
This is the **published version** of the master thesis:

Blanco Aloy, Cristina; Barrera, Jaume , dir. Metamorfosis en procés : una experiència d'A. 2021. 49 pag. (1169 Màster Universitari en Recerca en Educació)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/257521>

under the terms of the  license



Universitat Autònoma de Barcelona

MÀSTER UNIVERSITARI DE RECERCA EN EDUCACIÓ

ESPECIALITAT: ART, COS I MOVIMENT

Metamorfosis en procés:

una experiència d'Ar/tography sobre un procés de canvi

Cristina Blanco Aloy

Director: Dr. Jaume Barrera

Departament de Didàctica de l'expressió
Musical, Plàstica i Corporal.

BELLATERRA, Setembre de 2016

SUMARI

Investigar des d'un mateix com un procés de vàlid de recerca és possible gràcies a noves metodologies com l'*A/r/tography* i els Estudis Performatius. En aquest projecte presento la meua recerca com un procés real de metamorfosis en estat de flux utilitzant i narrant des de mitjans diversos: el text i l'àudio-visual. No és un treball eminentment teòric, però intenta captar la meua subjectivitat i la meua identitat com a artista, investigadora i docent, que es troba en moviment i és canviant.

Paraules clau: *A/r/tography*, narratives àudio-visuals, metamorfosis, performance.

Investigar des de uno mismo como un proceso válido de investigación es posible gracias a nuevas metodologías como la *A/r/tography* y los Estudios Performativos. En este proyecto presento mi investigación como un proceso real de metamorfosis en estado de flujo utilizando y narrando des de medios diversos: el texto y el audio-visual. No es un trabajo eminentemente teórico, pero intenta captar mi subjetividad y mi identidad como artista, investigadora y docente, que se encuentra en movimiento y es cambiante.

Palabras clave: *A/r/tography*, narratives audio-visuales, metamorfosi, performance.

Inquiring about the self as a valid process of research is possible thanks to new methodologies as *A/r/tography* and Performative Studies. In this essay I present my research as a real metamorphic process, using different medias to contribute to the narrative: the text and the video. This is not a theoretical essay, but it tries to capture my subjectivity and my identity as an artist, researcher and teacher, that is always in movement and in a process of *becoming*.

Keywords: *A/r/tography*, audio and video narratives, metamorphosis, performance.

AGRAÏMENTS

Vull agrair a totes les persones que han col·laborat amb mi al llarg de tot aquest procés materialitzat en aquest treball: al Daniel Carvajal per la seva participació i suport al llarg d'aquest any. I per compartir incerteses, coneixement, contactes i la seva sensibilitat amb mi. A la Cris Codina per ser-hi quan la necessito i per treure hores d'on no n'hi ha per introduir-me de forma pràctica (per fi...!) dins del món del teatre sistèmic. Al Pau Vallet per dedicar-me unes hores de la seva ocupada agenda per deixar-se portar per territoris "diferents" amb la seva guitarra i per estar disposat a tot. Sou persones a les que val molt la pena tenir al costat.

Al Carles Muñoz que lidia amb mi cada dia des de fa uns anys, en les coses bones i dolentes, i que m'escolta i m'ajuda en tot el que pot. Gràcies per ajudar-me amb l'àudio i en un milió de coses més. Sense tu aquests últims mesos haguessin estat bastant més complicats. Moltíssimes gràcies per tot!

Al Franck Espartero, de Creaciones Base, que m'ha ajudat a muntar els vídeos aportant coses noves i efectes que jo mai hagués pogut aconseguir. Sempre és un plaer col·laborar amb tu!

Al Jaume Barrera, el meu tutor. Ja sé que no he estat una tutoritzada modèlica i que aquest projecte ha fet mil canvis de rumb al llarg d'aquests dos anys. Gràcies per acompanyar-me i donar-me espai per *fer*. Crec que el que s'ha acabat cuinant és sincer amb el que penso i com em sento.

I finalment, a la Laia Sallés, al Jordi Soler i a la Gisela Trullàs, que s'han vist col·laborant per sorpresa en aquest projecte sense saber ben bé què havien de fer ni de què anava la cosa.

Agrair a Eòlia Escola Superior d'Art Dramàtic i a Tutatis Produccions Teatral per la seva col·laboració cedint-me espais per poder assajar i fer algunes de les gravacions.

Moltíssimes gràcies per caminar amb mi d'alguna manera o altra al llarg d'aquest procés, que espero que no hagi fet més que començar.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ: UNA METAMORFOSIS EN PROCÉS	1
BUSCANT LA METAMORFOSIS	5
PRIMERA FASE - <i>BECOMING</i>	5
SEGONA FASE – BUSCANT	8
TERCERA FASE – MIRANT POLIEDRICAMENT	15
1. DES DE LA PINTURA – DANIEL CARVAJAL	16
2. DES DEL TEATRE – CRIS CODINA I CRISTINA BLANCO	20
3. DES DE LA MÚSICA – PAU VALLET	28
4. DES DEL MOVIMENT – CRISTINA BLANCO	31
5. DES DE LA PERFORMANCE – CRISTINA BLANCO	35
A MODE DE (IN)CONCLUSIÓ: ENCARA SÓC CRISÀLIDE	39
REFERÈNCIES	41
ANNEXES	I
ANNEXE 1: FITXA TÈCNICA DELS VÍDEOS	I
1. DES DE LA PINTURA	I
2. DES DEL TEATRE (I)	I
3. DES DEL TEATRE (II)	I
4. DES DE LA MÚSICA	II
5. DES DEL MOVIMENT	II
6. DES DE LA PERFORMANCE	II

INTRODUCCIÓ: UNA METAMORFOSIS EN PROCÉS

Qui sóc? Què faig? Cap a on vaig? Necessito explicar-me a mi mateixa com em sento. Aquests moments no estan sent fàcils per mi. Em sento frustrada, perduda... I em sento terriblement identificada amb els individus de la societat contemporània que dibuixa Bauman (2000). Per què no plasmar totes aquestes sensacions en aquest projecte? Quin sentit té donar-li l'esquena a aquests sentiments i anar a comprendre als altres quan no m'entenc a mi mateixa?



Imatge 1 – Fases de metamorfosis de la papallona (I). Extret de <http://2012ginesta.blogspot.com.es/>

Sóc actriu, sóc cantant (o almenys ho intento), sóc professora de cant. M'agraden l'arqueologia, la prehistòria i la història antiga, la música experimental i la música medieval. Sóc europea. Sóc de Barcelona, però no hi visc. Sóc curiosa i m'atreu investigar. Sóc moltes coses i, a la vegada cap d'elles. Tinc formació com a actriu, un títol superior en Pedagogia de la música, quasi un grau en Humanitats. I estic perduda. Sé què vull fer, però milers d'*inputs* m'impedeixen fer-ho. És hora d'escoltar-me a mi. Aquest és el per què d'aquesta recerca.

Al acabar l'ESMUC vaig sortir amb una idea clara: la recerca en música és pràcticament inexistent i la poca que es fa segueix, majoritàriament, els models tradicionals de recerca en ciències socials. A Espanya, els estudis superiors artístics (entre els que hi ha les diferents titulacions en música, art dramàtic, dansa, disseny i restauració de béns immobles) i els seus centres funcionen de forma diferents a les altres universitats del país.

Tot i que l'organització dels estudis és la mateixa a nivell curricular i que s'ofereixen estudis de màster i postgrau, no existeix una tasca de recerca comparable a la que es duu a terme a les universitats. De fet, tots els graduats que volem seguir fent recerca en els nostres àmbits ens veiem obligats a inscriure'ns a d'altres universitats per poder seguir la nostra formació.

Dins l'àmbit de la música pocs graduats es senten atrets per aquest camp, indiferentment de si són compositors, intèrprets, pedagogs, sonòlegs. Sí que és veritat que duen a terme recerques per mantenir la seva tasca artística, però pocs ingressen dins l'àmbit de la recerca acadèmica. En part, perquè les metodologies de recerca tradicional es troben completament allunyades de les pràctiques creatives i performatives. És necessari que des d'aquest centres (o des de la universitat) es pugui oferir als graduats d'estudis artístics camps i temes d'estudi, però sobretot metodologies de recerca que els permetin mantenir la seva pràctica artística per poder investigar des de l'art (Zaldivar, 2006; Gouzouasis, 2006).

Aquest projecte pretén mostrar una manera alternativa de fer recerca des de l'art a partir de la meua pròpia subjectivitat. Ni proposo ni he construït cap metodologia nova. He utilitzat un enfoc multi-metodològic basat sobretot en realitzar un procés d'*A/r/tography* (Gouzouasis, 2006; Hernández, 2008; Irwin, 2013), però també recollint aspectes de la Investigació Performativa (Hernández, 2008) i, en menor mesura, de l'autoetnografia (Denzin, 2016). A part, el procés de creació segueix alguns dels passos de la metodologia projectual artística descrita per Munari (1981, citat a Vaz Barbosa, 2013).

Totes aquestes metodologies impliquen un perfil d'investigador que es mou en els espais *in-between*, en la liminalitat de la seva multiplicitat d'identitats. Les fronteres entre disciplines es desdibuixen, el coneixement es torna rizomàtic i canviant (Deleuze i Guattari, 1987 citats a Irwin, 2013), les identitats es construeixen, es destrueixen i es (re)construeixen de nou en un procés constant de canvi i d'evolució (Schechner, 2003; Vidiella, 2009; Irwin, 2013).

En aquest moment necessitava fer un projecte que no s'allunyés de com em sento i de com m'agradaria seguir fent recerca en un futur. Un dels objectius d'inscriure'm en aquest màster era conèixer aquestes metodologies alternatives de recerca que intuïa que havien d'existir, perquè si jo sentia la inquietud d'investigar de forma encarnada i des de les arts, segur que altres persones també l'havien sentit abans. I així és, però acabo amb la sensació que només he pogut obrir la primera pàgina del llibre i que encara tinc un món de possibilitats per (re)descobrir, qüestionar i entendre.

La manera presentar aquest treball escrit s'allunya de l'estructura d'un treball de recerca tradicional. En la Investigació Basada en les Arts, on s'utilitzen representacions artístiques de caràcters diferents, el text adquireix un tractament diferent. No es tracta només d'un text acadèmic a on s'hi presenten imatges, sons o altres representacions artístiques per il·lustrar-lo, sinó que els elements textuais i visuals han de generar

narratives autònomes en paral·lel que es complementin, s'interconnectin i permetin obrir nous espais per crear relacions i significats (Hernández, 2008 p.100).

En l'escriptura performativa hi ha una preocupació pel testimoni i l'encarnació del subjecte que narra, i per la implicació dels lectors en la configuració de significat (Hernández, 2008 p.105). Judit Vidiella (2005 a Hernández, 2008 p.107) entén que el relat performatiu “pretén fer-nos repensar sobre les nostres posicions, localitzacions, els nostres rols com a creadors i/o espectadors, col·lapsant les fronteres entre artista-obra, artista-espectador i obra-espectador”.

Jo utilitzaré la primera persona com a veu principal per narrar aquest projecte. Crec que és coherent, ja que parlo des de mi encara que hagi col·laborat amb altres persones. L'ús de la primera persona m'ajuda a “evidenciar el paper de la pròpia subjectivitat en la construcció del saber, la trajectòria i la perspectiva” (Caminha, 2015 p. 34). És una manera de posicionar-me en un context que no pretén perseguir l'objectivitat ni la fredor de les dades. Vull intentar expressar sentiments, sensacions i idees en aquest relat.

El marc teòric està inclòs en la mateixa narració textual i en les narracions audio-visuals. Els significats els heu de construir els lectors-espectadors. Les peces audio-visuals provenen d'aquest moment de canvi, de transformació, de metamorfosis pel que estic passant. Em moc en un territori de frontera i encara no sé quin és el meu lloc. Les diferents narracions (re)presenten diferents mirades d'uns mateixos conceptes, es situen geogràficament entre dos continents (Europa i Amèrica), són fragmentàries i intenten generar “espiralitat” (entraré més en detall en aquests conceptes més endavant).

La metàfora de la metamorfosis ha guiat la construcció de tot aquest projecte, des de les peces audio-visuals fins a l'estructuració del text. El cos principal es divideix en tres fases diferents: en la primera fase faig explícita la metodologia d'aquest procés de *becoming*, de canvi. La segona fase intenta establir les bases teòriques del projecte a través de la narració de com es van anar configurant els fonaments del que serien les narracions audio-visuals. No és un marc teòric en sí, perquè s'emmarca dins de la partitura que ha guiat les improvisacions, però és el que dóna coherència interna a tot el conjunt. Encara que no sigui jo la que apareix a les peces, aquestes idees i conceptes les he compartit amb la Cris, el Daniel i el Pau, en primera instància, i amb el Carles i el Franck en un segon moment. Aquesta base teòrica intenta ser present al llarg de tot el procés.

En la fase número tres mostro les interioritats de cadascuna de les petites intervencions performatives. Aquestes volen ser mirades diferents que parlin sobre la teoria i sobre el

meu procés de canvi. Justifico el per què de cadascuna d'elles, incloent dades sobre quan es van dur a terme, el lloc on s'ha enregistrat, qui hi ha participat, el procés i la metodologia de treball utilitzats, els conceptes que ressonen en cada intervenció i, finalment, un petit anàlisi personal sobre què i com m'ha fet reverberar aquesta intervenció, l'hagi feta jo o no.

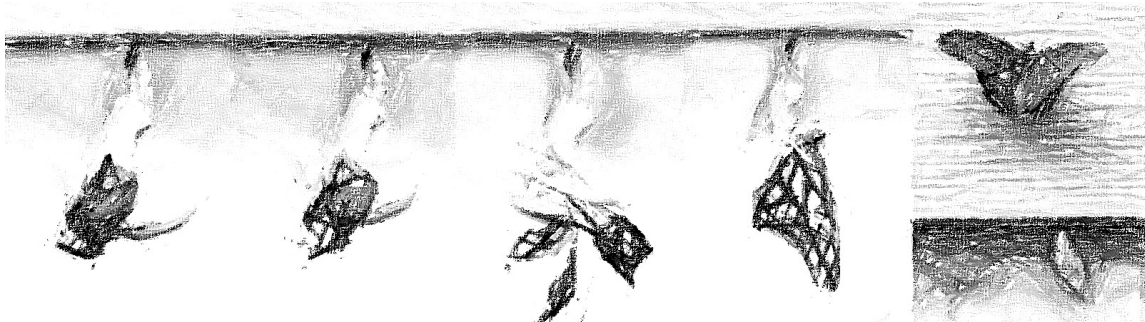
L'edició de vídeo i àudio serien un subapartat d'aquesta mateixa fase. Un procés que he dut a terme sense els participants que apareixen en pantalla, però que a la vegada ha resultat ser un treball col·laboratiu amb el Carles, tècnic de so, i el Franck, editor de vídeo. Podria considerar aquestes mirades com a conclusió d'aquest procés.

Tot i que ho expressi en passos, el procés no sempre ha estat lineal. Els conceptes s'han anat modificant al llarg del temps i en funció de les relacions que s'establien amb les persones amb les que he treballat. A part, cadascú ha aportat el seu propi *background*, el seu llenguatge personal i diferents maneres de llegir les meves idees i conceptes, cosa que ha enriquit i ha fet créixer la meva proposta inicial.

A manera de conclusió prèvia, he de dir que tot aquest procés no s'acaba aquí, el que mostraré a continuació no és més que una visió parcial i temporalitzada d'aquestes petites intervencions. De la mateixa manera que els conceptes i la proposta inicial han anat canviant al llarg d'aquests mesos, els vídeos podrien seguir evolucionant i tornar-se més complexes o més simples. El producte audiovisual que es mostra és només una de les moltes solucions possibles. És la solució que s'ha donat en aquest moment espacio-temporal. N'hi podrien haver d'altres, fetes per mi o no, però segur que totes serien diferents.

BUSCANT LA METAMORFOSIS

“Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto. Estaba echado de espaldas sobre un duro caparazón y, al alzar la cabeza, vio su vientre convexo y oscuro, surcado por curvadas callosidades, sobre el cual casi no se aguantaba la colcha, que estaba a punto de escurrirse hasta el suelo. Numerosas patas, penosamente delgadas en comparación al grosor normal de sus piernas, se agitaban sin concierto” (Kafka, 1915, p. 2).



Imatge 2 - Fases de metamorfosis de la papallona (II). Extret de <http://2012ginesta.blogspot.com.es/>

PRIMERA FASE - *BECOMING*

Cristina: Puc fer un projecte que es basi en el procés de creació d'una narració performativa audio-visual? Que l'expliqui?

Jaume: Hauràs d'utilitzar l'A/r/tography, si vols fer això.

Així va ser com va començar a gestar-se de veritat aquest projecte. Com a un procés d'A/r/tography que també bevia d'altres fonts per crear un enfoc multi-metodològic. En tota activitat artística podem trobar-hi un propòsit investigador i una finalitat pedagògica, ja que (re)presenten diferents maneres de mirar una realitat. La Investigació Basada en les Arts (IBA) utilitza elements artístics i estètics relacionats amb les arts visuals o performatives per buscar altres maneres de mirar i de (re)presentar l'experiència. No busca trobar certeses ni realçar perspectives, sinó que intenta assenyalar matisos i llocs no explorats per revelar allò del que no es parla (Eisner i Barone, 2006, citat a Hernández, 2008, p. 94).

L'A/r/tography és una d'aquestes pràctiques innovadores d'IBA sorgida d'un grup de recerca de la Universitat de British Columbia (Canadà). En les seves investigacions incorporen formes d'indagació visuals, performatives, poètiques, musicals i narratives

intentant expandir els límits del que s'entén com recerca acadèmica i del que significa fer recerca des de les arts i des de la pròpia subjectivitat (Hernández, 2008).

“Estar implicat en el procés de l'A/r/tography significa indagar en el món a través d'un continu procés de fer art en qualsevol forma artística i escrita, de manera que no estiguin separades ni siguin il·lustració una de l'altre, sinó que estiguin interconnectades i entreteixides per crear significats nous i/o rellevants” (Irwin, 2006, citat a Hernández, 2008, p. 103).

Però no es tracta només d'incloure les pràctiques artístiques dins del procés de recerca, sinó que l'A/r/tography implica seguir una pràctica reflexiva i entén que el subjecte que investiga té una identitat múltiple, dialògica, relacional i canviat que contínuament es (re)construeix a través dels diferents contextos socials i del contacte amb els altres (Winters, Belliveau, & Sherritt-Fleming, 2009).

La mateixa paraula A/r/tography implica una mirada des de tres perspectives diferents: la de l'(A)rtist, la del (r)esearcher i la del (t)eacher, que es solapen o s'intercanvien segons les necessitats del moment, però que sempre són presents en l'essència que nodreix la identitat de l'a/r/tògraf. Metodologia de recerca, pràctica creativa i pedagogia performativa es (co)rrelacionen entre elles en el temps i l'espai de forma sincrònica i asincrònica en pràctiques rizomàtiques liminals (Irwin, 2013). A la vegada, és un mestissatge que implica la interacció de la *praxis* (acció), de la *poiesis* (producció) i de la *theoria* (Gouzouasis, 2006).

Deleuze i Guattari van definir el terme rizoma com un “assemblatge d'objectes, idees i estructures que es mouen dinàmicament creant onades d'intensitats que creen nous significats (1987, citat a Irwin, 2013, p. 199). Ells entenen els conceptes com a “centres de vibració cadascú amb ell mateix i en relació amb els altres” (1994, p. 23, citat a Irwin, 2013, p.200). Els rizomes són mapes relacionats amb l'experimentació, ja que no tracen ni (re)presenten alguna cosa que ja hi era, sinó que creen móns-en-transformació per subjectivitats-en-procés (O'Sullivan, 2006, p. 35, citat a Irwin, 2013, p. 211).

L'A/r/tography té sis característiques que la defineixen i la (re)presenten segons Springgay, Irwin & Wilson Kind (2005, citats a Gouzouasis, 2006): la primera és la contigüitat, ja que al tenir una textura polifònica i multidimensional és necessari que es realitzin aquestes connexions rizomàtiques entre i a través de les diferents arts. És un procés continu d'indagació a través de les nostres pròpies experiències, un procés que és mou en un territori *in-between* per generar nous significats, idees i preguntes de recerca.

La tercera característica és l'ús de metàfores i metonímies per descriure l'experiència, conèixer-nos a nosaltres mateixos i entendre fenòmens. És una metodologia que es caracteritza per l'obertura per concebre la complexitat que ens rodeja i percebre des d'una mirada diferent. La cinquena característica és l'excés i l'última és la reverberació. Es tracta d'un fenomen acústic que s'utilitza com a metàfora per simbolitzar aquesta dinàmica canviant, aquesta manera d'entendre els conceptes com a centres de vibració de Deleuze i Guattari. Els sentiments, les idees i les emocions es mouen lliurement a través de nosaltres i ens afecten i ens modifiquen al llarg del procés.

Una idea que lliga amb el procés de transformació que narro és la idea de *becoming* que descriu Irwin (2013). Ella entén l'A/r/tography com un procés on els significats i les identitats estan vius, sempre en moviment i creixent. Becoming implica trobar-se entre dues multiplicitats, implica estar en un espai in-between. Implica que les (re)construccions que fem del coneixement són infinites i sempre estan en procés. Però becoming no implica convertir-se en l'altre, sinó convertir-se en una altra cosa.

Però en la meva transformació no només canvia la meva identitat, sinó que també canvia la manera de relacionar-me amb mi mateixa, amb el meu cos i amb la meva pràctica artística. Per això m'era necessari incloure la perspectiva performativa. Jo com a subjecte tinc identitats múltiples, però em construeixo de forma fragmentaria i descentrada (Hernández, 2008). La narració parla a partir de mi, és la meva experiència, hi estic implicada de forma total.

És per això que considero que puc estar fent, en certa mesura, una autoetnografia performativa que em permet actuar des dels meus "impulsos utòpics" (Denzin, 2016, p. 74), creant un projecte compromès amb una manera d'investigar diferent, amb un compromís crític cap al canvi social i pedagògic i de resistència enfront les polítiques de recerca i la pedagogia hegemòniques.

"Etnografía, retórica y performance unen fuerzas precisamente en este frente de resistencia al pensamiento totalizante. Esta es una política cultural performativa que supera cualquier persistente alejamiento entre retórica, etnografía, poética y política" (Conquergood, 1992, pp. 80-96, citat a Denzin, 2016, p. 59).

A part de tot això, el procediment que he utilitzat per realitzar la recerca segueix en certa mesura la metodologia projectual descrita per Munari, encara que alguns dels objectius i avantatges que proposa no s'adapten a aquesta mirada crítica que proposo. De totes maneres, la metodologia projectual artística pretén ser una guia, una manera d'estructurar el procés per solucionar el problema en termes d'eficàcia i eficiència.

Munari en el seu llibre *De les coses neixen coses* (1981, citat a Vaz Barbosa, 2013) utilitza una metàfora culinària per descriure la seva metodologia.

Bàsicament, la metodologia projectual artística de Munari té unes fases molt similars a les de qualsevol procés de recerca. En les primeres fases s'identifica el problema, es defineix en forma de preguntes, es recopilen dades i informació relacionades amb les preguntes plantejades i s'analitza si aquestes dades són útils per resoldre el problema. En següents fases apareixen la creativitat, entesa com la capacitat per buscar i prendre mesures diferents, la cerca de diferents materials i processos i, finalment, podem començar a experimentar amb tot el material que hem recopilat per verificar si el model plantejat és adequat per solucionar el problema (Munari, 1981, citat a Vaz Barbosa, 2013).

Munari entén que aquest mètode no és absolut ni definitiu. Jo he utilitzat alguns d'aquests passos per realitzar la recerca. I estan narrats en aquest text. Per mi no era important resoldre el problema, m'interessa molt més experimentar i buscar des d'un espai on la improvisació està permesa (l'Ar/tography ho permet), on els límits entre les diferents fases no són clars i on no es busca generar un producte de forma eficient, sinó que simplement pretenc mostrar un producte que pot considerar-se acabat o no, que pot créixer i desenvolupar-se en un futur o desaparèixer. Un producte que s'ha anat gestant en el temps a partir d'impulsos personals i d'un recull de dades.

SEGONA FASE – BUSCANT

Centrar conceptualment per on em volia moure i buscar una metàfora que em permetés fer una narració a través del moviment, de la música, del teatre, de la pintura i que es concretés en una narració audio-visual. Aquest era el primer pas que calia donar.

Tenia molt clar que volia treballar amb un format àudio-visual. Ho separo amb un guió perquè volia tenir en compte els dos llenguatges per separat. Si bé la construcció final havia de ser una, necessitava dedicar-li especial atenció a l'aspecte sonor del muntatge. Era una manera de reivindicar-me com a músic i treballar un llenguatge que forma part de mi, però amb el que havia experimentat poc al llarg del màster.

Per on començar? Què és el que volia expressar? Volia fer una performance audio-visual? Una performance gravada en format audio-visual? Havia de treballar sola o acompanyada? Com havia de ser aquesta performance? Dins de quin marc teòric em mouria? Moltes preguntes.

Havia estat llegint *La Modernidad líquida* (Bauman, 2000) i vaig sentir que jo formava part d'aquella societat que presentava. Estava desorientada, les meves prioritats i el

meu entorn canviaven de forma fluïda i molt ràpida. Em sentia sola en un entorn ple de gent. Bauman fa una (re)lectura dels cinc temes claus de la modernitat: emancipació, individualitat, espai/temps, treball i comunitat des de la perspectiva de la societat i la modernitat actual, que ell anomena modernitat líquida. En el text descriu les contradiccions i tensions socials i existencials que es generen quan ens relacionem (Vásquez Rocca, 2008).

En aquesta etapa fluïda el poder descansa sobre unes elits nòmades que viatgen sense gaire equipatge per un món on les distàncies són cada cop més petites i les fronteres cada cop més borroses. Per aconseguir aquesta llibertat de moviment va ser necessari desmuntar algunes agències d'acció col·lectives, el que deixa als individus en una posició d'indefensió i de desorientació perquè no tenen unes pautes clares per seguir. Aquesta llibertat sense precedents que la societat ofereix als seus membres, també ve acompanyada d'una impotència sense precedents (Bauman, 2000).

Impotència, desorientació, frustració... Així em sentia jo.

Per poder superar aquesta impotència els individus hem desenvolupat una nova (in)sensibilitat que ens condueix cap a un estat constant de transitorietat. Se'ns exigeix que siguem flexibles, que sempre estiguem disposats a canviar de tàctica i que els nostres interessos i afectes estiguin fragmentats i compartimentats. Les relacions entre individus s'han tornat fràgils i complexes, però sense un centre clar. Vivim en aglomeracions, però tenim por als estranys que ens envolten, ja que ens provoquen incertesa. A les ciutats hi trobem molts espais que inhibeixen el contacte relacional, que són espais de pas, cosa que ens proporciona seguretat en un món on les fronteres entre el "jo" i "l'altre" no són nítides (Vásquez Rocca, 2008). La vida urbana ens requereix tenir una habilitat definida per Sennet (citada a Bauman, 2010) com a *civilitat*, que ens protegeix dels estranys i, a la vegada, ens permet gaudir de la seva companyia. Utilitzar una màscara és essencial ja que ens permet protegir als altres de la càrrega personal que portem cadascú de nosaltres.

Tenim l'obligació de ser lliures i hem de dissenyar la nostra pròpia vida com un projecte i com a performance. Més enllà d'aquest projecte tot és incert. Fins i tot el projecte ho és. Vivim en una societat de consum que ens obliga a sortir a comprar possibilitats (tot i la suposada llibertat que tenim). Hem de comprar titulacions, maneres de construir-nos a nosaltres mateixos, maneres de relacionar-nos i d'utilitzar el temps, fins i tot el cos es construeix com a projecte. Però mai hi ha un objectiu final al que arribar, sinó que sempre s'obren noves possibilitats més temptadores, o que semblen millors, que ens empenyen

a emprendre camins nous i ens obliguen a estar en un procés de construcció constant on la completesa sempre serà futura (Bauman, 2000).

Res es dona per sentat, cada dia hem de renegociar la nostra identitat, tenim una perpètua falta d'autoestima perquè no tenim a ningú a qui culpar dels nostres problemes. El món ordenat, estructurat, voluminós i pesat que proporcionava el model fordista per construir la societat proporcionava seguretat als seus individus. Ara tot és líquid, és impossible saber cap a on anem ni a quin destí arribarem. L'individu, per ell mateix, és l'encarregat de descobrir què és capaç de fer, ampliar aquestes capacitats al màxim i posar-les al mercat. Tenim un munt de possibilitats que ens permeten ser lliures per convertir-nos en algú, però aquestes tenen data de caducitat. I tenir possibilitats implica incompletesa, estar sempre en procés (Bauman, 2000).

La realitat és incompleta, al igual que les identitats, que només donen sensació de coherència, harmonia i lògica vistes des de fora. Des de dins totes les identitats són fragmentàries, fràgils i vulnerables, només podem mantenir íntegra la identitat que ja hem experimentat a través de la fantasia. La societat de consum ens permet tenir la llibertat de ser diferents, de tenir identitat pròpia, però només es pot aconseguir comprant-la. Escollir importa més que el que s'escull i aquesta dinàmica de construcció i (re)construcció identitària acaba semblant artificial. La mobilitat i flexibilitat d'identificació que caracteritzen el consumisme no és un vehicle de llibertat, sinó que és un instrument de redistribució de llibertats. L'excés d'oportunitats fa créixer l'amenaça de (des)estructuració, fragmentació i desarticulació de la identitat individual (Bauman, 2000).

En les primeres pluges d'idees l'únic que em venia al cap eren els conceptes de temps, silenci, so, textura i circularitat. I la sensació d'estar perduda, frustrada, de ser incapaç d'arribar a aconseguir els meus objectius i de necessitar un canvi. No només en aquest projecte, sinó a nivell vital.

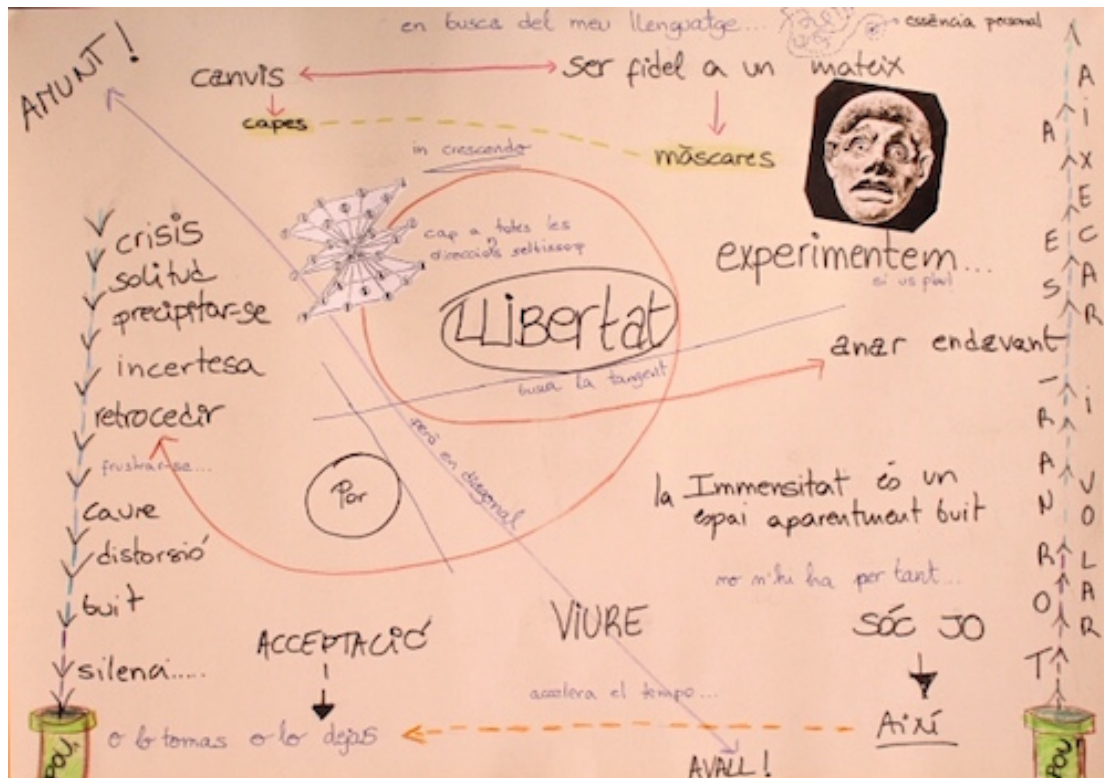
Havia de concretar i començar a ordenar els conceptes, creant relacions entre ells, fent petites cartografies. La primera la vam fer conjuntament amb el Jaume i aviat la vaig sentir llunyana a mi. Hi apareixien idees i sensacions que preocupaven al meu jo d'aquell moment, conceptes que he tingut presents al llarg d'aquests dos anys, i que han anat generant el meu marc teòric. Però no eren el que volia dir.

Com a conceptes centrals d'aquella cartografia hi havia: identitat, reverberació, frustració, distorsió, escapada i la idea de circularitat. Com a procés de treball el Jaume em va suggerir que em quedés amb un concepte i busqués imatges que em servissin

per il·lustrar-lo de forma metafòrica. A partir d'aquí m'hauria de ser possible definir anells conceptuals que em permetessin fer la narració.

Trobar la metàfora és important...

No adjunto cap imatge d'aquella primera cartografia perquè no crec que aporti res, però sí que adjunto la imatge de la primera cartografia que vaig fer sola (imatge 3). Aquesta té molt més sentit per mi. Encara no havia trobat la metàfora que em permetés fer la narració, i segueix sent una mica *naïf*, però les idees i els conceptes que hi apareixen tenen molt més a veure amb l'essència del que estava buscant.



Imatge 3 - Cartografia 1

Trobar la metàfora és important...

Les metàfores tradicionalment s'han utilitzat com un efecte estètic i ornamental dins l'àmbit de la literatura. No ha estat fins al s. XX que han abandonat la perifèria i de la mà de Lakoff i Johnson (1986, citats a Nubiola, 2000) la metàfora s'entén com un procés de construcció de significats que ocupa un lloc central en el nostre sistema de pensament i llenguatge, i no només com un producte de l'activitat artística.

Lakoff i Johnson (1986, citats a Parente, 2000) van proporcionar una forma sistemàtica d'analitzar els esquemes metafòrics que es troben en el pensament quotidià. El nostre sistema conceptual ordinari és fonamentalment de naturalesa metafòrica. La metàfora ens permet comprendre un domini de l'experiència a partir d'un altre domini. Ens ajuda

a entendre conceptes abstractes o que no estan completament delimitats en la nostra experiència (com són les emocions, les idees, el temps) per mitjà d'altres conceptes que entenem amb claredat.

Les metàfores estan estretament relacionades amb maneres particulars de categoritzar el món de cada cultura, però segons Dirven i Radden (citats a Parente, 2000) existeixen dos processos cognitius diferents a l'hora de crear metàfores: la categorització, que implica la combinació d'experiències similars dins d'una mateixa categoria i l'extensió de categories, que és un element creatiu. Aquest forma metàfores obertes i pressuposa la possibilitat de generar nous *mappings*, noves mirades i noves formes metafòriques d'enfrontar-se amb el món.

En la literatura que he anat consultant l'ús de les metàfores és essencial. De fet, totes les metodologies d'IBA parlen sobre l'ús de la metàfora. Així que trobar la metàfora m'havia d'ajudar a centrar la mirada, a veure com la teoria i la metodologia i les meves idees i sensacions s'entreteixien per generar una narració nova. Les metàfores creatives donen sentit a la nostra experiència igual que les convencionals, ja que proporcionen una estructura coherent que permet destacar uns aspectes i ocultar-ne uns altres. Fins i tot poden crear una nova realitat canviant la nostra manera de percebre i d'actuar en el món (Nubiola, 2000).

Poc a poc vaig anar veient clar de què havia de parlar la meva narració. Necessitava començar a generar un canvi en mi i començar a centrar la meva energia i el meu temps en el que realment és important per mi. La meva metàfora havia de ser la metamorfosis. Volia mostrar un procés de transformació. El meu procés de transformació.

Una metamorfosis implica la transformació d'un estat a un altre, implica convertir-se en un altre passant per un procés de flux d'estats en el qual el subjecte es dissocia d'ell mateix i de la seva pròpia humanitat (Aguilar García, 2009).

En aquell moment els conceptes i idees que més em ressonaven eren els següents:

LLIBERTAT – por – frustració (som realment lliures per escollir el que volem?)
Incertesa
Solitud
BUI – silenci
Distorsió
Reverberació
Anar endavant – retrocedir
Ser fidel a un mateix (màscara) – canvis (capes)
Espai i estranys – zones de frontera (a on acabo jo? El meu cos és el meu límit o reverbero més enllà?)
CIRCULARITAT – cap a totes les direccions selbissop (però cap a on vaig? Estem atrapats?) – TEMPS.... Immediatesa
VIURE – EXPERIMENTAR – buscar (el teu propi llenguatge)

Construcció de la pròpia identitat subjectiva (qui sóc?) – narració

No tinc temps és com un mantra per mi. Però com s'entén el temps en aquesta etapa fluida en la que ens trobem? Vivim en l'època de la instantaneïtat, una època que ens proporciona satisfaccions immediates. El temps i les distàncies entre el principi i la fi pràcticament desapareixen. Es tracta d'un temps fragmentari que no és més que un conjunt de moments. La durabilitat dels objectes i dels cossos deixa de ser un valor per convertir-se en un defecte (Bauman, 2000). En canvi, la performance entén el temps de manera molt diferent: la performance implica una ritualització del temps. Implica repetició de conductes i activitats, és un procés cíclic i circular. Però a la vegada, i paradoxalment, és un procés de flux constant (Schechner, 2003). És des d'aquests punts de vista que entenc els conceptes de conceptes de fragmentació i de circularitat.

Com que comptava amb l'ajuda del Daniel, la Cris i el Pau per treballar amb aquests conceptes els hi vaig passar aquesta llista a cadascun d'ells, juntament amb un petit resum del meu marc teòric, perquè d'alguna manera havíem de compartir un territori comú encara que cadascú s'expressés des del seu llenguatge. Potser és contradictori, però necessitava un fil conductor que ho articulés tot. En una altra etapa vaig passar els mateixos documents al Carles i al Franck, ja que ells també havien d'entrar en aquest univers compartit.

Abans de la primera sessió de gravació el concepte de circularitat s'havia transformat en espiralitat. La circularitat implica que principi i final són la mateixa cosa, no hi ha cap transformació. Amb el concepte d'espiralitat, podia mantenir la sensació de repetició i afegir-li la metàfora de la metamorfosis.

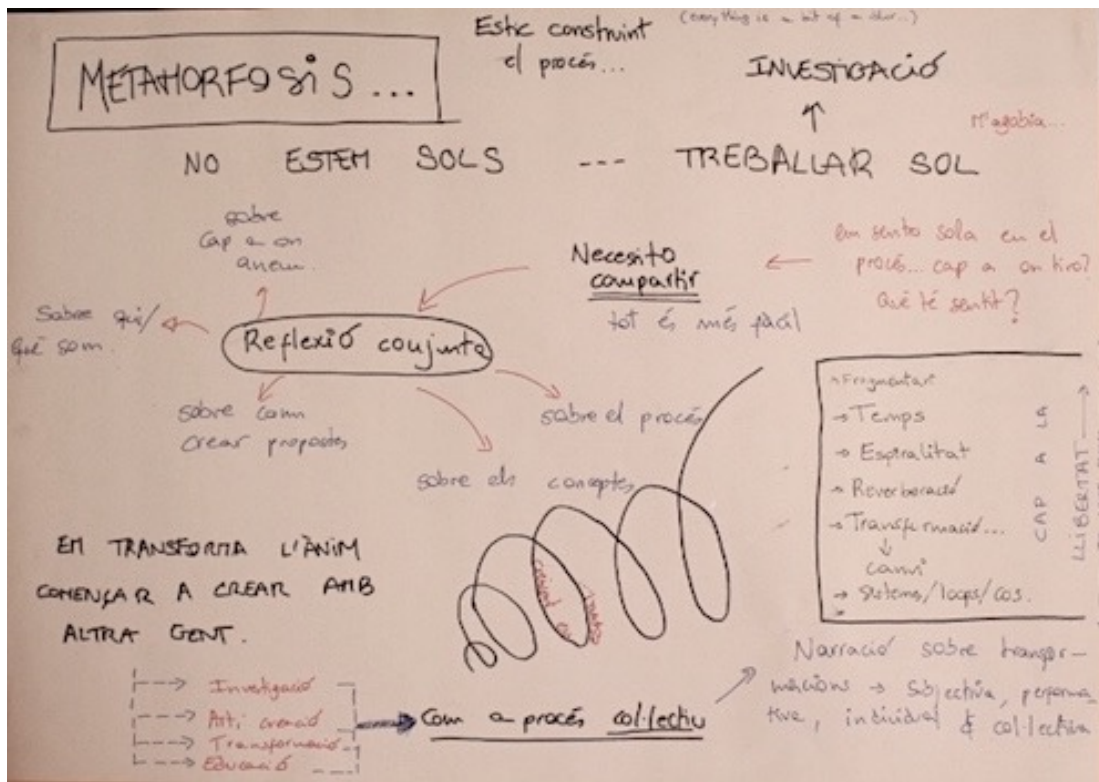
Després de la primera sessió de gravació amb el Daniel vaig necessitar fer una altra cartografia (Imatge 4) per explicar com em sentia en el procés d'investigació i com s'anaven discriminant els conceptes que m'eren més útils. Treballar amb altra gent em feia estar més animada.

No m'ha agradat gens treballar sola...

Les narració havia de mostrar diferents processos de transformació. Havia de ser subjectiva, performativa, individual i col·lectiva a la vegada. I a cadascun dels fragments s'havien de poder intuir els següents conceptes:

- Fragmentació
- Temps – fluid i immediat – moments
- Espiralitat
- Reverberació

- Transformació – canvi – capes
- Repetició – sistemes – loops



Imatge 4 - Cartografia 2

Hi ha altres idees que, encara que no es mostrin al llistat anterior, han estat presents en llarg de tot el procés i que crec que es destil·len en els diferents vídeos de les performances. Estan relacionades amb la següent seqüència:

Llibertat – Incertesa – Por – Frustració – Distorsió – Solitud – Buit - Silenci

TERCERA FASE – MIRANT POLIEDRICAMENT

Explora, diverteix-te, deixa fer, comparteix...



Imatge 5 – Ull polièdric d'una papallona. Extret de <http://i52.tinypic.com/23iyp9u.jpg>

Quatre persones i cinc propostes. Una bona part d'improvisació. Però per improvisar cal tenir clars els moviments, cal saber on ets, cap a on vas i què has fet fins ara. Has de comptar amb el teu bagatge, les teves notes. I, en aquest cas, tots teníem un marc conceptual que ens guiava i llibertat total per fer el que volguéssim. Càmera en mà la major part del temps. So en directe de la càmera que ha captat tots els sorolls i la distorsió del vent. Mirada subjectiva, espais personals, llenguatges propis.

Vaig escollir treballar amb llenguatges que m'eren propis: el moviment, el teatre, la música i, fins i tot, la performance artística, que em queda una mica més allunyada. Però també vaig decidir comptar amb un llenguatge disciplinar que no domino i pel que necessitava la col·laboració d'una altra persona: la pintura. Aquesta decisió no va ser gaire meditada, però em permetia sortir de la meua zona de confort disciplinar i compartir mirades amb persones provinents d'altres disciplines amb les que habitualment no treballa.

Per altra banda, també vaig decidir que no volia fer un projecte en el que estigués treballant sola. Creia interessant connectar la meua subjectivitat amb la subjectivitat d'altres persones per poder co-construir significativitats de forma conjunta. Irwin, en el seu text *Becoming A/r/tography* relata la seva experiència compartint un projecte personal amb un poeta i una artista plàstica que utilitzava els sons per crear paisatges sonors (Irwin, 2013, p.210).

Les narracions àudio-visuals que presento a continuació són la conclusió del meu treball, intenten relacionar els conceptes i proporcionar diferents mirades sobre els mateixos. No volen il·lustrar el text, sinó que volen ser text per elles mateixes. Tenen identitat pròpia a nivell individual i com a col·lectiu.

Podeu accedir als vídeos a través del següent enllaç:

<https://vimeo.com/album/4122628>

Els vídeos estan tots protegits amb la contrasenya: metamorfosis.

1. DES DE LA PINTURA – DANIEL CARVAJAL



Imatge 6 - Daniel Carvajal

El Daniel Carvajal és un artista plàstic d'Equador, company d'especialitat d'aquest màster. Mai havia col·laborat amb algú de provinent de Belles Arts, però en Daniel té una sensibilitat tan especial que havia de provar a veure què em deia. Li vaig demanar si volia col·laborar en el meu projecte bastant tard, en part sentint-me culpable per no haver pensat en ell abans.

La seva resposta va ser positiva des de l'inici i vam buscar un dia per poder-nos trobar, compartir sensacions sobre els materials que li havia passat i començar a treballar. Tenia llibertat per fer el que volgués utilitzant el seu llenguatge disciplinar. L'única consigna va ser que havia de llegir-se els conceptes que els hi havia passat i deixar-los reverberar dins seu. No havia de fer una obra per mi, sinó que havia de llegir i expressar alguns dels conceptes a través del seu propi filtre.

Ens vam trobar el dilluns 25 de juliol de 10:00-14:00h a un dels espais d'Eòlia Escola Superior d'Art Dramàtic de Barcelona. Vam començar la sessió compartint sensacions

sobre el que estava buscant i sobre el procés d'investigar en les arts. En aquest cas ell havia de treballar sol. Venia carregat amb diferents materials i un recull d'idees. Jo no volia participar directament en el que ell fes. Després de preparar la càmera i l'espai vaig assumir el rol d'observadora participant completa (Fernández i Baptista, 2014). Em considero observadora perquè només em vaig dedicar a enregistrar l'experiència, però sóc una observadora participant completa perquè no només gravava des d'un segon pla, sinó que em vaig inserir dins del seu espai de creació per gravar els plans més curts. La proximitat entre els dos era evident. A part d'observar, jo també estava creant la meua narració subjectiva en aquell moment, o estava recollint el material (o les dades) per poder generar-la en un futur amb el muntatge final.

El Daniel va estar treballant durant 1:30h sense interrupció (aproximadament de les 11:00-12:30h). Va ser un procés molt intens a nivell emocional. Ell estava llegint els meus conceptes a través de la seva pròpia biografia, a través de les vivències que ha tingut aquest any a Barcelona.

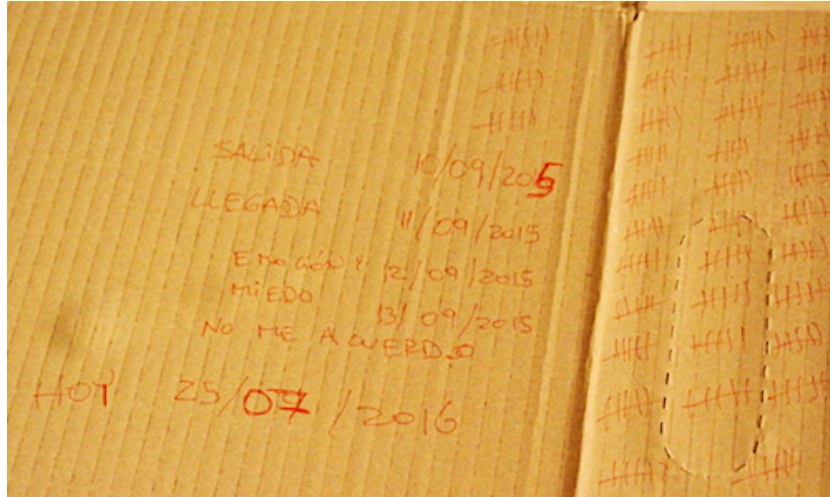
Els conceptes que va fer servir eren els del primer llistat que vaig enviar. Treballar i reflexionar amb ell em va ajudar a acotar les idees més importants. Entre els conceptes que va utilitzar destacaria els següents:

- Canvis i capes: les idees que anava esbossant s'anaven solapant en diferents nivells, les unes a sobre de les altres. I moltes d'elles quedant ocultes per sempre. El suport anava canviant a mesura que passava el temps i s'anava omplint d'informació i tornant-se més complex.



Imatge 7 - Primeres capes

- Temps: em va sorprendre el tractament que li donava al temps. Jo sempre l'havia pensat a nivell rítmic, cíclic o fragmentari, però ell va utilitzar dates. Dies, mesos i anys concrets. En cap moment m'havia plantejat tractar el temps des d'aquesta perspectiva.



Imatge 8 – Tractament del temps



Imatge 9 - Temps i espai de frontera

- Espais de frontera: a on acabo jo? Qui sóc? Cap a on vaig? On és casa meva? El Daniel reflexionava sobre aquestes idees, sobre haver passat un any lluny de casa, lluny de persones importants a la seva vida. Estar fora del teu entorn habitual durant tan de temps fa que sentis que no pertanys a cap dels dos llocs. L'única cosa que sempre t'acompanya és el teu cos físic. Els sentiments, les idees, les creences canvien amb més facilitat. L'evolució del cos és lenta, constant i pràcticament imperceptible en el dia a dia.



Imatge 10 - "El cuerpo es tu único equipaje"

- Fragmentació i instantaneïtat: el Daniel va utilitzar una tècnica mixta per expressar-se. Va fer servir retalls de diaris, de revistes, de llibres, folis de paper que va enganxar com un collage. Va utilitzar pintura plàstica blanca i negra, retoladors de colors, carbonet. Va utilitzar material orgànic (fulles, pinassa), aigua. Tot s'anava construint de forma fragmentària. Cada element restava significatiu per ell mateix per uns instants i després o desapareixia o es fusionava en una nova idea.



Imatge 11 - Evolució de la pintura al llarg del temps

Tots els elements que el Daniel va fer servir els havia anat recollint al llarg d'aquest any i, d'alguna manera, representen el seu pas per Barcelona. El seu viatge físic i personal.

La sessió va finalitzar quan ell va considerar que ja havia acabat. Vam necessitar uns minuts de silenci per recuperar-nos emocionalment i per agrair-li tot el que havia fet. Vam estar parlant una estona més sobre com afrontar els processos d'IBA, de que ens sentíem una mica sols i perduts (i realment no ho estem tant), i vam recollir la sala.

En el muntatge de vídeo vam intentar ser el màxim de fidels amb el que ell havia fet. Es tracta d'una mostra quasi documental d'aquella hora i mitja en que el Daniel va estar pintant. No hem alterat el so, només l'hem filtrat per treure algun soroll molest, ni tampoc hem introduït cap música de fons. El silenci i els petits sorolls de l'ambient i el so dels seus traços al pintar és tot el que el muntatge necessitava. Bàsicament es tractava de mantenir l'essència del que ell havia fet sense afegir-hi res més.

2. DES DEL TEATRE – CRIS CODINA I CRISTINA BLANCO



Imatge 12 - Actema 2 del sistema CRISsirc. Cris Codina i Cristina Blanco.

Per aquesta segona mirada vaig demanar a una companya de professió si em podia ajudar. Ella forma part de la companyia de teatre sistèmic LAmínimAL des dels seus inicis i hem treballat juntes en diversos projectes d'altres companyies.

El Teatre Sistèmic forma part de la tasca d'investigació teatral duta a terme per José Sanchís Sinisterra des de finals dels anys 70. Sanchís Sinisterra és un dramaturg, director i pedagog teatral nascut a València el 1940, i fundador de la Sala Beckett el 1989 com a laboratori teatral i seu de la seva companyia *El teatro fronterizo*.

En els diferents laboratoris de dramaturgia actoral que va organitzar entre el 1985 i principis dels anys 90, Sanchís Sinisterra (2010) volia investigar en l'espai fronterer que hi ha entre la figuració i l'abstracció. A més a més, en els laboratoris s'entenia que el paper de l'actor no era només el d'executant, sinó que havia de situar-se en el centre de la reflexió i la pràctica artística. Els actors havien de crear, és a dir, improvisar sotmetent-se a una sèrie de normes, consignes i convencions. Així es van generar el que anomena Sistemes Minimalistes Repetitius (SMR).

Aquests sistemes són partitures d'accions físiques compostes per una sèrie d'actemes (poden ser moviments, desplaçaments, posicions, etc.) com més simples i realistes millor. Es busca que l'execució dels actemes sigui el més neutre possible, evitant donar significat als mateixos i evitant les situacions interpersonals. Els SMR tenen dues propietats bàsiques: la primera és que el nexa que uneix un actema amb el següent no es basa en el principi de causalitat, i la segona, és que l'últim i el primer actema s'uneixen sense solució de continuïtat. Això genera un procés cíclic repetitiu que realimenta constantment el sistema. D'aquesta manera s'aconsegueix substituir la linealitat unidireccional de l'acció per la circularitat de la conducta física (Sanchis Sinisterra, 2010).

Els sistemes funcionen com a models o com a protocols des d'on improvisar. Tenen unes normes formals que permeten organitzar els cossos en l'espai des d'un territori abstracte. És evident que es nodreix de fonts de diferents tipus: des de la Teoria general de Sistemes, la Teoria del Caos, el Minimalisme i el Serialisme, i la Semiòtica, entre d'altres (Sanchis Sinisterra, 2010).

Els SMR no demanen que els actors facin proeses físiques o emocionals, però sí que exigeixen un treball organitzat i orgànic, i flexibilitat i llibertat en el joc creatiu. Els actors, en tot moment, han de repetir un mateix esquema rígid de forma neutra, comptant interiorment els intervals entre els actemes i sent conscients dels altres components del sistema (a la vegada que s'eviten les interaccions en un primer moment). Això acaba generant un camp de força en el que qualsevol petita variació agafa significat. Acaben apareixent vivències, interaccions i sentiments espontanis, no provocats directament pels actors en busca d'interaccions (Sanchis Sinisterra, 2010).

A més a més, els SMR estan organitzats en tres fases diferents: instal·lació del i en el sistema, modulació del sistema i transgressió del sistema. En la primera fase es demana als actors que interioritzin i repeteixin la cadena d'actemes de forma precisa, mantenint la regularitat dels intervals. Aquesta fase permet instal·lar la lògica del sistema en l'espai, en el cos dels actors i en les interaccions entre ells. Fins que el model no pensa per ell mateix no es pot passar a la segona fase (Sanchis Sinisterra, 2010).

En la fase de modulació s'explora la flexibilitat del sistema en quatre nivells diferents: temps-ritme, forma-espai, intensitat-energia i intencionalitat-expressió. La primera modulació només permet allargar o escurçar la durada dels actemes, accelerar o desaccelerar l'execució dels actemes o combinar ambdues coses i introduir intermitència en els actemes (Sanchis Sinisterra, 2010).

La modulació forma-espai només permet modificar lleugerament la manera d'executar els actemes, alterar lleugerament l'ús dels espais dels actemes, modificar lleugerament la posició del cos i ampliar o reduir la mida dels actemes. La modulació intensitat-energia només permet incrementar o reduir la tonicitat muscular amb la que s'executen els actemes i modificar la intensitat o el ritme respiratori. L'últim nivell de modulació (intencionalitat-expressió) és el més perillós pels actors. En aquest es permet que apareguin reaccions intencionals, estats mentals i propòsits comunicatius o significatius. Com sempre, s'ha de vigilar no caure en la teatralitat figurativa i mantenir-se en l'espai fronterer descrit abans (Sanchis Sinisterra, 2010).

Totes aquestes modulacions poden portar al sistema quasi a un estat de caos. És per això que va sorgir la necessitat d'instaurar una tercera fase a on es permetés la transgressió del sistema sense destruir-lo. Per aconseguir-ho era necessari marcar unes restriccions. Així, el sistema només es pot transgredir de les següents maneres: a partir de la repetició o omissió d'un o varis actemes, de la inversió o alteració de l'ordre del sistema o per agafar prestat un actema d'un altre actor. A part, les modulacions de la segona fase encara són vigents en aquesta, el que multiplica les possibilitats combinatòries (Sanchis Sinisterra, 2010).

Finalment, Sanchis Sinisterra (2010) va introduir altres elements als SMR com són el text (teatral o no), que genera actemes verbals, materials sonors i música i efectes de llum. Aquests últims elements els sent més apartats dels actors i de la dinàmica de generació dels SMR, ja que considera que són més una tasca final del director.

Tenint en compte aquest marc es pot entendre perquè vaig decidir demanar l'ajuda de la Cris per poder treballar amb els sistemes. Aquest impliquen circularitat i repetició en la primera fase, i finalment s'acaben convertint en espirals a través de les diferents modulacions i transgressions. Els sistemes em permetien explorar aquests dos conceptes des del teatre.

La Cris i jo vam fer dues sessions de treball. La primera es va dur a terme el dimarts 26 de juliol de 17:30-21:00h a un espai cedit per l'Eòlia Escola Superior d'Art Dramàtic i la segona la vam realitzar el dilluns 1 d'agost de 19:00-20:30h al recinte industrial de Can Bagaria a Cornellà del Llobregat.

La primera sessió va servir com a presa de contacte del projecte i per generar el sistema entre les dues i treballar la instal·lació. En la segona sessió havíem de gravar el vídeo i ens van acompanyar la Marina Rojo, operadora de càmera i ajudant de direcció de LAminimAL durant els primers anys de la companyia, que ens va dirigir la sessió

d'improvisació i va controlar la gravació del vídeo i el Carles Muñoz, tècnic de so que va gravar el so en directe.

Per començar la primera sessió vam mantenir una estona de presa de contacte. Jo li vaig explicar com em sentia, el per què dels conceptes que havia escollit i què buscava aconseguir amb la seva intervenció i amb aquest projecte. Ella em va facilitar tota la informació teòrica sobre els SMR perquè entengués què anàvem a fer. Jo mai havia treballat abans amb sistemes teatrals i no coneixia les normes, així que la Cris va dirigir aquesta sessió.

Per començar vam a buscar quins conceptes ens reverberaven més i vam escollir algunes frases de textos que jo havia anat escrivint les setmanes anteriors per generar possibles actemes textuais. Finalment vam decidir quedar-nos amb tres conceptes clau per guiar la nostra improvisació:

Màscares – Buit – Viure

I vam començar a buscar actemes físics. La Cris em va fer escollir una música que ens permetés comptar intervals de 5 temps entre actemes i vam decidir crear cinc actemes cadascuna per separat seguint les consignes de quotidianitat i no representativitat. Ens els vam mostrar i vam ordenar-los en un sistema que vam anomenar CRISsirc:

1. L'individu es troba al mig de la sala a la gatzoneta mirant cap a les cametes de la dreta (vista escenari). Té les mans recolzades a les galtes i els colzes als genolls. Fa una mirada només amb els ulls cap a públic i cap al fons de l'escenari i torna a mirar al mig.
2. S'aixeca sobre el seu propi eix alçant el cap i la mirada cap al sostre i dóna una volta sobre sí mateix (mantenint la mirada alta). Acaba al mateix lloc a on ha començat.
3. Fa sis passes enrere en diagonal cap a la cantonada esquerra de la part frontal de l'escenari (vista escenari). A l'hora que doblega el cos en forma de c, com si li haguessin fet un cop de puny al estómac. Els braços estan estirats rectes a l'alçada del pit i paral·lels a terra i entre ells. El moviment s'acaba en aquesta posició.
4. Estirar braç dret cap a la dreta a l'alçada de les espatlles i en paral·lel a terra a l'hora que es desfà la posició corporal i del braç esquerra de l'actema anterior (s'ha de quedar en vertical i amb el braç al costat del cos). A la vegada que s'estira el braç, alça i obre la cama dreta cap a una segona tancada. El cap segueix la direcció del braç. Es fa el mateix amb el braç i la cama esquerres. El cap segueix la direcció del braç esquerra i es manté la posició anterior del braç i

la cama drets. Finalitza el moviment col·locant la mirada i el cap al mig i desfent la posició dels braços.

5. S'obre la boca i els ulls portant la mirada cap al sostre durant 2 segons i tornem a la posició inicial.
6. Es fan 4 passes a l'esquerra començant amb el peu dret. Les passes es fan de puntetes recolzant el metatars amb els genolls lleugerament doblegats. Et quedes lateral al públic. El moviment s'acaba recolzant la planta dels peus sencera a terra.
7. Espiral. L'espiral es comença amb el cap mirant cap a la dreta per sobre l'espatlla. El moviment s'emporta la resta del cos i va ajuntant peus i cames. El peu esquerra es manté pla a terra i el dret està de puntetes. Després de la primera volta, els braços comencen a pujar rodons. L'esquerra sempre està més elevat que el dret i acaba fent un arc per sobre del cap. El moviment s'acaba a la segona volta però mantenint el cos en espiral.
8. Busco i no trobo. Tot baixant els braços, mantenim la direcció i el moviment del cap cap a la dreta, com si volguessis mirar-te l'esquena. Els peus fan un *pas de bourrée* començant amb el peu dret i seguint la direcció del cap. Es fa mitja volta. Després el cap canvia la direcció del moviment cap al cantó contrari (180°) i el cos segueix el moviment. És el mateix moviment però cap a l'esquerra. El moviment acaba de peu, en posició neutre del cos i lateral a públic mirant cap a les cametes de la dreta (vista escenari).
9. Eh! El cap gira cap a la dreta mirant enrere. El moviment s'emporta el cos, obligant a fer una passa enrere (seguint la direcció del moviment) a la cama dreta. El pes queda en aquesta cama, mentre que l'esquerra queda de puntetes i estirada.
10. En segona posició de peus, donant l'esquena a públic. Puges els braços pels costats, col·loques els palmells de les mans tapant les orelles, tenint en compte que els colzes han de quedar oberts, el taló de la mà queda a la part de la cara i els dits s'haurien de poder tocar entre ells pel clatell.

Era necessari descriure meticulosament tots els actemes per facilitar que altres persones, i nosaltres mateixes, poguéssim reproduir el sistema en un altre moment. Després d'això vam treballar cadascun dels actemes descrits per garantir que els fèiem pràcticament iguals (tot i així, en dues sessions va ser quasi impossible aconseguir-ho) i vam començar la fase d'instal·lació del sistema comptant en veu alta els intervals de cinc temps.

Com que era la meva primera incursió en el món sistèmic vam decidir que les dues faríem el mateix sistema a la vegada però en mirall i/o en direccions oposades per crear diagonals i sensació de tensió en l'espai. Al cap d'uns 15 minuts vam deixar de comptar en veu alta els intervals i vam seguir treballant la instal·lació en silenci durant uns 10 minuts més.

Vam fer dues fases d'instal·lació del sistema més introduint la consigna de no interaccionar fins que tinguéssim la necessitat de fer-ho. Era més important que l'ordre del sistema i la pulcritud en els moviments s'incorporessin al cos de forma orgànica. Per acabar la sessió, com que no teníem temps d'explorar les modulacions de la segona fase, vam decidir quins serien els actemes textuais que utilitzaríem en la segona sessió per poder gravar un sistema amb text. Són els següents:

- Som realment lliures per escollir el que volem?
- Qui sóc?
- A on acabo jo?
- Dos... Sol.
- Dorms? silenci.....
- Dorms? No.
- Ansietat.... No puc dormir.
- Ferides als peus.
- Vens? Ah, no! Ja ets aquí.
- Vull cantar, cantar, cantar, CANTAR!
- *Tu ne me comprends pas? Chanter, je veux chanter. C'est clair ça?*
- *Me tomo un café y me pongo a llorar.*

En la segona sessió vam seguir treballant en base a la improvisació en un espai exterior. Ens vam vestir les dues amb un vestit d'un mateix color i bambes per donar més la sensació de mirall, d'un engranatge que funciona de manera similar, però que té petites variacions en la manera d'executar els actemes, en el cos, en el vestuari que fan que cadascuna de les parts del sistema siguem úniques.

Tinguem identitats diferenciades que ens permetin construir qui som.

A més a més, a partir de la segona fase cada cop ens diferenciariem més entre nosaltres, i ens resultava interessant la idea de passar de la similitud a la diferència com si fóssim una obra de Steve Reich a on es treballen els desplaçaments sonors.

Vam fer dues improvisacions dirigides per la Marina d'uns 30 minuts cadascuna. Ella s'encarregava de comptar els intervals al principi, de deixar-los de comptar i d'anar

introduint les diferents modulacions. En la primera improvisació ens vam quedar en la segona fase i vam introduir el text.

Abans de començar la segona improvisació vam fer una petita reflexió sobre com ens havíem sentit en les modulacions i en la instal·lació del sistema. Tot i haver treballat altres vegades amb elements abstractes, sentia que era difícil mantenir la neutralitat de forma sistemàtica, perquè d'alguna manera m'obligava a mi mateixa a tallar qualsevol mena d'interacció que pogués sortir. Igualment, cap al final de la improvisació, just abans d'introduir el text van començar a sorgir interrelacions espontànies entre les dues que en el moment de fer-les no tenia molt clar si estàvem transgredint massa el sistema o si es podien permetre. Realment la línia que separa l'ordre del caos, la figuració i l'abstracció és molt fina.

Per la segona improvisació la Marina ens va marcar uns objectius teatrals secrets a cadascuna per quan introduíssim el text. Per mi, la Cris era una companya de feina que imitava tot el que jo feia i havia d'aconseguir desfer-me d'ella. I la Cris havia d'aconseguir fer-me entrar dins la nau industrial per conquerir tots els Pokemons que hi havia a l'interior les dues juntes. Només s'acabaria la improvisació quan alguna aconseguís el seu objectiu. També ens va avisar que introduiria les modulacions de forma diferent i que se'ns permetia transgredir el sistema un cop el text i alguna modulació haguessin entrat.

Aquesta segona improvisació va ser molt més teatral, encara que els actemes textuais fossin frases sense sentit de continuïtat, les podíem utilitzar amb bastanta facilitat per generar significat. Vam transgredir bastant més el sistema, de fet, a moments era complicat saber on érem. D'alguna manera els objectius van passar per damunt de la integritat del sistema.

A part dels conceptes que vam decidir utilitzar com a marc per crear el sistema, dins d'aquesta intervenció hem treballat amb altres conceptes que són més significatius pel conjunt de la narració. Són els següents:

- Espiralitat i metamorfosis: els SMR generen un moviment repetitiu circular que es transforma en una espiral que va creixent de forma circular amb la introducció de les modulacions. La repetició es transforma i el sistema segueix sent el mateix però, a la vegada, li ha canviat l'aparença física.
- Identitat: construïm dues identitats diferenciades a partir d'un principi comú de no diferencia i de neutralitat. Som dos estranys que ens trobem en un espai comú i han d'evitar qualsevol interacció, tot i fer el mateix i portar la mateixa roba. Però sempre ens acabem diferenciant encara que sigui pels detalls més minsos.

- Fragmentació: en la fase de modulació i de transgressió es fragmenta el cicle repetitiu del sistema. Els actemes es poden tornar intermitents, el poden ometre o es repetir moviments, es pot canviar la direcció. Tot això fragmenta la realitat coneguda pels actors del sistema i genera noves interaccions amb l'espai i amb els altres.
- Performance: els SMR són cíclics, són repetició, són quasi rituals, són un acte escènic basat en la improvisació, són una construcció dels propis actors i construeixen significats. Estan íntimament relacionats amb el concepte performance.
- Temps i capes: el temps és cíclic, no lineal. Les diferents repeticions i modulacions afegeixen capes de significació momentànies que es transformen i desapareixen ràpidament. Als actors se'ls obliga a comptar intervals de temps de forma precisa, però la sensació que tens quan estàs dins de les repeticions és de que el temps és fluid, no tens una sensació clara de temporització. El temps passa, però no te n'adones.



Imatge 13 - Actema 3 sistema CRISsirc

Tenia una hora de gravació de la Cris i jo improvisant amb els sistemes. El temps es fa llarg quan comences a introduir les modulacions. M'interessava mantenir la sensació de circularitat i de repetició, ja que és una característica dels sistemes i de la performance (Schechner, 2003). Però al començar a fer el muntatge vaig veure clar que no podia posar repeticions d'una mateixa fase perquè sinó el muntatge de vídeo es faria etern.

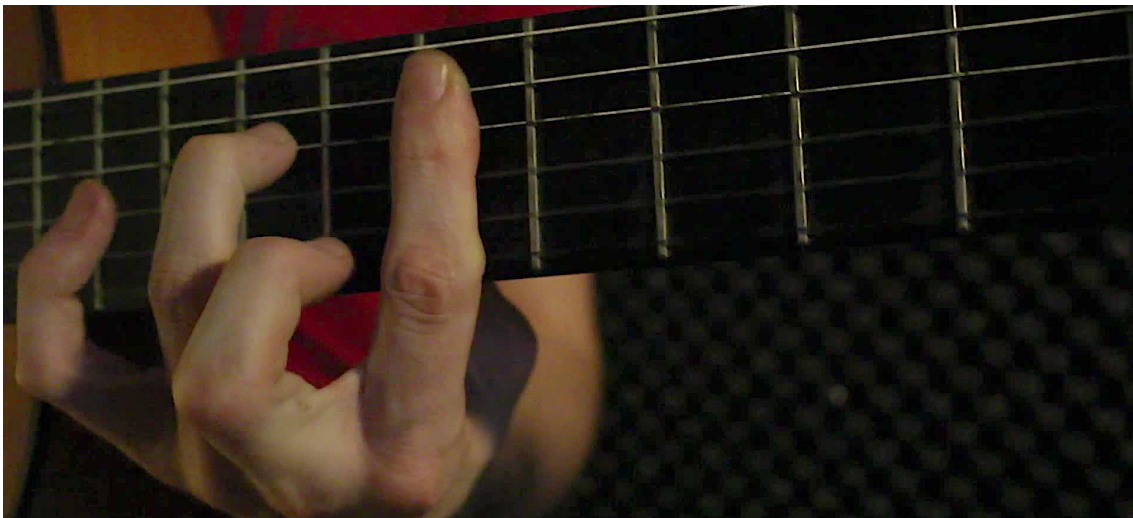
Per això vam decidir ensenyar la circularitat del sistema a través d'un cicle de cada fase i modulació. Aquesta idea trenca amb la noció de circularitat de començar i acabar en un mateix punt, però lliga amb la idea de canvi que proporciona el concepte d'espiralitat.

En un primer moment vam fer tot el muntatge en una sola peça àudio-visual, però encara que només mostréssim un cicle de cada fase el vídeo seguia durant quasi mitja hora. Per això vam decidir separar-lo en dos. En el primer muntatge es veu la fase d'instal·lació i la fase de modulació (temps-ritme, intensitat-energia i forma-espai). En el segon es mostra la fase tres de transgressió i la introducció d'actemes textuais junt amb objectius teatrals. El primer mostra els sistemes de forma abstracte i el segon els presenta dins d'un context més teatral.

Pel que fa al so, hem mantingut l'ambient exterior que va captar el micròfon. Es senten ocells, animals, el trànsit. I sobretot es senten les nostres passes, la nostra respiració, les nostres veus. Tots aquests sons conformen la música i també generen significat per ells mateixos. Són tan importants com el propi sistema, l'estètica o les imatges gravades.

3. DES DE LA MÚSICA – PAU VALLET

Quin és el meu propi llenguatge?



Imatge 14 – Pla detall de la mà del Pau tocant

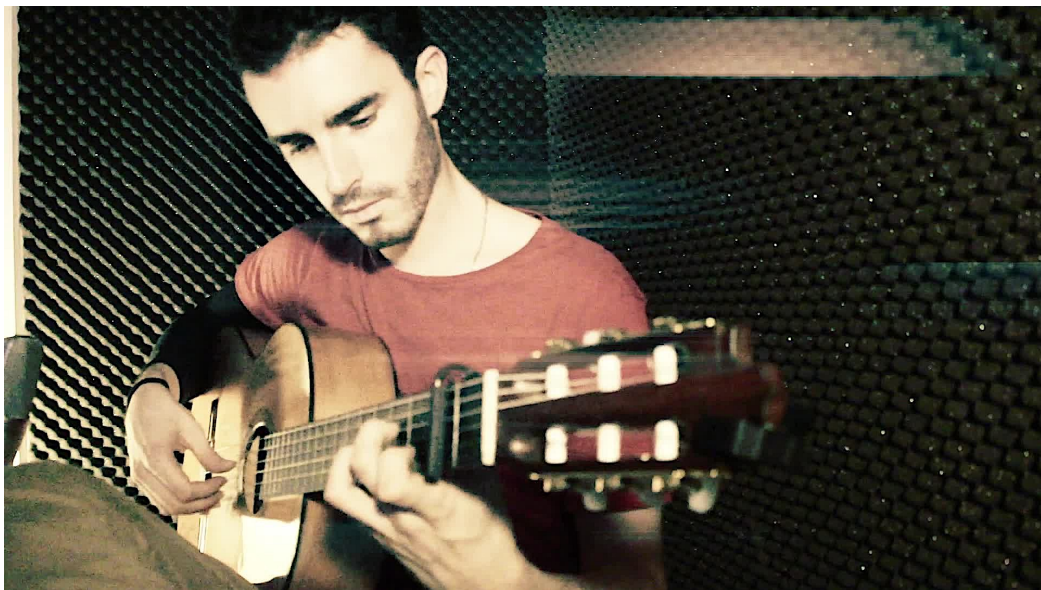
El Pau és guitarrista de flamenc i treballem junts a una escola de música. No volia demanar la col·laboració de cap músic perquè volia encarregar-me jo d'aquesta part, però al final li vaig preguntar si volia participar i va dir que sí, encara que no acabava d'entendre ben bé què és el que volia que fes.

Vam gravar el vídeo i el so al petit estudi de casa meva el 3 d'agost de 16:30-18:30h. Ja li havia dit que podia fer el que volgués i fer servir material reciclat que ja tingués

preparat. No m'importava que el que em presentés no fos improvisat al moment. De fet, jo després volia modificar el material gravat per crear un tema a partir del que ell havia tocat.

El Pau estava una mica perdut amb el que fer, no acabava de tenir clar com representar els conceptes que li havia passat amb música. Sí que tenia moltes idees per la circularitat transformada en espiral i la idea de fragmentació li agradava, però no sabia què volia dir ni com ho podia fer. Una altra cosa que em va preguntar és si només havia de tocar flamenco o si podia tocar altres estils. Com la resta, tenia via lliure per fer el que necessités i podia fer de tot. No tenia un temps límit, podia acabar quan volgués.

Vam gravar quatre presses d'uns sis minuts cadascuna. En la primera, va passar per diferents estils, sobretot música brasilera i flamenco, i va utilitzar molt el concepte de circularitat i espiralitat, però tot i anar fent evolucionar el que tocava, no s'acabava de veure clara la idea de fragmentació. Totes les idees estaven lligades de forma progressiva, per això a la segona pressa li vaig proposar un joc: havia de canviar d'estil o d'idea cada cop que jo piqués de mans. Ell marcava l'inici i el final de la improvisació, però jo el dirigia i el feia canviar cada cop que el veia massa còmode amb una idea.



Imatge 15 – El Pau Vallet durant la gravació

A partir d'aquí va començar a introduir jocs sonors amb la guitarra: harmònics, utilitzar-la com un cajón, crear ambients diferents a partir d'una o dues notes. Bàsicament es tractava d'abandonar les progressions harmòniques i melòdiques que ha tocat milers de vegades. I així va començar la tercera improvisació. En aquesta i en la següent el vaig deixar fer a ell sol. No li vaig donar cap indicació ni li vaig dir res mentre tocava. Jo

simplement era al seu costat gravant molt a prop del que ell feia, com en la intervenció del Daniel.

Em va donar permís total per retallar, ajuntar, ordenar i afegir el que volgués al que ell havia tocat. De fet, la tercera i la quarta improvisacions s'haguessin pogut utilitzar pràcticament senceres pel muntatge. Va jugar amb la idea de circularitat, d'espiralitat, va fer evolucionar el material de forma progressiva i sobtada, i va passar per diferents estils i sonoritats.

Finalment es van representar els següents conceptes en la intervenció del Pau:

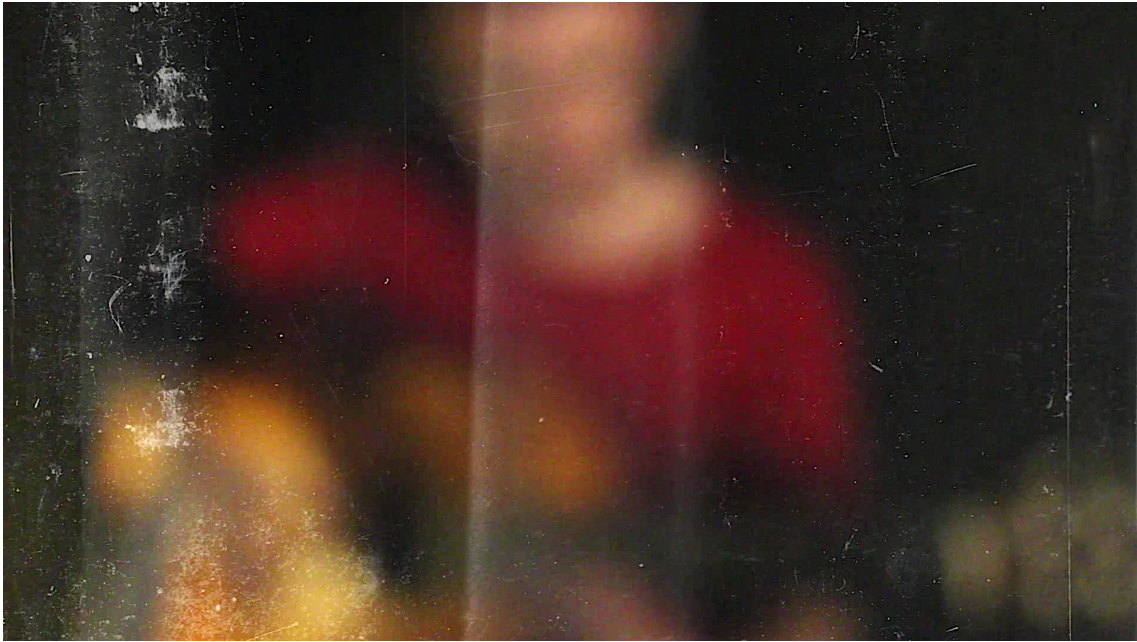
- Circularitat i espiralitat: ell va jugar amb girs melòdics típics del flamenc que ja són força circulars per representar aquesta idea, però els repetia i els feia evolucionar poc a poc per anar cap a una altra idea i generar sensació d'espiral. També aconseguia aquesta sensació repetint progressions harmòniques i idees sonores més abstractes.
- Fragmentació: a nivell temporal, d'estils, dins d'una mateixa idea introduint elements estranys.
- Metamorfosis: les idees musicals que proposava evolucionaven i es transformaven de dues maneres: o canviaven de cop o anaven evolucionant i fusionant-se les unes amb les altres progressivament.

El material que vam gravar amb el Pau no era una intervenció completa i acabada com en el cas del Daniel. Encara faltava que jo passés la seva música i el vídeo per un sedàs per presentar un muntatge que encara subratlli més els conceptes treballats. D'alguna manera aquesta intervenció ha estat compartida entre els dos, encara que no hem treballat junts en el disseny final, el resultat és fruit del material sonor que ell va generar, de les imatges que vaig gravar, la postproducció sonora que he fet i el muntatge de vídeo.

De mitja hora d'àudio hem passat a 3:50 minuts. L'àudio que s'escolta l'he muntat jo a partir de retallar diferents fragments de tot el que ell va tocar. És un àudio fragmentari, (re)construït i (re)interpretat. Hi ha algun fragment en *reverse* per generar sensació de distorsió, perquè ens situï en un espai no delimitat. Hi ha un parell de loops de petits fragments que s'han allargat per donar sensació de circularitat, de repetició, de que el temps s'allarga i es contreu, que és fluid.

El muntatge de vídeo intenta subratllar aquestes idees amb talls constants cap a foscos on la imatge es perd, amb imatges desenfocades i amb l'ús de filtres per situar-nos en aquest espai deslocalitzat, que potser és oníric, i que planteja un munt de possibilitats

per poder escollir. Són imatges (re)construïdes per generar significats nous i canvis constants en el temps.

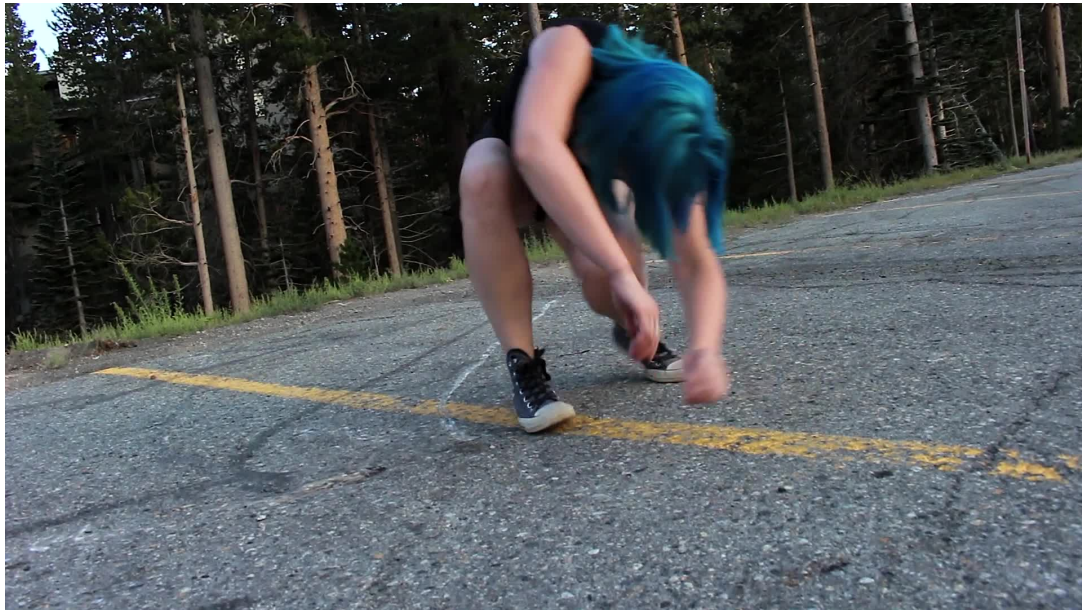


Imatge 16 – Filtre d'una imatge desenfocada

4. DES DEL MOVIMENT – CRISTINA BLANCO

Després de llegir la *Metamorfosis* de Kafka i l'article sobre identitat, cos i saber (Aguilar García, 2009) li vaig estar donant voltes a que la narració comencés amb el naixement d'un ésser que no acaba de ser humà en els moviments que realitza. El seu cos és humà, però és incapaç de moure's de forma orgànica, els seus moviments havien de ser fragmentaris. Aquesta idea també lliga amb tesis postmaterialistes i posthumanes.

Reflexiona sobre la (des)figuració del cos, la metamorfosis cap a alguna cosa diferent. Un cos que es troba en un flux d'estats, descrit per Deleuze i Haraway, a través del qual la seva identitat s'eclipsa en la seva humanitat i (re)apareix en una nova identitat animalitzada o tecnològica (Aguilar García, 2009)



Imatge 17 – Metamorfosis del cos

Vaig estar anant diversos matins a treballar a l'Eòlia Escola Superior d'Art Dramàtic per investigar sobre com podia representar aquestes idees i buscar quina era la qualitat de moviment que millor podia representar-les. Com que treballava sola utilitzava la càmera com a suport per poder jutjar el que havia experimentat. La meua metodologia de treball era molt senzilla: posava música (el que més em funcionava era el flamenco i música més experimental), feia un petit escalfament i començava a moure'm per l'espai. Els primers dies anava més perduda i poc a poc vaig anar concretant algunes idees.

De la mateixa manera que els meus moviments evolucionaven, també s'anava concretant la proposta. Volia aprofitar el viatge que feia a Estats Units per gravar aquests moviments al desert i, potser també, a alguna zona urbana per poder solapar diferents escenaris. No volia generar una coreografia concreta, que s'anés repetint a tots els llocs, sinó que la dinàmica de treball havia de ser la mateixa que en les altres intervencions: els moviments que m'havien funcionat havien de ser una partitura que em servís de guia per improvisar i lligar-los sobre el terreny.

Tot i així, en les últimes sessions a Eòlia vaig poder generar una seqüència de moviments que em portaven del terra fins a estar de peu i un altre cop cap a terra. Els moviments buscaven la fragmentació, però també dificultaven la idea d'avançar, de caminar cap endavant. La criatura havia de caminar encara que em fos difícil amb aquell cos estrany.



Imatge 18 – Comença a caminar.

Vaig poder gravar a tres entorns diferents: a dins del Monument Valley Navajo Tribal Park (a la frontera entre Utah i Arizona) i al costat de les pistes d'esquí de Mammoth Lakes (California). A Monument Valley vaig gravar el dia 15 d'agost la seqüència que havia marcat a Eòlia, però amb alguns matisos diferents. Abans d'arribar a Mammoth Lakes vam passar pel Death Valley (California) el dia 19 d'agost. Just abans d'entrar dins del parc ens vam aturar al poble abandonat de Rhyolite (Nevada). La meva sorpresa va ser enorme quan em vaig trobar amb una espiral gegant feta amb pedres al terra a l'entrada del poble, en un entorn pràcticament abandonat i erm.



Imatge 19 – Espiral a Rhyolite (Nevada)

No va ser fins al cap d'uns dies que vaig descobrir que el que havíem vist era el Goldwell Open Air Museum, projecte iniciat per un grup d'artistes belgues liderats per Albert Szulaki que havien creat escultures colossals al mig del desert del Mojave. Actualment,

el museu dóna suport a altres artistes en residència perquè puguin mostrar la seva obra en un entorn tan espectacular. No sé qui és l'autor de l'espiral, però em vaig gravar recorrent-la des de l'exterior fins al centre, primer caminant i poc a poc accelerant el pas.

No em podia creure el que havia trobat! Una espiral...

Aquell mateix dia, per la tarda vaig gravar les imatges de Mammoth Lakes, però introduint modificacions a la seqüència que incloïen moviments en espiral per lligar amb la imatge que m'havia trobat pel matí. Vaig decidir que potser podia gravar alguna cosa més a San Francisco, però no vaig trobar cap entorn que m'agradés i que em permetés treballar sola en el moviment. M'hagués agradat gravar a Alcatraz o al Golden Gate Bridge, però estava ple de gent i no m'interessava mostrar-ho.

Tenia les imatges, havia buscat àudios que simulessin pulsions, batecs. El vaig tractar amb distorsió perquè encara semblés més artificial, més electrònic. La meva imatge amb el cabell blau, la música, el muntatge de vídeo, que havia de ser curt, directe i fragmentari. Tot ajudava a recrear la sensació d'un cos post-humà, quasi cyborg, entès com un ens real i fictici simultàniament, un humà hibriditzat (Haraway, citada a Aguilar García, 2009).

En aquesta intervenció vaig treballar els següents conceptes:

- Metamorfosis i transformació corporal: el cos es modifica, es torna híbrid per anar cap a un altre estat diferent. És l'inici i els primers passos d'un cicle.
- Fragmentació: la identitat es mostra fragmentada. No hi ha un subjecte clar i definit en la intervenció. S'està construint una nova identitat en un espai de flux. La manera de mostrar aquest canvi també és fragmentària i (de)construïda a nivell visual.

5. DES DE LA PERFORMANCE – CRISTINA BLANCO

Impossibilitat...



Imatge 20 – Impossibilitat. L'entorn.

Je veux chanter, chanter, chanter...

Aquesta és per mi la intervenció més personal i íntima de totes les que presento. És una performance en la que utilitzo el meu cos, la meua veu per mostrar la meua subjectivitat i els meus sentiments. En aquest cas, entenc la performance com una pràctica que em permet situar el cos i l'experiència en un mateix temps i espai, que escapa de la congelació de les manifestacions bidimensionals d'altres formats.

És l'única de les intervencions que té títol, s'anomena Impossibilitat.

Cantar sempre ha format part de la meua vida, és un acte que connecta profundament amb mi mateixa i que em serena i a la vegada em produeix moltes inseguretats. Quan canto sento que estic mostrant una part molt íntima de mi que per mi és molt important i tinc por de les reaccions de les persones que m'escolten.

Aquest any pràcticament no he tingut temps de cantar, de treballar la veu, de seguir estudiant escales, tècniques i estils diferents. No he pogut cantar repertori nou que m'interessés a mi, pràcticament només he cantat a les classes i fent altres activitats quotidianes. Necessito cantar de veritat un altre cop, tenir temps per poder-ho fer. Posar-me davant d'un públic i cantar "correctament". És una necessitat que em pressiona i m'obsessiona.

Impossibilitat parla d'això, d'aquesta necessitat i de com de complicat em resulta dur-ho a terme, ja que ho he deixat de banda per acabar altres coses.

Schechner (1977, citant-se a Schechner, 2003) diu que tot procés de performance, com a procés ritual que és, conté set fases: entrenament, taller, assaig, escalfament, performance, relaxació i conseqüència. En aquest cas jo volia treballar des de la improvisació. El que cantés havia d'estar improvisat al moment i mostrar-se amb tots els seus errors. No hi havia espai per entrenar o assajar com seria la performance, però sí que tenia clar què volia fer, on volia gravar i quins elements volia utilitzar.

Impossibilitat implicava trobar un espai on cantar fos complicat i provocar una situació que em posés traves a poder cantar correctament. Aprofitant que durant el viatge passàvem pel Death Valley vaig pensar que seria una bona opció poder gravar en un entorn totalment inhòspit, on les condicions ambientals són molt dures i que ja de per sí em dificultarien poder cantar. A part, volia incloure a més gent dins de la performance. Tenia diversos elements: post-its, retoladors, llapis d'ulls, aigua, un mocador que podien fer servir per transformar el meu cos i per impedir-me cantar si volien. En els post-its podien escriure el que volguessin o sensacions que els hi donava la performance en aquell mateix moment.



Imatge 21 – Cantant i transformant el meu cos. Gisela Trullàs, Cristina Blanco i Jordi Soler.

Vaig realitzar la performance al Badwater Basin del Death Valley National Park (California) el 19 d'agost. Es tracta d'una depressió que està a 86m per sota del nivell del mar, de fet és el territori més baix dels Estats Units, i que està coberta per sal. També és un dels llocs més càlids del país. Quan vam gravar eren les 9 del matí i ja estàvem a 42°C. Aquestes condicions eren fabuloses per (re)presentar la meva performance.

Jo sola enmig d'aquell espai enorme improvisant i murmurejant. Estava esgotada, tenia la veu cansada d'haver dormit poc i anímicament tampoc em trobava especialment bé. No poder cantar em provoca frustració, la situació em fa sentir incòmode i em fa mal no aconseguir els meus objectius. I tot això ho volia mostrar amb la veu: vulnerabilitat, fragilitat, sensació d'estar perduda en un espai immens i deslocalitzat.

Vaig comptar amb la col·laboració del Carles Muñoz que va gravar les imatges. I amb la Gisela Trullàs, el Jordi Soler i la Laia Sallés que van participar i intervenir directament en aquesta performance sense tenir clar del tot a què estaven fent ni el per què.



Imatge 22 – Impossibilitat el cos.



Imatge 23 – Alguns dels textos dels post-its.

Potser no he utilitzat directament els conceptes que descriu a les altres intervencions, però sí que va ser un espai per expressar la meua subjectivitat, per expressar com em sento de manera franca i sense cap filtre. El que es veu i el que s'escolta és el que va passar, res més. No hi ha talls, només vam fer una presa i les imperfeccions, les notes falses i desafinades sonen tal com van sonar allà aquell dia.

El muntatge capta un instant, un moment concret, capta els sentiments que van aflorar i les sensacions que em produïen l'entorn i la intervenció dels altres sobre el meu cos, que es va convertir en un material, un procés i un lloc des del que construir significat i experiència (Garóian, 1999).

Només hem netejat l'àudio perquè no es sentís tan el vent, però no hem tocat res més. És un muntatge pur, senzill i sincer. No vol ser res més.

Només vull cantar...

A MODE DE (IN)CONCLUSIÓ: ENCARA SÓC CRISÀLIDE

“—Queridos padres — dijo la hermana y, como introducción, dio un golpe sobre la mesa—, esto no puede seguir así. Si vosotros no os dais cuenta, yo sí me la doy. No quiero, ante esta bestia, pronunciar el nombre de mi hermano, y por eso solamente digo: tenemos que intentar quitárnoslo de encima. Hemos hecho todo lo humanamente posible por cuidarlo y aceptarlo; creo que nadie puede hacernos el menor reproche. [...]

—Si él nos entendiese... — repitió el padre, y cerrando los ojos hizo suya la convicción de la hermana acerca de la imposibilidad de ello—, entonces sería posible llegar a un acuerdo con él, pero así...

—Tiene que irse — exclamó la hermana—, es la única posibilidad, padre. Sólo tienes que desechar la idea de que se trata de Gregorio. El haberlo creído durante tanto tiempo ha sido nuestra auténtica desgracia, pero ¿cómo es posible que sea Gregorio? Si fuese Gregorio hubiese comprendido hace tiempo que una convivencia entre personas y semejante animal no es posible, y se hubiese marchado por su propia voluntad: ya no tendríamos un hermano, pero podríamos continuar viviendo y conservaríamos su recuerdo con honor” (Kafka, 1915, p. 32).

Aquest viatge de dos anys m’ha portat fins aquí. Se m’acaba el temps i no puc seguir creixent i transformant-me dins d’aquest text. Sóc conscient de les limitacions d’aquest text, on la part teòrica i metodològica s’haurien de seguir treballant, però ara mateix no puc més, no tinc temps ni energia per fer-ho. Potser hauria de tenir un final més conclusiu, però si fos així no seria conseqüent amb la perspectiva que he agafat.

Jo encara no he acabat la meva metamorfosis, de fet, estic congelada en crisàlide fins que acabi tot aquest procés, que ha estat traumàtic, divertit i ple d’inseguretats i dubtes. Segueixo en procés de transformar-me en alguna altra cosa de la que desconec encara la forma final, tot i que intueixo algunes possibilitats.

Ara mateix em retiro del procés de recerca acadèmic i no faré el doctorat. Necessito tenir temps per dur a terme altres projectes i per seguir endavant amb la meva pràctica artística d’una manera més satisfactòria. Però, encara tinc per davant el projecte final del Grau d’Humanitats, en el que vull desenvolupar de forma teòrica, més sistemàtica i profunda tota la recerca sobre Estudis Performatius, performativitat i IBA. Són camps que encara se m’escapen, que no arribo a comprendre del tot i que presenten una multiplicitat de mirades que m’han complicat la recerca i la narració. Sé que només he vist la punta de l’iceberg, però he començat a fer camí. Necessito seguir avançant en

aquest procés però de forma diferent, seguir construint noves capes de la meva identitat i seguir construint coneixement crític que em permeti millorar en la meva docència i en les meves pràctiques artístiques. I en definitiva, en la meua manera de fer recerca a través de noves mirades.

Seguir creixent, transformant, construint, però sentint-me còmode amb el que faig i al ritme que necessito. Tancar portes que fa massa temps que són obertes i obrir-ne de noves. I empènyer el carro en la direcció que em motiva, m'apassiona, em dóna serenitat i em fa ser feliç. I que he abandonat aquests últims anys per buscar fonaments a les meves inquietuds.

Així que tanco una petita porta de la meua metamorfosis, que no és la definitiva ni molt menys, però que ha consumit molta energia i s'ha emportat algunes coses per davant. És hora de provocar un canvi, que ja ha començat. Aquest treball és la narració de l'inici de la transformació que vindrà.

Una transformació en procés...

Un treball en procés...

Una construcció de continguts i significats en procés...

Una transformació que vindrà...

Metamorfosis...

REFERÈNCIES

- Aguilar García, M. T. (2009). Identidad, cuerpo y saber. Metamorfosis y modernidad en la obra de F. Kafka. *Revista Observaciones Filosóficas*, (9), 6. Recuperat de www.observacionesfilosoficas.net/identidadcuerpoy saber.htm
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida* (2003rd ed.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Caminha, M. L. (2015). *Payasas: Historias, cuerpos y formas de representar la comicidad desde una perspectiva de género*. Universitat de Barcelona.
- Denzin, N. K. (2016). “ Re-leyendo Performance , Praxis y Política ” 1. *Investigación Cualitativa*, 1(1), 57–78.
- Fernández, C. i Baptista, P. (2014). Metodología de la investigación. México: McGraw Hill.
- Garoian, C. R. (1999). Performance Art as Critical Pedagogy in Studio Art Education. *Art Journal*, 58(1), 57–62. <http://doi.org/10.1080/00043249.1999.10791920>
- Gouzouasis, P. (2006). A Reunification of Musician, Researcher and Teacher: A/r/tography and music research. *Arts and Learning Research Journal*.
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85–118. Recuperat de <http://digitum.um.es/jspui/handle/10201/26832>
- Irwin, R. L. (2013). Becoming A / r / tography. *Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research*, 54(3), 198–215. <http://doi.org/10.1080/00393541.2013.11518894>
- Kafka, F. (1915). *La metamorfosi* (2003rd ed.). Editorial del Cardo. Recuperat de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/1587.pdf>
- Nubiola, J. (2000). EL VALOR COGNITIVO DE LAS METÁFORAS. *Cuadernos de Anuario Filosóficos*, 103, 73–84. Recuperat de <http://www.unav.es/users/ValorCognitivoMetaforas.html>
- Parente, D. (2000). Literalidad , metáfora y cognición. Observaciones críticas sobre la perspectiva experiencialista de G. Lakoff y M. Johnson. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 11(5), 1–14. Recuperat de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/dimeta2.pdf>

- Sanchis Sinisterra, J. (2010). Sistemas minimalistas repetitivos. Recuperat de <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/campo-de-ideas/smr/>
- Schechner, R. (2003). *Performance theory. Performance Theory* (Vol. 10). <http://doi.org/10.2307/2804307>
- Vásquez Rocca, A. (2008). Zygmunt Bauman: Modernidad Líquida y fragilidad humana. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales Y Jurídicas*, 19(3), 1–8. <http://doi.org/>
- Vaz Barbosa, T. J. (2013). *Metodologia projectual: um método para atingir a criatividade*. Universidade Católica Portuguesa.
- Vidiella, J. (2009). Escenarios y acciones para una teoría de la performance. *Revista Zehar*, 65, 106–115.
- Winters, K.-L., Belliveau, G., & Sherritt-Fleming, L. (2009). Shifting identities, literacy, and a/r/t/ography: Exploring an educational theatre company. *Language & Literacy*, 11(1), 1–19. Recuperat de <http://wigan-ojs.library.ualberta.ca/index.php/langandlit/article/viewFile/9742/7672>
- Zaldivar, Á. (2006). El reto de la investigación creativa y “performantiva.” *Eufonia: Didáctica de La Música*, (38), 87–94. Recuperat de https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiokv-5k5PMAhXGExoKHf_dA6EQFggjMAE&url=http://www.esmuc.cat/content/download/16551/140180/file/Zaldivar,_Álvaro.2008.pdf&usg=AFQjCNHT5vdAEWICELy3KazH3ju

ANNEXES

ANNEXE 1: FITXA TÈCNICA DELS VÍDEOS

1. DES DE LA PINTURA

Artista plàstic: Daniel Carvajal

Càmera: Cristina Blanco Aloy

Edició de so: Carles Muñoz

Edició de vídeo: Franck Espartero

Gravat el 25 de juliol de 2016 a les instal·lacions d'Eòlia Escola Superior d'Art Dramàtic de Barcelona.

<https://vimeo.com/album/4122628/video/181558247>

2. DES DEL TEATRE (I)

Sistema CRISsirc – fases I i II

Actrius: Cris Codina i Cristina Blanco Aloy

Càmera i direcció: Marina Rojo

Gravació i edició de so: Carles Muñoz

Edició de vídeo: Franck Espartero

Gravat el 1 d'agost de 2016 al recinte industrial de Can Bagaria de Cornellà de Llobregat.

<https://vimeo.com/album/4122628/video/181483341>

3. DES DEL TEATRE (II)

Sistema CRISsirc – fase III

Actrius: Cris Codina i Cristina Blanco Aloy

Càmera i direcció: Marina Rojo

Gravació i edició de so: Carles Muñoz

Edició de vídeo: Franck Espartero

Gravat el 1 d'agost de 2016 al recinte industrial de Can Bagaria de Cornellà de Llobregat.

<https://vimeo.com/album/4122628/video/181599115>

4. DES DE LA MÚSICA

Guitarra flamenca: Pau Vallet

Càmera: Cristina Blanco Aloy

Gravació i edició de so: Cristina Blanco Aloy i Carles Muñoz

Edició de vídeo: Franck Espartero

Gravat el 3 d'agost de 2016 a Terrassa.

<https://vimeo.com/album/4122628/video/181330885>

5. DES DEL MOVIMENT

Performer i coreografia: Cristina Blanco Aloy

Càmera: Carles Muñoz

Edició de so: Cristina Blanco Aloy i Carles Muñoz

Edició de vídeo: Franck Espartero

Tema base: Hezulerme de Metamorphus

Gravat el 15 i 19 d'agost de 2016 a Monument Valley Navajo Tribal Park (frontera Utah i Arizona) i Mammoth Lakes (California).

<https://vimeo.com/album/4122628/video/181419390>

6. DES DE LA PERFORMANCE

Impossibilitat

Performer: Cristina Blanco Aloy

Càmera: Carles Muñoz

Edició de so: Carles Muñoz

Edició de vídeo: Franck Espartero

Amb la col·laboració de: Jordi Soler, Laia Sallés i Gisela Trullàs.

Gravat el 19 d'agost al Goldwell Open Air Museum de Rhyolite (Nevada) i al Badwater basin del Death Valley National Park (California).

<https://vimeo.com/album/4122628/video/181538742>

ELS VÍDEOS ESTAN PROTEGITS AMB LA CONTRASENYA: metamorfosis