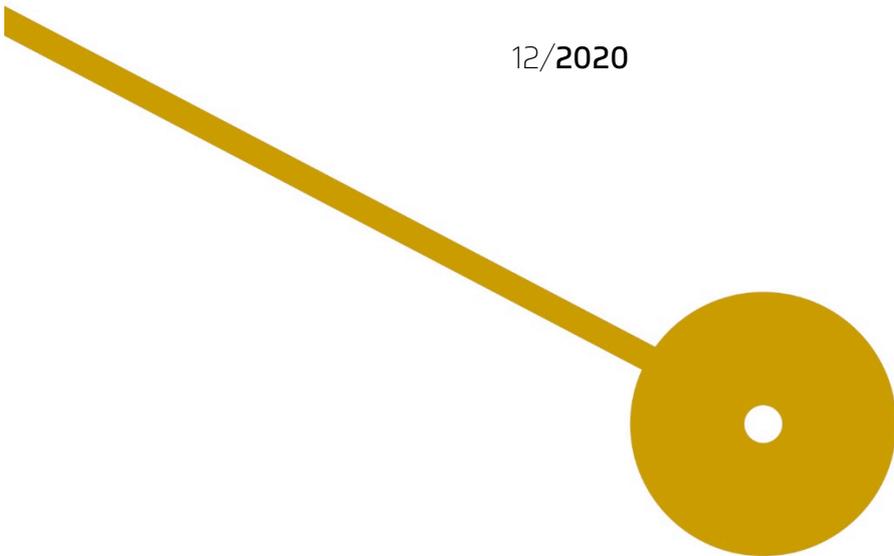


Polisemantika

*Creación de un espectáculo de
música contemporánea para
percusión,
desde el trabajo colaborativo y la
transdisciplinarietà*

Manu Gaigne Beobide

12/2020



Polisemantika

*Creación de un espectáculo de
música contemporánea para
percusión,
desde el trabajo colaborativo y la
transdisciplinariedad*

Manu Gaigne Beobide

Projeto apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Percussão.

Professores Orientadores

Sónia Passos

Miquel Bernat

Dedico este trabajo a mi familia y amigos por el apoyo incondicional.

“Enuen aurrera egiteko gogorik. Pauso bat, bi.” Eta konturatzera, denbora iragan arren, bidean oinez gabiltza, urte batzuz bertan genbiltzala konturatu ez arren. Zu ere lan honen egile zarela, mila esker.

Agradecimientos

A Jone Amezaga, Maren Gonzalez y Ander Merino por querer emprender este camino junto a mí. Eskerrik asko bihotzez.

A Sónia Passos, por abrirme un mundo totalmente desconocido y guiarme por él. Gracias por tu dedicación y trabajo.

Y a Miquel Bernat, por dejarme andar este camino y enseñarme a creer en él.

Resumo

Polisemantika es un espectáculo de percusión de música contemporánea, creado entre artistas de diferentes disciplinas artísticas. Este trabajo habla sobre el proceso de investigación y creación, y sobre como hemos podido aplicar en la practica la transdisciplinariedad y el trabajo colaborativo, trabajando sobre obras ya escritas y obras creadas por nosotras durante el proceso de investigación-creación.

Palavras-chave

Percusión; Interdisciplinariedad; Transdisciplinariedad; Trabajo colaborativo; Disciplinas artísticas; Lenguajes artísticos; Creación-investigación.

Abstract

Polisemantika is a percussion contemporary music show, created between different art disciplines artists. This investigation address the investigation-creation process from the way we applied the collaborative work and transdisciplinarity, working on wried percussion works and created by ourself during the investigation-creation process.

Keywords

Percussion; Interdisciplinarity; Transdisciplinarity; Colaborative Work; Artistic Disciplines; Artistic languages; Creation-investigation.

INDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. CÓMO HEMOS LLEGADO HASTA AQUÍ?	7
1.1. INTERDISCIPLINARIEDAD. QUÉ ES? CÓMO SE DEFINE?	9
1.2. NECESIDAD DEL TRABAJO COLABORATIVO PARA INTEGRAR UNA VISIÓN INTERDISCIPLINAR/TRANSDISCIPLINAR EN LAS OBRAS Y EN LA CREACIÓN DEL ESPECTÁCULO.	11
1.2.1 QUÉ ES EL TRABAJO COLABORATIVO?	13
1.2.2 <i>Tipos de trabajos de colaboración.</i>	15
1.3 CÓMO LLEVAR ESTAS TEORÍAS A LA PRÁCTICA.	16
INTEGRAR UNA VISIÓN INTER/TRANSDISCIPLINAR EN PROCESOS DE CREACIÓN, MEDIANTE EL TRABAJO COLABORATIVO/COOPERATIVO.	16
1.3.1 <i>Cómo Intérprete.</i>	17
1.3.2 <i>Cómo creador.</i>	18
2. LAS ESCENAS: DE HOMEWORK A ? CORPOREL.	19
2.1 HOMEWORK II: IN THE GARAGE	19
2.2 MILES AWAY STUDY	22
2.3 STOP MAKING SENSE	23
2.4 GIBRALTAR	25
2.5 ?CORPOREL	27
2.6 SITUATION 7. IMAGINATION	29
3. LOS INTERLUDIOS.	31
3.1 PROCESO DE CREACIÓN DE LOS INTERLUDIOS.	31
3.2.1 <i>Zerbait</i>	32
3.2.2 <i>Noizbait</i>	33
3.2.3 <i>Nonbait</i>	37
4. CONCLUSIONES	40
BIBLIOGRAFÍA	43
ANEXOS	45

Índice de ilustraciones

<i>Figura 1. Imagen de la Tabla. (Taylor, 2016).....</i>	<i>15</i>
<i>Figura 2. Ejemplos de la partitura Homework II:In the Garage.....</i>	<i>21</i>
<i>Figura 3. Ejemplo de la partitura gráfica de Stop Making Sense escrito para la bailarina.</i>	<i>25</i>
<i>Figura 4. Ejemplo de la partitura Gibraltar. Ejemplos de los ritmos transcritos de los cantos de las ballenas piloto.</i>	<i>27</i>
<i>Figura 5. Ejemplo de las notas del compositor en la partitura ? CORPOREL.</i>	<i>29</i>
<i>Figura 6. Ejemplo de la partitura Situations.....</i>	<i>30</i>
<i>Figura 7.. Última página de los textos de la Obra NOIZBAIT, mezclados.</i>	<i>34</i>
<i>Figura 8. Imágenes de la grabación del cortometraje realizado durante el 9 y el 10 de Noviembre.</i>	<i>36</i>
<i>Figura 9. “Grabando patos”. Fotografía de una mañana de grabación de naturaleza contaminada, en Leipzig, Alemania. Enero de 2020.</i>	<i>37</i>

La percusión es un encuentro.

*Un encuentro entre el movimiento y el sonido, un
encuentro entre lo visual y lo auditivo.*

*Un encuentro en el que viajamos desde lo más antiguo de
nuestros antepasados y llegamos hasta el ahora.*

Un encuentro que nos mueve, nos mece, nos baila.

*Un encuentro que nos transforma, nos traslada y nos trae
de vuelta.*

Polisemantika, habita en este encuentro.

Lo busca desesperadamente, constantemente.

Busca dentro de espacios conocidos y desconocidos.

Haciéndose plantear su porqué.

Sin este encuentro, no existiría.

El encuentro lo nutre, le da forma.

*Desde la soledad, busca la compañía necesaria para
continuar adelante. Y esto es lo que le da vida.*

Introducción

Este trabajo trata sobre el proceso de creación de un espectáculo, dentro de un contexto de creación-investigación artística. En él se analizan las interpretaciones y las obras creadas para el espectáculo *Polisemantika*. Además, encontramos el marco teórico, dentro del cual se ha llevado a cabo el proceso creativo entre las disciplinas artísticas (la música, la danza, el teatro, el cine y la literatura) y la relación interpersonal del proceso de creación entre los artistas de cada disciplina.

La intención de interpretar y crear obras artísticas con artistas de otras disciplinas artísticas, no es una cuestión nueva para mí. Estos últimos años, he ido cada vez teniendo más experiencias dentro de otras prácticas artísticas, como el teatro o la danza. Fuese de forma práctica, actuando dentro de obras de teatro o asistiendo a clases de creación coreográfica o como espectador, acudiendo cada vez más asiduamente a espectáculos, ensayos abiertos etc. He descubierto poco a poco un mundo artístico muy cercano en muchas cuestiones al musical, pero lejano al mismo tiempo. Esta lejanía fue evidente en algunos casos ya que no veía partituras, no veía los formalismos que podemos encontrar en un concierto de música clásica (como un concierto de orquesta por ejemplo). Generalmente tenían un hilo conductor, podía ser la investigación artística, podía ser una narración de una historia. Estas diferencias hacían que me adentrara dentro de sensaciones y experiencias que obtenía de forma muy diferente en comparación con los conciertos “clásicos”.

Esto hizo que tuviese más interés en espectáculos musicales de música contemporánea, en los que había un interés de alejarse de los convencionalismos que encontramos en la música clásica. Podían ser conciertos más convencionales, de improvisadores, de artistas sonoros... todos en torno a un lenguaje musical contemporáneo en el que las barreras entre las disciplinas artísticas se diluyen cada vez con más frecuencia. Y creo que este intento de alejarse se nutre en gran cantidad de experiencias artísticas que otras disciplinas artísticas ya estaban viviendo, unos años atrás.

Esta búsqueda, primero de corrientes que busquen este momento de ruptura con los convencionalismos y segundo de obras artísticas interdisciplinarias, que ha sido continua durante estos últimos cuatro años, me hizo replantearme muchas cuestiones que afectan de manera directa a mi pensamiento e interpretaciones como intérprete. Empecé a tener más consciencia de mis movimientos, de mi posición del **cuerpo**. A plantearme cuestiones cómo **la presencia** en el escenario, la forma en la que tengo que trabajar **la voz** cómo un instrumento musical, la musicalidad que pueden tener **los gestos**.

Dentro del proceso de este trabajo, en el que he investigado sobre las diferentes formas de enunciar la interdisciplinariedad y las diferencias de cada enunciado, me di cuenta de que si quería de verdad llevar a la práctica este proceso de investigación, tenía que crear unas obras en las que trabajar con artistas de otras disciplinas. Tenía que intentar salir de mi zona de confort cómo intérprete e intentar llevar a cabo todos estos cambios que sentía que me estaban afectando en mis interpretaciones, a la creación.

Esto lo he podido llevar a cabo gracias a las herramientas de otros lenguajes artísticos que he ido adquiriendo en estos años, como la capacidad de entender un proceso creativo desde la danza; la consciencia de la amplitud en el sentido estético de la música contemporánea; la práctica adquirida en la improvisación; la importancia de la voz y cómo utilizarla como un instrumento musical...

Comenzamos el proceso de creación de las obras a partir de estas herramientas, teniendo claro en cómo queríamos crear, desde donde y hacia qué objetivos, aún intentáramos siempre mantener todo lo más abierto posible, como forma de no crear desde la comodidad que podíamos encontrar en los lenguajes de cada disciplinas artísticas. Este proceso de creación indudablemente afectó el proceso de creación de las interpretaciones de las obras escogidas anteriormente, dando la importancia de creación a la interpretación, más allá del virtuosismo.

Y así, encontré la manera de poder llevar a cabo los objetivos planteados en el trabajo de investigación. Crear un espectáculo que explora sobre las relaciones entre las disciplinas artísticas dentro de un marco de creación, ya fuese una interpretación o una creación colectiva. Es decir, crear un espectáculo para percusión desde la transdisciplinariedad y el trabajo colaborativo, orientado para intentar llegar a un lenguaje en común entre los lenguajes de las diferentes disciplinas, creando un resultado híbrido.

El espectáculo, al tener como finalidad “inicial” un recital de mestrado en interpretación artística, dentro de la especialidad de percusión, tenía que tener como eje el lenguaje musical. Aún así, intentamos encontrar un lenguaje sobre el que poder entendernos entre artistas de diferentes ámbitos trabajando en la creación de un lenguaje artístico integrado dentro de las diferentes disciplinas, un lenguaje común dentro del cual podíamos entendernos. Hemos trabajado sobre los lenguajes de cada disciplina y las diferentes formas de experimentación artística en el que encontrábamos este lenguaje en común como la improvisación o el lenguaje corporal por ejemplo.

El trabajo está organizado en cuatro capítulos. El primer capítulo trata sobre el marco teórico. En él encontramos las diferencias entre la interdisciplinariedad, la multidisciplinariedad y la transdisciplinariedad y las teorías que podemos encontrar sobre el trabajo colaborativo. Estas teorías analizan las diferentes relaciones que se llevan a cabo durante un trabajo de creación, poniendo la atención en las relaciones artístico-personales (entendiendo esto cómo las relaciones de poder y estatus que aparecen en todo proceso de creación y entre el trabajo en común entre disciplinas artísticas diferentes), como la forma de tomar las decisiones creativas en colectivo o la separación de los trabajos que se dan en una creación colectiva. Finaliza reflexionando sobre qué tipo de relaciones se pueden llevar a cabo como intérpretes o como creadores y cómo se han llevado a cabo durante el proceso de investigación-creación.

El segundo capítulo analiza las obras propuestas como intérprete para el recital, explicando el marco desde el que se han querido integrar las diferentes disciplinas artísticas en cada obra y cómo se ha intentado llevar a cabo. Para ello, contextualiza las obras y las interpretaciones creadas desde un punto de vista colaborativo con los lenguajes artísticos de cada disciplina que aparecen en cada obra. Dentro de las interpretaciones, al tener obras de años y estilos diferentes, se trabaja desde el análisis crítico de interpretaciones de otros artistas y del análisis del trabajo personal.

El tercer capítulo trata sobre las obras creadas para el recital, en las que se ha querido llevar a la práctica el trabajo transdisciplinar y el colaborativo desde el inicio de la creación. Para este proceso formamos un grupo formado por mí, la bailarina Jone Amezaga y la artista visual Maren González. En este capítulo, además de analizar los interludios e intentar plasmar el proceso de creación en el que nos sumergimos, habla sobre la forma en la que hemos querido integrar el trabajo transdisciplinar y colaborativo. Analizando si aún teniendo el marco teórico desde el cual queríamos trabajar, lo hemos podido llevar a cabo.

El cuarto capítulo lo finalizan las conclusiones sobre este tipo de trabajos. Desde la forma en la que hemos integrado toda la teoría trabajada hasta la reflexión sobre la cual continuar investigando y trabajando. Intentando analizar los aciertos y errores que hemos cometido, ver donde están los límites de cada disciplina o hasta que punto tendríamos que desaprender estos límites para que de verdad pudiésemos crear desde un punto de vista horizontal y colaborativo real.

Por lo que este trabajo habla sobre todo el proceso de investigación-creación. Cómo, desde la investigación de un lenguaje artístico-teórico, podemos adentrarnos en una investigación práctica que nos lleva desde la interpretación de obras escritas por compositores a la creación colectiva de obras artísticas, que no podríamos definir como musicales o coreográficas. Y como intentar deshacer la verticalidad en un trabajo artístico, creando desde un colectivo horizontal. Pero para ello, tenemos que entender cómo hemos llegado (el mundo de la percusión, yo como intérprete) hasta este punto.

1. Cómo hemos llegado hasta aquí?

Desde la percusión, la cercanía con otras disciplinas artísticas cada vez es mayor. Se puede observar en obras de los años 70 como *Dressur* (1977) del compositor Mauricio Kagel o en obras de los años 80-90 como *Le corps a corps* (1979) o *Graffitis* (1980) del compositor Georges Aperghis; *Corporel* (1985) del compositor Vinko Globokar; *Musique de tables* (1987) del compositor Thierry de Mey. Obras escritas para percusionistas en las que interactúan junto a otras disciplinas, generalmente el teatro.

Este movimiento continúa vivo, ya que por ejemplo Thierry de Mey creó la obra *Silence must be* en el año 2002 o Georges Aperghis escribió *Retrouvailles* en el año 2013. Obras en las que el percusionista cada vez se aleja más de sus instrumentos, (clasificados de una manera clásica en el mundo académico como láminas y parches) y se centra en el cuerpo, en el movimiento, en la dramaturgia, en el habla.

Toda esta investigación me llevó a querer entender las relaciones que guardan las disciplinas artísticas entre ellas, en las obras escritas para percusión. Además, me llamaba la atención pensar en como se da la “relación de poder” o donde queda el “estatus” de cada disciplina. ¿Si el objetivo final es una obra musical, qué sentido tiene la conversación y el trabajo que mantienen estas obras con otras disciplinas? ¿Y en el caso de que no sea una obra para un músico a solo, cómo se trabaja entre las diferentes disciplinas?

Dentro de todas estas inquietudes, la mejor manera de poder investigar y expresar todo lo trabajado, era pensar y crear un recital basándome en lo aprendido en esta búsqueda. No había mejor manera, si no desde un concierto de percusión en el que pudiese plasmar todas las ideas trabajadas e investigadas hasta este momento. Como dice Cobussen en el artículo, “Musical Performances are (not) Artistic Research” (2017), esta practica era la manera de poder investigar y trabajar algo novedoso, dentro de la investigación artística, desde el mundo de la percusión.

(...) for me artistic research only makes sense – it is only useful and worth fighting for – if it really contributes something significant to already existing (artistic and/or academic) knowledge, knowledge that cannot be discovered or revealed in any other way except through art or by anyone besides an artist. (Cobussen, 2017, p.7)

Dentro del recital he intentado continuar con este movimiento de obras para percusión que interactúan con otras disciplinas y trabajan la relación que mantienen entre ellas. Este punto de partida, nos ha llevado a dar valor al lenguaje desde el que creamos, bien como intérpretes pero también como creadores, dejando entrever las diferencias que tiene la música con el resto de las disciplinas artísticas.

Y por ello he intentado encontrar conectores entre ellas. El intento de crear un lenguaje común entre artistas de diferentes disciplinas nos ayudaba en la creación, como en la investigación sobre el lenguaje inter/transdisciplinar. Ya que esta conexión creó el trasfondo, el hilo conductor del espectáculo y de la investigación. Es esta relación la que nos ayuda como espectadores a entender e integrar las ideas plasmadas en escena. Como dice Zembylas:

Intentionalities, interpersonal interactions and the context of the creative process are definitively relevant to the research, first to the extent that they provide understanding of the perspective of the actor, and second because artistic-creative production does not arise exclusively from standardised procedures that are internalised through repetition. (Zembylas, 2013, p.7)

Todo este proceso, el trabajo de investigación y la preparación del recital gira entorno a la teoría y a la práctica. La práctica se nutre de la teoría en cuanto avanza la investigación, hasta el punto en el que la misma práctica plantea preguntas que hacen que volvamos a la teoría constantemente. Por ello la metodología gira entorno a la investigación-acción, donde conviven la investigación teórica y la práctica. A la hora de trabajar las obras ha sido muy importante la investigación teórica para interpretar las obras. Pero, también ha sido importante la investigación práctica, para el desarrollo de la investigación, ya que desde la práctica se han desarrollado las ideas o las dudas.

Y para poder entender la relación entre las disciplinas artísticas, ha sido muy interesante poder trabajar con artistas de diferentes disciplinas, para entender la relación que hemos tenido en el proceso entre nosotros cómo un ejemplo de la relación que tienen las disciplinas artísticas entre sí a la hora de interactuar.

1.1. Interdisciplinariedad. Qué es? Cómo se define?

Para definir el marco teórico seguido en este proyecto es importante definir claramente qué son los cruces disciplinares o cómo se nombra más habitualmente, la interdisciplinariedad. Para ello, creo importante primero definir la interdisciplinariedad dentro de una investigación científica.

En la investigación científica, la interdisciplinariedad se define como un cruce disciplinar entre distintas disciplinas, como por ejemplo la biología y la geografía. Según el grado de integración, ámbito o alcance de la colaboración y los motivos de la investigación, podríamos definir tres categorías principales de cruces disciplinares o enfoques interdisciplinares:

Multidisciplinarity is described as collaboration between researchers from different disciplines investigating a specific problem from their respective angle using each discipline's conventional methods.

Interdisciplinarity is also characterised by collaboration between researchers from different disciplines, but with the difference that the research process is jointly established to develop a common methodological approach and a shared problem formulation.

The need of developing a common methodological approach and a shared problem formulation are also fundamental in transdisciplinarity, but the group involved in this process is extended to include participants from different disciplines and from outside academia 'transdisciplinarity extends beyond disciplinary thinking' (T.Horlick-Jones & S.J. Sime, 2004, p. 444 ; Russel, Wickson, & Carew, 2008, p.460; Citados por Mobjörk, 2010, p.868)

Si trasladáramos esto a las disciplinas artísticas, podríamos redefinir las categorías de cruces disciplinares de la siguiente manera:

La multidisciplinariedad:

La multidisciplinariedad se da en obras creadas entre artistas de diferentes disciplinas al rededor de una idea en común. Cada artista, crearía la parte correspondiente a su campo artístico y aunque al final se presenten cómo una obra completa, cada parte habría sido creada con metodologías diferentes, con un mismo objetivo.

Estas disciplinas diferentes actuarían entre sí, pero nunca se mezclarían. Es decir, los intérpretes de cada campo artístico, cómo los creadores, juegan un rol concreto en la obra, que se limitaría al campo artístico en el que son expertos.

La interdisciplinariedad:

La interdisciplinariedad también se da en obras creadas entre artistas de diferentes disciplinas, sobre una idea en común. La diferencia estaría en la forma de relacionarse entre las disciplinas. Para definir la idea sobre la que se quiere crear, se crearía un marco teórico común, buscando o creando para ello metodologías comunes entre las diferentes disciplinas. Es decir, metodologías de investigación aplicables para las diferentes disciplinas involucradas.

Además, la creación se dará de forma conjunta, con el objetivo de crear una obra donde las diferentes disciplinas se mezclen y parezca que crean una disciplina diferente.

La transdisciplinariedad:

La transdisciplinariedad es muy parecida a la interdisciplinariedad, pero se diferencia en el tipo de metodología que usará en el proceso de creación.

Para explicar esta diferencia metodológica es necesario definir la transdisciplinariedad.

Siguiendo lo que dice Nicolescu (1997) (citado por Styles, 2016 p. 619, itálica del texto original) “As the prefix ‘trans’ indicates, *transdisciplinarity* concerns that which *is* at once *between* the disciplines, *across* the different disciplines, and *beyond* all discipline.” a lo que Lukas Style añade más adelante, “(...) Transdisciplinarity is perceived when the creation of the elements in a work has occurred out of a relationship to each other and a necessity of combination”. (Styles, 2016 p.620)

Dentro de un enfoque transdisciplinar, Mobjörk (2010), siguiendo lo que dicen Wickson y Carew, escribe que no interactuaríamos sólo con especialistas de cada disciplina, sino que intentaríamos trabajar con gente de fuera de estas disciplinas “(...) collaboration between researchers from different disciplines and collaboration between actors within and outside academia” (p.868). Esto se podría dar, por ejemplo, en la investigación de metodologías de creación, trabajando con metodologías de otras disciplinas, en el proceso de definir la idea sobre la que se va a trabajar y en la búsqueda de información sobre esa idea.

Además de ello, Mobjörk continúa diciendo que dentro de la literatura sobre la transdisciplinariedad hay un consenso acerca de que el proceso de creación parte de la igualdad entre las disciplinas artísticas, creando desde el principio una sensación de disciplina en común y sin tener en cuenta la trayectoria o experiencia artística. “(...) there is no single methodology or set of methodologies that can be used to distinguish transdisciplinarity from other research practices.” (Mobjörk, 2010, p.869).

Pero, trabajar con un enfoque transdisciplinar conlleva que aunque el trabajo se de entre artistas de dentro de la misma disciplina, esta igualdad se lleve hasta el punto de que surge una única voz, un único lenguaje de entre todos los artistas. Podríamos encontrar un ejemplo de ello en los libros escritos entre varios escritores, donde surge de entre todos una tercera voz, creando una única voz e igualando a los artistas que trabajan conjuntamente en un proyecto, cómo lo comenta L. Style cuando habla sobre la perspectiva transdisciplinar: “As a result of scaffolding, of writers working together to build a process and, in turn, create a piece of writing, the voices of the individual writer’s blend into a third.” (Yancey & Spooner, 1998 citado por Styles, 2016, p. 621).

1.2. Necesidad del trabajo colaborativo para integrar una visión interdisciplinar/transdisciplinar en las obras y en la creación del espectáculo.

El trabajo con diferentes disciplinas, dentro de un enfoque multi-inter o transdisciplinar, conlleva trabajar sobre la mezcla de los lenguajes de las diferentes disciplinas. Es decir, trabajar sobre diferentes metodologías, técnicas de creación o técnicas artísticas. Esto me llevó a trabajar de manera directa o indirecta con diferentes disciplinas, trabajar con intérpretes de otras disciplinas, o trabajar individualmente (o con un compositor) técnicas de otras disciplinas artísticas, que se encuentran fuera de las técnicas trabajadas habitualmente en la música. Y en este trabajo, la colaboración es esencial, para aprender, comprender e interiorizar nuevas ideas y metodologías.

Esta colaboración nunca había sido trabajada por mi hasta ahora de una forma consciente. Digo consciente, porque ya que aunque había trabajado con diferentes artistas o sobre obras con técnicas de diferentes disciplinas, nunca tuve la consciencia de la colaboración que se estaba llevando a cabo. Además, algunos autores, cómo Ellen Mara De Wachter, creen que el trabajo colaborativo es parte del trabajo creativo de un artista siempre (De Watcher, 2017). Por lo que esta consciencia de la colaboración, sería en parte cuestión de darse cuenta de la colaboración que surge en cualquier tipo de trabajo creativo, sea crear una obra o una interpretación.

Este hecho, me influyó a la hora de plantearme el trabajo creativo de los interludios. Para ahondar más, encontramos un ejemplo en el libro “Co-Art: Artists on Creative Collaboration” (De Watcher, 2017):

To understand why all art may be considered collaborative, including work attributed to a solo artist, it is helpful to consider the notion of “art worlds” developed in the early 1980s by American sociologist Howard s. Becker. According to Becker, every work of art is the product of a specific art world comprising a range of participants, from support personal including studio assistants and fabricators, to distributors such as dealers and impresarios, to private or state patrons, aestheticians, critics, audiences and, of course, one or more artist. Becker analyses the structure and roles at play in the production of art, and highlights the importance of conventions, art theory and reputation in the operation of art worlds. According to Becker’s account, all artwork involves cooperation, and all artwork reveals signs of that cooperation. (De Watcher, 2017)

De Wachter argumenta el trabajo colaborativo cómo parte de toda obra artística, siguiendo lo que escribió Howard s. Becker. Toda obra de arte involucra cooperación y toda obra de arte revela signos de esa cooperación.

Alan Taylor (2016) utiliza dos citas diferentes para referirse a la cooperación artística y cuestionar la validez del termino colaborativo para todo tipo de trabajos de cooperación, utilizado según el autor, para referirse a términos que en realidad tienen características diferentes y por lo que podríamos definir de maneras diferentes:

Por un lado tendríamos la opinión de Miell y Littleton:

(...) Miell and Littleton (2004) refer to and argue in favour of their view of ‘ ... the essentially collaborative nature of all creative endeavour’ (p. 2). I would suggest that this is a misapplication of the term collaboration to a concept better described as dialogic artistic creation, originating with Bakhtin (1981).(Miell & Littleton, 2004; Bakhtin, 1981; citados por Taylor, 2016, p.564)

Es decir, según A. Taylor, la aplicación del termino colaborativo en este caso no sería el correcto y cree mejor utilizar el nombre dado por Bakhtin, “Dialogic artistic creation” (Bakhtin, 1981). No cree acertado usar la palabra colaborativo para todo tipo de trabajos llevados a cabo mediante diferentes personas. Ya que, siguiendo lo que dice Bakhtin “(...) He argues that all artistic creation takes place in dialogue with an artist’s previous work and the previous work of all other artists.” (p.564).

Desde el comienzo de esta investigación observé diferentes formas de entender el trabajo colaborativo y diferentes formas de aplicar el término “colaborativo”.

Por un lado podemos decir que toda obra de arte se crea mediante la cooperación o la colaboración y por tanto del trabajo colaborativo. Por el otro lado, encontramos que no todo lo que conlleva trabajar en contacto con entornos diferentes o personas diferentes, a lo que llamábamos cooperación o colaboración, se puede definir cómo trabajo colaborativo. Lo que me llevó directamente a la siguiente pregunta.

1.2.1 Qué es el trabajo colaborativo?

Siguiendo lo planteado por A. Taylor, que cita a Vera John-Steiner, la colaboración se encuentra cuando “Following John-Steiner (1997), I would suggest that the term collaboration should be limited to cases where the imaginative tasks are shared rather than divided between participants.” (p.567).

En una creación artística de colaboración entre diferentes artistas, el proceso de creación suele llevar a que cada cual contribuya mediante ideas diferentes o cómo lo denomina A. Taylor, diferentes “Imaginative Input” (Taylor, 2016). Estos diferentes “*Imaginative Input*” darán pie a diferentes trabajos o ideas que se utilizarán para la creación, nombradas por V. John-Steiner en la cita anterior cómo “*Imaginative Tasks*”. Estas diferentes ideas llevan a encontrar diferentes trabajos creativos dentro de la misma obra, donde al mismo tiempo, todos estos trabajos confluyen en la creación de la obra. Diferentes caminos hacia el mismo objetivo.

Dentro de esta idea A. Taylor, siguiendo lo que dice John-Steiner explica que se pueden distinguir la cooperación, que ocurre cuando “(...) each make specific contributions to a shared task” de la colaboración, que se daría cuando “(...) participants see themselves engaged in a joint task”. (John-Steiner, 1997)

Resumiendo esta idea, la división del trabajo de creación (*Imaginative Tasks*), donde cada artista aporta desde su visión personal (*Imaginative Input*) y puede desarrollarse de forma independiente de las demás ideas o de forma conjunta, puede crear diferentes formas de trabajo que se pueden dar, llevándonos a encontrar diferentes metodologías y prácticas que se pueden seguir en un proceso creativo entre diferentes artistas. Por tanto, para poder clasificar estas diferentes ideas, A. Taylor propone usar cooperación cuando cada persona contribuye de manera individual y el trabajo de creación se desarrolla de forma individual, con un objetivo conjunto. Dentro de la cooperación A. Taylor marca diferencias:

I also suggest that co-operative relationships may take two different forms:

(1) Where there is an agreed framework or scenario, perhaps produced collaboratively, and then the partners make their contributions separately. I will call this pre-planned co-operation.

(2) Where the partners work together in making their separate contributions, sharing decisions on the contributions as they develop. I will call interactive co-operation- (Taylor, 2016, p.569)

Tenemos la cooperación pre-planeada, donde la base de la creación se decide de forma colaborativa antes de comenzar con el trabajo y cada persona contribuye de forma individual. Y la cooperación interactiva, donde se trabaja de forma conjunta sobre las *Imaginative Input* que comparte cada persona, pero no se hace un trabajo conjunto desde el inicio. Por lo que creo que se debería llamar colaboración cuando los participantes se ven involucrados en el conjunto, en el proceso de contribución de ideas y en el trabajo creativo que se desarrolla con ellas

Siguiendo las diferencias que se pueden dar en el trabajo de creación, otro aspecto en el que podríamos encontrar diferencias sería el proceso de tomar las decisiones, a la hora de decidir metodologías, objetivos etc. En este ámbito son interesantes las conclusiones a las que llegaron Hayden y Windsor (2007, p. 32), que estudiaron diferentes formas de trabajo compartido en la composición musical y dividieron tres formas diferentes en las relaciones que se puedan dar entre el compositor y el intérprete:

(1) Directive: in which there is a hierarchy and the composer instructs the performers.

(2) Interactive: in which there is negotiation between the partners, ‘... but ultimately, the composer is still the author’.

(3) Collaborative: in which ‘... the development of the music is achieved by a group through a collective decision-making process.’ (Hayden & Windsor, 2007, p.32-33, citado por Styles, 2016, p.614)

Según el trabajo de Hayden & Windsor, encontramos tres tipos de relaciones. Directivo, cuando hay una jerarquía clara y el compositor da las instrucciones al intérprete; Interactivo, cuando hay una negociación entre los que están involucrados en el trabajo pero el compositor sigue siendo el único autor; Colaborativo, cuando todo el proceso de creación se da entre un grupo mediante un proceso de toma de decisiones colectivo.

Después de analizar diferentes trabajos, vemos que no hay una única definición para el trabajo colaborativo. Esta definición parte sobre cómo se entiende la división del trabajo imaginativo y como se llevan a cabo las tomas de decisiones.

Y esto nos lleva a plantearnos que podríamos diferenciar distintos tipos de trabajo compartido, definiendo cada tipo de trabajo según las diferencias de las que hemos hablado anteriormente.

1.2.2 Tipos de trabajos de colaboración.

Siguiendo las diferencias que se encuentran en las formas de colaboración, A. Taylor desarrolló una tabla para definir y diferenciar los diferentes grados de colaboración:

Hierarchy in decision-making			
		Yes	No
Division of labour (separation of tasks) in imaginative work.	Yes	<i>Hierarchical working</i> Tasks are divided between the participants. One or more participants decide on the contributions made.	<i>Co-operative working</i> Tasks are divided between the participants, but decision-making is shared.
	No	<i>Consultative working</i> The participants contribute to the same task or tasks. One or more people decide on the contributions.	<i>Collaborative working</i> The participants share both the tasks themselves and the decisions on the contributions.

Figura 1. Imagen de la Tabla. (Taylor, 2016)

En esta tabla encontramos cuatro definiciones para cada tipo de integración de los artistas en el proceso de creación junto a la división de trabajos en el proceso y en la toma de decisiones.

I. Trabajo jerárquico, cuando los trabajos de creación se dan de forma separada entre los participantes, y donde una persona o más toman las decisiones sobre las ideas o contribuciones que se dan en el proceso de creación.

II. Trabajo cooperativo, cuando el trabajo de creación se da de forma separada pero las decisiones se toman de forma conjunta.

III. Trabajo consultativo, cuando el trabajo de creación se da de forma conjunta, para lo que los participantes trabajan conjuntamente pero donde una persona o más toman las decisiones sobre las ideas o contribuciones que se dan en el proceso de creación.

IV. Trabajo colaborativo, cuando los participantes comparten el trabajo de creación y las tomas de decisiones.

Por lo tanto, podríamos definir el trabajo colaborativo según esta tabla, cuando el proceso de creación se hace de manera conjunta, con metodologías puestas en común y con un objetivo en común seguido en cada pequeño proceso. Además de esto, las decisiones sobre los objetivos a seguir, las metodologías a utilizar y la validez de las ideas que puedan surgir en el proceso de creación se decidirán de forma conjunta por todo el grupo de personas involucradas.

Siguiendo lo comentado antes por Alan Taylor, están completamente ligadas las relaciones de las diferentes formas de colaboración con las diferentes formas de cruces disciplinares antes descritas. Por ejemplo, lo que tendríamos como la cooperación pre-planeada, donde la base de la creación se decide de forma colaborativa antes de comenzar con el trabajo y cada persona contribuye de forma individual, podríamos estar hablando de la multidisciplinariedad.

O cuando hablábamos de la cooperación interactiva, donde se trabaja de forma conjunta sobre las *Imaginative Input* que comparte cada persona, pero no se hace un trabajo conjunto desde el inicio estaríamos hablando de la interdisciplinariedad.

Pero en el caso de cuando los participantes se ven involucrados en el conjunto, en el proceso de contribución de ideas y en el trabajo creativo que se desarrolla con ellas, en este caso estaríamos hablando de transdisciplinariedad. Por lo que para llevar a cabo un trabajo completamente colaborativo, debemos integrar la transdisciplinariedad en nuestro trabajo.

1.3 Cómo llevar estas teorías a la práctica.

Integrar una visión inter/transdisciplinar en procesos de creación, mediante el trabajo colaborativo/cooperativo.

Los procesos de creación que hemos llevado a cabo en este proyecto, han tenido como acompañante el cuestionamiento del marco teórico. Intentando responder a cuál es la mejor manera de integrar una visión transdisciplinar a partir de la música, y cómo afecta el trabajo colaborativo y el cooperativo a integrar esto en las obras.

1.3.1 Cómo Intérprete.

Por un lado, han sido procesos creativos cómo intérprete. No he creado una obra artística, sino que he creado una interpretación de ellas. Las obras son interdisciplinarias o transdisciplinarias. ¿Cómo llevar a cabo un trabajo interpretativo de obras interdisciplinarias de manera individual, sin conocer las técnicas de otras disciplinas que contenga cada obra?

Tenía que poner toda mi atención en cuestiones de otras disciplinas, además de las musicales. Para ello, además de trabajar con mis profesores de música, tenía que conocer, pensar y cuestionarme sobre ideas que generalmente no se trabajan en la enseñanza académica musical. Y para conseguir llegar hasta ese punto, tenía que trabajar con gente de otras disciplinas.

El trabajo personal fue fundamental. Tuve que recibir clases de otras disciplinas para poder adquirir conocimientos básicos de las disciplinas con las que tenía que trabajar en las interpretaciones de las obras. También el hecho de ver espectáculos de otros autores, investigar sobre ellos, leer artículos...Este trabajo personal me ayudó a pensar en los conceptos que quería trabajar, cómo la consciencia del cuerpo y del movimiento o el trabajo de la voz, trabajo que me ayudó en el proceso de creación de las interpretaciones y también en el proceso de creación de las interpretaciones de las obras.

Pero, una de las incógnitas era cómo iba a trabajar de forma colaborativa con los compositores de las obras.

En el caso de Vinko Globokar, este trabajo ha sido imposible, ya que no he tenido acceso a poder comunicarme con él.

Con otros compositores, cómo Francois Sarhan la comunicación ha sido indirecta, mediante ideas transmitidas por el propio compositor a mis profesores e ideas que él compartió en diferentes entrevistas. Mediante esta metodología pude trabajar sobre la visión interdisciplinar que él pensaba sobre la obra, pero no pudimos contrastar las opiniones diferentes que podían surgir de la manera de interpretar la obra musicalmente y teatralmente.

En el caso de Juan Luis Montoro y Benoit Montambault la comunicación directa con ellos me permitía trabajar sobre conceptos estéticos entre la importancia del movimiento y de la música, cuestión que ayudó en la creación de una interpretación dentro de una visión interdisciplinar. Aún así, no pude trabajar de manera colaborativa con ellos, por lo que creé una interpretación siguiendo sobre todo lo que ellos transmitían sobre la interpretación en la obra.

En último caso, en la obra de Álvaro Escalona trabajamos desde que el compositor tenía escrita la obra. Con esta primera edición, trabajamos probando diferentes instrumentos, diferentes baquetas. Buscamos la sonoridad que queríamos conseguir y probamos diferentes partes de la obra para intentar llegar a una interpretación en común. Para ello, hemos trabajado de manera co-operativa y consultativa, creando una interpretación en la que se mezclaron la visión de los dos.

1.3.2 Cómo creador.

Al plantear el concierto con obras interdisciplinarias, pensé que la mejor opción de continuar con la investigación sobre las diferentes disciplinas, la forma de comunicarse entre ellas y cómo llevar a cabo este trabajo de comunicación de una forma horizontal, era trabajar con artistas de otras disciplinas. Y por ello comenzamos con la creación de la obra escénica “ZERBAIT.NOIZBAIT.NONBAIT” para trabajar todas estas ideas teóricas en un plano práctico.

Durante el proceso de creación hemos pasado por distintas fases, encontrando momentos en los que según el contexto en el que se encontraba la obra, nos dirigíamos más hacia un trabajo colaborativo y otras veces hacia un trabajo cooperativo. Pero el mero hecho de trabajar con artistas de otras disciplinas hace que la visión interdisciplinar sea parte de la obra desde el inicio, incluso que sea la base del proceso de creación. Y este trabajo no se podría haber realizado sin un trabajo de compartir información, ideas, metodologías y tomar decisiones conjuntamente.

Sin estos elementos, tendríamos obras multidisciplinares, pero no conseguiríamos crear el lenguaje único al que queríamos llegar.

Después de analizar este marco teórico, creo importante profundizar más en el proceso de creación, diferenciando las obras interpretadas y las creadas por nosotras, separadas como las escenas y los interludios. Aunque comenzamos a trabajar de manera casi simultánea en las obras, la pronta elección de las obras interpretadas nos ofreció un hilo conductor inicial sobre el cual trabajar, por lo que decidimos separarlos formalmente. Por ello llamamos escenas a unas e interludios a las otras. Dentro de este análisis encontramos un pequeño análisis estético de cada una para poder entender sobre el objeto artístico desde el que comenzamos a trabajar y adentrarnos así en la forma en la que hemos llevado a cabo la creación en cada una de ellas.

2. Las escenas: De Homework a ? Corporel.

2.1 Homework II: In the Garage

Homework II: In the Garage es una obra de el compositor François Sarhan (Rouen, 1972). Creada en 2008, es una obra musical que gira entorno a la música, el teatro y el movimiento. Para la creación musical de la obra son indispensables el movimiento y el teatro, ya que son elementos activos que amplifican y modifican la forma de entender los sonidos rítmicos de la obra.

Por un lado encontramos unos ritmos claros acompañados de la voz, que “recita” o “rapea” un texto, mezclándose con la rítmica creada por la percusión corporal. La voz forma parte activa de la percusión corporal, convirtiéndose en un “ruido” o “tipo de golpe” más. Además, juega con el significado del mismo, planeando una historia que se cuenta mientras avanzamos en la obra.

Se mezclan dos textos. Por un lado, un texto escrito en tercera persona, que son instrucciones de cómo montar una máquina. Por otro lado, un texto escrito en primera persona que habla sobre las reacciones de la persona que está montando esta máquina, ya que no consigue montarla bien o por más que lo intenté falla una y otra vez. Estos dos textos, que al comienzo están bien diferenciados, se van mezclando durante la obra hasta que acaban por entremezclarse al final. Hasta el punto en el que no sabemos si está leyendo las instrucciones o está hablando de sus impresiones.

Esta mezcla, se amplifica si añadimos una interpretación teatral al texto, o si le otorgamos una intención. A la hora de leer las instrucciones, dentro de mi interpretación personal, he querido interpretarlo de la forma más objetiva posible, para darle énfasis a la forma y persona en la que está escrito. Podría ser cualquier persona leyendo cualquier tipo de guía de instrucciones. Para diferenciar los dos textos, he querido dar una interpretación más dramática al texto que habla sobre las impresiones o reacciones personales. Para ello, he intentado mostrar la frustración o la felicidad de una persona que no consigue montar esa máquina o que eufóricamente, después de tantos intentos lo consigue. Todo esto, hace que al comienzo podamos diferenciar bien los dos personajes trabajados en los textos hasta que al final de la obra se entremezclen.

Por otro lado, en la obra se trabajan específicamente cuatro gestos, que se interpretan con cuatro posiciones diferentes de la mano. Se pueden interpretar de distintas maneras: podríamos estar probando la maquina, comunicando ideas en lenguaje no verbal, podrían ser gestos no voluntarios o la mezcla de la voluntariedad de los gestos y la involuntariedad. Hay momentos en los que he querido dar un énfasis a estos gestos, para dar la intención de que estaba probando la maquina que estoy construyendo. Estos momentos son los que no hay nada mas que la respiración y los gestos. Pero cuando estos gestos están mezclados con la percusión corporal y el texto, he querido darles una intención más sutil, dándoles una intención de involuntariedad a los gestos y crear la rítmica con ellos. Por lo que la música se crea a partir de la percusión corporal, el texto rítmicamente recitado y la gesticulación. Todo ello hace que tengamos sonidos auditivos y “sonidos” que son sólo visuales.

Todo esto hace que las tres disciplinas*¹ se mezclen y no podamos diferenciar el teatro de la música o el movimiento de la música.

Podemos observar dos versiones diferentes de esta obra en las que juegan con estos elementos de manera muy diferente. Las dos son interpretaciones muy interesantes, aunque cada versión enfatizan más algunos elementos. Por ejemplo, en la interpretación de Aleksander Wnuk del 2015 (Wnuk, 2015) [Video](#), en la que la parte teatral toma mucha importancia. Este hecho hace que se pierda por momentos la sensación de estabilidad rítmica, para darle más énfasis a una parte del texto. Puede ser a una palabra, un gesto... Este hecho, personalmente, hace que tenga más peso la parte teatral.

Pero, sin embargo en la versión de Rostislav Balciunas (Balciunas, 2015), [Video](#), encontramos un equilibrio mayor entre la parte teatral y la música. Intenta no expresar demasiado las emociones que pueda sugerir el texto y esto nos da una mayor estabilidad en la parte musical y sobre todo rítmica.

Por lo que, siguiendo las anotaciones del compositor, que describe muy bien cómo quiere que se recite el texto, las dinámicas para el mismo, las alturas de la voz (delimitadas para dar mayor intención a la voz o no), la velocidad además de las anotaciones de los gestos, miradas a los lados etc. podríamos integrar las disciplinas en la obra musical (ver Figura 2).

Es una obra en la que creo que hay que trabajar la parte dramática y la gestualidad, pero no tienen que estar por encima del ámbito musical, ya que podría transformarse y evolucionar en otro tipo de obra.

¹ Durante el capítulo 2 y 3 aparece la palabra disciplina o lenguaje artístico refiriendome a las herramientas de metodología y las características de cada disciplina artística.

2.2 Miles away study

Miles away study es una obra del compositor Juan Luis Montoro (Málaga, 1991); escrita en 2018, para un instrumento diseñado por él mismo.

El instrumento es una tabla de madera con cuatro micrófonos de contacto, dos sensores de rayos infrarrojos, dos placas solares y dos luces programadas. Las placas solares reaccionan a los sensores y las luces creando sonidos, utilizados en la obra. Esta singularidad, hace que en la obra sean igual de importantes unos movimientos muy precisos, movimientos que crean una coreografía. Al trabajar la obra he querido realzar esta cuestión, dándole importancia a todo movimiento que se haga en la interpretación, creando así una interpretación musical y coreográfica.

Para la idea de la tabla de madera, el compositor ha tomado como referencia obras en las que se utilizan tablas o mesas como instrumentos. Ejemplo de esto son *Musique de table* (1987) de Thierry de Mey o la primera parte de la obra *Time and money* (2006) de Pierre Jodlowsky (1971).

La obra se basa en la formación, desarrollo y expansión de un ritmo tradicional de la música carnática, música tradicional de la zona sur de India.

Viene con indicaciones de cómo tiene que estar la luz para la interpretación de la obra, dándole importancia a otras disciplinas artísticas, como en este caso la iluminación.

Algo que pudo comenzar cómo en un desarrollo de unas ideas técnicas (el sonido de las placas solares y su alteración con diferentes elementos), plasmadas en esta obra, llegan a crear una obra musical transdisciplinar, que necesita el movimiento y la iluminación para poder interpretarse.

La electrónica juega un papel activo durante toda la obra, ya que gracias a ella podemos escuchar los sonidos creados por las luces mediante las placas solares. Es este hecho el que después desarrollado musicalmente crea la coreografía. Las placas y los sonidos que consigue el compositor de ellas, da una referencia sonora al movimiento. Siguiendo ejemplos como *Silence must be* (2002) del compositor Thierry de Mey, podemos observar que los gestos, aún sin sonido, pueden crear la sensación de música. Pero el movimiento en esta obra tiene como fin trasladar al primer plano el plano sonoro frente al movimiento.

2.3 Stop making sense

Stop making sense es una obra del compositor Benoit Montambault (1984), escrita en 2011. Es una obra escrita para un percusionista y una bailarina. Tiene tres partes.

Por un lado estarían la primera y tercera parte de la obra, interpretadas en la marimba. La marimba está modificada, ya que contiene algunas láminas de marimba especialmente pensadas para esta obra. Son 10 Re bemoles altos y bajos, es decir afinados al rededor de la nota Re Bemol, sin llegar a estar totalmente afinados. Además de estas láminas, hay que colocar cuatro láminas de vibráfono, también con la nota Re bemol, en vez de cuatro láminas de marimba de alturas diferentes (Reb 1-2-3-4).

En la primera parte utiliza esta disposición en la marimba para crear el movimiento desde la sonoridad. La bailarina, colocada en frente de la marimba, tiene que apagar las láminas del vibráfono, colocar la mano para conseguir la nota armónica, o apagar las láminas para conseguir un sonido sordo.

En la tercera parte, añade dos crótalos, Re bemol también, y continúa con el mismo juego utilizado en la primera parte, añadiendo el apagar los crótalos o moverlos para que el percusionista pueda tocarlos. Además utiliza recursos no utilizados en la primera parte, como apagar varias notas con el brazo entero.

Todo esto, escrito de una manera musical, crea diferentes planos en la obra. Por un lado el musical, ya que va variando la sonoridad de la marimba durante la obra y por otro lado el plano del movimiento. Todos los gestos crean una coreografía sincronizada entre la bailarina y el percusionista, dándole así importancia al movimiento a la hora de tocar la marimba. Entre el movimiento de los dos se crea la coreografía. Por esto, aunque podríamos interpretar esta obra con dos percusionistas, ha sido muy interesante trabajar con una bailarina, dando así más consciencia al movimiento de los dos.

Además de estas dos partes, tiene una parte intermedia, con un set de multipercusión (Bombo, cuatro tubos metálicos y un plato suspendido) y un tubo de metal con un altavoz pequeño que crea un sonido electrónico de acople. En este momento, cada intérprete está en su set, ya no forman parte del mismo instrumento y el juego es diferente. En la parte musical crea un plano sonoro dividido entre el set y la electrónica. En el plano del movimiento, la parte del acoplamiento, juega con las alturas y la intensidad, por lo que tiene importancia cómo se coloca el altavoz y donde, pero no tiene una importancia coreográfica en sí mismo.

El trabajo transdisciplinar ha sido muy importante en la creación de la interpretación de la obra, ya que hemos necesitado herramientas de trabajo que pudiéramos entender los dos intérpretes. Aunque al principio, fue más fácil empezar desde la visión musical. Después hemos ido creando herramientas para poder entendernos como diferenciar las láminas con colores, trabajar la sensación del pulso desde diferentes ámbitos o pensar en el movimiento de manera musical. Así, hemos podido crear una interpretación musical y coreográfica de manera colaborativa.

Dentro del trabajo de esta obra nos hemos encontrado con muchas dificultades a la hora de encontrar las herramientas de trabajo. Al comienzo, sin adentrarnos demasiado en la obra, pensábamos que no sería difícil reproducir los movimientos. Además contábamos con una partitura gráfica para poder aprender los movimientos de la bailarina (Fig. 3). Pero, cuanto más avanzábamos en la obra resultó más difícil para la bailarina. Al ser un lenguaje muy musical, no encontrábamos herramientas suficientes para poder trabajar entre los dos de manera eficiente.

La bailarina tenía que conocer el instrumento tanto como un percusionista. La disociación de las manos, muy trabajada en los intérpretes de música en general, y sobre todo en la percusión, tenía que estar al mismo nivel. Además de la dificultad en memorizar 8 minutos de música relacionados con movimientos casi idénticos. Por lo que, podríamos decir que aunque la obra fuese escrita para un músico y una bailarina, caso en el que podríamos trabajar aspectos de las dos disciplinas artísticas, sería más fácil una interpretación por ejemplo entre dos percusionistas o una bailarina con estudios musicales altos. Ya que no tendría que hacer el trabajo antes mencionado, tendría más herramientas para integrar y aprender el lenguaje de la obra y una vez estuviese creada la interpretación musical, se integrarían otros aspectos.

The figure shows a graphic score for a dancer, divided into four systems of 13 measures each. The notation is a mix of letters, arrows, and symbols. System 87 starts with 'H' and 'J' in the first measure, followed by 'I' and 'H' in the second. System 90 starts with 'C' and 'A' in the first measure, followed by 'B' and 'H' in the second. System 93 starts with five stars in the first measure, followed by 'I' and 'H' in the second. The notation continues with various letters and symbols throughout the systems.

Figura 3. Ejemplo de la partitura gráfica de *Stop Making Sense* escrito para la bailarina.

2.4 Gibraltar

Gibraltar es una obra escrita por Alvaro Escalona entre 2018 y 2019, para un set de multipercusión (Bombo, dos toms, bongos y 5 wood blocks) y electrónica.

Me parece muy interesante compartir lo que Alvaro Escalona escribió para su tesis hablando del origen de la obra y el título:

(...) Actualmente este punto geográfico es considerado uno de los más ruidosos del mundo por la gran afluencia de barcos cargueros, ferrys y otro tipo de embarcaciones que circulan a diario por este canal natural, hasta 200 cada día: “En las profundidades del Estrecho de Gibraltar a veces se registran estruendos de 180 decibelios, equivalentes al fragor que produce un cohete al despegar. Y ese ruido ensordecedor marca el límite del dolor que es capaz de soportar un delfín, una de las especies de cetáceos que habita aquellas aguas” (Marqués, 2008). En las costas del estrecho de Gibraltar existen varias especies de cetáceos, de entre los cuales destacan los delfines comunes y listados, ballenas pilotos, orcas, cachalotes y rorcuales. Haciendo evidente el impacto que genera ese nivel de contaminación acústica en los cetáceos. (Escalona, 2019, p.56)

Tiene tres partes, la inicial en la que la electrónica tiene la voz principal y la acompañan redobles en el bombo, hasta que la parte del intérprete va teniendo más presencia. Una vez llega al *fortissimo*, decrece hasta desaparecer. En este momento empieza la segunda sección, que juega con la sincronía y la desincronía entre el intérprete y la electrónica. Hay momentos en los que los golpes se tocan juntos, y hay momentos en los que parece que la electrónica anticipa los golpes o los retrasa. Los motivos rítmicos de esta segunda parte y la tercera son transcripciones de los sonidos de las ballenas piloto, interpretadas y transcritas por el compositor (Fig.4). Durante estas dos secciones reformula estos ritmos tímbrica y rítmicamente. La tercera sección tiene un carácter de coda, utiliza un ostinato, que va creciendo hasta llegar hasta el fortissimo. En ese instante, después de repetir varias veces el motivo rítmico final en fortissimo se calla súbitamente mientras la electrónica va en aumento, hasta desvanecerse por completo.

Toda la electrónica se creó a partir de grabaciones de ballenas piloto o ruidos de debajo del agua.

Esta obra es importante por el trabajo colaborativo realizado entre Alvaro y yo en el momento de la escritura de la obra, ya que tuvimos la opción de probar diferentes escrituras para la interpretación, diferentes baquetas, instrumentos y creamos entre los dos una interpretación. Aún no teniendo un trabajo interdisciplinar, me parecía importante tocar una obra en la que el trabajo de creación de la obra fue de una manera cooperativa y consultativa, siendo la única obra del repertorio que pude trabajar desde el primer momento en el que el compositor tenía escrita la obra.

The image displays two staves of a musical score for percussion instruments. The first staff, labeled '87', includes parts for Trumpet (Tp.), Tenor Clarinet (T. bl.), Bongos (Bng), Tom-toms (Tom-t.), and Bass Drum (Bmb.). The Bng part features complex rhythmic patterns with dynamic markings of *f*, *mp*, and *ff*. The Bmb. part has dynamic markings of *mf* and *ff*. The second staff, labeled '91', includes parts for Trumpet (Tp.), Bongos (Bng), Tom-toms (Tom-t.), and Bombo. The Bng part has dynamic markings of *mf* and *f*. The Bombo part has a dynamic marking of *f*. The score uses various rhythmic notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Figura 4. Ejemplo de la partitura Gibraltar. Ejemplos de los ritmos transcritos de los cantos de las ballenas piloto.

2.5 ¿Corporel

¿ *Corporel* es una obra escrita por el compositor Vinko Globokar (Anderny, 1934) en 1985. Es la obra más antigua del repertorio. Está escrita para un músico, en la que investiga sobre la sonoridad del cuerpo. Pero para ello, además de la música, la parte teatral y el movimiento son casi igual de importantes para la interpretación de la obra. No hay texto en la obra, solo sonidos muy percusivos. Cuatro consonantes (p,d,g,k) y cinco sonidos articulados con la boca y la lengua (un beso, un sonido de “wood block”, el sonido de la lengua al separarse fuertemente del paladar, el sonido “ts” de desaprobación o el aspirar).

Todo estos sonidos se usan de manera musical pero también teatral, ya que la repetición de estos crea una imagen del intérprete, en la que parece que estos sonidos le salen sin querer o de forma aleatoria. Así recrea una persona que puede parecer que se obsesiona con un sonido. Durante la obra van apareciendo los materiales sonoros creados con la boca o con el cuerpo. Podríamos interpretar que cuando aparece un sonido nuevo lo va buscando durante toda la obra. Hay otros momentos en los que presenta un sonido y lo desarrolla en esa parte solo.

Podría estar investigando sobre los sonidos primitivos de los humanos, ese momento en el que los humanos descubren que pueden recrear sonidos con su cuerpo o su boca.

Además de ello, el juego con el movimiento es esencial durante toda la obra, ya que el compositor da citas en la partitura de cómo tiene que estar el intérprete (sentado, de pie, con las manos detrás de la cabeza. Fig. 5). Además de la percusión corporal, recrea gestos como rascarse intensivamente o acariciarse durante toda la obra, siempre buscando el material sonoro que puede sacar de estas acciones. La obra acaba con un gesto claro de una persona haciéndose el “harakiri”. Por todo ello, la parte del movimiento es igual de importante como la parte musical en la obra.

Con todos estos elementos creó una obra totalmente transdisciplinar, que aunque esté escrito en una partitura y el lenguaje musical sea esencial, juega entre la música, el movimiento y el teatro.

VINKO GLOBOKAR: ? CORPOREL

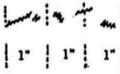
ANNOTATIONS

① In canvas trousers, bare-chested, barefoot. Seated on the ground, facing the audience. Stage lighting. Amplification.

 = strike the "soft" parts of the body (cheeks, abdomen, thighs etc.) with the flat of the hand.

 = strike the "bony" parts of the body (skull, collarbone, breastbone, knee, shin etc.) with the fingertip.

 = slide the flat of the hand on the parts of the body indicated with the idea of groping, caressing etc: 1 cm = 1 second.

 = rub with the flat of the hand (increasing/decreasing speed).

Voice: Avoid all vowel sounds. Only breathing sounds are used.

+ → ○ = start with mouth closed and gradually open it (wide open).

○ → + = start with mouth wide open and gradually close it.

 = kiss

 = cluck tongue (temple block sound).

 = draw back tongue while stuck on palate.

 = pronounce ts while inhaling (sound of disapproval).

 = suddenly open throat while inhaling.

These five sounds are produced while inhaling:
t, p, k, d, g - very percussive.

② Start: hands covering face.

③ voice skull **groping**

④ hands covering face

⑤ clack teeth while uncovering face, gradually open mouth.

⑥ voice head chest

⑦ **wipe**

⑧ voice head chest stomach

⑨ X = clap hands in front of you.
@ = clack fingers while holding arms crossed.

⑩ voice head chest abdomen leg

⑪ voice **caress**

head chest abdomen thigh

⑫ shin

⑬ voice head chest abdomen leg foot **bent**

⑭ (hum, remaining bent)

⑮ abdomen neck shin

⑯ (gradually straightening up) **lust upright.**

Figura 5. Ejemplo de las notas del compositor en la partitura ? CORPOREL.

2.6 Situation 7. Imagination

Situation 7. Imagination es una obra breve del compositor François Sarhan, que se sitúa dentro de una serie de obras llamadas Situations, escritas durante el año 2008-2020, ya que continúa con la escritura de más obras. Es una obra que trata sobre una situación. Dos intérpretes intentan responder a una pregunta, pero nada más empezar una la otra persona le corta con el sonido "tsk", haciéndole parar. En ese instante, ese intérprete comienza con la frase y le para la otra persona. Es una pelea fría para ver quien consigue responder la pregunta.

Sarhan tiene una versión grabada por él mismo, en la que interpreta a los dos intérpretes, grabándose dos veces y editando el video para que parezca que estamos viendo a la misma persona doble. Esta interpretación me pareció muy interesante, y quise intentar hacer una interpretación de esta pieza, siguiendo la versión que propone el compositor. (Situations 7. Sarhan, 2012). [Video](#)

La parte sonora de la obra esta compuesta por la voz, marcada rítmicamente y por el sonido “tsk” de interrupción y el “ha” de risa. La interpretación dramática de la obra es importante. Marca una frialdad en cada intérprete, cómo si las interrupciones no irritaran a la otra persona. Pero en la parte final, donde se ponen a imitar una risa irónica, la dramatización de esta acción da sentido a lo sonoro.

La frase, junto al movimiento, se paran cuando lo corta la otra persona pero continúa como si nada después. Además integra con el sonido “tsk” el movimiento de parar con el dedo índice. Creando así un gesto sonoro, utilizado en la cotidianeidad.

Una obra breve donde mezcla la voz marcada rítmicamente como en la obra *Homework* y la dramatización de una acción, responder a una pregunta sin que la otra persona te corte para responder lo mismo exactamente.

SITUATIONS François Sarhan

7
Imagination

"t" is a blocking and interrupting gesture, accompanied by the sound "tsk", an aspired sound.
the other player must stop then and be still until the next phrase.
It is cold and serious fight to express the phrase.

♩ = c. 70-80

1 *p* I ma gi na tion... *mf* tsk I ma gi na tion is

2 *mf* I ma gi na tion is tsk I ma gi

4 *simile* tsk I ma gi na tion is subver tsk I ma gi na tion is tsk I ma gi tsk I

na tsk I ma tsk I ma gi na tsk I ma gi tsk I

7 *breath in* tsk I tsk I tsk I tsk I tsk I tsk I tsk tsk tsk tsk

7 *breath in* tsk I tsk I tsk I tsk I tsk I tsk I tsk tsk tsk tsk

Figura 6. Ejemplo de la partitura *Situations*.

3. Los interludios.

3.1 Proceso de creación de los interludios.

La obra ZERBAIT.NOIZBAIT.NONBAIT comenzó con la intención de ser tres obras transdisciplinares, en las que llevar a la práctica las teorías de transdisciplinariedad y horizontalidad en el proceso creativo antes mencionados en el Capítulo 1. Estas tres obras iban a tener una duración entorno a 5 minutos cada una. Pero, aprovechando la situación de confinamiento que vivimos en abril de 2020, intentamos plasmar esta creación como un proceso de investigación, con la opción de que no tuviese una duración determinada, ya que esto cerraría mucho el proceso de investigación en sí.

Para ello pedimos unas ayudas institucionales, como forma de profesionalizar el proceso de creación y como oportunidad para conseguir un espacio donde poder trabajar juntos. Conseguimos una residencia de una semana en el espacio Garaion Sorgingunea en Ozaeta, Araba, País Vasco. En esta residencia, que hicimos del 8 al 14 de Agosto, comenzamos a trabajar Jone Amezaga, bailarina de Donostia y yo. Fue el comienzo de la creación.

En mayo nos dieron la ayuda Sortutakoak 16, una ayuda otorgada por Dantzagunea, espacio de creación y sitio de residencia de diferentes compañías de danza en Errenteria, Gipuzkoa, el País Vasco. Esta ayuda esta destinada a dar apoyo económico y un mes de residencia artística, residencia que hemos realizado en Septiembre y en Octubre. Esto nos dio, por un lado, la oportunidad de poder invitar a artistas para ayudarnos como mirada externa en el proceso de creación, y a poder profesionalizar el proceso de investigación. Tuvimos el placer de tener a Jone San Martin y a Olatz Beobide como mirada externa. Junto a Jone trabajamos muchos aspectos de la transdisciplinariedad y el lenguaje en común que queríamos crear entre la música, la danza y las imágenes. Trabajando sobre todo desde un lenguaje de improvisación en el que trabajamos sobre la importancia de crear esquemas y posibilidades, desde los que improvisar sobre ellos.

Además, esta ayuda nos ha ofrecido la oportunidad de tener una semana de trabajo técnico en el teatro Niessen, también de Errenteria. Esta semana de trabajo acabó con una muestra pública de la residencia. Con esto, conseguimos también involucrar en el proceso a artistas de otra disciplina, la iluminación.

Además de estas ayudas, hemos conseguido la ayuda Olatuak 2020, de carácter económico. Esta ayuda nos ha dado el soporte económico necesario para poder trabajar de manera totalmente profesional en el proceso y poder realizar las ideas que teníamos en mente.

La obra, separada en comienzo por tres capítulos trataba sobre tres temas diferentes. En el transcurso del proceso de creación esta diferencia clara de tres capítulos que hicimos al principio se ha ido diluyendo, hasta el punto en el que esta separación es muy vaga. Pero creo importante analizarlo desde la separación de los tres capítulos, para poder explicar el origen y desengranar las diferentes relaciones que tienen las disciplinas entre sí en cada momento.

3.2.1 Zerbait

El primero, *ZERBAIT*, (que quiere decir “algo” o “alguna cosa” en Euskera) comenzó como una investigación sobre la gestualidad y la musicalidad de una frase. “One apple a day, takes the doctor away”.

Comenzamos a trabajar sobre gestos voluntarios, involuntarios y el lenguaje de signos (Escribo lenguaje, ya que no trabajamos directamente sobre la lengua de signos, utilizada por las personas sordomudas. Trabajamos sobre gestos que representan palabras o emociones que utilizamos en nuestro día a día). Con esto, conseguimos una herramienta para poder trabajar sobre el movimiento y la música, creando una herramienta transdisciplinar.

Con esta herramienta, fuimos creando una escena en el que mezclamos todo esto de manera coreografiada y cerrada. Después, durante el trabajo que realizamos con Jone San Martin, pensamos en improvisar sobre este esquema. Los dos nos vamos compaginando los gestos hasta que nos quedamos frente al público. Además cada uno cierra los ojos en momentos aleatorios, como forma de encontrarse con la memoria y representar un recuerdo.

Indagando más en la gestualidad, creamos otra escena en la que cada persona trabaja desde su disciplina. La bailarina, lleva la gestualidad a un discurso, creando una historia explicada mediante gestos y la danza. Yo juego con la gestualidad que tiene el momento de tocar, creando así momentos de sonoridad “vacíos”, en los que continuo moviéndome como si estuviese tocando, pero no toco realmente. Visualmente es un momento lleno de música, aunque sea “vacío” sonoramente. Es una escena corta, en el que el desarrollo lo para la bailarina cuando acaba su discurso. Rompe la escena golpeando un Gong.

El trabajo continuó profundizando en el recuerdo y la memoria. Además de la frase antes citada, integramos un cuento, que era un recuerdo de Jone. Trabajamos sobre la memoria, la subjetividad de los recuerdos, la evolución de los mismos. Comienza la escena con Jone corriendo en círculos, mientras empieza a recitar el cuento suavemente. Mientras ella gira, hay un redoble de Gong que juega con tres timbres (Agudo, medio y grave).

Al inicio, esta escena surgió de la duración que puede tener la vibración de un golpe de gong, medido en cuantas vueltas corría Jone.

Esta escena acaba conmigo gritando “¡Muerto!” como si de un juego se tratase y el personaje del cuento (que es un diablo), aparece en la danza. Es un momento de explosión, en la que después de unos momentos de movimientos que se estaban repitiendo se rompe la carrera en círculos. Mientras tanto, empieza de nuevo una improvisación sobre la frase “One apple...” en círculos, andando hacia atrás, cómo si estuviera volviendo atrás en la memoria, repitiendo la frase con los gestos como un mantra. Improvisando con la repetición y la velocidad de la frase.

La escena acaba con un solo de Gong en el que se proyectan imágenes en el gong, para recrear la espacialidad de la sonoridad de este instrumento. Estas proyecciones son imágenes tocando el gong anteriormente, y van ampliándose creando un mosaico que “se come” al intérprete hasta acabar en oscuro. Sólo queda la resonancia del instrumento esparciéndose por todo el espacio.

El proceso creativo de este capítulo, separado en diferentes escenas fue creado totalmente de manera colaborativa. Algunas de estas escenas surgieron desde la voluntad de encontrar lenguajes en común entre la danza y la música, cómo la primera escena descrita. Otros, cómo el momento de la tercera escena en el que aparece el diablo, fueron ideas creadas entre los dos, pero trasladadas al lenguaje disciplinar de cada uno de nosotros.

3.2.2 Noizbait

El segundo, *NOIZBAIT* (que quiere decir “en algún momento” en euskera) comenzó como una investigación de la musicalidad tonal y rítmica de cuatro diferentes lenguas. Inglés, francés, euskera y portugués. El texto trata sobre un momento de búsqueda, en el que una persona se para a mirar a su alrededor. Describe así lo que le rodea, sus pensamientos sobre la profesión que tiene (en este caso una profesión artística) y sus pensamientos más personales de cómo ha llegado hasta ese punto y a donde quiere ir. El texto acaba dando un poco de esperanza a una visión oscura de su entorno, haciéndonos ver que todo sistema se puede entender desde puntos de vista muy diferentes. Exponiendo que el sistema que nos rodea y en el que vivimos lo podemos entender de una forma positiva. Nos podemos sentir parte del mundo en el que estamos, aunque lo veamos de una forma lejana. Podemos moldear nuestra visión del sistema, para poder sentirnos parte de él.

Para este capítulo, trabajamos sobre todo sobre la música y el audiovisual. La música está creada con los cuatro textos, con una voz en off que los recita. Los textos se van entremezclando, creando un “non sense”. De esta manera, lo más importante al principio será el contenido hasta que este “non sense” hace que lo importante sea la sonoridad de las lenguas y el contenido en sí pierda importancia. Después de este momento de desarrollo, acaba solo con textos en dos lenguas, para acabar con una frase en portugués “*Os ouvidos deixaram-me espaço, e encontrei uma nova forma de ver-te.*” (Fig.7)

Bukaera?

(3:53) *No começo nao acreditava em mim.*

Uma letra, duas. Era cómo se tivesse esperado este momento muito tempo. (4:03)

- (4:04) *Excuse moi c'est où l'arrivée? Je crois que je suis perdu. (4:09)*

E ali estavam. Quando cheguei vi que já tinha gente a minha espera. Ne dit pas ça! (4:13)

Há gente que chegou a muito tempo aqui, dizem. (4:17) Tu dois continuer juste droit, juste continue tout droit. (4:20)

Nao conhecia esta saída, Mais respondo eu. c'est où la fin? (4:24)

(4:24) *Hitzak, hitzak besterik ez diren hauek ez dakite. (4:28)*

Removeram a venda dos meus olhos,

mas nao conseguia ver mais. (4:32-) Fiquei cego.

(4:33) *Ez naute inoiz eramango nonbait hori den lekura. (4:35)*

(4:37) *Nao conseguia ouvir, pensar, sentir.*

Egonen balitz. (4:41)

O mundo continúa no mesmo sitio.

Noizbait. (4:44)

E sou uma minima parte de esto.

Nonbait. (4:47-)

Uma pequena e minúscula parte. (4:51)

(4:50-) (*The words, the books, the police, the house.*

The concerts, the shows, the lights, the sounds.

The teachers.) (5:01)

(4:53) *Encontrei uma nova forma de ver,
uma nova forma de ficar no olho do furacao
e me divertir. (5:00)*

(5:01-) (*the school, the teachers, the feelings.*

The theater, the music, the work, the dance, the Exit.) (5:08)

(5:02) *Uma forma de brincar com o fogo
sem me queimar. (5:06)*

(5:12) (*the people, the church,*

the rules, the places, the city,

the school, the teachers, the feelings.) (5:20)

(5:07) *E é a través das palavras, as letras,
a melodia que habita em elas,
o ritmo escondido e a canção proibida. (5:16)*

(5:21) *Os ouvidos deixaram-me espaço,*

e encontrei uma nova forma de ver-te. (5:28)

Figura 7. Última página de los textos de la Obra NOIZBAIT, mezclados.

En las imágenes, se hace referencia al contenido de los cuatro textos. En la parte del texto en inglés, son imágenes rápidas, que describen una ciudad en movimiento. En la parte del texto en francés, hemos querido darle importancia a la reflexión más filosófica, haciendo que las letras aparezcan como si las estuviésemos escribiendo en el momento. En la parte del texto en euskera, hemos querido reflejar la reflexión más personal, creando imágenes de un cuerpo. Jugando mucho con las luces y con planos muy cortos, hemos querido no dar a entender hasta el final del texto, de que estamos viendo un cuerpo humano. (Figura 8) Y para la parte del texto en portugués, el espacio se abre, llevándonos a la naturaleza y a un momento en el que una persona sale de un bosque y se adentra en una playa. Así, después de los anteriores textos, esta parte es la que muestra más imágenes lentas y abiertas.

Este cortometraje lo creamos entre Maren Gonzalez, profesional del mundo cinematográfico, y yo. Queríamos trabajar desde el inicio del proceso por lo que comenzó el trabajo cuando sólo existía una parte del texto. Así, trabajamos conjuntamente en la creación de los textos, la musicalidad de ellos, la forma de recitarlos. Mientras íbamos creando los textos creamos nuestro ideario de las imágenes. Antes de grabar estas imágenes, hicimos un boceto de cómo recitar los textos, para tener un esquema de cuantos minutos de imágenes precisábamos para cada parte. Una vez creado todo esto, empezamos a trabajar con Ander Merino, como productor y mirada externa del proyecto. Junto a él pensamos más en las técnicas de grabación que usaríamos, como por ejemplo el uso de cámaras analógicas para las partes en euskera y portugués.

El trabajo colaborativo se ha dado de muchas maneras en este proceso. Desde la creación del texto a la creación de las imágenes hemos compartido ideas, bocetos y creado entre los dos conjuntamente. Aún así, el proceso al ser tan diluido en el tiempo, ha ido perdiendo horizontalidad. Desde el momento en el que uno de los dos no tenía tiempo para enfocarse en el trabajo creativo la otra persona tenía que asumir algunas decisiones de manera individual. Aunque intentamos compartir las correcciones, las ideas ya no se crearon de manera conjunta.

Por otro lado, la transdisciplinariedad también ha aparecido en muy pocos momentos en este proceso. Al contar con un equipo grande de grabación y diferentes puestos de trabajo, de un equipo de 10 personas, la única persona externa al audiovisual era yo. Por ello, aunque la música fue creada pensando en las imágenes y estas fueron planteadas para los textos y la música, el proceso de trabajo ha sido totalmente diferente al proceso creativo de los otros dos interludios.

El cambio de fechas de la grabación del cortometraje² nos obligo a modificar la representación que hicimos el 23 de Octubre de la obra completa. Planteamos el interludio sin las imágenes, solo con el audio y el resultado nos sorprendió gratamente. En la representación, mientras se escuchaba el audio del texto recitado, colocábamos todos los micros, cables y cajas de inyección necesarias para la siguiente escena, representando el trabajo de dos técnicos. Jugamos con las luces, utilizando dos linternas frontales y dos focos industriales para crear sombra y luces dentro del escenario.

Y con ello, vimos que habíamos creado un material sonoro que podía tener varias finalidades. Una, la original, en la que es la música del cortometraje. Otra, la de una obra musical en sí. Esto nos ha dado pie a que podamos jugar con este audio también dentro del recital como una obra musical, aunque fuese creado para ser parte de un proyecto audiovisual.



Figura 8. Imágenes de la grabación del cortometraje realizado durante el 9 y el 10 de Noviembre.

² El cortometraje iba a ser realizado después del primer confinamiento de Marzo 2020, pero una vez conseguimos las ayudas económicas, replanteamos el proyecto para poder profesionalizar también esta parte de la creación. La grabación de las imágenes se ha retrasado, impidiendo que el cortometraje llegara a tiempo para la primera vez que se iba a mostrar en público. Por lo que en este trabajo aparece el análisis del concepto de la obra y la forma en la que hemos trabajado sobre ellas hasta finales de Octubre de 2020. La grabación de las imágenes se realizará entre Noviembre y Diciembre del 2020 y finalizará el proceso en Diciembre y Enero de 2020-21.

3.2.3 Nonbait

El tercero y último capítulo, *NONBAIT* (que quiere decir en algún lugar en euskera) es parte del proceso de investigación que estoy llevando a cabo junto a Jone Amezaga. Este capítulo tiene una temática diferente y por ello, creamos herramientas diferentes para trabajar en él.

Comenzó como una exploración de los diferentes sonidos que nos podemos encontrar en las ciudades, para lo que grabamos sonidos de ciudades diferentes. Los sonidos fueron grabados en Leipzig, Berlin, Oporto y Donostia. Están repartidos en tres grupos: Sonidos de la naturaleza dentro de la ciudad, que podríamos llamar naturaleza contaminada (Fig. 9); Sonidos de los medios de transporte que se usan dentro de la ciudad cómo trenes, tranvías, autobuses, tráfico. Dentro de este grupo integramos también sonidos de obras; Y para terminar, sonidos de la gente en calles principales.

Empezamos a trabajar sobre las emociones y sensaciones que nos creaban estos sonidos, intentando llevarlos al cuerpo. Nos interesaba también el uso del cuerpo como medio sonoro, por lo que probamos a utilizar diferentes micrófonos de contacto repartidos en el cuerpo de la bailarina para poder utilizarlos y mezclarlos con los sonidos pregrabados. Este proceso nos llevó a muchos lugares en los que aparecieron muchos caminos posibles.

Al final, lo que queríamos trabajar era la comunicación entre los dos intérpretes y por ahora, acabamos por llevarlo a un campo en el que plasmamos una situación inicial. El escenario aparece lleno de micrófonos de contacto, que se usan para poder dar sonido a los movimientos que se hacen en el escenario. Esto, mezclado con efectos electrónicos, nos dio pie a poder jugar con los sonidos que crea el cuerpo con los de la ciudad.



Figura 9. "Grabando patos". Fotografía de una mañana de grabación de naturaleza contaminada, en Leipzig, Alemania. Enero de 2020.

Para esto, creamos tres pasos coreográficos relacionados con los diferentes grupos de sonidos. Así, en cuanto el movimiento está en uno de esos pasos recibe los inputs lanzados por los sonidos pregrabados haciéndole cambiar de paso. Al principio los sonidos aparecen de una forma clara y breve hasta que se van entremezclando y llega un momento en el que aparecen todos los sonidos juntos. Esto se mezcla con los micrófonos antes mencionados, teniendo así el movimiento de los sonidos, los sonidos pregrabados y los sonidos creados en directo. Recreando así el estrés que generan los sonidos de la ciudad.

La bailarina continúa avanzando en el desarrollo de los tres pasos, totalmente desfigurados. Mientras, en el plano sonoro pasamos a una parte en la que queríamos traer el sonido real de la ciudad o sitio donde estuviésemos, abriendo las puertas/ventanas que dan al exterior. Por lo que, después de traer estos sonidos de las ciudades de una forma en la que ponemos la atención sobre ellos, pasa a ser una banda sonora que está en el fondo, cómo suele ser habitual en nuestro día a día. Los pasos coreográficos, ya desligados de los grupos de sonidos y de su forma original se van diluyendo.

Y en este instante comienza la última parte de este capítulo, totalmente ligado a la improvisación y la performance. Creamos unos esquemas de posibilidades o herramientas que podíamos usar en este momento. Recoger los micrófonos arrastrándolos por el suelo, ponernos micrófonos en el cuerpo, rodear a una persona con micrófonos, poner un micrófono en la garganta para cantar desde “el interior” del cuerpo, utilizar una cinta americana para pegar micrófonos y crear un efecto sonoro, tocar sobre los micrófonos... Toda esta parte, nos ha llevado a trabajar desde un lenguaje común y diferente al mismo tiempo.

Común, porque creamos unos esquemas en los que tenemos unos elementos que podemos utilizar los dos para la improvisación. Los dos estamos en escena, y creamos desde la escucha que tenemos entre los dos. Diferente, porque cada uno se adentra desde un momento diferente (Jone lleva tiempo en escena y ha desarrollado completamente los pasos antes mencionados, y yo vengo de abrir las puertas/ventanas que dan al exterior). Además, cada uno suele buscar estas herramientas desde su disciplina, dándole más importancia desde mi parte al plano sonoro y desde la parte de Jone al plano de la composición escénica y el movimiento, aunque los dos tengamos en cuenta estas cuestiones.

El final acaba de una forma improvisada. Puede acabar con los dos saliendo de la escena, con uno saliendo y la otra persona haciendo una acción...

Todo este lenguaje, trabajado durante el proceso de creación y nuevo, en cierta forma, para los dos, nos ha ayudado a poder llevar a cabo lo que teníamos en mente desde una posición en común. Mezclando nuestras disciplinas, nuestros conocimientos, nuestro bagaje en un lenguaje nuevo, que nos lleva a sitios donde quizás nunca habíamos pensado que íbamos a llegar. Y esto no hubiese sido posible sin la idea de crear algo colaborativo, horizontal y transdisciplinar.

4. Conclusiones

Para finalizar, me gustaría hablar sobre las reflexiones que hemos tenido durante el proceso de investigación-creación y escritura de este trabajo.

Por un lado tenemos todo lo que rodea al nombre del espectáculo, *Polisemantika*. Semántica, el campo que estudia los significados de las palabras. Polisemantika quería expresar este estudio de los diferentes significados que pueden tener los lenguajes de las disciplinas artísticas y su forma de comunicarse entre ellas. Queríamos que las disciplinas acabaran por fundirse en un lenguaje único y que creara cada una de ellas una referencia a las demás. Crear un espectáculo en el que no supiéramos si las obras creadas (los interludios) eran obras musicales o coreográficas, e intentar que estás ayudaran en el proceso de deshacer la opinión del público que estaban viendo un concierto de música, dando cabida a ver los diferentes lenguajes trabajados en las obras de percusión que estábamos interpretando.

He intentado realzar las diferentes cuestiones planteadas en el inicio. Creación de un espectáculo de música contemporánea para percusión, desde el trabajo colaborativo y la transdisciplinariedad. Durante el proceso de selección de las obras para el recital, quizás planteaba que no podría darse un trabajo transdisciplinar con obras a solo, y creo que he descubierto que los lenguajes artísticos pueden encajar y trabajar de algunas formas en las que esta transdisciplinariedad es casi impuesta de manera involuntaria. Podríamos ver esta imposición por ejemplo cuando queremos hacer un trabajo horizontal y colaborativo, en el que deberíamos estar hablando de transdisciplinariedad.

Me gustaría añadir que además de la transdisciplinariedad, cuestión trabajada en esta investigación podríamos estar investigando también sobre otras definiciones no mencionadas en este trabajo, por ejemplo el movimiento “New discipline” que Jennifer Walshe en el manifiesto de este movimiento comenta:

“Perhaps we are finally willing to accept that the bodies playing the music are part of the music, that they’re present, they’re valid and they inform our listening whether subconsciously or consciously. That it’s not too late for us to have bodies.” (Walshe, 2016)

Es un movimiento que, con una breve definición, intenta integrar la visión y la percepción corporal dentro de la creación musical y de la interpretación de las mismas.

O el proceso de trabajo “Devising”, una práctica que tiene como principio la anulación de jerarquías en la construcción del objeto artístico y la creación colectiva a partir de improvisaciones. Como vemos, el campo de investigación sobre los cruces disciplinares o la anulación de las diferencias de los diferentes lenguajes artísticos está en continua evolución y este trabajo no es más que un intento de abarcar información sobre ellos e intentar aplicarlo en un proceso de creación en el que se iban a trabajar sobre interpretaciones de obras musicales y creaciones propias. Y para poder ahondar en alguna de estas prácticas, hemos preferido centrarnos en el trabajo interdisciplinar y transdisciplinar.

Por otro lado, creo que que cuanto más nos alejábamos y deconstruíamos nuestros lenguajes artísticos, más cerca solíamos estar de conseguir esa única voz entre las disciplinas. Cuestión que hemos podido trabajar más cuando creábamos nosotros las obras. Aún así, nosotros mismos nos topábamos con algunos límites de nuestras disciplinas artísticas. Aunque intentáramos buscar siempre una horizontalidad en nuestro trabajo, encontrábamos momentos en los que una disciplina quedaba más remarcada frente a otras y perdíamos esa voz única y la horizontalidad de nuestro trabajo. Hemos intentado ser sinceros con nuestro trabajo constantemente, intentando corregir estos momentos, buscando y creando herramientas de trabajo que nos ayudaran en buscar siempre un lenguaje en común entre nuestras disciplinas.

Quizás por la cercanía entre ellas o simplemente por el tiempo que hemos invertido en esta búsqueda del lenguaje común entre el movimiento y la música, podemos encontrar una diferencia si lo comparamos con cuando creábamos con el audiovisual. Por ejemplo, cuando el video fue integrado dentro de una escena, en el capítulo *ZERBAIT*, pudimos trabajar desde la horizontalidad entre las disciplinas, aunque el video siempre acabara por superponerse a las demás. Pero en el caso del capítulo *NOIZBAIT*, que es un cortometraje, la creación de las imágenes necesitó de un esfuerzo, trabajo y dedicación mayor en comparación con la música del mismo. Este hecho creo que hizo casi imposible esta horizontalidad entre las disciplinas. Hemos intentando muchas veces volver al origen de nuestro trabajo y poner atención en esto. Pero, todavía hay un campo de trabajo interesante y amplio en intentar esta horizontalidad dentro del trabajo interdisciplinar de la música y el audiovisual.

Para finalizar quería exponer una idea que surgió cuando nos acercábamos al día de representación de este espectáculo, que fueron los límites de cada disciplina artística. Dimos en la creación de la interpretación de la obra *Stop Making Sense* con una barrera, que hizo plantearnos esto mismo. ¿Podría alguien sin estudios musicales interpretar esta obra? ¿Aún creando herramientas por parte del compositor como la partitura gráfica, esto facilita el estudio a una bailarina o se lo complica aún más, ya que esta partitura integra un lenguaje musical trasladado al movimiento?

Con el movimiento de obras para percusión que tienen este trabajo interdisciplinar en el origen encontramos partituras gráficas, siempre creadas desde un lenguaje musical, como el nombre indica acaban por ser generalmente partituras. Facilitan el entendimiento a las personas que van a interpretar estas obras, generalmente músicos. Pero en el caso de la obra *Stop Making Sense*, la obra está escrita para un percusionista y una bailarina, aunque todo el lenguaje para el aprendizaje de la obra sea musical. Por lo que, creo que aún teniendo la intención de crear una obra transdisciplinar, el hecho de que el proceso de aprendizaje y las herramientas para ello solo estén ligadas a una de las disciplinas hace que pierda, durante el proceso de aprendizaje y creación de la interpretación, la transdisciplinariedad de la misma.

Por lo que, creo que siendo conscientes de estos límites, para poder crear desde una horizontalidad entre los intérpretes debemos integrar una visión transdisciplinar, y de la misma manera crear un lenguaje en común entre las disciplinas para trabajar entre ellas. De otra manera, siempre tendremos disciplinas artísticas (o intérpretes, o creadores) con mayor o menor jerarquía sobre las demás. Y en nuestro caso, no hemos más que comenzado este camino de desaprendizaje, para poder llegar hasta el punto en el que, aún manteniendo la disciplina artística de cada uno, poder crear de manera colaborativa y transdisciplinar.

Bibliografía

- Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination*. (Vol. 60). Austin: University of Texas Press.
- Balciunas, R. (4 de Enero de 2015). *Youtube*. Recuperado el 25 de 9 de 2019, de https://www.youtube.com/watch?v=kio0XB1pOtU&feature=emb_logo
- Becker, H. (2008). *Art worlds: updated and expanded*. University of California Press.
- Cobussen, M. (2017). Musical Performances are (not) Artistic Research. *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research*, 1 (1), 5-15.
- De Watcher, E. (2017). *Co-Art: Artists on Creative Collaboration*. Phaidon.
- Escalona, A. (2019). *Cantos de ballenas en la composición musical contemporánea*. Porto.
- Fontaine, S., & Hunter, S. (2006). *Collaborative writing in contemposition studies*. Thomson/Wadsworth.
- Freitas, L., Morin, E., & Nicolescu, B. (1994). Charter of transdisciplinarity. *CIRET International Center os trendsisciplinarity*.
- Hayden, S., & Windsor, L. (2007). Collaboration and the Composer: Case Studies from the end of the 20th Century. *Tempo*, 61 (240), 28-39.
- Huutoniemi, K., Klein, J., Bruun, H., & Hukkinen, J. (2010). Analyzing interdisciplinarity: Typology and indicators. *Research policy*, 39, 79-88.
- John-Steiner, V. (1997). *Notebooks of the mind: Explorations of thinking*. Oxford University Press.
- Miell, D., & Littleton, K. (2004). *Collaborative creativity: Contemporary perspectives*. Free Association Books.
- Mobjörk, M. (2010). Consulting versus participatory transdisciplinarity; A refined classification of transdisciplinary researc. *Futures*, 42, 866-873.
- Nicolescu, B. (12-14 de Noviembre de 1997). *The transdisciplinary evolution of the University Condition for Sustainable Development*. Recuperado el 22 de abril de 2015, de [ciret-transdisciplinarity.org: http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c8.php](http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c8.php)
- Pohl, C., & Hadorn, G. (2008). Methodological challenges of transdisciplinary research. *Nature Sciences Sociétés*, 16 (2), 111-121.
- Ramadier, T. (2004). Transdisciplinarity and its challenges: the case of urban studies. *Futures* (36), 423-439.
- Reither, J., & Vipond, D. (1989). Writing as collaboration. *College English*, 51 (8), 855-867.
- Russel, W., Wickson, F., & Carew, A. (2008). Transdisciplinarity: contexts, contradictions and capacity. *Futures* (40), 460-472.
- Sarhan, F. (s.f.). Home work, an interview wiht C.Clarino. (C.Clarino, Entrevistador)

Polisemantika. Creación de un espectáculo de música contemporánea para percusión, desde el trabajo colaborativo y la transdisciplinariedad.

- Situations 7. Sarhan, F. (2012). *Youtube*. Recuperado el Noviembre de 2019, de https://www.youtube.com/watch?v=CEYx9CBq1_4
- Styles, L. (2016). Handspun, The Role of Collaboration and Embodiment as Compositional Process-A Transdisciplinary Perspective. *Contemporary Music Review* , 35 (6), 612-629.
- T.Horlick-Jones, & S.J. Sime. (2004). Living on the border: knowledge, risk and transdisciplinarity. *Futures* (36), 441-456.
- Taylor, A. (2016). "Colaboration" in Contemporary music: A Theoretical View. *Contemporary Music Review* , 35 (6), 562-678.
- Walshe, J. (Enero de 2016). *Borealis Festival*. Recuperado el 15 de 10 de 2019, de <https://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/>
- Wickson, F., Carew, A., & Russell, A. (2006). Transdisciplinary research: characteristics, quandaries and quality. . *Futures* , 38 (9), 1046-1059.
- Wnuk, A. (5 de 2 de 2015). Recuperado el 15 de 9 de 2019, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=j5umhmcnMBA&t=331s>
- Yancey, K., & Spooner, M. (1998). A single good mind: Collaboration, cooperation, and the writing self. *College Composition and Communication* , 49 (1), 45-62.
- Zembylas, T. (2013). Artistic creation as a result of practice-based knowing. Extended version of a conference paper.

ANEXOS

Anexo – Texto completo del capítulo NOIZBAIT.

INTRO

Enjoying with

the people, the church,
the rules, the places, the city,
the school, the teachers, the feelings.
The theater, the music, the work, the dance, the Exit.
The words, the books, the police, the house.
The concerts, the shows, the lights, the sounds.
The teachers.

J'ai peur.

- Ouais, je sais, je sais, c'est pas une competition,
mais comment c'qu'on vais le fair sans penser à une competition?

- Okay, donc on a des numeros mais on doit pas penser à eux. Tout ça pour avoir
un numero.

C'est l'art de notre temps.

The cinema.

The bus, the cars, the traffic, the bike; the train, the plane.

The stairs, the road, the way.

The velocity, the calm.

The streets. The time.

The sun, the light.

Enuen aurrera egiteko gogorik.

Imaginatzeko astirik ez

eta jada guztiaren barnean aurkitu nuen nere burua.

Zergatik aukeratu nuen nik bide hau? Zergatik txalotzen naute, egin dudana sentitzeko astirik ez
dutenek?

Zein da pertsona bakoitzaren muga subjektiboa aski da esateko? Egiten duenaz nazkatu, arkatza
utzi eta sentitzen duenean jartzeko arreta? Begirada?

- Je peux pas fair ça avec toute cette monde de sentiments qui s'agite tout le temps
que j'ai pas besoin. Où c'qu'vous ettiez quand je eu la securité de fair ça que j'ai
voulais faire? Et maintenant vous faites quoi? Quoi?

MIXER!

The doorman, the waitress,

Nora goaz?

Nora noa?

Nora nindoan bide honetatik?

Nora eramán nau?

(the cleaner, the driver.

who plays all days in the door of the station.

- Tout es mort ici, mais on doit penser que non. L'art se poursuit à lui-même, mais
çá ce n'est pas une compétition. On essay de créer vie qui est née morte. C'est l'
art qui se mange a lui- meme.

who's sitting in front, just waiting. Looking.)

Noiz sentitu nuen nik mundu hau zela ene mundua.

Paretak ikusten ditut uneoro nere aurrean. The cobblestone, Eskuin zein ezker. The cement, the
rocks, the grass.

Aurrera egiterik besterik ez dagoela sinestarazi diogu gure buruei, The river, gero, the sea, noizbait,
inoiz, the mountains, the trees, agian, iritsiko gara nonbaitera eta. On acredite pas sur, mais on
fait part de.

Tira, The wind, nonbait hori existitzearekin nahikoa satisfakzio izango dut. Et on continue, on
continue, the rain on change rien et on continue. Egia izango da nonbait hori existitu ez eta
beti egon izan dela ene oinen azpian?

The money.

Bukaera?

No começo nao acreditava em mim.

Uma letra, duas. Era cómo se tivesse esperado este momento muito tempo.

- **Excuse moi c'est où l'arrivéé? Je crois que je suis perdu.**

E ali estavam. Quando cheguei vi que já tinha gente a minha espera. **Ne dit pas ça!**

Há gente que chegou a muito tempo aqui, dizem. Tu dois continuer juste droit, juste continue tout droit.

Nao conhecia esta saída, Mais respondo eu. c'est où la fin?

Hitzak, hitzak besterik ez diren hauek ez dakite.

Removeram a venda dos meus olhos,
mas nao conseguía ver mais. Fiquei cego.

Ez naute inoiz eramango nonbait hori den lekura.

Nao conseguía ouvir, pensar, sentir.

Egonen balitz.

O mundo continua no mesmo sitio.

Noizbait.

E sou uma minima parte de esto.

Nonbait.

Uma pequena e minúscula parte.

(The words, the books, the police, the house.

The concerts, the shows, the lights, the sounds.

The teachers.)

Encontrei uma nova forma de ver,
uma nova forma de ficar no olho do furacao
e me divertir.

(the school, the teachers, the feelings.

The theater, the music, the work, the dance, the Exit.)

Uma forma de brincar com o fogo
sem me queimar.

(the people, the church,

the rules, the places, the city,

the school, the teachers, the feelings.)

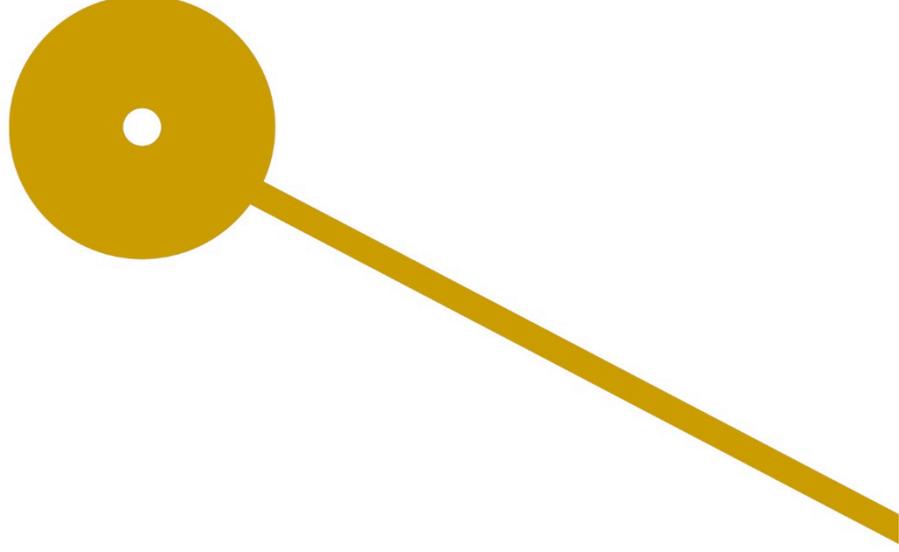
E é a través das palavras, as letras,
a melodia que habita em elas,
o ritmo escondido e a canção proibida.

Os ouvidos deixaram-me espaço,

e encontrei uma nova forma de ver-te.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PERCUSSÃO

Polisemantika.
*Creación de un espectáculo de música
contemporánea para percusión,
desde el trabajo colaborativo y la
transdisciplinariedad*

Manu Gaigne Beobide