

# Salir(se) de las formas. Una poética corpórea entre música y escultura\*

BREAKING (OUT) FROM THE FORMS. A POETICAL EMBODIMENT BETWEEN MUSIC AND SCULPTURE  
SAIR(SE) DAS FORMAS. UMA POÉTICA CORPÓREA ENTRE MÚSICA E ESCULTURA

Daniel Duarte Loza\*\*

Fecha de recepción: 15 DE ENERO DE 2012 | Fecha de aceptación: 7 DE MARZO DE 2012  
Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>  
SICI: 1794-6670(201207)7:2<109:SFPCME>2.0.TX;2-Y

## Resumen

El artículo describe un proceso de creación artística que traspasa la idea de disciplina y la clasificación que divide a las artes en temporales y espaciales. El concepto de arte *indisciplinario* viene a responder a las necesidades existentes del arte actual, que no se deja encasillar en categorías estancas. Partiendo de las formas, pero también saliéndose de ellas, la *performatividad* da cuenta de una poética corpórea que pone en relación a la música y a la escultura. Este programa –que involucra al cuerpo– vincula las formas existentes y da lugar a nuevas a partir del movimiento, la quietud y el desplazamiento. La experiencia del autor como compositor, *performer* y, finalmente, artista *indisciplinario* se hace explícita en esta presente-acción.

**Palabras clave:** música, escultura, poética corpórea, arte *indisciplinario*, performatividad.

**Palabras clave descriptores:** música, escultura, arte moderno - historia.

\* Artículo de investigación resultado del proceso de investigación del autor para su tesis de doctorado y financiado por la FBA-UNLP.

\*\* Músico, compositor, performer y artista indisciplinario. Docente investigador de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Licenciado en Composición, Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical (FBA-UNLP) y Profesor Nacional de Música (Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo-iuna). Doctorando en Artes (línea de formación en arte contemporáneo latinoamericano) de la FBA-UNLP. [dduarteloza@gmail.com](mailto:dduarteloza@gmail.com).

### Abstract

This article describes a process of artistic creation that goes through the concept of discipline and the classification of art in time arts or space ones. The concept of *undisciplinary* art comes to answer nowadays needs of the art that doesn't want to be jailed in closed categories. Going out from forms but also going through them, the *performativity* establishes a poetical embodiment that put in relation music with sculpture. This program –that involves body– links the existent forms and gives place to new ones from movement, quietness and transitions. The experience of the author as composer –performer– and, finally, *undisciplinary* artist shows its own in this present-action.

**Keywords:** music, sculpture, poetical embodiment, *undisciplinary* art, performativity.

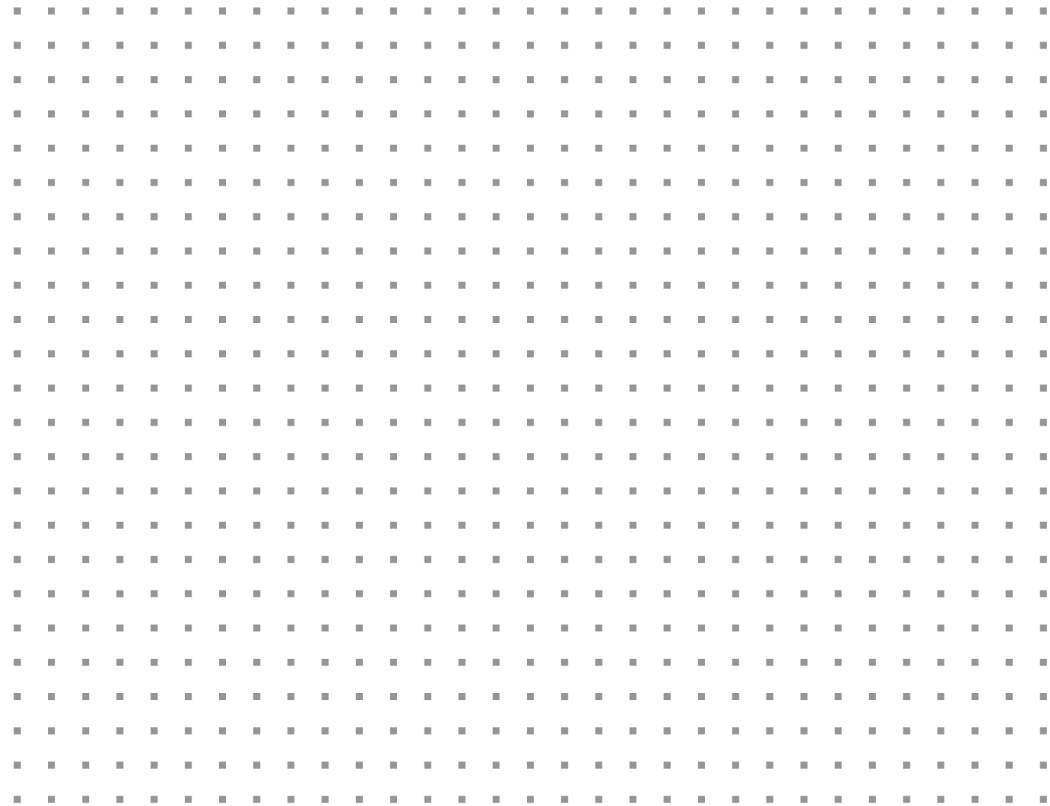
**Keywords:** music, sculpture, modernism (art) - history.

### Resumo

O artigo da conta de um processo de criação artística que ultrapassa a ideia de disciplina e a classificação que divide às artes em temporais e espaciais. O conceito da arte *indisciplinar* vem a dar resposta às necessidades existentes da arte atual, que não se deixa engaiolar em categorias fechadas. Partindo das formas, mas também saindo delas, a *performatividade* mostra uma poética corpórea que põe em relação à música e à escultura. Este programa –que tem a ver com o corpo– faz uma vinculação entre as formas existentes e dá origem às novas que surgem do movimento, a quietude e o deslocamento. A experiência do autor como compositor –performer– e, finalmente, artista *indisciplinar* se faz explícita nesta presente-ação.

**Palavras chave:** música, escultura, poética corpórea, arte indisciplinar, performatividade.

**Palavras-chave descritor:** música, escultura, arte moderna - história.



“Los pájaros que añoran aquel nunca más  
repetido  
ni igualado instante de felicidad  
cuando el viento rompió la jaula,  
podrán entrar en esa jaula abierta,  
fingir el llanto que los años disolvieron  
y escapar como aquella vez, escapar,  
escapar de nuevo.”

León Ferrari (*Berimbau*, 2006)

## PRESENTACIÓN

Esta presentación es presente; pero es y ha sido, también, acción<sup>1</sup>. Precisamente, esta presente-acción –que se graba en papel y se inscribe en el tiempo– tiene base en la creación y en la producción de algunas otras presente-acciones anteriores: mi experiencia como compositor, *performer* y, también, artista *indisciplinario*, en diferentes obras en las que se ha puesto de relieve la relación entre música y escultura. *Salir(se) de las formas* se nutre, consecuentemente, de las preguntas que han surgido al llevar adelante la investigación durante el proceso de creación –pero también luego de él– y se encarga, además, de reordenar algunos pensamientos, en torno a esta vinculación<sup>2</sup>.

Acto seguido: elaboro estrategias para abordar una temática sobre la cual, frecuentemente, trabajo, pero acerca de la que, habitualmente, no escribo. Argumento, entonces, en función de los vínculos posibles entre música y escultura y sobre la posibilidad de avanzar en la definición de un arte *indisciplinario*. Luego, realizo una descripción de algunas experiencias llevadas adelante en ese territorio común y, finalmente, realizo una hipótesis sobre la acción del cuerpo en relación con las formas.

## ARTES TEMPORALES Y ARTES ESPACIALES. UNA CLASIFICACIÓN

Según una clasificación extensamente difundida –a partir de G. E. Lessing y su *Laocoonte* de 1766– y utilizada frecuentemente hasta nuestros días, las artes son delimitadas en función de su pertenencia a la dimensión temporal o, bien, a la espacial:

Si en la física de Newton el espacio y el tiempo se conciben como magnitudes “*absolutas*,” en una de las cumbres de la teoría de las artes del periodo clásico, en el *Laocoonte* (1766) de Lessing, las nociones de espacio y de tiempo son los referentes que permiten establecer una diferencia semiótica en términos también “*absolutos*” entre las artes plásticas, por un lado, y la literatura y la música, por otro. (Jiménez, 2002, p. 84).

En otro escrito, José Jiménez ahondará sobre esta cuestión y, parafraseando a Lessing, dirá:

La pintura (= las artes visuales) [la escultura] utiliza medios o signos *yuxtapuestos*: figuras y colores distribuidos *en el espacio*. Mientras que, en cambio, la poesía (= la literatura) [la música] utiliza medios o signos *sucesivos*: sonidos articulados que van sucediéndose *a lo largo del tiempo*. De ahí el carácter *espacial* de la pintura [la escultura], frente a la *temporalidad* de la literatura [la música]. (2010, p. 101, cursivas en el original)

Más allá de que el mismo Jiménez admite luego, en el texto, la posibilidad de un “entrecruzamiento” –planteado por el mismo Lessing– entre estas categorías; también dará cuenta de que todo ello es propuesto más bien en el plano metafórico y alusivo que en el real. Volviendo, entonces, a la distinción entre las artes, basada en las concepciones newtonianas del espacio y el tiempo, también, el pintor Paul Klee opinará:

En el *Laocoonte* de Lessing, donde otrora desperdigamos juveniles ensayos de pensamiento, se hace mucho ruido a propósito de la diferencia entre arte temporal y arte espacial. Y eso, contemplado con mayor precisión, resulta no ser más que delirio erudito. Porque también el espacio es un concepto temporal. (1981, p. 4)

A pesar de estas agudas observaciones, por lo general, todavía, cuando se piensa en música y escultura y sus vínculos posibles, se sigue esta habitual clasificación que nos acompaña desde el siglo XVIII y que separa a las artes en temporales y espaciales; como si ambas habitaran –o transcurrieran, en todo caso, ya veremos– en territorios decididamente antagónicos y encontrados. Pero, en verdad, ¿son tan opuestas? ¿Podríamos reconocer puntos en común entre música y escultura? ¿Qué presencia de la música podemos hallar en la escultura y qué tanto de la segunda en la primera?

## ESCULTURA Y MÚSICA. ACERCA DE LA RELACIÓN CON EL SONIDO

Analicemos el caso particular de la escultura como protagonista. Veamos, entonces: un escultor plasma su obra en el espacio, lo ocupa, realiza un objeto, lo expone. ¿Encontramos allí música? La música no se escucha, necesariamente, allí (o eso, al menos, parece decirnos la realidad más habitual de la escultura: como objeto consumado y expuesto, a través de la exhibición de su volumen en el espacio).

No obstante, indagando, particularmente, el proceso de elaboración del arte escultórico y analizándolo, podríamos dar cuenta de que, hasta en las prácticas más rudimentarias de la escultura, hay, necesariamente, sonido. La construcción de objetos escultóricos implica, mayormente, un trabajo de taller que involucra no solo uno, sino varios tipos de sonidos, dependiendo del material y de las herramientas que se empleen (por ejemplo, los sonidos que producen: la amoladora, el cincel y el martillo, la sol-

dadora, los metales y las piedras entrechocándose, solo para enumerar algunos). Es decir, la experiencia vivencial del trabajo escultórico va de la mano, íntimamente, con el sonido; por tanto, muchos escultores aprenden a administrar sus recursos, sus herramientas, sus materiales, no solamente a través de la vista y el tacto sino, también –y aunque parezca sorprendente–, mediante el oído. Como si de un cocinero alerta y de oídos despiertos –que a través del sonido logra precisar el punto de cocción, el grado de combustión del fuego empleado o la ausencia de algún líquido o ingrediente necesario en el proceso de la elaboración gastronómica– se tratara, un(a) avezado(a) escultor(a) reconoce a través del oído la calidad y pureza del material, el grado de cercanía con algún punto neurálgico o el grosor y la profundidad de esa materia que está siendo transformada en sus manos o con sus posibles extensiones (las herramientas, los instrumentos). Ahora bien, para el artista, el sonido no solo tiene que ver con la posibilidad de analizar en tiempo real los materiales con los que está trabajando, sino que, gracias a su capacidad de escucha y valoración de los fenómenos sonoros que acompañan su labor, esta vinculación puede ser, en sí misma, una experiencia trascendente. El artista argentino César López Osornio da cuenta de esta relación entre el sonido y, en este caso –proponiendo un abordaje *indisciplinario*–, la pintura: “Cuando pinto solo soy el sonido del pincel y el ritmo de mi dedo meñique deslizándose sobre la tela. Más allá de lo logrado, esto es lo único que me trasciende” (2011, s.p.).

Aproximándose de manera sensible a la experiencia creativa del arte, el realizador transforma ese sonido –que para algunos puede resultar anecdótico o parasitario– en una verdadera composición sonora. En su descripción, tanto el timbre producido por el roce de la herramienta sobre el material, como la duración e intermitencia de los trazos, abren para él una dimensión expresiva y trascendente. Ahondando más en esta cuestión, podemos arriesgar lo que de algún modo se nos prefigura, inquietantemente, como una paradoja: en música no necesariamente el proceso de elaboración, de composición de una obra, requiere del sonido explícito (hay quienes componen silenciosamente –por ejemplo, escribiendo una partitura–); en cambio, en la escultura, el sonido es inherente a la composición (una elaboración muda es lo menos frecuente en la construcción escultórica). Es más, a partir de esta práctica habitual de un(a) escultor(a) y su relación con el sonido, podríamos hipotetizar sobre el presunto origen de ciertas manifestaciones musicales. Una persona en la antigüedad construye sus herramientas, pule sus piedras, les da filo, confecciona diversos utensilios y, de allí, obtiene sonidos y patrones rítmicos que otra –o tal vez, ella misma– luego reinterprete estableciendo ya, quizá independientemente, alguna idea estético-musical al respecto.

## MÚSICA Y ESCULTURA. ACERCA DE LA RELACIÓN CON EL INSTRUMENTO

Adentrándonos ahora más en terreno musical –haciendo un paralelo con lo referido sobre la escultura–, podemos pensar que, cuando escuchamos música (esta sería la faceta más habitual de relación con la música, como sonido organizado que se decodifica en nuestros oídos): la escultura no estaría presente allí.

Sin embargo, cuando se hace música, cuando se la toca, se requiere, por lo general, de un instrumento. Y un instrumento musical, entonces, ¿qué es? Un instrumento musical es, en principio, un objeto; pero un instrumento, como tal, sirve para un fin mayor. Su nombre lo indica: su función es *instrumental*; y, en este caso, esa función es, específicamente, *musical*. Ahora bien, si le restáramos ese uso *instrumental*, esa función, ¿qué nos quedaría? ¿Qué sería de ese instrumento? Sería, entonces sí, un objeto. Aunque, en este caso en particular, no se trataría de un objeto cualquiera; sería un objeto que, observado, analizado y evaluado por una cultura que no lo reconociera y que no supiera de antemano de sus cualidades musicales, seguramente sería considerado por ella como un objeto estético. Un volumen en el espacio, con un diseño, con una idea estética. Pensemos en una guitarra, por ejemplo. Madera contorneada, de diferentes tipos, más claros y más oscuros, con los más sutiles detalles de ornamentación, clavijas de marfil o de materiales sintéticos en el clavijero (ubicado en la cabeza<sup>3</sup>) y, tal vez, incrustaciones de nácar en la boca. También, podemos pensar en un bandoneón: aplicaciones de nácar en forma de flores o figuras geométricas en la caja y en las tapas iridiscentes de las teclas, detalles en alpaca, maderas finas y lustradas, fuelle de colores tornasolados. Ambos instrumentos musicales, pensados más allá de su función musical, son objetos estéticos, volúmenes preciosísimos; en definitiva –nos arriesgamos a afirmar– objetos escultóricos: esculturas.

Leonard Cohen ha dicho, recientemente, en su discurso de agradecimiento por el Premio Príncipe de Asturias que le otorgara España:

(...) Tengo una guitarra Conde, hecha en España. (...) La saqué del estuche, la levanté; parecía llena de helio, muy liviana. La acerqué a mi cara; puse la cara cerca de la roseta<sup>4</sup> (hermosamente diseñada) y respiré la fragancia de la madera viva. Se sabe que la madera nunca muere. Sentí el cedro, tan fresco, como si fuera el primer día, cuando compré la guitarra, hace 40 años. (2011, s.p.)

En esta sentida evocación del instrumento musical, realizada por el músico y poeta canadiense, podemos apreciar un énfasis especial puesto en la nobleza del material de construcción –la madera– y el destaque de las cualidades de su diseño. Conde ha dicho del relato de Cohen: “Es como si el objeto estuviera ahí, por arte de magia” (2011, s.p.). El objeto estético se hace presente con estas mágicas palabras evocativas del poeta y puesto en acción en el concierto, haciendo música: se torna guitarra.

Por otro lado, es interesante señalar, entonces –y retomando la relación propuesta, anteriormente, entre creación escultórica y presencia de sonido–, el relato que el mismo constructor nos acerca sobre el trabajo en su taller de guitarras (que se asemeja sensiblemente al de un escultor): “Después empieza la composición en el taller, entre herramientas, lijas, y ruido de metal afilado” (Conde, 2011, s.p.).

## ARTES DEL ESPACIO Y DEL TIEMPO. DISCUSIÓN

Según las relaciones entre música y escultura que se han planteado hasta aquí, creemos que debatir con la clasificación existente de las artes en función del tiempo y el espacio y sus presupuestos heredados, mayormente, sin cuestión (como resabios de una antigua tradición que, en algún punto, nos mantiene liados a sus ataduras) podría ser un desafío enriquecedor. Y así, a través de esta discusión, tal vez, podamos arriesgar algunas hipótesis.

Veamos, entonces –siguiendo estos preceptos clasificatorios–, cómo se nos presenta por claro que la música pertenece a las artes temporales y la escultura a las espaciales. Esta búsqueda divisoria entre las artes se da, en principio, por la creencia de que la separación entre ellas facilita su estudio y comprensión y, también –y fundamentalmente–, partiendo de la premisa de que el tiempo y el espacio son campos separables entre sí, como si esto fuera una verdad absoluta. Pero, ¿qué sucede con la relación entre música y escultura que, para la clasificación de las artes antes mencionada, son los máximos representantes artísticos del tiempo y del espacio, respectivamente? ¿O acaso no hay temporalidad en la escultura y espacialidad en la música?

## TEMPORALIDAD DE LA ESCULTURA

Sobre la escultura y el tiempo o, bien, sobre la temporalidad de la escultura (y de allí su rítmica o, bien, su musicalidad), es interesante vincularnos –saliéndonos de las formas y yendo hacia el arte *indisciplinario*– con la poética del cineasta ruso Andrei Tarkovski, quien, al referirse a la realización cinematográfica, nos hablará de ella como la acción de *esculpir el tiempo* (1993). En esta definición, Tarkovski evidencia el cambio de paradigma sobre la concepción del tiempo. Si este se puede esculpir, goza, entonces, de cierta *materialidad*. El cineasta cumple la función de, justamente, hacer visible esa *materialidad* y esto se vincula muy fuertemente con las ideas de su época sobre el espacio-tiempo, que ya abordaremos.

El ordenar y estructurar las tomas con una tensión temporal conscientemente distinta no debe corresponder a la vida a causa de ideas arbitrarias, sino que tiene que estar determinado por la necesidad interior, tiene que ser orgánico para la materia de la película en su totalidad. (Tarkovski, 1991, p. 148)

Para Tarkovski, no solo es de suma importancia la relación espacio-tiempo, sino que es, también, fundamental la organicidad de su vinculación en la realización cinematográfica. Para él, el cine es la escultura del tiempo y en la medida en que el ritmo –como expresión de la sensibilidad temporal– se hace presente (fundamentalmente en el mon-

taje), allí estará la voz propia del director: el logro mayor de su arte. En su definición, esculpir es la manera de expresar las impresiones que deja el ritmo sobre la materia y, siguiendo esta idea, podríamos arriesgar que una escultura parece convertirse en símbolo artístico y material de la acción del tiempo. ¿Acaso una piedra no es el paradigma de la representación de lo que produce el paso del tiempo sobre un objeto? El tiempo horada la piedra. ¿Su ritmo, sus proporciones, texturas y concavidades no son la fiel expresión de la acción del tiempo sobre la materia? La piedra se convierte, entonces, en un registro del tiempo. Esto, en todo caso, podría sugerir un inicio posible de la vinculación que estamos rastreando.

Otra posibilidad de la escultura en relación con la temporalidad es la de los llamados *móviles*. El artista más reconocido internacionalmente en este campo ha sido Alexander Calder, aunque un artista más cercano en la geografía que ha desarrollado, también, esta línea de trabajo escultórico es Gyula Kosice (nacido en Kosice, actual Eslovaquia, de familia húngara, naturalizado argentino). Ambos han generado varias esculturas en las cuales la movilidad de sus partes –y, en algunos casos, también, del todo– genera una dinámica siempre cambiante de la obra. El espacio-tiempo discurre y transcurre, así, además, internamente para el objeto escultórico, cuya presencia se modifica constantemente mediante el movimiento. Como esculturas danzantes, los móviles van transformándose y varían su apariencia continuamente. En algunos casos, el iniciador del movimiento es el viento; otros se inician mediante la acción humana y existen, también, dispositivos de inicio electromecánicos.

## ESPACIALIDAD DE LA MÚSICA

Como vimos anteriormente, la relación del músico con su instrumento plantea, a su vez, una vinculación concreta entre la música y el espacio. Ahora bien, la posibilidad de la música de generar un espacio físico real a través del sonido, es bastante discutida; sin embargo, existen algunos otros nexos entre música y espacio que sería interesante señalar.

Desde la antigüedad, se buscaron relaciones armónicas en el universo (según Pitágoras, las proporciones que lo regulan responden a las de la constitución acústica de los sonidos –que él experimenta con las cuerdas y su espectro armónico–) y, como consecuencia, surgió el concepto de lo que se denomina *música de las esferas*. Esa búsqueda del sonido universal demandó las investigaciones de varios pensadores (no solo músicos, sino también filósofos y físicos<sup>5</sup>) a lo largo de la historia. En este caso, el espacio específico referido es el espacio denominado *exterior* (el espacio más allá de la Tierra). Dándole continuidad a esta búsqueda en nuestros días, podríamos decir, entonces, que en esta concepción –en procura de las relaciones armónicas del universo– estaría, también, el germen de lo que se conoce, a partir de la física, como teoría de las cuerdas (en la que toda unidad mínima de materia existente tendría, entre otras cualidades, la capacidad de resonar).



Otro aspecto nos puede llevar hacia el concepto de paisaje sonoro (*soundscape*) (Murray Schafer, 2002) que puede ser definido sucintamente como todo aquello que suena en el ambiente (al que, según esta dimensión auditiva, denominamos, específicamente, entorno acústico). Este paisaje, también, podría tratarse de un ambiente creado especialmente o, bien, recreado, a través del sonido.

Los sonidos me hablan de espacios, sean grandes o pequeños, estrechos o amplios, interiores o exteriores. Los ecos y la reverberación me brindan información acerca de superficies y obstáculos. Con un poco de práctica puedo comenzar a oír "sombras acústicas" tal como hacen los ciegos. (Murray Schafer, 2002, s.p., comillas en el original)

Una parte de nuestro oído interno –el vestíbulo– funciona como una especie de radar que posibilita nuestra ubicación en el espacio por medio de la imagen sonora que este proyecta de nuestro cuerpo en determinado lugar. También, podemos reconocer auditivamente el espacio específico en el que nos hallamos por la reverberación, los ecos y la resonancia (que nos dicen, por ejemplo, que estamos en una cueva). Nuestra capacidad no es tan grande en este sentido, ni ha sido tan desarrollada, como la de los murciélagos (que, a través de un sistema auditivo amplio, están dotados de su propio GPS); sin embargo, con un buen entrenamiento, podemos llegar a alcanzar un considerable incremento de su funcionalidad (que es lo que sucede en el caso de muchas personas no videntes).

Por otro lado, en el plano de la emulación a través del sonido, podemos generar la ilusión de la distancia. Generalmente, este particular efecto se produce en la música instrumental mediante cambios en la intensidad –el timbre, también, contribuye– (como el efecto de lejanía que produce una trompeta tocando *pianissimo* y con sordina). También, mediante la tecnología, se puede emular la acústica específica de una sala de concierto, de un hangar o de una caverna. Las posibilidades de distribución espacial del sonido mediante la ubicación de varios parlantes ligados a avanzados sistemas de reproducción son, hoy en día, bastante amplias. Desde el 5.1 del *home theater* (6 parlantes dispuestos en la sala) a los actuales desarrollos puestos a prueba, por ejemplo en Japón, que alcanzan los 22.1 (23 altavoces), hay un gran abanico de posibilidades de localización y difusión del sonido (lo que se denomina en inglés: *surround sound system*). Esto da lugar a interesantes experiencias que permiten individualizar en qué parlante colocar el sonido en función de una idea espacial puntual. La tendencia a generar efectos de realismo en las realizaciones audiovisuales (como el cine 3D) lleva al sonido a procurar el perfeccionamiento de la emulación del movimiento en una sala. Para ello, la cantidad de altavoces y su distribución en el espacio juegan un rol fundamental.

Llegado a este punto, podemos mencionar, también, un parámetro del sonido que manifiesta una posible relación entre espacio y sonido, en la que esta podría ser considerada bien estrecha: el registro. Este parámetro se refiere, esencialmente, a la altura del sonido, pero también al timbre (Schoenberg, 1974) porque contempla la capacidad de emisión de los instrumentos y su posibilidad para abordar determinados

sonidos en un rango específico de alturas. Esto constituye una seña particular de cada instrumento. Mediante el registro, pareciera delimitarse un espacio que no podemos tocar, pero en el cual los sonidos establecen sus extremos, sus medios y sus umbrales; se superponen y, consecuentemente, tienen la posibilidad de realizar verdaderas construcciones y andamiajes sonoros. El registro es un territorio en el que la exploración es constante y, en términos musicales, también, podemos hablar, literalmente, de la *ocupación* de zonas registrales.

Finalmente, cuando se escribe música, cuando se realiza una partitura, esta se convierte en una forma de representación gráfico-espacial del sonido y de la variable etéreo-temporal en la que este discurre. De esta manera, podríamos considerar que la partitura es un lugar concreto en el cual el sonido manifiesta una dimensión espacial real. Por otro lado, la idea de que un sonido puede ser grabado (impreso en un espacio físico, aunque hoy en día también puede ser virtual) le proporciona una nueva posibilidad material. Y como plantea Abraham Moles (Oliveras, 2010, p. 104), el sonido bajado al soporte de su grabación adquiere propiedades del espacio, como su reproductibilidad, permanencia, reversibilidad y divisibilidad. Entonces, tanto en la partitura como en la grabación encontramos, al menos, la materialización concreta, en el primer caso, de su representación y, en el segundo, de su registro grabado<sup>6</sup>.

## ESPACIO-TIEMPO

Si la escultura no es abordable fuera del tiempo, como la música no lo es fuera del espacio, podríamos preguntarnos, entonces: ¿es sostenible la división entre artes temporales y espaciales? Y fundamentalmente: ¿es posible separar al espacio del tiempo y viceversa?

(...) El tiempo y el espacio solo pueden ser determinados el uno por el otro. Aun cuando todo se transforme, el devenir mismo no puede ser percibido; es necesaria una representación en el espacio. Inversamente, el espacio solo puede ser determinado dentro de un cierto tiempo: una línea recta solo puede ser trazada sucesivamente y la sucesión es una dimensión propia del tiempo. (Oliveras, 2010, p. 101)

En realidad, desde Einstein hasta nuestros días, las nociones de espacio y tiempo han sido actualizadas por la de continuo espacio-tiempo y la posibilidad de concebir espacio y tiempo, uno por fuera del otro, como dimensiones autónomas, hoy en día, no es sostenida por ninguna teoría física.

### *EL ESPECTADOR DE LAS ARTES. EN EL ESPACIO-TIEMPO*

El planteamiento de obra abierta del poeta brasileño Haroldo de Campos –realizado en 1955 (De Campos, 2000, p. xv)– y el de Umberto Eco (1962) fundamentan esta idea: la obra se completa con el público que, al adquirir su rol de intérprete, co-creador, actor, *performer*, usuario (según los diferentes presupuestos que lo definan), le da sentido.

Entonces, es posible hablar, también, del tiempo desde el lugar del espectador y tratar de determinar, así, en qué medida tiene consecuencias sobre la obra. Hay un tiempo de percepción, de contemplación y de interpretación de un fenómeno artístico. En las artes plásticas más tradicionales, puede ser variable, ya que quien presencia una obra decide cuándo dejar de contemplarla o recorrerla (aunque la resonancia de la obra pueda durar en él toda la vida). En las acciones (*performances*) o en los *happenings*, se asocia más a lo que sucede con la música o la danza, ya que, por lo general, las acciones, en presente, plantean un comienzo y un final y el auditor puede decir que ha presenciado, entonces, la obra completa (sin embargo, su resonancia también puede extenderse, como en el ejemplo anterior, y la obra puede terminar de completarse luego).

No existe placer estético instantáneo. Es necesaria una *lentezza d'animo* (Alberti), el transcurso de un cierto tiempo para que los sentidos inmanentes de la obra lleguen a manifestarse. Se trata, como afirma Dufrenne, de "una temporalidad secreta" que armoniza con nuestra propia duración. También la música apela a un tiempo personal, más allá del cronométrico [y del *tempo* musical, podríamos agregar]. (Oliveras, 2010, pp. 105-106)

Más allá del tiempo objetivo que se pueda proponer para la contemplación o la escucha de una obra si, como dice el artista uruguayo Luis Camnitzer, "El arte sucede en el espectador (...) la obra de arte no sucede en el objeto sino en el observador" (2001, p. 131), ambos tiempos serían, finalmente, subjetivos.

## ARTE INDISCIPLINARIO

Tratando de librarse de falsas divisiones, saliéndose de las formas, el arte real se desarrolla abarcando, finalmente, un campo amplio que no mide ni refrena sus amores en el terreno de las fusiones y de las búsquedas de relaciones, entre sus distintas ramas. Por tanto, estas acaban siendo denominadas, en la actualidad, como transdisciplinarias, multidisciplinarias, interdisciplinarias, *indisciplinarias*... El concepto que se nos acerca aquí finalmente como arte *indisciplinario* representaría, de alguna manera, la imposibilidad de disciplinar al arte, de establecer un campo arbitrario de injerencia. Digamos que todas las otras definiciones antedichas ponen el eje en el grado de relación entre distintas disciplinas consumadas. Ahora bien, si los elementos que se ponen en juego al realizar una obra artística no alcanzan para definir de qué disciplinas se está hablando y, sin embargo, entre todos estos elementos conjugan una expresión distinta, lo indisciplinario sería la regla: el salirse de las formas preestablecidas para contribuir a un campo de formación del arte diferente, tendiente a la expansión y no a la limitación en compartimentos estancos y cerrados (con lo que, finalmente, se arribaría a una idea superadora de las disciplinas en el arte). Se da, entonces, la rebeldía que connota la idea de la indisciplina y, a su vez, se nos presenta la ruptura con el concepto de disciplina—cuyo término es asociado, frecuentemente, al ámbito de lo militar— y del ordenamiento riguroso del individuo o de un campo del conocimiento para su mejor disponibilidad.

Si volvemos a Lessing (1766), vamos a encontrar que, también, en su distinción entre artes temporales y espaciales, separa al cuerpo de la acción y sitúa al cuerpo en la dimensión espacial y a la acción en la temporal. De esta manera, la *performance*, por ejemplo, sería solo tiempo, cuando en realidad, desde la mirada de la historia del arte contemporáneo (Goldberg, 2011), y también desde la concepción *indisciplinaria*, la *performance* implica tanto acción como cuerpo, espacio como tiempo. Justamente, el análisis de estas expresiones artísticas, como también del *happening*, el arte cinético o el *site-specific*, por ejemplo, nos permite encontrar más fundamentos para la definición del arte *indisciplinario*. A partir de aquí, podemos argumentar que es, justamente, el reconocimiento que se le da a la presencia explícita del tiempo –y del cuerpo y de la acción– en las artes plásticas lo que da lugar a estas expresiones y sus denominaciones. La asunción de la experiencia artística en presente, la acción concreta en un momento y lugar dados, el arte situado en el espacio-tiempo, acompañan a estas expresiones desde su definición. Como ya dijimos, *performance* es acción; pero *happening* es suceso, acontecimiento (actos en el tiempo); el arte cinético plantea una relación kinésica, es decir, de movimiento y el *site-specific* nos habla, con su denominación, de un lugar concreto, pero las realizaciones de este tipo tienen que ver con acciones especialmente diseñadas para ese espacio puntual. Por eso, las expresiones artísticas mencionadas pasan a ser claros ejemplos de la idea de arte *indisciplinario*. ¿Tendría sentido preguntarnos cuáles son las disciplinas que integran estas realizaciones? Y, también, ¿qué porcentaje de cada una las compone? De entrada, sabemos que en este tipo de realizaciones, cada obra requiere de características particulares. En general, son reconocidas como propias en el campo de las artes plásticas, pero, por ejemplo, ¿no existe lo que se conoce como danza *site-specific*? ¿John Cage no es ungido como uno de los primeros realizadores de *happenings*? ¿En qué campo disciplinar podemos situar al grupo *Gutai* o a *Fluxus*? Los cruces manifiestos de estas expresiones artísticas nos plantean la necesidad de una denominación mayor que las abarque y que nos permita, a su vez, una concepción más integral.

Hallamos, entonces, en este vasto territorio del entrecruzamiento de las artes y de los nuevos alumbramientos estéticos, algunas definiciones activas que nos ilustran a través de su poética y su capacidad asociativa. En este recorrido, en pos de evidencias íntimamente enlazadas entre música y escultura, nos encontramos, muy especialmente, con la obra y el pensamiento del artista argentino León Ferrari.

Estando en Brasil, exiliado de Argentina durante la última dictadura militar, Ferrari comenzará la construcción de una serie de esculturas sonoras agrupadas bajo el nombre de *Berimbau* (que, por un lado, revela su filiación y lugar de origen –se sabe que el berimbau es un instrumento musical brasileño– y, a la vez, rinde homenaje, también en sus formas, al instrumento musical típico del nordeste brasileño integrante fundamental y fundante de las rodas de capoeira)<sup>7</sup>.

Creo que las divisiones son muy adecuadas en botánica, donde existe una necesidad intrínseca de poner etiquetas. En arte, eso es absolutamente dispensable. Si querés tocar mis esculturas, podés hacerlo con las manos, con un arco de violín, como se quiera. Siento un fuerte apego por trabajar una música no figurativa, que vengo componiendo con los

sonidos producidos con mis propias esculturas, como diseños que hago sin comprender. La comprensión racional no es todo. A medida que el tiempo pasa, me pregunto más frecuentemente qué es lo que verdaderamente comprendo y voy descubriendo que esa premisa, antes tan importante para mí, va perdiendo su poder. (Ferrari, 1974, s.p.)

En sus escritos sobre *Berimbau*, Ferrari confirma, claramente, esta búsqueda manifiesta en abordar el fenómeno artístico con la mayor amplitud. El artefacto –como el llama al dispositivo de la obra en su escrito– planteará los infinitos posibles de un músico, escultor y dibujante que se turnarán o superpondrán, en distinto orden, para realzar determinado aspecto de la obra o para ser: un poco cada cosa, alternadamente y, también, a la vez.

Quienes necesiten alimento visual conjugarán música con el dibujo que trazan en el aire las varas usadas ahora como líneas móviles, como plumas cargadas con tinta china sonora, que en cada instante podemos imaginar cristalizadas en un laberinto estático de cuya suma resulta la continua transformación de un laberinto en otro o en otro y otro más, teniendo el músico dibujante la posibilidad de generar centenas de curvas de los más diversos tipos, algunas contenidas en alguno de los infinitos planos que atraviesan el instrumento desde los puntos más imprevisibles y otras espaciales que continuarán transformándose en otras y otras como si estuviesen vivas o como si la vida de quien está tocando se extendiese al acero de esas líneas estremecidas. (Ferrari, 2006, p. 42)

Ferrari ahonda, además, sobre las múltiples posibilidades visuales, sonoras y táctiles de la escultura:

El artefacto es también generador de sensaciones táctiles. Al tomar una de las barras más gruesas, o una de las medianas, y sacudirla, se sentirá como una respuesta del acero y el temblor del dolor del choque. Y si se mueve un grupo de barras finas sus vibraciones, que se contagian y corrigen recíprocamente, se transforman en una caricia que podemos regalar a la mujer querida que nos acompaña. (Ferrari, 2006, p. 42)

La propuesta del artista es que la obra sea, decididamente, tocada. Necesariamente, precisa ser tocada para alcanzar su mayor potencial como obra. Con la acción del tacto, la escultura cobra vida y produce –al entrar en vibración– sonido. Comenzamos a vislumbrar, entonces, que la intervención del cuerpo es imprescindible para que la obra pueda alcanzar su plenitud (más adelante, retomaremos esta cuestión). Y volvemos, también –y de alguna manera–, al planteamiento inicial: el objeto estético, al ser tocado, accionado, pasa a ser instrumento. La escultura se torna sonido y se transforma, entonces, en un nuevo instrumento musical de características sorprendentes. Al conmover un objeto y provocar su vibración y resonancia, no solo se moviliza ese cuerpo, sino también el de los auditores. Ahora bien, para que esta vibración vaya del objeto al oyente y lo conmueva, el aire –como medio elástico que es– debe fluctuar y modificarse en consecuen-

cia, permitiendo, así, la propagación de la señal física que luego –y mediante el proceso de escucha– será sonido. Esta acción del tañedor del objeto modifica de alguna manera ese aire que nos circunda y genera estímulos que, luego, a través de la lectura que harán nuestros oídos (nuestro cuerpo y nuestra memoria física y emotiva) de esa conmoción, darán lugar a la audibilidad. Al respecto, el músico estadounidense Frank Zappa nos propondrá una definición de la música puesta en acción –trazando interesantes asociaciones con la escultura– como si, precisamente, se tratara de *esculpir el aire*:

La música en su ejecución es un tipo de escultura. El aire durante la *performance* musical es esculpido/transformado en otra cosa. Esta *escultura de moléculas sobre el tiempo* es *vista* por los oídos de los oyentes –o por un micrófono. El SONIDO es *información decodificada por el oído*. Las cosas que PRODUCEN SONIDO son cosas capaces de crear perturbaciones. Estas perturbaciones modifican (o esculpen) la materia prima [el *aire estático* en una habitación –el modo de *descanso* en el que estaba antes de que los músicos comenzaran a molestarlo (sic)–]. Si vos generás, con intención, perturbaciones atmosféricas (formas aéreas), estás componiendo. (1989, pp. 90-91, traducción del autor, mayúsculas y cursivas en el original).

Si las ondas sonoras se propagan en el aire –dirá Zappa– habrá que accionar –esculpir–, entonces, sobre este medio, de manera tal que la intervención del músico logre modificarlo en correspondencia con sus intenciones. La misma acción de esculpir que Tarkovski nos refería, en relación con el cine, para representar la materialidad del tiempo –y la sensibilidad del director para trabajar con él–, Zappa la realizará sobre el aire y nos hablará con ella de la música. Mediante esta definición, el músico es, decididamente, un escultor y el instrumento musical se equipara, entonces, a la herramienta que, en este caso, intenta modificar al elemento aire en búsqueda de la realización artística.

## PALABRAS NEXO

Entre las artes son comunes los intercambios terminológicos y las redefiniciones (o, también, las des-definiciones, como dirán en el ámbito de la historia de las artes plásticas) de expresiones utilizadas en otros campos. En música se habla, por ejemplo, de “color del sonido” (o timbre, en inglés *tone-colour* y en alemán *Klangfarben*) –trayendo una palabra anclada en el mundo de las artes visuales– para significar las cualidades de un sonido particular, su identidad, lo que podríamos denominar, más psicoacústicamente, su personalidad. Sin embargo, cabe señalar que, por otro lado, esta noción de timbre, en las artes visuales, estaría más ligada a la de *materialidad* (que es lo que le da mayor entidad a sus componentes, más allá del color).

Se toma, también, en préstamo, la palabra *textura*, proveniente, en principio –y más específicamente–, del terreno de la escultura (o del arte textil), que recurre al sentido

táctil para describir la composición inherente a cierto material o a las superposiciones de distintas superficies, densidades y profundidades en una obra. La idea de textura en la música se relaciona con esta acepción, ya que, cuando hablamos de ella, nos referimos a la cantidad de voces, a los comportamientos internos de estas, al nivel de protagonismo de cada una y al diálogo que mantengan, o no, entre sí. Llegado determinado momento, estas palabras pasarán a ser parte del léxico habitual de la música y ya nadie se preguntará por su origen. Lo mismo ocurre cuando se habla de *ritmo* en las artes plásticas. Y, también, en el cine. Al hablar del rol del director, Tarkovski dirá: "(...) su sensibilidad por el tiempo (...) es lo que se expresa en el ritmo (...)" (1991, p. 149). Como ya mencionamos, si el ritmo es la expresión de la sensibilidad temporal, esto, plasmado tanto en el terreno de las artes plásticas como en el cine, sería equivalente a la manifestación del tiempo sobre la materia. En definitiva, la proporción, los juegos de simetrías y asimetrías y la reiteración de ciertos patrones (que es la definición que se suele utilizar en las artes plásticas para el ritmo) estarían dando cuenta de ello.

## REALIZACIONES-OBRAS-EXPERIENCIAS

A continuación, presento, descriptivamente, algunas acciones: realizaciones-obras-experiencias que dan cuenta de varias posibilidades de relación entre música y escultura<sup>8</sup>.

### VACÍO ENTRE

Obra para cinco objetos escultórico-sonoros, banda de sonido, video y dos *performers*. Fue presentada junto con los artistas Andrés Duarte Loza y Pablo León en 2008 luego de un largo –sostenido y ambicioso– proceso de construcción y composición que comenzó en 1999 (llamativamente –hablando de espacio-tiempo– en el siglo anterior). En realidad, el proyecto de *vacío entre* es consecuencia de una idea –todavía– previa que surgió a comienzos de 1996 en una visita que hicimos –con mi hermano Andrés– al Faro Querandí de Villa Gesell, en la costa atlántica argentina. La propuesta que se nos ocurrió allí fue la de hacer sonar ese preciso faro. Recorriéndolo por dentro y jugando un poco a probar su acústica, pensamos en lo maravilloso que sería armar un concierto dentro del faro, pero, sobre todo, teniendo al mismísimo Faro Querandí como productor de sonidos (buscando, en principio, hacer vibrar, por simpatía, su frecuencia de resonancia). A este proyecto lo denominamos *Expedicionarios en el aire y el tiempo* y fuimos pensando en varias alternativas para su desarrollo. Se nos ocurrieron unas cuantas ideas que, luego, fuimos plasmando en otros lugares y con otros elementos.

Desde el punto de vista del análisis histórico-estético del arte, podríamos intentar definir que lo que estábamos ideando en aquel momento era un proyecto de *site-specific*. Desde otro ángulo, se podría argumentar también que, en realidad, se trataba de un proyecto de arte acústico o arte sonoro (en el cual lo primordial es el sonido *per se* sin importar la fuente que se tome como emisora –instrumentos musicales, objetos



cotidianos, paisaje sonoro). Sin embargo, la taxonomía continúa siendo exigua y no alcanza para definir, exactamente, lo que se pretendía (el concepto de arte *indisciplinario* podría contribuir a dar una mejor definición). La idea intentaba, más precisamente, hacer sonar un espacio. No se trataba de hacer sonar algo *en* un espacio, sino hacer sonar *el* espacio, en sí mismo. Diversas posibilidades o, mejor dicho, imposibilidades nos llevaron a considerar la búsqueda de un espacio más próximo, más asequible en el cual pudiéramos experimentar *a piacere*: un puente, una plaza, una estación de tren. Hicimos algunos ensayos y, también, algunas obras: involucrándonos con el paisaje sonoro, construyendo instrumentos no convencionales y, finalmente, elaborando varias composiciones con todo esto; sumando, además, instrumentos tradicionales tratados de manera convencional y *non tanto*, utilizando técnicas instrumentales musicales extendidas (que posibilitan la ampliación de la paleta convencional de sonidos instrumentales: multifónicos, *pizzicato Bartók*, *slap*, sonidos eólicos, acoples, etcétera). No obstante, seguíamos incólumes ante la idea primigenia: continuábamos buscando un espacio mayor. Así, proyectando y estudiando diversas fórmulas, un día concluimos –anticipándonos, en buena medida, a todas las definiciones que, en la actualidad, podemos esgrimir sobre el asunto– lo siguiente: la escultura podría ser la solución. Fue así que decidimos procurar un escultor para trabajar juntos en la elaboración de un espacio-tiempo que pudiera responder a lo que veníamos proyectando. Finalmente, dimos con el escultor Pablo León y comenzamos a trabajar en la realización. Decidimos, en conjunto, la construcción de varios objetos escultórico-sonoros (que, finalmente, terminaron siendo cinco). Esta fue la denominación que les otorgamos desde un comienzo y que preferimos, sensiblemente, a la de esculturas y, también, a la de instrumentos musicales (vale decir que aquí ya estaba presentado, de manera explícita, el germen de la concepción *indisciplinar*). Los objetos escultórico-sonoros fueron diseñados de manera tal que su disposición nos permitió hacerlos sonar tanto externamente como a través de ciertas concavidades en su parte interior. La premisa fue la de concebir los objetos pensando tanto en la estética escultórica como en la acústica (otra vez música y escultura de la mano). Fue así que, por ejemplo, tomamos la decisión de no soldar en más de un punto las varillas de hierro, entre sí, para evitar que la soldadura redujera sus posibilidades de resonancia. “Durante el proceso de construcción de los objetos escultórico-sonoros se ha procurado el equilibrio entre dos dimensiones: la forma escultórica y las cualidades acústicas” (Duarte Loza, 2008, p. 2).

Por otro lado, claramente en línea con la propuesta de arte *indisciplinario*, las ideas de proporción y equilibrio estético-escultóricas fueron dialogadas y consensuadas entre los tres realizadores (Andrés, Pablo y yo). Como comentó León en la entrevista que nos realizaran para el diario *Diagonales* de La Plata:

(...) Pudimos hacer un trabajo de tipo colectivo grupal y romper los propios egos, que es muy difícil, para que quedase un trabajo final sin que se notara la mano de alguien en particular. Es un trabajo profundamente orgánico y lúdico a la vez (...) Fue un trabajo interdisciplinario porque los músicos participaron en el formato de los objetos. (Duarte Loza, 2008, ver fotografía 1)





Fotografía 1. *vacío entre*: Instalación video-escultórico-sonora. Foto: Andrés Duarte Loza.

Trabajamos, entonces, con materiales de las más diversas procedencias, en su mayoría hierro de descarte, de nuestro propio acervo (producto, por ejemplo, de una cama antigua) o encontrado en la calle. Este presupuesto estético –pero también económico– se hizo eco de la realidad que vivíamos por aquellos tiempos y nos permitió construir a partir de materiales considerados de desecho. Mientras la idea continuaba tomando cuerpo, hicimos, durante ese medio tiempo, otras obras en relación.

### *TOPOGRAFÍAS VITALES*

En 2004, realizamos esta obra sobre fotografías de unos relieves escultóricos de Pablo León –que secuencié como diapositivas–, proyectadas sobre una pantalla. La música compuesta por Andrés Duarte Loza y por mí –inspirada en los relieves– se proponía en constante relación con la proyección. Esta obra fue concebida para saxo, trompeta, percusión, guitarra (amplificada) y piano. Aquí, los compositores tocaban instrumentos convencionales (Andrés el saxo y yo la guitarra) de manera no tan convencional (utilizando técnicas instrumentales musicales extendidas). De *Topografías vitales*, realizamos varias presentaciones-conciertos con el grupo –que denominamos en aquel momento como interdisciplinario– “La confabulación del tresillo a caballo”, parte integrante del Ensamble de Música Contemporánea de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

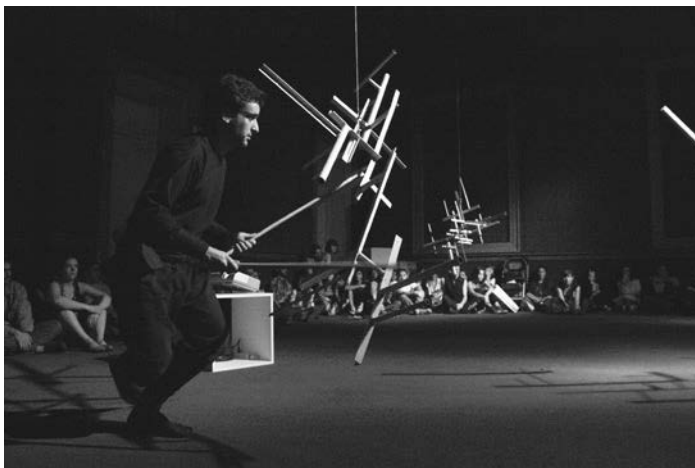
Los relieves fotografiados generaban a la percepción una aproximación bastante cercana a la idea de fósil o de ruina; de alguna manera, tanto los relieves como la música que compusimos respondían, metafóricamente, al concepto de topografías vitales (ver fotografía 2).



Fotografía 2. *Topografías vitales*: Relieve escultórico de Pablo León. Diapositiva del autor.

### VACÍO ENTRE. CONTINUACIÓN

Mientras tanto, seguíamos con el proceso de investigación de los objetos escultórico-sonoros. Este proceso implicaba tanto probar los nuevos “instrumentos musicales”, pensar en nuevas formas de aproximación a ellos y nuevas maneras de producir sonido, como, así también, registrar este proceso y pensar en la composición de una obra nueva que albergara todas estas nuevas experiencias. Las investigaciones sonoras nos llevaron a considerar el hecho de inventar nuevas formas de tocar, ya que estos objetos escultórico-sonoros, entendidos parcialmente como *nuevos instrumentos musicales*, no necesariamente se adaptaban a los formatos convencionales. Es decir, en general, los instrumentos musicales se estandarizan en función de ciertas comodidades para facilitar la tarea del músico. Adquieren formas de mesa, de tabla, de objeto a ser asido. Estos objetos escultórico-sonoros plantean formas no convencionales, no tan cómodas (principalmente, para el músico de formación académica que privilegia la mínima acción corporal, en busca de una invisibilización de su propio cuerpo). Estas esculturas nos obligaban, decididamente, a movernos y a romper con la habitual parsimonia que rodea la ejecución instrumental –y su estudio– en el ámbito de la música clásica. Vale aclarar que, en nuestro caso, la formación corporal trasciende la formación instrumental. Ambos nos hemos formado en varias expresiones del cuerpo y el movimiento (artes marciales, danza) que nos predisponían a considerar este desafío y afrontarlo con seriedad (ver fotografía 3).



Fotografía 3. *vacío entre*: Andrés Duarte Loza durante la performance. Foto: Joaquín Areta.

Finalmente, en la búsqueda de un lugar donde poder montar la obra, dimos con él. Coincidentemente, en ese mismo momento, a Andrés Duarte Loza y a mí, nos llegó un encargo de la Dirección de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata para crear una obra sonora a partir de unas esculturas de Enrique González de Nava llamadas *Columnas rítmicas*.

### *RÍTMICAS DE CONCIERTO*

El encargo consistía no solo en la composición sino, también, en la *performance* de la obra. Además, la propuesta era que la pieza fuera parte de la celebración del 90° aniversario de la Reforma Universitaria de 1918, a realizarse en el patio del Rectorado de la UNLP, donde serían exhibidas las esculturas. Nos interesó la coincidencia, la celebración y también el hecho de abordar una composición con esculturas desde otro lugar que no era, específicamente, el que veníamos transitando. En este caso, no se trataba de esculturas concebidas –intencionalmente– desde el inicio para obtener sonidos, sino que el escultor, en el proceso de construcción y en el montaje posterior, descubrió –gracias al sentido auditivo escultórico al que antes hicimos mención– su capacidad para la producción sonora. Luego de investigar en el taller del escultor las cualidades sonoras de las esculturas y realizar varias pruebas grabadas, creamos la obra que se llamó *Rítmicas de Concierto*. Realizamos dos presentaciones como MAGMA música de concierto<sup>9</sup> - Ensamble de Música Contemporánea de la FBA UNLP: una para el aniversario de la Reforma, que se celebró el 21 de junio de 2008, y otra para el cierre de la exposición, el 18 de julio.

La obra se planteó como la superposición de una multiplicidad de estratos: cuatro esculturas de metal, banda de sonido (electroacústica) y dos *performers*. La banda de sonido fue compuesta con sonidos propios de las esculturas y citas a algunas otras obras e instrumentos cuyos timbres –o “colores”– nos resultaban propicios para su asociación. Vale decir que las citas aparecieron en función del timbre de los instrumentos; es así como fue posible encontrar, por ejemplo, fragmentos que incluyen sonidos de: *wankaras*, *sikus* y *mohoceños* (bombos, flautas de pan sin aeroducto y flautas de pico invertido con aeroducto de la altiplanicie aymara-q'echua, respectivamente) procedentes de obras de los compositores Cergio Prudencio (Bolivia) y Tato Taborda (Brasil) con la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia, piano preparado y un ensamble de percusión de obras de John Cage (Estados Unidos), *shakuhachi* y *shō* (flauta vertical sin aeroducto y órgano de boca de cañas de bambú, respectivamente) de la música japonesa de *gagaku*. La elección de los instrumentos también se relacionó con las formas de las esculturas, pensadas por el escultor como columnas totémicas. La conexión con elementos de las culturas ancestrales de Japón y de América nos permitía establecer un vínculo sonoro con esas tradiciones y generar presencias totémicas, también –y de alguna manera–, en lo musical. Al tratarse de una puesta al aire libre, y para lograr una mayor cohesión entre el sonido electroacústico de las esculturas (presente en la banda de sonido) y el sonido de las esculturas producido en vivo por los *performers* (vale decir que, en este caso, fueron los mismos compositores los que desempeñaron este rol), se dispuso de una mínima amplificación de las esculturas. El resultado dio un

todo cohesionado donde la multiplicidad de sonidos parecía salir del mismo lugar más allá de la plurifocalidad (López Cano, 1997) que provocaba el distanciamiento de las culturas entre sí y, también, con respecto a los parlantes (ver fotografía 4).



Fotografía 4. *Rítmicas de Concierto*: Durante la performance. Foto: Florencia Sanguinetti.

#### VACÍO ENTRE. FINAL

Luego de *Rítmicas de concierto*, continuamos con el armado final de *vacío entre*. En este preciso momento del proceso de realización, apareció el título de la obra. Como dijera Andrés Duarte Loza en la entrevista del diario *Diagonales*:

Surge de una interpretación libre de la palabra espacio escrita en japonés. Los ideogramas japoneses descompuestos tienen varios significados, como sucede en ese idioma, entonces el primero significa vacío o cielo y el segundo intervalo o periodo de tiempo. El título responde a la idea de la obra que es vincular la forma plástica de las esculturas distribuidas en un espacio organizado por nosotros y la intervención de los cuerpos en movimiento, generando transformaciones en un lugar determinado. Se busca un resultado integral, en el que cada una de las artes contribuya al conjunto. (2008, s.p.)

En aquel momento, Andrés se encontraba indagando, precisamente, sobre el concepto japonés de *ku kan* (空間, espacio)<sup>10</sup>. La interpretación abierta de cada uno de los dos ideogramas que conforman esta palabra en idioma japonés da lugar a lo que él describe en el párrafo de la entrevista citada. Las posibilidades que se ponen en juego con el desarrollo conceptual de ambos términos nos resultaban especialmente propicias para ilustrar la búsqueda de un espacio-tiempo propio, transformado por la acción de los cuerpos. “La polisemia y la metáfora –que involucra la lectura de estos ideogramas– reflejan la pluralidad de sentidos que convoca la obra” (Duarte Loza, 2008b, p. 2). La palabra *vacío* intenta definir, por un lado, una posibilidad distinta a la

que habitualmente se tiene de este concepto en occidente; no se refiere al lugar de la nada, sino a un necesario espacio-tiempo por el que transitar para lograr un cambio, una transformación. Se trata de una idea de vacío no estático, sino más bien móvil, dinámico y deseable. El término *entre*, en particular –y sus múltiples acepciones–, nos posibilita un significativo despliegue conceptual: *entre*, del verbo entrar (como invitación) y *entre*, como intersticio, pero, también, como intervalo, ratifican la idea de un espacio-tiempo en un todo mancomunado. Es interesante observar que *entre* –como ese espacio mediador de dos existencias– es una expresión que ha cobrado relevante notoriedad en el campo filosófico y en las artes de los últimos tiempos<sup>11</sup>. La relación entre *vacío* y *entre* predispone, a su vez, a cierta indagación interior, tanto metafísica y psicológica como concreta, ya que los objetos escultórico-sonoros dan la posibilidad de ser auscultados y tocados, también, por dentro.

La propuesta fue la de generar tanto una obra performativa como una instalación escultórico-sonora que incluyera, además, algunas realizaciones en video (ver fotografía 5).



Fotografía 5. *vacío entre*: Instalación video-escultórico-sonora. Foto: Gerardo Berdula.

Es interesante señalar, en este lugar, la expansión de la escultura que se ve implicada en el concepto de instalación, según señala la artista española Concha Jerez:

La instalación surge como una expansión de la tridimensionalidad, con la notable diferencia respecto de la escultura de que los ejes respecto a los cuales se organiza la materia no son ya exclusivamente internos a la obra sino también exteriores a ella, pues uno está vinculado al espacio mientras el otro coincide con el meramente constructivo de los elementos que conforman la instalación. (Iges, 1999, p. 4)

Esta propuesta, además de la instalación video-escultórico-sonora que impulsa el espacio-tiempo interno de los objetos escultórico-sonoros hacia el espacio-tiempo mayor de la sala, suma, entonces, otros estratos. La idea de obra pluriestratificada, plurifocal y de múltiples caras se expande aún más: cinco objetos escultórico-sonoros, banda de sonido (electroacústica íntegramente compuesta con sonidos de los mismos objetos escultórico-sonoros, distribuida en el espacio físico mediante cuadrafonía –cuatro parlantes–), videos (realizados también por Andrés y por mí: dos sobre unos trabajos de *sumi-é* –aguada japonesa con tinta sobre papel de arroz– realizados por Laura Torres y uno sobre un juego de sombras y luces, con música propia, compuesta por una pieza para piano a ocho manos, llamada *Round*, y sonidos obtenidos de los objetos escultórico-sonoros y de las baquetas empleadas en su ejecución) y dos *performers* (que fuimos, nuevamente, Andrés y yo). Todas estas capas superpuestas tenían lugar a las 20:00 horas durante cuatro días (del 28 al 31 de octubre de 2008) y la *performance* duraba aproximadamente 30 minutos cada día, en la Sala Polivalente del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha de La Plata. Previamente, desde las 16:00 hasta las 20:00 horas, se realizaba la instalación de la que participaban todos los estratos mencionados anteriormente, a excepción de los *performers* (que como ya dijimos, tenían su entrada a las 20 horas). Aquí, se daba algo inusitado: la instalación funcionaba sobre un bucle de la banda de sonido y el video y lo que se producía a partir de las 20 horas era la *performance* que, como si de una obra independiente se tratara, se superponía a lo que sucedía durante la instalación. Es decir, al espacio-tiempo instalado por la banda de sonido y el video, se le sumaba el espacio-tiempo propuesto por la acción de los *performers* sobre los objetos escultórico-sonoros (dos micrófonos ambientales tomaban el sonido producido que, de esta manera, se retroalimentaba con la banda de sonido –proveniente de los cuatro parlantes–). La idea de la incorporación de los videos con los trabajos de *sumi-é*, por un lado, reforzaba la conexión del título con la cultura japonesa; por otro, nos permitía trazar ciertas analogías entre algunas formas caligráficas y las formas presentes en los objetos escultórico-sonoros. El vínculo con la cultura oriental también tenía relación con los movimientos de los *performers* (que utilizaban algunas técnicas de desplazamientos provenientes del *budo taijutsu*) y que, de alguna manera, articulaban sonido, actuación y gestualidad, como ocurre con el arte allí (pensado como un todo integral o, bien, como arte *indisciplinario*).

Luego de la *performance*, se daba la posibilidad de intercambio con el público, que era incentivado a hacer preguntas y, también, a tocar los objetos escultórico-sonoros con el set extendido de implementos que utilizábamos para la ejecución durante la *performance* (arcos de violoncello y contrabajo, varillas anilladas de metal, cañas de bambú –que sumada a la función de baquetas, cumplían la de tubos de *siku* o, bien, de *shakuhachi* o *q'ena* sin orificios, soplados internamente, permitían el entrechoque y agregaban, además, el efecto sonoro de silbido al “cortar” el aire–, mazos de goma, madera y fieltro, baquetas de madera, dedos de metal, etcétera). Vale aclarar que, durante la instalación, también se invitaba al público que visitaba la muestra, no solo a observar los objetos escultórico-sonoros, sino también a tocarlos. En este contexto de interacción del público con los objetos, recibimos una de las devoluciones más gratifi-



cantes de esta realización. A la instalación concurrió un grupo de personas no videntes (guiados por su profesora de música), que interactuó un largo rato con las esculturas y sus formas. Luego, se quedaron para la *performance* y, al finalizar, una mujer del grupo se acercó y nos susurró: “la música que hicieron se correspondía exactamente con las formas de las esculturas”. Que se correspondiera el sonido que compusimos y tocamos con las formas de las esculturas era el máximo de la cohesión que buscábamos y recibir esa devolución de una persona con capacidades desarrolladas, extensamente, en función de las formas y el sonido, fue conmovedor.

### EN BLANCA Y NEGRA. UN PUENTE SONORO ENTRE DOS CIUDADES PRESENTES

Realicé esta obra en 2010 en la localidad murciana de Blanca, en España, como parte de la beca del Departamento de Artes Visuales de la región de Murcia para la residencia artística del Taller Internacional de Paisaje –que dictara el artista español José Iges– allí mismo. La denominé específicamente *acción sonora colectiva y participativa en movimiento*. A la luz de los acontecimientos –y pasado ya cierto tiempo de la realización–, puedo decir que esta acción se relaciona, de alguna manera, con aquella idea originaria de *Expedicionarios* (el vínculo con el entorno y la idea de hacer sonar un espacio) pero, al cabo de las varias experiencias con esculturas de metal, debo decir que algunos aprendizajes vinculados con ellas, también, pueden ser rastreados allí.

Luego de indagar intensamente el paisaje sonoro de Blanca, di con el sitio específico. La obra consistió, entonces, en realizar un recorrido sonoro de ida y vuelta, tocando las barandillas cercanas al puente de hierro de Blanca, percutiendo sobre el mismo y conectando, física y sonoramente, ambas márgenes del río Segura. A la acción que propicié –y de la cual participé activamente–, se sumaron mis compañeros de la residencia artística, algunos invitados especiales y, también, el pueblo del lugar (con una fuerte presencia de chicos). Los implementos para percutir fueron de lo más variados: varillas anilladas de metal, hojas de palma seca, cañas cortas y largas (estas últimas para tocar, especialmente, unas barandillas emplazadas a gran distancia del suelo de un canal). En este preciso lugar –el canal, que era parte sustancial del recorrido–, se producía un maravilloso efecto de *glissando* a lo largo de todo el tramo (las barandillas iban modificando gradualmente el largo de sus varillas verticales, lo que permitía, al ser percutidas, el consecuente cambio gradual en la altura del sonido) (Ver fotografía 6).



Fotografía 6. *En Blanca y Negra*. Acción sonora colectiva y participativa en movimiento. En el canal produciendo el *glissando*. Captura de video del autor.

Allí, se dispusieron algunas bicicletas, para tocar las barandillas montados en las mismas (lo que posibilitaba el cambio de velocidad y un efecto multiplicador del *glissando*). De esta manera, se dio la transformación de un espacio cotidiano en entorno –deliberadamente– acústico, mediante la acción del público que pasó a ser *performer* y auditor activo, envuelto en esta idea de recorrido espacial y sonoro.

*En Blanca y Negra* accionó directamente sobre estas obras de ingeniería arquitectónica de la ciudad, colocándolas en una escala más humana y llevándolas, en parte, hacia el terreno de lo escultórico. Como volviéndolas hacia su propio origen –el monumento, según Herbert Read (2003)–, las formas arquitectónicas parecieron “fisionarse” nuevamente con las escultóricas, propiciadas por esta acción sonora colectiva y participativa.

Ambas, arquitectura y escultura, pueden ser consideradas como evolucionando desde una unidad originaria, y de ninguna manera es posible describir esta unidad originaria como esencialmente arquitectónica o esencialmente escultórica. (Read, 2003, pp. 30-31, ver fotografía 7)



Fotografía 7. *En Blanca y Negra*. Puente de hierro de Blanca. Foto del autor.

El título de este monumento sonoro en movimiento le rinde homenaje a la ciudad a través del realce de su historia: la actual ciudad de Blanca, fue denominada, originalmente, Negra, por el color de signo positivo para los moros; con el advenimiento de los cristianos –y para mantener el signo–, la ciudad cambió de nombre y, por tanto, de color. Musicalmente, aparecía, también, en juego, una letanía que pronunciaba ambos nombres y que combinaba el canto cristiano antiguo con el canto árabe (se conoce que este es parte de las fuentes que le dan origen a aquel). Esta letanía –que fue cantada y grabada debajo de uno de los arcos del canal en el que utilicé su frecuencia de resonancia como nota pivot<sup>12</sup>– integraba una banda de sonido electroacústica que incluía, también, sonidos de agua, campanas y barandillas (todos sonidos obtenidos del entorno acústico de Blanca). La difusión se produjo a través de un sistema de megafonía instalado en una camioneta que circuló, primeramente, por la ciudad y que, luego, nos vino a buscar para acompañarnos en el final de nuestra procesión, durante el regreso a la ciudad. El inicio de la acción fue pautado a las 19:45 horas (del 2 de octubre de 2010) para vivenciar, especialmente, el pasaje del día a la noche (otro vínculo posible entre



Blanca y Negra, inspirado en la canción *Night and Day* de Cole Porter que surge –según el compositor– por la fuerte impresión que causó en él la audición del *adhan*: canto que utilizan los musulmanes para llamar al rezo). La idea de relacionar el día con la noche, además de las dos márgenes del río, canto musulmán y canto cristiano, Blanca y Negra, a través de la acción sonora, poetizaba aún más esta serie de deseados encuentros. La conexión sonora entre ambos mundos nos permitió hacer coexistir aquellos dos espacio-tiempos considerados, históricamente, antagónicos. En este caso, al puente real se le sumó otro alegórico que nos dio la posibilidad de realizar la unión, también, a través del sonido.

### TEMPORAL

En 2011, participé, junto a Rõ Barragán, Milo Craig y Pablo León, de la concepción y realización de una nueva obra escultórico-sonora denominada *Temporal*. El proyecto fue un encargo del Departamento de Plástica de la FBA-UNLP que se presentó en Expo Universidad, del 6 al 13 de agosto, en el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha de la ciudad de La Plata en el marco de la muestra *Materia Prima*. Vale decir que todas las obras expuestas allí debían ser concebidas con materiales reciclables. Cuando me llegó la invitación de Rõ y Pablo para que me uniera a su equipo, la intención era que hiciera sonar una estructura que ellos ya tenían planificada. Una vez que estudié el proyecto –que consistía en una malla entrelazada de hilos y alambres–, mi propuesta consistió en agregarle a la obra otras capas, en las que estuvieran suspendidas varillas y algunas placas de metal. Los materiales, otra vez, como en *vacío entre*, provinieron del acervo propio: una placa de calefón, algunas asaderas y varillas. Básicamente, el planteamiento consistió en suspender los materiales de manera tal que pudiera producirse sonido a través del entrechoque. Tomando en cuenta, como modelo, la construcción de los conocidísimos *wind chimes* o, también, *llamadores (de ángeles)*, que son estructuras móviles que, accionadas por el viento o por el movimiento de la superficie en la que fueran emplazados (puertas, ventanas), producen el choque entre sí (y, como consecuencia, su característico sonido), dispuse varias piezas de distintos largos y anchos (para obtener cierta variedad de alturas sonoras) y les entrelacé una cuerda para facilitar que, a través de la acción humana, se produjera la unión de los metales y el deseado entrechoque (ver fotografía 8).



Fotografía 8. *Temporal*. Centro Cultura Pasaje Dardo Rocha. Foto: Rõ Barragán.

De esta manera, se posibilitaba la interacción del público visitante de la exposición y se lo estimulaba a tocar la obra. *Temporal* se suspendía a unos 4 metros aproximadamente por sobre el nivel del suelo y la obra también planteaba, entonces, la posibilidad de realizar una *performance* en la que la acción pudiera ocurrir, además de por la acción de las cuerdas, por el toque directo de los metales suspendidos (mediante unas cañas largas utilizadas como baquetas).

El título de la obra, *Temporal*, surgió en sintonía con varias ideas que se abordan en este trabajo, por ejemplo: la posibilidad de que una obra escultórica abarque, también, la dimensión temporal que, usualmente, no le es reconocida. Otras posibles interpretaciones del título se relacionan con lo efímero de la puesta y con el fenómeno meteorológico que es denominado de esta precisa manera. La palabra tiempo plantea una curiosidad interesante ya que, en idioma castellano, discurre indistintamente entre lo climático y la dimensión que, exclusivamente, abarca las duraciones. Cuando hablamos de tiempo, a secas, esta mención puede implicar ambas posibilidades (la definición vendrá por el verbo acompañante o, bien, por el complemento). En *Temporal*, la concepción del tiempo convocaba esta apertura y dialogaba, en explícito vínculo, con el III Congreso Internacional sobre Cambio Climático y Desarrollo Sustentable realizado en la Expo Universidad 2011.

## POÉTICA CORPÓREA-ACCIÓN-PERFORMANCE

La trascendencia de las formas adquiere otra perspectiva desde esta presentación. Ya analizamos, anteriormente, de manera pormenorizada, algunas clases de entrecruzamientos que pueden existir entre música y escultura. También, propusimos la denominación de arte *indisciplinario* para abarcar expresiones que no se atan fácilmente a los preceptos establecidos para la regulación de los campos estéticos mediante la concepción disciplinar. Nos queda, finalmente, lo que consideramos la ampliación o la ruptura o, bien, la expansión de las formas a través del cuerpo y su acción transformadora del espacio-tiempo mediante su presencia, movimiento y articulación del sonido. Y si con la poética<sup>13</sup> expuesta anteriormente, sobre la vinculación entre música y escultura, esta no hubiera logrado explicitarse del todo a través de la acción de los cuerpos, a través de una poética corpórea, pareciera abrirse, entonces, una nueva posibilidad de relación y entendimiento.

Volvemos, entonces, a la realización de *vacío entre*, como ejemplo para esclarecer la idea específica de esta poética corpórea. En principio, nuestra obra participó de la concepción de *móvil* que comentamos en su momento. Se planteó la posibilidad de que estos objetos escultórico-sonoros tuvieran, entonces, la posibilidad del movimiento: “desde la perspectiva de *vacío entre*, tanto forma como sonido se convierten en elementos móviles en el espacio-tiempo” (Duarte Loza, 2008b, p. 2). Más allá de que las partes de cada uno de los objetos escultórico-sonoros no tienen articulación propia –no son móviles parciales–, el todo sí tiene la posibilidad del movimiento. Suspendidos a partir de una estructura fija anclada en el techo del recinto, colgados a partir de un solo

cable de acero sujeto en un punto, los objetos tuvieron la capacidad de desplazarse. Ahora bien, de esta manera, la propuesta de movilidad pretendida, dependía, pura y exclusivamente, de la acción de los *performers*.

Esta concepción es profundizada a través de la acción dinámica de los intérpretes (*performers*) –quienes tocan los objetos escultórico-sonoros– y de la manera en que sus cuerpos –en movimiento– transforman el espacio-tiempo; generando así: nuevas formas y sonidos. *vacío entre* expresa en síntesis una idea de espacio-tiempo que puede ser tanto interior como exterior y es, también, una invitación a adentrarse en espacios y sonidos nunca antes transitados. (Duarte Loza, 2008b, p. 2)

Es así como no solo los objetos escultórico-sonoros proponen nuevas formas de ejecución como nuevos “instrumentos musicales” diferentes a los ya conocidos sino que, también, a partir de la relación entre acción y desplazamiento, se genera una consecuencia impensada: la devolución del toque, además de en sonido, en movimiento, con lo cual el *performer* debe estar atento a la respuesta corporal que le da el objeto. Toda acción sobre su cuerpo pone en movimiento sus estructuras y se generan continuas idas y vueltas entre el *performer* y los objetos, en un constante vaivén. Este vínculo requiere de la invención de una nueva forma de ejecución. La intervención del cuerpo ya no es indistinta; es, sustancialmente, vital, como lo es, también, la predicción de la respuesta del objeto que deviene en sonido y movimiento. En definitiva, el *performer* propicia nuevas formas en los objetos iniciando los movimientos y su expansión y, además, las concreta con la acción de su propio cuerpo en el espacio-tiempo (además de la resultante sonora que genera su gesto). La forma de los objetos se sale de sí y sugiere otras acciones, mientras que el *performer*, a su vez, sale de –o entra en– esas formas: la interacción da lugar a nuevas posibilidades. El *performer* trabajará, entonces, para alcanzar su esencia: *per form* (por la forma). Dará forma, se amoldará a ella y él mismo generará nuevas posibilidades formales con su propio cuerpo, movimiento, quietud y desplazamiento.

La teoría de la formatividad que desarrolla el esteta italiano Luigi Pareyson nos habla de “una dialéctica entre (...) la libre iniciativa de la persona [del artista] y la teleología inmanente de la forma” (1987, p. 33). Esta tensión da como resultado la forma real que adquiere la obra. Ahora bien, en el desarrollo de esta poética corpórea, nos planteamos el desafío de sumar a la idea de la formatividad –planteada por Pareyson– la posibilidad de la *performatividad*, con lo cual, una vez creada la forma, se sumaría, entonces, una nueva tensión entre el *performer* que actúa sobre aquella, en relación dialéctica con sus propias formas corporales y la creación de nuevas formas, mediante sus modos de interacción con la forma de la obra. Si para la formatividad es fundamental el hallazgo de una ley de organicidad inherente a la forma artística, para la *performatividad* será necesario, entonces, alcanzar una idea orgánica de movimiento y de relación-acción con esas formas preestablecidas para lograr un todo cohesionado. En el diálogo concreto entre la forma de la obra, la del *performer*, la voluntad de acción de este sobre aquella y la respuesta de aquella ante el estímulo del *performer*, se inicia el devenir de la dinamización formal de la obra y la posibilidad de creación de nuevas formas entrelazadas, a partir de esta vital experiencia conjunta.

En el caso de *vacío entre*, se suma, a la forma de los objetos escultórico-sonoros, la de los *performers* y las nuevas resultantes: la forma musical que, también, se va modificando, a través de la *performance*, en función de la vinculación con todas las formas antes mencionadas. El proceso tiene varios estratos y, de esta construcción, resulta la forma integral de la obra.

Si las relaciones posibles entre música y escultura planteadas en un comienzo, llegado este punto, no hubieran logrado el consenso esperable, la correspondencia entre cuerpo y sonido, movimiento y acción –en vínculo constante con las formas de los objetos escultórico-sonoros que producen la transformación del espacio-tiempo con la dinámica de la *performance*–, abre la interesante posibilidad de una nueva instancia de encuentro profundo entre ambas artes y sugieren caminos de indagación y exploración amplísimos. Finalmente, debo decir que todas estas reflexiones, experiencias y hallazgos, realizados a lo largo de estos años, hechos presente-acción y, también, poética corpórea en este escrito, nos invitan, decididamente, a continuar trabajando en el tan apasionante campo específico de las relaciones entre música y escultura o, bien, como hemos preferido denominarlo aquí, de la creación artística *indisciplinaria*.

---

## NOTAS

- 1 Palabra utilizada, habitualmente, en castellano para significar: *performance*. Aunque *performance* también es traducible, en el ámbito de la música, como ejecución e interpretación. En inglés se habla de *performing arts* para referirse, por ejemplo, a la danza, al teatro y, también, a la música (en su faceta de concierto).
- 2 Algunas cuestiones fueron aludidas –hace ya algunos años– precisamente con motivo de la presentación que realicé en el marco de la inauguración de una exposición escultórica (Duarte Loza, 2006).
- 3 Parte extrema del mástil del instrumento. Algunas partes de la guitarra mantienen una notoria correspondencia en su denominación, con la taxonomía de las partes de un cuerpo, a saber: cabeza, cuello, boca, costilla, cuerpo.
- 4 Se refiere a la decoración que enmarca la boca de la guitarra y que responde a la idea estética de cada constructor, Además, funciona como sello distintivo.
- 5 Johannes Kepler, por ejemplo, descubrió las órbitas elípticas de los planetas mientras procuraba la armonía de las esferas.
- 6 En este caso, agrego “grabado” para diferenciar a este registro –que tiene que ver con la búsqueda de perdurabilidad del sonido a través de los mecanismos de grabación– del registro en función de las posibilidades de emisión de un instrumento musical.
- 7 León Ferrari aborda la obra como metáfora del concepto de jaula que es rota o desarmada. Es importante tener en cuenta el contexto en que fue realizada la obra y la historia personal del autor en relación con la dictadura.
- 8 La descripción escrita de las obras, con el apoyo de algunas fotografías, intenta dar una idea aproximada de las mismas. Para una mejor apreciación, recomendamos algunos videos de las presentaciones, disponibles en: <http://vimeo.com/user10136477/videos>.
- 9 “Proceso convergente en el que confluyen distintos ensambles, intérpretes, directores y compositores de diferentes procedencias y vertientes estéticas contemporáneas. (...) El estudio, la investigación y la difusión

de obras musicales de nuestro tiempo, así como la vinculación de distintas disciplinas artísticas han sido y son principios fundantes de MAGMA música de concierto” (Duarte Loza, 2008a, p. 2).

- 10 Vale señalar que *kukan*, en sí, que significa espacio en japonés, plantea, ya en su raíz, la idea de espacio-tiempo.
- 11 El término viene siendo utilizado desde los romanos para describir lo que media dos entes. Hannah Arendt, por ejemplo, planteó su uso particular a partir de aquel *inter homines esse* (ser entre los hombres), como ese espacio público que está fuera del ser humano y que lo vincula con lo político. Por otro lado, casualmente, entre el 23 de noviembre de 2011 y el 26 de marzo de 2012, se exhibe una exposición del artista Antoni Muntadas en el Museo Reina Sofía de Madrid denominada: *Entre/Between*.
- 12 Esta resonancia extiende la duración de esa nota en particular y la convierte en nota pedal (que funciona como continuo sonoro). Una hipótesis: las similitudes acústico-arquitectónicas de este arco con los lugares donde cantaban los primeros cristianos nos hacen pensar que esta idea melódica (utilizada habitualmente en el canto gregoriano) deriva de la relación con el espacio específico en el que se cantaba.
- 13 Con poética nos referimos no solo a una lírica desarrollada en torno a estos conceptos, sino, también, en los términos de Umberto Eco, al “(...) programa operativo que el artista se propone, cada vez, realizar; la obra a realizar tal cual el artista explícita o implícitamente la concibe” (Oliveras, 2010, p. 105).

## REFERENCIAS

- Arendt, Hanna. *La promesa de la política*. Ed. Paidós, Barcelona, 2008.
- Camnitzer, Luis y Jiménez, José, ed. “El arte sucede en el espectador”. En *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. Madrid: Fundación Telefónica, 2001.
- Campos, Haroldo de. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Trad. y ed. Rodolfo Mata. México: Siglo Veintiuno Editores, 2000.
- Cohen, Leonard. “Discurso: Premio a las Letras 2011, Fundación Príncipe de Asturias” (Video). Traducción del autor. [En línea] <http://www.youtube.com/watch?v=VIR5ps8usuo> (Acceso: 12 de noviembre de 2011).
- Conde, Felipe. Entrevistado por María Crespo. *El Mundo*. [En línea] <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/28/cultura/1319807819.html> (Acceso: 12 de noviembre de 2011).
- Duarte Loza, Andrés y Duarte Loza, Daniel. *Topografías vitales*. Catálogo de la obra. Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2004.
- Duarte Loza, Andrés y Duarte Loza, Daniel. *Rítmicas de Concierto (esculturas + sonido)*. En Jornada de celebración artística “A los hombres libres de América del Sur”. Dirección de Arte y Cultura UNLP, Gacetilla de Difusión, Junio, 2008a.
- Duarte Loza, Andrés y Duarte Loza, Daniel. *vacío entre*. Tarjeta postal. Edición autoral, La Plata-Buenos Aires, 2008b. [En línea] <http://oidosdespiertos.blogspot.com/2008/10/vacio-entre.html> (Acceso: 12 de noviembre de 2011).
- Duarte Loza, Andrés, Duarte Loza, Daniel y Pablo León. Entrevistados por Lucía Zapata. La Plata: *Diagonales*. 27 de octubre de 2008. [En línea] <http://oidosdespiertos.blogspot.com/2008/12/una-muestra-que-combina-las-esculturas.html> (Acceso: 12 de noviembre de 2011).
- Duarte Loza, Daniel. “Sobre esculpir y el tiempo”. Presentación, Exposición escultórica de Pablo León, Tempesta, La Plata, 22 de abril de 2006.
- Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milán: Bompiani, 1962.
- Ferrari, León. “Música”. Escrito datado en 1974. [En línea] <http://www.banrepcultural.org/leon-ferrari/musica> (Acceso: 12 de noviembre de 2011).

- Ferrari, León. "Berimbau: artefacto para dibujar sonidos". Trad. de Julieta Zamorano Ferrari. En *De Música. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 2006*.
- Goldberg, Rose Lee. *Performance art. From Futurism to the Present*. Londres: Thames & Hudson, 2011.
- Iges, José, ed. "Territorios artísticos para oír y ver". Catálogo Exposición *El espacio del sonido-El tiempo de la mirada*. Koldo Mitxelena Kulturunea, Dip. Prov. Gipuzkoa, Donosti/S. Sebastian, 1999.
- Jiménez, José. "Pensar el espacio". Catálogo de la exposición colectiva *Conceptes de l'espai*. Fundación Joan Miró, Barcelona, 2002.
- Jiménez, José. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos, 2010.
- Klee, Paul. "Confesión creadora". Trad. Catálogo *Klee. Óleos, acuarelas y dibujos*. Madrid: Fundación Juan Marcha, 1981.
- Lessing, Gotthold E. *Laocoonte*. Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Tecnos, 1990 [1766].
- López Cano, Rubén. *Música plurifocal. Conciertos de ciudades de Llorenç Barber*. México: JGH-Ciencia y Cultura Latinoamericana, 1997.
- López Osornio, César. Entrevistado por Santiago Rial Ungaro. Buenos Aires: *Radar*, 2 de octubre de 2011. [En línea] <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7368-2011-10-02.html> (Acceso: 12 de noviembre de 2011).
- Murray Schafer, R. "Nunca vi un sonido". Traducción del Grupo Paisaje Sonoro (selección de *Voices of Tyranny* y *Temples of Silence*). Montevideo, 2002. [En línea] <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/schafer.html> (Acceso: 12 de noviembre de 2011).
- Oliveras, Elena. *Arte cinético y neocinematismo. Hitos y nuevas manifestaciones en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- Pareyson, Luigi. *Conversaciones de estética*. Madrid: Antonio Machado, 1987.
- Read, Herbert. *El arte de la escultura*. Buenos Aires: Eme, 1994.
- Schoenberg, Arnold. *Tratado de armonía*. Trad. Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1974.
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones Rialp. Trad. Enrique Banús Irusta. Madrid, 1991.
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir el tiempo*. Trad. Miguel Bustos García. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Zappa, Frank y Occhiogrosso, Peter. *The Real Frank Zappa Book*. Nueva York: Simon & Schuster, 1989.

**Cómo citar este artículo:**

Duarte Loza, Daniel. "Salir(se) de las formas. Una poética corpórea entre música y escultura". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7, núm. 2, 109-138, 2012.