 cm, dos cartells (impressió digital damunt paper
 Hahnemühle de 70×50 cm c/u), mides variables. Edició: 1/3 + 2 P.A.
 Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma



Bel Fullana, *Pinocha*, 2017. Oli, acrílic i esprai
 damunt tela, 290×190 cm. Es Baluard Museu d'Art
 Contemporani de Palma



Miriam Cahn, *Schauen*, 07.03.2018 [Mirar, 07.03.2018], 2018.
Oli damunt tela, 160 × 180 cm. Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, dipòsit col·lecció particular

MERDRE!

José A. Sánchez

El teatre es fa i no en queda res... això no importa, però cal que hagi deixat les seves llavors a la terra.¹

—Joan Miró

Alfred Jarry aspirava que l'estrena d'*Ubu roi* (1896) provocàs reaccions tan extremes com les que donaren lloc a la batalla d'*Hernani* (1830), de Víctor Hugo.² Però, a diferència d'Hugo, el jove bretó no pretenia la victòria d'un nou estil o d'un programa estètic o polític desenvolupat; el seu gest es pot entendre com la traducció artística d'una bufetada verbal i plàstica a qui ell menyspreava com «la foule». «La foule», la multitud, fa referència als assistents al teatre, el públic en general, sense fer cap distinció de la classe social, del nivell educatiu o de les conviccions polítiques, i en la multitud s'integren també molts pretesos artistes, escriptors o intel·lectuals incapços d'accedir a l'«art vertader».³ Com que la multitud no pot comprendre l'art, l'única manera de relació és la provocació, posar el públic davant el mirall de la representació grotesca perquè almenys s'espanti amb la seva pròpia monstruositat, i reaccioni.

No hi ha manera de saber si «la batalla d'Ubú» fou tan acarnissada o entusiasta com Jarry volia i els seus amics s'esforçaren a narrar, el cert és que, amb el suport de Lugné-Poe, Claude Terrasse, Firmin Gémier, Pierre Bonnard i d'altres, aconseguiren crear un mite, el mite d'un escàndol al qual de llavors ençà remeten moltes històries sobre

1. Joan Miró, citat per Joan Baixas, «Nedar contra corrent fa bíceps», a *Joan Miró i el món d'Ubú. Ubu aux Baléares*, Es Baluard, Mallorca, 2006, p. 20.

2. Rémond, Georges. «La bataille d'Ubu Roi». A: Jarry, Alfred. *Ubu*. París: Gallimard, 1991, p. 433-437: 433.

3. Jarry, Alfred. «Questions du théâtre». A: *Idem* p. 343-346: 346.

les avantguardes escèniques, però també sobre l'art i la literatura contemporanis. Tal vegada el tumult no començà amb la primera paraula, com els més fidels asseguruen, i que, com recorda Gémier, el públic només va perdre la paciència quan a l'escena 3 de l'acte III va veure la porta de la presó representada per un actor amb els braços oberts i el pare Ubú, que ell mateix interpretava, que girava la seva pròpia mà com si fos una clau sobre la mà de l'actor que feia de porta al mateix temps que imitava el so del «cric-crac» de la clau sobre el pany.⁴ Amb tot, resulta inversemblant acceptar que aquest enuig amb la pretesa ridícula de la posada en escena fos suficient per causar un altercat, que probablement fou causat més aviat per la incomoditat real que el personatge principal produeix perquè, com sosté Jarry, hi reconeixem tot allò que odiam de nosaltres mateixos com a integrants d'una societat dominada per l'estupidesa i la insensibilitat.

Ubú és *idiota*, és a dir, *únic*,⁵ un ésser possible, un real insignificant, incapaç de concebre cap altra finalitat de l'existència més que fer que tot esdevengui la història de sempre, i aniquilar o menjar-se allò que és diferent de si mateix. El món d'Ubú es resumeix en el procés d'engolir i defecar, apropiació i ruïna; per això la seva identitat és la d'una gran panxa decorada amb una espiral infinita de la qual sobresurt un apèndix repugnant coronat per un bombí que excreta també paraules. El món d'Ubú és absurd, perquè està compost per la mera successió d'allò real i perquè la brutalitat del personatge és incompatible amb qualsevol distinció de la qual depengui l'existència mateixa del llenguatge i de l'art, però també les relacions afectives i l'ètica. Insensible a les diferències, i molt menys als matisos, a Ubú no el complau gens

ni mica contemplar; la seva relació amb el món exterior i amb els altres apareix dominada per dos impulsos bàsics: protegir-se o devorar. Per a Ubú, tot és comestible: els cossos, les riqueses, els honors, les lleis, fins i tot els somnis.

Excèntric en les seves aparicions públiques i elitista en les seves declaracions, Jarry s'identificava amb aquest personatge que és en certa manera el seu oposat. De fet, l'autor s'integrà des de molt jove en l'escena literària simbolista, liderada per Stéphane Mallarmé, gràcies a la seva amistat amb Marcel Schwob i a la protecció de Rachilde (editora amb el seu marit Alfred Vallette del *Mercure de France*), i tractà molts pintors del moment, a alguns dels quals dedicà els seus textos: Paul Gauguin, Maurice Denis, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Sérusier, Édouard Vuillard, a més del seu amic i col·laborador Pierre Bonnard. En contrast amb la tosquetat d'Ubú, la producció literària de Jarry és d'una exquisidesa que voreja l'hermetisme, i la seva fascinació per la pintura el portà no només a la realització de nombroses edicions il·lustrades de textos propis, sinó a la pràctica d'una escriptura que, com la de Mallarmé, es transformava en dibuix o en composició plàstica sobre la pàgina impresa. Aquest escriptor brillant, no obstant això, passava en bicicleta per París exhibint una melena i un bigoti que podrien ser els dels seus personatges i portant sempre una pistola per protegir-se dels escriptors i artistes mediocres (fins que Apollinaire li va llevar el 1905 després d'haver disparat contra l'escultor Manolo a casa de Maurice Raynal). Jarry arribà a firmar cartes i articles amb el nom d'Ubú, a parlar com ell en públic o fins i tot a fer un espectacle de si mateix als salons literaris que freqüentava. («No ha estat tan bell com la literatura mateixa?», preguntà Jarry a Apollinaire quan se l'endugué de casa de Raynal després de la seva actuació).⁶ La identificació del jove esteta amb

4. Firmin Gémier, *Excelsior* (novembre 4, 1921), citat a Frantisek Deak, *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*, The John Hopkins University Press, Baltimore i Londres, 1993, p. 234-235.

5. Rosset, Cément. *Lo real. Tratado de la idiotez*. València: Pre-textos, 2004, p. 61.

6. Apollinaire, Guillaume. «Les contemporains pittoresques: Feu Alfred Jarry» (1909). A: *Oeuvres en prose complètes*. Vol. II. París, 1973, p. 1041.

el brutal Ubú o amb el patafísic Faustrol només es pot entendre com un exercici conscient d'emascament, i manifesta, en tot cas, la voluntat d'expandir la literatura i l'art a la vida social mitjançant un teatre d'allò quotidià que posa en joc el propi cos i la pròpia existència. «Viure és el carnaval del Ser»,⁷ escrigué, i en la seva pràctica artística, en efecte, l'emascament carnavalesc excedeix el temps autònom de la representació per fer del joc amb la identitat un instrument de subversió permanent.

Tot i que d'Ubú puguí derivar-se'n un discurs crític contra la crueltat, la mesquinesa, l'absència d'empatia, el poder arbitrari i la cobdícia desmesurada, tant pels elements de caràcter que anticipen els feixismes del segle passat com per les derives incontrolades del capitalisme actual,⁸ la centralitat del joc i de l'humor porten a un primer pla la diversió i l'alegria. El joc de l'art fa i produeix al mateix temps que desfà i destrueix, ens diverteix al mateix temps que ens permet manifestar, comprendre, enunciar o elaborar allò que ens importa. Com que representa la tirania i la brutalitat, el teatre les encarna mentre les dissol; en el fet de visibilitzar, pel que té de risible, l'acumulació o la tortura, l'art contribueix a desacreditar-les, a denunciar-les o a combatre-les sense que el posicionament ètic o polític disminueixin el gaudi proporcionat pel joc mateix, o més aviat és l'alegria del joc la que impugna la pretesa seriositat d'un ordre opressor i injust. La potència subversiva i alliberadora

7. Jarry, Alfred. «Être et Vivre». A: *Oeuvres complètes I*, París: Gallimard, 1972, p. 341-344: 342-3.

8. «És el poderós, el dictador, el ric, que no sap valdre's més que de la insolència i de la força, que no té cap més arma per a dominar que la crueltat, substitutiu inútil de la intel·ligència. És l'home que es troba voltat per l'adulació dels altres, a la ficció, però que no es guanya sinó el menyspreu de l'espectador.» Alexandre Cirici, *Mori el merma. Espectacle de la companyia teatral Claca amb ninos i màscares pintats per Joan Miró*, catàleg editat per l'Obra cultural de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis, Barcelona, 1978, p. 21.

d'allò lúdic fou un dels nuclis d'una manera d'estar en l'art que eclosionà públicament amb la consigna dadà, i que es pot veure en nombroses derives artístiques i polítiques del segle XX, des de les pràctiques incòpsables de Fluxus i els situacionistes els anys seixanta o les estratègies de l'alegria dels activismes polítics llatinoamericans els setanta, fins a les *performances* feministes que arriben als nostres dies.

Literàriament, *Ubu roi* és una de les obres més pobres de la producció de Jarry, i tot perquè el qüestionament de l'autoria forma part del projecte artístic mateix. Jarry renuncià a la composició de la *peça ben feta* perquè va voler conservar la potència de la subversió infantil o adolescent, així com les imperfeccions d'aquella primera versió col·lectiva de la farsa, *Les Polonais*, representada per primera vegada el 1886 en un graner de la família dels germans Morin.⁹ Quan reivindica per a si mateix i per al seu germà Henri l'autoria de l'obra, el tinent d'artilleria Charles Morin no podia comprendre la intel·ligència del seu antic company de col·legi, que avançava amb aquell gest d'apropiació (i reelaboració) la profunda transformació de la concepció de l'art que derivà de les pràctiques del dadaisme i de l'art conceptual.¹⁰ Jarry no només es limità a canviar el nom d'Hebé pel d'Ubú (sense el qual probablement no existiria el mite), la seva intenció fou representar simultàniament la trama de la farsa i aquesta espontaneïtat lúdica que és una propietat comuna de la infantesa i de l'adolescència, i que permet, en formes tosques i sense gaire reflexió, fer trontollar els debils fonaments sobre els quals es construeixen els grans monuments de la moral, la política, la cultura i el sentit mateix de l'existència. Per això era tan important mantenir el llenguatge i les accions escatològiques, la simplicitat de

9. Sainmont, J. Hughes. «Ubú o la creación de un mito». A: Jarry, A. i altres. *Patafísica. Epitomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*. Buenos Aires: Caja Negra, 2009, p. 83-116: 89.

10. Morin, Charles. «Lettre de Charles Morin à Henry Bauër» (17 desembre 1896). A: Jarry, A. *Ubú. Op. cit.*: 438-9.

les bromes i les paròdies i la malaptesa de l'estructura dramàtica. Així entès, Ubú ja no és Hebé, sinó una màscara infantil tocada per l'herència de Rabelais i Voltaire i per la de Nietzsche; certament, el seu comportament és menyspreable, però sota la màscara monstruosa habita l'*enfant terrible*, l'adolescent llibertari l'anarquisme brutal del qual, sense ser un model, serveix per confrontar la hipocresia de les persones d'ordre.

La màscara és un dels elements centrals en la proposta escènica d'Alfred Jarry. Serveix, en primer lloc, per liquidar l'actuació tradicional dramàtica, una interpretació basada en la paraula i en el gest facial, i a animar els actors a utilitzar expressivament el seu cos. El personatge ja no ha de construir-se dramàticament, ja que ve donat de manera simple per la màscara, i això allibera l'interpret per a una actuació corporal més complexa, productora de sentits que excedeixen la literalitat del text. L'alliberament de l'actuació psicològica permet maneres molt diverses de treball amb el cos al llarg del segle XX, des de la defensa de la dansa alliberada d'Adolphe Appia i Isadora Duncan, a les elaboracions estilitzades o constructivistes de, per exemple, Vsevolod Meyerhold o Oskar Schlemmer, o el grotesc realista de George Grosz i Bertolt Brecht. Però el recurs de la màscara implica també una recuperació de la llibertat carnavalesca en una temptativa d'expandir la potència subversiva del ritual popular als espais privilegiats d'enunciació simbòlica. Així és com el cos grotesc, aquest cos obert, que ignora la jerarquització entre les parts *nobles* i *innobles*,¹¹ en continuïtat amb la naturalesa animal,¹² entra en l'escena simbolista

11. Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1941). Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 27.

12. «[...] els meus personatges s'han de moure com a animals, no com a persones. La gent que va a l'oficina i tot això resulta morta. El moviment dels animals és fascinant. Cal trobar un moviment irracional.» Joan Miró, *op. cit.*: 21.

i de llavors ençà s'ha fet present en molts i diversos contextos per manifestar el desacord o per denunciar la tirania i l'horror.

La funció alliberadora de la màscara no sols fou explotada en els escenaris professionals, va ser també un recurs habitual de pintors, músics i escriptors amb la voluntat de trencar la tradició i les institucions, de trencar l'espai autònom d'exhibició de l'art i posar-se ells i elles mateixos en joc juntament amb les seves obres. L'emascament és figurat en l'histrionisme de Marinetti (que va conèixer Jarry a París i escrigué una obra de teatre titulada *Roi Bombance*¹³) i en l'evolució del teatre de guinyol realitzat pels pintors futuristes italians, i literal en les actuacions nocturnes de Gontxarova, Larionov i Zdanévix o en els figurins que Malevix dissenyà per a *Victòria sobre el sol* (1913), de Krutxónikh i Matiuxin. La màscara saltà de la pintura a les festes i als escenaris en el teatre cubista d'Apollinaire, Picasso o Léger. Mentrestant, a l'escena dadà, les màscares de Marcel Janco i les titelles de Sophie Taeuber serviren de pont entre la inspiració africana i les danses abstractes: ballar amb màscares va ser per als i les artistes reunits a Zurich, a la Suïssa neutral, la millor manera de respondre amb alegria a la barbàrie de la Primera Guerra.

Però la màscara té també la funció de qüestionar la identitat, o més aviat, la fixació i la immutabilitat de la identitat social. L'«alegre negació» del «sentit únic» i de l'«autoidentificació»¹⁴ que la màscara manifesta mitjançant l'ocultació del rostre *natural* obre un camp d'experimentació que han explorat nombrosos artistes al llarg del segle XX. Una de les primeres va ser Claude Cahun, neboda de Marcel Schwob, qui feu de l'emascament una manera de vincular l'art, l'experiència íntima i l'activisme. Molt coneguda per negar el binarisme, Cahun va recórrer al model teatral

13. Publicada pel *Mercure de France* el 1905 i estrenada al Théâtre de l'Oeuvre el 1909.

14. Richter, Hans. *Historia del dadaísmo* (1965). Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, p. 42.

i a la dramatització per evidenciar la multiplicitat del jo.¹⁵ Agafava així el testimoni de Rachilde, que manifestà la seva bisexualitat, i de Jarry, que sense haver fet mai explícita la seva orientació sexual i després d'escriure fins i tot *Le Surmâle*,¹⁶ deixà prou pistes per pressuposar una ambigüitat de gènere que hauria estat determinant en la formació del seu imaginari i de les seves figures.¹⁷

Més enllà de les hipòtesis del gènere de l'autor, el que és inqüestionable és la complexitat identitària que manifesten els seus personatges, i és aquesta complexitat la que pot explicar l'interès dels pintors i escriptors surrealistes.¹⁸ Ubú és un fantotxe, i per tant un ésser idiota, pura superfície, que serveix de mirall a les nostres baixeses, als nostres impulsos més obscurs, a tot allò de què ens avergonyim. Ens riem de la seva imbecilitat, no del seu enginy, i la clau guinyolesca ens fa digerir com a espectadors la brutalitat i la perversió, amb la mateixa facilitat amb què podem arribar a tolerar la tirania i la injustícia a canvi de mantenir-nos al costat de la «gent ben menjada».¹⁹ Així, assistim amb un somriure amarg als assassinats i insensateses a *Ubu roi*, a l'empalament d'Achras, la pederàstia i la violació a *Ubu cocu* (en què Ubú viatja amb la seva consciència dins la maleta) o a la defensa de l'esclavitud a *Ubu enchaîné*, que inclou una

15. Cahun, Claude. *Confesiones inconfesas* (1930). Girona: Wunderkammer, 2021, p. 164.

16. Jarry, Alfred. *Le Surmâle, roman moderne*. París: La Revue Blanche, 1902.

17. Fell, Jill. *Alfred Jarry: An Imagination in Revolt*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

18. Max Ernst, l'*Ubu Emperor* [Ubú emperador] (1923) del qual coincideix amb l'inici del surrealisme, realitzà el 1937 el disseny escenogràfic d'*Ubu enchaîné*, dirigit per Sylvain Itkine. El programa de mà, supervisat per André Breton, contenia textos i il·lustracions de Paul Éluard, Pablo Picasso i René Magritte. <<https://www.themorgan.org/exhibitions/online/jarry/109>> [consultat 7/10/2021].

19. Jarry, Alfred. «Questions du théâtre». *Op. cit.*: 345.

burlesca devastadora de la democràcia, basada en el pensament il·lustrat, escenificada pels «tres homes lliures» (I, 2). Podem menystenir l'encarnació d'aquesta violència en personatges històrics, com va fer Picasso identificant Ubú amb Franco (1937). Però cal també navegar amb Ubú per explorar el mal que reprimim, latent en els nostres somnis, i que pot desplegar-se fins a extrems insospitats si les circumstàncies són propícies, quelcom que més aviat s'anunciava al *Portrait d'Ubu* [Retrat d'Ubú], de Dora Maar (1936).

L'admiració per qui s'havia atrevit a posar en escena aquesta dimensió obscura de la psique sota la màscara del monstre portà Antonin Artaud a homenatjar Alfred Jarry quan creà el 1927 la seva companyia de teatre, en col·laboració amb Roger Vitrac, poc abans de ser expulsat del grup surrealista. Artaud i Vitrac valoraven l'antinaturalisme de Jarry, la seva voluntat de contribuir amb el teatre a la destrucció de la cultura dominant, així com el seu compromís perquè el teatre afectàs la vida d'una manera més directa i més determinant que la còmoda recepció dels drames burgesos; d'aquí el rebuig de la «il·lusió», la idea de l'esdeveniment escènic «únic» i irrepètible, concebut com un «acte de vida» o com una «operació vertadera» en què es posi en joc tant l'esperit com la carn.²⁰ «Si feim teatre, no és per representar obres, sinó per fer que tot el que hi ha d'obscur en l'esperit, allò soterrat, allò no revelat, es manifesti en una mena de projecció material, real».²¹

No és gens estrany que Judith Malina i Julian Beck, abans de conèixer els textos d'Artaud, que tant influí en les seves produccions dels anys seixanta, es deixàs seduir per l'obra de Jarry, que ells mateixos traduïren l'estiu de 1952

20. A. Artaud i R. Vitrac, «Théâtre Alfred Jarry», a *La Nouvelle Revue Française* n. 58 (1 de novembre de 1926) i «Théâtre Alfred Jarry. Première Année. Saison 1926-27» (brochure de 8 pàgines, 1926), a A. Artaud, *Oeuvres*, Gallimard, París, 2004, p. 227-230.

21. Artaud, Antonin. «Manifeste pour un Théâtre Avorté», *Les Cahiers du Sud*, 13^o année, n. 87, febrer 1927, a *idem*: 232.

i que posaren en escena el mes d'agost al teatre Cherry Lane, poc abans que el tancàs un inspector del Fire Department (que adduí que l'escenografia dissenyada per Beck era altament inflamable), el primer d'una sèrie d'actes d'assetjament a aquell grup d'artistes molestos en el context de la molt conservadora cultura nord-americana dels anys cinquanta.²² A *Ubu roi*, Malina i Beck varen reconèixer l'embrió del teatre antirealista i poètic, una idea que encoratjava la cerca d'aquests anys, així com la realització escènica de l'anarquisme, que practicaven vitalment, i amb gestos més explícits tant en l'artístic com en el polític després de la seva trobada aquest mateix any amb John Cage i Paul Goodman, entre d'altres. *Ubu roi* avançava l'exploració d'un teatre que es fa amb el cos, i no sols amb la paraula, així com la indagació del que Artaud anomenava «allò imponderable» dins nostre, i que guià alguns anys després la investigació sobre la crueltat, el mal i la violència en espectacles com *The Brig*, de Kenneth Brown (1963) i *Frankenstein* (1965). El monstre que componen amb els seus propis cossos els actors del Living Theatre en aquesta darrera peça correspon al que Jarry imaginà en Ubú: «és la civilització que s'amenaça a si mateixa».²³

A diferència del concepte del mal que dominà l'imaginari del segle XIX, i que podria resumir-se en el «paradigma Dostoievski»,²⁴ els grans crims contra la humanitat desvelaren altres maneres de realització del mal que, sense llevar responsabilitat individual als seus agents ni per tant permetre'n la immunitat, obliguen a considerar contextos de normalització de la injustícia, de la crueltat o de la brutalitat

que converteixen en «banals»²⁵ des del punt de vista psicològic, moral o estètic, els actes èticament més reprovables per constituir violacions dels drets humans bàsics. La dictadura de Franco, a qui Picasso, Miró i La Claca identificaren amb Ubú,²⁶ no s'hauria mantengut tants anys sense el suport d'una «multitud» tolerant amb la injustícia, ni els feixismes europeus dels anys trenta, contra els quals Max Ernst i Sylvain Itkine representaren *Ubu enchainé* (1937), ni tampoc la de la Junta Militar argentina, consolidada en la societat del «nosaltres no ho sabíem» davant la qual el Periférico de Objetos representà el seu *Ubú rey* (1990) o el règim de l'*apartheid* a Sud-àfrica, sostingut pel poder de la minoria social blanca a la qual William Kentridge acarà amb ella mateixa a *Ubu Tells the Truth* [Ubú diu la veritat] i *Ubu and the Truth Commission* [Ubú i la comissió de la veritat] (1997). La llista de referències podria ser interminable, perquè Ubú és el mal amb què vivim, i és també la màscara amb què ens en distanciam, és la brutalitat i la baixesa al mateix temps que la creativitat i la intel·ligència amb què la feim realitat. Jugar amb les coses suposadament sagrades (fins al punt de representar-ne la destrucció) pot ser també la manera de resistir la destrucció d'allò més sagrat: la vida, però no la mera supervivència, sinó la vida que vivim quan celebrem les trobades, la vida dels esdevenirs singulars, la vida de l'experiència, la que desplega la seva riquesa en la reciprocitat dels afectes, i la que s'expandeix en moments d'intensitat dels quals a vegades són causa i símptoma els emmascaraments i els jocs de l'art.

22. Tytell, John. *The Living Theatre: Art, Exile and Outrage*. Nova York: Grove Press, 1995, p. 84-85.

23. Beck, Julian. *The life of the theatre. The relation of the artists to the struggle of the people (with a new foreword by Judith Malina)* (1971/86). San Francisco: Limelight, 1991, p. 3.

24. Forti, Simona. *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*. Milà: Feltrinelli, 2012, p. 46-47.

25. Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalem* (1963). Barcelona: Lumen, 2013, p. 352.

26. «Vol que quedi a Catalunya la imatge d'un Franco bèstia i ridícul, molt ridícul». Joan Baixas, *op. cit.*: 24.

ALFRED JARRY I JOAN MIRÓ: ESPECULACIONS I ABJECCIONS

Maria-Josep Balsach



Alfred Jarry, *Ubu roi*. Mercure de France, 1896.
Cortesia Bibliothèque nationale de France

L'objet d'art, par définition, est le crocodile empaillé.¹
—Alfred Jarry

1.

No es pot concebre ni l'obra ni la vida d'Alfred Jarry (1873-1907) sense la transgressió que suposa la voluntat d'abolir la pròpia identitat: «No haurem aconseguit enderrocar-ho tot a menys que també demolim les ruïnes», escriu Jarry a la seva obra *Spéculations*.² Hereva de la literatura del límit de Gérard de Nerval, d'*Un coup de dés* de Mallarmé, de les imatges transgressores de Lautréamont i dels poetes visionaris francesos,

1. [L'objet d'art, per definició, és el cocodril dissecat].

2. Jarry, Alfred. *Spéculations. Gestes. A: Œuvres complètes*. Tom IV. París: Garnier, 1987, p. 22.

l'obra literària de Jarry s'expandeix en la conquesta d'un món nou en el qual, amb violència, es vol arrencar a les paraules la que serà una metàfora delirant: el lloc on conviuen allò més alt i el més abjecte, la rialla i l'apocalíptic, l'equilibri i l'al·lucinació. «Allò real només pot expressar-se per l'absurd», va escriure el seu amic Paul Valéry.

Ubú, el protagonista de les obres teatrals *Ubu roi* (1896), *Ubu enchaîné* (1900), *Ubu cocu* (1900), i —fora del cicle escènic—, *Almanachs du Père Ubu* (1899 i 1901) i *Ubu sur la butte* (1906), és una caracterització d'allò monstruós. La seva genealogia podria ser la de les farses medievals, el *Macbeth* de Shakespeare o la *Commedia* italiana del segle XVIII. Ubú representa la humanitat en la seva manifestació més mesquina, ordinària i menyspreable, ensems que ens fa riure en un estadi que va més enllà del riure. En la primera representació d'*Ubu roi* al Théâtre des Phynances de París, el 10 desembre de 1896, els espectadors es van irritar. No pas per la complexitat inquietant del personatge, sinó pel seu vocabulari obscè, per la desmesura de la farsa. El poeta W. B. Yeats, que va assistir a la primera representació, descriu l'exasperació del públic davant la caracterització d'aquest personatge principal, animalesc, que porta com a ceptre una escombria invertida: «Aquella nit, a l'Hôtel Corneille, m'assec molt trist, ja que la comèdia, l'objectivitat, ha revelat una vegada més el seu poder cada vegada més gran. Em dic: "Després de Mallarmé, després de Verlaine, després de Gustave Moreau, després de Puvis de Chavannes, després dels nostres propis versos, després dels tènues colors barrejats de Conder, què més és possible? Després de nosaltres, el Déu salvatge"». Mallarmé va capir la violència creativa d'aquest «déu salvatge» i va escriure a Jarry: «Heu creat, amb una greda rara i duradora, un personatge prodigios [...] i m'obsessionau...».³

3. Citat per Shattuck, Roger. *La época de los banquetes*. Madrid: Antonio Machado Ed., 1991, p. 177.

De fet, Ubú és un Falstaff esperpèntic que raneja els confins de la *hybris* tràgica si no fos per la vis còmica que destrossa tota referència coneguda i ens situa en un espai inusitat. Ubú és també la polarització de *Monsieur Teste* de Paul Valéry: en lloc d'una testa (*teste*), Ubú només té una bota o ventre immens: el «místic sense fe» se superposa a la «mula ignorant», en una construcció literària en la qual lllisquen l'obsenitat i la desmesura juntament amb la ironia, la soledat i l'aniquilació monstruosa per la llibertat.

En el discurs que Jarry pronuncia a la primera representació d'*Ubu roi* podem llegir: «Pel que fa a l'acció, que és a punt de començar, té lloc a Polònia, és a dir, Enlloc. [...] Enlloc és arreu i és el país on ens trobam d'entrada. [...] El senyor Ubú és un ésser menyspreable, per això se'ns assembla (des d'allò més baix) a tots nosaltres. Assassina el rei de Polònia, quan és rei, i després massacra els nobles, després els oficials i després els camperols».⁴

Ubú fa referència a tots nosaltres, ens retorna la nostra imatge quan les passions més baixes apareixen, quan hom no les pot controlar. Així, el personatge d'Ubú és també una denúncia d'aquests estats que anorreen l'home i el fan esclau d'ell mateix. A l'inici dels *Paralipomènes* escriu: «Mai no arribarem a l'anarquista perfecte, perquè seguirà essent humà, i seguirà fent ostentació de covardia, lletjor i brutícia [...]».⁵ En aquest seu món solitari, Jarry lloa també el món de l'excés tot seguint el poema de William Blake que es troba a *The Marriage of Heaven and Hell* (1790):

4. «Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part. [...] Nulle Part est partout, et le pays où l'on se trouve d'abord. [...] Monsieur Ubu est un être ignoble, ce pourquoi il nous ressemble (par en bas) à tous. Il assassine le roi de Pologne, puis étant roi il massacre les nobles, puis les fonctionnaires, puis les paysans». Jarry, citat a Miró, *L'Enfance d'Ubu*, 1953, París, Galerie Marwan Hoss (abril-juny 1985).

5. Jarry, Alfred. *Gestes suivis de Paralipomènes d'Ubu*. París: Ed. du Sagittaire, 1921, p. 9.

«El camí dels excessos porta al palau de la saviesa; perquè mai sabrem què és suficient fins que sapiguem que és més que suficient».⁶ Blake, en aquesta inversió del cel i la terra ens diu que al fons de l'infern hi ha el cel, però que el cel és encara ocult. És enmig d'aquestes fondàries obscures que brillen el foc i la llum; d'aquesta mort puja la vida i d'aquest infern el cel.

2.

Miró està fascinat pel protodadaïsta Jarry, pels personatges que fa néixer des d'un món inèdit, i crearà algunes obres basades en la reverberació d'*Ubu roi* durant la seva etapa dels anys vint: «*Danseuse espagnole* [Ballarina espanyola] (1928) ha de ser cruelment còmica, amb claus clavats, [...] mirar el dibuix-croquis que tenc a Barcelona per a la Mère Ubu».⁷ «La sang que li raja com un ideograma que acaba en estel. Que hi hagi en aquestes teles un gran humor i gran poesia, com en Jarry».⁸ La mare Ubú és la femella que fa de parella del monstre. Miró ens en dona el rostre en un dibuix de l'any 1937, deforme com els monyons de carn de la sèrie

6. «The road of excess leads to the palace of wisdom; for we never know what is enough until we know what is more than enough». William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), traduït al català per S. Serrallonga, *Les noces del cel i l'infern*, Vic, Eumo, 2012, p. 32.

7. Margit Rowell ha estudiat la iconografia de Jarry en l'obra de Miró, influència que reconeix ja al *Portrait de Madame B.* [Retrat de Madame B.] (1924), i comenta que a *L'Addition* [La suma] (1925) els caps dels personatges són gairebé indistingibles dels caps de les titelles que Jarry va utilitzar en una representació de l'any 1888 de l'obra teatral *Le Surmède* (1902) i que coneixia perquè van ser reproduïdes per Apollinaire a «Les Soirées de Paris» (15-V-1914). Vegeu Rowell, M. «Magnetic Fields: The Poetics». A: *Joan Miró: Magnetic Fields*. Nova York: Guggenheim Museum, 1972-1973, p. 41-45.

8. Miró, Joan. «Carnet "Une femme"» (1940-1941). A: *Carnets Catalans*. Barcelona: Polígrafa, 1980, p. 131-132.

de les pintures salvatges.⁹ Anys després la convertirà en una escultura, *Mère Ubu* [Mare Ubú] (1975), fosa en bronze, on l'ull i el cos i els pits —com dues grans punxes— es fan u. Aquesta mena de construcció formal la retrobarem dibuixada a les parets emblanquinades de Son Boter, la seva masia de Palma, que Miró ha poblat de presències i siluetes grotesques de manera fantasmagòrica.

Miró va realitzar una primera sèrie de dibuixos per a Ubú l'any 1953, en què veim la disposició calligràfica i sònica en la representació de les figures realitzades amb colors primaris. El ventre immens d'Ubú —amb l'espiral característica— i l'animalitat dels trets, com els altres caràcters d'éssers perplexos, provoquen en aquestes obres un moviment frenètic entre els personatges, amb paraules que ens remetent tant a l'escatologia dels excrements del text de Jarry com a la sèrie de litografies *Ubu aux Baléares* [Ubú a Balears] (1971), en la qual Miró suprimeix absolutament formes i colors i escriu exclusivament fragments textuais de les obres de l'escriptor maleït: «Merdre», «Tempête», «Panthère», es destaquen sobre altres frases pintades que evocuen les bufonades d'Ubú i converteixen les lletres en imatges simbòliques i formals alhora. En una conversa amb Raillard, Miró explica: «Aquí les paraules i la pintura juguen a un joc astut: qui va fer què? L'humor d'Alfred Jarry en aquesta inversió que pertorba la mirada i els pensaments suaus que diuen ser seriosos».¹⁰ L'any 1966, Miró va

realitzar una altra sèrie de tretze litografies en color (*Ubu roi* [Ubú rei], Tériade Éditeur) en les quals l'univers del text s'ompl d'éssers enigmàtics i de relacions fantàstiques, absolutament acolorides i amb la referència al *vesica piscis*, on l'esperit grotesc es barreja amb el món celeste dels astres.

La consciència d'un espai on conviuen els oposats, Jarry l'extreu de la seva concepció d'allò monstrosos. En un article per a la revista *L'Ymagier*, escriu: «S'acostuma a denominar Monstre a la concordança inhabitual d'elements dissonants: el Centaure, la Quimera, reben aquesta qualificació dels que no els comprenen. Jo anomen monstre a tota bellesa original i inesgotable». I afegeix: «Ubú, que s'ha de mostrar sense parar a la multitud, potser seria útil explicar-lo pel seu passat per liquidar completament aquest bon home. Si sembla un animal, és perquè té sobretot la cara porcina, el nas semblant a la mandíbula superior del cocodril, i la totalitat de la seva cuirassa de cartró el converteix completament en el germà de la bèstia marina més estèticament espantosa, el cranc de ferradura».¹¹ El principi de monstrositat aplicat a la literatura consisteix a reunir objectes i sentiments que pertanyen a universos diversos. L'anacronisme, els temps verbals trastocats, els contraris, es combinen en una superació del temps per introduir-nos en l'infinit de la seva obra.

9. L'obra de Miró tendrà sempre referències al món iconogràfic i poètic de Jarry. Entre els seus llibres personals hi ha un exemplar d'*Ubu roi* editat l'any 1921 a París. Als seus marges es troben una sèrie de dibuixos que donaran pas a les il·lustracions definitives de les sèries vinculades a Ubú. Cfr. Miró. *Notas de Trabajo, 1940-41*. Vegeu Rowell, Margit. *Escritos y conversaciones*. València: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002, p. 248.

10. «Ici les mots et la peinture jouent un jeu retors: qui a fait quoi? L'humour d'Alfred Jarry dans ce retournement qui trouble le

regard et les pensées molles qui se prétendent sérieuses». Raillard, Georges. *Miró*. París: Hazan, 1989, p. 76.

11. «Ubu devant être incessamment manifesté à la foule, il serait peut-être utile, de l'expliquer par son passé, a fin de liquider entièrement ce bonhomme. S'il ressemble à un animal, il a surtout la face porcine, le nez semblable à la mâchoire supérieure du crocodile, et l'ensemble de son caparaçonnage de carton le fait en tout le frère de la bête marine la plus esthétiquement horrible, la limule». Jarry, citat a Miró, *L'Enfance d'Ubu*, 1953. *Gouaches et collages*. París: Galerie Marwan Hoss, abril-juny, 1985.

L'Enfance d'Ubu [La infantesa d'Ubú] (1975, Tériade Éditeur) és una darrera sèrie de litografies en què Miró canvia radicalment la seva expressió del cosmos d'Ubú: elements sexuals, fragments de cossos esqueixats, lletres esparses, com si el món hagués explotat a bocins tot formant un gran *collage* abstracte, un gran foc d'artifici. La infància, en aquest cas, rau en una visió més lírica del món escatològic i dels jocs dels primers anys de la memòria, com un gran *Carnaval d'Arlequin* [Carnaval de l'Arlequí] (1924-1925), hereu del món de les *grotesques* de la pintura del Renaixement.

3.

Aquests tres quaderns o llibres de bibliòfil de Miró culminaran, l'any 1978, en la materialització tridimensional d'Ubú: la representació teatral de *Mori el Merma*.¹² Dirigida per Joan Baixas i realitzada per la companyia catalana Teatre de La Claca, Miró en va realitzar l'escenografia, els decorats i les màscares de tots els personatges transvestits —com a marionetes escultòriques gegantines—, sorgits dels seus dibuixos preliminars. «Apareixen en l'escena monstres, dèmons, escenes surrealistes, discursos incomprendibles, músiques originals en una imatge inequívoca», explica Roland Penrose en el seu documental sobre Miró.¹³ En aquest precís moment creatiu, Miró és impel·lit per una idea política i de celebració: l'associació d'Ubú amb el dictador Francisco Franco, que acabava de morir tranquil·lament al seu llit l'any 1975. Això suposava la fi d'una època, un camí d'alliberament del poder polític, religiós i de l'assetjament policial, tal com explica Francesc Català Roca en

12. Al final de l'any 1975, Joan Baixas, director del grup Teatre de La Claca, col·labora amb Miró en la gestació de l'obra teatral *Mori el Merma*. La preestrena va tenir lloc al Teatre Principal de Palma el 7 de març de 1978, i el 7 de juny d'aquest mateix any va ser estrenada al Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

13. Penrose, Roland. *Joan Miró. Teatro dei sogni*. 1978. <<https://www.youtube.com/watch?v=hvlu7whTiPU>>.

una pel·lícula sobre el procés creatiu d'aquest espectacle.¹⁴ Miró, doncs, associava Ubú en general a tots els dictadors i opressors, com explica a Raillard el mes de maig de 1977: «Ara tothom veu clar que l'imaginat per Alfred Jarry era la realitat de Franco i la seva colla. Per això em va encisar sempre Ubú durant els anys del franquisme, per això ho vaig dibuixar sovint» [...] «Franco, al marge de la seva política, és un home físicament repugnant. Hi ha rostres que no enganyen».¹⁵

L'escena és, doncs, el gran teatre del món, i Miró va viure aquest espectacle tot explorant paral·lelismes amb el destí de les persones i l'opressió dels pobles, ensems a una gran festa carnavalesca reblerta de colors i de personatges grotescos que formaven una fantasmagoria delirant. El nom de l'obra —que no té cap diàleg— és manllevat de la tradició popular catalana del dia la processó del Corpus, on els capgrossos —que acompanyen als gegants— eren escridassats pels nens al crit de «Mori el Merma!».

Le Chien d'Ubu [El ca d'Ubú] és un dels personatges principals. En els dibuixos preparatoris, Miró apunta que «el gos del Merma, que borda al públic a l'enterrament — udols de gos» [...] «Davant i redera diferents/màscara i gos».¹⁶ L'animal és el respir del monstre. En el personatge construït hi veim un cap amb uns grans pantalons tacats de pintura que porta un cap de gos afegit, com un dibuix a l'aire. *El Abanderado* [L'abanderat] és un altre figurí de la farsa que porta un ram de flors i l'estendard, mentre éssers emmascarats pul·lulen com a animals en l'escena i embolquen l'immens Ubú, que sembla l'abella reina de l'espectacle, el monstre omnipresent,

14. Pel·lícula de Francesc Català Roca sobre el procés de treball de Miró amb els actors. Vegeu-ne la referència a: <<https://www.youtube.com/watch?v=9z23cy5a8ZU>>.

15. Raillard, Georges. *El color dels meus somnis*. Palma: Leonard Muntaner, 1993, p. 237.

16. Dibuixos preparatoris per a *Le Chien d'Ubu*, ca. 1977. Es Baluard Museu, dipòsit col·lecció Govern de les Illes Balears, n. reg. 758.

amb el gran ventre pintat damunt una gran tela que s'estén per l'escenari fins a arribar al sostre.

En un dibuix de la preparació de l'escenografia hi trobam, també, una síntesi d'un recorregut celeste: una gran espiral (com la del ventre d'Ubú) solcada d'estels. Miró hi ha escrit: «Representacions de nit, que tot agafi més potència. Jugar amb els reflectors. Al mig jo pintant aquesta forma amb negre, taques de color a l'entorn i estels».¹⁷ Alguns astres i formes abstractes ens ajuden a veure la gènesi de semblant fantasmagoria. Nassos que són penis, rostres tous de feltre, ulls esbatanats, assajos de colors: negre, vermell, blau, verd, groc, violeta i marró, amb un escrit que fa referència a la seva obra *Le lézard aux plumes d'or* [El llangardaix amb plomes daurades] (1971).

Al final de l'any 1906, Alfred Jarry va decidir transformar la seva vida en el seu darrer personatge literari abans de morir a l'edat de trenta-quatre anys. *La nuit des temps* és el viatge als inferns que ell crearà a partir d'una intensa lectura de *l'Apocalipsi*. En aquest text, Jarry intenta fer visible la coherència superior de la seva concepció del món: l'alternança de realisme i del meravellós, del possible i de l'impen-sable. I també la denúncia de la misèria de l'home en el seu son anorreant. Cal el despertar pel sacseig de la paraula. Una de les grans aspiracions de la pintura i la literatura és el seu combat per expressar l'experiència de la realitat que ens transcendeix sense alterar-la. La ironia i la comicitat, el pas del riure davant un món que ens bleeix, són el camí *altre* per a la seva manifestació.

17. *Sense títol* (dibuix referent a la preparació de *Mori el Merma*), 1976. Es Baluard Museu, dipòsit col·lecció Govern de les Illes Balears, n. reg. 764.

Personae.

Màscara contra la barbàrie

Del 26 de novembre de 2021
al 13 de novembre de 2022

Organització

Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Direcció

Imma Prieto

Comissariat

Imma Prieto

Disseny expositiu

Toni Giró (TAT_lab)

Coordinació exposició

Catalina Joy
Beatriz Escudero

Registre

Soad Houman
Rosa Espinosa

Muntatge

Art Ràpid
Dropi
Ebanisteria J. Cañellas
Art y Mol
Pinturas Durán
Es Baluard Museu

Transport

SIT
Art Ràpid

Assegurances

Correduría March-Rs
Grupo Galilea

Disseny gràfic

Hermanos Berenguer

Textos

Imma Prieto. Directora de Es Baluard
Museu d'Art Contemporani de Palma
Robert Wilson. Director de teatre
i artista visual
Maria Josep Balsach. Professora i poeta
José A. Sánchez. Professor i
investigador, ARTEA/UCM

Traduccions

Àngels Àlvarez
la correccional

Impressió

Esment Impremta

Crèdits fotogràfics

David Bonet, p. 12
Joan Ramon Bonet, p. 13
Xisco Bonnin, p. 11
Cortesia i Mira Madrid, p. 16
Cortesia Galeria Àngels Barcelona, p. 14
Cortesia Galeria Fran Reus, p. 17
Cortesia de l'artista i Gladstone
Gallery, p. 15
Oliver Roura, p. 18
Bibliothèque nationale de France, p. 30

© de la present edició,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2021
© dels textos, els autors
© Miriam Cahn, Maria Carbonero,
Daniel García-Andújar, Shirin
Neshat, 2021
© Esther Ferrer, VEGAP, Illes
Balears, 2021
© Successió Miró, 2021
© Succession Antonio Saura /
www.antoniosaura.org / A+V
Agencia de Creadores Visuales 2021
© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP,
Madrid, 2021

Agraïments

Fons Fotogràfic F. Català-Roca –
Arxiu Històric del COAC
Fundació Joan Miró, Barcelona
Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca
Galeria Noguera Blanchard
Galeria ADN
Meyer Riegger
Successió Miró
Wilson Company

Joan Bonet
Charles Chemin
Marko Daniel
Lola Fernández
Núria Gil
José María Lafuente Balle
Joan Punyet Miró
Christoph Schletz
Robert Wilson
Alejandro Villalba

DL PM 00842-2021
978-84-18803-26-0

#PERSONAEESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARI: DE DIMARTS A DISSABTE DE 10 A 20 H
DIUMENGE DE 10 A 15 H