



# THE BLUEBIRD CALL

## MAL PELO

DEL 26 D'OCTUBRE DE 2023  
AL 28 DE GENER DE 2024

Bòlit\_LaRambla  
Bòlit\_PouRodó

Bòlit, Centre d'Art Contemporani. Girona  
info@bolit.cat / 972 427 627 / www.bolit.cat



### 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. Yeats)<sup>1</sup>*

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, acaroades 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

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

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 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.<sup>2</sup>

Vull aprofundir aquí en allò que jo percebo 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 obeeixin a un conjunt superior de regles, com ha suggerit Jean Baudrillard,<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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».<sup>5</sup> Potser val la pena assenyalar que la idea d'una imatge coreogràfica com

---

<sup>2</sup> Boltanski, Christian (1996). *Réserve de Suisses morts*, 1991,

<<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/boltanski-christian/reserve-suisse-morts>>.

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

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

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

«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 evanescents i immaterials, i l'«inconscient coreogràfic» del qual afloren, són un aspecte clau de les receptivitats i correspondències que impulsen l'obra dancística.<sup>6</sup>

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 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.<sup>7</sup> 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 ballarí 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.<sup>8</sup>

*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.<sup>9</sup> 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

---

<sup>6</sup> Vegeu Marko Kostanic', «The Choreographic Unconscious: Dance and Suspense», 2008, disponible a: <[http://bezimeni.files.wordpress.com/2008/10/konstanic\\_the-choreographic-unconscious.com](http://bezimeni.files.wordpress.com/2008/10/konstanic_the-choreographic-unconscious.com)>; i Alan Read, *The Dark Theatre: A Book of Loss*, 2020.

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

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

<sup>9</sup> 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.

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 observ, o millor dit, observ 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 meva. 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, en resposta contínua —és a dir, en correspondència— amb les coses que ens envolten.»<sup>10</sup>

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* [Alguns passos 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 con- torns 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.»<sup>11</sup> 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

---

<sup>10</sup> Ingold, Tim. 2013: 94

<sup>11</sup> Berger, John. 1997

moviment com quelcom estàtic des de la nostra postura avaluadora.»<sup>12</sup> 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'ententeixit 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 parla». 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.<sup>13</sup> 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 perspicaç 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».<sup>14</sup>

Mentre segueix veient *Bach*, em surgeix 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

---

<sup>12</sup> 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.

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

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

descomptat, hi ha la memòria física i muscular dels aspectes de la coreografia encarnats i interioritzats, però, adoptant la línia de qüestionament de Marko Kostanic': 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.<sup>15</sup> La idea d'un «subconscient coreogràfic» que pot donar origen, revelar, cristal·litzar o cobrar forma com a imatge coreogràfica i que jo atribuec 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».<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

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 traspassar, 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".»<sup>18</sup>

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 ressona 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 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

---

<sup>15</sup> 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; Kostanic', 2008; i Read, 2020.

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

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

<sup>18</sup> Martin, Randy. 2011: 34

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».<sup>19</sup> 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.

Article escrit per Ric Allsopp i comissionat per Imma Prieto, directora de ES BALUARD Museu d'Art Contemporani de Palma, amb motiu de l'exposició Before the words de Mal Pelo a ES BALUARD MUSEU, Palma, febrer 2022.

---

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