

GRAPA 2

ruído ê

SILVIA ZAYAS

Edició: Isaac Marrero Guillamón
Disseny: ODD Oficina de disseny
(Ariadna Serrahima, Diego Bustamante)

Imatges:

Clara Piazueto (1-3, 5, 9, 11, 12);
Silvia Zayas (4, 10, 14-18, 20, 22-26);
Alba Herrera (6-8);
Cris Blanco (13);
Julia Atienza (19, 21);
Claudio Barría (27).

Traducció i correcció:

la correccional i Gemma Brunat

Textos: Susana Arias, Anna Manubens,
Clara Piazueto, Claudio Barría

Diagrames: Antonio Gagliano

Barcelona, 2024

CC BY-NC-ND 4.0

D.L. B 9742-2024

Una publicació de:

**HANGAR.
ORG**

CCCB Centre de Cultura
Contemporània
de Barcelona

en el marc de:


ACTS Red de Arte,
Ciencia,
Tecnología y
Sociedad

amb el suport de:


Caixa
Daniel & Nina
Fundación afiliada a la Fondation de France


**Hac
Te** Barcelona
Hub d'Art, Ciència
i Tecnologia

Índex

2	Presentació GRAPA. Susana Arias i Anna Manubens
3	Introducció a <i>ruido ê</i> . Silvia Zayas
4	Entrevista a Silvia Zayas. 15 de desembre de 2022 (online). Clara Piazuelo
5	Grup d'estudi GRAPA: programa
7	Segona entrevista. 19 de juny de 2023, casa de Silvia Zayas, Barcelona. Clara Piazuelo
14	Grapa i ciència. Claudio Barría
17	Dossier d'imatges
20	Diagrama. Antonio Gagliano
Contra	Protocol GRAPA

Índice

22	Presentación GRAPA. Susana Arias y Anna Manubens
23	Introducción a <i>ruido ê</i> . Silvia Zayas
24	Entrevista a Silvia Zayas. 15 de diciembre de 2022. Clara Piazuelo
26	Grupo de estudio GRAPA: programa
27	Segunda entrevista. 19 de junio 2023, casa de Silvia Zayas, Barcelona. Clara Piazuelo
34	Grapa y ciencia. Claudio Barría
17	Dossier de imágenes
20	Diagrama. Antonio Gagliano
Contra	Protocolo GRAPA

GRAPA és un programa impulsat per Hangar i el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) per acompanyar, obrir i relatar processos de creació artística que se situen en la intersecció entre l'art, la ciència, la tecnologia i la societat (ACTS). El programa proposa a les artistes que s'obrin a un acompanyament compartit entre institucions complementàries que faciliti la investigació, la producció i la mediació durant alguna fase de desenvolupament del seu projecte. GRAPA també és un dispositiu d'observació, relatoria i producció de coneixement sobre aquests projectes i un espai per l'aprenentatge institucional.

GRAPA és un dels programes pilot que es van posar en marxa com a part del desplegament de la Red ACTS, una xarxa a escala estatal que té com a objectiu crear un espai comú que faci possible un entorn fluid de col·laboració entre artistes, investigadores i institucions que duen a terme la seva activitat en les interseccions entre art, ciència, tecnologia i societat. La Red ACTS va ser una proposta de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) que compta amb el motor i suport de la Fundación Daniel y Nina Carasso.

GRAPA neix del diàleg sobre com establir marcs de treball comuns que no dissolguin les singularitats de les institucions i els espais de creació, sinó que les sumin i les facin complementàries. Aquesta premissa implica reconèixer que els projectes que s'enquadren en la intersecció ACTS són híbrids per naturalesa i intenten unir camps epistemològics que solen discórrer amb lògiques molt diferents. Crear una xarxa entre institucions de contextos tan heterogenis requereix una escolta porosa i processos de traducció que tot sovint generen friccions. Perquè una xarxa d'aquestes característiques doni lloc a intercanvis nutritius i generosos, és imprescindible construir estructures cohesionadores o *grapats* institucionals que facin aterrar les interseccions epistèmiques en pràctiques concretes.

Així mateix, GRAPA parteix de constatar que els projectes de les artistes que treballen en l'encreuament ACTS acostumen a aplegar al seu voltant institucions ben diverses (artístiques, culturals, científiques, acadèmiques) que, a l'hora de sostenir-los, no necessàriament es coordinen i connecten. Per aquest motiu, GRAPA comença precisament per la connexió entre institucions que proposen

a una artista acompanyar-la en un tram del desenvolupament del seu projecte, sumant-hi els recursos i les xarxes que poden aportar entre totes. Cada artista sol·licita un entorn de treball singular i, en aquest sentit, cada GRAPA és completament diferent.

Com que fuig de prefiguracions, GRAPA també és un exercici de flexibilitat institucional i un *dispositiu d'aprenentatge*. Tots els actors estan involucrats en el procés d'activar la xarxa i incorporen coneixements, metodologies o eines per treballar en la confluència ACTS.

Les dues artistes seleccionades per Hangar i el CCCB per a la primera edició van ser Joana Moll i Silvia Zayas. Encara que tenen trajectòries molt diferents, totes dues encapçalen projectes travessats per una voluntat transepistèmica que fluctua constantment entre diferents eixos disciplinaris i que proporciona un marc de pensament crític situat. Com a part de GRAPA, van comptar amb l'acompanyament i la relatoria de Clara Piazuolo, que també va encarregar-se de les entrevistes incloses en els seus quaderns respectius.

ruído és un projecte d'investigació-producció artística de llarga durada que funciona en malla. *ruído* explora les tensions entre diferents modes de percepció subaquàtica i s'ocupa d'una manera especulativa i experimental del problema ecològic de l'afectació i l'impacte, de vegades mortal, del soroll antropogènic en cossos i en sistemes acústics i d'orientació d'animals marins. *ruído* se centra en la percepció i en la noció de soroll no només com a impacte acústic, sinó també com a impossibilitat de llegir allò que encara no sabem.

ruído treballa amb una espècie de rajada elèctrica que es diu *Torpedo torpedo*, que abunda en el Mediterrani català i que habita a les costes urbanes. Popularment se les anomena tremoloses, perquè si et deixen anar una descàrrega et faran tremolar.

Tot el projecte ha estat dirigit i coordinat per Silvia Zayas i ha comptat amb la col·laboració permanent del biòleg marí Claudio Barría i de Catsharks, una associació per a la conservació dels elasmobranquis. També ha comptat amb la col·laboració puntual de l'investigador de bioacústica Michel André.

L'acompanyament GRAPA a Silvia Zayas es planteja en una fase avançada del projecte amb la intenció d'activar un grup d'estudi que funcioni com a espai de transferència de coneixement i d'experimentació per anar-hi tractant diferents aspectes vinculats al desenvolupament d'una pel·lícula: la construcció d'un dispositiu d'enregistrament submarí *low-tech*, un taller d'atenció somàtica, una sessió amb biòlegs marins, un snorkel col·lectiu i la gravació d'un videoclip. D'aquesta manera, la producció filmica actua com una coartada per teixir relacions de treball amb científics, bussejadors i altres artistes entorn de qüestions de percepció, llegibilitat, vulnerabilitat i resistència.

ruído funciona a partir de cinc processos:

- Experimentació filmica i metodologies: llindars i percepció.
- Hipòtesi ciència-ficció: soroll-llegibilitat.
- Observació de rajades en zones urbanes.
- Teixit de relacions.
- Generació d'activitats públiques i participació en altres projectes.

Crèdits

El projecte *ruído* ha comptat amb el suport d'Artea i ha estat produït gràcies a l'ajuda *Componer saberes para imaginar y construir futuros sostenibles 2021* de la Fundació Daniel y Nina Carasso. La pel·lícula *ruído* (*the film*) també ha rebut el suport de TBA21 on st_age.

ruído ha estat dirigit i coordinat per Silvia Zayas. Ha comptat amb la col·laboració sostinguda de Claudio Barría i l'associació Catsharks. Michel André hi va participar puntualment. En el grup d'estudi facilitat per GRAPA han participat Anabel Colmenero i l'Institut de Ciències del Mar, Sara Riera, Underwater Barcelona, el club de submarinisme Sasba Badalona, Miguel Ángel de Heras, Xose Quiroga, Carmen Pardo, Mar Medina i Cris Blanco. El grup d'estudiants va estar format per: Emma Prats, Isaac Marrero, Marta Martínez Riera, Irene Riera, Ramiro Argañaraz, Stella Dikmans, Carolina Almeida, Jesús Béjar, Lluc Falgueras, Alba Herrera, Louise Fernandez, Emma Prats, Guiu Úbeda, Óscar Morales, Lucas de la Fuente, Darwin Buylle Goyri, Mía Sala-Patau i Irene Masqué. *ruído* ha estat acompanyat per Susana Jiménez Carmona i, en la fase de GRAPA, per Clara Piazuelo. La pel·lícula també compta amb la col·laboració en l'etalonatge de Quiela Nuc y la postproducció sonora de Josefina Rozenwasser.

Entrevista a Silvia Zayas

15 de desembre de 2022

(online)

Clara Piazuolo El projecte *ruido è* ja es troba en una fase molt avançada. Tenint això en compte, de quina manera et poden acompanyar les institucions que conformen GRAPA? Quins són els teus desitjos, les teves expectatives

Silvia Zayas És cert que està avançat, però el que està més avançat és el finançament, no tant el projecte. Amb això vull subratllar que finançament i investigació no sempre tenen els mateixos ritmes. D'altra banda, que el projecte estigui molt avançat no significa que estigui a prop d'un final. És una investigació a llarg termini, de temporalitat lenta i que va generant cristallitzacions a mesura que avança.

En la investigació artística passa molt això, és a dir, que la seva línia de temps té una dimensió molt diferent de la del mercat de l'art, que sol buscar la innovació constant i ve marcada per lògiques de l'estrena, de l'esdeveniment, de la inauguració de la galeria. Reivindico la importància dels temps lents, i en aquest sentit, un rol de la institució que dona suport, seria acompanyar, comprendre i escoltar els ritmes que necessita cada fenomen, que no sempre són els que marca l'exterior.

C Parlant d'escolta, per a tu què seria una bona escolta institucional?

S Una escolta que incorpori metodologies experimentals, és a dir, metodologies que poden fallar i que es construeixen en el fer i relacionar-se: mulla't, ves al lloc, parla, enfronta't als problemes, renuncia a atrapar. Que les persones que treballen a la institució tinguin una intenció de participar en la mesura que es pugui. Participar no significa venir a tot —són personetes i això pot ser esgotador—, sinó comprendre i confiar en les possibilitats d'un projecte a mitjà o llarg termini. De vegades, la institució considera que, si et finança econòmicament, ja ha aconseguit el seu rol. Els recursos econòmics són imprescindibles, sens dubte; són la condició de possibilitat. Però la veritat és que, per a mi, també són importants altres coses. Hi ha una situació de diàleg entre escales diferents que em sembla molt interessant i desafiant, també. Com una orquestra, no necessàriament hipercoordinada, sinó en polirítmia, o alguna cosa així.

Un bon acompanyament té a veure amb facilitar coses que no pots pensar tota sola, com el pensament en col·lectiu. Aquest acompanyament no el puc preveure ara mateix i segur que anirà canviant a mesura que transcorri la relació. I està bé que no vingui tancat per endavant. En aquest moment, per exemple, m'interessa molt que CCCB i Hangar m'hagin proposat obrir les activitats que desitjava fer, que les amplifiquin i m'ajudin a trobar un grup d'estudiants de perfils molt diversos per treballar-hi i aprendre amb ells. La capacitat organitzativa de la institució és una cosa valuosa que també ajuda a pensar a una altra escala, així com la seva xarxa, que pot afavorir el projecte a

l'hora d'establir relacions amb altres agents als quals jo no podria arribar com a artista individual o tardaria moltíssim més. Sostenibilitat!

C *ruido è* és un projecte d'investigació i producció artística de llarga durada que funciona en xarxa. Què implica funcionar en xarxa en el marc de projectes ACTS?

S Doncs un pollastre... hahaha. Una complexitat que té a veure amb unes metodologies que s'estan reformulant constantment, per a les quals no hi ha recepta ni protocol i que es van inventant a còpia de fer, estar, insistir, resistir i, així, abraçar els imprevistos i la incertesa. Insistir-resistir. Això ha de formar part de les metodologies i es tradueix en la materialitat de la imatge, no podria ser d'una altra manera! Jo treballo moltíssim amb «forats» i absències. Els quals no cal omplir necessàriament. De fet, si penses en una malla o xarxa com a forma, ja és una matèria porosa, plena de forats. Per a mi, generar una malla de relacions no és tant quelcom que faig per aconseguir una altra cosa (la peça), sinó que és en si una manera artística i performativa de teixir relacions. És cert que hi ha una part de gestió i organització que porta moltíssim temps. Funcionar en malla suposa una tasca organitzativa enorme i constant que ha de ser reformulada; també de cerca de recursos, de conceptualització, de posar el cos, de saber quan té sentit fer juntes o separades, de dialogar molt, d'escoltar, de donar-se temps per entendre. D'una cosa molt bonica que és acceptar el que hi ha d'estrany en altres, però sobretot dins de tu mateixa.

C Creus que és necessària certa predisposició per treballar en un context com aquest?

S Doncs penso que sí, però ho dic per comparació amb altres modes de treball que veig. He de reconèixer que ara fa uns anys jo venia cremada d'unes maneres de fer i d'uns contextos de visibilitat que anaven en contra de la meua o la nostra salut mental i que tampoc afavorien la creació. Contextos molt ansiosos en lluita per unes escriptorialles de visibilitat, amb una competitivitat atroç entre companyes i, a més a més, totes precàries... La meua família portuguesa acostumava a dir una frase: «Per què he de córrer si no he mort ningú?» Doncs això: prou. Per a mi allò era duríssim i hostil. Clarament té a veure amb un context determinat i amb les condicions laborals d'incertesa que vivim. Des de fa uns anys, molt a poc a poc procuro produir i inventar uns modes que resultin, en primer lloc, més sostenibles, amb temps més lents, en contextos desafiants però amables (entre nosaltres) o en contextos d'aprenentatge que succeeixen «fora de l'estudi». Em vaig aturar i vaig iniciar un canvi de ritme, també acostant-me a situacions que m'apassionaven des de molt petita; això per a mi era imprescindible, i és cert que he viscut moltes vegades, sobretot al començament, com això topa amb la velocitat del gremi. Vaig haver d'aprendre a renunciar, a negar-me a repetir citacions per indicar que estava articulant quelcom «interessant», a abraçar la vulnerabilitat i l'absència de respostes. Com a analogia cursi, i ho dic amb vergonya, però és que és tal qual!

Ets enmig del mar i hi ha onatge; si et baralles amb les ones, segur que t'enfonces. Respira lent, controla l'abdomen, observa.

També penso que des de l'art tenim certes llibertats i que està molt bé exercir-les, també per inventar-se contextos. Es pot treballar en els processos i no tant en els resultats, et pots inventar metodologies, pots treballar des del fracàs, des de l'humor. En altres àmbits no existeix aquesta llibertat per a l'experimentació o no s'accepta tan bé l'absència de resultats.

C Amb quines dificultats t'has trobat?

S Algunes són molt pràctiques. Alguna institució prèvia a GRAPA que no ha sabut escoltar les necessitats i els temps del projecte, i que ha mostrat molt poc respecte per les condicions laborals sobrecarregant-te amb tasques que no et corresponen. I llavors el projecte s'atura un any (només en termes de visibilitat). És quan penses que de vegades val la pena renunciar, parar i protegir tot el treball i les relacions que estàs teixint des de fa anys i que un context així podria posar en risc. Té a veure amb les expectatives, amb no comprendre altres maneres de fer que no siguin d'«objecte final».

Altres dificultats tenen a veure amb coses que escapen al teu control: la meteorologia (l'hivern, la mala mar), cancel·lacions de científics perquè les vies de treball són múltiples, migracions inesperades de tremoloses, l'ampliació de l'espigó de l'Hotel W, problemes tècnics constants amb les càmeres, una grua que llança pedres gegantines per a l'ampliació d'un espigó i així provoca un canvi en l'ecosistema... Veient-ho en perspectiva, són dificultats que, si disposes de prou temps (i de finançament), les pots llegir en positiu. Per exemple, amb el canvi d'ecosistema s'ha redefinit el projecte.

C Com serien unes bones pràctiques institucionals en projectes ACTS?

S Potser resulta molt obvi, però és que són coses que amb prou feines es fan en marcs d'art-ciència. Per exemple, la instrumentalització és molt comuna: utilitzar l'art per il·lustrar fets científics. De vegades, des de la ciència hi ha una expectativa que les artistes siguem divulgadores de coneixement. Un altre perill és que, per part de l'art, siguis extractivista de coneixement científic. Per exemple, «Que boniques, les imatges de microscopi», apa, set expos. «Oh, que bé que sonen les balenes», apa, ja està, amb això ja faig alguna cosa. A mi m'importa no caure en estetitzacions d'aquesta mena, perquè si no, on és el diàleg?

D'aquí ve que una bona pràctica, per a mi, sigui pensar en projectes situats i concrets. Per exemple, no estem treballant sobre l'oceà o el mar, una cosa abstracta, sinó amb un territori concret, amb unes persones, sobre una espècie concreta, amb tot un ecosistema urbà, amb els teus propis sabers, i se n'han d'entendre les especificitats. Insisteixo en l'*amb* i insisteixo en objectius que no han de ser necessàriament el mateix per als que som en aquella malla; podem fer plegades i tenir un temps plegades fins i tot amb objectius diferents. També hi pot haver

resultats que poden ser compartits i representats de maneres diferents, continguts d'anada i tornada.

L'autocrítica és importantíssima i ha de formar part de la teva metodologia de treball. L'altre dia em van preguntar en una entrevista: «Què passa amb la moda dels posthumanismes? I amb la romantització, fascinació i exotització de qualsevol alteritat?» Hem de repensar això. Moltes vegades algunes institucions posen de moda un determinat tema, generen contextos de legitimació, mostren discursos sovint agafats amb pinces, d'altres s'hi sumen i comença la roda.

I una cosa que ja he dit, però no sobra repetir-ho: que la institució, en la mesura que pugui (no oblidem que la formen persones, però també regles i imaginaris), escolti els temps, els ritmes, els desitjos, les materialitats amb què es treballa. Que vagi a poc a poc, sense córrer per capitalitzar. Els millors projectes solen ser els que tenen continuïtat. No imposar configuracions forçades des de dalt. Per exemple, dir: «Aquest artista i aquest científic s'han de conèixer i a veure què passa.» Perquè segurament no passarà gran cosa. Possibilitar connexions i escoltar on van és una altra història.

En un moment cursi, m'agradaria dir que aquestes institucions de la xarxa compten amb professionals valuosíssimes que, fins ara, han sostingut, donat suport i estat pendents amb delicadesa, afecte, suavitat, entusiasme, cercant solucions i amb una comprensió exquisida. No és gens freqüent trobar suports així. Ho dic perquè al capdavant són persones en concret qui fa que això funcioni i tinguis ganes d'anar a treballar. També s'ha de pensar en la generació de metodologies (en plural) concretes i flexibles per a cada configuració. Això no es pot teoritzar en excés, solament succeeix amb la pràctica i amb molt d'assaig-error, perquè si només són mentals, els protocols no funcionen.

I per acabar, relacionat amb l'anterior: permetre les hores baixes. Quan s'ha fallat, permetre la reestructuració o parar atenció a què està passant, més que a «què vull que passi». Sostenir els errors. Leeeeent. No tenir expectatives de resultats. Si es treballa amb forats de coneixement i també amb límits de representació, pot ser que no s'assoleixin concrecions, però sí noves hipòtesis. Per fer-se les preguntes adequades fa falta temps, i aquestes preguntes en generen d'altres i d'altres i d'altres... Un cop més: temps-insistir-resistir.

Grup d'estudi GRAPA: programa d'activitats 2023

CCCB, 16 de març

Introducció al grup d'estudi i inici del treball somàtic

Benvinguda / Una dinàmica per bavejar i riure /
Fantasmes semiòtics / Atenció i percepció / Estem fent
i pensant amb el cos una pel·li a poc a poc

Hangar, 30 de març i 1 d'abril

Taller d'atenció i percepció somàtica amb la coreògrafa Mar Medina

Exploració perceptiva i atencional des de la consciència
corporal i l'exploració del sistema de fàscies

Institut de Ciències del Mar, 13 d'abril

Especulacions i altres llindars de percepció amb els biòlegs marins Claudio Barría i Anabel Colmenero

Preguntes i hipòtesis especulatives sobre percepció,
afectació somàtica i llindars diferencials en taurons i rajades
/ Pràctiques de laboratori amb exemplars seleccionats
provinents de la pesca accidental

CCCB, 27 d'abril

Pensar amb l'oïda. Metodologies d'escolta, amb Susana Jiménez-Carmona i Carmen Pardo

Metodologies d'escolta / Discussió d'exemples artístics /
Exercici d'escolta activa a l'espai públic

Espigó de l'Hotel W, 20 de maig

Inici del treball somàtic subaquàtic amb Underwater Barcelona

Sessió aquàtica per acostar l'experiència
somàtica i atencional del snorkel

Hangar, 8-10 de maig

Ficcions low-tech I. Prototipat d'un BRUV, amb Xose Quiroga i Miguel Ángel de Heras

Disseny i ensambladura d'un prototip low-tech per
a enregistrament de so i imatge subaquàtica no-invasiu
o BRUV (Baited Remote Underwater Video)

Hangar, 16-18 de maig

Ficcions low-tech II. El so afecta la matèria (fent un videoclip low-tech), amb Cris Blanco

Treball coreogràfic i filmic per a un possible videoclip /
Afectació so-matèria / Croma «brut»

Arxiu Xcèntric, CCCB, 11 de maig

Una cambreta fosca de cinema. Filmar sense veure-hi, una sessió de cinema comentada

Visionat i discussió d'exemples de cinema, vídeo i àudio
experimental de l'arxiu Xcèntric / Modes de filmació
que excedeixen la idea d'enregistrar ull-mà

Fòrum, Sant Adrià del Besòs i Badalona, 29 de maig

Recorregut per localitzacions postpunk i snorkel nocturn al Pont del Petroli, amb el club de submarinisme Sasba Badalona

Passeig pels escenaris urbans clau per a *ruido è*:
la desembocadura del Besòs, les Tres Xemeneies,
«Txernòbil», el Pont del Petroli / Visita al club de
submarinisme Sasba Badalona / Sessió de snorkel
al vespre al Pont del Petroli

CCCB, 8 de juny

Enregistrament de covers a cappella

Treball en la banda sonora de la pel·lícula
versionant temes cantant en directe

Segona entrevista.

Casa de Silvia Zayas

a Barcelona,

19 de juny de 2023

Clara Piazuolo El grup d'estudi *ruido è* ha estat un context d'aprenentatge contingent i situat, un viatge a mons subaquàtics, una ampliació de llindars perceptius, una obertura radical de metodologies artístiques, un enigma i una coartada. Com aquelles figures que apareixen quan connectes els punts. A mesura que les trobades se succeïen, els coneixements se sedimentaven i es revelava un entrellaçament invisible.

Silvia Zayas Si bé *ruido è*, com a aglutinador més enllà de GRAPA, acaba amb una pel·lícula, mai no s'ha orientat a la producció exclusiva d'un objecte artístic «final». Més aviat al revés. La pel·li, que, a més, no il·lustra el procés sinó que treballa experimentalment amb formes i continguts que es desprenen de l'experiència, ha funcionat com una coartada. La d'anar teixint una malla de relacions sostinguda en el temps, com si fossin seqüències filmiques. Per a mi, teixir malla o treballar en el muntatge de les experiències és, precisament, el més artístic. Aquesta sostenibilitat i aquesta insistència han estat possibles gràcies al suport de la Fundación Carasso, que ha permès temps llargs (26 mesos), cosa infreqüent en el context espanyol, i a GRAPA com a amplificador i condensador d'aquestes experiències durant el darrer any. Amb tristesa sento que poder continuar treballant així en el futur no sembla gaire factible, almenys en aquest país.

Això de teixir és difícil d'explicar. De vegades sento que em deixo la pell amb el metallenguatge i les formes. És freqüent que la gent ho iguali amb procés, i no és gens així. Necessito explicar-ho en una mena de versió expandida. Com que no treballa abocada a un objecte final, la resta d'accions deixen de ser el procés com una fase prèvia del resultat o d'un únic objectiu. Com quan Donald Sutherland assenyala i crida acusadorament a *La invasió dels ultracossos*. L'has vista? Trobo que és com una metàfora de la mirada occidental en quasi tot. Aquí no s'assenyala una cosa específica. Hi ha massa bifurcacions, accions immaterials i sense visibilitat immediata desbordant tota l'estona. Moltes coses continuen succeint independentment i fora de les temporalitats i els espais del marc de l'art: el sostenir constant sense exhibició, l'activisme, l'observació compartida, l'acompanyament de processos de conservació d'espècies, la divulgació, la invenció d'estructures de filmació compartibles i també les preguntes ètico-estètiques i de llenguatges. És menys espectacular, però m'estimula més.

Tot *ruido è* se sosté en i per aquestes relacions fora de marc. El treball en aquest programa amb estudiants sorgeix després d'anys d'anar sostenint, resistint-insistint i estant amb les persones que ja han estat acompanyant d'una manera o altra o com a anticipació d'una inclusió futura. Sostenir-resistir-insistir i estar molt en la invisibilitat. Fer molta olor de peix. He intentat performar més entre plans de realitat que entre objectes artístics. Per això diferencio

entre un projecte comissarial (típic) que té convidats puntuals i un que, en un moment puntual, que no és el més important, visibilitza part d'aquest teixit relacional. I perquè es donin aquestes relacions es necessiten temps de transformació i de conflicte. Sense fer desmerèixer la idea de comissariat, jo em sento més reptada per aquesta altra manera, que em motiva molt més i amb la qual, a més, el meu cos està tan dins com els altres. En aquest sentit, he intentat que aquesta condensació-programa continuï treballant en directe d'una manera performativa alhora que es comparteix amb aquestes persones noves que són els estudiants. La performativitat s'obre molt més al fet que l'extraordinari aparegui.

C En la primera trobada vas compartir una sèrie de qüestions aparentment atzaroses: vam veure una escena de la pel·lícula *El crit* de Jerzy Skolimowski (1978), ens vas parlar de les rajades elèctriques *Torpedo torpedo*, vam fer un exercici de bava i de dicció lamentable, vam aprendre que el silenci excava i vam desenterrar¹ la paraula ciència. Com en un bon *thriller*, al llarg de les diferents trobades vas anar dosificant la informació, deixant pistes perquè nosaltres féssim el puzzle. Com va ser orquestrar una dramàtúrgia així per a un context d'aprenentatge amb un grup d'estudiants?

S A l'hora de dissenyar el programa vaig considerar importants el temps i el ritme en què s'anaven succeint les experiències i generant relacions invisibles entre aquestes. Una dramàtúrgia que preparés el cos lentament per a un aprenentatge compartit. Començar trencant la jerarquia de l'articulació simbòlica o verbal, que de vegades ve de la mà d'una sèrie de prejudicis. Treballa molt amb el presimbolisme, amb aquella semiosi que va abans de l'aparició del llenguatge com a codi abstracte, amb allò que no cristal·litza immediatament, o amb masses emocionals que et poden deixar sense paraules. Per això opto per la bava, el silenci, l'ús d'aquells exercicis que predisposen a entendre corporalment. Estratègicament, això ocorre just el primer dia, en un moment en què encara no ens coneixem. També perquè en sessions següents hi hauria una ressonància a aquests estats i enllaçaria amb les experiències de com volia compartir el treball en aquell filmar/estar juntes al mar d'aquests entorns urbans tan complexos. El cos sap, «els dits saben on van», deia el meu profe de música. Amb això no pretenc corroborar les terribles dicotomies ment-cos, però sí entrenar estats de presència i relaxar una mica la manera dominant i tan mental d'acostar-se a la realitat.

Confiava que justament en aquesta relació d'intimitat-col·lectivitat entre persones tan diverses s'anirien sedimentant i canalitzant sensacions, continguts i maneres de treballar. Però tot al seu temps. Jo tampoc volia ni podia saber-ho tot. Com tu dius, com en un *thriller*.

C En la segona trobada vas convidar la coreògrafa Mar Medina a impartir un taller a Hangar. Amb ella vam entrar directament al cos. Vam fer pràctiques per alliberar la columna i, d'alguna manera, revertir la verticalitat del nostre cos per horitzontalitzar-nos.

Va ser molt interessant percebre els canvis en les sensacions del cos i en les maneres de veure, més similars a com es mira sota l'aigua que no pas a com mirem la pantalla de l'ordinador. Quina importància té, en la teva investigació, el treball somàtic?

S Total! És clar, amb aquests estats per a la filmació càmera-cos que practicava gairebé diàriament, em vaig adonar que hi havia similituds amb estats que sorgeixen als tallers amb la Mar Medina a partir d'accions de vibració, de lliscament, d'atenció a una zona minúscula o interna del cos i al que això et permet fer. «Una reciprocitat entrellaçada entre percepció i moviment.» Recurrentment em connecto amb la investigació de la Mar sobre el teixit connectiu o fàscies, i també amb l'atenció somàtica, fins i tot amb la tècnica Alexander, en la qual ella entén moltíssim, en l'observació i consciència poc correctiva de les posicions corporals. Moltes intuïcions meves sorgeixen de fer i passar temps entenent com és aquella càmera que acaba essent pròtesi sensitiva més que visual, i això ho sento més a prop de sabers que podrien ser afins a una concepció àmplia de coreografia.

Ja sabem que fixar-se o percebre segons quines sensacions del cos té a veure directament amb processos culturals. Una cosa són els llandars i una altra és de què adonar-se i com i a què estem abocades a parar atenció. Desplaçar el focus d'atenció a altres llocs minúsculs no és tan senzill de fer. La insistència pot permetre reautomatitzar (en un altre lloc) l'atenció cap a altres ordres de relacions, i sense la jerarquia de la vista o fins i tot de l'oïda, la propiocepció també dialoga i oscil·la aquí amb els fenòmens de l'entorn i allò que «els dits saben». Em semblava preciós treballar en sec i en un entorn controlat. El treball somàtic s'acosta igualment a petites porcions de realitat que habitualment són desateses. I encara que potser aquesta atenció inicialment és interna, es desplaça cap a l'entorn i oscil·la en un intermedí. Per a mi aquest anar i venir és eròtic, íntim.

En l'aprenentatge de busseig es planteja alguna cosa respecte a les esferes atencionals (en realitat són situacionals, però m'ho versiono), que són cercles concèntrics imaginaris progressivament més grans al voltant de la persona que es capbussa. Com que hi ha risc, l'atenció comença molt focalitzada en el propi cos, fins a arribar al punt de fiscalitzar el seu estat i el de l'equip perquè res no falli (regulador, quantitat d'aire, *jacket*...), un xic ansiós, i després es va obrint a les altres companyes (mooolt important), es reconeix juntament amb l'entorn i és capaç d'oscil·lar entre uns i altres modes d'atenció.

La Mar ha estat diverses vegades amb nosaltres a les immersions. Per a aquest taller, va escriure: «El nostre sistema nerviós és un conjunt de cèl·lules especialitzades a conduir electricitat. La proposta és contemplar la columna vertebral com si fos un peix elèctric. L'alliberarem manualment i en dinàmica per intentar percebre la flotació que té a dins el sistema. Situant la símfisi pùblica com a vèrtebra extra, observarem específicament la setena cervical, lloc de trobada entre la vertical i l'horitzontal en el cos humà,

per mirar de mobilitzar la càrrega elèctrica que rau en aquest encreuament. És el punt 14 del meridià Du Mai, que també s'anomena Mar de Yang.»

C En la tercera trobada vaig estar a punt de vomitar. Vam anar al laboratori de l'Institut de Ciències del Mar (ICM) i allà vam rebre una *masterclass* de l'associació Catsharks,² amb Claudio Barría i Anabel Colmenero. Ens van parlar dels sistemes de percepció dels elasmobranquis, els quals tenen unes especificitats i una morfologia que encara són força desconegudes per a la ciència, atesa la dificultat de conèixer patrons en animals en llibertat. Vam tenir l'oportunitat de dissecionar alguns exemplars de taurons i rajades provinents de la pesca d'arrossegament (emoticona trista). Si bé va resultar molt intens per les olors fortes i les vísceres, també em va semblar fascinant aquesta aproximació a la investigació científica des de l'empirisme de la matèria. Què t'interessava del treball en el laboratori?

S Les vegades que he anat a treballar amb qualsevol dels membres de Catsharks al laboratori de l'ICM, he vist com comencen a sortir els relats juntament amb aquella quotidianitat aclaparadora del fer. Es toca, es talla, es desplaça una bossa, es pesa, es renta, es congela, es mesura o es registra i es compta.

En aquella intimitat, també l'humor apareix tota l'estona. A mi justament m'importava tot allò petitet i quotidià de l'ofici dels meus companys, les seves maneres de mirar, la consciència de la incertesa en alguns camps amb aquestes espècies, també tota la complexitat política en què s'enreda el seu treball: la pesca d'arrossegament, l'ecologia, la manca de recursos per a l'estudi d'espècies com aquestes, la connexió amb pescadors que els van informant de l'aparició d'algunes espècies i amb qui també treballen en tallers per a la conservació, el posicionament crític, els seus sabers específics i tècnics per descomptat, però també les anècdotes de la seva feina, com aquell dia que van trobar un tauró pelegrí (*Cetorhinus maximus*) de set metres i el van haver de dissecionar gairebé ficant-s'hi dins, o comentaris sobre el fenomen de la partenogènesi (la reproducció a partir de cèl·lules sexuals femenines no fecundades), que sembla ciència-ficció feminista i bollera i que és un *hit* que sempre demano a en Claudio que expliqui.

Per això la invitació era que ells, que són col·laboradors des del començament, fossin amfitrions i continuessin fent juntament amb nosaltres. També que els coneguéssiu com a cofundadors de Catsharks, associació a la qual he acabat pertanyent. A més, després amb en Claudio havíem de passar temps plegades, a l'aigua o als tallers.

Vaig ser molt conscient del risc que suposaria fregar el límit de fer teatre anatòmic. Però amb la intimitat, res d'això no passa. Ens van explicar com la ciència s'acosta a aquests éssers, les tremoloses; es va parlar una mica de la diversitat de taurons i rajades, i del risc d'extinció d'algunes espècies al Mediterrani i les seves conseqüències desastroses. També vam especular plegades, d'una manera molt relaxada, sobre l'aspecte sensitiu. Aquestes espècies tenen set sentits.

La línia lateral i les ampul·les de Lorinzini se sumen als cinc sentits humans «oficials» (aquí la Mar tindria molt a dir respecte als altres sentits que hauríem d'afegir...). L'Anabel també ens va explicar algunes troballes de la seva investigació sobre la percepció visual en raps, i va ser fascinant. I per descomptat, nosaltres vam acabar disseccionant.

Sabia que aquesta experiència de laboratori comportaria una intensitat brutal per als sentits, i aquí entenc les teves ganes de vomitar. El que no m'esperava era la naturalitat de bona part del grup amb la matèria; hi havia qui fins i tot semblava que hagués de preparar una paella, de tan còmode com estava. A mi hi ha una cosa que em connecta sempre amb la matèria-carn i amb la meua pròpia mortalitat, però sense res negatiu, al revés. Conèixer a través de tocar, i entrar literalment en altres cossos, també posa potencialment en crisi això humà, el repensar els nostres propis llimdars amb allò «insensible» o inhumà que hi ha en nosaltres. Barad diu una cosa bonica³:

«Reconèixer que justament tot el que és inhumà, insensible, irracional, insondable i incalculable potser ens ajudarà a afrontar les profunditats del que implica la responsabilitat, [...] una inhumanitat [que no és] manca de compassió, que pot ser el que fa possible [...] afrontar la nostra responsabilitat amb la infinitud de l'altre, donar la benvinguda a l'estrany la sola existència del qual és la possibilitat de tocar i ser tocats, que ens regala l'habilitat de respondre i l'anhel d'una justícia que ha d'arribar.»

Ara faré un superdesviament narratiu per explicar-te una cosa especial que potser també connectarà amb el teu treball col·lectiu, Clara. Uns mesos abans de morir, la meua mare va decidir donar el seu cos a la ciència. Com que no acceptaven el cos íntegre en un únic centre d'investigació, uns òrgans anirien a una ciutat i uns altres, a una altra. Mentre ens parlava de la seva decisió i ens donava documents per signar, feia mofa del seu futur desmembrament: allò li permetria «viatjar» simultàniament a diversos punts de la geografia. Però, més enllà d'aquest humor macabre, li importava moltíssim que el seu cos no sofrís una degradació i adeu. Tenia l'alegre creença que així es convertiria en una mena de fantasma hospitalari per a la curació d'altres persones en el futur. També ho feia per pura desobediència: la meua mare tenia el punk ben pujat i no li donava la gana donar pasta a cap funerària, una pasta que, d'altra banda, no teníem i ens endeutaria.

A més d'aquella forma d'hospitalitat, ella parlava de «naturalitat» en referir-se a alguns tabús, pràctiques sexuals, fluids-caca-mocs i cicles vida-mort. Parlar de sexe és tan «natural» com parlar d'una orella, deia. Això de l'orella, que va repetir tota la meua infantesa, m'encantava. Al laboratori em semblava bonic sentir que tampoc hi havia morbo a l'hora de tocar tota aquella matèria-rajada o matèria-tauró (o la meua humana). Reconeixes justament en la fisicitat de la matèria em torna una mica a aquella naturalitat (i també vulnerabilitat) que deia la meua mare.

L'hospitalitat d'en Claudio i l'Anabel hi va ser no tan sols amb nosaltres posant-nos a treballar amb ells, sinó que a un nivell més profund i indirecte també hi és per a les que vindran (humanes i no). Precisament, tots dos han treballat moltíssims anys en la resistència, amb espècies que no li importaven a ningú (ni a altres científiques o institucions), i per això van crear l'associació Catsharks. Ara sembla que es van veient les conseqüències d'aquell treball invisible, molt de temps després. Justícia poètica. Per exemple, mentre GRAPA seguia en marxa, van tenir lloc a Grècia una sèrie de reunions per a la delimitació d'àrees d'importància per a taurons i rajades (ISRA) en el Mediterrani espanyol⁴ amb científics com ells dos des de Catsharks, el seu estudiant David Ruiz i altres experts internacionals. Tot aquest treball no remunerat i exhaustiu ha estat la condició per a aquella hospitalitat, i impacta directament en la possibilitat de la futura regulació de la conservació d'altres espècies amenaçades.

C En la quarta trobada vam ser al CCCB amb Susana Jiménez-Carmona i Carmen Pardo, que van desplegar el seu profund coneixement de l'art sonor i ens van fer un recorregut des dels inicis del segle XX amb el futurisme i Luigi Russolo, passant per Schaeffer, Cage, la guanyadora del premi Turner 2010 Susan Philipsz, fins a artistes que treballen amb espècies no humanes, com Knud Viktor o Sara Lana i Felix Blume. Vam practicar això d'«aturar-se a pensar amb l'oïda». Em fa la impressió que, en el teu treball, el tema de l'escolta i el soroll és tan important com complex.

S Sí, en aquest sentit van posar èmfasi en una cosa, en aquesta sessió, i és que lluny d'«aplanar» la idea d'escolta, que ara està tan de moda, justament la van problematitzar i en van multiplicar els gestos a partir d'una mena de viatge preciós amb parades que partia estratègicament del futurisme. Sembla clàssic, però no ho és gens. Aquest inici de viatge ja desromantitzava la qüestió d'aquella escolta com una cosa general, la riquesa de la qual va minvant cada vegada més per imitacions d'imitacions i termes i pràctiques que es buiden, i com per exemple comença a confondre's molt amb registre tecnològic o científic per se o amb atenció. No tot són escoltes ni es fan de la mateixa manera.

I és que hi ha moltes maneres i metodologies per escoltar (amb l'oïda) i parar atenció als sons. Hi ha escoltes distretes, escoltes tramades en paraules de la Susana, l'escolta obliqua que teoritza la Carmen, l'atenció aural de la Rebecca Collins, les escoltes d'amagat (com les que es fan quan el cos està en perill: recordo el meu oncle en plena guerra rere un matoll a la selva intentant escoltar la ràdio i alhora comunicar que estava en perill)... Hi ha múltiples modes i processos, i aquests venen de la mà de múltiples històries i contextos socials, culturals i també polítics.

Molt a duo, la Carmen i la Susana ens van anar guiant per diverses metodologies fins a sortir al bullici de la plaça que hi ha al darrere del CCCB. La secció ens va fer replantejar i gaudir amb exemples concrets d'aquella multiplicitat de gestos. Em vaig sentir somriure moltíssim en molts moments, però un que recordo va ser amb els trastos que vam inventar,

enregistrant el so de segons quin tipus de fenòmens, com feia Knud Viktor, d'una manera molt sofisticada i casolana al mateix temps. Per força m'havia d'agradar, allò. I és que vaig recordar que la primera vegada que vaig escoltar la seva obra, em va emocionar molt el so d'un conill roncant al seu cau.

Ara que parlem dels sons, ve a tomb explicar que, encara que això es diu *ruido è* i, a més de la Carmen i la Susana, s'hi ha involucrat de manera puntual el bioacústic Michel André, la principal intenció no és enregistrar o gravar so sota el mar o estudiar, com fa aquest científic, l'impacte del soroll antropogènic (provocat per humans) en animals marins. És clar que això també hi és, però no és l'únic. És cert que el forat de coneixement científic respecte a l'impacte del so en rajades tremoloses és real, i que *ruido è* ha intentat empènyer aquest límit a partir d'una col·laboració entre en Michel i en Claudio. Això encara està en marxa i va per llarg.

D'altra banda, plantejo la noció de soroll com a dificultat de llegibilitat, de reconeixement de patrons o d'informació, d'interrupció de la comunicació. Treballo molt la qüestió dels llindars perceptius i de la confusió icònica, que també m'interessa per la consciència que hi ha fenòmens que no arribarem a aprehendre «sense pròtesis», perquè existeix tot un món vibratori que excedeix la sonoritat (humana) i ens desborda. I també la mateixa col·lisió entre llenguatges artístics i científics, la dificultat de claredat quan orbitem incerteses radicals i que això es pugui acollir amb tot el seu misteri.

C En la cinquena trobada vam ser dos dies a Hangar amb Miguel de las Heras i Xose Quiroga per construir un BRUV, un dispositiu no invasiu per a l'enregistrament d'imatges subaquàtiques. Com sorgeix la idea de construir un BRUV i què tens previst que succeeixi amb el prototip?

S La idea sorgeix de converses amb en Claudio, és ell qui dona la idea que estaria bé fer un BRUV. Es tracta d'un dispositiu d'observació i filmació submarina no invasiu (Baited Remote Underwater Video). Pel que sabem, a la Península no n'hi ha cap per a l'observació marina de tremoloses o altres animals demersals (de fons). Sí que n'hi ha un que utilitza i ha dissenyat l'equip de Shark Med⁵ per a albiraments de pelàgics, espècies que viuen en columnes d'aigua, com ara les tintoreres.

I ens vam comprometre amb el repte. A mi, a més, m'encanta hackejar modes i dispositius de filmació. «Va! Som-hi!» I GRAPA, amb els seus recursos, ho fa possible. Vam estudiar força. Després llanço la invitació a en Miguel d'Hangar, que al seu torn ho proposa a en Xose, i hi col·laborem per muntar un prototip i construir-lo també juntament amb el grup. En dos dies només vam aconseguir part de l'estructura.

Després, ja amb un munt d'hores extra, en Claudio i jo aconseguim amarrar-lo amb caps i nusos adequats per resistir l'impacte i els corrents, li posem boies a distàncies adients perquè la corda no estiri massa i el fracturi, el foradem per assegurar la seva flotabilitat, en collem les parts, els pesos, testem l'estabilitat... Una bona part es va fer a casa meva, una altra

recorrent botigues de nàutica i una altra el mateix dia de la prova, amb un trepant de bateria i cremant-nos l'esquena a la platja. La Sara Riera i l'Anabel Colmenero van donar suport amb idees i materials, i ho vam provar amb l'ajuda de la Giulia Bartolini i amb molta expectació i públic a la platja, posant-ho rudimentàriament a una taula de pàdel surf.

Els BRUV, que en aparença són molt tronats (a mi això m'agrada), tenen diversos problemes comuns, que són el que vam mirar de millorar, com ara la durada de targetes i bateries. La solució adoptada per Shark Med, fent servir càmeres de vigilància i placa solar, es fa inviable per a aquest tipus de BRUV de fons, requeriria massa metres de cable. Sí que vam aconseguir solucions *low-tech* (era important per a mi per la democratització de les possibilitats d'observació): aquest BRUV és fàcil de netejar, sembla estable amb els corrents, és desmuntable (com la joguina d'un ou Kinder però en gran), suporta bé diverses atmosferes de pressió i és reproduïble amb recursos mínims (per a la qual cosa també vam reciclar el nostre propi equip, càmeres i focus). La idea és intentar generar un manual d'instruccions no només per a un possible ús compartit (per la comunitat científica o artística o...), sinó també perquè, seguint la lògica del codi obert, pugui ser ampliat, millorat i compartit per altres. Que tingui vida pròpia.

C El vincle amb en Claudio és com una metàfora del bon fer entre art i ciència, amb contaminacions i aprenentatges mutus des de la diferència de llenguatges, sense que un s'imposi a l'altre i aconseguint un lloc d'experimentació comú que serveix a totes dues parts sense instrumentalitzar-ne cap. Com es construeix i es cuida una relació així?

S És molt divertit com en Claudio, durant una immersió al Pont del Petroli, una vegada que se'm va trencar la càmera es va oferir generosament a gravar per mi. Al cap d'una estona vaig veure com començava a imitar-me, mort de riure apujant i abaixant la càmera a través de la superfície de l'aigua i exagerant moltíssim el gest. «Mira! Gravo com tu!», deia. Vaig saber que no ens havíem d'esforçar a convence'ns fent-nos discursos crítics sobre imatge, i que molt menys era necessari desplaçar del tot la mirada de l'altre per coexistir i col·laborar. La transformació ja es donaria, confiança.

Amb el BRUV és molt clar, el vam construir i pensar en consens tots dos. Però després, amb la imatge cadascú vol una cosa. Per al Claudio el més important són les imatges estables i nítides, per poder mapar comportament, nombre d'individus, etc., de cara a la futura conservació. A mi també m'interessa, però dono molta importància a la relació que s'estableix entorn de la construcció mateixa del dispositiu i a la performativitat de col·locar-lo i tot el que passa al voltant. Quant a les imatges, m'importa més el moviment mateix, encara que es vegi borrós, els fora de camp i altres fenòmens inesperats. Resumint, una mateixa seqüència de vídeo ens posa en relació amb la imatge de maneres radicalment diferents.

La relació es construeix, suposo, com qualsevol relació bonica, sostenint l'estar i essent conscient de

la diferència i dels efectes que produeix, però posant l'èmfasi en la relació mateixa. La resta és qüestió de paral·laxi, i aquesta multiplicitat de mirades penso que és molt rica. Ens comuniquem molt. Amb les seves llibertats i buits, i amb birres i pizzes. Cap de nosaltres plana com si fos un dron per damunt dels coneixements de l'altre, i si ho fem entra aquí el moment que jo anomeno Pimpinela, discutir mig de broma. Ens n'adonem de seguida. Hi ha un compromís amb les accions i una assumptió del risc. I també la confiança que l'altre posarà en marxa les ficcions que se'ns acudeixen. Aquesta energia d'acabar embolicant-hi un munt de gent que en principi no es coneixien. I després hi ha l'humor, que és una cosa que compartim molt. També és una manera d'acollir que m'agrada.

C En la sisena trobada, a l'arxiu Xcèntric del CCCB, vas preparar una sessió integrada gairebé del tot per cineastes dones cercant exemples de modes de filmació que excedeixen la idea d'enregistrar ull-mà. Vam veure *Persian Pickles* de Jodie Mack (2012), *Third Eye Butterfly* de Storm de Hirsch (1968), *Arabesque for Kenneth Anger* de Marie Menken (1961), el pla seqüència inicial de *Los muertos* de Lisandro Alonso (2004), *Swamp* de Nancy Holt i Robert Smithson (1971), *Moon's Pool* de Gunvor Nelson (1973) i un fragment de la teva pel·li *é* (2021). Com s'elabora la imatge filmica a *ruido é*?

S Les dues primeres pel·lícules estan estratègicament seleccionades per entrar en una mena d'estat de bavejar i mirar corporalment. Volia que fos una sessió per mirar/sentir el cinema d'una manera molt física. Anar arribant a poc a poc a aquella comprensió no simbòlica de la imatge. La resta de pel·lícules del recorregut són propostes filmiques que enregistren d'una manera més hàptica (almenys, a parer meu), com si freguessin els objectes dotant-los de moviment, i que també deixen de jerarquitzar el que veuen. Com en la pel·lícula de Lisandro Alonso, en què en primer pla una càmera es mou per la selva i comença a endinsar-se entre la vegetació de la vora d'un riu. El que tots recordem més sempre és que apareixen uns cossos humans a terra, però la càmera no s'hi atura més, aquella càmera una mica voladora desplaça l'humà del centre. Després ja a *Swamp* o a les altres també hi ha un ser dins dels fenòmens o un «ballar» amb la càmera com Marie Menken.

Amb aquesta mena de filmar somàtic es fa atenció a sensacions i s'afavoreixen modes de recepció que també són transmodals i sinestèsics, creuant d'un sentit a un altre. Això sempre passa una mica, tot i que hi ha pel·lis i gèneres que ho propicien més que d'altres. Recentment vaig rellegir algunes teòriques que tractaven la imatge del porno i el cinema de terror, dos gèneres que justament proposaven una recepció tremendament corporal, més que als ulls van a la carn. I esfondren una mica el sentit. Com si busquessin travessar la pantalla i afectar el cos directament, excitant-lo o provocant por. Em continua semblant màgic, hi ha moltes explicacions neurològiques complexes, i una es vincula amb la teoria de les neurones mirall. Pel simple fet de veure algú ballar,

submergir-se o follar, en el teu cervell es desencadena un mecanisme neural com si tu mateixa fessis aquella acció, la sents. I això succeeix d'una manera prereflexiva i automàtica. També passa amb els plans subjectius. Quin mix: porno, terror i el món submarí... Dildos, ganivets i càmeres com a pròtesis. Ben físic tot, enganxat al cos, travessar, lliscar, lliscar, lliscar, travessar...

El cos-càmera que exploro filma com si palpés, perquè jo no miro voluntàriament el que gravo (almenys, en les imatges submarines) perquè funcioni com un transductor a imatge (això ho fa la càmera sola) de la matèria hàptica, d'estímuls que no són purament visuals o individuals. Practico en el filmar a favor dels fenòmens (sonors molts, i d'altres sensitius, el corrent fred, un canvi ràpid en la sorra) més que de filmar assenyalant individus, l'oscil·lar entre fons-figura, també em deixo desorientar, l'atenció es col·loca d'una manera més perifèrica. Aquest entrenament d'atenció i perceptiu també forma part del dispositiu de filmació, no és tan sols tècnic. De vegades em sembla que hi ha alguna cosa similar a quan de petita et movies palpant a les fosques per les habitacions d'una casa aliena que no coneixes bé i apareixen imatges dins de tu mateixa.

C En aquest punt del projecte, hi va haver un pic d'esgotament. Estaves acabant la tesi i al mateix temps immersa en GRAPA. Parla'm del teu tic a l'ull.

S Aquí entrem en l'àmbit polític, que és el que tu vols treure, oi, Clara? Haha. Uf! Doncs vejam, és una sensació de cansament que té a veure amb una certa precarietat després del trontoll econòmic i de cancel·lacions de la covid, després d'una lesió gran i l'autoexplotació. No per GRAPA en si, que va fomentar tot el contrari, sinó perquè se m'han ajuntat treball i final d'una tesi (sense beca). També, és clar, GRAPA, que va durar tres mesos i mig. Quan he intentat obrir el codi d'experiències amb què he treballat més de tres anys en total, m'he vist sotmetent-me a mi mateixa a una intensitat que m'ha deixat exhausta. Però també feliç.

Però intueixo que tu vols arribar a aquella idea d'inèrcia que hem comentat altres vegades. Sí. Sí. Sí. Em faig responsable d'aquella inèrcia del no-descans, però en aquest punt també ha estat reforçada i aprofitada pel sistema art en general: les artistes d'un estatus determinat ho fem absolutament tot i tendim a esforçar-nos massa per tenir (o justificar) unes condicions de treball mínimament dignes. Diria que en les arts en viu encara és pitjor. I si esculls treballar sense bolcar-te en l'objecte i treballar amb metodologies experimentals, el temps es multiplica. A més del problema estructural, hi entra també una capa personal, la de la síndrome de l'impostor, que gairebé es podria articular en femení o amb la e, perquè sento que ens passa més a les ties. No ho sé. Després ja hi afegeixo la trampa de la classe, entre d'altres; per a algunes gairebé sembla un miracle que hàgim acabat treballant en això. Aquesta marca està en el cos. Moltes ens adonem que poques vegades es posa aquest debat sobre la taula. I tot això canvia com t'acostes a això de

l'art, amb cansament però també amb molta resiliència, i amb aquella creença de doble tall que a veure qui es pensa que em convencerà que això és impossible... Ni de conya! I per tossuderia justament t'hi fiques. Inventes el que no tens, crec que el meu plaer pel *low-tech* ve d'aquí. El meu pare va jugar tota la infància mig descalç amb una pilota feta amb draps; no hi ha pilota, doncs te la inventes, i això ho trobo preciós.

GRAPA no ha fomentat això del tic de l'ull, sinó el contrari. De fet, va acollir d'una manera molt amorosa ampliar el projecte i donar-li condicions, i va confiar moltíssim en cadascuna de les propostes, s'anava emmotllant a les necessitats de la cosa. Tenir-te a tu acompanyant, no només per aquell rol que complies, sinó per la teva manera pròpia de fer-ho, descarrega moltíssim estrès i ofereix confiança. Per fi un acompanyament que acompanya i *aconchea* (això deu ser portuguès). La Maria Farràs oferint-se i venint a un munt de coses, la resta de la gent dels centres... Jo encara em sorprenec de la suavitat, també per contrast, perquè això ve just després d'una situació de maltractament institucional viscut uns mesos abans.

Està bé que GRAPA sigui precisament un marc també d'aprenentatge institucional i que també n'apregui, d'això; ja era hora. I que no estem tristes, sinó cansades, m'encanta això que deia la Cris Celada a la meva amiguina Cris Blanco. El meu psicòleg opina exactament el mateix.

C En la setena trobada vam estar tres dies amb la Cris Blanco a Hangar. El punt de partida fou la hipòtesi que el so afecta la matèria. A partir d'aquí vam experimentar amb la càmera gravant com si poguéssim acariciar o anés cega de bolets, vam jugar a revertir la figura i el fons, a anar de l'abstracte al concret i de nou a l'abstracte, vam construir una pila de cromes bruts sobre superfícies inversemblants. Vam riure molt. El tercer dia vam gravar el videoclip (emoticona amb ulls emocionats). Com funciona aquí el dispositiu de filmació?

S Sento que aquí va arribar un moment de ficar-nos en les ficcions de la coartada-pel·lícula. Vam poder començar a perfilar quines serien les regles del joc per fer aquella mena de videoclip casolà que vam plantejar (o el dispositiu, així de manera simplificada). Per trobar aquelles regles vam fer diverses pràctiques del que vam començar a anomenar croma «brut», i tot perquè el croma deixava de ser el fons on projectar qualsevol cosa per desplaçar-se a llocs absurds essent figura, trencant la llegibilitat de la imatge...

Això del so afectant la matèria ve, a més, de les hipòtesis científiques que he explicat abans; també de materials de ficció com la pel·lícula del començament, *The Shout*; també del tema *Experiment IV* de Kate Bush, amb el qual he treballat mil vegades, que va servir per als crèdits que cantaria la Cris i el nostre *cover* instrumental. De sobte va passar alguna cosa i estàveu totes jugant com a boges amb un munt de coses verdes que vam aconseguir i també que ens va cedir Pense. I sí!, vam fer un videoclip curtet i casolà d'un minut. La pel·li també passa per aquella mirada superhumana i infantil de com t'imagines

que les coses succeeixen en la realitat. Això del *low-tech* sempre he sentit que ho comparteixo amb la Cris, pensar l'extraordinari amb coses molt petites o d'estar per casa. Pots generar l'inversemblant de maneres fictícies i no té per què estar perfecte. M'agraden les coses brutes, els fils se'ls veuen a les naus espacials de les pel·lis de sèrie Z. Utilitzar els objectes i els espais de maneres insòlites. I això fa que el llenguatge trontolli i és clar, l'humor brolla en aquelles fissures.

C La vuitena trobada va ser una successió de descobriments. Vam anar caminant des del Fòrum fins al Pont del Petroli de Badalona, vam veure una serp sense arribar a saber mai si era viva o morta, conills, tortugues, ànecs, paisatges postpunk, platges contaminades, tanques, forats, miralls, restes de fogueres, fàbriques. I, un cop enfundades en els nostres neoprens, amb la llanterna a la mà i dins de l'aigua, gràcies a en Francesc Fernández, l'Eva Márquez i en Toni Puig del club de submarinisme Sasba Badalona, vam albirar dos magnífics exemplars de tremolosa. En realitat no esperaves que veiéssim tremoloses; per què? I per què, tot i això, ens vas portar a un snorkel nocturn?

S En primer lloc perquè s'amaguen a la sorra, i també perquè fent snorkel en Claudio i jo no n'havíem vist mai, només en busseig amb ampolla i de nit. Va ser molt sorprenent que estiguessin a la vista totalment descobertes. També perquè érem unes catorze persones a l'aigua i tendeixen a amagar-se moltíssim abans no aconseguim veure-les. Tot i saber que era difícil, us hi vaig portar perquè era una de les parts essencials del projecte, i m'interessava entrenar-vos en l'experiència del snorkel nocturn i aquella mena d'estar juntes amb una cosa a la mà que és una llanterna i que impedeix fer servir mans o braços amb la intenció de nedar. No fer servir els braços et canvia la relació amb el context. Bussejant, navegues amb les cames-aletes. Però abans d'allò, un altre dia vam fer una immersió diürna plegades per entrenar l'anar lent, gestionar el fred, sentir-se en un entorn que no és el propi, surar i lliscar més que moure's. L'entrenament va ser més corporal que visual perquè, a més, per les pluges l'aigua era tan verda i bruta com el croma del taller. Zero visibilitat.

I després ja vam tenir l'experiència nocturna, surar entre les estructures urbanes en què hem estat treballant, com el Pont del Petroli, semiesfondrat pel temporal Glòria, mirar detingudament la sorra cercant formes, no pensar verbalment i fer oscil·lar l'atenció entre la cerca i la cura de la persona que és companya teva.

Tot això després d'un passeig de gairebé dues hores pels llocs costaners que estan en constant mutació i que jo anomeno postpunk: els espigons, la planta de residus, les Tres Xemeneies, Endesa, el tub de formigó que recorre la costa... A tota aquella zona del litoral, un taxista l'altre dia la va anomenar «Txernòbil», amb l'antic lleixiu Conejo i amb les fàbriques i el fuel de les Tres Xemeneies. Vam arribar i vam seure a escoltar la gent de Sasba com a

amfitrions de l'experiència, i també ens van parlar molt del que fan. Porten 50 anys com a associació! Després, anar a l'aigua era el millor que podíem fer.

C En l'última trobada, en una cabina de so del CCCB, vam enregistrar amb les nostres veus seguint una mena de tècnica *verbatim*, és a dir, mirant de reproduir amb la boca el que escoltes. Així vam intentar reproduir els greus i el txun tatxun d'una cançó de techno hardcore al mateix temps que l'escoltàvem i de manera sincrònica, entrant en un trànsit, fent aquells sons estranys amb la llengua, semblant idiotes sense que ens importés. El de menys era el resultat d'aquelles gravacions. Per a què ha servit tota aquesta coartada?

S En realitat, això ve de començar a treballar amb vosaltres una possible banda sonora per a la pel·lícula, com ja vaig comentar a la Cris. Li vaig dir que em faltaven sons i que potser els podíem fer nosaltres. Com els nens quan puntuen sonorament el moviment dels objectes. I allà en aquell soroll pres del context, de sobte, no se sap per què, es fa ritme, emportant-se el realisme de la pel·li, la idea de ser com un cor fent *covers* col·lectius i paisatges sonors amb la boca. Tota aquesta qüestió de la llegibilitat, del reconeixement de patrons, entra en la materialitat de la pel·li, i és que de vegades no ens podem desenganxar d'aquells fantasmes semiòtics musicals, o d'imatges que no venen gens a tomb. No és un documental, però tampoc un videoclip, ni tampoc... Tot està interromput, hi ha soroll i capes històriques, industrials, sonores per tot arreu. Em va encantar que fent un dels *covers* entressis en trànsit i et fessis un solo final en una mena d'idioma inventat que semblava alemany.

C Hahaha, sí, em va posseir l'esperit de Rudolf Steiner. En les meves notes llegeixo les paraules: curiositat, estranyament, entrega generosa, metamorfosi. Acompanyar-te i ser part del grup d'estudi *ruido è* ha estat una experiència transformadora en el sentit més literal de la paraula. Tinc clar com ha impactat en nosaltres aquesta experiència, però m'agradaria saber quins han estat els teus aprenentatges i de quina manera ha impactat el grup d'estudi *ruido è* en la teva pel·lícula.

S Hi ha una part de l'impacte que és premeditat i té a veure amb aquella dramàturgia de continuar treballant plegades mentre s'obre el codi: el videoclip sense guió previ, els *covers* que segurament apareixeran a la pel·lícula, compartir el disseny mateix del BRUV (cosa que en termes pràctics no funcionava perquè va alentir el procés, però sí que era bonic en altres sentits i em semblava important posar-ho en comú)... Si només parlo de mi, per exemple, sento que he tingut aprenentatges amb cadascuna de les persones. Veure qui es fa càrrec de què i pren les regnes de sobte, com una dient de cop, entre riures i obrint la motxilla com un mag «Casualment, aquí tinc un micro omni», i això ens permet enregistrar millor el so. O les estudiants que aconsegueixen projectar amb facilitat i simplificar l'estructura del BRUV amb PVC. O una que es posa nerviosa amb el cinema experimental però es marca dos snorkels seguits en aigua verd croma sense passar fred i ajudant altres que era la primera vegada que es

trobaven en aquella situació. O aquell que s'oblida les lentilles i es capbussa al vespre, veient-hi amb prou feines, amb una altra compí que li feia de guia quasi de la mà. Va ser preciós... Les preguntes curioses sobre l'orientació sexual de les rajades... i després les ganes de provar-se en situacions que poden ser desafiantes, això em va flipar i fa recuperar la confiança.

En una sensació de *ffwd* han aparegut emocions i sensacions que jo mateixa he estat sentint aquests anys: fàstic, mareig, fred, fluïdesa, molt de riure, falta de visió, ganes de vomitar (o vomitar, fins i tot), renúncia al control, algunes possessions no premeditades, com ara el teu trànsit i el meu pogo al taller de la Mar... Em va al·lucinar la mescla generacional i de disciplines, no totes venien d'estudis artístics. I és clar, la meva transformació més gran és corroborar el meu somni de fer una mena d'escola col·lectiva amb aquesta coartada del cinema experimental, per inventar-se plans, relacions, pel·lis i dispositius entre nosaltres. Ho sé ara ben de debò des de la carn.

1 Exercici a partir de l'eina de El Desenterrador. Societat Doctor Alonso (ed). *El desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules*. Barcelona: Institut del Teatre, 2020. Disponible a: eldesenterrador.com.

2 <https://www.catsharks.org/>.

3 Karen Barad, «On Touching: The Inhuman That Therefore I Am», *differences* 23(3), 2012, p. 206-223.

4 Les ISRA delimitades al Mediterrani espanyol han estat a Roses (Girona), els canons de la Costa Brava, la regió de Catalunya central, el delta de l'Ebre, Castelló, la Marina Alta (Alacant), els *pockmarks* de Cabo de Palos (regió de Múrcia), la costa oriental de la regió de Múrcia i l'estret de Gibraltar. També algunes zones de les Balears. Més informació a: R.W. Jabado, E. García-Rodríguez, P.M. Kyne, R. Charles, A.H. Armstrong, J. Bortoluzzi, T.L. Mouton, A. Gonzalez-Pestana, A. Battle-Morera, C. Rohner, G. Notarbartolo di Sciara, *Mediterranean and Black Seas: A regional compendium of Important Shark and Ray Areas*. Dubai: IUCN SSC Shark Specialist Group, 2023. Disponible a: <https://sharkrayareas.org/download/mediterranean-and-black-seas-regional-compendium-of-important-shark-and-ray-areas/>

5 A. Torres, A.M. Abril, E. Clua. «A Time-Extended (24 h) Baited Remote Underwater Video (BRUV) for Monitoring Pelagic and Nocturnal Marine Species». *Journal of Marine Science and Engineering*, núm. 8(3), 2020, p. 208.

Grapa i ciència

El primer contacte

Soc científic, especialista en taurons, o això pensen les persones que no em coneixen.

Si m'hagués de descriure, diria que soc una persona interessada a aprendre i, quan puc, a comunicar als altres que atractiva que pot resultar la diversitat marina. Tinc un interès especial pels peixos i, per què no dir-ho, una fascinació particular per aquells que, en lloc d'ossos, tenen cartílags. Els que tenen denticles dèrmics. Aquells que tenen unes obertures branquials que comuniquen directament a l'exterior i que es van fer famosos per primera vegada en la dècada de 1970 a través de la pel·lícula *Jaws*, dirigida per Steven Spielberg. Aquella obra va ser tan suggestiva que, encara avui dia, milers de persones ens dediquem a lluitar contra un estigma que carreguen injustament els taurons i les rajades i que es va edificar a partir d'aquell èxit cinematogràfic.

A més, qui s'hauria imaginat que la percepció que l'art va generar d'aquells animals la intentaria canviar a posteriori l'art mateix a través de diverses disciplines?

Pot ser que aquesta idea en el meu cap hagi generat aquest primer contacte, un correu rebut i respost. Hi deia que una artista em volia conèixer. Es tractava d'un correu redactat amb formalismes molt apreciats entre els que ens creiem part de l'acadèmia. Després d'estudiar aquell missatge inesperat, i tenint en compte que l'art és un terme que considerava molt allunyat de mi, vaig fer el que faria qualsevol científic com cal, és a dir, indagar sobre la seva autora. Tanmateix, després de veure nombroses publicacions seves, encara vaig tenir més dubtes. Com podria un especialista en taurons i rajades, que poques vegades abandonava el laboratori i l'ordinador, col·laborar amb una artista que feia coses que no aconseguia entendre? És aquí on va aparèixer el costat femení, i no precisament el meu, sinó el de la meua col·lega, la Dra. Colmenero, que em va mirar d'una manera condescendent, tot fent-se càrrec de les meves limitacions autoimposades, i em va animar a quedar amb ella.

I allà em teniu, assegut a La Guingueta, amb un cafè a la mà i amb moltes preguntes al cap. Pensava en les meves col·laboracions amb dibuixants i escultors, però això era diferent, no tenia una estructura clara per a mi, no sabia què podia aportar al treball d'aquella artista, i això m'inquietava: el no. Un monosil·lab tan famós i tan utilitzat, que moltes vegades ens el creiem. «Soc la Silvia», em va dir. «Jo en Claudio, molt de gust.» Tot normal, l'inici no havia estat tan terrible. Ara bé, quan després va començar a parlar-me de processos creatius, de productes i d'altres paraules que per a mi no deixaven de ser hipèrboles o potser em sonaven, no aconseguia trencar aquella barrera que algú havia dibuixat entre tots dos —més tard entendria que no hi havia res a trencar, que aquella barrera era quimèrica. Estava a punt de deixar estar la col·laboració quan, tot d'una, va esmentar un terme que em va fer aterrar: una xerrada. Això no ho feia pas malament, o almenys ho creia; n'hi havia que fins i tot deien que reien amb mi (avui dia em pregunto si realment era amb mi). Novament: zona de confort, paraules que tots dos coneixem... En fi, allò que de vegades s'anomena comunicació bidireccional. Bàsicament, entenia per on anava la cosa; si més no, en part.

El que no em quedava clar era una qüestió que va mencionar diversos cops i que no vaig voler que m'hagués d'explicar per desena vegada... Va comentar que acabàrem amb una cosa que no era una pel·lícula típica ni un documental; em va dir: «Farem alguna cosa, ja veurem què pot ser.» I va acabar amb un «És performance». «Ok», li vaig contestar (però més tard vaig haver de buscar el terme al diccionari). Jo em considerava una persona mitjanament culta, però, després d'aquella conversa, em vaig sentir com una medusa. A l'últim, la seva passió i les seves ganes d'intentar explicar-me tot el que volia fer, sense esmentar que tenia la intenció de conèixer moltes coses de la biologia dels taurons i les rajades i, per descomptat, la seva valentia, em van empènyer a dir-li: «Som-hi, vejam en què et puc ajudar, compta amb mi.»

Els taurons i les rajades pertanyen al grup dels elasmobranquis (*Elasmobranchii*). El terme *Elasmobranchii* prové del grec antic *elasma*-, que significa 'placa', i *bránchia*, que significa 'brànquia'. En l'actualitat existeixen unes 540 espècies diferents de taurons i 665 espècies de batoïdeus distribuïts en tots els mars del món; també poden habitar en rius i estuaris.

El moll de l'os

Així, a poc a poc, ens vam anar endinsant en aquell mar. Érem com pescadors navegant en aigües amb boirina a trenc d'alba; no sabíem què trobaríem. Durant la navegació, es va unir Michel André, un científic especialitzat en sons que, entre altres coses, va descobrir amb altres col·legues la manera en què el so afecta espècies tan distants com la posidònia (*Posidonia oceanica*) i la sípia (*Sepia officinalis*). La primera, una planta marina que, atesa l'afectació per sorolls antròpics, va patir alteracions en els seus estatocistos i en els seus rizomes (penseu que n'hi ha que diuen que les plantes no senten, però això són figues d'un altre paner). La segona, una espècie amb aspecte extraterrestre però comestible, un mol·lusc cefalòpode, que també va resultar afectada pels sons de baixa freqüència i va mostrar canvis a escala proteica, fet que va minvar la capacitat dels seus estatocistos, uns òrgans encarregats del sentit de l'equilibri. Uns estudis molt interessants i que no deixen de sorprendre. Crec que a mi em passa una cosa similar amb el reggaeton i el trap. Ara bé, em penso que els meus gustos musicals no són tan rellevants per al meu organisme com ho són els impactes que poden tenir alguns sons antròpics en plantes, animals i membres d'altres regnes que habiten els mars i els oceans d'arreu del món.

Sorolls, persones, ambient, sons antròpics, impacte en les plantes i els animals marins... Quasi per art de màgia, l'art i la ciència s'havien començat a trobar. Arribat aquell moment, jo era un més de l'entramat, una part important, ja que el tema en qüestió era, en primer lloc, entendre com les rajades perceben els sons i, en segon lloc, mostrar aquesta percepció d'una manera artística (això sí, sense perdre el rigor científic). Ara que, un moment... les rajades no eren depredadores silencioses, com els taurons?

Les rajades, les rajades són... com es podria explicar? Primer: són animals, a l'igual dels gossos, els cucs o els lleons. Segon: són cordats vertebrats, una característica que comparteixen amb les serps i els éssers humans. Tercer: són condriactis, és a dir, que tenen esquelets cartilaginosos, com els taurons. La societat, en general, tendeix a estar més familiaritzada amb els taurons. La diferència fonamental respecte a aquests, però, rau en un aspecte evolutiu que es pot observar a simple vista i que es pot visualitzar de la manera següent: és com si algú hagués tirat un grup de taurons a la paella i s'haguessin desfet. El cos de les rajades està aplanat dorsoventralment, fet que en ictiologia es denomina comunament «cos deprimat»; és a dir, que les aletes pectorals ubicades als costats es van fusionar amb el cap i les obertures branquials van acabar a la part inferior del seu cos. Això va succeir com un mecanisme adaptatiu per a una vida bentònica, o més aviat demersal (que significa que es van adaptar per viure als fons marins i d'aigua dolça).

Lluny dels tecnicismes, el fet és que aquests peixos foren escollits per la Silvia com la dona del vestit verd de Monet, és a dir, com la seva font d'inspiració. Però és curiós que, fins aquella experiència, els taurons i les rajades, com dèiem, s'havien considerat depredadors silenciosos.

Si el fil conductor havia de ser el soroll, la meua tasca consistia a mirar d'explicar com el so d'origen humà podia interferir en la conducta d'aquests animals. Bàsicament, el soroll pot afectar de dues maneres: en l'emissió i en la recepció de sons. En aquest sentit, és fonamental entendre que els peixos es comuniquen (per si encara hi ha algú que no ho té clar: les rajades no són una excepció!). Els peixos no es comuniquen tan sols amb exemplars de la mateixa espècie, sinó també amb altres espècies i amb l'ambient. El so és un mitjà de comunicació molt eficient sota l'aigua. Els corrents, les ones del mar, el transport de sediment i altres sons són fonamentals per a moltes espècies i la seva manera d'entendre el medi que els envolta. Per tant, molts organismes depenen de la capacitat de sentir-hi per sobreviure. El problema sobreve quan s'emeten sons des de fonts antròpiques, els quals es poden propagar a grans distàncies a les zones costaneres, els mars i els oceans.

Des de la revolució industrial s'ha observat un augment significatiu de les activitats humanes al mar i a prop del mar: transport marítim, construcció en ports, navegació, exploració submarina, explotacions mineres i excés d'urbanisme a les costes. Per això, el nostre objectiu era clar: entendre com les tremoloses, una espècie de rajada elèctrica que habitava a la costa de Catalunya, es podien veure afectades pels sorolls d'una gran urbs, activa i desenvolupada.

Els batoïdeus o rajades són un grup de peixos que es divideixen en quatre ordres: els rhinoprístiformes (rajades guitarra i peixos serra), els rajiformes (les rajades típiques que viuen sobre el fons), els myliobatiformes (rajades àguila, mantes i d'altres) i els torpediniformes (les rajades elèctriques o tremoloses). Vora el 50% dels batoïdeus del món es troben amenaçats o a prop de l'amenaça d'extinció. (Figura 1.)

La connexió

Tenint en compte que les rajades són espècies molt desconegudes i que els tecnicismes sovint afavoreixen l'allunyament i no l'enteniment, finalment vaig trobar el sant grial de la Silvia. Ella buscava provocar un impacte en la gent del carrer, arribar més enllà de les paraules, provocar i estimular els sentits de diferents col·lectius, humanitzar la manera d'interpretar l'ambient de la rajada elèctrica. En recordar la nostra conversa a La Guingueta, vora el mar, vaig tornar a escoltar les seves paraules: «Vull saber com senten les tremoloses, les rajades», em va dir. En la meua inconsciència, en la negació de tot allò que queda fora de l'abast de la ciència actual, vaig fer com si no ho hagués sentit; potser vaig dir: «És impossible.» Jo sempre tan simpàtic, amb una gran habilitat de comunicació en els meus primers acostaments davant de qualsevol ésser humà. Les barreres autoimposades són les que moltes vegades impedeixen la connexió entre persones que es dediquen a coses diferents. Aquestes barreres realment no són tangibles, sinó estructurals, creades per un sistema basat en resultats afins a la nostra disciplina. En fi, són precisament el contrari d'allò que hauria de significar un creixement personal i social.

En aquest procés científic creatiu vam involucrar moltíssimes persones, des d'estudiants de diferents carreres fins a científics i artistes d'altres disciplines. La metodologia utilitzada per treballar en tots dos fronts, l'artístic i el científic, fou començar amb petites reunions en què cadascú explicava què volia i què podia aportar des del punt de vista tècnic. Malgrat tot, ens vam adonar que continuava existint aquella barrera artificial: cadascú parlava des d'un cubicle independent, tot esperant resultats diferents. Després, quan tots dos vam acceptar una cerca sense aquell resultat final, a la fi ens vam començar a desenvolupar com a equip; no buscàvem rendiments, competitivitat o rendibilitat: ens volíem entendre. Vam haver d'obrir-nos, de congeniar, d'interactuar com a iguals; allò que l'epistemòleg Humberto Maturana descriuria com l'acceptació real de l'altre, l'antítesi de l'actual competència.

En el moment que es va generar aquesta connexió, vam poder començar a fer activitats de manera conjunta, com un ens, cosa que era molt necessària, sobretot quan les accions consistien a mostrar i ensenyar a altres persones el que estàvem fent i el que estàvem construint. Per exemple, en portar els participants a fer submarinisme, necessitàvem mostrar seguretat, treballar en equip; havíem de transmetre confiança, ja que molts d'ells no tenien una relació fluida amb el mar. Vam haver de crear noves competències i enfortir-ne d'altres. És clar que, sense l'ajuda dels nostres equips respectius, no hauria succeït res d'això. En activitats com les disseccions, vam haver de ser capaços d'anar més enllà de l'ensenyament de l'anatomia i les seves funcions, és a dir, va ser necessari que entenguéssim d'una manera conjunta un coneixement científic, social, mediambiental i artístic. En aquest procés vaig poder entendre el que la RAE em volia dir amb *performance*: «Activitat artística que té com a principi bàsic la improvisació i el contacte directe amb l'espectador.» Vam haver d'impactar a través del nostre llenguatge, el nostre cos i les nostres habilitats en un laboratori. Els resultats eren allà, havíem generat suspens, riures, pena, sorpreses, marejos, preguntes i, com a *Jaws*, ens havíem convertit en artistes! O... en científics!

Potser, com suggereix la Silvia, sempre he estat un performer i ella sempre ha estat una científica, o potser això només són etiquetes imposades en un marc que ens impedeix desviar-nos del nostre paper.

Claudio Barria

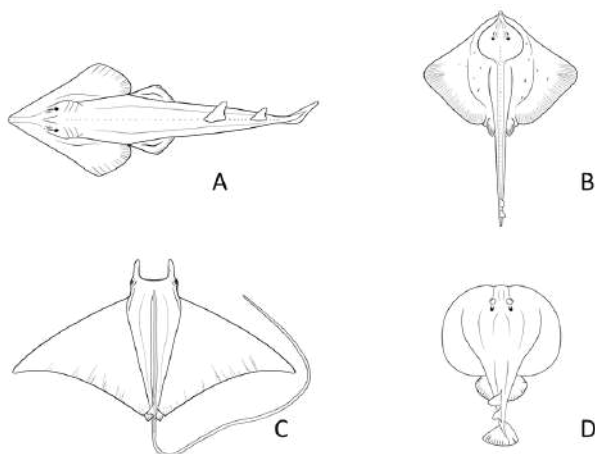


Figura 1. A. Rhinopristiformes. B. Rajiformes. C. Myliobatiformes. D. Torpediniformes.



1



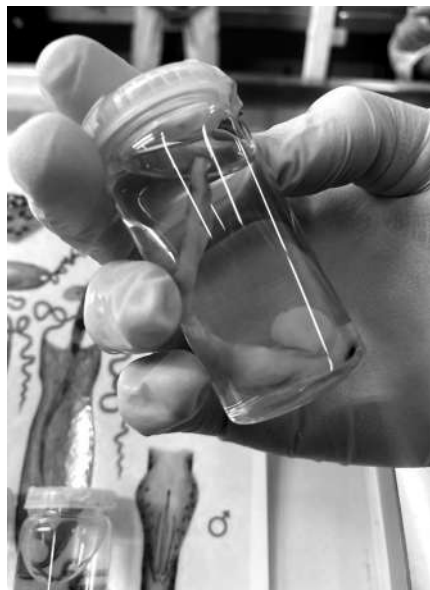
2



3



4



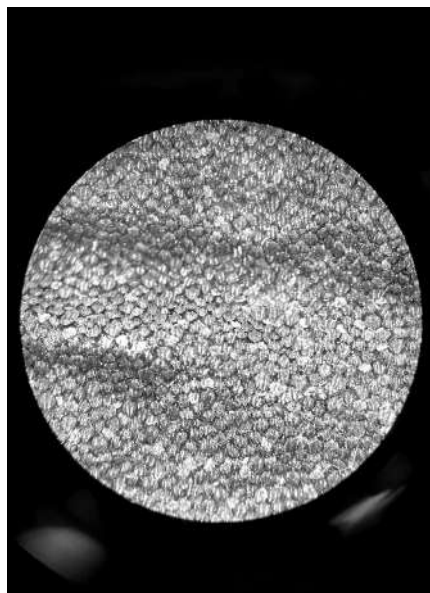
5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



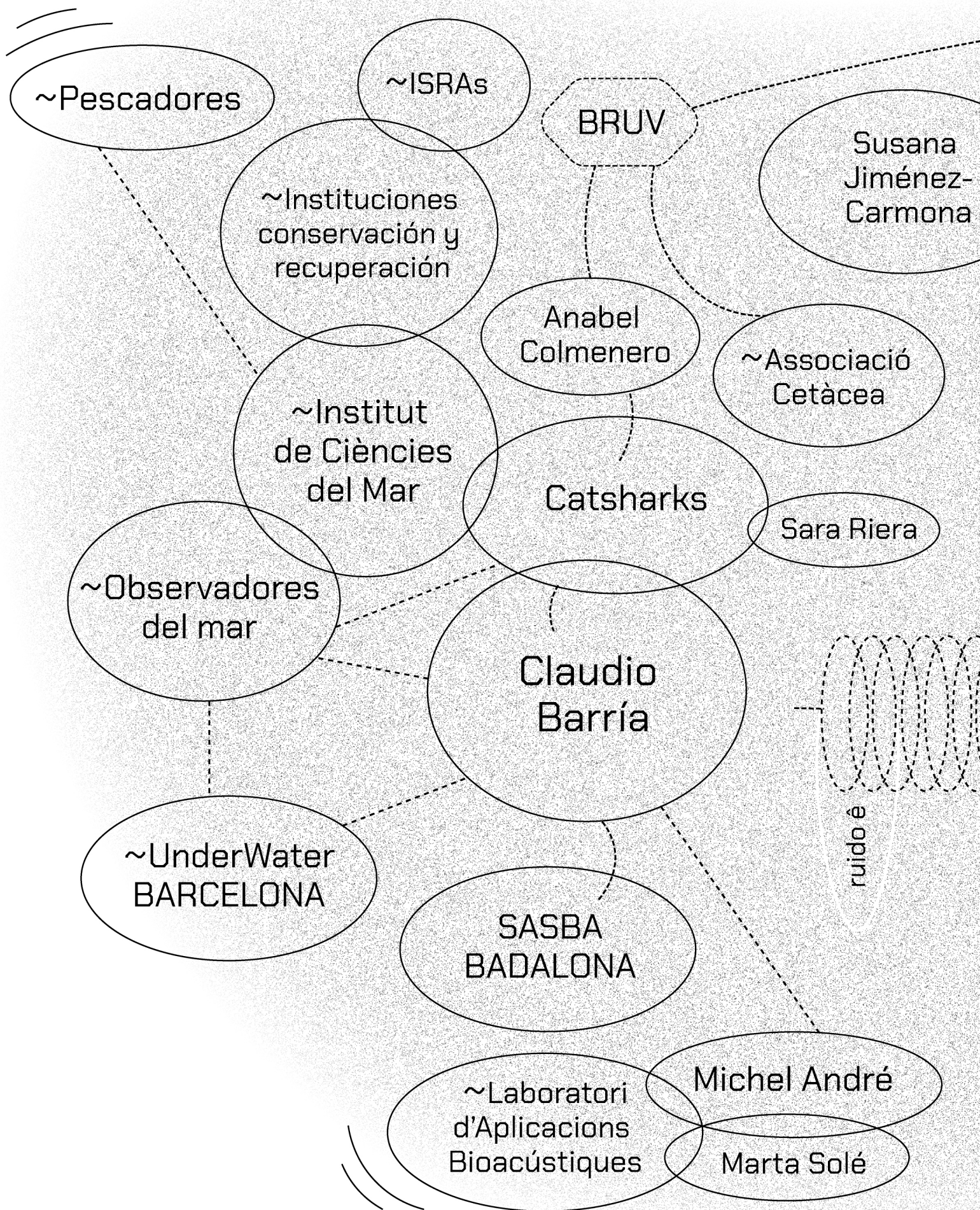
25



26



27





~Invitaciones recibidas o participación indirecta en proyectos.

GRAPA es un programa impulsado por Hangar y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCCB) para acompañar, abrir y relatar procesos de creación artística que se sitúan en la intersección entre el arte, la ciencia, la tecnología y la sociedad (ACTS). El programa propone a las artistas que se abran a un acompañamiento compartido entre instituciones complementarias que facilite la investigación, la producción y la mediación durante alguna fase de desarrollo de su proyecto. GRAPA es también un dispositivo de observación, relatoría y producción de conocimiento sobre estos proyectos y un espacio para el aprendizaje institucional.

GRAPA es uno de los programas piloto que se pusieron en marcha como parte del despliegue de la Red ACTS, una red a escala estatal cuyo objetivo es crear un espacio común que haga posible un entorno fluido de colaboración entre artistas, investigadoras e instituciones que desarrollan su actividad en las intersecciones entre arte, ciencia, tecnología y sociedad. La Red ACTS fue una propuesta de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) que cuenta con el motor y apoyo de la Fundación Daniel y Nina Carasso.

GRAPA nace del diálogo sobre cómo establecer marcos de trabajo comunes que no disuelvan las singularidades de las instituciones y los espacios de creación, sino que las sumen y las hagan complementarias. Esta premisa parte de reconocer que los proyectos que se encuadran en la intersección ACTS son híbridos por naturaleza y tratan de unir campos epistemológicos que suelen operar con lógicas muy diferentes. Crear una red entre instituciones en un contexto tan heterogéneo requiere una escucha porosa y procesos de traducción que a menudo generan fricciones. Para que en una red de estas características se den intercambios nutritivos y generosos es necesario construir estructuras cohesionadoras o *grapados* institucionales que aterricen las intersecciones epistémicas en prácticas concretas.

GRAPA parte también de la constatación de que las artistas que trabajan en el cruce ACTS suelen reunir en torno a sus proyectos instituciones muy diversas (artísticas, culturales, científicas, académicas) que no necesariamente se coordinan y conectan a la hora de sostener el proyecto. Por eso GRAPA empieza precisamente por la conexión entre

instituciones que proponen a una artista acompañarla en un tramo del desarrollo de su proyecto sumando los recursos y las redes que aportan entre todas. Cada artista solicita un entorno de trabajo singular y, en este sentido, cada GRAPA es completamente distinta.

Al huir de prefiguraciones, GRAPA es también un ejercicio de flexibilidad institucional y un *dispositivo de aprendizaje*. Todos los actores están involucrados en el proceso de activar la red e incorporan conocimientos, metodologías o herramientas para trabajar en la confluencia ACTS.

Las dos artistas seleccionadas por Hangar y el CCCB para la primera edición fueron Joana Moll y Silvia Zayas. Si bien sus trayectorias son muy diferentes, tienen en común que sus proyectos están atravesados por una voluntad transepistémica que fluctúa constantemente entre diferentes ejes disciplinares y que proporciona un marco de pensamiento crítico situado. Como parte de GRAPA, ambas contaron con el acompañamiento y la relatoría de Clara Piazuero, quien además se encargó de las entrevistas incluidas en sus cuadernos respectivos.

ruido ê es un proyecto de investigación-producción artística de larga duración que funciona en malla. *ruido ê* explora las tensiones entre diferentes modos de percepción subacuática y atiende de manera especulativa y experimental al problema ecológico de la afectación e impacto, a veces mortal, del ruido antropogénico en cuerpos y en sistemas acústicos y de orientación de animales marinos. *ruido ê* se centra en lo perceptivo y la noción de ruido no solo como impacto acústico, sino también como imposibilidad de leer lo que no sabemos aún.

ruido ê trabaja con una especie de raya eléctrica llamada *Torpedo torpedo*, abundante en el Mediterráneo catalán y que habita en las costas urbanas. Son popularmente conocidas como tembladeras, porque te harán temblar si te dan una descarga.

Todo el proyecto ha sido dirigido y coordinado por Silvia Zayas y ha contado con la colaboración permanente del biólogo marino Claudio Barría y la asociación para la conservación de elasmobranchios Catsharks. Ha contado además con la colaboración puntual del investigador de bioacústica Michel André.

El acompañamiento GRAPA a Silvia Zayas se plantea en una fase avanzada del proyecto con la intención de activar un grupo de estudio que funcione como espacio de transferencia de conocimiento y de experimentación en el que ir tratando diferentes aspectos vinculados al desarrollo de una película: la construcción de un dispositivo de grabación submarina *low-tech*, un taller de atención somática, una sesión con biólogos marinos, un snorkel colectivo y la grabación de un videoclip. La producción filmica actúa así como una coartada para tejer relaciones de trabajo con científicos, buceadores y otros artistas en torno a cuestiones de percepción, legibilidad, vulnerabilidad y resistencia.

ruido ê funciona a partir de cinco procesos:

- Experimentación filmica y metodologías: umbrales y percepción.
- Hipótesis ciencia ficción: ruido-legibilidad.
- Observación de rayas en zonas urbanas.
- Tejido de relaciones.
- Generación de actividades públicas y participación en otros proyectos.

Créditos

El proyecto *ruido ê* ha contado con el apoyo de Artea y ha sido producido gracias a la ayuda *Componer saberes para imaginar y construir futuros sostenibles* 2021 de la Fundación Daniel y Nina Carasso. La película *ruido ê (the film)* ha sido apoyada también por TBA21 on stage.

ruido ê ha sido dirigido y coordinado por Silvia Zayas. Ha contado con la colaboración sostenida de Claudio Barría y la asociación Catsharks. Michel André participó puntualmente. En el grupo de estudio facilitado por GRAPA han participado Anabel Colmenero y el Instituto de Ciencias del Mar, Sara Riera, Underwater Barcelona, el club de submarinismo Sasba Badalona, Miguel Ángel de Heras, Xose Quiroga, Carmen Pardo, Mar Medina y Cris Blanco. El grupo de estudiantes estuvo formado por: Emma Prats, Isaac Marrero, Marta Martínez Riera, Irene Riera, Ramiro Argañaraz, Stella Dikmans, Carolina Almeida, Jesús Béjar, Lluc Falgueras, Alba Herrera, Louise Fernandez, Emma Prats, Guiu Úbeda, Óscar Morales, Lucas de la Fuente, Darwin Buylle Goyri, Mía Sala-Patau e Irene Masqué. *ruido ê* ha sido acompañado por Susana Jiménez Carmona y, en la fase de GRAPA, por Clara Piazuelo. La película cuenta además con la colaboración en el etalonaje de Quiela Nuc y la posproducción sonora de Josefina Rozenwasser.

Entrevista a Silvia Zayas

15 de diciembre de 2022

(online)

Clara Piazuolo El proyecto *ruido ê* se encuentra ya en una fase muy avanzada. Teniendo esto en cuenta, ¿de qué manera pueden las instituciones que conforman GRAPA acompañarte? ¿Cuáles son tus deseos, tus expectativas?

Silvia Zayas Es cierto que está avanzada, pero lo que está más avanzado es la financiación, no tanto el proyecto. Con esto quiero subrayar que financiación e investigación no siempre tienen los mismos ritmos. Por otro lado, que el proyecto esté muy avanzado no significa que esté cerca de un final. Es una investigación a largo plazo, de temporalidad lenta y que va generando cristalizaciones a medida que avanza.

En la investigación artística pasa mucho esto, es decir, que su línea del tiempo tiene una dimensión muy diferente a la del mercado del arte, que suele buscar la innovación constante y viene marcada por lógicas del estreno, del evento, de la inauguración de la galería. Reivindico la importancia de los tiempos lentos, y, en este sentido, un rol de la institución que apoya sería acompañar, comprender y escuchar los ritmos que necesita cada fenómeno, que no siempre son los que marca el exterior.

C Hablando de escucha, ¿qué sería para ti una buena escucha institucional?

S Una escucha que incorpore metodologías experimentales, es decir, metodologías que pueden fallar y que se construyen en el hacer y relacionarse: mójate, vete al sitio, habla, enfréntate a los problemas, renuncia a atrapar. Que las personas que trabajan en la institución tengan una intención de participar en la medida en que se pueda. Participar no significa venir a todo —son personillas y eso puede ser agotador—, sino comprender y confiar en las posibilidades de un proyecto a medio o largo plazo. A veces la institución considera que, si te financia económicamente, ya ha cumplido con su rol. Los recursos económicos son sin duda imprescindibles, son la condición de posibilidad. Pero lo cierto es que para mí también son importantes otras cosas. Hay una situación de diálogo entre escalas diferentes que me parece muy interesante y desafiante, también. Como una orquesta, no necesariamente hipercoordinada, sino en polirritmia, o algo así.

Un buen acompañamiento tiene que ver con facilitar cosas que no puedes pensar sola, como el pensamiento en colectivo. Este acompañamiento es algo que no puedo prever ahora mismo y que seguro que va a ir cambiando a medida que transcurre la relación. Y está bien que no venga cerrado de antemano. En este momento, por ejemplo, me interesa mucho que CCCB y Hangar me hayan propuesto abrir las actividades que deseaba hacer, las amplifiquen y me ayuden a encontrar un grupo de estudiantes de perfiles muy diversos con quienes trabajar y aprender. La capacidad organizativa de la institución es algo

valioso que también ayuda a pensar a otra escala, así como su red, que puede favorecer al proyecto a la hora de establecer relaciones con otros agentes a los que yo no podría llegar como artista individual o tardaría muchísimo más. ¡Sostenibilidad!

C *ruido ê* es un proyecto de investigación y producción artística de larga duración que funciona en red. ¿Qué implica funcionar en red en el marco de proyectos ACTS?

S Pues un pollo... jajaja. Una complejidad que tiene que ver con unas metodologías que se están reformulando constantemente, para las que no hay una receta ni protocolo y que se van inventando a base de hacer, estar, insistir, resistir y, de esta manera, abrazar los imprevistos y la incertidumbre. Insistir-resistir. Esto va a formar parte de las metodologías y se traduce en la materialidad de la imagen, ¿cómo no va a hacerlo! Yo trabajo muchísimo con «agujeros» y ausencias. Unos que no necesariamente hay que llenar. De hecho, si piensas en una malla o red como forma, es ya una materia porosa, llena de agujeros. Generar una malla de relaciones para mí no es tanto algo que hago para conseguir otra cosa (la pieza), sino que en sí mismo es un modo artístico y performativo de tejer relaciones. Es cierto que hay una parte de gestión y organización que lleva muchísimo tiempo. Funcionar en malla supone una labor organizativa enorme y constante que debe ser reformulada; también de búsqueda de recursos, de conceptualización, de poner el cuerpo, de saber cuándo tiene sentido hacer juntas o separadas, de dialogar mucho, de escuchar, de darse tiempo para entender. De una cosa muy bonita que es aceptar lo extraño en otros, pero sobre todo dentro de una.

C ¿Crees que es necesaria cierta predisposición para trabajar en un contexto así?

S Pues creo que sí, pero lo digo por comparación con otros modos de trabajo que veo. Tengo que reconocer que ya hace unos años venía quemada de unas maneras de hacer y unos contextos de visibilidad que iban en contra de mi/nuestra salud mental y que tampoco favorecían la creación. Contextos muy ansiosos luchando por unas migajillas de visibilidad, con una competitividad atroz entre compañeras y encima todas precarias... Mi familia portuguesa solía decir una frase: «¿Por qué correr si yo no maté a nadie?» Pues eso: basta. Para mí eso era durísimo y hostil. Claramente tiene que ver con un contexto determinado y las condiciones laborales de incertidumbre que vivimos. Desde hace unos años trato muy poco a poco de producir e inventar unos modos que resulten lo primero más sostenibles, con tiempos más lentos, en contextos desafiantes pero amables (entre nosotras) o en contextos de aprendizaje que suceden «fuera del estudio». Paré e inicié un cambio de ritmo, también acercándome a situaciones que me apasionaban desde muy pequeña; eso para mí era imprescindible, y es cierto que he vivido muchas veces, sobre todo al principio, cómo eso choca con la velocidad del gremio. Tuve que aprender a renunciar, a negarme a «repetir citas» por parecer que estoy articulando algo «interesante», a abrazar la vulnerabilidad y la ausencia

de respuestas. Como analogía ñoña, y con vergüenza lo digo, pero ¡es que es tal cual! Estás en medio del mar y hay oleaje; si te peleas con las olas te ahogará seguro. Respira lento, controla el abdomen, observa.

También pienso que desde el arte tenemos ciertas libertades y que mola ejercerlas, también para inventarse contextos. Se puede trabajar en los procesos y no tanto en los resultados, te puedes inventar metodologías, puedes trabajar desde el fracaso, desde el humor. En otros ámbitos no existe esta libertad para la experimentación o no se acepta tan bien la ausencia de resultados.

- C** ¿Cuáles son las dificultades con las que te has encontrado?
- S** Algunas son muy prácticas. Alguna institución previa a GRAPA que no ha sabido escuchar las necesidades y los tiempos del proyecto, y que ha mostrado muy poco respeto hacia las condiciones laborales sobrecargándote de tareas que no te corresponden. Y entonces el proyecto se para un año (solo en términos de visibilidad). Es cuando piensas que a veces está muy bien renunciar, parar y proteger todo el trabajo y relaciones que llevabas años tejiendo y que un contexto así podría haber puesto en riesgo. Tiene que ver con las expectativas, con no comprender otros modos de hacer que no sean de «objeto final».

Otras dificultades tienen que ver con cosas que escapan a tu control: la meteorología (el invierno, la mala mar), cancelaciones de científicos porque las vías de trabajo son múltiples, migraciones de torpedos inesperadas, la ampliación del espigón del Hotel W, problemas técnicos constantes con las cámaras, una grúa que lanza piedras gigantescas para la ampliación de un espigón y así provoca un cambio en el ecosistema... Viéndolo en perspectiva, son dificultades que si tienes el tiempo (y la financiación), puedes leerlas en positivo. Por ejemplo, con el cambio de ecosistema se ha redefinido el proyecto.

- C** ¿Cuáles serían las buenas prácticas en el ámbito institucional en proyectos ACTS?
- S** Igual resulta muy obvio, pero es que son cosas que apenas se hacen en marcos de arte-ciencia. Por ejemplo, la instrumentalización es algo muy común: utilizar el arte para ilustrar lo científico. A veces desde la ciencia hay una expectativa de que las artistas seamos divulgadoras de conocimiento. Otro peligro es que, por parte del arte, seas extractivista de conocimiento científico. Por ejemplo, «Qué bonitas las imágenes de microscopio», hale, siete expos. «Oh, cómo suenan de bien las ballenas», hala, ya está, con esto hago algo. A mí me importa no caer en ese tipo de estetización, porque si no, ¿dónde está el diálogo?

De ahí que una buena práctica para mí es pensar en proyectos situados y concretos. Por ejemplo, no estamos trabajando sobre el océano o el mar, un algo abstracto, sino con un territorio concreto, con unas personas, sobre una especie concreta, con todo un ecosistema urbano, con tus propios saberes, y hay que entender sus especificidades. Insisto en el *con* e insisto en objetivos que no necesariamente tienen que ser el mismo para los que estamos en esa malla; podemos

hacer juntas y tener un tiempo juntas incluso con objetivos diferentes. También puede haber resultados que pueden ser compartidos y representados de modos diferentes, contenidos de ida y vuelta.

La autocrítica es importantísima y tiene que formar parte de tu metodología de trabajo. El otro día me preguntaron en una entrevista: «¿Qué onda con la moda de los posthumanismos? ¿Y con la romantización, fascinación y exotización de cualquier alteridad?» Hay que repensar esto. Muchas veces algunas instituciones ponen de moda un determinado tema, generan contextos de legitimación, muestran discursos muchas veces tomados con pinzas, otros se suman, empieza la rueda.

Y algo que ya he dicho, pero no está de más repetir: que la institución, en la medida que pueda (no olvidemos que la forman personas, pero también reglas e imaginarios), escuche los tiempos, los ritmos, los deseos, las materialidades con las que se trabaja. Que vaya despacio, sin correr para capitalizar. Los mejores proyectos suelen ser los que tienen continuidad. No imponer configuraciones forzadas desde arriba. Por ejemplo, decir: «Este artista y este científico tienen que conocerse y a ver qué pasa.» Porque seguramente no pasará gran cosa. Posibilitar conexiones y escuchar a donde van es otra historia.

En un momento ñoño, me gustaría decir que estas instituciones de la red cuentan con profesionales valiosísimas que, hasta ahora, han sostenido, apoyado y estado pendientes con delicadeza, cariño, suavidad, entusiasmo, buscando soluciones y con una comprensión exquisita. No es nada frecuente encontrarse con apoyos así. Lo digo porque al final son personas en concreto las que hacen que esto funcione y que tengas ganas de ir a trabajar. También hay que pensar en la generación de metodologías (en plural) concretas y flexibles para cada configuración. Esto no se puede teorizar en exceso, solo sucede con la práctica y con mucho ensayo-error, porque los protocolos si son solo mentales no funcionan.

Y por último, relacionado con lo anterior: permitir el bajón. Cuando se ha fallado, permitir la reestructuración o atender a lo que está pasando, más que a «lo que quiero que pase». Sostener los errores. Leeentoooo. No tener expectativas de resultados. Si se trabaja con agujeros de conocimiento y también límites de representación puede que no se llegue a concreciones, pero sí a nuevas hipótesis. Para hacerse las preguntas adecuadas hace falta tiempo, y esas preguntas generan otras y otras y otras... Otra vez: tiempo-insistir-resistir.

Grupo de estudio

GRAPA: programa de actividades 2023

CCCB, 16 de marzo

**Introducción al grupo de estudio
e inicio del trabajo somático**

Bienvenida / Una dinámica para babear y reír / Fantasmas semióticos / Atención y percepción / Estamos haciendo y pensando con el cuerpo una peli poco a poco

Hangar, 30 de marzo y 1 de abril

**Taller de atención y percepción somática
con la coreógrafa Mar Medina**

Exploración perceptiva y atencional desde la conciencia corporal y la exploración del sistema de fascias

Instituto de Ciencias del Mar, 13 de abril

**Especulaciones y otros umbrales de percepción
con los biólogos marinos Claudio Barría
y Anabel Colmenero**

Preguntas e hipótesis especulativas sobre percepción, afectación somática y umbrales diferenciales en tiburones y rayas / Prácticas de laboratorio con ejemplares seleccionados provenientes de la pesca accidental

CCCB, 27 de abril

**Pensar con los oídos. Metodologías de escucha,
con Susana Jiménez-Carmona y Carmen Pardo**

Metodologías de escucha / Discusión de ejemplos artísticos / Ejercicio de escucha activa en el espacio público

Espigón del Hotel W, 20 de mayo

**Inicio del trabajo somático subacuático
con Underwater Barcelona**

Sesión acuática para acercar la experiencia somática y atencional del submarinismo

Hangar, 8-10 de mayo

**Ficciones low-tech I. Prototipado de un BRUV,
con Xose Quiroga y Miguel Ángel de Heras**

Diseño y ensamblaje de un prototipo low-tech para registro de sonido e imagen subacuático no-invasivo o BRUV (Baited Remote Underwater Video)

Hangar, 16-18 de mayo

**Ficciones low-tech II. El sonido afecta a la materia
(haciendo un videoclip low-tech), con Cris Blanco**

Trabajo coreográfico y filmico para un posible videoclip / Afectación sonido-materia / Croma «guarro»

Arxiu Xcèntric, CCCB, 11 de mayo

Un cuartito oscuro de cine.

Filmar sin ver, una sesión de cine comentada

Visionado y discusión de ejemplos de cine, vídeo y audio experimental del archivo Xcèntric / Modos de filmación que exceden la idea de grabar ojo-mano

**Fòrum, Sant Adrià del Besòs y Badalona,
29 de mayo**

**Recorrido por localizaciones postpunk
y snorkel nocturno en el Pont del Petroli,
con el club de submarinismo**

Sasba Badalona

Paseo por los escenarios urbanos clave para *ruido è*: la desembocadura del Besòs, las Tres Chimeneas, «Chernóbil», el Pont del Petroli / Visita al club de submarinismo Sasba Badalona / Sesión de snorkel al atardecer en el Pont del Petroli

CCCB, 8 de junio

Grabación de covers a cappella

Trabajo en la banda sonora de la película versionando temas cantando en directo

Segunda entrevista.

Casa de Silvia Zayas en Barcelona,

19 de junio de 2023

Clara Piazuero El grupo de estudio *ruido ê* ha sido un contexto de aprendizaje contingente y situado, un viaje a mundos subacuáticos, una ampliación de umbrales perceptivos, una apertura radical de metodologías artísticas, un enigma y una coartada. Como una de esas figuras que aparece cuando conectas los puntos. A medida que se sucedían los encuentros, los conocimientos sedimentaban y se revelaba un entrelazamiento invisible.

Silvia Zayas Aunque *ruido ê*, como aglutinador más allá de GRAPA, termine con una película, no ha estado nunca orientado a la producción exclusiva de un objeto artístico «final». Más bien al revés. La peli, que además no ilustra el proceso sino que trabaja experimentalmente con formas y contenidos que se desprenden de la experiencia, ha funcionado como una coartada. La de ir tejiendo una malla de relaciones sostenida en el tiempo, como si de secuencias filmicas se tratase. Precisamente tejer malla o trabajar en el montaje de las experiencias es lo más artístico para mí. Esa sostenibilidad e insistencia ha sido posible gracias al apoyo de la Fundación Carasso, que ha permitido tiempos largos (26 meses), algo infrecuente en el contexto español, y a GRAPA como amplificador y condensador de estas experiencias durante el último año. Con tristeza siento que poder seguir trabajando así en el futuro no parece demasiado factible, al menos en este país.

Esto de tejer es difícil de contar. A veces siento que me desgano con el metalenguaje y las formas. Es frecuente que la gente lo iguale a proceso, y para nada. Necesito explicarlo en una especie de versión extendida. Al no trabajar volcada a un objeto final, el resto de acciones deja de ser el proceso como una fase previa del resultado o de un único objetivo. Como cuando Donald Sutherland señala y grita acusadoramente en *La invasión de los ultracuerpos*. ¿La has visto? Para mí es como una metáfora de la mirada occidental en casi todo. Aquí no se señala hacia algo específico. Son demasiadas las bifurcaciones, las acciones inmateriales y sin visibilidad inmediata las que desbordan todo el tiempo. Muchas cosas siguen sucediendo independientemente y fuera de las temporalidades y espacios del marco arte: el sostener constante sin exhibición, el activismo, la observación compartida, el acompañamiento de procesos de conservación de especies, la divulgación, la invención de estructuras de filmación compartibles y también las preguntas ético-estéticas y de lenguajes. Es menos espectacular, pero me pone más.

Todo *ruido ê* se sostiene en y por esas relaciones fuera de marco. El trabajo en este programa con estudiantes surgen tras años de ir sosteniendo, resistiendo-insistiendo y estando con esas personas que ya vienen acompañando de uno u otro modo o como anticipación de una inclusión futura. Sostener-resistir-insistir y estar mucho en la

invisibilidad. Oler mucho a pescado. He intentado performar más entre planos de realidad que entre objetos artísticos. Por eso diferencio entre un proyecto comisarial (al uso) que tiene invitados puntuales y uno que en un momento puntual, que no es el más importante, visibiliza parte de ese tejido relacional. Y para que se den esas relaciones se necesitan tiempos de transformación y de conflicto. Sin desmerecer la idea de comisariado, yo me siento más retada y me motiva mucho más esta otra manera, con la que además mi cuerpo está tan dentro como los otros. En este sentido he tratado de que esta condensación-programa siga trabajando en directo de manera performativa a la vez que se comparte con estas personas nuevas que son los estudiantes. La performatividad se abre mucho más a que lo extraordinario aparezca.

C En el primer encuentro compartiste una serie de cuestiones aparentemente azarosas: vimos una escena de la película *El grito* de Jerzy Skolimowski (1978), nos hablaste de las rayas eléctricas *Torpedo torpedo*, hicimos un ejercicio de baba y de dicción lamentable, aprendimos que el silencio excava y desenterramos¹ la palabra ciencia. Igual que en un buen *thriller*, a lo largo de los diferentes encuentros fuiste dosificando la información, dejando pistas para que nosotras hiciéramos el puzzle. ¿Cómo fue orquestar una dramaturgia así para un contexto de aprendizaje con un grupo de estudiantes?

S Al diseñar el programa creí importantes el tiempo y el ritmo en que se iban sucediendo las experiencias y generando relaciones invisibles entre ellas. Una dramaturgia que preparara el cuerpo lentamente para un aprendizaje compartido. Empezar rompiendo la jerarquía de la articulación simbólica o verbal, que a veces va de la mano de una serie de prejuicios. Trabajo mucho con lo presimbólico, con esa semiosis que está antes de la aparición del lenguaje como código abstracto, con eso que no cristaliza inmediatamente, o con masas emocionales que te pueden dejar sin palabras. Por eso opto por la baba, el silencio, el uso de esos ejercicios que predisponen a entender corporalmente. Estratégicamente esto sucede justo el primer día, en un momento en que aún no nos conocemos. También porque habría una resonancia a estos estados en siguientes sesiones y enlazaría con las experiencias de cómo quería compartir el trabajo en ese filmar/estar juntas en el mar de estos entornos urbanos tan complejos. El cuerpo sabe, «los dedos saben a dónde van», decía mi profe de música. Con esto no pretendo corroborar esas dicotomías terribles mente-cuerpo, pero sí entrenar estados de presencia y relajar un poco la manera dominante y tan mental de acercarse a la realidad.

Confiaba en que justo en esta relación de intimidad-colectividad entre personas tan distintas es donde se irían sedimentando y canalizando sensaciones, contenidos y modos de trabajar. Pero todo a su tiempo. Yo tampoco quería ni podía saberlo todo. Como tú dices, como en un *thriller*.

C En el segundo encuentro invitaste a la coreógrafa Mar

Medina a impartir un taller en Hangar. Con ella le entramos directamente al cuerpo. Hicimos prácticas para liberar la columna y, de algún modo, revertir la verticalidad de nuestro cuerpo para horizontalizarnos. Fue muy interesante percibir los cambios en las sensaciones del cuerpo y en los modos de ver, más parecidos a cómo se mira bajo del agua que a cómo miramos la pantalla del ordenador. ¿Qué importancia tiene en tu investigación el trabajo somático?

S ¡Toda! Claro, con estos estados para la filmación cámara-cuerpo que llevaba practicando casi a diario, me di cuenta de que había similitudes con estados que surgen en los talleres con Mar Medina a partir de acciones de vibración, de deslizamiento, de atención a una zona minúscula o interna del cuerpo y lo que eso te permite hacer. «Una reciprocidad entrelazada entre percepción y movimiento.» Recurrentemente me conecto con la investigación de Mar sobre el tejido conectivo o fascias, y también con la atención somática, incluso con la técnica Alexander, de la que ella sabe muchísimo, en esa observación y conciencia poco correctiva de las posiciones corporales. Muchas de mis intuiciones surgen de hacer y pasar tiempo entendiendo cómo es esa cámara que acaba siendo prótesis sensitiva más que visual, y eso lo siento más cerca de saberes que podrían ser afines a una concepción amplia de coreografía.

Ya sabemos que atender o percibir según qué sensaciones del cuerpo tiene que ver directamente con procesos culturales. Una cosa son los umbrales y otra cosa es de qué darse cuenta y cómo y a qué estamos abocadas a prestar atención. Desplazar el foco de atención a otros lugares minúsculos no es tan simple de hacer. La insistencia puede permitir reautomatizar (en otro lugar) la atención hacia otros órdenes de relaciones, y sin la jerarquía de la vista o incluso del oído, la propiocepción también dialoga y oscila aquí con los fenómenos del entorno, y eso de «los dedos saben». Me parecía precioso trabajar en seco y en un entorno controlado. El trabajo somático se acerca también a pequeñas porciones de realidad que habitualmente son desatendidas. Y aunque quizá esa atención inicialmente sea interna, se desliza hacia el entorno y oscila en un intermedio. Para mí ese ir y venir es erótico, íntimo.

En el aprendizaje de buceo se plantea algo acerca de las esferas atencionales (en realidad son situacionales, pero me lo versiono), que son círculos concéntricos imaginarios progresivamente mayores alrededor de la persona que bucea. Al haber riesgo la atención empieza muy focalizada en el propio cuerpo, incluso llegando a fiscalizar su estado y el del equipo para que no falle nada (regulador, cantidad de aire, *jacket*...), algo ansioso, para luego irse abriendo a las otras compañeras (muuuuy importante), reconocerse junto con el entorno y ser capaz de oscilar entre unos y otros modos de atención.

Mar ha estado varias veces con nosotras en las inmersiones. Para este taller, escribió: «Nuestro sistema nervioso es un conjunto de células especializadas en conducir electricidad. La propuesta es contemplar

la columna vertebral como si fuese un pez eléctrico. Vamos a liberarla manualmente y en dinámica para tratar de percibir la flotación que tiene dentro del sistema. Situando la sínfisis púbica como vértebra extra observaremos específicamente la séptima cervical, lugar de encuentro entre la vertical y la horizontal en el cuerpo humano, para tratar de movilizar la carga eléctrica que reside en ese cruce. Es el punto 14 del meridiano Du Mai, llamado también Mar de Yang.»

C En el tercer encuentro casi vomito. Fuimos al laboratorio del Instituto de Ciencias del Mar (ICM) y allí tuvimos una *masterclass* de la asociación Catsharks,² con Claudio Barría y Anabel Colmenero. Nos hablaron de los sistemas de percepción de los elasmobranchios, cuyas especificidades y morfología son aún bastante desconocidas para la ciencia dada la dificultad de conocer patrones en animales en libertad. Tuvimos la oportunidad de diseccionar algunos ejemplares de tiburones y rayas provenientes de la pesca de arrastre (emoticono triste). Si bien resultó muy intenso por los olores fuertes y las vísceras, también me pareció fascinante esta aproximación a la investigación científica desde el empirismo de la materia. ¿Qué es lo que te interesaba del trabajo en el laboratorio?

S Las veces que he ido a trabajar con cualquiera de los miembros de Catsharks al laboratorio del ICM, he visto cómo los relatos empiezan a surgir junto a esa cotidianidad abrumadora del hacer. Se toca, se corta, se desplaza una bolsa, se pesa, se limpia, se congela, se mide o se registra y se cuenta.

En esa intimidad también el humor aparece todo el tiempo. A mí justo me importaba todo eso pequeñito y cotidiano del oficio de mis compañeros, sus modos de mirar, la conciencia de la incertidumbre en algunos campos con estas especies, también toda la complejidad política en que se enreda su trabajo: la pesca de arrastre, la ecología, la falta de recursos para el estudio de especies como estas, la conexión con pescadores que les van informando de la aparición de algunas especies y con los que también trabajan en talleres para conservación, el posicionamiento crítico, sus saberes específicos y técnicos por supuesto, pero también las anécdotas de su trabajo, como ese día que encontraron un tiburón peregrino (*Cetorhinus maximus*) de siete metros y lo tuvieron que diseccionar casi metiéndose dentro, o comentarios acerca del fenómeno de la partenogénesis (la reproducción a partir de células sexuales femeninas no fecundadas), que parece ciencia ficción feminista y bollera y que es un *hit* que siempre le pido a Claudio que lo cuente.

Por eso la invitación era que ellos, que son colaboradores desde el principio, fueran anfitriones y siguieran haciendo junto con nosotras. También que los conocierais como cofundadores de Catsharks, asociación a la que he acabado perteneciendo. Luego además con Claudio iríamos a pasar tiempo juntas, en el agua o en los talleres.

Fui muy consciente del riesgo que supondría si rozábamos el límite de hacer teatro anatómico. Pero con la intimidad nada de esto pasa. Nos contaron cómo la ciencia se acerca a estos seres, los torpedos;

se habló un poco de la diversidad de tiburones y rayas, y del riesgo de extinción de algunas especies en el Mediterráneo y sus consecuencias desastrosas. También especulamos juntas de manera muy relajada con lo sensitivo. Estas especies tienen siete sentidos. La línea lateral y las ampollas de Lorenzini vendrían a sumarse a los cinco sentidos humanos «oficiales» (ahí justo Mar tendría mucho que decir acerca otros sentidos que tendríamos que añadir...). Anabel nos contó también algunos hallazgos de su investigación acerca de la percepción visual en rapés y fue fascinante. Y por supuesto, nosotras acabamos diseccionando.

Sabía que esta experiencia de laboratorio traería una intensidad brutal para los sentidos, y ahí entiendo tus ganas de vomitar. Lo que no me esperaba era la naturalidad de gran parte del grupo con la materia; algunas hasta parecía que iban a preparar una paella, de lo cómodas que estaban. A mí hay algo que me conecta siempre con la materia-carne y con mi propia mortalidad, pero sin nada negativo, al revés. Conocer a través de tocar, y entrar literalmente en otros cuerpos, también pone potencialmente en crisis esto humano, el repensar nuestros propios umbrales con eso «insensible» o inhumano que hay en nosotras. Barad dice una cosa bonita³:

«Un reconocimiento de que justamente puede ser lo inhumano, lo insensible, lo irracional, lo insondable y lo incalculable lo que nos ayudará a enfrentar las profundidades de lo que implica la responsabilidad, [...] una inhumanidad [que no es] falta de compasión, que puede ser lo que posibilita [...] hacer frente a nuestra responsabilidad con la infinitud del otro, dar la bienvenida al extraño cuya sola existencia es la posibilidad de tocar y ser tocados, que nos regala la habilidad de responder y el anhelo de una justicia por venir.»

Voy a hacer un superdesvío narrativo para contarte algo especial que quizá conecta también con tu trabajo en colectivo, Clara. Unos meses antes de morir, mi madre decidió donar su cuerpo a la ciencia. Como no aceptaban el cuerpo completo en un único centro de investigación, unos órganos irían a una ciudad y otros, a otra. Mientras nos contaba su decisión y nos daba documentos para firmar, se cachondeaba de su futuro desmembramiento: eso le permitiría «viajar» simultáneamente a varios puntos de la geografía. Pero más allá de este humor macabro, le importaba muchísimo que su cuerpo no sufriera una degradación y chau. Tenía una alegre creencia en que así se convertiría en una especie de fantasma hospitalario para la curación de otras personas en el futuro. También lo hacía por pura desobediencia: mi madre tenía el punk bien subido y no le daba la gana darle pasta a ninguna funeraria, una pasta que por otro lado no teníamos y que nos endeudaría.

Además de esa forma de hospitalidad, ella hablaba de «naturalidad» al referirse a algunos tabúes, prácticas sexuales, fluidos-caca-mocos y ciclos vida-muerte. Hablar de sexo es tan «natural» como hablar de una oreja, decía. Eso de la oreja, que reiteró toda mi infancia, me encantaba. En el laboratorio me parecía

bonito sentir que tampoco había morbo al tocar toda esa materia-rama o materia-tiburón (o la mía humana). Reconocerse justo en la fisicidad de la materia me devuelve un poco a esa naturalidad (y también vulnerabilidad) que decía mi madre.

La hospitalidad de Claudio y Anabel estuvo ahí no solo con nosotras poniéndonos a trabajar junto con ellos, sino que a un nivel más profundo e indirecto está también para las que vendrán (humanas y no). Justo ellos dos han trabajado muchísimos años en la resistencia, con especies que no le importaban a nadie (ni a otras científicas o instituciones), y por eso crearon la asociación Catsharks. Ahora parece que se van viendo las consecuencias de ese trabajo invisible, mucho tiempo después. Justicia poética. Por ejemplo, mientras GRAPA seguía en marcha, en Grecia tuvieron lugar una serie de reuniones para la delimitación de áreas de importancia para tiburones y rayas (ISRA) en el Mediterráneo español⁴ con científicos como ellos dos desde Catsharks, su estudiante David Ruiz y otros expertos internacionales. Todo este trabajo no remunerado y exhaustivo ha sido la condición para esa hospitalidad, e impacta directamente en la posibilidad de la futura regulación de la conservación de otras especies amenazadas.

- C En el cuarto encuentro estuvimos en el CCCB con Susana Jiménez-Carmona y Carmen Pardo, quienes desplegaron su profundo conocimiento del arte sonoro y nos hicieron un recorrido desde los albores del siglo XX con el futurismo y Luigi Russolo, pasando por Schaeffer, Cage, la ganadora del premio Turner 2010 Susan Philipsz, hasta artistas que trabajan con especies no humanas, como Knud Viktor o Sara Lana y Felix Blume. Practicamos eso de «pararse a pensar con los oídos». Me da la impresión de que en tu trabajo el tema de la escucha y el ruido es tan importante como complejo.
- S Sí, en este sentido hay algo en lo que pusieron énfasis en esta sesión y es que lejos de «aplanar» la idea de escucha, tan de moda ahora, justo la problematizaron y multiplicaron sus gestos a partir de una especie de viaje con paradas preciosos que partió estratégicamente desde el futurismo. Parece clásico, pero para nada. Este inicio de viaje ya desromantizaba la cuestión de esa escucha como algo general cuya riqueza cada vez va mermando más por imitaciones de imitaciones, términos y prácticas que se vacían, y que por ejemplo empieza a confundirse mucho con registro tecnológico o científico *per se* o con atención. No todo son escuchas ni se hacen de la misma manera.

Y es que hay muchas maneras y metodologías para escuchar (con los oídos) y atender a lo sonoro. Hay escuchas distraídas, escuchas tramadas en palabras de Susana, la escucha oblicua que teoriza Carmen, la atención aural de Rebecca Collins, las escuchas escondidas (como esas escuchas que se hacen cuando el cuerpo está en peligro: recuerdo a mi tío en plena guerra tras un matorral en la selva tratando de escuchar la radio a la vez que comunicar que estaba en peligro)... Hay múltiples modos y procesos, y estos van de la mano de múltiples historias y contextos sociales, culturales y también políticos.

Bien a dúo, Carmen y Susana nos fueron guiando por varias metodologías hasta salir al bullicio de la plaza que hay detrás del CCCB. La sesión nos hizo replantear y disfrutar con ejemplos concretos esa multiplicidad de gestos. Me sentí sonreír muchísimo en muchos momentos, pero uno que recuerdo fue con los cacharros que inventamos, grabando el sonido de según qué tipo de fenómenos, como hacía Knud Viktor, de manera muy sofisticada y casera al mismo tiempo. Cómo no me va a gustar eso a mí. Y es que recordé que la primera vez que escuché su trabajo me emocionó mucho el sonido de un conejo roncando en su madriguera.

Ahora que aparece lo sonoro viene a cuento explicar que, aunque esto se llama *ruido ê* y además de Carmen y Susana está involucrado de manera puntual el bioacústico Michel André, su principal intención no es registrar o grabar sonido bajo el mar o estudiar, como hace este científico, el impacto del ruido antropogénico (provocado por humanos) en animales marinos. Por supuesto hay algo de eso, pero no solo. Es verdad que el agujero de conocimiento científico acerca del impacto del sonido en rayas torpedo es real, y que *ruido ê* ha tratado de empujar ese límite a partir de una colaboración entre Michel y Claudio. Esto está aún en marcha y va para largo.

Por otro lado, planteo la noción de ruido como dificultad de legibilidad, de reconocimiento de patrones o de información, de interrupción de la comunicación. Trabajo mucho la cuestión de los umbrales perceptivos y de la confusión icónica, que me interesa también por la conciencia de que hay fenómenos que no vamos a llegar a aprehender «sin prótesis» porque existe todo un mundo vibratorio que excede a lo sonoro (humano) y nos desborda. Y también la propia colisión entre lenguajes artísticos y científicos, la dificultad de claridad al orbitar alrededor de incertidumbres radicales y que eso se pueda acoger con todo su misterio.

C En el quinto encuentro estuvimos dos días en Hangar con Miguel de las Heras y Xose Quiroga para construir un BRUV, un dispositivo no invasivo para el registro de imágenes subacuáticas. ¿Cómo surge la idea de construir un BRUV y qué tienes previsto que suceda con el prototipo?

S La idea surge de conversaciones con Claudio, es él quien da la idea de que molaría hacer un BRUV. Eso es un dispositivo de observación y filmación submarina no invasivo (Baited Remote Underwater Video). En la Península, hasta donde sabemos, no hay ninguno para observación marina de torpedos u otros animales demersales (de fondo). Sí existe uno utilizado y diseñado por el equipo de Shark Med⁵ para avistamiento de pelágicos, especies que viven en columnas de agua, como las tintoreras, por ejemplo.

Y nos comprometemos con el reto. A mí además me encanta hackear (o jakear, prefiero decir) modos y dispositivos de filmación. «¡Venga! ¡Vamos!» Y GRAPA, con sus recursos, lo hace posible. Estudiamos bastante. Luego lanzo la invitación a Miguel de Hangar, que a su vez se lo propone a Xose, y colaboramos con

ellos para armar un prototipo y construirlo también junto con el grupo. En dos días solo conseguimos parte de la estructura.

Luego ya con un montón de horas extras, Claudio y yo conseguimos amarrarlo con cabos y nudos adecuados que resisten el impacto y las corrientes, le ponemos boyas a distancias adecuadas para que la cuerda no tire demasiado y lo fracture, lo agujereamos por asegurar su flotabilidad, atornillamos las partes, los pesos, testeamos la estabilidad... Gran parte se hizo en mi casa, otra paseando tiendas de náutica y otra el mismo día de la prueba, con un taladro de batería y quemándonos la espalda en la playa. Sara Riera y Anabel Colmenero apoyaron con ideas y materiales, y lo probamos con la ayuda de Giulia Bartolini y con mucha expectación y público en la playa subiéndolo rudimentariamente a una tabla de pádel surf.

Los BRUV, que en apariencia parecen muy cutres (a mí eso me gusta), tienen varios problemas comunes que son los que tratamos de mejorar, como la duración de tarjetas y baterías. La solución tomada por Shark Med usando cámaras de vigilancia y placa solar se hace inviable para este tipo de BRUV de fondo, requeriría demasiados metros de cable. Sí conseguimos soluciones *low-tech* (era importante para mí por la democratización de las posibilidades de observación): este BRUV es fácil de limpiar, parece estable con las corrientes, es desmontable (como el juguete de un huevo Kinder pero en grande), soporta bien varias atmósferas de presión y es replicable con mínimos recursos (para eso también reciclamos nuestro propio equipo, cámaras y focos). La idea es tratar de generar un manual de instrucciones no solo para un posible uso compartido (por la comunidad científica o artística o...), sino también para que, siguiendo la lógica del código abierto, pueda ser ampliado, mejorado y compartido por otras. Que tenga vida propia.

C El vínculo con Claudio es como una metáfora del buen hacer entre arte y ciencia, donde hay contaminaciones y aprendizajes mutuos desde la diferencia de lenguajes, sin imponer uno sobre el otro y logrando un lugar de experimentación común que sirve a las dos partes sin instrumentalizar ninguna de ellas. ¿Cómo se construye y se cuida una relación así?

S Es muy divertido como Claudio, durante una inmersión en el Pont del Petroli, una vez que se me rompió la cámara se ofreció generosamente a grabar por mí. Al rato vi cómo empezaba a imitarme, muerto de risa moviendo la cámara de arriba abajo a través de la superficie del agua y exagerando muchísimo el gesto. «¡Mira! ¡Grabo como tú!», decía. Supe que no teníamos que esforzarnos en convencernos dándonos discursitos críticos sobre imagen, y que mucho menos era necesario desplazar del todo la mirada del otro para coexistir y colaborar. La transformación ya se daría, confianza.

Con el BRUV es muy claro, lo construimos y pensamos en consenso los dos. Pero después, con la imagen cada uno quiere una cosa. Para Claudio lo más importante son las imágenes estables y nítidas, para poder mapear comportamiento, número de individuos,

etc., de cara a la futura conservación. A mí también me interesa, pero doy mucha importancia a la relación que se establece en torno a la propia construcción del dispositivo y a la performatividad de colocarlo y todo lo que pasa alrededor. En cuanto a las imágenes, me importa más el propio movimiento, aunque se vea borroso, los fuera de campo y otros fenómenos inesperados. Resumiendo, una misma secuencia de video nos pone en relación con la imagen de formas radicalmente diferentes.

La relación se construye, supongo, igual que cualquier relación bonita, sosteniendo el estar y siendo consciente de la diferencia y los efectos que produce, pero poniendo el énfasis en la misma relación. Lo otro es cuestión de paralaje, y esa multiplicidad de miradas creo que es muy rica. Nos comunicamos mucho. Con sus libertades y vacíos, y con birras y pizzas. Ninguno de nosotros planea como si fuera un dron por encima de los conocimientos del otro, y si lo hacemos entra aquí el momento que yo llamo Pimpinela, discutir medio de broma. Nos damos cuenta enseguida. Hay un compromiso con las acciones y una asunción del riesgo. Y también la confianza en el otro de que va a poner en marcha esas ficciones que se nos ocurren. Esa energía de acabar liando a un montón de gente que en principio no se conocía. Y luego está el humor, que es una cosa que compartimos mucho. También es una manera de acoger que me gusta.

C En el sexto encuentro, en el archivo Xcèntric del CCCB, preparaste una sesión compuesta casi en su totalidad por cineastas mujeres buscando ejemplos de modos de filmación que exceden la idea de grabar ojo-mano. Vimos *Persian Pickles* de Jodie Mack (2012), *Third Eye Butterfly* de Storm de Hirsch (1968), *Arabesque for Kenneth Anger* de Marie Menken (1961), el plano secuencia inicial de *Los muertos* de Lisandro Alonso (2004), *Swamp* de Nancy Holt y Robert Smithson (1971), *Moon's Pool* de Gunvor Nelson (1973) y un fragmento de tu peli *é* (2021). ¿Cómo se elabora la imagen filmica en *ruido é*?

S Las dos primeras películas están estratégicamente seleccionadas para entrar en una especie de estado babeante de mirar corporalmente. Quería que fuera una sesión para mirar/sentir cine de una manera muy física. Ir llegando poco a poco a esa comprensión no simbólica de la imagen. El resto de películas del recorrido son propuestas filmicas que graban de una manera más háptica (al menos en mi opinión), como si rozaran los objetos dotándolos de movimiento, y que también dejan de jerarquizar lo que ven. Como en la película de Lisandro Alonso, en la que en el primer plano una cámara se mueve por la selva y se empieza a adentrar entre la vegetación de la orilla de un río. Lo que todos recordamos más siempre es que aparecen unos cuerpos humanos en el suelo, pero en los que la cámara no se detiene más, esa cámara algo voladora desplaza al humano del centro. Luego ya en *Swamp* o en las otras hay también un estar dentro de los fenómenos o un «bailar» con la cámara como Marie Menken.

Con esta especie de filmar somático se atiende a sensaciones y se favorecen modos de recepción que

también son transmodales y sinestésicas, cruzando de un sentido a otro. Esto siempre pasa un poco, aunque hay pelis y géneros que lo propician más que otras. Recientemente releí a algunas teóricas que trataban la imagen del porno y el cine de terror, justo dos géneros que proponían una recepción tremendamente corporal, más que a los ojos van a la carne. Y derrumban un poco el sentido. Como si buscaran atravesar la pantalla y afectar al cuerpo directamente, excitándolo o provocando miedo. Me sigue pareciendo mágico, hay muchas explicaciones neurológicas complejas, y una se vincula con la teoría de las neuronas espejo. Simplemente al ver a alguien bailar, sumergirse o follar, en tu cerebro se desencadena un mecanismo neural como si tú misma hicieras esa acción, la sientes. Y esto sucede de manera prerreflexiva y automática. También sucede con los planos subjetivos. Vaya mix: porno, terror y lo submarino... Dildos, cuchillos y cámaras como prótesis. Bien físico todo, pegado al cuerpo, atravesar, deslizar, deslizar, deslizar, atravesar...

El cuerpo-cámara que exploro filma como si palpara, porque yo no miro voluntariamente lo que grabo (al menos en las imágenes submarinas) para que funcione como un transductor a imagen (eso lo hace la cámara sola) de lo háptico, de estímulos que no son puramente visuales o individuales. Practico en el filmar a favor de los fenómenos (sonoros muchos, y otros sensitivos, la corriente fría, un cambio rápido en la arena) más que de filmar señalando individuos, el oscilar entre fondo-figura, también me dejo desorientar, la atención se coloca de manera más periférica. Este entrenamiento de atención y perceptivo también forma parte del dispositivo de filmación, no es solo lo técnico. A veces me parece que hay algo similar a cuando de niña te movías palpando a oscuras por las habitaciones de una casa ajena que no conoces bien y aparecen imágenes dentro ti misma.

C A estas alturas del proyecto, hubo un pico de agotamiento. Estabas finalizando la tesis y al mismo tiempo inmersa en GRAPA. Háblame de tu tic en el ojo.

S Aquí entramos en lo político, que es lo que tú quieres sacar, ¿no, Clara? Jaja. ¡Fua! Pues a ver, es una sensación de cansancio que tiene que ver con cierta precariedad tras el tambaleo económico y de cancelaciones del covid, tras una lesión grande y la autoexplotación. No por GRAPA en sí, que fomentó justo lo contrario, sino porque se me han solapado trabajo y final de una tesis (sin beca). También, claro, con GRAPA, que duró tres meses y medio. Al tratar de abrir el código de experiencias con las que llevo trabajando más de tres años en total, me he visto sometiéndome a mí misma a una intensidad que me ha dejado exhausta. Aunque también feliz.

Pero intuyo que tú quieres llegar a esa idea de inercia de la que hemos hablado algunas veces. Sí. Sí. Sí. Me hago responsable de esa inercia del no-descanso, pero en este punto también ha sido reforzada y aprovechada por el sistema arte en general: las artistas de un estatus determinado lo hacemos absolutamente todo y tendemos a esforzarnos demasiado para tener (o justificar) unas condiciones de trabajo mínimamente

dignas. Diría que en las artes en vivo es aún peor. Y si eliges trabajar sin volcarte en el objeto y trabajar con metodologías experimentales, el tiempo se multiplica. Además del problema estructural, entra también una capa personal, la del síndrome del impostor, que casi podría articularse en femenino o con la e, porque siento que nos pasa más a las tías o tías. No sé. Luego ya añadido la trampa de la clase, entre otras; para algunas parece casi un milagro que acabáramos trabajando en esto. Esa marca está en el cuerpo. Muchas nos damos cuenta de que pocas veces se pone este debate sobre la mesa. Y todo eso cambia cómo te acercas a esto del arte, con cansancio pero con mucha resiliencia también, y con esa creencia de doble filo de que, a ver quién me va a convencer a mí de que esto es imposible... ¡Ni de coña! Y por cabezonería justo te metes ahí. Inventas lo que no tienes, creo que mi placer en lo *low-tech* viene justo de ahí. Mi padre jugó toda la infancia medio descalzo con un balón hecho con trapos; no hay balón, pues te lo inventas, y eso me parece precioso.

GRAPA no ha fomentado esto del tic del ojo, sino lo contrario. De hecho acogió de una manera muy amorosa ampliar el proyecto y darle condiciones, y confió muchísimo en cada una de las propuestas, se iba amoldando a las necesidades de la cosa. Tenerte acompañando a ti, no solo por ese rol que cumplías, sino por tu propia manera de hacerlo, descarga muchísimo estrés y ofrece confianza. Por fin un acompañamiento que acompaña y *aconchega* (esto debe ser portugués). Maria Farràs ofreciéndose y viniendo a un montón de cosas, el resto de la gente de los centros... Yo todavía me sorprendo de la suavidad, también por contraste, porque esto viene justo después de una situación de maltrato institucional vivido unos meses antes.

Mola que GRAPA sea precisamente un marco también de aprendizaje institucional y que también aprenda de esto, ya era hora. Y que no estamos tristes, sino cansadas, me encanta eso que le decía Cris Celada a mi amiga Cris Blanco. Mi psicólogo opina exactamente igual.

- C** En el séptimo encuentro estuvimos tres días con Cris Blanco en Hangar. El punto de partida fue la hipótesis de que el sonido afecta a la materia. A partir de ahí experimentamos con la cámara grabando como si pudiera acariciar o fuera puesta de hongos, jugamos a revertir la figura y el fondo, a ir de lo abstracto a lo concreto y de nuevo a lo abstracto, construimos un montón de cromas «guarros» sobre superficies inverosímiles. Nos reímos mucho. El tercer día grabamos el videoclip (emoticono con ojos emocionados). ¿Cómo funciona aquí el dispositivo de filmación?
- S** Siento que aquí llegó un momento de meternos en las ficciones de la coartada-película. Pudimos empezar a perfilar cuáles serían las reglas del juego para hacer esa especie de videoclip casero que planteamos (o el dispositivo, así de manera simplificada). Para encontrar esas reglas hicimos varias prácticas de lo que empezamos a llamar croma guarro, y todo porque el croma dejaba de ser el fondo donde proyectar cualquier

cosa para desplazarse a sitios absurdos siendo figura, rompiendo la legibilidad de la imagen...

Eso del sonido afectando a la materia viene además de las hipótesis científicas que conté antes; también de materiales de ficción como la película del principio, *The Shout*; también del tema *Experiment IV* de Kate Bush, con el que he trabajado mil veces, que sirvió para los créditos que cantarían Cris y nuestro *cover* instrumental. De repente algo pasó y estabais todas jugando como locas con un montón de cosas verdes que conseguimos y también que nos cedió Pense. ¡Y sí!, hicimos un videoclip cortito y casero de un minuto. La peli también pasa por esa mirada superhumana e infantil de cómo te imaginas que las cosas suceden en la realidad. Esto del *low-tech* siempre he sentido que lo comparto con Cris, pensar lo extraordinario con cosas muy pequeñitas o de andar por casa. Puedes generar lo inverosímil de maneras ficticias y no tiene por qué estar perfecto. Me gusta lo guarro, los hilos que se le ven a la nave espacial de las pelis de serie Z. Usar los objetos y los espacios de maneras insólitas. Y eso hace que el lenguaje se tambalee y claro, cómo no, el humor brota en esas fisuras.

- C** El octavo encuentro fue una sucesión de descubrimientos. Fuimos caminando desde el Fòrum hasta el Pont del Petroli en Badalona, vimos una serpiente que nunca supimos si estaba viva o muerta, conejos, tortugas, patos, paisajes pospunk, playas contaminadas, vallas, agujeros, espejos, restos de hogueras, fábricas. Y, ya enfundadas en nuestros neoprenos, linterna en mano y dentro del agua, gracias a Francesc Fernández, Eva Márquez y Toni Puig del club de buceo SASBA Badalona avistamos dos magníficos ejemplares de torpedo. En realidad no esperabas que viéramos torpedos; ¿por qué? ¿Y por qué aun así nos llevaste a un snorkel nocturno?
- S** Primero porque se esconden en la arena y también porque haciendo snorkel Claudio y yo nunca jamás habíamos visto, solo en buceo con botella y de noche. Fue muy sorprendente que estuvieran a la vista totalmente descubiertos. También porque éramos unas catorce personas en el agua y tienden a esconderse muchísimo antes de que consigamos verlos. Aun sabiendo que era difícil, os llevé porque era una de las partes esenciales del proyecto, y me interesaba entrenaros en la experiencia del snorkel nocturno y esa especie de estar juntas con algo en la mano que es una linterna que impide usar manos o brazos con la intención de nadar. No usar los brazos te cambia la relación con el contexto. Buceando, navegas con las piernas-aletas. Pero antes de eso, otro día hicimos una inmersión diurna juntas para entrenar el ir lento, gestionar el frío, sentirse en un entorno que no es el propio, flotar y deslizar más que moverse. El entrenamiento fue más corporal que visual porque además, por las lluvias el agua era tan verde y guarra como el croma del taller. Cero visibilidad.

Y luego ya tuvimos la experiencia nocturna, flotar entre las estructuras urbanas en las que hemos estado trabajando, como el Pont del Petroli, semiderrumbado por el temporal Gloria, mirar detenidamente la arena

buscando formas, no pensar verbalmente y hacer oscilar la atención entre la búsqueda y el cuidado a la persona que es tu compañera.

Todo eso tras un paseo de casi dos horas por los lugares costeros que están en constante mutación y que yo llamo pospunk: los espigones, la planta de residuos, las Tres Chimeneas, Endesa, el tubo de hormigón que recorre la costa... A toda esa zona del litoral, un taxista el otro día la llamó Chernóbil, con la antigua lejía Conejo y con las fábricas y el fuel de las Tres Chimeneas. Llegamos y nos sentamos a escuchar a Sasba como anfitriones de la experiencia, y también nos contaron mucho de lo que hacen. ¡Llevan 50 años como asociación! Luego irnos al agua era lo mejor que podíamos hacer.

- C** En el último encuentro, en una cabina de sonido del CCCB, grabamos con nuestras voces siguiendo una especie de técnica *verbatim*, es decir, tratando de reproducir con la boca lo que escuchas. Así intentamos reproducir los graves y el chun tachún de una canción de techno hardcore al mismo tiempo que la escuchábamos y de manera sincrónica, entrando en un trance, haciendo esos sonidos extraños con la lengua, pareciendo gilipollas y dándonos igual. Lo de menos fue el resultado de esas grabaciones. ¿Para qué ha servido toda esta coartada?
- S** En realidad, esto viene de empezar a trabajar con vosotras una posible banda sonora para la película, algo que ya comenté a Cris. Le dije que me faltaban sonidos y que quizá podíamos hacerlos nosotras. Como los niños cuando puntúan sonoramente el movimiento de los objetos. Y ahí en ese ruido tomado del contexto, de repente no se sabe por qué se hace ritmo, llevándose el realismo de la peli, la idea de ser como un coro haciendo *covers* colectivos y paisajes sonoros con la boca. Toda esta cuestión de la legibilidad, del reconocimiento de patrones, entra en la materialidad de la peli, y es que a veces no podemos despegarnos de esos fantasmas semióticos musicales, o de imágenes que no vienen a cuento para nada. No es un documental, pero tampoco un videoclip, ni tampoco... Todo está interrumpido, hay ruido y capas históricas, industriales, sonoras por todas partes. Me encantó que haciendo uno de los *covers* entraras en trance y te hicieras un solo final en una especie de idioma inventado que parecía alemán.
- C** ajaja, sí, me poseyó el espíritu de Rudolf Steiner. En mis notas leo las palabras: curiosidad, extrañamiento, entrega generosa, metamorfosis. Acompañarte y ser parte del grupo de estudio *ruido é* ha sido una experiencia transformadora en el sentido más literal de la palabra. Tengo claro cómo ha impactado en nosotros esta experiencia, pero me gustaría saber cuáles han sido tus aprendizajes y de qué manera ha impactado el grupo de estudio *ruido é* en tu película.
- S** Hay algo del impacto que es premeditado y tiene que ver con esa dramaturgia de seguir trabajando juntas mientras se abre el código: el videoclip sin guion previo, los *covers* que seguramente aparezcan en la película, compartir el diseño mismo del BRUV (algo que en términos de practicidad no funcionaba

porque ralentizó el proceso, pero sí era bonito en otros sentidos y me parecía importante ponerlo en común)... Si solo hablo de mí, por ejemplo, siento que he tenido aprendizajes con cada una de las personas. Ver quién se hace cargo de qué cosas y toma las riendas de repente, como una diciendo de repente, entre risas y abriendo la mochila como un mago «Da la casualidad de que tengo aquí un micro omni», y eso nos permite grabar mejor el sonido. O las estudiantes que consiguen proyectar con facilidad y simplificar la estructura del BRUV con PVC. O una que se pone nerviosa con el cine experimental pero se marca dos snorkels seguidos en agua verde croma sin pasar frío y apoyando a otras que era la primera vez que estaban en esa situación. O al que se le olvidan las lentillas y se hace un buceo al anochecer sin ver apenas, con otra compi que le hacía de guía casi de la mano. Fue precioso... Las preguntas curiosas sobre la orientación sexual de las rayas... Y luego las ganas de probarse en situaciones que pueden ser desafiantes, eso me flipó y hace recuperar la confianza.

En una sensación de *ffwd* han aparecido emociones y sensaciones que yo misma he estado sintiendo estos años: asco, mareo, frío, flojera, mucha risa, falta de visión, ganas de vomitar (o vomitar incluso), renuncia al control, algunas posesiones no premeditadas, como tu trance y mi pogo en el taller de Mar... Me alucinó la mezcla generacional y de disciplinas, no todas venían de estudios artísticos. Y claro, mi mayor transformación es corroborar mi sueño de hacer una especie de escuela colectiva con esta coartada del cine experimental, para inventarse planes, relaciones, pelis y dispositivos entre nosotras. Lo sé ahora bien en serio desde la carne.

- 1 Ejercicio a partir de la herramienta de El Desenterrador. Societat Doctor Alonso (ed). *El desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules*. Barcelona: Institut del Teatre, 2020. Disponible en: eldesenterrador.com.
- 2 <https://www.catsharks.org/>.
- 3 Karen Barad, «On Touching: The Inhuman That Therefore I Am». *differences* 23(3), 2012, p. 206-223.
- 4 Las ISRA delimitadas en el Mediterráneo español han sido en Roses (Girona), los cañones de la Costa Brava, la región de Cataluña central, el delta del Ebro, Castellón, la Marina Alta (Alicante), los *pockmarks* de Cabo de Palos (región de Murcia), la costa oriental de la región de Murcia y el estrecho de Gibraltar. También algunas zonas de las Baleares. Más información en: R.W. Jabado, E. García-Rodríguez, P.M. Kyne, R. Charles, A.H. Armstrong, J. Bortoluzzi, T.L. Mouton, A. Gonzalez-Pestana, A. Battle-Morera, C. Rohner, G. Notarbartolo di Sciara, *Mediterranean and Black Seas: A regional compendium of Important Shark and Ray Areas*. Dubai: IUCN SSC Shark Specialist Group, 2023. Disponible en: <https://sharkrayareas.org/download/mediterranean-and-black-seas-regional-compendium-of-important-shark-and-ray-areas/>.
- 5 A. Torres, A.M. Abril, E. Clua. «A Time-Extended (24 h) Baited Remote Underwater Video (BRUV) for Monitoring Pelagic and Nocturnal Marine Species». *Journal of Marine Science and Engineering*, núm. 8 (3), 2020, p. 208.

Grapa y ciencia

El primer contacto

Soy científico, especialista en tiburones, o eso es lo que piensan las personas que no me conocen. Si me tuviera que describir, diría que soy una persona interesada en aprender y, cuando puedo, en comunicar a otros lo atrayente que puede resultar la diversidad marina. Tengo un interés especial por los peces y, por qué no decirlo, una fascinación particular por aquellos que, en vez de huesos, tienen cartílagos. Los que tienen denticulos dérmicos. Esos que tienen aberturas branquiales que comunican directamente al exterior y que se hicieron famosos por primera vez en la década de 1970 a través de la película *Jaws*, dirigida por Steven Spielberg. Esa obra fue tan sugestiva que, aún hoy en día, miles de personas nos dedicamos a luchar contra un estigma con el que cargan injustamente los tiburones y las rayas y que se edificó a partir de ese éxito cinematográfico. Además, ¿quién iba a imaginar que la percepción que el arte generó de estos animales iba a intentar cambiarla el mismo arte a posteriori a través de diferentes disciplinas?

Puede ser que esta idea en mi cabeza haya generado este primer contacto, un correo recibido y respondido. En él estaba escrito que una artista quería conocerme. Se trataba de un correo redactado con formalismos muy apreciados entre los que nos creemos parte de la academia. Después de estudiar ese inesperado mensaje, y teniendo en cuenta que el arte es un término que consideraba muy lejano a mí, hice lo que cualquier científico que se precie haría, o sea, indagar sobre su autora. Sin embargo, luego de ver numerosas publicaciones suyas, me quedé con más dudas aún. ¿Cómo podría un especialista en tiburones y rayas, que pocas veces abandonaba el laboratorio y el ordenador, colaborar con una artista que hacía cosas que no lograba comprender? Es aquí donde apareció el lado femenino, y no precisamente el mío, sino el de mi colega, la Dra. Colmenero, quien me miró de manera condescendiente, entendiendo mis limitaciones autoimpuestas, y me animó a quedar con ella.

Allí estaba yo, sentado en La Guingueta, con un café en la mano y con muchas preguntas en la cabeza. Pensaba en mis colaboraciones con dibujantes y escultores, pero esto era diferente, no tenía una estructura clara para mí, no sabía qué podía aportar al trabajo de esa artista, y eso me inquietaba: el no. Ese monosílabo tan famoso y tan utilizado que muchas veces nos lo creemos. «Soy Silvia», me dijo. «Yo Claudio, un gusto.» Todo normal, el inicio no había sido tan terrible. No obstante, cuando después comenzó a hablarme de procesos creativos, de productos y de otras palabras que para mí no dejaban de ser hipérboles o quizás me sonaban, no conseguía romper esa barrera que alguien había dibujado entre ambos —luego entendería que no había nada que romper, esa barrera era quimérica. Estaba a punto de dejar de lado la colaboración cuando, de repente, mencionó un término que me hizo aterrizar: una charla. Eso no lo hacía tan mal, al menos era lo que creía; algunos me decían que hasta se reían conmigo (a día de hoy me pregunto si realmente era conmigo). Nuevamente: zona de confort, palabras que ambos conocemos... En fin, lo que algunos llaman comunicación bidireccional. Básicamente entendía por dónde iban los tiros; al menos, en parte.

Lo que no me quedaba claro era una cuestión que mencionó varias veces y que no quise que tuviera que explicarme por décima vez... Comentó que íbamos a terminar con algo que no era una película al uso ni un documental; me dijo: «Haremos algo, ya veremos qué puede ser.» Y acabó con un «Es performance». «Ok», le contesté (pero luego tuve que ir a buscar el término al diccionario). Yo me consideraba una persona medianamente culta, pero, después de esa conversación, me sentí como una medusa. Al final, su pasión y sus ganas de intentar explicarme todo lo que quería hacer, sin mencionar que tenía la intención de conocer muchas cosas de la biología de los tiburones y rayas y, por supuesto, su valentía, me empujaron a decirle: «Dale, vamos a ver en qué te puedo ayudar, cuenta conmigo.»

Los tiburones y las rayas pertenecen al grupo de los elasmobranquios (*Elasmobranchii*). El término *Elasmobranchii* proviene del griego antiguo *elasma*-, que significa ‘placa’, y *bránchia*, que significa ‘branquia’. En la actualidad existen alrededor de 540 especies diferentes de tiburones y 665 especies de batoideos distribuidos en todos los mares del mundo; también pueden habitar en ríos y estuarios.

El meollo

Así fue como poco a poco nos fuimos adentrando en ese mar. Éramos como pescadores navegando en aguas con neblina al amanecer; no sabíamos qué encontraríamos. Durante

la navegación, se unió Michel André, científico especializado en sonidos que, entre otras cosas, descubrió con otros colegas la manera en que el sonido afecta a especies tan distantes como la posidonia (*Posidonia oceanica*) y la sepia (*Sepia officinalis*). La primera, una planta marina que, dada la afectación por ruidos antrópicos, sufrió alteraciones en sus estatocistos y en sus rizomas (pensad que hay algunos que dicen que las plantas no sienten, aunque eso es harina de otro costal). La segunda, una especie con aspecto extraterrestre pero comestible, un molusco cefalópodo, que también resultó afectada por los sonidos de baja frecuencia y mostró cambios proteicos, lo que mermó la capacidad de sus estatocistos, unos órganos encargados del sentido del equilibrio. Estudios muy interesantes y que no dejan de sorprender. Creo que a mí me pasa algo similar con el reggaetón y el trap. Sin embargo, no pienso que mis gustos musicales sean tan relevantes para mi organismo como lo son los impactos que pueden tener algunos sonidos antrópicos en las plantas, animales y miembros de otros reinos que habitan en los mares y océanos de todo el mundo.

Ruidos, personas, ambiente, sonidos antrópicos, impacto en las plantas y animales marinos... Casi por arte de magia el arte y la ciencia habían comenzado a encontrarse. A esas alturas, yo era uno más de este entramado, una parte importante, pues el tema en cuestión era, en primer lugar, entender cómo las rayas percibían los sonidos y, en segundo lugar, mostrar esa percepción de una manera artística (eso sí, sin perder la rigurosidad científica). Solo que, un momento... ¿las rayas no eran depredadoras silenciosas, como los tiburones?

Las rayas, las rayas son... cómo explicarlo. Primero: son animales, al igual que los perros, los gusanos o los leones. Segundo: son cordados vertebrados, característica que comparten con las serpientes y los seres humanos. Tercero: son condriictios, lo que significa que tienen esqueletos cartilaginosos, al igual que los tiburones. La sociedad, en general, tiende a estar más familiarizada con los tiburones. La diferencia fundamental respecto a estos, sin embargo, radica en un aspecto evolutivo que puede observarse a simple vista y que se puede visualizar del siguiente modo: es como si alguien hubiera echado a un grupo de tiburones en una paella y se hubieran derretido. El cuerpo de las rayas está aplanado dorsoventralmente, lo que en ictiología se denomina comúnmente «cuerpo deprimido»; es decir, que las aletas pectorales ubicadas en los costados se fusionaron con la cabeza y las aberturas branquiales terminaron en la parte inferior de su cuerpo. Esto sucedió como un mecanismo adaptativo para una vida bentónica, o más bien demersal (lo que significa que se adaptaron para vivir en los fondos marinos y de agua dulce).

Lejos de los tecnicismos, el asunto es que estos peces fueron elegidos por Silvia como la mujer del vestido verde de Monet, es decir, como su fuente de inspiración. Lo curioso es que, hasta esta experiencia, los tiburones y las rayas, como decíamos, habían sido considerados depredadores silenciosos.

Si el hilo conductor iba a ser el ruido, mi tarea consistía en tratar de explicar cómo el sonido de origen humano podía interferir en la conducta de estos animales. Básicamente el ruido puede afectar de dos maneras: en la emisión y en la recepción de sonidos. En este sentido es fundamental entender que los peces se comunican (lo digo por si alguien aún no lo tiene claro: ¡las rayas no son una excepción!). Los peces no solo se comunican con ejemplares de su misma especie, sino también con otras especies y con el ambiente. El sonido es un medio de comunicación muy eficiente bajo el agua. Las corrientes, las olas del mar, el transporte de sedimento y otros sonidos son fundamentales para muchas especies en su manera de entender el medio que las rodea. Por tanto, muchos organismos dependen de su capacidad de oír para sobrevivir. El problema sobreviene cuando se emiten sonidos desde fuentes antrópicas, que pueden propagarse a grandes distancias en las zonas costeras, mares y océanos.

Desde la revolución industrial se ha observado un aumento significativo de las actividades humanas en y cerca del mar: transporte marítimo, construcción en puertos, navegación, exploración submarina, explotaciones mineras y exceso de urbanismo en las costas. Por ello, nuestro objetivo estaba claro: entender cómo los torpedos, una especie de raya eléctrica que habitaba en la costa de Cataluña, podían verse afectados por los ruidos de una gran urbe, activa y desarrollada.

Los batoideos o rayas son un grupo de peces que están divididos en cuatro órdenes: los rhinoprístiformes (rayas guitarra y peces sierra), los rajiformes (las rayas típicas que habitan sobre el fondo), los myliobatiformes (rayas águila, mantas y otras) y los torpediniformes (las rayas eléctricas o torpedos). Cerca del 50% de los batoideos del mundo se encuentran amenazados o cercanos a la amenaza de extinción. (Figura 1.)

La conexión

Considerando que las rayas son especies muy desconocidas y que los tecnicismos a menudo provocan más lejanía que entendimiento, finalmente pude encontrar el santo grial de Silvia. Ella buscaba provocar un impacto en la gente de a pie, llegar más allá de las palabras, provocar y estimular los sentidos de diferentes colectivos, humanizar la manera de interpretar el ambiente de la raya eléctrica. Recordando nuestra conversación en La Guingueta, al lado del mar, volví a escuchar sus palabras: «Quiero saber cómo sienten los torpedos, las rayas», me dijo. En mi inconsciencia, en la negación de todo lo que está fuera del alcance de la ciencia actual, fingí no haberlo oído; quizás le dije: «Es imposible.» Siempre tan simpático yo, con esa gran habilidad de comunicación en mis primeros acercamientos ante cualquier ser humano. Las barreras autoimpuestas son las que impiden muchas veces conectar a personas que se dedican a cosas diferentes. Estas barreras realmente no son tangibles sino estructurales, creadas por un sistema basado en resultados afines a nuestra disciplina. En fin, son precisamente lo contrario a lo que debiera significar un crecimiento personal y social.

En este proceso científico creativo, involucramos a muchísimas personas, desde estudiantes de diferentes carreras hasta científicos y artistas de otras disciplinas. La metodología utilizada para trabajar en los dos frentes, artístico y científico, fue comenzar con pequeñas reuniones en las que cada uno explicaba lo que quería y lo que podía aportar desde el punto de vista técnico. Sin embargo, nos dimos cuenta de que seguía existiendo esa barrera artificial: hablábamos cada uno desde un cubículo independiente, esperando resultados diferentes. Después, cuando ambos aceptamos una búsqueda sin ese resultado final, fue cuando por fin comenzamos a desenvolvernos como equipo; no buscábamos rendimientos, competitividad o rentabilidad: queríamos entendernos. Tuvimos que abrirnos, congeniar, interactuar como iguales, lo que el epistemólogo Humberto Maturana describiría como la aceptación real del otro, la antítesis de la actual competencia.

En el momento en que se generó esta conexión, es cuando recién logramos realizar actividades de manera conjunta, como un ente, lo cual era muy necesario, sobre todo cuando las acciones consistían en mostrar y enseñar a otras personas lo que estábamos haciendo y lo que estábamos construyendo. Por ejemplo, al llevar a los participantes a hacer submarinismo, necesitábamos mostrar seguridad, trabajar en equipo; debíamos transmitir confianza, ya que muchos de ellos no tenían una relación fluida con el mar. Tuvimos que crear nuevas competencias y fortalecer otras. Claro que sin la ayuda de nuestros respectivos equipos nada de esto hubiera sucedido. En actividades como las disecciones, tuvimos que ser capaces de ir más allá de la enseñanza de la anatomía y sus funciones, es decir, nos fue necesario entregar de manera conjunta un conocimiento científico, social, medioambiental y artístico. En este proceso pude entender lo que la RAE me quería decir con *performance*: «Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador.» Tuvimos que impactar a través de nuestro lenguaje, nuestro cuerpo y nuestras habilidades en un laboratorio. Los resultados estaban ahí, habíamos generado suspense, risas, pena, sorpresas, mareos, preguntas y, como en *Jaws*, ¡nos habíamos convertido en artistas! O... ¡en científicos!

Tal vez, como sugiere Silvia, siempre fui un performer y ella siempre fue una científica, o quizás estas son solo etiquetas impuestas en un marco que nos impide desviarnos de nuestro papel.

Claudio Barria

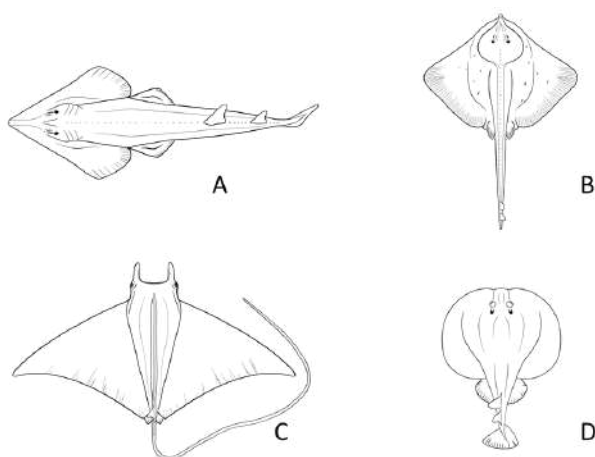


Figura 1. A. Rhinopristiformes. B. Rajiformes. C. Myliobatiformes. D. Torpediniformes.

Silvia Zayas

Treballa en els límits de les arts escèniques, el cinema i la coreografia expandida. Des de fa anys investiga maneres de traslladar el llenguatge filmic a diferents dispositius performatius treballant amb modes diferents de percepció i atenció. Un cinema que t'assalta a través de fantasmes, forats i exclusions, instruments impossibles, experiències subaquàtiques, explosions, l'univers infantil i la ficció de la memòria; imaginaris estranys, de traços que van ser històrics i tot allò que encara no podem arribar a saber. Pensa en el fet artístic com a processos d'investigació compartida i de llarga durada, com *Jumping Scales* (2017-2018) o aquest mateix projecte de *ruido ê*.

Entre els seus treballs més rellevants hi ha la pel·lícula en directe *São Tomé revisitado* (2012), en col·laboració amb la seva mare, Isabel Serra; *Parallax* (2016), una peça escènica per a llum i so; les pel·lícules *The Boogie-Woogie Ghost* (2018) i *Puebla* (2021), juntament amb María Jerez; *Talking pictures / Una película hablada* (2018), amb Esperanza Collado; els projectes de "cinema sense pel·lícula" *Brilliant Corners* (2020) i *Brillante* (2020-2022), tots dos dins del col·lectiu Orquestina de Pigmeos; l'exposició individual *ê* (2021) a l'espai 0 de Matadero Madrid, o la recent pel·lícula *ruido ê (the film)* (2023).

Pertany a l'oficina col·lectiva de producció i investigació en arts en viu Dorothy Michaels i a l'associació Catsharks. Ha treballat i après en col·laboració amb Alejandra Pombo, Rebecca Collins, el físic Óscar Hernández, Sofía Asencio i Chus Domínguez i Nilo Gallego, entre d'altres.

<https://silviazayas.wordpress.com/>

Trabaja en los límites de las artes escénicas, el cine y la coreografía expandida. Desde hace años investiga formas de trasladar el lenguaje filmico a diferentes dispositivos performativos trabajando con modos diferentes de percepción y atención. Un cine que viene a asaltarte a través de fantasmas, agujeros y exclusiones, instrumentos imposibles, experiencias subacuáticas, explosiones, lo infantil y la ficción de la memoria, imaginarios extraños, de trazos que fueron históricos y todo eso que aún no podemos alcanzar a saber. Piensa en el hecho artístico como procesos de investigación compartida y de larga duración, como *Jumping Scales* (2017-2018) o este mismo proyecto *ruido ê*.

Entre sus trabajos más relevantes están la película en directo *São Tomé revisitado* (2012), en colaboración con su madre, Isabel Serra; *Parallax* (2016), pieza escénica para luz y sonido; las películas *The Boogie-Woogie Ghost* (2018) y *Puebla* (2021), junto con María Jerez; *Talking pictures / Una película hablada* (2018), con Esperanza Collado; los proyectos de "cine sin película" *Brilliant Corners* (2020) y *Brillante* (2020-2022), ambos dentro del colectivo Orquestina de Pigmeos; la exposición individual *ê* (2021) en el espacio 0 de Matadero Madrid, o la reciente película *ruido ê (the film)* (2023).

Pertenece a la oficina colectiva de producción e investigación en artes en vivo Dorothy Michaels y a la asociación Catsharks. Ha trabajado y aprendido en colaboración con Alejandra Pombo, Rebecca Collins, el físico Óscar Hernández, Sofía Asencio y Chus Domínguez y Nilo Gallego, entre otros.

GRAPA és un acompanyament de com a mínim sis mesos per a una artista activa en el camp ACTS (Art, Ciència, Tecnologia i Societat).

GRAPA no pretén iniciar i enllestir un procés o projecte. No treballa amb els marcs temporals del projecte. GRAPA sosté qualsevol tram o fase d'un procés de creació o investigació que no ha de donar lloc a res més que el seu propi avenç.

GRAPA es preocupa per la S d'ACTS generant situacions que convoquin una petita comunitat participant. Aquests dispositius de participació van més enllà de la generació d'activitat pública o presentacions. Les artistes estan disposades a obrir el seu codi de treball a una xarxa de col·laboradores, sense que això suposi renunciar a la seva autoria.

GRAPA treballa amb artistes locals perquè dona importància a la capacitat de l'artista per vincular-se al context i sostenir relacions no anecdòtiques. GRAPA vincula dues o tres institucions de perfils complementaris i sense rols predefinits; és el projecte artístic el que suscita els comportaments institucionals. En aquest sentit, es tracta d'un exercici d'aprenentatge per a les institucions.

GRAPA inclou un acompanyament intensiu i de proximitat; una figura interna o externa a les institucions participants aporta un seguiment que aglutina coordinació executiva, participació, relatoria i relació curatorial.

GRAPA comparteix les seves estratègies i aprenentatges mitjançant un quadern vinculat a cada projecte que funciona com a memòria o quadern de notes.

GRAPA no és una residència artística, una beca de producció, una beca d'investigació, un projecte de cocreació, una col·laboració ja prefigurada.

GRAPA es un acompañamiento de mínimo seis meses a una artista activa en el campo ACTS (Arte, Ciencia, Tecnología y Sociedad).

GRAPA no pretende iniciar y resolver un proceso o proyecto. No trabaja con los marcos temporales del proyecto. GRAPA sostiene cualquier tramo o fase de un proceso de creación o investigación que no debe resultar en nada más que su propio avance.

GRAPA se preocupa por la S de ACTS generando situaciones que convoquen a una pequeña comunidad participante. Estos dispositivos de participación van más allá de la generación de actividad pública o presentaciones. Las artistas están dispuestas a abrir su código de trabajo a una red de colaboradoras, sin por ello renunciar a su autoría.

GRAPA trabaja con artistas locales porque da importancia a la capacidad de la artista para vincularse al contexto y sostener relaciones no anecdóticas. GRAPA vincula a dos o tres instituciones de perfiles complementarios y sin roles predefinidos; es el proyecto artístico el que suscita los comportamientos institucionales. En este sentido, se trata de un ejercicio de aprendizaje para las instituciones.

GRAPA incluye un acompañamiento intensivo y de proximidad; una figura interna o externa a las instituciones participantes aporta un seguimiento que incluye coordinación ejecutiva, participación, relatoria y relación curatorial.

GRAPA comparte sus estrategias y aprendizajes mediante un cuaderno vinculado a cada proyecto que funciona como memoria o cuaderno de notas.

GRAPA no es una residencia artística, una beca de producción, una beca de investigación, un proyecto de cocreación, una colaboración ya prefigurada.

Aquest quadern relata un procés d'acompanyament artístic anomenat GRAPA.

Este cuaderno relata un proceso de acompañamiento artístico llamado GRAPA.