

alguna cosa ha estat dita



alguna cosa ha estat dita

teresa minguell mària (teresa w)
tesina de màster



màster de producció i recerca artística
línia d'art i tecnologia de la imatge
tutor_eloï puig
2021_22

abstract

Aquesta tesina desplega una reflexió sobre la dissonància entre l'ordre lingüístic i la flexibilitat de la vivència. A partir de presenciar els assaigs d'una performance grupal, investigo el contrast entre les accions viscudes i la seva interpretació verbal posterior. Aquesta recerca es completa amb la realització de la peça *alguna cosa ha estat dita*, una performance que ha estat creada de forma conjunta amb el col·lectiu *cercle de fades*.

cos | relació | performance | llenguatge | col·lectiu

This dissertation reflects on the dissonance between the linguistic order and the flexibility of the experience. By witnessing the rehearsals of a group performance, I explore the contrast between the actions and subsequent verbal interpretation. This research is completed with the realization of the piece "alguna cosa ha estat dita", a performance jointly created with the "cercle de fades" collective.

body | human relationship | performance | language | collective

índex

(abstract)	
1_ índex	
2_ record llunyà	6
3_ objectius	7
4_ preguntes d'investigació	8
5_ metodologia	9
6_ marc teòric	14
7_ el terreny indefinit	16
7_1_ exemple I	16
7_2_ experiència i representació	18
7_3_ living knowledge	22
7_4_ de forma col·lectiva	27
7_5_ les coses no són mai del tot enteses	30
7_6_ l'aparició de l'oralitat	35
8_ alguna cosa ha estat dita	40
8_1_ el procés	40
8_2_ la peça	54
8_3_ els estels	72
9_ aprenentatges i agraïments	76
10_ fonts documentals	79

record llunyà

De petita no corrien moltes paraules per casa. La comunicació s'escolava per altres camins. Als meus pares els costava dir *t'estimo, gràcies, ho sento, perdona'm*. I, com ells, a mi també. Jo vaig aprendre a expressar-me a través d'altres formes, de formes no verbals. Amb les cançons, amb els dibuixos, amb els colors... Però a l'escola ens ensenyaven bàsicament a llegir i a escriure. A tot arreu, fora de casa, em demanaven paraules. No sé si no en sabia o no en necessitava, però em molestava veure que estaven per totes bandes. I que entre el *tu* i el *jo* sempre hi havia un fil, que s'havia d'unir a través d'elles. *Perquè tu m'entenguis a mi i perquè jo t'entengui a tu*, teníem les paraules.

No sé fins a quin punt això resulta un antecedent per aquesta tesina. Diria que allà van començar a rondar-me preguntes que arrossego encara ara: preguntes sobre la comunicació, sobre el llenguatge, sobre les paraules. Aquest projecte s'allunya amb escriu d'aquell record. Però crec que en conserva, a dia d'avui, aquella curiositat, aquell interès, aquells dubtes.

alguna cosa ha estat dita presenta un seguit de reflexions originades a l'observar diversos aspectes característics de la pràctica performàtica. Durant sis mesos, un col·lectiu de quatre dones ens hem reunit per idear una performance sobre la tensió entre el llenguatge i els altres mètodes d'expressió no verbals. Els assaigs d'aquesta peça, m'han permès detectar com certs elements propis de les arts vives han anat desapareixent de la majoria de pràctiques epistemològiques. Com poden ser el fet de pensar des del cos, de crear en base a la relació humana o de produir significat des de l'experiència. Aquesta tesina pretén posar-los en relleu per donar-los un espai i un valor.

Les investigacions de caràcter tant teòric com performàtic s'han nodrit de forma recíproca. La performance, al ser una pràctica experimental i oberta, ha impregnat la seva conceptualització d'aquesta característica. És per aquest motiu que *alguna cosa ha estat dita* se situa en un territori inestable, en l'esclatxa entre una experiència i la seva impossibilitat de ser verbalitzada. Aquesta tesina és com una esquerda inexacta, oberta entre la vida i la paraula, entre el dubte i la certesa, entre el joc i el pensament.

objectius

L'objectiu d'aquesta tesina és reflexionar sobre la dissonància entre l'ordre lingüístic i la flexibilitat de la vivència. Per aquest motiu, un dels propòsits d'aquest estudi és la creació d'una performance en col·lectiu. Utilitzant els assaigs com a objecte d'estudi, pretenc investigar el contrast entre les accions generades corporalment i la seva interpretació verbal posterior. La meva intenció, en aquesta línia, és que el procés de creació de la peça resulti una investigació en sí mateixa. I que avanci en paral·lel a la recerca teòrica, permetent que una impregni i reforci l'altra, de forma bidireccional.

De la presència del cos i de l'acció en les arts vives, deriven diversos conceptes que aspiro a posar en relleu a través d'aquesta investigació. Un d'ells és l'ús de l'experiència com a mètode per la producció de sentit. Un altre dels elements que proposo destacar és la possibilitat de conviure amb la multiplicitat d'interpretacions com a pràctica social. Per últim, m'interessa plantejar la creació, i per tant la generació de coneixement, com una dinàmica col·laborativa.

preguntes d'investigació

Les preguntes truncals són plantejades com un tret de sortida de la tesina que dispara en moltes direccions. Les quals, posteriorment, seran aterrades al llarg de la investigació. Aquestes però, era important marcar-les en un inici perquè en són el seu germen, el nucli a partir del qual he desenvolupat totes les reflexions:

Quins mètodes tenim per accedir a allò real?

Més enllà dels que ja imperen, quins volem fomentar?

Per què ens comuniquem a través del llenguatge?

És possible comunicar-se sense fer ús del llenguatge?

En quin moment apareix el llenguatge com a medi de relació humana?

Què hi havia abans de les paraules?

metodologia

En un primer moment he definit la matèria que m'interessa investigar realitzant una lectura bibliogràfica. Gràcies a autors de diferents camps que han reflexionat sobre diferents aspectes del llenguatge verbal, de la comunicació i de les arts vives, he anat acotant el tema d'aquesta recerca. Simultàniament, he complementat la recopilació bibliogràfica amb el visionat d'obres i entrevistes d'artistes que treballen entorn aquests conceptes. L'elaboració de mapes conceptuals, el fet de definir les preguntes d'investigació, i la conversa amb companyxs i professorxs de la universitat, m'han ajudat també a concretar el contingut de l'estudi.

Posteriorment, he posat en relació els dos eixos conceptuals que sostenen la meua tesina utilitzant la metodologia de l'anàlisi cultural visual (Bal, 2014): les accions generades durant l'elaboració d'una performance i la seva interpretació verbal posterior, destapen una contradicció. Que, en el fons, és la que perviu entre la rigidesa del llenguatge i la flexibilitat de l'experiència. La metodologia que idea aquesta autora neerlandesa m'interessa, sobretot, pel seu qüestionament dels límits entre disciplines. En aquesta línia, he decidit entrelaçar metodologies pròpies d'una pràctica artística com la performance, amb les característiques de les ciències humanes i socials. El fet de posar en relació conceptes aparentment divergents, combinant la perspectiva de diversos autors amb la meua pròpia, m'ha permès aportar una reflexió més permeable i, sobretot, lluny de ser definitiva i definitòria.

La investigació artística gira al voltant de les dinàmiques que es creen al treballar amb el cos, en col·lectiu, i sense fer temporalment ús de la paraula. He triat realitzar una performance justament per poder interrelacionar aquests tres elements. En primer lloc, el fet de treballar amb els sentits i amb l'escolta dels nostres cossos, obre la possibilitat de generar un espai lliure de comunicació verbal. Almenys per unes hores, podem experimentar com sintonitzar, com vincular-nos i com comunicar-nos d'una forma alternativa. A més a més, de la performance m'interessa el component del *live*: pel fet d'estar connectada amb el present, resulta una obra oberta, mutable, canviant i efímera (Ferrer, 2017). I, de retruc, una difícil d'enregistrar, de captar, o de contenir en un document visual, textual o de qualsevol altre tipus (Taylor, 2007). Justament aquest fet, la dota de la capacitat de ser una obra difícilment articulable a través del discurs. La seva verbalització, la seva disposició en forma de narració coherent, és oposada a la seva naturalesa. Aquesta característica s'alinea a consciència amb el contingut d'aquesta investigació, que se situa en els límits del llenguatge, en el terreny d'allò que no és del tot comprensible, ni del tot comunicable.

Per crear la peça, en un inici he realitzat una búsqueda d'un grup de performers per intuïció. La premisa ha estat que siguin dones, que treballin amb el cos o la veu, i que vulguin crear una peça de forma col·lectiva. Per definir el nostre procés, m'han servit de referència les metodologies col·laboratives emprades per altres artistes, com són les del Grup de Treball on pertanyen integrants com Francesc Abad i Francesc Torres, entre d'altres. El fet de discutir la proposta conceptual entre totes, com a primera presa de contacte, ve influïda per la dinàmica d'aquest col·lectiu d'artistes catalans dels anys 70. Gràcies a la conversa, han pogut aparèixer els diferents punts de vista des dels quals cadascuna percep el mateix tema. Les discrepàncies i els punts en comú al respecte, ens han permès consolidar una idea conjunta. O, almenys, situar-la des de les veus pròpies de cada integrant (Haraway, 1995).

Pel que fa a les metodologies de performance emprades, he pres d'antecedent les d'artistes com Xavier Le Roy o Esther Ferrer. L'ús de la partitura com a pauta per estructurar les accions que succeeixen en la peça, creada i apresada pels propis artistes, és un element clau que hem incorporat a la nostra dinàmica de creació. L'esbós de la performance també s'ha anat dibuixant a través de tècniques com la improvisació, d'exercicis corporals pautats prèviament, i de visionat de referents que ens han disparat la imaginació. A més a més, totes les proves realitzades durant els assaigs setmanals les hem enregistrat en vídeo i fotogràficament. Aquestes tècnica ens ha servit per seleccionar les parts més rellevants de cada sessió. Com si fos un engranatge, els fragments escollits han anat creant un esborrany de la coreografia. A la vegada, les gravacions m'han servit per identificar com ha evolucionat la nostra forma de comunicació corporal-sonora. Gràcies al seu visionat, he pogut detectar com els nostres cossos i veus creaven els seus propis codis comunicatius. En efecte, la pràctica artística m'ha servit per fonamentar i desenvolupar els conceptes de la investigació teòrica, i viceversa.

Per altra banda, he fet servir metodologies pròpies de les ciències humanes i socials. La investigació activa participant feminista (Biglia, 2007), juntament amb la metodologia col·laborativa, defineixen el meu procediment fins a cert punt. Pel que fa a la primera, em desmarco del fet que normalment s'utilitza en búsqueda d'una acció, canvi o impacte social. Tot i que aquesta tesina pugui tenir implicacions, de retruc, d'aquest caire, no n'és l'objectiu principal. Sinó que hi apareix, més aviat, com una segona capa de significat, que no la fa el motiu de principal de la investigació. En aquesta línia, el fet de triar treballar en col·lectiu pot tenir un potencial polític, ja que ens empeny a sortir de la nostra individualitat i subjectivitat, per tenir en compte la dels altres. I, a la vegada, ens demana aprendre a fer-ho amb cura, amb afecte i amb responsabilitat. El fet de vincular-nos i relacionar-nos en l'activitat artística (Bourriaud, 2008), també pot esdevenir un motor de canvi. En definitiva, treballar en col·lectiu

genera un seguit de potencials polítics però, almenys en aquest cas, són conseqüència de i no pas el propòsit cabdal d'aquesta investigació.

Pel que fa a la metodologia col·laborativa de la investigació artística, també és una nomenclatura que caracteritza el nostre procés de treball només en part. Tot i que els exercicis o les idees per la coreografia hagin estat formulades per totes les integrants de la performance, no puc dir que sigui un procés íntegrament col·laboratiu, ja que he estat guiant les decisions del projecte fins al final.

Aquesta metodologia també ha influït, bidireccionalment, la pràctica artística i la investigació teòrica. En un inici, pensant sobre el llenguatge com a codi comunicatiu, vaig entendre que no tenia sentit fer recerca artística sense implicar la participació d'altres persones. Justament la comunicació només succeeix si hi ha la presència d'un "altre": l'acte comunicatiu de forma individual no té cabuda. Aquest és un dels motius pels quals em semblava coherent fer evolucionar un projecte que havia encetat jo sola, per fer-hi sonar altres i més veus. A part, el fet de dur a terme un procés col·laboratiu, o semi col·laboratiu, m'ha permès generar un espai on experimentar, entre totes, diverses formes d'entendre i de comunicar-nos. I, a la vegada, fer-ho d'una manera més àmplia, que si només fóssim dues integrants. Al ser unes quantes, es multiplicaven i es feien més interessants les possibilitats del que podia succeir i, posteriorment, reflexionar al respecte.

Després de tot, entendre la creació com un diàleg, és clau també en la meua tesina. I plantejar-la com un espai de relació humana amb voluntat d'intercanviar idees, de col·laborar, de forjar vincles, de connectar. Per aquest motiu, més enllà de la peça final com a resultat, era important per mi el fet d'estar juntes, i de crear lligams entre nosaltres, com a substància primordial del procés (Bourriaud, 2008).



Aquesta investigació es recolza directament en les línies de pensament de Foucault i Derrida, emmarcats en els corrents filosòfics i culturals del gir lingüístic i el post-estructuralisme. Aquests autors estudien el llenguatge com a medi de transmissió del coneixement, i la inherent complexitat de representar la realitat. Obres com *Las palabras y las cosas* (1968) de Michel Foucault, i *La escritura y la diferencia* (1989) de Derrida, m'acompanyen de fons en el meu estudi.

Per altra banda, el segon eix conceptual d'aquesta recerca s'ubica en el marc teòric del gir performatiu. La presència del cos i de l'acció en les arts visuals ha posat en dubte el concepte tradicional de *representació*. Aquest canvi d'enfocament en la cultura visual, és conseqüència directa de les aportacions de filòsofs com J. L. Austin i J. Searle.

Un dels referents que m'interessa en concret d'aquestes grans línies, i que genera una reflexió derivada d'aquest qüestionament tradicional de les arts visuals, és Nicolas Bourriaud a *Estética relacional* (2008). Aquest autor desvia el focus de la praxis artística de l'objecte i el projecte, per centrar-lo en la relació humana. El seu posicionament és important per mi perquè, en última instància, dóna valor a la matèria prima de la què està feta la producció del coneixement, que és la vida.

També autors com Martí Peran i Marina Garcés acoten aquests enunciats. Peran, en l'article de *Gargot i balboteig* (2021) defensa el joc com un mètode per la producció de significat. Aquest component corporal, vivencial i experimental que deriva del gaudi, m'interessa reivindicar-lo des de les pràctiques performàtiques. Com a contrapunt, Garcés a *La estandarización de la escritura. La asfixia del pensamiento filosófico en la academia actual* (2013), reflexiona sobre la necessitat imperant d'utilitzar el llenguatge verbal en les pràctiques epistemològiques. Al mateix temps però, reivindica incloure la fisicitat en el discurs. La presència del cos en la generació de sabers és un dels valors que incorporo de Garcés, i que resulta un dels eixos cabdals d'aquesta investigació.

Per últim, aquesta tesina la sostenen artistes com Esther Ferrer o Aimar Pérez Galí. Pel que fa al gir performàtic, l'artista basca incorpora la *presència* com a un element tronc i definitori de la disciplina de la performance (Ferrer, 2017). D'aquesta manera, qüestiona la necessitat imperant de *representació* de les arts, i eixampla la mirada cap a altres possibilitats i horitzons. Pérez Galí (2015), per altra banda, reclama el discurs corporal com un de suficientment vàlid i legítim. En aquesta tesina, recullo com l'artista tensa la corda entre la necessitat constant de verbalització i l'expressió pròpia del moviment, que es fa comprensible per si mateix.

exemple I

Els assaigs de la performance han estat el germen de les reflexions que ara presento en aquesta investigació. L'*exemple I* descrit a continuació exposa una situació experimentada amb les performers a l'inici del semestre. Aquest succés em servirà de fonament per analitzar diversos aspectes relacionats amb les pràctiques corporals en les arts vives.

Exemple I.

és divendres i tenim una premisa: durant la improvisació no utilitzarem les paraules. però el cos té els seus mecanismes de parla, que es van desemmascarant sense adonar-nos-en.

avança el meu braç cap al centre i la mà diu -clap. pica a terra. el tors de la júlia segueix el moviment del meu braç i reitera -clap. un segon. les mans guien els dos braços de la maría, que guien els dos braços de la júlia, que guien els meus dos braços cap al mateix punt. a sis veus, entonen: cla-cla-clap. dos segons, tres segons, el braç de la bárbara llisca pel mateix sòl on han ressonat les mans. i, com si fos una serp, rept a esborrant la marca invisible que no ha quedat gravada a terra: ffssss... -clap, reafirma la mà de la júlia. quatre segons. -clap, segueixen les meves dues mans. cinc segons. -cla-cla-cla-cla-clap, compassen dreta-esquerra-dreta-esquerra-dreta les mans de la maría. sis segons. -clap, repeteix la mà de la júlia i, com desviant el seu so cap a l'esquerra, cap a fora del centre, cap a fora del cercle que formen els nostres cossos, la meua mà -clap. set segons. -ffsssss, renega incansable el braç de la bárbara i -ffs. el braç de la júlia assenteix, dirigint-me el seu missatge amb un moviment curt. -f fss, confirmen els meus braços un rere l'altre, patinant cap als de la bárbara com enviant-li una resposta. conjuntament els de la maría es precipiten endavant, en un moviment que va i ve sospenent, per un moment, un silenci corporal. vuit, nou, deu, onze segons. el braç de la bárbara refusa -ffsssss. i -fffs, claudiquen els meus braços, inclinant-se endavant com enunciant una pregària. s'allarguen s'allarguen s'allarguen amb els de la maría per llançar una espècie de sí, d'acord, també, dotze segons, tretze segons. -ffs torna accelerat el braç de la bárbara, catorze segons. -ffffffffffs!! impulsen fort, clar, breu els de la maría, quasi com si cridessin. a la vegada -ffsss, projecten la seva veu els meus cap a fora. els de la júlia els segueixen amb el ritme, gronxant dubitativament i enrere una, dues vegades. decidits em passen la veu -fss- permetent que el braç dret de la maría, alineat amb el meu, dirigeixi la seva cap als de la bárbara. -fffs!!!! es giren cap als

de la Júlia buscant la seva confirmació, que s'hi uneixen dient sí, -ffss. quinze, setze, disset segons. com si fossin les onades d'un mar que empeny amb força, els braços i el tors de la maría es balancegen cap endavant seguits dels meus, que van seguits dels de la Júlia. a sis mans, propulsen la resposta -fffffss-, i s'inclinen avançant terreny cap al braç obstinat de la Bárbara, que a poc a poc es va retirant. divuit, dinou segons i tornen a insistir: el tors de la maría s'alça i el meu s'ajup a terra, agafant plegats embranzida per reiterar -ffsssssss, fffsssss, vint, -ffsss, vint-i-u, -ffs, vint-i-dos. en una sola veu, les mans s'han anat apropant cap allà on eren les de la Bárbara que, vint-i-quatre, vint-i-cinc, ja no hi són. seguides del tronc, de les cames i els peus fent ziga-zaga, desapareixen acompanyades d'un so sord, suau i sinuós, ssss...

se senten uns riures. les nostres veus desdibuixades parlen de fons com si no diguessin res. és difícil entendre alguna paraula del que diuen. el compàs d'un ritme de fons que havíem oblidat, insisteix pels altaveus -tum-pa-tum-tum-tum-tum-pa-, opacant la conversa que ressona distorsionada.

-cuando ustedes estaban así juntas... esto de ahora, yo me imaginaba que ustedes estaban garabateando, y yo lo borraba. -explica la Bárbara.

-aaaaah!!! -exclamo sorpresa.

-aaaah vaale! -diu la Júlia- yo... yo no he entendido esto.

Aquest exemple il·lustra com, per una banda, quan improvisem amb el cos, es creen diàlegs sonors i de moviment entre nosaltres. Diàlegs més enllà de les paraules. Els assaigs corporals, aleshores, resulten un espai de conversa obert, on conviuen multiplicitat de significats per una mateixa acció. I on les seves interpretacions, no són ni certes ni precises: "són experiència pura" (Peran, 2021). A partir de moments concrets, d'aquestes "converses corporals" ocorregudes durant els assaigs, pretenc reivindicar l'ús del cos com a element d'experimentació. I com una pràctica social que, sense fer ús del llenguatge verbal, ens permet aprendre a conviure amb l'esclatxa de la vida: el terreny d'allò fluid, indefinit i canviant, on les interpretacions diverses, múltiples i mutants són possibles i són reals.

experiència i representació

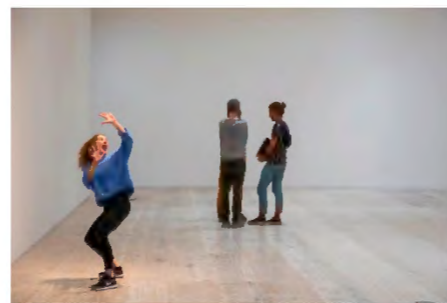
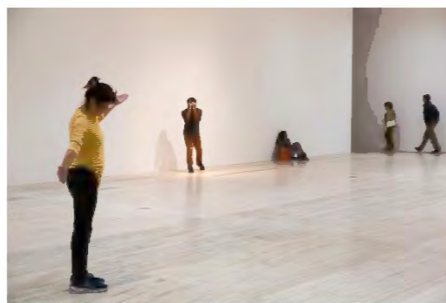
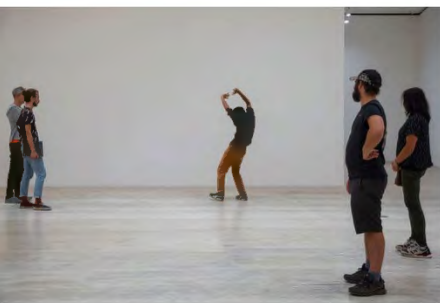
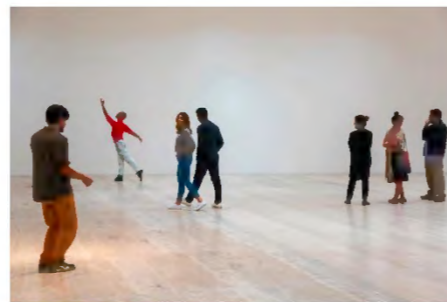
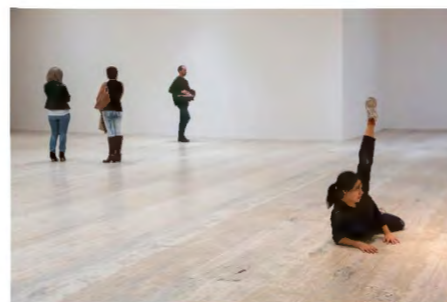
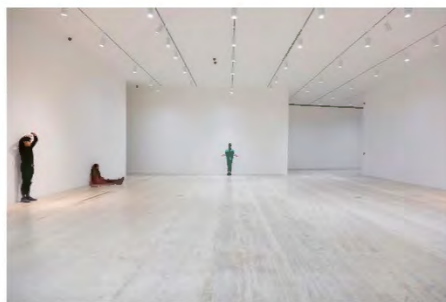
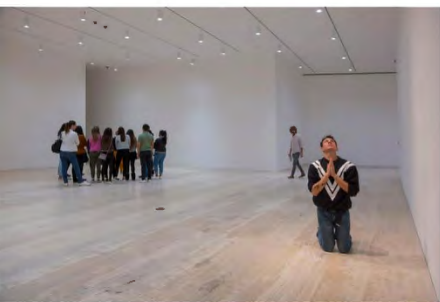
Martí Peran, en l'article de *Gargot i balboteig* (2021), analitza el joc com a eina d'exploració. L'autor ens mostra com la falta de capacitat de representació i de verbalització dels infants, permet que s'expressin amb una llibertat i una imaginació radical. El joc resulta una metàfora de l'expressió més simple de l'experimentació, que és l'element que a mi m'interessa recuperar des de la pràctica de la performance:

En efecte, la vitalitat, la fondària de l'experiència, el sentit profund d'una experiència no es conserva en la locució. La locució només és una descripció posterior de què va passar i com va passar. Ni es conserva tampoc en la representació, que no és res més que la captura visual també ulterior, també posterior. La locució i la representació són més aviat formes de la pèrdua de l'experiència que ja només pot ser dita, representada però que ja no es conserva. (Peran, 2021)

Aquest posicionament de valor de l'experiència com a mètode per la producció de sentit és el que pretenc destacar dels assaigs de la performance. Tot i no partir del mateix punt des del qual juguen els infants, podem dir que generem un coneixement de forma experimental. Des d'una dinàmica intuïtiva com és la de la improvisació, i deslligades temporalment de l'ús de les paraules, el nostre cos i els nostres sentits són els que creen des de "l'experiència pura, prèvia a la seva locució, a la seva explicació" (Peran, 2021). En aquesta línia, Esther Ferrer m'ajuda a traslladar al terreny de les arts vives la reflexió de Peran, descrivint com "en la performance hay presencia y no representación" (Ferrer, 2017, p. 22). Aquest component del present, deslligat de la voluntat de representació, i connectat amb l'eix més primari de la vida, és el que m'interessa analitzar en un primer moment. Si bé per mi no és del tot possible esquivar el fet de representar alguna cosa -encara que sigui a través de la interpretació subjectiva de l'espectador-, sí que ho és posar la prioritat en la *presència*.

Un bon exemple d'aquesta tensió entre l'experiència i la representació en les pràctiques performàtiques, és la peça de *Retrospectiva* (2012) de Xavier Le Roy. En aquesta obra, el ballarí reinterpreta algunes de les seves coreografies creades entre 1994 i 2010, gràcies a sis performers que els donen vida en forma d'exposició en un museu. Les peces de l'artista són interpretades en directe, de forma continuada, davant de l'espectador que se'ls apropa individualment en aquell moment. És una peça que *succeeix* en el seu present, que es manté viva, i que dilueix de manera acurada la fina línia entre la representació i

l'esdeveniment. Sota el meu parer, Le Roy encarna la seva obra en el temps. I resol, de manera molt ingeniosa, la *reproducció* d'una performance en viu, en un espai tan vinculat a la paràlisi temporal com el del museu. Tal i com descrivia Adorno (1967): "Museo y mausoleo están relacionados por algo más que una proximidad fonética. Los museos son sepulcros familiares de las obras de arte" (p. 175). Le Roy s'enfronta de cara a la reflexió d'Adorno amb la seva proposta. La lluita implícita en les arts vives entre conservar les seves peces i fer-les succeir en el seu estat natural, que és en l'ara i aquí, queda resolta en *Retrospectiva* (Le Roy, 2012).



De retruc, la performance de Le Roy desvela un altra complexitat: la de revelar la teva pròpia peça, la d'explicar-la posteriorment a la seva presentació. Aquest fet, segons el meu punt de vista, destapa una problemàtica major: la que té l'artista a l'hora de *representar*, en el sentit extens de la paraula. Pel creador, fer aparèixer un element quotidià, un concepte abstracte, o la teva pròpia obra artística, comporta una dificultat. A l'exposar una peça que reflexiona sobre la possibilitat de reproducció de les arts vives, sota el meu parer, el coreògraf obre una reflexió més gran sobre com representar, com recuperar, com traslladar un significat que ja no hi és en la seva forma original.

En una línia més teòrica, molts autors han reflexionat sobre aquest debat que destapa la disciplina de la performance. L'enigma sobre com documentar una acció artística que ocorre en el temps és, en el fons, el debat sobre com captar una realitat que ocorre en el temps. A *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* (2016), autors com Cabello/Carceller, Judit Vidiella o Lola Hinojosa escriuen al respecte:

Desde la lógica del archivo, la performance es la pérdida, lo que no permanece. (...) "En la performance los originales desaparecen tan deprisa como se crean. Ninguna notación, ninguna reconstrucción, ninguna grabación de cine o vídeo puede conservarlos. Una de las tareas principales a las que se enfrentan los estudiosos de performance es la creación de un vocabulario y una metodología que trate la performance en su inmediatez y evanescencia" (Schneider, 2010, p. 176). (...) Phelan, al describir la performance como algo que no se puede reproducir, celebra la impermanencia e indurabilidad de la performance. (Hinojosa, 2016, pp. 34-35)

El que Hinojosa intenta apuntar a través de la performance, em sembla equiparable al que Peran provava de descriure sobre l'experiència a *Gargot i balboteig* (2021). La seva verbalització, la seva representació posterior no són més que intents frustrats de capturar, de conquerir una realitat que se'ns escapa sense aturador. I aquesta impossibilitat és la seva màgia. En performance, sovint la seva inexplicabilitat, la seva irreproductibilitat és tot allò que li juga a favor i que li suma un valor. Tal i com descrivia Frederic Montornés al pròleg de *Sudando el discurso* (2015) d'Aimar Pérez Galí:

Al final de haber visto algún espectáculo de danza he sentido que no podía moverme del asiento en el que estuviera, que tenía dificultad en pronunciar dos palabras que tuvieran sentido, que pese a no entender lo que había visto, notaba que estaba tocado aunque no pudiera decir dónde y que pensaba que, quizá, algún día comprendería su por qué. O no. (p. 11)

Nota. Adaptat de *Retrospectiva*, de Ramiro Chaves, 2018, Fundación Jumex (<https://www.fundacionjumex.org/es/exposiciones/140-retrospectiva-de-xavier-le-roy>).

En la línia de Montornés, la falta de comprensió del moment present, del que ens envolta, del nostre món, és un valor amb el que no estem acostumats a conviure. Ni tampoc a donar-lo per vàlid. Integrar l'experiència com a mètode de producció de sentit en les nostres pràctiques significa donar importància al present, i a la descoberta de la nostra realitat des d'una curiositat plena de dubtes. I de forats, de mancances, de faltes i d'errades que ens permeten navegar per un terreny més flexible i més obert, que és el de la vida.

Per acabar, hi ha un últim element de l'exposició de Le Roy que reformula aquesta idea de presència i representació: les coreografies de l'artista són reinterpretades des de la "retrospectiva personal" de cada ballarí. És a dir, els performers resignifiquen l'obra de l'autor des de la seva experiència vital, fent mutar la peça original. Sota el meu punt de vista, el coreògraf francès genera una performance més interessant que si hagués reproduït, fil per randa, cada línia de moviment a través d'un "mer" intèrpret. Els seus podríem dir que més que intèrprets són col·laboradors, ja que ni copien ni repeteixen els gestos originals: els vinculen a la seva vivència per deformar-los, i donar-los un nou significat. Aquest component vivencial és rellevant pel fet que els ballarins, els col·laboradors, no reproduïxen sinó que *experimenten* la peça. En tots els sentits de la paraula: no només la viuen per transformar-la des de la seva pròpia perspectiva, sinó que juguen amb ella, i l'exploren de nou, per fer-la bategar. El coreògraf, per tant, en comptes de buscar la manera més semblant de figurar-la, de ser-li fidel, la fa mutar a través dels performers: oberta al canvi, a la seva adaptació constant, és com la peça es manté viva i present.

*living knowledge*¹

Seguint el primer apartat observem que, arrelat a l'experiència, es troba el principi vital i del present. El qual ha estat omès, també, en les nostres pràctiques. Les artístiques, com totes les altres, no són més que el reflexe d'una dinàmica extesa a molts altres camps. És contradictori pensar que el coneixement, que justament ens serveix per relacionar-nos amb la vida, s'ha anat separant dels factors que més la caracteritzen. Com són la mobilitat amb la que treballa sempre el cos, l'ambigüetat d'un espai que prescindeix de les paraules, o la llibertat de la improvisació, que experimenta sense ordre. En aquest punt m'acompanya Rosa Mercedes, amb el seu article *I want my writing to be photographed so as to explain my hand* (2020). A partir dels escrits del diari d'un ballarí, defensa la idea de tornar a posar al centre de la producció de sentit la matèria prima de la que està feta la vida:

We need knowledge of life (and living knowledge) before expertise (...) We need to "think-feel" within a new onto-epistemological framework of intelligence, leaving space to listening, to (macro and micro) sensing, to embodied attention, to rhythmic sensibility, to feeling – space, time, life and movement – in multiple ways, so we can then also imagine and abstract them in different ways. (p. 9)

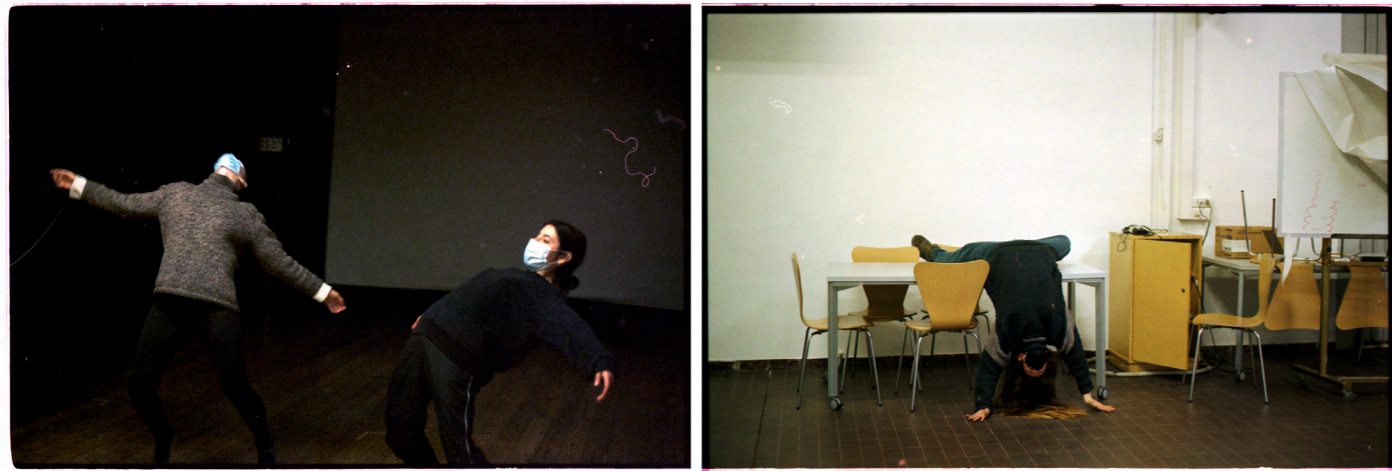
Segurament, hi ha molts factors que podríem examinar per desgranar perquè aquesta separació "vital" s'ha anat accentuant amb el temps. Lluny però, de poder-los descriure tots, m'interessa centrar-me en un que té una estreta relació amb les pràctiques performàtiques: el corporal. Una de les contradiccions a la que ens enfrontem, en aquesta línia, és el fet de concebre el pensament com una habilitat no encarnada, no pertanyent a un cos. Aquesta dinàmica s'evidencia, en un primer moment, en la falta d'activitat física, de moviment corpori i d'experimentació "amb les mans" com a mètode d'ensenyament i de descobriment del món. Tal i com descrivia Mercedes en l'anterior cita, ens manca un model d'aprenentatge també des del tacte, des de l'escolta, des dels sentits. La qual cosa repercuteix, evidentment, en les formes de pensament, de creació o de producció que generem posteriorment.

A més a més, en la lectura de qualsevol concepte tampoc percebem, ni notem present en el text, l'individu que el genera. És a dir, el discurs escrit a partir del qual incorporem noves idees és formulat com una entitat separada del subjecte: no com un diàleg, sinó com una enunciació; no com una afirmació subjectiva, sinó impersonal; no com una perspectiva individual, sinó com una raó universal. Marina Garcés trasllada aquesta reflexió en l'àmbit de la filosofia, defensant la presència del pensador, de l'escriptor, de la

¹ Concepte extret de l'article de Rosa Mercedes (2020) *I want my writing to be photographed so as to explain my hand*.

persona al cap i a la fi, en el seu propi discurs:

Quien piensa, quien escribe, está implicado y directamente interesado en lo que necesita pensar. Hay una necesidad vital que guía la escritura y que le dicta la respiración. “El “yo pienso” que Immanuel Kant dijo que debía acompañar todos mis objetos es el “yo respiro” que realmente los acompaña” (James, 1912, p. 37). (p. 32)



Tot i això, el cos en si, sempre està present en les nostres activitats: el duem a sobre. Per integrar-lo en els processos d'elaboració del coneixement, aleshores, no cal fer-lo aparèixer, sinó més aviat *percebre'l*. Tant per dins com per fora. I això comença en nosaltres: en la consciència de les sensacions que habitem, dels impactes, emocions i reaccions que generem. Segons el meu punt de vista, la dissociació del component corpori en les diverses pràctiques epistemològiques s'inicia en la nostra pròpia desconexió. No saber escoltar ni regular actualment el nostre cos, ni tenir òbviament el temps o espai per fer-ho ha repercutit, com un dòmino, en el que generem a nivell creatiu i cognitiu. I viceversa: la falta de la seva manifestació al nostre voltant, segurament ens ha incitat i ens ha permès continuar sense concebre'l en nosaltres mateixos. Sens dubte, els motius que propulsen aquesta dinàmica són extensos. No pretenc però, enumerar-los ni assenyalar-los, sinó més aviat reflexionar a partir d'un fet que no deixa de ser evident.

Per altra banda, estar connectat amb el teu cos i amb tu mateix t'ajuda, de retruc, a connectar amb els altres. Saber regular les teves necessitats i sensacions suposa poder captar, també, les de la persona que tens a prop. I empatitzar, emmotllar-te, i doblegar-te

amb elles. Tal i com escrivia Mercedes (2020): “our perception is embodied, our empathy depends on this crucial fact” (p. 7). En efecte, la percepció del nostre físic i del dels altres en les activitats que desenvolupem, repercuteix directament en com ens relacionem com a subjectes. Sota el meu parer, incrementar-la ens permetria situar-nos dependents i individuals alhora: conscients de l'altre i conscients de nosaltres. Sobre aquesta qüestió, Rozas (2020) reflexiona: “mi cuerpo, mis ideas y mis afectos son espacios para que otros y otras puedan crecer, desarrollarse, relacionarse” (p. 10). És a dir, en el moment en què fem aparèixer, fem conscient i fem present la nostra fisicitat, estem donant l'espai perquè ho faci, també, l'altre: amb les seves implicacions, les seves sensacions i els seus matisos. I, sobretot, amb la potencialitat del nostre contacte, del que es pot generar en aquest punt entremig.

És inevitable pensar, aleshores, que la falta de corporalitat en els processos d'elaboració de coneixement, ha generat també una unidireccionalitat en els discursos. Els quals són apresos, repetits i produïts de forma individual. Com considera Helen Torres (2019): “los pensamientos tienen que ponerse en acción de manera colectiva para encarnarse y, quizás, finalmente, comprender” (p. 12). Obrir el terreny d'experimentació, de descobriment i d'aprenentatge a la consciència i presència del cos, per tant, permetria una exploració més transversal de qualsevol enigma. I desplecaria, a la vegada, un espectre de possibilitats, de llenguatges i de coneixements molt més ampli que, en part, tenim arraconats.

Ara bé, generar conceptes, pensar, desenvolupar idees en qualsevol de les seves formes, són pràctiques que no només s'han anat deslligant del component corporal de l'individu que les acciona. Sinó també del seu caràcter relacional, del seu factor experimental, de la seva naturalesa temporal, de la seva condició vital, en definitiva. L'absència de fisicitat en les nostres pràctiques evidencia la carència de molts altres elements que, si els posem en comú, resulten ser les característiques pròpies del que és la vida.

Així doncs, si volem tornar enrere, si volem recuperar part d'aquesta connexió amb el cos, amb l'experimentació lliure, amb la relació com a motor de creació, se'ns planteja una pregunta que ja disparava Carles Ameller (2014): “¿qué lenguajes, imágenes y procesos cognitivos tenemos para alcanzar la esfera profunda de la sensibilidad?” (p. 149). És a dir, quins altres mètodes tenim per accedir a allò real? Més enllà dels que ja imperen, els que ja tenim apresos i que ens duen al lloc on som ara, quins volem fomentar?

En aquest aspecte, les pràctiques artístiques tenen molt a dir. Justament perquè generen un espai on la combinació de disciplines, d'elements i de competències succeeix de forma natural. Això no significa que estiguin exemptes de la dinàmica social i cultural descrita anteriorment. Però sí que conserven, en certa manera, un ensenyament on conviuen diversos mètodes, de manera més transversal. Les arts *vives* en concret, resulten un bon

espai de formació, d'experimentació i de representació alternatives. Principalment gràcies a l'ús del cos, a les relacions que es creen al treballar en col·lectiu, i als vincles que això origina. Ho descriu de forma més concreta Rosa Mercedes (2020):

This is why the arts are also essential, as a field that remains open to the possibility of combined knowledge – acknowledging, trying to think-practice multiple ways of being in the world. The arts, with dance and the performing arts of course included, offer a social space of experimentation, of embodied and strange collectivity, where different presences, forms and materials can mix; (...) where we can openly, concretely rely on others, look at things from different perspectives, use sound and one's voice to go beyond speech, spend time with the non-speakable, the non-writable, the non-readable, express knowledge in differently-bodied discursive forms. (p. 14)

Part del que ens demana aquesta dificultat, aleshores, és plantejar-nos com obrir les disciplines, com incloure altres mètodes, com desplegar un territori d'aprenentatge i de creació més híbrid. On les preguntes i les respostes puguin ser generades de formes molt diverses i, sobretot, combinades entre elles. La multiplicitat de pràctiques a l'hora de produir, de crear o d'investigar, segons el meu parer, generaria una multiplicitat de codis, d'actituds i de valors. Els quals, en convivència, farien créixer les possibilitats del que podem fer, aportar i compartir amb el món.



de forma col·lectiva

En aquest apartat, voldria posar el focus en un altre factor que es lliga estretament als anteriors: el relacional. Com si fossin una cadena, experiència-vida-relació van enllaçant-se un rere l'altre, com a elements íntimament vinculats. El fet d'elaborar sentit de forma col·lectiva (Bourriaud, 2008, p. 14), i de concebre la creació –i, per tant, la producció de coneixement– com una pràctica social, és clau en la meua tesina. Oliver Vodeb (2019) ho especifica al seu article sobre com fomentar la intimitat i l'amistat en àmbits com els de la fotografia i el disseny:

Radical intimacies (...) are communicative and refer to a social practice in the sense that they seek impact beyond the production of visual artefacts. (...) Understanding that they go beyond representation is crucial. Radical intimacies truly unfold as a practice and methodology when photography and design include friendship, dialogue, pleasure and collaboration as a part of their creative process of making. (pp. 6–7)

De forma menys protestatària, Nicolas Bourriaud (2008) a *Estética relacional*, parla de l'activitat artística "como una apertura a la discusión ilimitada" (p. 14). Aquest enunciat m'interessa en especial per com emfatitza la presència del diàleg. Lligat al factor social, a la compareixença d'un *altre*, s'ocasiona una conversa. I *conversa* és, precisament, el que ha anat succeint de forma natural durant els assaigs amb les performers. Que han resultat un espai de diàleg corporal i sonor, permetent relacionar-nos, i crear sentit, d'una manera alternativa.

De fet, en els sons inarticulats que hem anat intercanviant, i en els seus gestos de retorn, no només hem generat una conversa. Sinó també un llenguatge propi. Un de mut i sonor a la vegada, un de truncat, maldestre i inhàbil. Un de nostre. L'*exemple 1* que apuntava a l'inici, il·lustra un dels moments en què es fa evident l'aparició del nostre codi comunicatiu particular. En la repetició del mateix moviment de la Bárbara, en la sintonia de les respostes de la María, la Júlia i jo, descobrim una comprensió gestual, corporal i sonora mútua, descobrim el nostre propi llenguatge. Els sons i moviments descrits en aquest exemple evoquen, per mi, una pregunta i una resposta, una afirmació per part nostra, i una negació per part de la Bárbara. En aquestes oracions rítmiques, en les seves paraules dansades i síl·labes característiques, hem esbossat, sense voler, el nostre codi lingüístic. O, al ser un d'incipient, potser el nostre *pre* codi. Sigui com sigui però, ha estat un de suficient per establir diàleg, conversa, comprensió i sintonia.

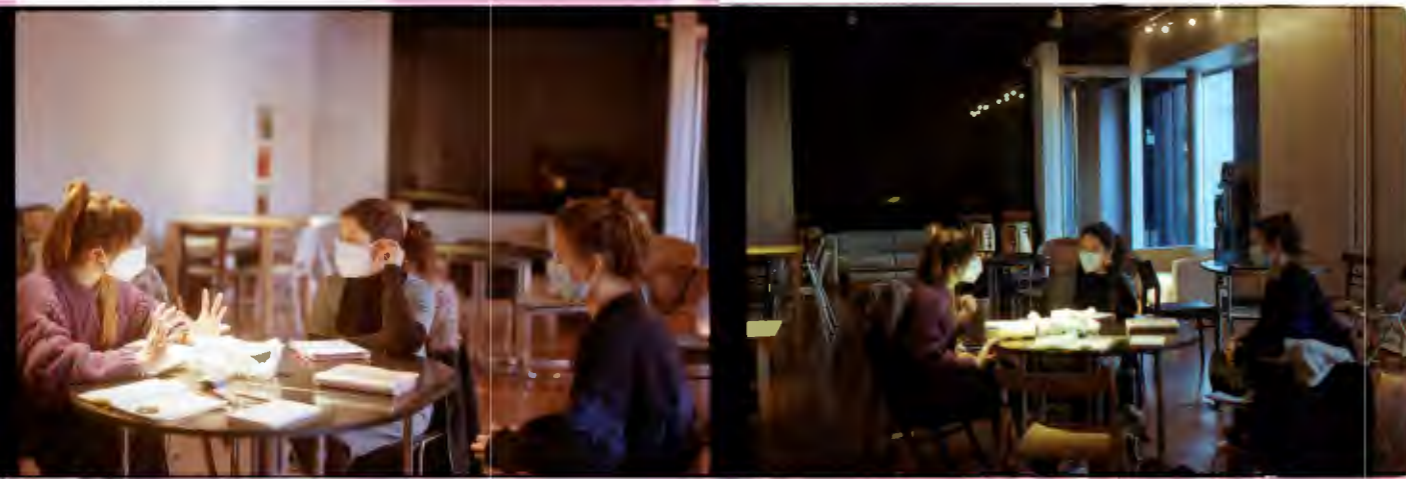
Aquest "nou llenguatge" s'ha creat, bàsicament, gràcies a les trobades que hem sincronitzat cada divendres a la tarda. El fet que estiguéssim repetidament juntes, reunint-nos en un espai temporalment buit de paraules, ha permès la creació d'un altre sistema comunicatiu. Aleshores, és inevitable pensar en una escala major, i entendre que tot codi lingüístic generat de forma natural ha nascut en comunitat. És a dir, un llenguatge és una construcció col·lectiva, que emergeix mitjançant l'intercanvi continuat dels seus emissors i oients. En altres paraules, s'origina a través de la relació social.

A la vegada, no només s'elabora en el contacte entre persones, sinó que també evoluciona d'aquesta manera. Una llengua és com un arxiu que es modifica i es transforma segons les interaccions dels seus constants creadors: els seus parlants. En aquesta línia, Bernd Scherer (2021) enuncia: "endless collective maintenance work seems to be done on the language" (p. 19). Aquesta idea del manteniment d'una llengua com una feina comuna, es pot traslladar també a la seva metamorfosi. Qualsevol codi comunicatiu muta de la mà del seu temps, de les seves necessitats socials i, sobretot, de les alteracions que en fan els seus participants. Gràcies a la pràctica social, a la seva transmissió i ús continu, canvia i es deforma com si fos una duna. És per aquest motiu que podríem dir que un llenguatge és una peça col·lectiva.

De manera recíproca, si gràcies a la relació social es crea el llenguatge, el llenguatge crea relacions socials, genera connexions humanes, consolida vincles. De forma poètica ho apunta Ixiar Rozas (2020): "no importa cuál sea su contenido concreto, las palabras son y siempre generan relaciones" (p. 10). Aquesta cita em captiva perquè suggereix una doble interpretació. Per una banda, podem entendre com les paraules són un fil d'unió entre el *tu* i el *jo*. Són un intent de sintonia, una oportunitat per vincular-te amb l'altre, per ajustar les vostres diferències i similituds. Per altra banda, podríem interpretar que les paraules funcionen en aliança. Si no es vinculen amb l'anterior i s'enllacen amb la següent, no formen un contingut o un significat. El fet d'entendre-les com un fil connector de conceptes, de vincles d'idees per generar un valor, em recorda a la pròpia relació humana. Les paraules també viuen i treballen en comunitat: desvinculades els falta sentit, context i entendiment. De la mateixa manera que elles s'encadenen per formar u, nosaltres vivim i funcionem en col·lectiu.

Ara bé, aquesta noció d'interdependència humana com una de les nostres característiques vitals, també s'ha anat erosionant del nostre imaginari. És per això que Ixiar Rozas ens convida a "pensar la relación en sí como original y constitutiva, como una dimensión esencial de lo humano, que además de poner en relación individuos libres y autónomos, conforma un entrelazamiento continuo de dependencia múltiple y singular" (p. 3).

Així doncs, tornar a posar la relació al centre de la producció de sentit suposa donar-li prioritat a l'intercanvi, i al vincle, tant com a la producció o al sentit mateix. I comporta recordar, alhora, que el coneixement ens serveix per apropar-nos al món, per relacionar-nos amb ell des de diferents perspectives. I, en conseqüència, també entre nosaltres.



En aquesta línia, els intercanvis gestuals i verbals entre les performers, els diàlegs i les converses setmanals, també han consolidat un vincle entre nosaltres. L'espai de creació artística que hem generat no ha donat lloc, tan sols, a una performance, sinó també a una coneixença i a una amistat entre nosaltres. Aquest element ha estat clau en el nostre projecte, ja que en tot moment hem entès la nostra relació com una part més del procés artístic. Pensar els assaigs com un moment de la setmana, on no només experimentar o idear una coreografia, sinó també estar juntes, segurament ha fet que peça i equip formessin una sola unitat. Tal i com enuncia Bourriaud (2008) a *Estética relacional*: “el arte es un estado de encuentro” (p. 17). Aquest autor reflexiona sobre la praxis artística, i proposa “una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estar-juntos, el ‘encuentro’ entre espectador y obra, la elaboración colectiva del sentido” (Bourriaud, 2008, p. 14). El seu punt de vista té interès per mi en tant que desplaça el focus de la creació artística de l'objecte i el projecte, per donar valor a la relació humana. Segons el meu parer, no és que un sigui més important que l'altre, sinó que ambdós es permeen i s'addicionen per sumar pes, magnitud i interès. En aquest sentit, penso que els vincles que hem generat en els assaigs, donen un altre sentit a la creació de l'obra: li afegeixen un valor. Les converses que hem compartit i les amistats que han sorgit, han estat part de la peça artística, una que perdurarà més enllà de la performance.

les coses no són mai del tot enteses

Aquest apartat tracta un aspecte que també traspua de l'*exemple I* descrit a l'inici. On els nostres moviments corporals, i els sons que emeten les nostres mans, generen un diàleg no parlat però comprensible. Aquesta acció però, no té un significat definitiu, sinó que agafa molts sentits possibles. Tants, segurament, com intèrprets i espectadors pugui haver-hi (Scherer, 2021, p. 9). El fet que a l'acabar la improvisació la Bárbara reveli quin sentit tenia –per ella– el que estava fent amb els moviments repetits de la seva mà, destapa una contradicció. Les respostes simultànies de la Júlia i jo: –“aaah...”– i –“yo no he entendido eso”– indiquen que, de cap de les maneres, nosaltres estàvem comprenent-ho de la mateixa forma.

Aquesta possibilitat de l'art de permetre la convivència de múltiples significats per una sola cosa, és el tema que m'agradaria abordar en aquest punt. Bert O. States (1996) a *Performance as Metaphor*, explica: “Things, especially complex things like performance, don't obey our words for them; they are subject to continual mutation and intermixture—which is another way of saying that they are continually open to metaphorical extension” (p. 66). I aquest és un dels potencials no només de la performance, sinó també de la pràctica artística: la possibilitat de ser interpretada de forma oberta, disparant en diverses direccions, que resten en un limbo sense necessitat de ser resoltes. Bernd Scherer a *The new alphabet* (2021), reclama aquesta coexistència de significats plurals com un mètode social per la producció de sentit. Que ens permetria, d'una manera més natural, rondar per aquest territori fluid que és la vida, on les coses no són mai del tot enteses, ni tampoc definitives:

This will involve navigating between a multicode of not-completely-understood phenomena, resistant observations and experiences, and the ever-new attempt to create networks of relationships and patterns. (...) It is a movement between cosmos and chaos, in which (...) the potential possibilities manifested in chaos are articulated in terms of the social production of meaning. (p. 10)

En aquesta línia, que el moviment de la Bárbara descrit a l'*exemple I* tingui un sentit polièdric i, sobretot, que permetem que pervisqui entre nosaltres d'aquesta manera, és una qualitat. La diferència d'interpretacions, els diversos matisos per una sola acció, més que ser un problema afegeixen bellesa al gest i a la performance mateixa. I, tal i com apunta Scherer, multiplica les possibilitats del que pot succeir a partir d'aquesta escletxa; tant en la

nostra improvisació com en la seva discussió posterior. De la mateixa manera, la pràctica artística planteja un espai on el significat de les peces, de les coses, no queda precisat. I no té ni importància ni sentit que ho faci. En les interaccions entre espectadors i participants, en els intents d'apropar-se a una obra per diversos cantons, es genera un terreny indefinit on podem navegar sense seguretat però amb soltesa. En les converses dels seus testimonis, en els diàlegs ocasionats per compartir aquests punts de vista, es crea una riquesa afegida a la peça. La pluralitat de capes de significat que conviuen en una mateixa obra, també és el que la conforma. I, alhora, el que la fa profunda, interessant i, sobretot, real.

Un dels factors que propulsen aquesta capacitat de la pràctica artística, és que la seva comprensió no es dona a través del discurs verbal. Ja que les peces –sigui quin sigui el seu format– parlen per si mateixes. Aquesta condició *no verbal* és la que li permet, en certa manera, l'obertura de mires i d'interpretacions que apuntava anteriorment. Primer de tot per part de l'autor, que pot crear des d'un codi obert. I, posteriorment, per l'espectador, que pot disfrutar de viatjar sense guia. Tot i això, la potència que té aquesta "indefinició", conviu amb una contradicció: avui en dia l'artista ha d'explicar, contínuament, la seva obra a través de les paraules. La qual cosa no té perquè ser un obstacle, sinó més aviat un afegit, una ajuda, un apropament diferent. Ara bé, la dominància del llenguatge és tal que en les pràctiques artístiques l'explicació verbal és la que impera. A l'hora de donar-li significat a una obra, tot allò que no pugui ser interpretat verbalment sembla que no tingui sentit. Aquest fet crea una fricció entre la peça en si i la seva enunciació, la mateixa que trobem en l'*exemple I* respecte el moviment de la Bárbara. En la distància que genera la discussió de i el moment en si, trobem alguna cosa que no encaixa, una que no podem acabar de resoldre del tot.

Segons Garcés (2013) però, connectar el saber amb el no saber és aprendre a treballar "en los límites de lo sabido, de lo pensado, de lo instituido; en los límites de lo enunciable y reconocible" (p. 10). Sota el meu punt de vista, permetre la convivència de múltiples significats per una sola cosa, va de la mà de situar-nos en aquests confins que enuncia Garcés: els d'allò que no podem del tot explicar ni comprendre, però que sabem que hi és. Els quals són els mateixos que ens generen incomoditat, tensió, inestabilitat i dubtes. En aquesta línia, Helen Torres descriu com la performance habita en aquestes fronteres, per la impossibilitat de ser emmarcada en un discurs lineal, coherent i sòlid:

Una performance difícilmente generará un relato coherente y cerrado (...) más bien al contrario: (...) la narrativa fragmentada de la performance desafía la coherencia del yo disciplinado y sin fisuras que actúa según unos parámetros previamente establecidos que intenta seguir. (p. 17)

Per tant, aquest valor de la multiplicitat d'interpretacions, del codi obert, de la incoherència, de les fisures com a forma de treballar, d'explicar, de raonar i d'entendre el món, té un valor determinant. Ja que, en última instància, té a veure amb la capacitat humana de conviure amb la *multiplicitat* en el sentit més extens de la paraula. El registre de lluites ideològiques que estan en apogeu avui en dia, com poden ser la teoria queer, els feminismes, l'antirracisme, i un llarg etcètera, en el fons comparteixen el mateix estatut de base: una demanda de pluralitat, de diversitat, d'identitats variades que no volen oposar-se l'una contra l'altra. Sinó conviure, tan sols, en un model més ampli del que pot significar ser i existir. Segons el meu parer, en el nostre imaginari cultural perviu una creença sobre la unitat, la unidireccionalitat i la conformitat. Que reflexa, en el fons, una voluntat d'estabilitat, de regularitat i d'equilibri.

Aleshores, estar oberts a incloure moltes perspectives per una sola cosa, a no entendre-la del tot i a restar en aquest limbo, té a veure amb no tenir por. Connectar amb allò desconegut, amb allò que no és quadrat, rigorós, coherent o del tot comprensible és, en certa manera, connectar amb la nostra condició vital. Al cap i a la fi, sabem que com a éssers vius, com a éssers pensants, expressius i comprensius, som limitats. Però és diferent saber-ho que acceptar-ho. Estar preparats per desaferrar-nos de la vida, és freqüentar la inestabilitat i el canvi, és deixar anar el control i la dominància. I això suposa un risc: al fer un salt al buit, sabem que no hi haurà res que ens empari.

Per acabar, és curiós observar com aquesta flexibilitat, aquesta convivència amb l'ambigüitat, amb la multiplicitat de versions, perviu en certa manera en el propi llenguatge. I es manifesta, com a exemple, a través de les paraules homònimes (Cotten, 2021). Els homònims són mots que sonen igual, però que signifiquen dues coses completament diferents:

The two words sounding alike is not the symptom of a connection, quite on the contrary, it shows how unconnected the spheres are in which they were formed. If there had ever been any likelihood of them being confused, they would have needed a disambiguation sign. (Cotten, 2021, p. 18)

És a dir, també en el llenguatge queda patent la pervivència contínua amb els forats de la vida; i amb les nostres interpretacions errònies, oposades, contradictòries i cohabitants alhora. Ja que en dues paraules que no tenen cap connexió aparent, i que han estat creades en contextos diferents, coexisteixen dos significats divergents. I tot i així són la mateixa, són una de sola. Aquesta propietat dels homònims desemmascara el caràcter suposadament concís del llenguatge: "With words, once the wealth of signification –which

unfolds in different contexts- has been recognized, they can no longer be understood as signs that unambiguously depict a world in the sense of representation” (Cotten, 2021, p. 8).

És evident, aleshores, que l'ambigüetat, la incapacitat d'interpretació, la falta d'un significat definitiu, ens acompanya allà on anem: en les nostres paraules, en les nostres obres, en els nostres moviments està present. I és una propietat valuosa perquè ens vincula a la nostra manera de ser en el món: ens recorda que estem vius, i en quines condicions ho estem.



L'aparició de l'oralitat

Per acabar, aquest apartat de la tesina respon a un segon estadi descrit en l'*exemple I*: l'aparició de l'oralitat en els nostres assaigs. En el moment en què compartim a través de les paraules el que hem observat que ha succeït, o el que hem interpretat, sorgeix una fricció. Una dissonància amb "allò real", a camí entre la interpretació de i la vivència mateixa. Perquè, de sobte, afegim una segona capa de significat a la nostra vivència, que la congela i la immortalitza en una rigidesa que no li és pròpia.

Bernd Scherer (2021) utilitza la figura de Robinson Crusoe per descriure aquest desajust. Aquest personatge, a l'arribar a una illa deserta, comença a posar nom a tot allò que l'envolta, reconeixent com "the language, the signs he had used, belong to an old, "rigid world". The order he had established through this traditional language had turned him into a fossil in a world which, although familiar and mastered, separated him from the riches surrounding him" (p. 6). Tot i ser evident que el llenguatge restringeix la nostra experiència, també ho és el fet que el necessitem per comunicar-nos. O, més aviat, per conviure de forma civilitzada. Scherer (2021), en aquesta línia, descriu com Robinson Crusoe esdevé el fundador de la civilització en el moment en què, en una illa selvàtica, nombra les coses del seu entorn: "I had retained the gift of speech; even the ability to write (...) I had become the founder of civilization" (p. 5-6). En aquest últim punt, pretenc disparar una reflexió sobre aquesta contradicció, entre les limitacions del llenguatge i els motius del seu inevitable ús.

Traslladant aquesta reflexió a l'*exemple I* descrit a l'inici, entenem que la verbalització no és el medi natural per expressar-nos en la pràctica performàtica. Ja que el seu llenguatge, el seu codi, és un altre. Tal i com descriu Pérez Galí (2015): "podríamos afirmar que la danza, o el movimiento, ya es un discurso en sí mismo, un discurso legítimo" (p. 17). Així doncs, el llenguatge verbal amb el que hem posat en comú posteriorment allò que ha succeït, no és la matèria prima amb la que hem elaborat els conceptes (Garcés, 2013). Sinó que és l'eina establerta com a *comprensible* per la seva transmissió. Ara bé, el *pensar* del cos existeix i és vàlid per si mateix. La corporalitat també vehicula idees, que poden ser entenedores i intel·ligibles. De la mateixa manera, els gestos o les accions d'una performance són la seva forma i el seu contingut alhora: no es poden considerar com a elements dissociats. Ara bé, el discurs corporal propi de la performance queda en segon pla en el moment en què és verbalitzat. La paraula, aleshores, esdevé de forma evident el model comunicatiu primordial. Segons Garcés (2013), la legitimitat del nom es deu tan sols a la seva estandarització.

És curiós que, tenint present aquesta dicotomia, haguem decidit permetre'ns parlar en certs moments dels assaigs. Justament una de les idees que vam plantejar a l'inici, va ser la de prescindir de les paraules durant les trobades. Finalment però, només vam mantenir aquesta premisa durant els exercicis i les improvisacions corporals. La qual cosa va crear, evidentment, una tensió constant entre el que presenciàvem i vivíem en la pràctica, i el que discutíem posteriorment al respecte. Aquesta discordança, per una banda, em va semblar bona de mantenir perquè esdevenia un objecte d'estudi interessant. Més enllà d'això però, el fet que la perpetuéssim ens manifestava una altra realitat evident: la verbalització es justificava en tant que era necessària (Garcés, 2013).

L'oralitat, aleshores, resultava inevitable quan d'aquest gest, d'aquesta dansa o d'aquesta acció, sorgien unes sensacions que volíem compartir. I és important la paraula *compartir* perquè desvela que, en última instància, la necessitat de verbalització era voluntat de relació. Així doncs, part de la dificultat que apuntava Peran (2021) sobre expressar l'*experiència* a través del nom, queda resolta en el que itera Bourriaud a *Estética relacional* (2008): anomenar és també un exercici relacional, una mostra de connexió humana entre nosaltres. Posar paraules a allò desconegut o invisible, al final, és tant una limitació com una oportunitat de sintonia. Tal i com ho ha estat comunicar el que ha viscut, vist o sentit cada performer: intents de consens, d'escolta, d'atenció i entesa amb el nostre voltant, sigui o no factible la concòrdia. Al capdavall, escoltar un punt de vista divergent és un aprenentatge; buscar punts en comú és una dificultat.

En aquesta línia, és interessant pensar que nosaltres com a performers, en l'*exemple I* hem viscut una experiència conjunta. És només en la seva transmissió verbal posterior que descobrim que discrepem sobre un mateix fet. Les nostres interpretacions, aleshores, no només marquen les nostres diferències, sinó que posen en dubte aquesta comprensió corporal que havíem percebut. Però gràcies a aquesta oposició natural i necessària, a aquest estira-i-arronsa entre l'expressió i l'experiència, hem anat descobrint la subjectivitat de l'altre. És en aquest intent de materialitzar, d'objectificar la performance, en aquest contrast entre el contacte corporal i el verbal, que hem forjat la nostra coneixença personal. De forma generosa i plural, hem anat apropant-nos les unes a les altres per diverses tangents, les quals han permès un teixit performàtic sòlid, tant a nivell creatiu com relacional.

Per tant, descobrim que la tensió que genera sovint posar nom a la realitat que ens envolta, també té els seus avantatges. Tot i la rigidesa dels codis tancats, tot i ser un sistema de pensament restrictiu, limitat i fals, ens aporta unes virtuts. La fricció entre la verbalització de i la vivència mateixa, a part de ser natural, també és una d'interessant i que ens permet avançar. A part de les possibilitats relacionals que ens proporciona, en descobrim també les imaginatives, creatives i expressives. Un bon exemple d'aquest fet és Hildegarda von

Bingen, la primera persona que es va inventar un llenguatge de forma artificial. Aquesta artista, mística, escriptora i científica del s. XI-XII, va crear la famosa *Lingua Ignota*. La qual, segons diuen, va ser ideada per poder parlar amb els àngels (Cirlot, 2021). Aquesta llengua, una vegada més, no és sinó un invent per materialitzar allò desconegut. Un intent, al cap i a la fi, d'apropar-se a una realitat que se'ns escapa de forma constant. Però més enllà d'això, també és una creació artística. Una d'absolutament trencadora pel seu moment, una d'imaginativa i radical. De manera anàloga, aquesta condició creativa del llenguatge s'apunta a *Arrival* (2016), una pel·lícula nord-americana de Villeneuve sobre com la nostra llengua ens influeix a l'hora de percebre el que ens envolta. Quan comença el llargmetratge la protagonista, una professora d'universitat experta en traducció, explica a classe com el portuguès, en un inici, era considerat una expressió artística. Aquest enunciat em va quedar gravat a foc, tot i desconèixer-ne les fonts i el context teòric. L'interès que em suscita però, radica en com dilueix la fina línia entre considerar el llenguatge un sistema comunicatiu o una activitat creativa. Ambdós exemples permeen aquesta confusió que, al final, genera una pregunta oberta sobre la naturalesa de la parla, sobre la seva funció, i sobre el seu motor d'inici.

Per concloure, més enllà de poder comunicar allò real amb certesa, l'ús del llenguatge té a veure amb conèixer en societat. O, com apuntava Scherer (2021) anteriorment, amb fer-ho de forma civilitzada. És evident que podem arribar a un nivell d'entesa i de transmissió sense paraules: amb els gestos, les postures, els crits, les cantarelles. Tots aquests medis de comunicació freqüenten les nostres vides, perviuen en les nostres relacions i gaudeixen d'una comprensió externa. Ara bé, el llenguatge verbal arriba un moment en què s'homogeneïtza i esdevé primordial. L'evolució d'una societat civilitzada, aleshores, planteja pistes i dubtes sobre els possibles causants de la seva aparició i instauració. De la mateixa manera, el pas de ser considerat una expressió artística a un mitjà comunicatiu, podria anar de la mà d'aquest desenvolupament cultural. Aquest mar d'incògnites però, més que poder ser resoltes ens ajuden a traslladar-nos en una altra temporalitat. Perquè, al cap i a la fi, ens remeten a una pregunta de fons sobre quin és l'origen del llenguatge. A la recerca de respostes, nosaltres hem fet un salt temporal a través de la performance, que ens ha permès experimentar corporalment i vocalment aquest principi. De la mà de la investigació teòrica, hem creat una peça que ha acompanyat aquesta pregunta, i que ens l'ha ajudat a explicar de forma oberta i paraverbal.

alguna cosa ha estat dita

el procés

Aquest procés de recerca culmina en la creació d'una peça performàtica, que ha influït i nodrit la investigació de forma bidireccional. *alguna cosa ha estat dita* és el títol de la performance que hem ideat conjuntament amb la Bàrbara Guzmán-Galeb, la Maria Cuéllar i la Júlia Suñer. La qual ens ha permès, a més a més, constituir-nos com a col·lectiu sota el nom de *cercle de fades*. Aquest trajecte, per tant, no només deriva a una obra viva sinó també a un altre tipus de creació de caràcter relacional.



Assaig general de la performance *alguna cosa ha estat dita*

cercle de fades

27 de maig del 2022

Centre Cívic La Barceloneta

https://youtu.be/P_DSgYly5vA

alguna cosa ha estat dita és una performance sobre la cerca de la parla. Aquesta peça presenta un viatge experimental per trobar un mètode d'expressió i comunicació propi, un que trenqui els límits del llenguatge verbal. Oracions rítmiques, paraules dansades i accions incompreses, mostren un intent de verbalitzar alguna cosa des de l'origen, des de les formes més incipients d'articulació. Aquesta obra és una celebració de l'expressió en totes les seves formes, una afirmació de com la connexió humana s'estableix més enllà de les paraules.

Primer de tot, vull apuntar que *alguna cosa ha estat dita* ve precedida per la realització d'una performance el curs anterior: *II-I*. Aquesta peça va encetar el projecte artístic que ara culmina, a mode d'antecedent. En aquell moment em rondaven preguntes similars a les que arrossego a dia d'avui: preguntes sobre com parlar, sobre com comunicar-nos, sobre com forçar els límits del llenguatge verbal. Tot i partir d'una línia conceptual paral·lela, aquella recerca va donar peu a una obra totalment diferent. La performance que vaig presentar aleshores, no només la vaig desenvolupar tota sola, sinó que a més va ser la primera que havia fet mai. Aquest procés de descobriment d'una disciplina totalment nova per mi, acompanyat de la llibertat que comporta experimentar un terreny desconegut, va fer que tingués ganes d'explorar més a fons aquest camp on m'havia sentit com un peix a l'aigua.



II-I

2021

Performance i composició sonora, carbonet i sistema de so envoltent en 5.1

Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona

<https://vimeo.com/571626478>

Un cop va acabar el curs vaig estar pensant com podia continuar el projecte, i vaig arribar a la conclusió que no tenia sentit parlar sobre parlar tota sola. La comunicació, precisament, només és possible si hi ha un intercanvi amb una altra persona: de forma individual no s'acompleix. Aquest és un dels motius que em van empènyer a col·laborar en el meu procés creatiu. La idea, aleshores, va ser formar un grup de treball amb el qual elaborar una nova peça.

Per altra banda, el curs passat havia gaudit molt desenvolupant i portant al *live* la performance. Pensava, en aquesta línia, que compartir aquest procés amb més persones multiplicaria segur aquesta vivència. Treballar en col·lectiu podia, aleshores, no només generar una peça més coherent a nivell discursiu, sinó també més rica en presència i en experiència.

Durant el primer semestre del segon curs vaig iniciar la recerca del grup de performers. Volia formar un equip no massa gran i de dones, que vaig triar més aviat de forma intuïtiva. Fent córrer el boca orella i conversant amb artistes de la meua edat, vaig acabar trobant un grup de cinc integrants format per la María Cuéllar, la Bárbara Guzmán-Galeb, la Júlia Suñer, la Carlota Miralbell i jo. La majoria de nosaltres no ens coneixíem, tan sols teníem en comú que d'una manera o altra tocàvem el món de les arts vives amb la punta dels dits.

La primera trobada la vam fer a principis de gener a la Sala Bar de l'Arts Santa Mònica. En aquella sessió inicial, els vaig plantejar el que estava investigant a nivell conceptual, i vam estar escoltant les perspectives des de les quals cadascuna percebia el mateix tema. Vam debatre sobre els impediments del llenguatge verbal, sobre les fronteres del que no és comunicable, sobre el terreny d'allò indefinit. Va ser interessant compartir experiències i coneixements personals que, al ser posats en comú, feien del concepte quelcom més ampli, més flexible i més heterogeni. Aquella tarda ja donava indicis del que seria més satisfactori de treballar en col·lectiu: l'unió de subjectivitats molt diverses feia que tot es multipliqués, creixés i s'expandís en més direccions. En aquesta línia, sento que la peça d'enguany ha pres una magnitud major que la de l'any passat justament per aquest factor.

Després d'aquella primera trobada, vam estipular fer un assaig setmanal per poder teixir la coreografia conjuntament. I investigar, a la vegada, a partir del nostre cos i de les sinèrgies que es creaven entre nosaltres. Així doncs, cada divendres a la tarda ens hem reunit majoritàriament a l'Àgora de la Facultat de Belles Arts. En diverses ocasions, també hem gaudit de fer-ho a l'Arts Santa Mònica i al Centre Cívic de la Barceloneta, on hem pogut reservar sales més grans i preparades pel que volíem fer.

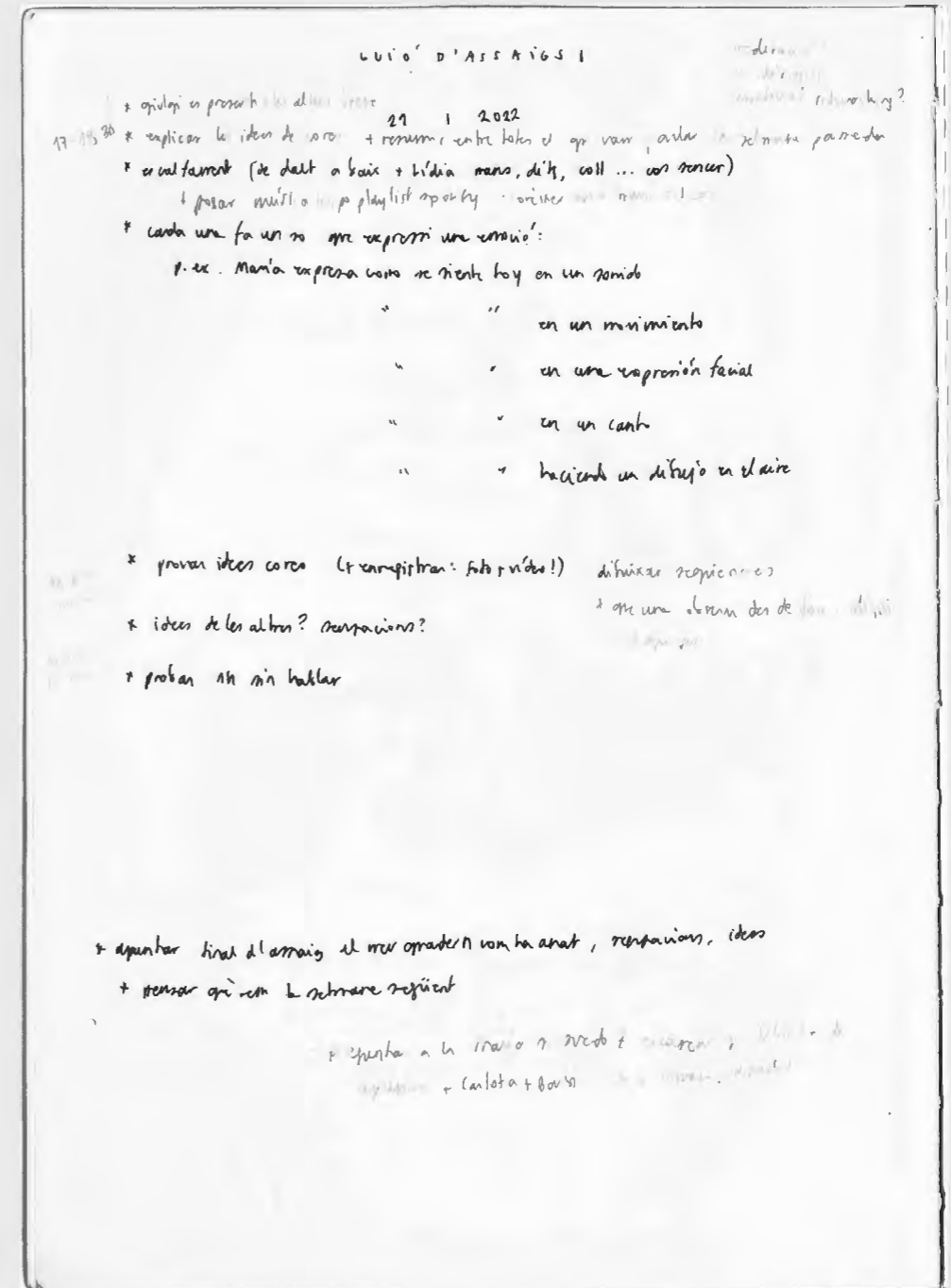
L'objectiu dels assaigs era forçar els límits del llenguatge no verbal perquè aparegués en formes molt diverses. Quan sorgien paraules, ens convidàvem a superar-les a través del cos, de la veu i de l'escolta sensorial de l'altra. D'aquesta manera, l'expressió, la comunicació, l'intent de transmetre algun sentit, esdevenia un procés experimental i col·lectiu, a partir del qual anàvem dibuixant la coreografia de la performance.



En un principi treballàvem amb exercicis pautats que ens ajudaven a fer créixer les idees, i a la vegada a familiaritzar-nos amb el contacte físic entre nosaltres. Per exemple, una pràctica realitzada durant els assaigs va ser la següent: sota la consigna de no fer servir les paraules, ens havíem de passar la veu amb alguna part del cos. Amb el colze, la cintura, l'orella, la mà... ens disparàvem un fonema que l'altra rebia, per exemple, a la panxa. Després de fer viatjar aquest so pel seu organisme, el reenviava a la següent propulsant-lo des d'alguna altra part del seu cos.

Quan acabàvem una pràctica, senyalàvem les idees o els moviments que ens havien semblat interessants a través de la conversa. I, posteriorment, els provàvem d'incorporar en una improvisació que partia de la mateixa premisa que els exercicis: només podíem verbalitzar el que havíem viscut, sentit i percebut en l'activitat corporal un cop l'havíem acabada. Aquesta pauta es va convertir en l'eix de tots els nostres assaigs, permetent-nos disparar la recerca tant a nivell teòric com performàtic. A més a més, va ser una proposta de la Bárbara. És important senyalar-ho per veure que les dinàmiques dels assaigs han estat formulades per totes les integrants de la performance. La Júlia, per exemple, va plantejar de caminar i córrer a l'uníson cada setmana per aprendre'ns a sincronitzar a nivell corporal. En aquesta línia, l'esbós que jo duia de la peça també va desaparèixer, ja que les performers el

van transformar en una entitat diferent. Com ja he apuntat però a la metodologia, no ha estat un procés col·laboratiu al cent per cent, ja que he fet de guia del grup i de la performance en tot moment.



Cap al febrer, la Carlota ens va dir que no podia continuar amb la performance. Per motius personals, li era impossible compaginar els assaigs amb el seu moment vital. Tot i ser un moment una mica trist per totes, va ser satisfactori veure que volia mantenir el contacte amb nosaltres, que insistia en participar a la propera peça, i que estava il·lusionada pel lligam que havíem creat. Encara que no fos una bona notícia, ens va ajudar a adonar-nos que la dinàmica estava funcionant. Ja que estàvem prou unides i animades amb l'obra com per sentir-la de totes en tan poc temps. De fet, la Carlota ens ha seguit escrivint aquests mesos, i estic segura que si el col·lectiu continua ella formarà part de la propera creació.

Una de les altres senyals que em van indicar que anàvem per bon camí, va ser veure que elles també portaven idees, referències i propostes de casa. És a dir, que s'implicaven en la performance perquè connectaven amb ella, i perquè tenien ganes de fer-la funcionar. Aquest fet em va donar un punt de confiança quan encara no teníem res sòlid entre les mans. Al no haver muntat mai una peça en col·lectiu, i al ser alhora de les primeres performances que feia mai, tenia molts dubtes sobre quin full de ruta havíem de seguir. A més a més, la pròpia disciplina de la performance implica una flexibilitat i una volatilitat que aportava ja cert risc a la dinàmica, motiu pel qual els primers mesos van ser plens d'incertesa i de descobriments. Per això, va ser significatiu per mi copsar que elles estaven il·lusionades, i que li dedicaven més temps i energia a l'obra perquè els sortia natural fer-ho. Tot i no saber si la peça funcionaria, ni com la faríem quadrar, aquests gests eren una mostra que el nostre procés grupal anava en bona direcció.

En aquest sentit, el propi mètode de treball ha estat un misteri que s'ha anat destapant a mida que han anat avançant els assaigs. A través de la coneixença entre nosaltres; d'anar-nos escoltant i aprenent a cedir; d'anar veient què ens funcionava millor a cadascuna i quins ritmes corporals eren els nostres, hem anat teixint la nostra pròpia metodologia.

Un dels elements que vam descobrir que ens ajudava a disparar la imaginació, i a connectar vivament amb la peça, va ser el de la meditació. El vam incorporar a la nostra dinàmica setmanal gràcies a l'Alba, la meua companya de pis, que va venir un dia a dirigir l'assaig per ajudar-nos. En aquell moment estàvem practicant el primer acte de la performance, però no ens acabava de sortir. El repetíem setmana rere setmana, però no trobàvem un resultat que ens satisfés: era com si estiguéssim encallades. Vam provar de donar-li més volum, més velocitat, més moviment, més força... però sempre sentíem que li faltava alguna cosa. Al tornar d'un assaig, un dia vaig ensenyar-li els vídeos a l'Alba i em va proposar de venir a donar-nos un cop de mà. Ella és actriu i coneix de ben a prop els processos creatius de les arts vives, motiu pel qual ens va semblar molt bona idea.

El divendres que va venir l'Alba va marcar un abans i un després en la nostra dinàmica. Parlant amb ella sobre el que no acabava de resultar, ens va explicar que quan fas una escena, aquell acte es mor. Segons ella, cada vegada que el tornes a fer de nou, l'has de fer des d'un punt diferent. Si no, caus en repetir el que et va funcionar la vegada anterior, i "l'actuació" queda forçada, no natural i inerta. Aquest component de "mort" ens va ressonar a totes, ja que era com sentíem que estava l'escena: era com si l'haguéssim anat desgastant amb el temps i amb la seva reproducció.



Per activar-la, l'Alba ens va guiar una meditació en la qual ens narrava una història, la que ella interpretava de l'acte / quan el veia des de fora. Ens va fer imaginar que nosaltres érem ocells en un niu -uns éssers en un moment vital molt incipient- i que estàvem soles sense la mare. No sentíem el seu cant per enlloc i, a l'estar desprotegides, si no sumàvem les nostres veus no aconseguíem fer que la mare ens sentís i vingués. La implicació de totes, de sobte, era un component crucial per fer que aquella escena rutllés. La visualització que ens va narrar l'Alba va ser com un viatge, un diferent per cadascuna. Aquell dia vam disparar l'escena des d'una situació real, des de la vivència en carn pròpia de ser, per un

una escena més fluïda, que ha derivat en el primer acte de la performance. Òbviament, entremig hi ha hagut una feina de revisió dels vídeos de l'exercici; de repetir i repetir l'escena; de debatre el que funcionava i el que no; de comentar com volíem millorar-la o transformar-la... I, finalment, de trobar-li també un sentit. Comentant l'acte amb l'Eloi i amb l'Alba, ens vam adonar que aquesta concatenació de vocables truncats, maldestres i inhàbils éren interpretats de la mateixa manera. Tot i expressar-ho amb paraules diferents, a ambdós l'escena els remetia a una idea d'origen, de creació del llenguatge. L'Alba ho verbalitzava a través de la imatge d'uns ocells que aprenen a parlar, i l'Eloi d'uns humans que estan generant una nova llengua. Gràcies als seus comentaris, vam poder otorgar-li un significat amb prou pes, cosa que ens va permetre enllaçar amb la segona part de la performance. Amb una idea més definida d'on partíem, també podíem acotar millor com volíem continuar.

En paral·lel al procés corporal, hi ha hagut un d'experimentació i tècnica sonora. La performance va acompanyada d'un àudio que vam construir gravant les veus de totes les integrants en diferents registres. La idea era crear un so que performés la parla, enregistrant una conversa que no digués res però que remetés al discurs verbal a través del to, del ritme i de la seva musicalitat. Per fer-ho, vam provar de llegir rus en veu alta, de narrar un conte massa ràpid, de dialogar entre nosaltres tot inventant-nos un idioma... Aquestes proves van ser el material de base a partir del qual vaig construir la peça sonora. En la seva posterior edició, vaig comptar en tot moment amb l'ajuda tècnica de la Bàrbara.

La dificultat d'aquesta part, més enllà de la pròpia creativa, va ser adaptar l'àudio als temps que duraven els actes. Les escenes no han tingut mai una duració fixa, ja que en elles navegem en un punt mig entre la coreografia i la improvisació corporal. En contraposició,



Aquest procés d'ideació del primer acte, serveix bàsicament per exemplificar com ha estat el desenvolupament creatiu de la performance. Partint d'aquest aprenentatge, els dos actes següents han estat molt més fluïds i ràpids de construir. La velocitat i la comoditat amb la què hem entrat en les escenes, ha estat cada vegada major. Un cop vam assolir un bon nivell d'entesa grupal, i vam definir quina dinàmica de creació ens funcionava, la roda va girar cada vegada més ràpid i gairebé sola. A mitjan maig, vam acabar l'acte II i III, tenint la performance completa. Aquest detall és important perquè ens ha donat un marge de digestió. És a dir, ens ha donat la possibilitat de fer fluir la peça; de viure-la d'una forma relaxada; de repetir-la experimentant sense por i sense la pressió d'anar a contratemps. Les últimes setmanes les hem dedicat a fer els assaigs disfrutant i confiant en què ja teníem la feina feta i que, per tant, només podia ser millorada.

la peça sonora ha tingut una durada tancada i immòbil. Aquest fet ha generat una fricció constant en la peça, entre la flexibilitat del present i la rigidesa dels *tempos* que ens marcava el so de la performance. Aquesta tensió però, ens ha impulsat a treballar a fons l'escolta grupal, per poder-nos adaptar a l'error i a l'organicitat del que succeïa en el moment. A mida que han anat avançant els mesos, hem entès que conviure amb la incertesa era la gràcia de l'obra, que mai sabíem del tot com sortiria. Trencar la partitura per deixar anar el control, i centrar-nos en què el que succeís fos vivencial, ha estat un dels aprenentatges d'aquesta recerca. Al final, no era important arribar a fer tal gest o tal acció en un moment determinat, sinó fer-ho connectades i presents en l'escena. Alliberar-nos de les pautes per jugar-les i fer-les fluir, ens ha permès descobrir el punt que feia funcionar la performance, i el lloc on volíem estar a nivell creatiu.

la peça

La performance que hem creat està dividida en tres actes, que serveixen per donar-li una estructura a nivell conceptual. És a dir, l'espectador no percep cap diferència evident entre un i l'altre, més aviat és una nomenclatura que hem estipulat les artistes per crear tres temporalitats diferents en una sola peça. Això significa que no hi ha un temps de descans entre la primera, la segona i la tercera escena. Les tres s'enllacen tot seguit, però en cada una d'elles realitzem un viatge diferent i específic.

En el primer acte estem construït d'un llenguatge des de zero. El terreny en què s'ubica aquesta escena és el dels orígens de la parla, desplegant un seguit de preguntes al seu voltant: què hi havia abans de les paraules? com es creen? d'on venen?

A l'iniciar la performance, les quatre integrants ens trobem ajagudes al terra, immòbils i amb els ulls tancats: és com si acabéssim de néixer. De sobte, un altaveu sona de lluny i comença a emetre unes consonants que ens desperten, i que posteriorment intentem pronunciar. Provem d'imitar-lo, de dir alguna cosa, de comunicar-nos entre nosaltres com si no haguéssim parlat mai abans. Aquesta forma incipient d'articulació que ens transmet l'altaveu, pretén generar un dubte a l'espectador: d'on surt la parla? En altres paraules, d'on prové el llenguatge? Per una banda, és a través d'un dispositiu que emet uns vocables amb la nostra pròpia veu que podem incorporar-la. Per l'altra, quan arribem a un punt prou avançat de transmissió verbal –que és quan teixim la nostra pròpia melodia “uuaaaaoo”– és l'altaveu aleshores el que ens repeteix aquest so. És a dir, som nosaltres les que li hem transferit. Amb aquesta dualitat preteníem crear una confusió, una incertesa, un dubte sobre l'origen del llenguatge. Obrir una pregunta que, òbviament, resta sense ser resolta.

L'acte dos comença en aquest moment en què l'altaveu repeteix el nostre cant “uuaaaaoo”, que és quan s'inverteix el paradigma inicial: ara és ell qui ens reproduceix a nosaltres. Abduïdes per aquesta melodia, per aquesta crida que ressona de lluny, intentem avançar cap a ell arrossegant-nos per terra. Els nostres moviments són inhàbils, maldestres, inexperts, remetent a aquest moment vital primari. De forma feixuga, ens desplaçem i apilonem en una massa corporal que, finalment, es planta davant de l'altaveu. Unides, repetim incansables: “uuaaaaoo, uuaaaaoo, uuaaaaoo”. Mentrestant, el dispositiu ens rebota el mateix so gravat amb les nostres pròpies veus. Aquest matís genera una segona capa de confusió en l'escena: el cant que pronunciem davant d'aquest instrument és el mateix que ell allibera, com si es tractés d'un mirall.

Per contextualitzar aquest acte, la Júlia un dia ens va llegir un passatge d'un llibre

que ressona perfectament amb el que estem performant. I que, en certa manera, lliga amb la interpretació que va fer l'Alba de ser com ocells sortint del niu. Com ja he apuntat anteriorment, en cap cas aquesta escena ha estat pensada per representar la vida d'una au. Aquest fragment literari més aviat serveix per sostenir-la, per acompanyar-la, per enriquir-la amb les paraules d'un altre que eixamplen el seu imaginari:

Aquella merla cantava, com diria el filòsof Étienne Souriau, amb l'*entusiasme del seu cos*, com fan els animals totalment atrapats pel joc i pels simulacres d'imitació. (...) L'ocell cantava. Però mai cap cant no m'havia semblat, ahora, tan proper a la parla. Eren les frases: es podien reconèixer, se m'arrapaven a l'orella exactament al punt on em toquen les paraules del llenguatge; i mai cap cant no n'haurà estat, ahora, més allunyat, amb aquell esforç sostingut per una exigència de no repetició. És una parla, però tensada per la bellesa i en què cada paraula importa. El silenci contenia la respiració, el sentia que tremolava per acordar-se amb el cant. Vaig tenir una sensació fortíssima, perfectament evident, que el destí de la terra sencera o potser l'existència de la bellesa mateix reposaven en aquell instant sobre les espatlles de la merla. (...) Alguna cosa importa, per sobre de tot, i no importa res més que no sigui el fet de cantar. (Despret, 2021, p. 11)

En un moment donat però, el so de l'altaveu es descompon i passa a ser un de truncat i desordenat. L'agradable melodia deriva a un conjunt de síl·labes i articulacions destraleres que ens deixen mudes i garratibades. La velocitat del soroll es va intensificant fins que intentem pronunciar alguna cosa movent la boca, però ja no podem emetre cap so. En aquest instant, l'altaveu emet una frase sencera, una d'intel·ligible: “ya resiao astaque obrieraos uoes”. A partir d'aquí, l'altaveu parla sense aturador, en un llenguatge que l'espectador pot percebre com a verbal. Tot i no pronunciar paraules de forma literal, la veu dicta, qüestiona, afirma, declara. Aquest fet propulsa una retirada per part nostra que, a poc a poc, fugim espantades cap endarrere. L'allunyament corporal simbolitza la tensió entre el codi lingüístic tancat, cultural o normatiu, i l'intent d'obertura que nosaltres volíem propulsar. El nou llenguatge que estàvem creant en el primer acte podia disparar en moltes direccions: era una esclatxa oberta, una infinitat de possibilitats. L'altaveu però, les veta amb la seva fermesa, amb el seu codi inflexible que ja pronuncia de forma ordenada i clara. Aquest xoc ens condueix al caos i a la dispersió, a la por, a la rebelió i al descontrol. Escampades per la sala, ens movem com electrons desbocats, juganers i fugitius dels dictats de l'altaveu.

Quan la intensitat de la veu afluixa, nosaltres recuperem la unitat com a grup i formem un cos col·lectiu. És aleshores quan prenem les regnes i podem respondre-li en el seu idioma: “ding ningú diria durin d'on!” La Júlia, en nom de totes, és capaç de repetir una oració que el dispositiu ja havia pronunciat anteriorment. Aquesta acció és una manera

d'apoderar-nos de les normes, d'afirmar simbòlicament una espècie de "sí, d'acord, també podríem parlar com tu, però no. Ja prou". I l'altaveu calla.

Aquesta intervenció representa un punt d'inflexió en la performance. A l'aconseguir apropiat-nos de la veu, ens girem i passem d'estar d'esquenes a mirar de cara al públic: és un moment d'obertura. A partir d'aquí, donem pas al tercer acte, en el qual podem reafirmar una altra manera de comunicar. Aquest últim tram és una espècie de *jam session* col·lectiva, en la qual trenquem les pautes del codi amb totes les nostres forces. Aquesta escena és un ritual per celebrar l'expressió humana en qualsevol de les seves formes: des del joc, la llibertat i l'instint. Picant, cridant, xisclant i rient, les performers compassem uns ritmes amb les mans que cada vegada són frenètics. Fins que, de sobte, la Bárbara s'alça i llança un doll de veu, entonant una melodia a ple pulmó. A poc a poc, la resta ens unim al seu cant, alçant-nos del terra per formar un sol moviment i una sola veu conjunta. Aquest matís és crucial en la peça: la força del grup és la que ens ha permès progressar en tot moment. En un inici, per exemple, el codi és creat gràcies a la nostra interacció grupal. Posteriorment, aconseguim arribar a l'altaveu en massa, ajudant-nos a avançar les unes a les altres. Per acabar, la cançó que coregem plegades ens condueix cap a la sortida, en una espècie de seguici cap a l'autonomia. Quan desapareixem de la sala, ho fem unides en una corporalitat també conjunta.

Per concloure, el cant final és una afirmació de la nostra alliberació, que es dona a l'haver trobat una forma d'expressió pròpia. És per aquest motiu que la peça s'anomena *alguna cosa ha estat dita*: aquest enunciat manifesta que ho hem aconseguit, que hem arribat al nostre mode de comunicació. A la vegada, manté la incògnita de si *aquesta cosa* ha estat del tot pronunciada i compresa, ja que és una oració poc específica o ambigua. Vam triar que fos d'aquesta manera també pel punt juganer que comporta: *alguna cosa ha estat dita*, però de forma no verbal.

Per acabar, el vestuari ha estat dissenyat per una companya de Belles Arts, la Laura Soriano. Les peces pretenen remetre al component primari i instintiu de la performance, motiu pel qual són de colors carns i presenten un acabat senzill, mal cosit i poc desenvolupat. Les seves formes estan pensades perquè remetin el mínim possible a una vestimenta culturalment avançada. És a dir, volíem que no semblessin una samarreta i un pantaló, un jersei o una faldilla, etc. Els vestits estan fets amb retalls de mitges que s'arrapen al nostre cos deixant-lo pràcticament nu, per suggerir aquest estat incipient de la vida humana present en la performance.

Handwritten notes and diagrams for a performance script, including musical notation, stage directions, and actor instructions.

Ref: 5-2-2022

3 PALMADAS

METROPOLIS

CO RO

PO-DO-DO-DO

30"

Entramos

Sol - Fa - Re# - Re - Do

(Sol#)

Sol - Fa - Re# - Re - Re#

Le entramos a el ferato

GRITO

- Freedom
- Empo de a mi ento
- Ritual

1 ACTO

Expandido ← 11 ACTO

11 ACTO - climax MARI

11 ACTO

11 ACTO

3 ACTO // SEMI FINAL - CLIMAX

caution!

adrenal) defecto del interprete del directo para a pofesto a todo se nos acelerados

7 x III + 1

7 x III + 1

contostamos X3 → Partitura 2

SOLO: CORO:

PAPAPÁ PAMPÁ - DO / corte → Hilo ANIB

LOW RAVE

FRASE romulge

JAM-LOGIA - GRITOS velocida

GRITO + mucha

** passar l'audiò pel grup de treball
de l'altaveu
+ preguntar ASM*

ACTE I _esbós coreo

*al principi ens mirem entre
amb els ulls*

*impresiona d' un cert
es pot dir*

*mirada
mirades
conexió
intenció
horitzo
separació
voluntat*

al principi tots els moviments són molt lents
no fa falta ens enviem el so en ordre circular, si podem trencar aquest ordre, millor
+volum i + velocitat a mida que avança l'acte
+força

intenció de voler comunicar alguna cosa, això és el més important: el llenguatge corporal, el
to de veu com si estiguéssim impedides de parlar, com si no haguéssim pronunciat aquest
llenguatge mai abans

estem les quatre assegudes a terra, una cara a l'altra mirant-nos en creu, com als assaigs.

1. l'altaveu sona: vvvvvvvvvv.
w es gira a mirar-lo perquè està d'esquenes. totes les altres es miren amb els ulls entre elles (7 segons)
2. l'altaveu fa: vvvvvvvvvv.
w i giulgi es miren dos segons, mentre la bárbara i la maría ens busquen amb la mirada i es miren entre elles.
w i giulgi giren el cap endarrere per mirar l'altaveu. al tornar, es miren fixament un parell de segons, aguantant, i tornen a mirar al centre a les altres, que les busquen amb la mirada. és com si estiguéssim parlant amb els ulls, dient-nos: què està passant? (6+2 segons) *+2*
3. l'altaveu torna a fer: vvvvvv.
w i giulgi es miren. la bárbara i la maría ens miren. w fa: ff. (una v baixeta de to, com si no li sortís) (6 segons) *+3*
4. l'altaveu fa: vvv.
w respon, tornant-ho a intentar: v. (2+2 segons) *+3* *opció de cap (7 segons)*
5. l'altaveu: vvv.
w: v.
giulgi: n. *explosió
descontrolada
incomunicada*
w: vvv. *diàleg amb intenció
qué diu? n ens entencim*
6. altaveu: nnnnnn. (7 segons) *+2* *+3*
la giulgi i jo ens mirem sorpreses, encara que sigui només girant i obrint els ulls, i desviant la mirada cap a l'altaveu, com dient: what. la maría gira una mica el cap per mirar-lo, incrèdula, la bárbara només mou els ulls, desviant la mirada cap a l'altaveu. és com si ella estigués menys atrevida, més bloquejada corporalment per aquesta nova "conversa".
després d'aquests segons de mirar-nos, la giulgi hi torna: nnnn. *(em miro a mi)*
w: vvv. *(miró i li parlo a la maría)!!! (orella)*
la giulgi i la w es miren curioses. s'inclinen endavant com passant-li el so a la maría. la maría s'inclina una mica cap endavant i intenta gesticular amb la boca la /llll/ però no li surt cap so
7. mentre l'altaveu fa: /llllll/. mentre ella s'inclina endavant, intentant fer sonar la l, la giulgi i jo ens anem inclinant endarrere, com si no ens ho esperéssim. ella ho intenta però no li surt cap so, i emmudeix abans que acabi de sonar l'altaveu /la /llll/ perquè l'espectador pilli que no està traient ella el so.

gira el cap cap a la bárbara i mira a giulgi

*exploració
descontrolada
incomunicada
+ apuntar moviments de
palmer girar el cap cap a
la dreta i la
mirar a l'espectador
i dir-li o
(petits moviments)
que ens
condicionen
al moment
abans de
lluitar*

*+ passar la veu
distingint
en i veu!!!*

Primera partitura de l'acte I amb els meus apunts.

18-3-22

+ VOLUMEN
velocidades y fuertes

esbós inici coreo

estem les quatre assegudes a terra, una cara a l'altra mirant-nos en creu, com als assaigs.

- 1- l'altaveu sona: vvvvvv.
- 2- l'altaveu fa: vvvvvvvvvv.
- 3- l'altaveu torna a fer: vvvvvv.
- 4- l'altaveu fa: vvv.
w respon, tornant-ho a intentar: v. (2 segons)
- 5- l'altaveu: vvvv.
w: v.
giulgi: n.
w: vvv.
giulgi de seguida, ràpidament: nnnn.
- 6- altaveu: nnnnnn. (7 segons)
giulgi: nnnn.
w: vvv.

PLAYBACK

3 segundos - yo altavot
3 segundos - solo altavot - 6 seg

la giulgi i la w es miren curioses. s'inclinen endavant com passant-li el so a la maría. maría s'inclina una mica cap endavant i intenta gesticular amb la boca la /llll/ però no li surt cap so mentre l'altaveu fa: /llllll/, ella ho intenta però no li surt cap so, i emmudeix abans que acabi de sonar l'altaveu /la /llll/ perquè l'espectador pilli que no està traient ella el so. giulgi torna a fer cap a la maría: nnn oscilant cap a ella, endavant, com animant-la a parlar.

DISONANTE + SILENCI (no melodia)
RANDOM

TRUNCADO O.O
DISONANTE + FLUIDO
+ RAPIDO
→ te pisa
+ silencio BARBARA

MOMENTO AH → DECIR

maría: ae (so d'intentar dir alguna cosa tancada)
giulgi: eu
maría: eu
giulgi: gu
maría: qu
w: e.
maría: /ll/
giulgi: ff

maría: ae mirant a la bárbara com dient vinga, anima't.

w: ae
maría: rae - FFF - ica - na - bu - coo
giulgi: emh
w: aa
giulgi: fu
maría: pa
w: qu
giulgi: ra
maría: ouu
w: ffu
giulgi: pa
w: a

*quatre inicial y 4 no sonido
solo altavot*

Evolució de la partitura de l'acte I amb els apunts de la María Cuéllar.



els estels

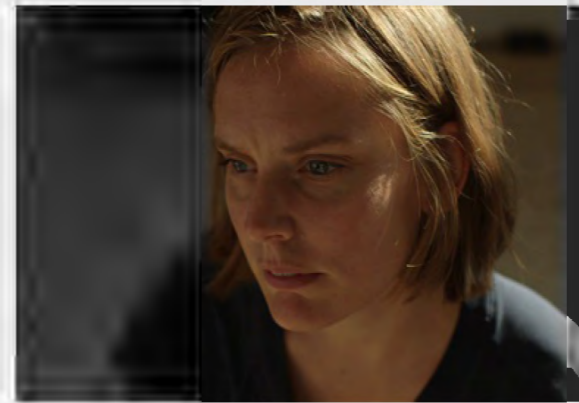
Per acabar, voldria fer referència a algunes de les peces visuals que ens han acompanyat en aquest procés, i que ens han ajudat a esbossar la performance aportant-nos altres perspectives. Malgrat sigui difícil, he fet una tria de les quatre més crucials, que ens han guiat de forma continuada com si fossin els nostres estels. Vull aclarir però, que aquesta constel·lació de referents podria ser molt més extensa, i que tampoc contempla aquells que ens deuen haver influït a nivell inconscient.



Nota. *Forest (for a thousand years)*, 2012, Janet Cardiff & George Bures Miller, instal·lació sonora, Documenta (13), Kassel, Alemanya (<https://cardiffmiller.com/installations/forest-for-a-thousand-years/>)

Forest (for a thousand years...) és una instal·lació sonora de la parella Cardiff & Miller. A través de més de trenta altaveus amagats en un bosc, els artistes recreen el paisatge musical d'aquell indret natural, i el reproduïen per un públic que l'escolta assegut entre els arbres. Brisa, soroll de branques, xiscles, metralletes... ressonen pels dispositius generant una visualització temporal d'allò que va succeir històricament en aquell paratge. Aquesta peça em captiva per la confusió que és capaç de crear en l'espectador, el qual no pot distingir a nivell sonor la realitat de la ficció. Els sons del moment actual del bosc s'entremesclen amb els compostats per Cardiff & Miller, en una experiència temporal difusa entre el passat i el present.

D'alguna manera, la nostra performance incorpora aquesta sensació ambigua que transmet *Forest (for a thousand years...)*. A *alguna cosa ha estat dita*, les nostres veus se superposen amb les de l'àudio, que ressona com un mirall emetent la mateixa melodia que nosaltres cantem en el moment. Encara que sigui de forma allunyada, preteníem causar també un nivell d'incertesa, convidant l'espectador a conivir amb un enigma que no acaba sent resolt.



Nota. *Alma's Song*, 2018, Alex Reynolds, vídeo (<http://www.alexreynolds.net/projects/almas-song/>)

Alma's Song és una peça audiovisual d'Alex Reynolds. Els vuit minuts que dura l'obra apareix tan sols una dona en primer pla: l'Alma. La qual, de fons, s'escolta a ella mateixa parlar a través d'una gravació. L'enregistrament sonor enuncia que la casa de la seva infància està en venda, notícia que ella s'escolta amb atenció. A mida que ressona aquest missatge, l'Alma prova d'entonar una melodia que l'acompanya, superposant el seu cant a la paraula.

Tot i treballar en un registre completament diferent, aquesta obra ens fa de guia pel seu missatge de fons. M'interessant la subtilesa amb la què l'Alma cobreix el discurs verbal amb el melòdic per expressar la seva pena. D'alguna manera, com a espectador entens perfectament el que ella està volent dir. O potser, més aviat, no és que ho entenguis, sinó que sents el seu significat. Fent un paral·lelisme molt llunyà, el cant final de la nostra performance també entona un missatge no verbal de forma clara. A quatre veus, volíem que la melodia fos compresa sense paraules.



Nota. *Aquellas que no deben morir*, 2021, Las Huecas, performance, Antic Teatre, Barcelona (<https://huecas.hotglue.me/aquellas-que-no-deben-morir>)

Aquellas que no deben morir és una peça performàtica sobre la gestió de la mort en el context espanyol. L'obra narra totes les fases per les quals passa un cadàver, des que és maquillat i incinerat fins que allibera la seva ànima. Durant aquest trajecte s'evidencien les problemàtiques socials que deriven de fer de la mort un negoci.

Aquesta performance la vam anar a veure amb la Bárbara a l'Antic teatre quan començava el curs. Després d'una hora submergides en un acte teatral estructurat i coherent, les artistes van trencar la narrativa per entrar en un *trance* final de gairebé vint minuts. Despullades per la sala, corrien, ballaven, cridaven i suaven en una espècie de ritual immersiu, que desubicava completament a l'espectador. El fet de portar l'escena al límit, d'esquinçar el fil argumental per entrar a l'àmbit de l'absurd o el surrealisme, em va impactar en el millor dels sentits. En certa manera, aquesta idea ha impregnat el tercer acte de la nostra performance. A un nivell menys radical, hem incorporat el llenguatge del ritual i del *trance* per intentar també forçar els límits de la nostra pròpia peça.



Nota. *Le Sacre du Printemps*, 2007,
Xavier Le Roy, performance, Kaaiteater,
Brussel·les, Bèlgica
(<https://vimeo.com/359752481>)

Xavier Le Roy a *Le Sacre du Printemps* performa la figura del director d'orquestra. Sol enmig d'un escenari, dirigeix i envia la melodia que sona de fons amb els seus moviments corporals. La peça sonora és el ballet de *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky. Els seus gests disparen i fan callar el figurat concert, otorgant i negant contínuament el permís de continuar a la veu invisible. A nivell coreogràfic, ens va inspirar com l'artista llença i reté la música com si fos un líquid. El primer acte de la nostra performance, té clarament una referència a Le Roy. En aquest, les performers ens passem unes vocals entre nosaltres com si fossin matèria, enviant i dirigint la veu amb els nostres gests corporals. Per altra banda, m'interessa que presenti el so com un element personificat. Aquest element també ha penetrat en la nostra peça a través de l'altaveu, que és silenciada o cridada com si fos un personatge més.

A nivell sonor, he creat una llista de reproducció a *Spotify* que m'ha permès recopilar aquelles cançons i sons que m'interessaven per produir la peça sonora. Alguns dels artistes presents són Maria Arnal i Marcel Bagés, Nicolas Jaar, FKA Twigs i Baiuca.

<https://open.spotify.com/playlist/6hzPWklhJ92Oa16cH7KHxN?si=5de752c33a94487c>

aprenentatges i agraïments

Per concloure, voldria recopilar els aprenentatges que he incorporat gràcies a l'elaboració d'aquest projecte. Tant la redacció de la tesina com la ideació de la performance, m'han permès créixer a nivell artístic i personal.

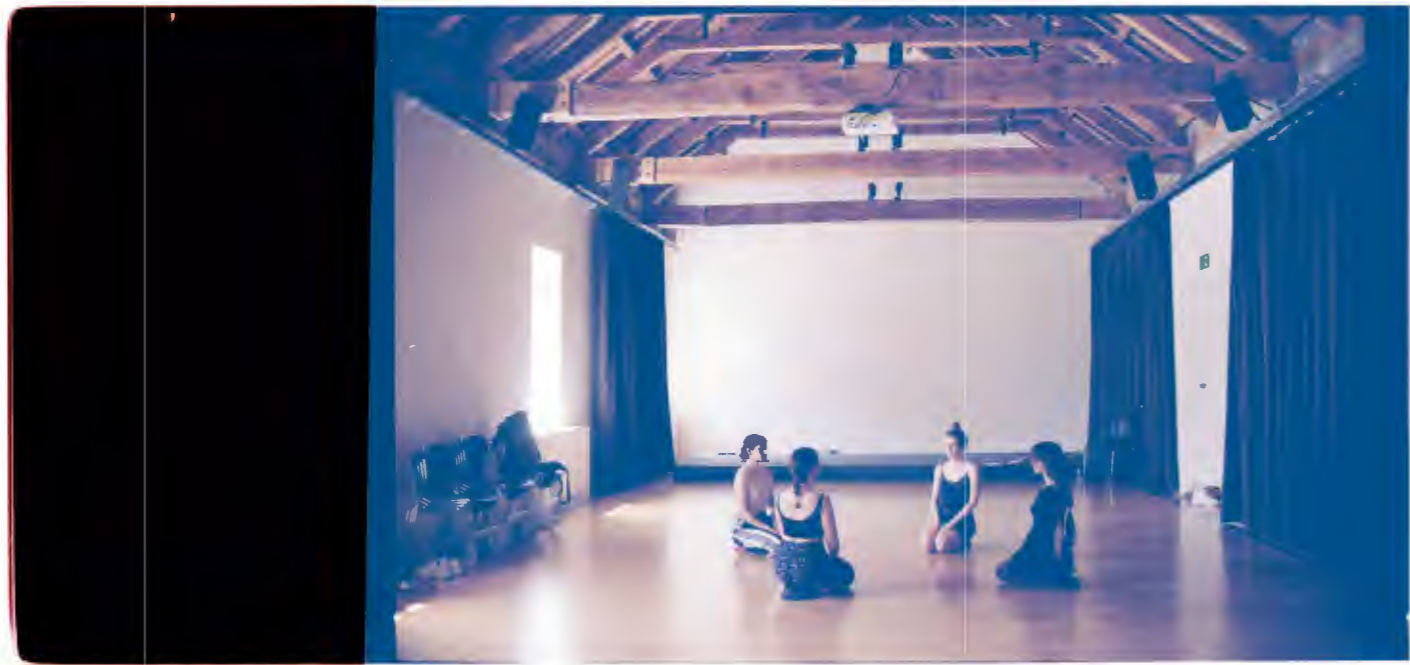
En primer lloc, la pròpia performance m'ha ensenyat a conèixer una mica més amb la flexibilitat del present. Durant la creació de la peça hem après a deixar anar les pautes, a trencar la partitura, a renunciar al seu control per fer-la funcionar. Ha estat sorprenent comprovar que com més marcàvem i reglàvem una coreografia, més l'estancàvem en una rigidesa que no li era favorable. Durant aquests mesos he entès la performance com un cavall que corre pel bosc en llibertat. Posar-li unes regnes per conduir-lo deliberadament va en contra de la seva marxa, que és preciosa justament quan és àgil, espontània i atrevida. El nostre procés creatiu ha estat un estira-i-arronsa constant entre el cavall i les regnes, entre teixir una coreografia sòlida i fer-la vibrar. Al final, hem experimentat que no era important fer les accions que ens havíem marcat o que anessin en un ordre concret, sinó estar connectades i presents en el *live*. Aquest component de la *presència* (Ferrer, 2017) ha estat cabdal en l'obra, que només brillava si era viscuda.

En segon lloc, desenvolupar el nostre propi mètode de treball ha estat un repte i una ensenyança alhora. Ja que, en un inici, partíem del fet que la majoria de nosaltres ni ens coneixíem ni teníem experiència en la creació col·lectiva d'una peça performàtica. Entendre què ens funcionava a nivell grupal, com podíem idear juntes una coreografia i finalment una metodologia pròpia, ha estat una feina satisfactòria i difícil a parts iguals. Segons el meu parer, la clau ha residit en conèixer-nos i forjar una confiança grupal. És a dir, en descobrir-nos com a grup, entenent els ritmes i les necessitats de cadascuna; percebent les virtuts que aportàvem a nivell individual; i compartint les diferències per trobar una sintonia. Aquest ha estat el desenvolupament creatiu real. El nostre procés de comprensió grupal ha estat el viatge que ens ha permès endinsar-nos en la peça. Fluir com a grup ha estat, sens dubte, la fórmula que hem trobat per fer fluir la performance.

En aquesta línia, també hem entès que treballar de forma col·lectiva no significa treballar d'una sola manera, ni fer-ho totes a una. Integrar diferents punts de vista ha estat possible, com també adoptar posicions divergents i fer-les confluir. Permetre la subjectivitat de cadascuna dins una mateixa peça no només ha estat una riquesa, sinó que ens ha permès construir els actes de forma més polièdrica.

Per altra banda, aquesta tesina ha desplegat una pregunta sobre la fricció entre la vivència i la seva posterior verbalització. En certa manera, aquesta inquietud queda resolta al comprendre que el fet d'anomenar, més enllà de poder ser fidel o no a la realitat, ens permet vincular-nos entre nosaltres. És a dir, que la verbalització és, per sobre de tot, un símbol relacional. Durant els assaigs de la performance, contínuament hem dialogat sobre el que havíem viscut en les improvisacions corporals. En aquests moments es feia evident aquest contrast, aquesta tensió entre l'experiència i la seva menció. Aquesta fricció però, és la que ens ha permès apropar-nos com a subjectes, i descobrir-nos en aquestes interseccions i discrepàncies. Després de tot, un dels objectius de la tesina era plantejar la creació com un espai de relació humana. On el fet d'estar juntes fos una de les substàncies primordials de la recerca (Bourriaud, 2008). Podem dir que les afinitats que hem generat durant aquest transcurs han tingut un valor per si mateix. Aquest fet pren rellevància a l'afirmar que la Bàrbara, la María, la Júlia i jo ens hem constituït com a col·lectiu, sota el nom de *cercle de fades*. A nivell simbòlic, aquest és també un dels resultats d'aquesta tesina. Recollint totes les idees anteriors, aquesta trajectòria no només ha generat una investigació i una creació artística, sinó també un vincle prou sòlid com per voler ser mantingut en un futur.

Per últim, vull agrair al Centre Cívic la Barceloneta, al Centre d'Arts Santa Mònica i a la Facultat de Belles Arts per cedir-nos els seus espais de treball. Vull donar les gràcies també a la Laura Soriano per produir el vestuari amb molta cura, i al Camel per oferir-se com a sonidista sense esperar res a canvi. Gràcies també a l'Alba per ser la nostra guia espiritual, i a l'Eloi per acompanyar-me des del respecte i la confiança total. Per últim, gràcies a totes les amistats i vincles que ens heu recolzat, animat i escoltat durant aquests mesos. I, sobretot, gràcies al *cercle de fades* per la seva generositat, per haver-se entregat a la peça des del primer dia, i per fer d'*alguna cosa ha estat dita* l'inici d'una nova etapa.



fonts documentals

Adorno, T. (1962). Museo Valéry-Proust. A *Prismas* (p. 175). Ediciones Ariel. Consultat el 5 d'Abril de 2022, disponible a <https://sociologiaycultura.files.wordpress.com/2014/02/adorno-theodor-1955-prismas.pdf>.

Ameller, C. (2014). Arte y políticas de Residencia. ¿Una metodología?. A *MetaMétodo. Metodologías compartidas en procesos artísticos* (p. 149). Comanegra. Grup d'investigació IMARTE, Universitat de Barcelona. Consultat el 20 de Març de 2022, disponible a <http://www.ub.edu/imarte/nouwp4812017/wp-content/uploads/2020/05/MetametodoLLIBREFINAL.pdf>.

Austin, J. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.

Bal, M. (2014). *Conceptos viajeros en las humanidades* (p. 42). CENDEAC.

Bárbara, B. (2007). Desde la investigación acción hacia la investigación activista feminista. A J. Romay Martínez, *Perspectivas y retrospectivas de la psicología social en los albores del siglo XXI* (p. 419). Biblioteca Nueva.

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* (pp. 13-17). Adriana Hidalgo.

Cardiff & Miller. (2012) *Forest (for a thousand years)* [Instal·lació sonora]. Consultat el 24 de Maig de 2022, disponible a <https://cardiffmiller.com/installations/forest-for-a-thousand-years/>

Cirlot, V., & Garí de Aguilera, B. (2021). *La mirada interior* (p. 62). Ediciones Siruela.

Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.

Despret, V. (2021). *Viure com els ocells* (p. 11). Arcàdia.

Ferrer, E. (2017). *Performance y utopía* (p. 22). E.P.R. Murcia Cultural.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores.

Garcés, M. (2013). La estandarización de la escritura. La asfixia del pensamiento filosófico en la academia actual. *Athenea Digital: Revista De Pensamiento E Investigación Social*, 13 (1), 10-32. Consultat el 22 de Febrer de 2022, disponible a <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4165271>.

Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. A *Ciencia, cyborgs y mujeres* (p. 324). Cátedra. Consultat el 26 de Gener de 2022.

Hinojosa, L., Cabello/Carceller, Vidiella, J., Corbeira López, D., Cornago, O. & Fernández López, O. et al. (2015). *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* (1a ed., pp. 34-35). Brumaria.

Las Huecas, (2021). *Aquellas que no deben morir* [Performance] Antic Teatre, Barcelona. Consultat el 2 de juny de 2022, disponible a <https://huecas.hotglue.me/aquellas-que-no-deben-morir>.

Le Roy, X. (2007). *Le sacre du printemps* [Vídeo]. Consultat el 2 de Febrer de 2022, disponible a <https://vimeo.com/359752481>.

Le Roy, X. (2019). *Retrospectiva* [Vídeo]. Consultat el 5 de Febrer de 2022, disponible a <https://www.youtube.com/watch?v=JUUDpVNq9Os>.

Mercedes, R. (2020). I want my writing to be photographed so as to explain my hand. *Harun Farocki Institut*, 02 (17), 7-14. Consultat l'1 de Febrer de 2022, disponible a <https://www.harun-farocki-institut.org/en/2020/05/03/i-want-my-writing-to-be-photographed-so-as-to-explain-my-hand-2/>.

Peran, M. (2021). Gargot i balboteig. *Cercle Artístic De Sant Lluç* [Pregó 2020]. Consultat el 23 de febrer de 2022, disponible a <https://martiperan.net/category/publicaciones/>.

Pérez Galí, A., Montornés, F., Oliveira, M., Doruff, S., & Pujals, B. (2015). *Sudando el discurso* (p. 11). Mi Otro Trabajo.

Reynolds, A. (2018) *Alma's Song* [Vídeo]. Consultat el 5 de Maig de 2022, disponible a <http://www.alexreynolds.net/projects/almas-song/>

Rozas, I. (2020). Cuerpos inclinados que imaginan. *Re-Visiones*, 10, 3-10. Consultat el 7 de Novembre de 2021, disponible a <http://hdl.handle.net/20.500.11984/5142>.

Scherer, B., Cotten, A., Lerer, B., Hui, Y., Tada, K., & Tilmans, W. (2021). *The new alphabet* (pp. 5-19). Spector Books.

Searle, J. (1980). *Actos de habla*. Cátedra.

States, B. (1996). Performance as metaphor. A *Theatre Journal*, 48 (1), 66. Consultat el 20 de Febrer de 2022, disponible a <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ800898.pdf>.

Taylor, D. (2007). *The archive and the repertoire: Performing Cultural Memory in the America* (p. 5). Duke University Press.

Torres, H. (2019). El llamado del Chthulu. Artes de los afectos y políticas cotidianas. A M. Ptqk, *Especies del Chthuluceno. Panorama de prácticas para un planeta herido* (p. 12-17). Gabinete Sycorax. Consultat el 2 de Desembre de 2021, disponible a <http://www.gabinetesycorax.org/wp-content/uploads/2019/12/CHUTLUCENO-cast-Prefacio-texto-Maria-Ptqk.pdf>.

Villeneuve, D. (2016). *Arrival* [DVD]. Estats Units; FilmNation Entertainment 21 Laps Entertainment Lava Bear Films.

Vodeb, O. (2019). Radical Intimacies: (Re)Designing the Impact of Documentary Photography. A *Trigger* (1a ed.), 6-7. Museum of Photography FOMU. Consultat el 27 d'Octubre de 2021, disponible a https://www.academia.edu/43110325/Radical_Intimacies_Re_Designing_the_Impact_of_Documentary_Photography_book_chapter_.

