



Revista Internacional

Nº 12 Año 2015

ESPAÑOLES, INDIOS, AFRICANOS Y GITANOS.
EL ALCANCE GLOBAL DEL FANDANGO EN MÚSICA, CANTO Y DANZA

SPANIARDS, INDIANS, AFRICANS AND GYPSIES:
THE GLOBAL REACH OF THE FANDANGO IN MUSIC, SONG, AND
DANCE

CONSEJERÍA DE CULTURA

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Actas del congreso internacional organizado por The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York el 17 y 18 de abril del 2015

Proceedings from the international conference organized and held at The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York, on April 17 and 18, 2015

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579

Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Carrera del Darro, 29 18010 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es

www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>

Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural aplicada a la música y tendiendo puentes desde la música de tradición oral a otras manifestaciones artísticas y contemporáneas. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

ROSA AGUILAR RIVERO

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Coordinación

K. MEIRA GOLDBERG

ANTONI PIZÀ

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)

ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. del C. de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)

SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)

EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)

TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)

MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)

Ma ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)

FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)

ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)

ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)

SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)

CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)

BEGOÑA LOLO (Dir^a. del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, U. A. de Madrid)

JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)

MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)

TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)

JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)

JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)

MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)

ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pdte. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
SUSANA SARDO (University of Aveiro)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
Ma JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

Secretaría Técnica

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Maquetación

ALEJANDRO PALMA GARCÍA
JOSÉ MANUEL PÁEZ RODRÍGUEZ

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

ENTRE EL ARTE Y LO COTIDIANO. MODOS DE RELACIÓN

Bartolomé Ferrando

Universidad Politécnica de Valencia

Resumen:

Las consideraciones sobre la capacidad intuitiva de toda persona; la propuesta de ejercitación de una atención no focalizada; la defensa de una percepción asimétrica; la disolución de la centralidad del sujeto; la invitación a la escucha de lo que sucede; la valoración de lo mínimo e insignificante; la sugerencia constructiva escultórica a partir de la percepción del intervalo espacial y la lectura plástica del ejercicio del habla, son los temas que trata este artículo.

Palabras clave:

Arte, intuición, asimetría, ruido, Cage.

Between art and the everyday. Modes relationship

Abstract:

The considerations on the intuitive capacity of every person; the offer of practice of a not focused attention; the defense of an asymmetric perception; the dissolution of the centrality of the subject; the invitation to the list of what happens; the valuation of the minimal and insignificants things; the constructive sculptural suggestion from the perception of the spatial interval and the plastic reading of the exercise of the speech, they are the topics that this article treats.

Keywords:

Art, intuition, asymmetry, noise, Cage

Ferrando, Bartolomé. "Entre el arte y lo cotidiano. Modos de relación". *Música Oral del Sur*, n. 12, pp. 33-41, 2015, ISSN 1138-8579

Por medio del presente texto, quisiera abarcar, de forma resumida, las ideas y los conceptos contenidos en el libro *Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en arte*, publicado en Madrid el pasado año.

Diré, en primer lugar, que se trata de una propuesta derivada de las ideas de John Cage, Allan Kaprow, Robert Filliou, Wolf Vostell, Maurice Blanchot y Gillo Dorfles, que intenta movilizar en cualquier sujeto, el desarrollo de una creatividad generalizada. Pero este libro

no es más que una modesta aportación que integra y concretiza las ideas de los autores aquí mencionados.

Se trata de una propuesta que no se opone ni quiere excluir la forma tradicional de comprensión del arte, ligada al producto, sino que simplemente defiende otro modo de hacer, divergente, anclado en el proceso, y aplicable al transcurso de un acontecimiento común. Dicho modo de hacer carece de estructura, es decir, no tiene un punto de inicio concreto, ni tampoco está marcado por un final preciso. Por eso sería aplicable a cualquier instante, desde cualquier punto de partida y podría terminar de forma inmediata, o quizás podría tener una duración mucho más amplia o extensa.

DEL DESARROLLO DE LA INTUICIÓN

Se podría decir que el libro que comento abarca ocho ideas principales, o mejor ocho sugerencias de acción, mentales, autorrealizables y autoaplicables. En la primera de ellas trato sobre la posibilidad del desarrollo de la capacidad intuitiva de toda persona. De una intuición entendida como una forma de consciencia ampliada; como un modo de conocimiento instantáneo, desligado del razonamiento, de la reflexión y de la lógica, que ni clasifica, ni separa, ni subraya aquello que pudiera tener más o menos valor o sentido. De una intuición entendida como un salto en la capacidad de comprensión de los hechos y acontecimientos, aplicable a cualquier tipo de acto o de experiencia, y no sólo a aquellas centradas en la creación, invención o producción de alguna cosa concreta. De una forma de conocimiento definible como el de “una chispa eléctrica que brota de un acuerdo rápido que se establece entre el corazón y el cerebro”, como afirmaba el poeta chileno Vicente Huidobro¹⁾, que procede de forma sincrónica, vertical y al margen del proceso temporal, opuesto pues al carácter diacrónico de cualquier actividad discursiva e intelectual. De una capacidad que es importante que esté presente en el desarrollo del proceso educativo como ocurrió en Madrid, en la Institución Libre de Enseñanza, a finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte, donde se tenía muy en cuenta la intensificación de la capacidad intuitiva del estudiante, con el fin de que éste llegara a alcanzar una “conciencia crítica” de la obra de arte²⁾. De una forma de conocimiento que no “es una simple percepción, sino más bien un proceso creativo activo”³⁾, que contiene vínculos absurdos a los ojos analíticos de la razón, que habrían de ser aceptados. Un absurdo, que nunca podrá hablar de sí

¹⁾ HUIDOBRO, Vicente: «La creación pura. Ensayo de estética», en Poesía. Revista ilustrada de información poética, núms 30, 31 y 32. Revista del Ministerio de Cultura. Madrid, 1989, p.235.

²⁾ BELENGUER CALPE, Enrique: «Concurrencia de arte y educación en la Institución Libre de Enseñanza», en Cimal, núm 2, Valencia, 1979, p.46.

³⁾ SHALLCROSS, D.J: Intuición, Ed. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago, 1998, p.18-19.

mismo, ni afirmarse ni negarse, y que se limitará a volver a iniciar, una y otra vez, su propio recorrido. Y una capacidad, la intuitiva, relacionada con el inconsciente según Jung o Malevitch. Mediante la intuición –escribía Lucio Fontana⁴⁾– se crea un “misterioso hilo mágico”; una conexión de conocimiento entre nosotros y lo que sucede a nuestro alrededor, que percibimos como verdadero. Sea como fuere, lograr un equilibrio entre intuición e intelecto –afirmaba Arnheim–, provocaría que el funcionamiento de la mente humana fuera inmejorable⁵⁾.

HACIA UNA ATENCIÓN SIN INTENCIÓN

Propongo además en el libro, el desarrollo de un modo de atención sin vectores de dirección, ni focalizaciones, ni puntos concretos hacia donde vaya dirigida la mirada o la escucha. De una especie de “atención flotante”, como diría Barthes, en la que no se producirían esfuerzos ni elecciones de ningún tipo⁶⁾, y en donde el sujeto se disolvería y desaparecería sumergido en una especie de silencio o diluido en su propio acto de atención. Y es que cabe diferenciar el hecho de concentrar la mirada o la escucha en un sujeto o en un objeto concreto, del de ese otro modo de mirar o escuchar lo que ocurre ausente de intención alguna y carente de objetivo. La atención no intencional abandona la búsqueda de sentido para centrarse y concentrarse en el instante mismo, más allá de toda voluntad de control.

Por otra parte, el ejercicio de la atención moviliza nuestra memoria, y funciona al mismo tiempo que ésta. Memoria que entiendo como un territorio móvil y permanentemente cambiante. Como un territorio “discontinuo” que decía Fellini, “plagado de saltos” y de espacios en penumbra u oscurecidos⁷⁾. Un discontinuo que, al ser estimulado, activará la capacidad de relación y contagio entre sus componentes internos, y un estímulo que es, en sí mismo, un acicate para el desarrollo de la capacidad imaginativa del sujeto que observa. Pero nuestra memoria se puede convertir en una carga pesada; en un espacio denso o en una acumulación móvil capaz de ralentizar y hasta casi paralizar el instante vivido. Y así, si la atención, como decíamos, moviliza nuestra memoria, sería importante convertir a ésta, como decía Cage, “en una estructura vacía”; en un fardo ahuecado, de modo que su activación por la atención no se viera obstaculizada ni por la densidad ni por la organización y compartimentación creada en ella⁸⁾. En relación con ello lo que

⁴⁾ JOPPOLO, Giovanni: Lucio Fontana, Images en Manoeuvres Éditions, Marseille, 1992, p.90.

⁵⁾ ARNHEIM, Rudolf: Consideraciones sobre la educación artística, Ed. Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1993, p.16, p. 49 y p. 51.

⁶⁾ BARTHES, Roland : L’obvie et l’obtus, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p.224.

⁷⁾ TEJEDA, Isabel: «La clase muerta», en catálogo Tadeusz Kantor. La clase muerta, Dirección de proyectos e iniciativas culturales, Murcia, 2002, p.52.

⁸⁾ PARDO, Carmen: La escucha oblicua: una invitación a John Cage, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Colección Letras Humanas, Valencia, 2001, p.53.

proponemos es bastante sencillo: se trataría simplemente de dejar de lado, en la medida de lo posible, la carga acumulada de la memoria, para adoptar una actitud cercana a la inocencia, como defendía Filliou, a fin de que nuestra capacidad de imaginación y creación fueran convenientemente estimuladas por un ejercicio de atención que incidiera directamente sobre el hueco que la mirada inocente contiene, incluyendo además, por otra parte, la posibilidad eventual de relacionarse con la información acumulada en ese territorio móvil, cargado de datos, que ya habríamos apartado o situado al menos en segundo término.

Pero además, la atención sin intención o carente de objetivo, allí donde el sujeto se disuelve o desaparece, facilita el ejercicio de la intuición ya que permite una lectura global e instantánea del acontecimiento, lejos de todo razonamiento discursivo. La atención ve y oye, de pronto, relaciones que hasta entonces no había visto ni oído, agrandando así la consciencia de la persona⁹⁾. Intuición entendida, como decíamos, como una forma de conocimiento y de consciencia ampliada, a la que considero del todo necesaria para el desarrollo de ese otro arte ligado a la experiencia.

LA DEFENSA DE LA ASIMETRÍA

En tercer lugar trato de subrayar y estimular la tendencia a lo asimétrico, presente tanto en nuestro cuerpo como en nuestro comportamiento común. Y es que cuando bebemos un vaso de agua o iniciamos una conversación con alguien, el componente asimétrico es siempre dominante.

El concepto de simetría está asociado a la noción de orden, de proporción, de homogeneidad y de equilibrio, y produce un estado de seguridad y de calma. La asimetría, por el contrario, comenta Dorfles, tanto en una composición como en un acto, implica por un lado la falta de algo¹⁰⁾, pero también alberga carga e intensidad, exponiendo de ese modo el desequilibrio o el desajuste de la totalidad de la obra o de la acción. Por eso la asimetría constituye probablemente un estimulante perceptivo del sujeto. En general, lo asimétrico se observa como un factor capaz de provocar cierta inquietud, intranquilidad y movilización del sujeto. Gloria Moure, en un catálogo sobre Mario Merz, escribía que “el estado natural predominante no es el equilibrio sino la inestabilidad, y que el arte es una consecuencia de la asimetría natural¹¹⁾. Es esa inestabilidad la que proponemos y la que propugnamos: una inestabilidad que se ve contenida, la mayoría de las veces, en el interior de un conjunto armónico y estable más global. Se trataría de autoincitarnos al desequilibrio

⁹⁾ KOSTELANETZ, Richard: *Conversations avec John Cage*, Éditions des Syrtes, Paris, 2000, p. 291.

¹⁰⁾ DORFLES, Gillo; PUPPO, Flavia: *Destino Dorfles*, Biblioteca ERL ediciones, Madrid, 2003, p.129.

¹¹⁾ MOURE, Gloria: «Mario Merz: qué fer», en Mario Merz, *Catálogo de la Fundación Antoni Tàpies*, Barcelona, 1993, p.14.

en el interior del equilibrio, o a producir un hueco en el espacio o en el tiempo, allí donde nunca antes había existido o se había manifestado.

HACIA EL NO-SUJETO

Cage me enseñó a descentrarme; a dejar de ocupar permanentemente el centro en el transcurso de mi existencia, y en consecuencia, a dejar de imponer ese centro como elemento de control y destino final de los acontecimientos. Cuando eso ocurre, todo aquello que te rodea recobra una carga energética que nunca antes habías percibido. Y es que esos nuevos centros, que anteriormente se dirigían hacia ti se han vuelto autónomos, son independientes y disponen de vida propia.

Componer, decía Cage, es “abrir un espacio de juego”¹²⁾, pero un espacio de juego en el que el compositor es el único jugador. Y es que la mayoría de las composiciones son concebidas y estructuradas por un sujeto único, y los gustos y creencias de éste impregnan la organización de la trama. Y cuando ello ocurre, los gustos y creencias de ese sujeto único, determinan y se imponen al receptor de las mismas, al espectador.

En una de las piezas Fluxus que más me interesa, la Composición nº 5 de La Monte Young, la indeterminación de la obra alejaba y hasta excluía al autor de la misma. En ella se proponía dejar volar una o múltiples mariposas en el interior de una sala de conciertos durante un tiempo no definido, hasta que la última mariposa saliera de la sala por la puerta o por las ventanas existentes. Se trataba de una música inaudible, dibujada en el aire de forma invisible, mediante los recorridos que la mariposa realizaba en el interior de la sala de conciertos.

Junto a ello, la opción que sugiero, distante de todo tipo de voluntad de composición y estructura, es una incitación a mí mismo y al otro, a escuchar y ver lo que ocurre cuando nos encontramos inmersos en el desorden propio de los hechos, lejos ya de la voluntad de sentirnos en el centro de la experiencia vivida, hacia donde todo converge. La intervención que propongo consistiría en la atención a algo ya existente o en un encuentro no voluntario, motivado y generado por la inmersión neutra y descentrada del sujeto, en la corriente del proceso, como la observación móvil y cambiante de las hojas desprendidas de los árboles y diseminadas por el suelo o en la observación de las manchas de musgo y moho que recubren el dorso de las tejas envejecidas del alero de una casa. Y es que esa neutralidad y descentramiento contienen en sí mismos un alejamiento y disolución en el proceso de ese sujeto autor, así como de todos sus gustos y voluntades que le acompañan.

¹²⁾ CHARLES, Daniel : *Gloses sur John Cage*, Édit. Desclée de Brouwer, Col. Arts & Esthétique, Paris, 2002, p.22.

DE LA APRECIACIÓN DEL RUIDO

“Dondequiera que estemos –decía Cage- lo que oímos es ruido. Cuando lo ignoramos, nos incomoda. Cuando lo escuchamos, descubrimos que es fascinante”¹³⁾, ya que, a medida que dedicamos más atención al ruido, aumentamos el gusto hacia él, lo consideramos de mayor interés, permitimos que nos influya, y lo integramos poco a poco a nuestra experiencia cotidiana.

Cabría subrayar aquí, que la diferencia entre ruido y sonido es muy pequeña. En algunos pueblos africanos, por ejemplo, no existe separación alguna entre ruidos y sonido; y Russolo afirmaba, además, que “cada ruido conlleva, entre sus variaciones irregulares, un sonido predominante y regular”¹⁴⁾, lo que da cuenta de la cercanía y tal vez de la inseparabilidad entre uno y otro.

Pero además, si un sonido determinado podía relacionarse con una tonalidad cromática concreta, como ya ocurría en la música antigua china y como defendió también Kandinsky, que aplicó además dichas relaciones entre sonido y color a algunos de los títulos de sus composiciones pictóricas, también podían establecerse conexiones entre un ruido y un color, como ya proclamó el futurista Carlo Carrá en 1913¹⁵⁾. Las vibraciones irregulares de un ruido tendrían que tener su paralelismo y correspondencia precisa con otras propias de un color o con las de una mezcla de éstos. De ese modo podríamos hablar de ruidos violáceos, amarillentos, parduscos o con tonalidades de gris.

Por otra parte, podríamos dar cuenta de la plasticidad de uno y otro, como defendía el compositor Morton Feldman¹⁶⁾, y en consecuencia podríamos hablar de ruidos y colores enfermizos, desgastados, redondos, en carne viva, deshilachados, tristes, paralíticos, nerviosos, crudos, suaves, tiernos, pellizcados o andrajosos, entre un abanico de matices interminable.

HACIA EL DESCUBRIMIENTO DE LO INSIGNIFICANTE

Cuando se habla del concepto de lo insignificante, se hace siempre respecto a un contexto determinado. En cualquier caso aludimos a algo concreto situado dentro de o al lado de algo de dimensiones más amplias, más vastas, que incluye o alberga a lo primero. Me centro aquí en lo insignificante percibido o creado bajo la perspectiva de la dimensión humana.

¹³⁾ KOSTELANETZ, Richard: Entrevista a John Cage, Editorial Anagrama, Barcelona, 1973, p.65.

¹⁴⁾ RUSSOLO, Luigi: «El arte de los ruidos», en Revista Sin Título, núm 3, Taller de Ediciones, Ed. Consejería de Cultura y Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1996, p.21.

¹⁵⁾ PIGNOTTI, Lamberto; STEFANELLI, Stefania: La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del novecento tra parola e immagine, Ed. Espresso Strumenti, Roma, 1980, p.21.

¹⁶⁾ BATTCOCK, Gregory: La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.123.

Si me sitúo en el terreno de lo artístico diré que, según Dadá, una parte mínima de un objeto, era capaz de desencadenar la obra entera. El haiku, en su recorrido, expone insignificancias de forma continua. La danza de Pina Bausch se basaba en la investigación sobre la repetición y lo insignificante gestual derivado de ella. Para el Hiperrealismo, el hecho de destacar un detalle plástico era, en sí mismo, un factor capaz de generar inseguridad e inquietud perceptiva en el otro, en el que observa la obra. Según Barthes, en una fotografía, un detalle insignificante era capaz de cambiar la lectura de las cosas y de los hechos. Y Cage afirmaba que para el pintor Mark Tobey, a quien acompañaba en ocasiones, los mínimos detalles del pavimento o de los muros de las casas, eran de gran interés. Pero lo que quisiera destacar aquí sobre todo, es la posibilidad de activar uno mismo su propia experiencia a partir de lo insignificante, considerando el sentido que cada partícula contiene. Y es que a partir de algo minúsculo, atentamente percibido, la acción cotidiana es capaz de convertirse en una experiencia creativa, en nada ajena a la práctica del arte como proceso. Una experiencia creativo-intuitiva en la que se generan relaciones entre elementos y hechos hasta entonces inexistentes o desconocidos, que es capaz de provocar la transformación de uno mismo por uno mismo. La atención a lo minúsculo, introduce el corte y la interrupción de la experiencia; y lo que uno hace deja de estar determinado y arrastrado hacia la finalidad contenida en la acción, para cerrarse temporalmente en sí misma y descubrir una vía paralela, un desvío, un modo diferente de ver el instante, para volver a un nuevo punto de partida, y desencadenar de manera diferente la experiencia misma.

LA APRECIACIÓN DEL INTERVALO ESPACIAL

Cuando movemos nuestro cuerpo, producimos y provocamos alteraciones de las distancias que le separan de tantos otros cuerpos cercanos o próximos a él. Basta que coloquemos una mano en una postura distinta a la que teníamos en el instante anterior, para que todos los trayectos se alteren; para que el intersticio o intersticios con el objeto u objeto que tenemos más próximos, se conviertan en otros bien distintos.

Entiendo y utilizo el concepto de intervalo como distancia; como hendidura; como intersticio dimensionable; como espacio con límites precisos que me separa de otro cuerpo, de otro objeto, de otro ser vivo, de otro acontecimiento. Pero esa distancia hueca es, paradójicamente matérica. Está tan ocupada como lo está mi cuerpo, aunque disponga, contenga y exponga una densidad distinta. Es algo que aprendí de Julia Kristeva, cuando escribía que “el intervalo es vacío, salto, que no se opone a la “materia”, es decir a la representación acústica o visual, sino que es idéntico a ella”¹⁷⁾. Idéntico a la materia, y por ello lo entiendo como un hueco provisto de cierta plenitud relativa, equivalente tal vez a aquello que nosotros llamamos silencio. A un silencio desprovisto paradójicamente de

¹⁷⁾ KRISTEVA, Julia: *Semiótica 1*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1978, p.128.

mudez. Un silencio habitado, porque de forma necesaria lo hallamos ocupado por leves rumores, atravesado por insinuaciones acústicas o repleto de polvo de ruido.

Cuando hacemos un gesto, como por ejemplo, al ir a coger un objeto cualquiera, nuestro brazo atraviesa, traspasa, se hunde en ese espacio, en ese hueco matérico antes mencionado. Nuestro brazo construye de este modo, en aquello que llamamos *afuera*, una forma precisa espacio-temporal; una figura aérea; una escultura transparente en ese territorio blando que nos rodea, al que no prestamos atención alguna.

Mi propuesta escultórica consistiría, en este punto, tanto en una predisposición e intensificación perceptiva, como en la apreciación y consciencia intuitiva de ese hueco, siempre cambiante, que nos separa del otro, con el que habitamos y convivimos. Una consciencia inmediata que nos permite descubrir y observar el efecto y el resultado de nuestros gestos, intervenciones y desplazamientos como piezas únicas; como construcciones tridimensionales irrepetibles y cambiantes.

DESDE EL HABLA

El habla se encuentra sometida al orden del lenguaje, y es en consecuencia el orden del lenguaje, exterior a nosotros, el que habla por nosotros. No obstante, por otra parte, ese habla, hablada en parte por el orden, contiene en sí misma el germen del desorden de la ley del habla, es decir, contiene *mi habla*, que equivale en cierto modo a decir que cuando hablo, yo soy también el que habla por mí, con mi modo de expresión, con mis construcciones sintagmáticas, con mis rasgos diferenciales y con mis pausas, matices y puntos de inflexión, que agrietan y abren el orden del lenguaje, exponiendo así un modo de hacer *parcialmente* individual y único. Es a esa *relativa y parcial* libertad de mi habla a la que quiero referirme aquí, para intentar dar forma al concepto de habla como “escultura elemental” al cual aludía Joseph Beuys.

Y es que ese habla se expresa a veces en forma de pregunta, y al hacerlo, hurgamos y escarbamos en el pensamiento del otro, y a su vez en el nuestro. Toda pregunta abre y despliega un abanico de posibilidades a los que la respuesta podrá acogerse y con la respuesta perdemos la apertura de la pregunta¹⁸⁾.

Por otra parte, al hablar de algo o de alguien, podemos hacerlo desde muy diversos ángulos, y mostrar de ese objeto, persona o situación, rasgos bien distintos y hasta incluso contradictorios. Ese habla equivaldría a hacer un recorrido alrededor de dicho objeto, persona o situación.

Pero además, ese habla puede emitir enunciados o afirmaciones sobre lo que no es visible de un objeto o de un hecho concreto, introduciéndonos mentalmente en el interior de ese algo o alguien, atravesando la materia. Un habla que “más que una manera de decir”, sería

¹⁸⁾ BLANCHOT, Maurice: El diálogo inconcluso, Editorial Monte Ávila, Caracas, 1970, p.39.

en sí misma “una manera trascendente de ver”¹⁹⁾.

Una palabra que no habla, sino que “huye de aquel que habla”²⁰⁾, escapa al sujeto, se separa, lo abandona, se dispersa y muere, compuesta por bloques de trazos y de líneas flotantes, interrumpida temporal y regularmente por fragmentos de discurso del otro con el que ha establecido un diálogo. Diálogo que es, en sí mismo una doble fuga troceada y suspendida en el vacío, al borde de su disolución. Diálogo en el que se produce a veces la repetición de una palabra o frase que nunca se muestra idéntica, dibujando así una línea cercana, pero no idéntica.

De ese modo, nuestro discurso hablado se convertiría, además, en un dibujo mental, en una composición de trazos, en una construcción particular y única. Hecho que constituye la última de las propuestas que planteo en el libro, que apunta a la transformación de la experiencia común en acontecimiento artístico.

¹⁹⁾ Ibid., p. 66.

²⁰⁾ Ibid., p. 54.

