

BEFORE THE WORDS. REFUGI TEMPORAL

11.03–28.08.2022



MAI PELO

HABITAR UN ALTRE ESPAI, DEIXARÀS EL TEU COS?

Imma Prieto

És bonic aquest lloc. Podria ser aquí¹

Un respir. Una mirada. Un gest... després, un frec. Silenci. De nou, un respir, dos. Una mirada acompanyada d'un gir. Un gest que venta l'aire compartit, el frec entès com un encontre, xoc o diàleg de cossos, sense necessitat d'articular paraules, de moment.

Aquest inici podria ser una possible partitura que tengués per objecte desgranar un espai generat pel col·lectiu Mal Pelo. Un lloc que propicia trobades ple de cossos presents i absents. Memòries d'una escolta i un aprenentatge comú, d'un haver volgut deslocalitzar(-se) per tornar a pensar-se sense lligams.

«Before the Words. Refugi temporal» presenta una reflexió compartida i oberta del col·lectiu Mal Pelo que articula, per tercera vegada en més de trenta anys de trajectòria, una escena deslocalitzada que accentua i força el concepte *exposició* i expandeix la invitació als cossos dels visitants que recorren les sales del museu. No és més gran l'exposició que envolta els cossos? No estam tots constantment exposats a alguna cosa?

L'exposició és el resultat d'un procés de treball duit a terme en diverses fases. Una primera, al centre de creació L'animal a l'esquena, i una segona que ha tengut lloc al museu per forçar, així, la manera d'entendre la institució i pensar com habitar-la des d'un procés de creació, sense obviar les dificultats i les possibilitats que comporta traslladar la vida a la institució museu.

La potencialitat del projecte rau a fer visibles els cossos en completa i lliure exposició, en el sentit més radical, poètic i violent de la paraula. La mostra es converteix així en un lloc d'acollida i refugi, recorregut per universos escènics plurals que habiten durant un període de temps un altre lloc.

Margaret Williams, *Wrist*, 2009 (fotograma del vídeo).
Cortesia de l'artista i Mal Pelo

1. Mal Pelo, *Highlands*, 2021.

El col·lectiu Mal Pelo, amb codirecció de Pep Ramis i María Muñoz, és un grup de creació escènica caracteritzat per una autoria compartida, un fet singular que no és senzill ni comú i que, en canvi, és un dels reptes pendents del nostre temps. Des del 1989 han desenvolupat el seu propi llenguatge artístic a través del moviment i la creació de dramaturgies que inclouen text, bandes sonores originals, construcció d'espais i artefactes únics, o l'ús de la llum i l'audiovisual com a elements vius a l'escena.

En aquesta escena, Mal Pelo ha trobat un lloc idoni per dipositar la necessitat d'experimentar, preguntar i compartir temàtiques i interessos vitals i comuns: l'amor, el temps, les relacions, el conflicte o la mort, entre molts altres.

En la manera de pensar els treballs escènics de Mal Pelo hi ha una sèrie d'elements que presenten una qualitat estranya, una diferència o un moviment respecte a ells mateixos, quelcom que els allunya de considerar-los simples objectes. Una doble naturalesa que provoca que la presència d'una cadira, una planta o un animal ens obligui a demanar-nos: subjecte o objecte?

Endinsar-se en el seu univers ens porta a una experiència en la qual el temps, els cossos i l'espai es desdoblen i fan present altres memòries. La dicotomia presència-absència genera una partitura compartida en què tot es mou amb autonomia i permeabilitat. Així, el grup de creadors proposa, a partir de la idea de desdoblament, un espai comú on, aquesta vegada, els seus cossos apareixen sense ser-hi i conviden els nostres a habitar. Ritme, moviment i reverberació incessant que accentua la potència que genera la idea de comunitat. «No miram l'escena com una destinació final, sinó com un lloc de trànsit, provocador d'altres mirades, generador d'altres matèries. Basta mirar el que hem deixat enrere quan arribam a l'estrena d'un espectacle i observar que és ple de residus, idees, dibuixos, imatges. El pòsit d'un treball al qual ara donam una altra forma i una altra estructura. L'escena, en definitiva, com un lloc de pensament»².

DE LA MÀ, DEL PEU...

Ric Allsopp

Cada home té una escena, una aventura, una fotografia que és la imatge de la seva vida secreta

—W. B. Yeats¹

És el mes de gener i fa un hivern inusualment suau en una comunitat agrícola rural del sud de Devon (Anglaterra). Estic assegut en un estudi amb vistes a turons, camps i boscos coberts de boira, en una casa que és la meua llar des de fa trenta anys. Fora, un estol de cadeneres bel·licoses es disputen amb ferrerets i un parell de trepadors unes llavors escampades per terra; ovelles negres pasturen al prat que hi ha al costat de la casa o jeuen a l'ombra de les pomeres, acaronades pel càlid i tènue sol hivernal. En aquesta època de l'any el paisatge és tranquil, només algun vehicle agrícola o algun passejador de cans baixen pel camí fins a la vall. Aquesta escena rural s'anirà repetint en diferents condicions de llum i ombra, de vent, pluja, boira i sol a mesura que vagin canviant les estacions. Com els núvols que avancen lentament des del sud-oest, aquest paisatge dona forma a un record que va modulant-se i del qual no em puc desprendre del tot; un record en què apareixen altres llocs, altres valls, altres camps i altres persones.

La boira s'estén sobre la vall, més enllà dels boscos, i va revelant i ocultant els detalls del paisatge, com la boirina dels records involuntaris que es creuen i interrompen o realcen la nostra experiència quotidiana immediata. En el procés d'exploració de la memòria, l'escultor Christian Boltanski identifica en els detalls de les vivències quotidianes el que anomena «petits records», que consisteixen en «els petits fragments d'informació que tots nosaltres atresoram [i] ens fan ser qui som». Aquests petits records —un ametller florit davant l'edifici d'oficines del Mas Espolla, el so d'una òliba a través d'una finestra

1. Citat a Marsden, Philip. *The Summer Isles: A Voyage of the Imagination*. Londres: Granta Books, 2020, p. 306.

2. Mal Pelo. *Swimming Horses*. Girona: Mal Pelo, 2013.

oberta en plena nit, el gust del vi negre local— s'esmenten a les narracions i a les imatges, com a catalitzadors, i les seves qualitats sensorials i semàntiques transmeten la quotidianitat i l'experiència de les seves transformacions en obres d'art.²

Vull aprofundir aquí en allò que jo perceb com una relació entre el lloc i el que pot anomenar-se una «imatge coreogràfica». La materialitat i la fisicalitat del lloc i els records, les experiències i les imatges que provoca no s'aprecien a simple vista ni s'experimenten com quelcom extern a nosaltres, però s'impregnen com a realitat a través de l'experiència viscuda i encarnada. Dels diversos espais i capes d'aparença que afloren en l'obra d'art emergeix una imatge coreogràfica, «alguna cosa més» que transcendeix els moviments formals i els elements escenogràfics que, en relació amb l'exposició actual, conformen els treballs que Mal Pelo ha produït des que es traslladaren de Barcelona a Celrà el 1989.

El 2003, més o menys en l'època en què Mal Pelo treballava en el projecte *Bach*, jo escrivia sobre la relació entre text, esdeveniment i ubicació i apuntava que, encara que l'art hagi desaparegut com a «pacte simbòlic», com a manera de configurar una altra escena oposada a la realitat en la qual les coses obeeixen a un conjunt superior de regles, com ha suggerit Jean Baudrillard,³ continua existint la possibilitat de crear zones temporals de consens i coherència. Si el projecte d'art és agafar el món fragmentat i trobar les seves connexions vives fora o més enllà d'un món cada cop més deslocalitzat i institucionalitzat, aleshores ha de fer-ho configurant zones temporals o llocs de reunió essencialment localitzats, i que algunes vegades es manifestin dins les fronteres del món de l'art institucionalitzat i d'altres en qualsevol altre lloc. En aquest sentit, doncs, pot existir un espai d'interpretació que continuï redefinint els valors en relació amb allò local i que doni lloc a

un refugi ambiental o a una zona temporal que no exclouï el món per proporcionar les condicions per a l'art, sinó que, al contrari, s'obri al món, a un món vist com a fluid i efímer, en procés de formar-se; una redefinició constant d'allò que s'està tractant, la comprensió d'un vocabulari fluid i contextualitzat de la interpretació, una ètica del que és marginal al si de la qual puguin construir-se altres refugis i zones temporals.⁴

A la seva anàlisi del procés de «fer», un terme les arrels etimològiques del qual provenen d'«encaixar», l'antropòleg Tim Ingold proposa que fer és «un procés de *creixement*» i no una imposició d'un disseny preconcebut sobre el món. Afirmar que «veure l'obra és unir-se a l'artista com a company de viatge, veure al seu *costat* com es desplega en el món, i no situar-se al seu *darrere*, d'una intenció originària de la qual és producte».⁵ Potser val la pena assenyalar que la idea d'una imatge coreogràfica com «alguna cosa més» que emergeix en i a través de refugis i zones temporals d'espectacles de dansa no consisteix a desxifrar cap intenció originària o explicativa prèvia a l'obra, sinó a entendre que aquestes imatges evanescent i immaterials, i l'«inconscient coreogràfic» del qual afloren, són un aspecte clau de les receptivitats i correspondències que impulsen l'obra dancística.⁶

El títol d'aquest assaig, «De la mà, del peu», pretén oferir una imatge física del procés de creació, una aproximació a la vida i a l'art que encapsula el projecte de Mal Pelo en el sentit més ampli com a establiment d'un refugi o una zona temporal. És una obra en curs que, en essència, no separa els processos de la vida i de l'art, sinó que es fonamenta en l'experiència de com vivim a través dels esforços, les alegries i les frustracions

2. Boltanski, Christian (1996). *Réserve de Suisses morts*, 1991, <<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/boltanski-christian/reserve-suisses-morts>>.

3. Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Cambridge: Semiotext(e), MIT Press Books, 1983.

4. Allsopp, Ric. «Text, Event, Location». Nova York: Society for Textual Studies Conference, 2003.

5. Ingold, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londres: Routledge, 2013, p. 21.

6. Vegeu Marko Kostanić, «The Choreographic Unconscious: Dance and Suspense», 2008, disponible a: <<http://bezimeni.files.wordpress.com/2008/10/kostanic-the-choreographic-unconscious.com>>; i Alan Read, *The Dark Theatre: A Book of Loss*, 2020.

del treball manual i el moviment, les tasques quotidianes de fer, construir, plantar, fer la collita, netejar, rentar, atendre, cuidar, cuinar, alimentar, menjar, ballar, etc. Des del punt de vista de la dansa, l'obra s'alinea i amplia les possibilitats del «moviment pedestre» com a material coreogràfic.⁷ Aquests processos no estan directament ni literalment representats en el seu treball, però, tal com explicaré, emergeixen de manera afectiva a través de l'obra com una relació entre un pensament *des del* cos del ballari i *des de* l'atenció de l'espectador, un encontre afectiu de cossos en l'espai temporal de l'espectacle que sorgeix de les experiències de cada individu. Una imatge coreogràfica, produïda o, més aviat, que emergeix del moviment de la mà, del peu, pren forma mitjançant l'atenció íntima al detall del gest quotidià que comporta, la qual cosa recorda la formulació de John Berger de la «receptivitat» o la «semblança» en el procés de la pròpia obra d'art, concepte que ampliarem més endavant.⁸

Bach (2004), l'espectacle de dansa en solitari de María Muñoz, per posar un exemple d'una obra concreta que (almenys per a mi) emana una imatge coreogràfica, és una obra especialment formal, en aparença abstracta i, tanmateix, intensament sensible que, en part, té a veure amb les geometries ordenades, les polifonies i el rang emocional d'*El clavecí ben temperat* de J. S. Bach, que proporciona (en les interpretacions del 1962 al 1975 de Glenn Gould) l'univers sonor; i, en part, també té alguna cosa a veure amb el contrapunt afectiu i vital que María Muñoz aporta a l'obra, allò que és, tant aquí com en altres treballs, característic de la seva dansa.⁹ Mentre

torn a veure *Bach* en la versió en vídeo filmada per Núria Font el 2004, no puc deixar de formular-me la mateixa pregunta de sempre: què és el que estic veient quan veig dansa? És evident que el «jo» que escriu aquí representa l'experiència més general de l'espectador, la de presenciar un espectacle de dansa-teatre en un moment i un espai concrets, assegut o dret com a públic, en una relació formal amb un escenari —en aquest cas, mediatitzat i editat a través de la lent de la videocàmera de Núria Font. Aquesta relació familiar «a distància» amb la dansa-teatre o amb la dansa-art continua fonamentant-se en una potencial reciprocitat d'intencions i en un contracte entre l'interpret i l'espectador capaç de generar un camp semàntic o afectiu d'atenció i absorció compartit.

A més d'observar el que cal veure i escoltar i com pot transformar-se i canviar al llarg dels quaranta-cinc minuts de durada de l'espectacle, també observo, o millor dit, *observo a la recerca* de l'aparició d'una imatge coreogràfica, d'alguna cosa que transcendeixi el cos visible i en moviment dins un espai escenogràfic, «alguna cosa més» generada per les interseccions i les correspondències entre la presència encarnada de María Muñoz i la meua. Vull trobar la imatge coreogràfica *a l'interior* de la pràctica, en l'acte de ser *amb* el moviment de la mà i del peu, de l'extremitat i l'ull, pensant *des del* cos i pensant *al costat de* la intersecció dels cossos *en* moviment, no «sobre» l'obra, sinó *amb* l'obra, amb la finalitat de canviar el plantejament preposicional i obrir una altra perspectiva.

En aquest debat sobre l'encarnació, Ingold destaca que «naturalment, tenim cossos; de fet, *som* els nostres cossos. Però no ens embolcallen. El cos no és un paquet, no és —per invocar una altra analogia freqüent— un embornal en què els moviments s'assenten com el sediment en una sèquia. És més aviat un tumult d'activitat que es desplega». Cita la filòsofa de la dansa Maxine Sheets-Johnstone, qui afirma que per a nosaltres, éssers vius i animats, el terme «encarnació» no és experiencialment apropiat. Sheets-Johnstone insisteix: «No ens experimentam, ni a nosaltres mateixos ni als altres, com quelcom “empaquetat”, sinó com a éssers en moviment i actius,

7. Steve Paxton és una influència decisiva en el plantejament de les obres de Mal Pelo.

8. Berger, John. *Steps Towards a Small Theory of the Visible*. Londres: Penguin Books, 2020 [2021], p. 84.

9. Bach també ret homenatge a les *Goldberg Variations* de Steve Paxton (1992); vegeu també la reconstrucció de les *Goldberg Variations* de Paxton que fa Jurij Konjar (2010); i *Powered by Emotion* de Mårten Spangberg (2003), que parteix d'una aproximació estètica completament diferent.

en resposta contínua —és a dir, en *correspondència*— amb les coses que ens envolten.»¹⁰

Com a espectador, m'interessa com operen l'atenció, la receptivitat i la correspondència en un punt o en un moment en què allò que aport en termes d'experiència pròpia conflueix amb el moviment que perceb com a revelació d'una imatge coreogràfica transformadora, no estàtica. En el breu assaig *Steps Towards a Small Theory of the Visible* [Algunes passes cap a una teoria d'allò visible] (2001), Berger assegura que l'artista és més un receptor que un creador. «El que sembla una creació no és més que l'acte de donar forma a allò que s'ha rebut.» I afegeix: «Què és una semblança? Les persones, quan moren, deixen enrere, per als qui els conegueren, un buit: un espai que té contorns i és diferent en cada mort. Aquest espai, amb els seus contorns, és la semblança de la persona i és allò que cerca l'artista quan retrata algú. Una semblança és quelcom que es deixa invisiblement enrere.»¹¹ Extrapolat a la dansa, aquest «alguna cosa» immaterial i evanescent potser és l'«alguna cosa més» d'una imatge coreogràfica, alguna cosa més que cristal·litza a partir d'un «subconscient coreogràfic», una idea a la qual tornaré.

Analitzant la tendència a contemplar el moviment (tant a la dansa com a la política) «amb deteniment» i, en fer-ho, «fixar el que es mira» i «eliminar el moviment que faria transcendir l'esdeveniment», el coreògraf i activista Randy Martin proposa una correcció: «Pensar, veure i sentir des de dins de la dansa equival a no assimilar el moviment com quelcom estàtic des de la nostra postura avaluadora.»¹² Així doncs, segons Martin és en els primeríssims moments d'un espectacle que experimentam el presagi del que ha de venir, del que es posa en moviment.

Bach és una obra que comença amb els peus, amb el so i el moviment de petjades mentre María Muñoz, vestida de

negre, s'interna en un «buit» tènueament il·luminat o, més ben dit, en un espai escenogràfic neutre, no només per determinar el punt d'aquest escenari en què començarà l'espectacle de dansa en un sentit instrumental, sinó per traslladar-hi un sentit encarnat i palpable del món exterior, que no és només un món per representar o interpretar, sinó un món per viure i seguir explorant «per altres mitjans». A mesura que la llum es fa més intensa, li veim només el rostre i les mans il·luminats sobre el vestit negre, unes mans que, en silenci, s'elevan lentament cap a la llum. El silenci dona pas al so i la quietud dona pas al moviment alternant entre «seccions» formals emmarcades pels preludis i les fugues d'*El clavecí ben temperat*. Els records, i la reminiscència dels moviments i els gestos que els acompanyen, estan determinats o s'enfronten a la resistència de les sensacions i les percepcions afectives en correspondència amb allò que ens envolta, i es projecten més enllà de l'espai escenogràfic. Aquests moviments inicials —de la mà, del peu— prefiguren la precarietat i la vulnerabilitat de la vida quotidiana que té lloc dins les estructures formals que erigim davant les seves incerteses.

Si bé a *Bach* el contingut textual no és convencional, qualsevol cosa que pugui «llegir-se» (com la dansa) es pot tractar com un text, l'entreteixit d'un camp semàntic i afectiu no limitat a un codi escrit, parlat o verbalitzat. Maxine Sheets-Johnstone ha assenyalat que «[...] les articulacions gestuals del pensament es *perceben* en lloc d'*apercebre's* com a la paraula». Altrament dit, els moviments de la dansa bàsicament se senten, es noten, en comptes d'encaixar-se a (o d'*aturar-se* dins) un vocabulari preexistent del moviment.¹³ En alguns moments de *Bach* hi ha, a la meua «lectura», un breu text més palpable *sotto voce* que gairebé aflora i es condensa en so, però que, com el mateix moviment, s'evapora i no deixa una empremta audible, sinó un espai buit carregat dins els gestos i els moviments que pràcticament li han donat forma. Interferir en el llenguatge, interferir en el moviment, en la visió perspicaça

10. Ingold, Tim. 2013: 94.

11. Berger, John. 1997.

12. Martin, Randy. «Between Intervention and Utopia: Dance Politics». A: Klein, G. i Noeth, (ed.), *Emerging Bodies: The Performance of World Making in Dance and Choreography*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011, p. 30.

13. Citat a Rotman, Brian. *Becoming Beside Ourselves*. Durham: Duke University Press, 2008, p. 17.

de Caroline Bergvall, és «situar-se en el flux que abunda, en el vast onatge de la contemporaneïtat ennuvolada. És un procés d'excavació social i mental explorat fins a l'extrem», un procés que «intenta arribar a les incerteses excitables i irradiades de les nostres vides parlades i encarnades col·laborant, participant i observant a través de les complicitats imposades per les xarxes lingüístiques i les estructures culturals».¹⁴

Mentre segueix veient *Bach*, em sorgeix una altra pregunta: què es mou a la imaginació o al record de María Muñoz mentre balla? Puc percebre els gestos, les expressions i els residus emocionals que flueixen a través del seu rostre i el seu cos com a corrents subterranis i remolins que agiten la superfície de la mar. Per descomptat, hi ha la memòria física i muscular dels aspectes de la coreografia encarnats i interioritzats, però, adoptant la línia de qüestionament de Marko Kostanić: «quin horitzó receptiu s'oculta darrere la mirada [de l'interpret]» que veim a *Bach*? Evidentment, mai no ho sabrem amb exactitud, però com a «subconscient coreogràfic» sí que es comunica i troba la forma a través del moviment i el ritme, de la presència i la receptivitat de la persona que es mou *amb* ell mentre es desenvolupa.¹⁵ La idea d'un «subconscient coreogràfic» que pot donar origen, revelar, cristal·litzar o cobrar forma com a imatge coreogràfica i que jo atribueix a la vivència d'un lloc té un dels orígens a *Little History of Photography* [Breu història de la fotografia] de Walter Benjamin (1931), on escriu: «[...] trobar el lloc inaparent on, en la indeterminada manera de ser d'aquell minut que passà ja fa molt, encara avui alberga el futur i tan eloqüentment que, mirant enrere, podem descobrir-lo. La naturalesa que parla a la càmera és diferent de la que parla a l'ull, diferent sobretot perquè, gràcies a ella, un espai constituït

inconscientment substitueix l'espai constituït per la consciència humana».¹⁶ Una expressió clau aquí és «substitueix l'espai constituït», expressió que també ressona a la idea de William Forsythe d'un objecte coreogràfic com a «model de *transició* [la cursiva és meua] potencial d'un estat a un altre en qualsevol espai imaginable», si bé aquí l'espai constituït pel subconscient és immaterial, en el sentit d'«invisible» de Berger, tot i que perceptible.¹⁷

La imatge coreogràfica que aflora a *Bach* i a la resta del treball de Mal Pelo entre l'interpret i l'espectador com un moment de correspondència o de receptivitat també s'emmarca en un sentit més ampli de «cinestèsia social», tal com l'ha descrit Randy Martin: «Amb tot, abans que hi hagi moviment, enunciat o inscripció hi ha d'haver una sensibilitat compartida, alguna matriu de pressions i aglutinacions físiques que orientin i disposin allò que es pot produir com una pràctica corporal o allò que pot concatenar-se en les pràctiques de la dansa. Aquest predicat de moviment, aquesta disposició a congregar-se, a adherir-se, a traspasar, a alinear-se i a realitzar moviments locomotors, la base física i el substrat dinàmic d'una conjuntura social i històrica concreta, pot anomenar-se "cinestèsia social"».¹⁸

És precisament aquesta «cinestèsia social» la que es desenvolupa, informa i continua modelant deliberadament els refugis i les zones temporals per a la dansa i l'espectacle que Mal Pelo ha nodrit al llarg dels últims trenta anys als edificis, camps, boscos i valls del Mas Espolla; una cinestèsia social, no merament individual, que suposa una condensació del lloc a l'obra d'art i que ressorgeix més enllà de l'obra d'art per revigoritzar el lloc i les múltiples persones que ha implicat i a les quals ha donat suport. El fet que una obra d'art i uns artistes

14. Bergvall, Caroline. *Meddle English: New and Selected Texts*. Nova York: Nightboat books, 2011, p. 18.

15. Per consultar una anàlisi detallada del «subconscient» i les seves implicacions ideològiques i filosòfiques en l'art i l'espectacle, vegeu Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, 1993; Kostanić, 2008; i Read, 2020.

16. Benjamin, Walter. «Little History of Photography». A: *Selected Writings*, vol. 2, part 2, 1931-1934. Cambridge: Harvard University Press, 1999 [1931], p. 507-530.

17. Forsythe, William. «The Choreographic Object», 2008, disponible a: <<https://www.williamforsythe.com/essay.html>>.

18. Martin, Randy. 2011: 34.

puguin canalitzar de manera conscient i inconscient una imatge de la «vida secreta» pròpia, tal com la descriu W. B. Yeats, és una mesura d'una cinestèsia social, una predisposició a treballar afectivament amb altres persones cercant futurs i imaginacions compartides, per individuals o temporals que siguin.

El poeta Charles Olson va escriure: «el que no sabem de nosaltres / dels que jeuem / cargolats o sense aixecar el vol / al moll de l'os / va dir un: del ritme surt la imatge / de la imatge surt el coneixement / i del coneixement apareix / un constructe».¹⁹ El «coneixement» que emergeix d'aquest procés no és una racionalització, un «acte crític de judici que fixa allò que observa», sinó un coneixement propioceptiu que sorgeix d'una atenció íntima i afectiva als detalls d'incorporació i cinestèsia social que emanen de les complexitats i les demandes de lloc, d'aquell «altre lloc» que és «l'escena d'algú, l'aventura d'algú, la fotografia d'algú que és la imatge de [la nostra] vida secreta», una imatge a la qual l'obra d'art, i les atencions i les percepcions dels qui la creen, pot proporcionar un refugi temporal.

19. «what we do not know of ourselves / of who they are who lie / coiled or unflowed / in the marrow of the bone / one said: of rhythm is image / of image is knowing / of knowing there is / a construct...» Olson, Charles. «ABCs (2)». A: *The Archaeologist of Morning*, Londres: Cape Goliard, 1970 (1a ed. 1949).



Pep Ramis, *Hiena*, 2006, dibuix



María Muñoz i Jordi Casanovas a l'espectacle
Testimoni de llops, 2006



Nicole Balm i Leo Castro a l'espectacle
Testimoni de llops, 2006



Jordi Casanovas a l'espectacle *Testimoni de llops*, 2006



María Muñoz a l'espectacle *He visto caballos*, 2008



ABSÈNCIA & PRESÈNCIA. UNA NOVA INCURSIÓ DINS DEL TERRITORI MAL PELO

Carlota Subirós Bosch

Y aurait-il des territoires dansés (puissance de la danse à *accorder*)? Des territoires aimés (qui ne *tiennent* qu'à être aimés? Puissance de l'amour), des territoires disputés (qui ne *tiennent* qu'à être disputés?), partagés, conquis, marqués, connus, reconnus, appropriés, familiers? Combien de verbes et quels verbes peuvent faire territoire? Et quelles sont les pratiques qui vont permettre à ces verbes de proliférer?

—Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*¹

Ja fa uns quants anys que vaig tenir aquesta imatge: que Mal Pelo és, sobretot, un territori.²

Un territori de vida i de creació, un territori de profunda exploració de les arts des del cos. Un territori de l'imaginari, poblat de figures inoblidables, de persones-animals, d'humor i malenconia, de filosofia i dolor i bellesa i moviment. Un territori al peu de les Gavarres, als afores de Celrà, prop de Girona. Un territori amb turons suaus, i bosc ombrejat, i oliveres, i terra treballada, i burros pasturant. Un territori de complicitats i col·laboracions que transcendeixen fronteres

Fotografia reproduïda al llibre *Swimming Horses*.
Mal Pelo, editat el 2013

1. Despret, Vinciane. *Habiter en oiseau*. Arles: Actes Sud, 2020, pàg. 41. *Vivre com els ocells*. Barcelona: Arcàdia, 2021, pàg. 41 [¿Hi hauria territoris dansats (el poder de la dansa per *acordar*, per conciliar)? ¿Territoris estimats (que no *volen* sinó ser estimats: ah, el poder de l'amor!), territoris disputats (que no *volen* sinó ser disputats), dividits, conquerits, marcats, coneguts, reconeguts, apropiats, familiars? ¿Quants verbs i quins verbs poden fer territori? ¿I quines pràctiques permetran la proliferació d'aquests verbs?].

2. Subirós Bosch, Carlota. «Territori Mal Pelo». A: *Performances de la mirada*. Barcelona: Mercat de les Flors, 2013-2014.

i llenguatges, que perduren al llarg dels anys. Un territori on la feina de cada dia és exigent i alhora està inscrita en un viatge molt llarg, molt profund, molt tenaç. Un territori de bons àpats entorn d'una taula de fusta enfosquida pel temps, de paisatges serens als ulls, de viatges i criança i vida domèstica i recerca contínua. Un territori on es cultiven tant la complexitat i la subtileza com l'essencialitat més contundent. Un territori on els resultats no es mesuren tant amb els espectacles acabats sinó amb la qualitat de cadascun dels moments viscuts i amb el sentit profund que recorre tota l'acció. Un territori on l'escena intensifica la vida i la vida intensifica l'escena.

En el trànsit de l'hivern a la primavera d'aquest any 2022, quan ja es compleixen dos anys des de l'inici de la imparable pandèmia que ha enterbolit greument les nostres vides, Mal Pelo ens ofereix una nova incursió dins del seu fèrtil territori. Un territori que sempre conté la poderosa calidesa de la *llar* i, alhora, la indòmita promesa de l'*aventura*.

Aquesta vegada, la invitació s'emplaça a Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, on podem recórrer per dins alguns dels impulsos de Mal Pelo convertits en volums, en textures, en imatges, en objectes, en veus, en rastres, en sonoritats... Presències i absències que ens proposen un viatge als nostres propis territoris interiors.

intensitat de la presència

Mal Pelo és un grup de dansa i creació escènica fundat l'any 1989 per María Muñoz i Pep Ramis. Ella era llavors una jove ballarina provinent de València, havia practicat l'atletisme de competició i s'havia format en escoles de dansa d'Amsterdam i Barcelona. Ell era un jove mallorquí de Manacor que havia estat en contacte des de la infància amb la música i la pintura, i s'havia format en el terreny de les arts plàstiques, els títols i la veu. En la seva trobada varen descobrir un territori de recerca compartit, centrat en l'exploració de l'escena des del cos. En els més de trenta anys de trajectòria conjunta amb Mal Pelo han estrenat gairebé una quarantena d'espectacles, han muntat diverses exposicions i instal·lacions, han editat tres llibres exquisits entorn de la seva pròpia feina,

han col·laborat amb una àmplia constel·lació d'artistes de disciplines diverses, han desenvolupat una fecunda tasca pedagògica i han impulsat l'espai de treball L'animal a l'esquena, que des de l'any 2001 acull al Mas Espolla residències artístiques, laboratoris d'investigació, propostes de formació especialitzada, presentacions de projectes i moltes altres activitats entorn del cos, del pensament i de la creació.

Un dels fils d'or que recorre tota aquesta labor incansable és la *intensitat de la presència*. Estar plenament present en allò que es fa a cada moment. Intensificar aquesta qualitat. Explorar a fons la singularitat de cada cos, de cada intèrpret, de cada gest, de cada paraula, de cada textura de moviment. Fer-la créixer en la seva excepcionalitat, donar-li força i alhora respectar la seva fragilitat. Donar-li espai.

Els espectacles de Mal Pelo estan carregats de dansa, de cossos que ballen, que parlen, que escolten, que respiren, que miren, que pensen, que bateguen, que es recullen, que s'exposen. Al territori Mal Pelo rarament es parla de coreografia. Es parla de materials, de qualitats, de zones i parts específiques del cos, de textures poètiques que travessen la fisicitat. Al territori Mal Pelo es cultiva la confiança en cada intèrpret perquè vagi al límit de les seves possibilitats expressives i associatives. Al territori Mal Pelo es conrea una mirada entregada a la particularitat de cada cos, al seu caràcter irreductible, a la seva sàvia obertura a l'escena.

Avui en dia, la presència és un escàndol. Avui en dia, la presència és un tresor.

Entorn de l'univers Mal Pelo hi ha hagut sempre figures d'una intensitat colpidora, sovint agermanada amb una extraordinària discreció. Ara tanc els ulls i n'apareixen al vol unes quantes; unes quantes entremig de moltes més. La dissenyadora de so Fanny Thollot, que des del seu silenci reconcentrat converteix l'escena en música palpitant. La ballarina i creadora Leo Castro, que esmola tot el que toca i tot el que veu. El realitzador de vídeo Xavier Pérez, que dona densitat i volada a totes les imatges enregistrades i projectades que habiten aquest univers. La cineasta i videoartista Núria Font, que ha dialogat íntimament amb la seva dansa des del

llenguatge audiovisual i la passió compartida. Els ballarins Jordi Casanovas i Enric Fàbregas, cadascun disposat a desplegar tota la seva energia única, jaganera, animalesca, tendra, bestial. La dissenyadora de moda i figurinista CarmePuigdevallPlantéS, que amb el seu gust per les teles i els colors i els volums acompanya de prop la feina del grup d'interprets, per trobar els pesos i els talls escaients per a cada cos. L'il·luminador i cap tècnic August Viladomat, artesà de somriure sorneguer i saviesa modesta. El compositor Steve Noble, que durant molts anys va cavalcar amb ímpetu la sonoritat dels seus espectacles. La ballarina Federica Porello, que irradia i concentra una qualitat infinita. L'escriptor i poeta i dibuixant i crític d'art John Berger, que va viure una intensa relació de fascinació mútua amb Mal Pelo, i que encara avui segueix nodrint el seu pensament, el seu amor, la seva creativitat.

Les presències no s'esgoten, no s'exhaureixen. Les presències estimades són inesgotables. Són un refugi i un estímulo continu. Un recer infinit davant de les inclemències de la vida.

Al llarg dels anys —seguint els cicles indefugibles de la proximitat i la distància, de l'entusiasme i la malaltia, de la naixença i la mort—, la presència compromesa hi és sempre, perdura, es transforma amb les circumstàncies i alhora les transcendeix. En l'obra de Mal Pelo hi batega aquest camí llarg, profund, sostingut, en contínua evolució. Malgrat els avatars inevitables que marquen cada relació, les presències són entregades, fortes, incondicionals. En la feina diària, són col·laboracions enteses com un espai de trobada, de descoberta, de generositat creadora. En escena, són cossos intensos, personalitats que se'ns ofereixen en tota la seva plenitud.

La dansa és un espai d'expansió, de presència dilatada. El territori Mal Pelo i els seus *poemes escènics* sempre han estat per a mi l'experiència d'un *present intensificat*.

bem envellit tantes vegades...

Una altra de les presències intenses dins del territori Mal Pelo és la que reclamen certes paraules. Textos que poden tenir la concisió d'un epigrama o el desplegament d'un monòleg interior desenfrenat, però que sempre estan marcats per

una inequívoca sensació fragmentària. Són textos que ens fan sentir que hem entrat sense preàmbuls en un dietari íntim, carregat de vida personal. Frases que ressonen amb una cadència concreta, en la veu de qui les diu. Frases que desgraven inevitablement un pensament, però que també quallen com un coàgul, com una incitació, com una porta que s'entobre i inaugura un nou camí.

Per a mi, una és aquesta, en la veu de la Maria: «Hemos envejecido tantas veces...».

És una idea que em ressona també d'una de les grans novel·les de John Berger, *King* [Rei]: que l'aigua té set pells, que cada capa de l'aigua que la mà travessa aporta una nova qualitat. Que allò que percebem com a aigua, com una vida, en realitat reverbera contínuament a través de molts estrats successius, de moltes capes simultànies. Que totes les edats passades conviuen amb la persona que som avui.

Cadascú de nosaltres ha envellit ja tantes vegades...

Mal Pelo toca contínuament aquestes diverses capes, sense por, amb gosadia, però amb infinita delicadesa. Al territori Mal Pelo, el pas del temps és un focus de meditació contínua, ja que el treball amb el present intensificat es correspon amb una lúcida consciència de l'efímer, de la contínua transformació del cos, del diàleg sempre renovat entre el pes i la lleugeresa, amb l'energia i amb el *tempo*. Ara que el grup ha recorregut ja més de tres dècades de recerca ininterrompuda, la transmissió de coneixement entre generacions apareix com un altre dels eixos fonamentals de la seva feina, així com la preservació i la constant evolució del saber acumulat.

el valor de l'artesanía

La fusta ben treballada per unes mans sàvies envelleix bé. Una de les vocacions essencials del territori Mal Pelo és la feina ben feta, la cura dels materials, la pell amb pell, la creació des de l'escolta. Al territori Mal Pelo, tant l'assaig com la recerca com la vida domèstica s'aborden des del compromís immediat amb allò que es fa, tant si és a la cuina, com al taller, com a l'estudi. En aquesta actitud hi ressona també la poètica essencial de John Berger, així com el pensament d'altres

autors llegits amb profunda atenció, com l'escriptor italià Erri de Luca, l'arquitecte finlandès Juhani Pallasmaa o el sociòleg estatunidenc Richard Sennett. Tots quatre autors comparteixen una reflexió activa i extraordinàriament suggeridora sobre el coneixement corporal, sobre les qualitats materials percebudes a través dels sentits i carregades d'associacions concretes i de memòria experiencial.

Ara bé, per més sofisticat i lliure que pugui arribar a ser el viatge intel·lectual, al territori Mal Pelo el pensament mai no pot deixar de ser un pensament *encarnat*, situat en el cos, localitzat en el temps i en l'espai, convertit en moviment i en respiració, inscrit en les circumstàncies vitals. És això el que sempre li dona també la seva extraordinària reverberació personal.

La paraula *artesanía* sembla pertànyer a una època ja passada. No és cert. Avui en dia, quan tot va esdevenint cada vegada més virtual, més eteri, més intangible, el tacte esdevé més necessari que mai. El tacte ferm, decidit, sensible, explorador, curós, delicat. El contacte. El saber fer. El *saber fer de veritat*, amb les mans, amb el cos, des del compromís.

Mal Pelo cultiva la provatura diària, la fisicalització de les idees. Paper, roba, fusta, linòleum, ferro, palla, guix, cinta, llibre, llibreta, ordinador, dibuix, taula, cadira, sabates, auriculars, sorra, pantalla, pintura, gasa, terra, tinta, màscara, ales, barret, os, clau, artefacte, andròmina, planta, gos, cavall.

Mà, ull, dit, pell, esquena, columna, sacre, vèrtebra, maluc, peu, turmell, genoll, cuixa, isqui, escàpula, clatell, crani, front, galta, clavícula, aixella, colze, canell, gir, salt, caiguda, suspensió, aire, terra, suport, pes, gravetat.

Artesania vol dir escolta. Diàleg. Recerca. Invenció. Tradició. Herència. Memòria. Innovació.

intimitat de l'absència

Una altra de les frases que per a mi ressona amb força dins del territori Mal Pelo és aquesta, en la veu d'en John: «Algú recorda el teu cos absent... Algú recorda el teu cos absent amb tendresa. Ja sé que és un gran repte, però podries interpretar aquest record?».

En aquest punt, la veu d'en John es trenca amb la veu d'en Pep: «Hi ha un racó del teu cos que a mi m'excita molt, i tu mai no sabràs quin és».

I a partir d'aquí es desboquen per a mi els records, la memòria carregada d'imatges i paraules i emocions i vivències d'alguns dels espectacles del territori Mal Pelo gaudits al llarg dels anys, que bateguen ja en la força mateixa dels seus títols. La Maria obrint l'ànima cap endins i cap enfora a *Atrás los ojos*; en Pep viatjant i dibuixant amb llum a *The Mountain, The Truth & The Paradise*; tot el grup fent girar l'espai sencer a *Testimoni de llops*, amb la taula de treball com a centre gravitacional; la música feta cos i pura bellesa humana en cada nova ocasió de *Bach*; en Pep volant furiosament a *Dol*; l'univers de somnis que bategava a *La Calle del Imaginero*; l'Enric xisclant, arraulit a dalt de tot d'un tronc suspès en l'aire a *L'esperança de vida d'una llebre*; la nuesa absoluta de la Maria a *He visto caballos*; la Federica recollint amb els seus ulls immensos tota l'energia del teatre a *On Goldberg Variations/Variations*; la Maria amb bigoti i casquet, recorrent els laberints de les paraules i de l'amor a *Tots els noms*; en Pep carregat amb un arbre a *L'animal a l'esquena*, buscant el seu lloc precís; la Maria ballant inconteniblement sobre la imatge d'un cavall galopant al centre de la immensitat blanca d'*An (el silenci)*, on després en Jordi feia espetegar provocadorament les seves botes punxegudes; les siluetes depurades d'en Pep i la Maria a *El cinquè hivern*, aprofundint en el diàleg profundament commovedor que les seves figures han anat teixint *avec le temps*, de solo en solo i de duo en duo; la Leo desafiant el públic enmig de la bellesa sublim i escriuidora de tota la vida acumulada a *Highlands*; la presència de cada cos i de cada veu que amb cada nova peça es fa més gran i entra en relació amb noves incorporacions, com en el contrapunt infinit i sempre en fuga de la música de Johann Sebastian Bach, que flueix com una torrentada per les darres creacions del grup.

Parlam de la intensitat de les presències, però aquesta intensitat està inexorablement unida a la *intimitat de les absències*.

L'enyor és una força poderosa dins del territori Mal Pelo. L'enyor és motor de vida i de desig. L'enyorança és germana de l'anhel.

(En el documental de Wim Wenders sobre Pina Bausch,³ la ballarina que va substituir la coreògrafa a la peça *Café Müller*, després de la seva inesperada mort, identifica que allò que donava tanta força a la presència de la Pina dins d'aquella inoblidable peça era una mena de *forat* que s'obria dins de la seva persona quan ballava, un forat que només es podria definir amb la paraula alemanya *Sehnsucht*, que al·ludeix tant a l'enyorança com al desig, a l'anhel més pregon.)

La força de la presència segurament no es pot entendre sense la força de les absències. Els que no hi són alimenten els que hi són. Tot allò viscut abans batega en l'instant present. Tot allò que hem estimat —els moments d'exaltació, els moments desaforats, tot allò que hem ballat, tot allò que hem pensat en un llampec fulgorant, les mirades còmplices, l'escalfor de les mans confiades—, tot això carrega l'aire, tot això es refugia en la memòria del cos i de l'espai.

Cada estança és un escenari. Cada escenari és una ocasió de vida.

Mal Pelo ens ofereix avui, dins Es Baluard Museu, un refugi temporal. Aquí no hi ha intèrprets en present. El cos que habita aquest espai és el nostre. L'aire està carregat d'absències. El moment s'obre a la nostra presència. Un grup de dansa i creació escènica ens situa a nosaltres al bell mig de l'escenari.

La *Divina Commedia* de Dant s'obre amb aquests versos:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.*⁴

3. Wenders, Wim. *Pina*. 2011.

4. La traducció catalana de Josep Maria de Sagarra d'aquests versos és la següent: *Al bell mig del camí de nostra vida / vaig retrobar-me en una selva obscura, / del dreturer vial la passa eixida*.

Al territori Mal Pelo sempre som *al bell mig del camí de nostra vida*. Al territori Mal Pelo, la *selva obscura* és el bosc infinit de tots els somnis i de totes les narracions. Al territori Mal Pelo no hi ha *camins directes*, sinó que cada pas és una aventura. Al territori Mal Pelo ens hi podem *perdre* amb confiança, perquè sabem que perdre's és la condició necessària per poder *retrobar-nos*.

Al territori Mal Pelo tot allò que ara passa ressona de moltes històries viscudes. Els moviments deixen un rastre; el rastre s'esborra, però l'aire en conserva la memòria. Totes les aigües comuniquen. El passat i el futur també comuniquen. La presència i l'absència reverberen en els espais treballats amb les mans, amb la pell, amb el cor.

La dansa que avui anhelam és aquella que ballam dins del nostre territori interior.



María Muñoz amb John Berger a La Llibreteria,
Girona, 2008

ALLÀ ON NEDEN ELS CAVALLS

Una conversa entre John Berger,
María Muñoz i Pep Ramis

És la porta; darrere seu, el paradís del cor. Les nostres coses —i totes les coses són nostres— es difuminen. I una porta és la porta, porta de la metàfora, porta de la narració. Una porta que el mes de setembre purifica. Una porta que prepara els camps per al primer blat. No hi ha porta per a la porta, però jo puc entrar al meu exterior, enamorat del que veig i del que no veig. Tants encants i tanta bellesa a la terra, i no hi ha porta per a la porta? La meva cel·la només il·lumina el meu interior... Salutacions a mi, salutacions a la barrera del so. He compost deu poemes enaltint la meva llibertat, aquí o allà. Estimo les engrunes de cel que s'infiltren per la claraboia de la presó, un metre de llum per on neden els cavalls...

—Mahmud Darwish¹

^{MM} John, després d'haver viscut tan de prop tot el procés de creació, m'agradaria saber quines han estat les teves impressions veient *He visto caballos*.

^{JB} Ha estat una experiència molt profunda. El teatre comença amb un grup de persones que es troben per veure alguna cosa. Són persones independents i, al mateix temps, formen una mena de col·lectiu, perquè tots estan veient el mateix, i això crea una energia que és alhora receptiva i emissora. Si ho compares amb aquell dia que estàvem asseguts a la cuina, parlant de si els cavalls neden o no neden, t'adones que són situacions completament diferents, i això forma part de la potència del teatre. Ahir al vespre, jo era conscient que estava veient coses que ja m'eren molt properes perquè n'haviem

1. Fragment d'«Un metre quadrat a la presó», dins del volum *És una cançó*, és una cançó, de Mahmud Darwish, inèdit en català. Traducció de l'àrab d'Abdel Aziz El Mountassir i Carlota Subirós.

parlat, o les havíem discutit, però al mateix temps el que veia em sorprenia constantment. I això també té a veure amb el teatre en general. En teatre, hi ha dos elements: el reconeixement del que ens és familiar i alhora la sorpresa. La dansa d'ahir al vespre descrivia tota la feina, les improvisacions, les correccions i els canvis que heu anat fent al llarg del procés. Però, alhora, vaig tenir la sensació —i crec que als altres també els passava— que aquella dansa s'esdevenia per primera vegada.

Escriure és una activitat estranya, però no més que moltes d'altres. Hi ha un aspecte de l'escriptura que és abstracte i un altre que és completament oposat i que és molt físic, material. Quan acabes d'escriure un llibre, la gent sovint et pregunta «d'on has tret la història», «com te l'has inventat», «d'on t'ha vingut la inspiració». Entenc aquestes preguntes, però, de fet, no és ben bé així. Estem envoltats d'històries i de veus contínuament. La feina realment difícil és saber com tractar les experiències que veus o comparteixes i com convertir-les en alguna cosa que pertanyi a la llengua materna. De fet, tota l'activitat que comporta fer encaixar les paraules té a veure amb l'interior d'aquesta llengua materna. En certa manera, és molt físic. Quan tens això, i a més a més tens ballarins i artistes com vosaltres, que sou capaços de transmetre i expressar físicament les qualitats més subtils de l'experiència, passa una cosa molt estranya, perquè ja no té a veure només amb la llengua, sinó amb el llenguatge del cos. No és el cos de la llengua materna; és el cos d'una altra cosa, més misteriosa. Sou vosaltres els que em podríeu dir a mi què és...

^{MM} Has parlat d'abstracció i de fisicalitat. Quan treballem amb el cos, el moviment és sinònim de fisicalitat, tant si el moviment amb què abrades l'espai és gran com si és petit. En les nostres creacions, busquem que aquesta experiència de la fisicalitat no es limiti a la nostra manera de moure'ns en l'espai, sinó que també té a veure amb la manera com la llum, el so i el vídeo generen moviment. No estem parlant de crear imatges amb llum o de valorar quanta llum il·lumina un cos, sinó de percebre com aquella llum es mou i com canvia l'atmosfera.

En els processos de creació ens preguntem sovint com podríem treballar amb la paraula d'aquesta mateixa manera. Una cosa que m'ha impressionat del teu últim llibre, *From A to X* [D'A a X]—i ja m'havia passat el mateix abans, llegint els teus llibres—, és com utilitzes les paraules per referir-te al cos. És ple de suggeriments de fisicalitat: a la fisicalitat dels personatges que hi apareixen, a la fisicalitat de les situacions.

^{PR} Sentim una relació molt estreta amb els teus llibres, i quan ens plantejem treballar amb la teva obra, intentem crear amb el nostre cos un espai entre els llocs, entre les paraules, entre els noms.

^{JB} A la vostra creació *He visto caballos*, s'accionen dos pols que interactuen contínuament. Hi ha el pol de l'aïllament extrem, l'espai de la petita habitació del principi. El pol oposat és el d'una extensió enorme, l'escenari buit, l'horitzó. Heu fet una mena de paradoxa estranya. A mi tota l'estona em sembla que us moveu entre aquest aïllament i aquest altre moviment infinit. I sí, potser hi ha una correspondència molt forta entre això i l'experiència dels presoners, especialment els presoners polítics.

^{MM} Al llibre, dius: «Tu, a la teva cel·la, no pots cobrir distàncies —excepte les més mínimes i repetitives. Però penses, i pensant creues el món sencer». Això expressa molt clarament aquests dos pols.

^{JB} A banda de les imatges dels cavalls, que són magnífiques, hi ha les del bosc. I el bosc —i ara no parlo del bosc a l'escenari, sinó d'un bosc de debò— combina simultàniament el confinament i un espai enorme. Em sembla que, de la manera que ho feu servir en escena, funciona meravellosament. No sé exactament per què, però potser té a veure amb aquesta tensió entre el confinament i l'obertura de l'espai.

^{MM} A la peça, l'home que està a la presó diu: «Aquest bosc el va traçar el meu pare», i llavors cau la paret de la cel·la, i ell es

mou com si fos possible passar a través dels murs de la presó i córrer per trobar-se amb aquesta imatge, una imatge que pertany al seu cor, a la seva llibertat.

^{PR} Crec que funciona perquè el bosc és un lloc essencial. És fàcil observar un bosc, de la mateixa manera que és fàcil observar un cavall. El cos es relaciona profundament amb aquestes imatges cinètiques, des de la carn. En els cavalls i en el bosc hi ha alguna cosa molt antiga que, d'alguna manera, reconeixem.

^{JB} És sorprenent com aconseguíu trobar el corrent energètic d'un cavall i expressar-lo amb els vostres cossos humans, amb les vostres extremitats humanes. Ompliu el teatre amb l'energia, el nervi, la força i també la fragilitat dels cavalls.

En un bosc, hi conviuen éssers vius d'escala molt diferents i em sembla que vosaltres, amb el que feu junts i també amb el que feu sols: des del moviment més petit que feu amb una petita part del cos fins a fer que tot el cos esdevingui volàtil, sobretot quan depeneu l'un de l'altre. Aquesta diferència d'escala és molt impressionant i l'espectador va aprenent a observar-la, una mica com un caçador en un bosc, que observa cada moviment.

Els animals, quan encara estan aprenent i investigant-ho tot el que tenen que saber per a desenvolupar-se sols, tenen aquesta capacitat de jugar. Entenen la diferència entre el joc i la realitat. I això implica una mena de comunicació amb el cos que supera completament la ment; hi ha missatges que simplement no passen a través de la ment. Jo hi reconec missatges d'aquesta mena, en les vostres actuacions.

^{PR} Ens importa que les creacions escèniques funcionin com una peça coral, que el ritme no recaigui només és en nosaltres els ballarins, sinó que també el ritme rau en l'energia que flueix entre la llum, el so, el vídeo i el moviment. El que provem d'oferir al públic és una mena d'espai obert que inclou la perifèria. Hem estat treballant i investigant la percepció de l'espai, no només a través de l'ull, sinó també

imaginant el que no veiem. De fet, et pots arribar a moure donant per descomptat l'espai que no veus. Normalment, fem servir el sentit de la vista fins al límit de la visió perifèrica. Però què passa amb el que no veiem? Si em bellugo des d'aquesta percepció del que no veig, el meu moviment canvia. És molt difícil explicar per què, però el cos, senzillament, es mou d'una altra manera i es comunica d'una altra manera. Això és el que veus en els animals, la confiança que tenen en la seva relació amb l'espai. Tenen els sentits alerta, perceben vibracions abans i tot que tu hagis sentit res. Nosaltres podríem sentir aquestes coses; almenys podríem provar de jugar amb aquests altres sentits.

^{MM} Alguna cosa semblant passa quan només una distància mínima separa dos cossos en moviment. Podem enfocar els ulls molt clarament, però també podem aprendre a treballar amb molta precisió en aquesta zona on les coses no estan completament enfocades. És un espai molt fràgil i molt misteriós.

^{JB} És una altra manera de tocar.

^{MM} És una altra manera de tocar, perquè pots arribar a acostar-te moltíssim a l'altre sense que ell senti que estàs...

^{JB} Sí, sí..., sent agressiu.

^{MM} És clar que també ens equivoquem, podem xocar, però quan funciona realment podem passar molt a prop l'un de l'altre sense arribar a tocar-nos, sense envair l'espai de l'altre, és molt...

^{JB} Sí, sí, sí..., és molt precís!

^{MM} I tot això passa en aquesta zona desenfocada. Quan et mous cap a l'altre frontalment, l'acció immediatament es relaciona amb una intenció concreta.

^{JB} Aquesta manera desenfocada de tocar de què parreu es fa evident quan veus la peça, i és extraordinària. Com us sembla que la perceps, el públic? Què provoca en l'espectador?

^{MM} A mi em sembla que l'espectador reconeix dins seu la qualitat d'aquesta manera de tocar. Percep alguna cosa que es relaciona amb ell mateix. O almenys és el que em passa a mi quan ho veig en el moviment i en els gestos d'altres persones. També ens hem preguntat moltes vegades com podem tocar una part de l'espai a través del moviment del cos o de la llum, i així fer-lo visible.

^{PR} Jo dono molt valor a aquesta consciència del tacte, no només quan dues persones es toquen, sinó també quan toquem l'espai, l'escriptura en l'espai. M'agrada pensar en el cos com a arquitecte de l'espai, capaç de revelar els seus secrets.

^{JB} I com aconseguí —perquè sens dubte ho aconseguí— evitar el gest retòric, que fonamentalment és allò en què es basa o es basa el teatre?

^{MM} Els moviments, els gestos, són el resultat del llarg procés a través del qual portem el nostre desig fins a una imatge. Visualitzem aquesta imatge en la imaginació i després l'associem al cos. Intentem que el cos penetri en aquesta imatge. Al principi potser no ets gaire conscient del gest exacte que estàs fent, però a força de tornar una vegada i una altra a la imatge, el cos va recreant l'associació i el moviment s'acaba fixant. El que preguntes, en certa manera, té a veure amb com mirem de treballar amb el manuscrit *From A to X*. Quan llegeixo algunes cartes del llibre, intento relacionar cada paraula, cada frase, amb una imatge que llavors porto fins al meu cos, per transformar-la en gest i moviment, i així poder tornar a les teves paraules. Tu fas una cosa semblant, quan escrius?

^{JB} Quan escriu? Bé, no estic segur de poder contestar plenament. Suposo que hi deu haver un equivalent amb això que dius. A veure, què és? Quan expliques una història, la gent

sol pensar que hi ha el que explica la història, per una banda, i la història, per l'altra. Però la veritat és que la narració és una altra cosa, perquè hi ha un tercer element, que és el lector, l'oient, l'espectador. Em sembla que quan comences a explicar una història és quan estableixes una complicitat amb el lector, espectador o oient, perquè, de fet, haureu de fer junts el viatge que proposa la història, però aquest viatge no serà com el dels soldats, que marxen en fila. Explicar una història té a veure amb el que *no* es diu i amb com pots arribar a fer salts, conjuntament i amb complicitat, sobre el que *no* hi és. El fil narratiu no és una línia contínua. Un fil narratiu és com la línia del mig de la carretera, quan et permet avançar: ratlla, ratlla, ratlla... Em sembla que, quan estic buscant el lloc des d'on saltar i el lloc on aterrar, també estic pensant en l'oient, en el lector. Si trio malament el lloc des d'on saltar, sé que el lector s'entrebancarà i se sentirà perdut. Si el trio bé, farem el salt plegats.

^{PR} Podríem parlar del fet d'encarnar o habitar les paraules. Tinc la sensació que tu, primer, dones cos a les paraules i després escrius. D'aquesta manera, m'estàs guiant, com a lector, perquè jo ho percebo i també vull donar-los cos. Quan tu dius: «Ara us explicaré una història» i després fas un moment de silenci, crees una tensió; això és cos, és ritme, és el que *no* es diu. Això és el que tu fas! Quan et vaig conèixer, vaig pensar que eres una persona molt física. La teva manera de tocar, de parlar i d'escoltar, està estretament lligada a la teva manera d'escriure. Tu i la teva escriptura sou iguals. Hi ha una connexió molt forta; és una manera d'escoltar, una manera de jugar, una manera de comptar amb l'altre i d'acompanyar-lo. En el procés que seguim en la creació escènica, busquem un cos específic per explicar una història específica.

^{JB} Això que dius sobre l'aspecte físic de la meua escriptura em fa pensar en el dibuix. En certa manera, crec que abans d'escriure, dibuixo, i dibuixar, evidentment, és un acte extremadament físic. Quan dibuixo plantes o flors —cosa que faig molt sovint—, tinc una sensació molt profunda. Si estic

dibuixant la forma d'un pètal, la manera com es plega, intento trobar aquesta forma en el meu propi cos, i si no la trobo, es mor. Potser a vosaltres també us passa, de vegades, una cosa semblant...

^{MM} Això respon molt bé la meua pregunta!

^{PR} Em referia exactament a això. Jo, quan pinto, si no sento aquesta connexió, no aconsegueixo res. Pinto perquè vull sentir això; busco aquesta qualitat, aquesta transmissió.

^{MM} Hi ha un procés, quan pintes, escrius o et mous, que no té res a veure amb la retòrica. Té a veure amb la manera com cadascú de nosaltres troba aquests petits materials que constitueixen la narració. Al llibre, hi ha dos moments que físicament són molt forts. Un és quan parles de volar. Quan ho vaig llegir, vaig pensar que era impossible no haver-ho experimentat i en canvi ser capaç de descriure la fisicalitat d'aquell moment amb tant de detall. Després hi ha una altra escena en què tot un grup de dones són al voltant d'una fàbrica, envoltades de tancs, i expliques com premien els cossos contra la paret, les unes contra les altres. Com a lectora, fas tot un viatge i les paraules troben lloc en el teu cos.

^{JB} Alguna vegada heu fet acrobàcies amb una avioneta?

^{MM PR} No!

^{JB} Doncs ho hauríeu de provar. La falta de gravetat, aquella sensació d'ingravedesa que tens en un moment donat del bucle... Vosaltres la reconeixeríeu, perquè de fet ja la coneixeu. I el moment contrari, quan et sembla que peses centenars de quilos. Crec que la sensació de desorientació no us costaria, a vosaltres; em sembla que seríeu capaços d'acceptar-la completament.

^{MM} John, al principi de la conversa parlaves de l'intercanvi entre els artistes i el públic. Les coses van en un sentit i després

retornen. En tots dos sentits hi ha un intent d'ajudar-se mútuament per arribar a coses que no som capaços de tocar, de veure, de sentir...

^{JB} Sí..., o de dir.

^{PR} Perquè aquesta comunicació es produeixi, necessites la complicitat del públic. Si penses en el que fas en el moment que ho estàs fent, resulta que no ho pots arribar a fer. En el transcurs de l'acció no penses en el que estàs fent, senzillament ho fas, tu mateix ets el gest i desapareixes en aquest gest, habites aquest present. El cos sap perfectament com fer-ho. Tu només ets un transmissor i és llavors, crec, quan es crea aquest gran potencial de comunicació, on tot s'expandeix, i es crea una esfera.

^{MM} I aquesta esfera inclou el que veus i el que no veus.

^{JB} El que hi ha darrere teu, sí, sí. És ben bé així.

^{MM} Per un mateix, és difícil saber en quins moments arribes a transmetre aquesta qualitat esfèrica que permet que el que estàs fent embolcalli l'espectador. Quan fem una proposta escènica, hi ha moltes coses que no sabem. Necessitem la presència del públic, perquè és llavors quan l'intercanvi es realitza plenament. L'esfera comença a moure's, no és estàtica. Comprenem moltes coses a partir dels comentaris dels espectadors, comentaris que provenen de la seva percepció.

^{JB} Crec que tota aquesta noció de l'esfera és molt important. És una paraula clau respecte a tot el que hem estat dient. Quan dius que l'esfera inclou el que no veus, allò que tens darrere, per a mi té molt a veure amb els salts, les interrupcions que fem els narradors: és el valor del silenci. El valor de la foscor. El valor de la quietud. Són molt importants en la narrativa verbal. I són molt importants en la narrativa escènica. En aquest sentit, és molt interessant comparar la narració, l'art d'explicar històries —que és tan antic, en la història

humana, com el de fer imatges— amb l'invent contemporani de la informació. La informació és inacabable i és el contrari de la narració. Fins i tot quan aquesta informació explica històries —perquè sovint parla d'històries— no té cap mena de poder narratiu, perquè no té silencis. Comparem-ho amb una altra cosa que passa contínuament en la vida de cada dia. Algú ens explica una cosa dramàtica o dolorosa i llavors, quan aquesta persona acaba de parlar, no li contestem immediatament, per una mena de respecte pel que s'acaba de dir. Crec que molt sovint, en la narrativa, aquests moments de silenci o bé aquests salts són una forma de respecte, una mena de reconeixement de les reverberacions d'allò que s'acaba de dir. Quan el que s'ha dit ha penetrat, llavors continuem. És una comparació òbvia, però quan esteu quiets a terra, o quan de sobte caieu, es produeix un moment d'un dramatisme extraordinari, un moment que planteja una pregunta per a la qual realment no tenim una resposta. I el fet de no saber afectarà la nostra manera de reaccionar, tant si us quedeu allà quiets com si us aixiqueu.

^{PR} El silenci té mil qualitats. El silenci és l'espai on pot sorgir la fragilitat. Si estic parlant amb tu i de sobte m'aturo, sóc jo el que apareix, és un espai per a mi, no per a la història, i per tant m'estàs llegint a mi. I aquest és un moment molt fràgil, però també molt potent. Experimentar el poder de la puntuació a través del silenci, a través del que no es diu. Mai no pots veure l'esfera completa; només en veus una part. Aquest sentit de la fragilitat és molt important. És una cosa de la qual, com a ésser humà, no et pots escapar. Això és el que m'agrada veure a l'escenari, en els textos i en les pintures. És una mena de fragilitat que em commou d'una manera molt específica. És un espai per a la reverberació de les coses.

^{JB} Parlant de vulnerabilitat i fragilitat, *He visto caballos* comença amb una cita de Mahmud Darwish, el gran poeta palestí. Em sembla que això és molt important, perquè, sense cap mena de manipulació política, Darwish realment va donar cos —i encara en dona— al poble palestí. Ho puc explicar

en termes molt pràctics: molts poemes seus s'han convertit en cançons i, per tant, no hi deu haver cap palestí que no se sapiga almenys un dels seus versos. I això per què ha passat? Perquè l'escriptura de Darwish té una combinació increïble de determinació i vulnerabilitat, amb la qual tothom es pot identificar.

^{PR} Tots rebem molta pressió, des de fora, per evitar aquesta vulnerabilitat en públic. Allà fora costa molt trobar una mica de silenci. De vegades resulta molt difícil arribar a aquests llocs on pots donar espai a la teva pròpia fragilitat i vulnerabilitat. Estic completament d'acord amb el que dius sobre Darwish; quan el llegeixes és com un ganivet i una carícia al mateix temps. Li agrada molt fer aparèixer cavalls..., cavalls per tot arreu. «Estimo les engrunes de cel que s'escolen per aquesta claraboia, un metre de llum on els cavalls neden plegats amb altres cosetes de la meua mare», diu en un poema. John, quan estàvem iniciant el procés de creació, tu ens vas parlar de la imatge d'un cavall que nedava i estirava una petita barca.

^{MM} Després vam trobar aquest poema de Darwish i va tornar a aparèixer la imatge dels cavalls nedant a l'aigua. Va ser una coincidència bonica i profunda. A l'última carta del teu llibre *From A to X*, Aida diu: «A tu et dic SÍ; a la vida que hem de viure li dic NO». Si hagués de resumir el llibre en dues frases, triaria aquestes. John, t'agraïm moltíssim aquestes paraules i també, una vegada més, aquests cavalls que galopaven pel teu cap.

Aquesta conversa entre John Berger, María Muñoz i Pep Ramis, amb la col·laboració de l'escriptora Ixiar Rozas, va tenir lloc el 15 de desembre del 2008 al Teatre Lliure de Barcelona, l'endemà de l'estrena d'*He visto caballos*.

Before the Words. Refugi temporal
Mal Pelo
De l'11 de març al 28 d'agost de 2022

Organització
Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Direcció
Imma Prieto

Comissariat
Mal Pelo, en diàleg amb Imma Prieto

Coordinació exposició
Catalina Joy
Beatriz Escudero

Registre
Soad Houman
Rosa Espinosa

Muntatge
AICO Event Production
Ebanisteria J. Cañellas
Es Baluard Museu

Transport
Balearia
Joan Segura

Assegurances
Correduria March-Rs

Direcció artística
María Muñoz
Pep Ramis

Equip creatiu
Pep Aymerich
Leo Castro
Catalina Julve
Llorenç Julve
Adrià Miserachs
María Muñoz
Pep Ramis
Eduard Teixidor
Fanny Thollot
August Viladomat

Composició musical
Steve Noble
Fanny Thollot

Textos exposició
John Berger
Mahmud Darwish
Erri de Luca
Mal Pelo

Disseny gràfic
Hermanos Berenguer

Textos
Ric Allsopp. Escriptor i professor
de Performance Contemporània
a Falmouth University
John Berger. Escriptor i crític d'art
Carlota Subirós Bosch. Directora
teatral i dramaturga
María Muñoz i Pep Ramis. Directors
Mal Pelo
Imma Prieto. Directora d'Es Baluard
Museu d'Art Contemporani de Palma

Traduccions
Àngels Álvarez
Carlota Subirós Bosch

Impressió
Esment Impremta

Crèdits fotogràfics
Cortesia Margaret Wrist, portada
Jordi Bover, pp. 16-19, 30
Fromzero, p. 20

© de la present edició,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2022
© dels textos, els autors
© de les obres, els artistes, 2022

Agraïments
A tots els intèrprets, creadors i
col·laboradors que ens han acompanyat
en els nostres processos de creació.

Amb la col·laboració de

AICO
EVENT PRODUCTION
FUNDACIÓ
BALEARIA

ISBN 978-84-1883-29-1
DL PM 00121-2022

#MALPELOESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

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

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