

TFG

LA ESCUCHA MÚLTIPLE
IMPROVISACIÓN Y PRÁCTICAS ENTRELAZADAS

Presentado por Héctor Navarro Agulló
Tutor: Maria José Martínez de Pisón Ramón

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2017-2018



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

La escucha múltiple comprende una serie de prácticas y procesos que coexisten y conforman un ecosistema dinámico, en el que la forma de vida, la cotidianeidad y la actividad creativa se abrazan y alimentan mutuamente. Actividades plásticas y musicales discurren por tres territorios principales: *Diarios de piratería metabólica*, *Tintas resonantes* y *Cartas para improvisación*. Estos territorios se atraviesan entre sí, encontrando elementos comunes de proceso en la presencia del cuerpo y los movimientos energéticos, las diversas formas de escucha, el vaciamiento y la improvisación como disciplina de navegación y apertura a lo desconocido. Juntos conforman una visión global polirítmica en devenir constante que se entrelaza con la vida, en una retroalimentación de la que resulta una transformación creativa de la cotidianeidad. La parte escrita del trabajo emerge desde la experiencia de estas prácticas, tratando de mantenerse fiel a sus dimensiones particulares.

PALABRAS CLAVE

Escucha; improvisación; corporalidad; vaciamiento; movimiento; experiencia; prácticas entrelazadas.

ABSTRACT

The multiple listening comprises a series of practices and processes that coexist and constitute a dynamic ecosystem, in which the way of living, everyday life and creative activity embrace and feed together mutually. The plastic and musical activities go along three main territories: *Metabolic piracy diaries*, *Resonant inks* and *Improvisation cards*. These territories are interpierced, finding common process elements in the body's presence and energetic movements, the diverse ways of listening, emptying and improvisation as a discipline of navigation and opening to the unknown. Together they conform a global polyrhythmic vision in constant becoming that gets intertwined to life, in a feedback from which results a creative transformation of everyday life. The written part of the work emerges from the experience of these practices, trying to remain faithful to their particular dimensions.

PALABRAS CLAVE

Listening; improvisation; embodiment; emptying; movement; experience; intertwined practices.

AGRADECIMIENTOS

A Kira y Maria José por todo su apoyo y paciencia.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
2.1 OBJETIVOS	7
2.1.1. Objetivos generales	7
2.1.2. Objetivos específicos	7
2.2 METODOLOGÍA	7
3. MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAS	9
3.1 ESCUCHA	9
3.1.1. Escuchas múltiples	12
3.2. IMPROVISACIÓN	13
3.3. CORPORALIDAD	17
3.4. VACIAMIENTO	18
3.5. REFERENTES	20
3.5.1. Henri Michaux.	
Contra la tiranía lingüística. Guerrilla al yo	20
3.5.2. Georgiana Houghton: automatismo espiritual	22
3.5.3. Cornelius Cardew.	
Treatise. Notación para improvisadores	24
4. PROYECTO APLICADO	
4.1. DIARIOS DE PIRATERÍA METABÓLICA	26
4.2. TINTAS RESONANTES	31
4.2.1. Tintas resonates como partitura abierta	35
4.3. CARTAS PARA IMPROVISACIÓN	37
5. CONCLUSIONES	40
6. BIBLIOGRAFÍA	42
7. ANEXO: http://mie.pluton.cc/anexo.pdf	

1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto recoge algunas de las series de prácticas creativas que vengo realizando en los últimos años, y va hilando un recorrido que las conecta entre sí y por los conceptos que las atraviesan.

La primera de éstas son los *Diarios de piratería metabólica*, una serie de dibujos que se van construyendo en correspondencia con la escucha musical. Constituyen un conjunto de dispositivos que permiten entrelazarse a las experiencias de escucha con el hacer gráfico, atendiendo al lugar que se abre en este encuentro.

La segunda son las *Tintas resonantes*, una continuación de los Diarios en la que se transforma el hacer al introducir la tinta china y, también, un cambio de dirección en el que las trato como partitura gráfica abierta, buscando una relación a través de la improvisación musical.

Por último están las *Cartas para improvisación*, que de nuevo continúan con el hilo de las Tintas como partitura abierta, conformando un sistema en el que se introducen cartas con propuestas orales, así como el uso de objetos sonoros que vengo trabajando como músico.

En todas estas prácticas se trata de encontrar aquellos modos de proceder y sensibilidades que se dan en común, que atraviesan y comunican unos territorios con otros, lo que me ha llevado a desarrollar una parte de investigación teórica en torno a los conceptos de escucha, improvisación, corporalidad y vaciamiento.

Mis experiencias de contacto con la improvisación musical comienzan hace unos 10 años. Tras 4 años de estudio de viola en un conservatorio, tengo que dejarlo por estar desarrollando tics nerviosos y ardor estomacal debido a la presión. No es hasta unos años después que comienzo a explorar la improvisación con la guitarra de forma independiente. Durante la formación clásica nunca se me había ocurrido que hacer sonar al instrumento pudiera suceder sin la lectura de una partitura, tan categóricamente asociadas tenía estas dos cosas. Al empezar a explorar el instrumento de forma más intuitiva, el sonido pasa a tener más que ver con el propio acto corporal, mental y espiritual de tocar, escuchar, y el feedback que se va produciendo entre ellos. Otros elementos permean, afectan lo que sucede: situación, contexto, estado de ánimo, energía generada entre los presentes... Poco a poco fui desarrollando técnicas, formas de tocar menos ortodoxas por exploración y escucha de muchos tipos de música. El cuerpo, a través la improvisación, va cogiendo soltura y aprendiendo a hacer por su cuenta, y la mente encuentra un nuevo modo de funcionar en resonancia con esto, en lugar de la oposición o el control. Estas experiencias y prácticas fueron las que me acompañaban cuando entré a cursar Bellas Artes. No me vi especialmente involucrado, creativamente, hasta que comencé a aplicar esa forma de hacer que se

daba cuando improvisaba en el dibujo, y posteriormente encontrar el arte de acción, arte sonoro y demás formas que permiten estar más cerca de la presencia y los procesos vivos a la hora de crear.

Paralelamente al desarrollo de las prácticas he ido buscando formas de pensamiento que pudiesen dar cuenta de las dimensiones experienciales que se abren con éstas, alimentando y resonando con la vivencia creativa. Esto me ha llevado por diversos caminos, una multiplicidad de pensamientos en los que encuentro algunas líneas comunes, como el zen, filosofías, antropologías y concepciones del acto creativo con una inclinación por el movimiento y el devenir.

También he utilizado textos de los propios ámbitos creativos, sobretodo de artistas que han ido teorizando a la par que realizando en el campo de la improvisación y la creación musical.

Aunque también he investigado una serie de artistas que trabajaron con la relación entre música e imagen, el límite de extensión del trabajo me ha llevado a elegir a Michaux y Houghton como referentes plásticos principales. Además de influir en mi práctica, sobre todo con Michaux, me parecen casos en los que el componente experiencial tiene un gran peso y hay dimensiones fuera de la disciplina artística que influyen en la creación. También he usado como referente el *Treatise* de Cornelius Cardew, por ser la primera partitura abierta, sin leyenda codificada de lectura, que me ha dado ideas sobre cómo abordar las Cartas para improvisación.

Por ese mismo motivo (la extensión requerida del trabajo), no he podido incluir todas las series de prácticas en las que me veo involucrado en la actualidad, ya que tendría que haber reducido la profundización en aquellas que considero básicas para el foco de la investigación.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1 OBJETIVOS

2.1.1. Objetivos generales

- Recoger y construir la experiencia creativa a través de una escritura que se afecte por lo que sucede en ésta.
- Reflexionar sobre diversos modos de escucha que se dan en la improvisación musical y gráfica.
- Experimentar formas de creación que se dan en la correspondencia de medios sonoro, visual y corporal.

2.1.2. Objetivos específicos

- Encontrar y seleccionar conceptos fundamentales involucrados en todas las prácticas, más allá del material específico: improvisación, escucha, vaciamiento, corporalidad.
- Búsqueda, investigación y contextualización de referentes con formas de trabajar o inquietudes cercanas a las propias.
- Observar, documentar y reflexionar en grabaciones y un cuaderno de campo a lo largo de las prácticas realizadas.
- Reconocer las movilizaciones de la experiencia que se dan en el proceso creativo, y cómo estas transforman los modos de mirar, hacer y escuchar.

2.2 METODOLOGÍA

Existe un paradigma desde el cual la creación artística se concibe como algo orientado a la realización de una obra. Desde esta forma de mirar, la obra es el objeto y fin que encarna el valor artístico, culminando el proceso creativo. Este proceso se encargaría de mediar entre una idea inicial que, pasando por una serie de etapas, terminaría por desembocar en el objeto. En esta forma de comprender la creación se suele partir del resultado para recorrer, hacia atrás, el proceso a la inversa y evaluar cómo se adapta o transforma esa idea inicial. El problema que tiene, desde mi punto de vista, ese paradigma de observación, es que privilegia la obra, separándola del proceso, como si este último solo cumpliera una función subsidiaria orientada a un fin externo, mientras que la primera es a la vez aislada y elevada, separada del mundo para constituir un ente autosuficiente. Además, la idea subyace como contenido significativo y germen, como si, desde fuera de la materia, la mente viniera con un proyecto al que ésta se tiene que someter.

Sin embargo, cuando el propio proceso y la obra se confunden, así como

las ideas no tienen por qué venir desde fuera sino que emergen en el propio hacer, nos encontramos en una forma de ver la creatividad muy diferente. Este es el caso de este proyecto.

Dado que estoy tratando de acompañar, potenciar y alimentar, una serie de prácticas mediante este proceso de escritura, que no deja de ser una práctica más, he tratado de, en lugar de hacer que el proceso creativo se adapte a una serie de categorías pretendidamente externas y objetivas, partir de la propia experiencia para pensar ese devenir, hacia adelante. La manera en que miramos, conceptualizamos y hablamos de la creatividad, la afecta y retroalimenta, sobre todo en ese lugar en que el propio mirar, el recibir es el que termina por construir una obra que es abierta. Todo construye, incluido aquello pretendidamente pasivo que observa desde fuera. Por ello, he tratado de ser cuidadoso con el modo en que hablo de un proceso creativo que es permeable a campos transversales, para no sentir que le estaba haciendo un flaco favor al reducirlo, sustantivarlo e imponerle límites que no tienen por qué estar ahí.

Sin embargo, también he tratado de evaluar, en función de la capacidad de cada experiencia, para abrir una dimensión en fuga. En lugar de evaluar conforme a un criterio formal u otro, me interesa más ver hasta qué punto un acto creativo (que puede estar, también, en una transformación de la mirada o el hacer cotidiano) nos puede brindar una fuga del pensamiento y la sensación normalizados. Hasta qué punto los propios materiales se han combinado con la inmersión experiencial para abrir esa brecha que nos hace dejar de buscar un fin o sentido externo, que nos pueda permitir vivir el placer que reside en el propio hacerse. Y aquí sí que se ha hecho necesario un cierto empirismo, ya que en el caso del proceso propiamente artístico (dibujar, hacer música), la experiencia y la formación material están fuertemente relacionadas, es aquello que logramos hacer lo que nos abre nuevas vías experienciales. Por ello sí hay, en algunos casos, una crítica desde el propio proceso, atendiendo a técnicas y materiales en marcha.

Dado que no siempre hay partes del trabajo delimitadas claramente en el tiempo *a priori* (una idea, investigación, realización, etc.), es más bien recuperando el movimiento que veo por dónde he ido transitando, los cambios en el modo de hacer, y cómo del proceso han ido emergiendo ideas que me llevan a experimentar con nuevas aproximaciones. Escuchar y observar música e imágenes, investigar y leer textos, crean un rizoma con tocar y dibujar, son todos modos de hacer con equilibrios cambiantes que se suceden diariamente. Hay períodos con más énfasis práctico, otros de estudio y otros híbridos.

3. MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAS

En este apartado se van a desarrollar las nociones fundamentales que arman conceptualmente el trabajo, así como los referentes artísticos. En primer lugar se realiza una investigación en torno a los conceptos de escucha, improvisación, corporalidad y vaciamiento. A través de textos estudiados, intuiciones y vivencias se van hilando recorridos que los entrelazan y ligan con otros conceptos colindantes: presencia, movimiento, experiencia...

3.1 ESCUCHA

En primer lugar es necesario diferenciar entre oír y escuchar. Entendido desde la perspectiva de la física acústica, una rama científica, “oír físicamente significa que vibraciones o formas de onda que están dentro del rango de la escucha humana (en frecuencia típicamente de 16 a 20000hz) puede ser transmitido a la corteza auditiva por el oído y percibido como sonidos.”¹, “oír son los medios físicos que permiten la percepción (del sonido)”². El momento en que las ondas acústicas, que se mueven como alteraciones en la presión aérea, son recibidas por el aparato auditivo del ser humano, y convertidas en impulsos eléctricos, es donde se pasa del campo de la acústica al de la psicoacústica. Al recibirse en el aparato psico-auditivo, una forma de onda da lugar a múltiples posibles percepciones. Para la compositora e improvisadora Pauline Oliveros, aquí es donde tendría lugar la escucha: “escuchar es dar atención a lo que es percibido tanto acústicamente como psicológicamente”³.

Sin embargo, además de la comprensión que se da desde estas ramas científicas, “la palabra escuchar” como “la palabra oír tiene(n) muchas más dinámicas y significados dentro de una historia cultural que están continuamente cambiando”⁴. Las formas de escucha son múltiples y cambiantes a lo largo de la historia y las culturas, y las experiencias de escucha son singulares a su vez para cada cual.

Si la escucha se asocia a lo musical, entonces nos encontramos con que todo aquello que quede excluido de eso que se considera musical no le aporta nada, es una desviación. Así ha sucedido con la música clásica en occidente, en la que los sonidos de la naturaleza, como tales, no forman parte del desarrollo de una escucha propiamente musical⁵.

1 OLIVEROS, P. *Deep listening: A composer's sound practice*. p. 1.

2 *Ibid.*, p.2.

3 *Ibid.*, p.2.

4 *Ibid.*, p.1-2.

5 Ni siquiera en las irrupciones de la experiencia sublime de la naturaleza que se dan en la música romántica. Estas experiencias provocan cambios en las formas musicales, pero no hay una valoración de la naturaleza como tal, sino que hasta que no se naturaliza, se sublima en una obra de arte, no cumple una función estética. Aunque cambien las prácticas de escucha fuera de las salas de concierto, estas experiencias siguen alimentando la creación de una obra y su realización en ese ritual que sucede en los auditorios.

I
TACET
II
TACET
III
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMER

JOHN CAGE

Copyright © 1960 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016, U.S.A.

Fig 1: Cage, John. *Partitura de 4:33*, 1960



Fig 2: Lewis, Norman. *Bassist*, 1948



Fig 3: *Blind Willie Johnson*, 1930

La escucha se liga al desarrollo de una sensibilidad para el reconocimiento y disfrute de las formas musicales, es una marca de distinción social, y tiene que ver con los cambiantes criterios sobre lo bello. Los compositores e intérpretes orientan y educan su oído hacia la distinción de tonos, melodías, armonías, estructuras, materiales con los que se construyen las obras musicales, y manipulan estos elementos según clasificaciones del sonido al organizarlo conforme al eje vertical de altura, y el eje horizontal de tiempo. La escucha se desarrolla conforme a estos esquemas, y mientras tanto, todo aquello que no se ajuste a la normas del buen gusto en la alta cultura, se considera baja cultura, con la carencia de notación codificada como elemento determinante. Las músicas folclóricas (mundanas) no son valoradas, al menos no como la música culta, aunque constantemente esta última se alimenta de ellas para no estancarse en sus formas⁶, legitimándose a sí misma en esta apropiación. Así como también, las músicas de otras culturas son exotizadas o denostadas, especialmente las de aquellas consideradas primitivas en las que no se escucha más que ruido salvaje⁷. La historia de la escucha en occidente ha sido, durante mucho tiempo, una ceguera y sordera en todo lo que no concierne a sí misma, proyectando sobre todo «lo otro» una imagen de caos y haciéndose a sí misma garante del orden.

Hasta llegado el siglo XX no comienzan a producirse rupturas que amenazan a ese organismo totalitario de lo clásico, un ecosistema musical que ocupa la posición central. El futurismo trae la escucha del ruido de las máquinas y las ciudades. El blues y el jazz comienzan a irrumpir en la cultura popular, dejando de ser solo ruido, y desde una sensibilidad de resistencia afrocéntrica⁸ traen de vuelta otras experiencias del cuerpo, el ritmo y la danza como hecho social que en occidente se encontraban subyugados al pulso dominante⁹. Los instrumentos electrónicos y la posibilidad de grabar la música, transforman para siempre los hábitos de escucha, abriendo nuevas sonoridades que requieren de nuevos oídos. La combinación de todos estos mundos con lógicas sónicas tan diversas llevan a que se debilite el poder de la escucha hegemónica que se venía desarrollando en occidente.

Por el lado de la música contemporánea, John Cage aportará formas de escucha sin precedente en occidente, atravesado por las sensibilidades

6 Como sucede en los períodos de los llamados nacionalismos musicales, en los que las músicas folclóricas se valoran en la medida en que son útiles para un proyecto de identidad y propaganda política.

7 “[...] prácticamente todas las formas existentes de música negra han sido caracterizadas como ‘ruido’. [...] Anteriormente a la mitad del siglo 19 la música negra parece haber sido oída por los captos y supervisores principalmente como ruido. Para los dueños de esclavos oír solo ruido es ‘equivalente a no darse cuenta de las estructuras de significado que anclaban el sonido al mundo hermenéutico de los esclavos’”. LEWIS, G. *Too many notes: Computers, complexity and culture in Voyager*, p.43.

8 Sobre las lógicas afrocéntricas y eurocéntricas he consultado: LEWIS, G. *Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives*.

9 En estas músicas el ritmo y la melodía dejan de ser un patrón centralizador, nos encontramos con “elementos melódicos y rítmicos multidominantes”. LEWIS, G. *Op. Cit.*, p. 34.



Fig 4: Pauline Oliveros

orientales respecto al sonido y la vida. Por primera vez Cage reclama la escucha del mundo, la sinfonía del mundo, por su propio valor, más allá de la sala de concierto. Una escucha abierta que no fuerze a los sonidos a entrar en categorías musicales, que no meta la intención del escuchante por delante. Las líneas de demarcación de los binomios naturaleza y cultura, así como música y ruido (que se reúnen en sonido), quedan puestas en duda. Cage esperaba, con una obra como 4:33, según destaca Javier Ariza, “haber permitido a otras personas sentir que los sonidos de su ambiente constituyen una música que es más interesante que la música que podrían haber escuchado si hubieran estado en la sala de conciertos”¹⁰, señalando previamente que “dondequiera que estemos, lo que oímos es ruido. Cuando lo ignoramos, nos incomoda. Cuando lo escuchamos, descubrimos que es fascinante”¹¹.

Ahora podemos retornar a Pauline Oliveros, que con su propuesta de *deep listening* continúa la apertura de la escucha, la posibilidad de su cultivo para “aprender a expandir la percepción de sonidos para que incluya la totalidad del continuo espacio/tiempo del sonido -encontrando tantas inmensidades y complejidades como sea posible. Simultáneamente uno debería ser capaz de enfocar un sonido o secuencia de sonidos como foco [...] y percibir (su) detalle o trayectoria. Un foco así siempre debería retornar, o ser dentro de la totalidad del continuo espacio/tiempo (contexto)”¹². La escucha aquí trata de darse cuenta que, si bien seleccionamos por condicionamiento cultural qué sonidos son importantes, hay todo un espectro que nos pasan desapercibidos; la totalidad de sonidos en lo macro, como la densidad y complejidad en lo micro, están siempre más allá de lo que podemos llegar a percibir, con lo que llevar la atención hacia estas dos dimensiones implica un enriquecimiento de la experiencia de escucha, y está más allá de las clasificaciones o significados que se le pueden dar culturalmente:

“El modo en que uno elige escuchar la música o la vida cotidiana es un factor en la calidad de su experiencia vital. La escucha es un proceso que ocurre a velocidades variables. Puede ser como un relámpago -todo de golpe en el momento- o puede consistir de estimaciones intuitivas y referencias reflexivas a la experiencia pasada. La escucha en crudo, sin embargo, no tiene pasado o futuro. Es la raíz del momento. Tiene el potencial de cambiar al escuchante por siempre.”¹³



Fig 5: Pauline Oliveros dirigiendo un taller de Deep Listening. Wilhelmina Park 2014

10 ARIZA POMARETA, J. *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, p. 48.

11 *Ibid.*, p. 42.

12 OLIVEROS, P. *Op. cit.*, p. 3.

13 OLIVEROS, P. Cita encontrada en: <https://www.facebook.com/groups/570842616417932/about/>

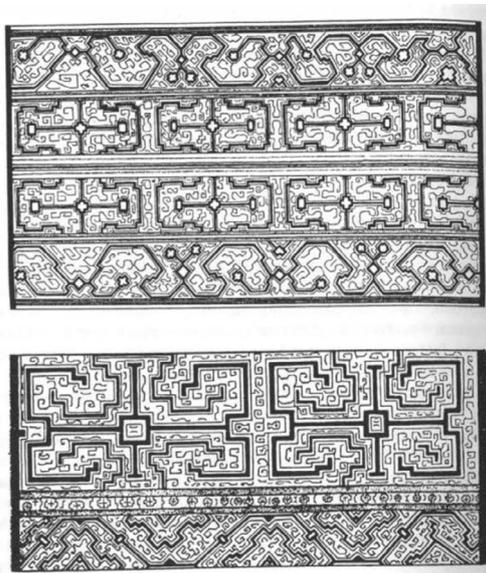


Fig 6: Tessmann, Günther. *Dos racoti (mantos de mujer) de los Shipibo*, 1928



Fig 7: Marandola, Fabrice. *Danza de los pigmeos Bedzan de Camerún central*, 2000

3.1.1. Escuchas múltiples

Con esta disolución de una forma única, nos encontramos con toda una serie de modos de escucha, una diversidad polisémica y asémica en la que la escucha ya no es algo prefijado, sino que se va poniendo en marcha, generando desde una multiplicidad de aproximaciones y proposiciones.

A continuación se listan algunos de estos acercamientos, que han tenido que ver con las prácticas que se proponen en el presente trabajo:

- Una escucha que se da en conjunción con el dibujo. La propia imagen en su creación se involucra en el acto de escucha, transformándolo y afectándose con el propio mirar. Lo táctil y el movimiento también se presentan como líneas de entrelazamiento en la experiencia global. Esta escucha se da en los bordes de lo aural (o los desdibuja), problematizando las categorías en las que normalmente se sitúan los sentidos¹⁴. Estas líneas de demarcación se muestran como producidas cultural y lingüísticamente. Hay una dimensión prelingüística experiencial, vibrante, que rebasa toda separación sensorial.

- Una escucha ligada a la corporalidad. A través de la acción en la que nos vemos envueltos la escucha se transforma. No es lo mismo oír una música con el cuerpo recostado, en movimiento o sentado. Al igual que no es lo mismo dedicarle una atención exclusiva que estar conversando, o cocinando. Aquí se da una multiplicidad de formas en que el cuerpo se encuentra e incorpora el sonido. Toda práctica de escucha sucede con alguna aproximación del cuerpo. En la danza, la música adquiere una dimensión rítmica y plástica que se liga a los ciclos físicos, al tiempo orgánico en el que nos movemos en el presente¹⁵. Cuando escuchamos con todo el cuerpo, éste se transforma en un medio de conocimiento musical, una herramienta epistémica y de acceso, que puede abrir las escuchas a una dimensión intensiva.

- La escucha como apertura al otro. Se trata de un aspecto de la escucha fundamental en la improvisación libre (que trato en el apartado siguiente), pero que tiene resonancias más allá de ella, como práctica vital. Si entendemos la escucha como eso que permite la relación entre seres diferentes, dándose un diálogo abierto, ésta es lo que nos permite no anclarnos en una oposición reactiva hacia el otro, y puede facilitar la emergencia de la colectividad desde

¹⁴ Solo hace falta salir de la cultura musical occidental como referencia para encontrar culturas en las que la imagen no es algo diferente del sonido. En *Líneas, una breve historia*, Tim Ingold trata el caso de los indios Shipibo-Conibo del Amazonas. En su cultura “las líneas visibles de los diseños son ellas mismas líneas de sonido”. Estos conglomerados de imagen-canción son llamados ícaros, y tienen un poder curativo en su tradición chamánica. Al cantarlos son activados y “el patrón se *hunde* dentro del cuerpo del paciente”. INGOLD, T. *Líneas, una breve historia*. p. 36-37, 60-61. También se ha consultado el documental *Las canciones pintadas del Amazonas*.

¹⁵ Para la dimensión incorporada del ritmo y la percepción musical, he consultado el trabajo de IYER, V. *Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics*.



Fig 8: Lewis, Norman. *Changing Moods*, 1948

la propia praxis y el encuentro (no como algo impuesto exteriormente)¹⁶.

3.2 IMPROVISACIÓN

La improvisación, más que una categoría, constituye una forma de mirar el mundo, y entender el movimiento en la formación y devenir de lo que vive. Etimológicamente, se trata de un descendiente del latín *improvisus*, “imprevisto”¹⁷. Desde una mirada improvisatoria, ésta es consustancial a la vida, ya que los seres vivos se hacen y orientan, recorren y habitan mundos en cambio constante. Improvisar tiene que ver con este navegar lo que viene, en su impredecibilidad. “Improvisar es unirse al Mundo, o confundirse con él”, “unirse a las fuerzas del futuro, a fuerzas cósmicas”¹⁸. La vida misma improvisa, se va haciendo, deshaciendo, y transformando a través de múltiples movimientos.

Si en el paradigma de un universo teleológico, las cosas, por ley divina, científica o humana, persiguen cumplir con una finalidad que estas leyes les imprimen, una sensibilidad por la improvisación resuena con el principio taoísta de «no creación», en el que el universo no opera conforme a un plan establecido, sino espontáneamente, por crecimiento, de forma inmanente.

El Tao no produce con una finalidad: “fluye por todas partes, [...] ama y nutre todas las cosas, pero no las señorea”¹⁹.

La experiencia, más acá (o allá) de las representaciones que la filtran y organizan, que la abstraen, siempre se encuentra en contacto con lo desconocido, aunque le pongamos etiquetas o límites entre unas cosas y otras, aunque nos la traigamos a “terreno conocido” rápidamente, antes de que nos abisme.

Esta experiencia pertenece al momento, ese borde donde se encuentran lo que está viniendo y lo que está en marcha, lo único a lo que tenemos acceso directo y que, a su vez, no cesa de transformarse, de adquirir condiciones singulares, de abrir y cerrar ventanas de posibilidad.

Aunque creemos caminos, mapas, hagamos planes, el caminar, el vivir, siempre se dará en un cuerpo y un territorio en formación en los que, aunque conozcamos el camino, no sabemos nada de la experiencia de recorrerlo hasta que estamos en ello, no sabremos las sensaciones, los encuentros inesperados, los pensamientos que nos llegarán justo en ese momento de

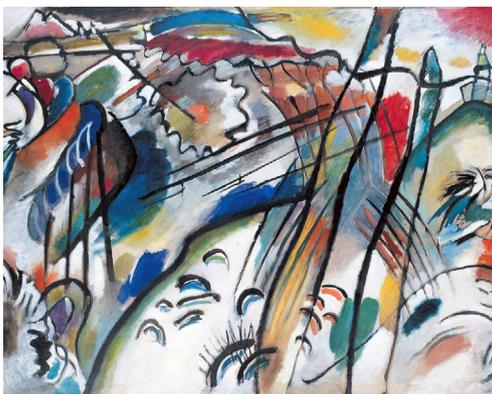


Fig 9: Kandinsky, Vasili. *Improvisación 28*, 1912

¹⁶ Gadamer afirma que un diálogo ideal tiene lo que él llama “la estructura lógica de lo abierto”. Creo que hay al menos dos aspectos de este “abierto”. Primero, la conversación [...] trae nueva luz sobre aquello que se está discutiendo y nos permite pensar sobre ello (o, en este caso, escucharlo) de un nuevo modo. [...] Para que un diálogo genuino tenga lugar, el resultado no puede estar fijado por adelantado. Sin al menos algo de “juego-libre” o incertidumbre, la conversación verdadera es imposible. Los diálogos abiertos están gobernados por reglas que son flexibles -y que están ellas mismas abiertas a modificación continua.” BENSON, B. E. *The improvisation of musical dialogue. A phenomenology of music*, p. 15.

¹⁷ HEFFLEY, M. *Ode to Cecil Taylor*, p.1.

¹⁸ DELEUZE, G. y GUATARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 318.

¹⁹ WATTS, A. *El camino del zen*, p.37-38.



Fig 10: Kilby, Jack y Fernández, vicente. *Spontaneous Music Ensemble*, 1966

caminar. Inmersos en esa corriente de la vida donde se da el caminar sucede la improvisación.

Desgraciadamente, el ser humano ha construido esquemas de control, ha tratado de domar a esa bestia de lo desconocido y, aunque continúe sin poder prever todo lo que sucederá, trata de controlar a la naturaleza de la que depende para sobrevivir, sin aprender a improvisar con ella. La teleología de la acumulación humana rige un mundo que desfallece.

La improvisación no se opone a la estructura. Las propias estructuras son sistemas dinámicos que se entrecruzan, fuerzas en movimiento. Tampoco se opone a la previsión necesariamente, ese lanzar la intuición hacia el futuro, un afuera, virtual y real, que está plegado y se va desplegando. En la visión de Deleuze “la experiencia, en contraste con la filosofía analítica, no está limitada a lo que es inmediatamente percibido [...] la experiencia está así orientada al futuro, alargada y envuelta, representando un experimento con lo que es nuevo, o viniendo a ser”²⁰. Prever, prepararse para “arriesgar una improvisación”²¹, hacer un movimiento, no va a cambiar lo singular del caminar, del encuentro, mientras ese prever tenga un intercambio dinámico con el presente y lo otro.

La sociedad occidental, en su desarrollo colonial y tecnológico, fue progresivamente echando fuera (y alimentándose de) todo aquello que no encajase con su proyecto, y en su música clásica esto se reflejó en que la improvisación fuese, progresivamente, borrada del mapa²², para reforzar nociones dualistas de autor, composición y obra, afines a las construcciones del sujeto moderno como fundamento, la pulsión de control y la objetificación de lo que se mueve.

Sin embargo, el “virus salvaje” se colaría de vuelta, proveniente de aquellos que habían tenido la peor parte en el proyecto de dominio. Despojados de toda cultura previa, los esclavos afroamericanos tuvieron que “re-crear sus «fuentes» -que habían sido perdidas [...] Este acto de fe en la improvisación, gracias a una situación forzada, es ahora una parte central de la musicultura afroamericana, respetada durante tiempo y tan natural como el abrazo de la tradición como algo heredado”²³. En las condiciones de despojamiento, cuando las instituciones se desmoronan, es cuando más necesario se hace aprender a improvisar, poder crear condiciones que permitan vivir dignamente con los medios mínimos, con lo que hay a mano.

En la cultura musical afroamericana no hay un dualismo entre tradición e innovación como sucede en las sucesivas «revoluciones» culturales en occidente. También se harían con las herramientas de la composición y la notación occidental, integrándolas sin perder ese centro dinámico, esa raíz



Fig 11: Cecil Taylor y banda en concierto, 1984

20 PARR, A. *The Deleuze dictionary. Revised edition*, p. 91-93 (entrada del término “experience”).

21 DELEUZE, G. y GUATARI, F. *Op.cit.*

22 Sobre las prácticas de improvisación en el barroco y cómo pasan a desaparecer, he consultado BAILEY, D. *Improvisation, its nature and practice in music*, pgs. 19-26

23 HEFFLEY, M. *The music of Anthony Braxton*, p. 188.



Fig 12: Feminist Improvising Group, 1979

en movimiento que es la improvisación.

En el ámbito musical, una diferencia que se podría establecer entre una pieza compuesta y una improvisada sería en función de la temporalidad de cada una. Por un lado, una composición permite manipular los materiales desde una temporalidad congelada, fuera del tiempo real donde tiene lugar la pieza al realizarse, al sonar, por lo que un compositor podría dedicar cientos de horas para construir y reconstruirla. En el caso de la composición, el tiempo real está como congelado, es algo virtual que, cuando esté compuesto, se podrá hacer presente. Esta temporalidad permite que ninguna decisión tenga por qué ser definitiva hasta que el compositor lo decida, al poderse borrar todo aquello que no encaje con la obra final que sucederá en su realización sónica, con lo que la pieza se puede detallar y modificar en la medida de lo que el medio permite (partitura y su notación, instrumentos, capacidades de los cuerpos que interpretarán).

En el caso de una improvisación no hay más tiempo al que agarrarse que el que se está dando en el momento, no hay posibilidad de operar fuera del flujo del tiempo, ya que el momento en que está teniendo lugar la composición y el momento en que está sonando son uno y el mismo. La improvisación es composición en movimiento²⁴. Cualquier decisión es definitiva, pues no hay un tiempo real virtualizado²⁵. En la improvisación uno se sumerge, como decía el músico Elliot Sharp, en un taller en el que pude participar, con un pie detrás y otro delante²⁶. El pie de detrás cuenta con todo aquello que has aprendido, tu técnica, recursos, todo el conocimiento incorporado durante años de relación con la música y el sonido, los instrumentos, otros músicos, mientras que el pie de delante se adentra en lo desconocido. Si no tenemos ese pie entrando en lo desconocido, todo ese hábito que nos permite hacer deja de ser generativo, tiende a fosilizarse, responderemos de la misma forma a algo que ya no está allí. Así mismo, sin ese pie detrás nos podemos ver sin recursos con los que afrontar las problemáticas que aparezcan. Sin embargo, lo desconocido abre posibilidades de transformación, hace que nuevos contextos requieran saltos, mutaciones, aparición de nuevas formas de hacer. Las situaciones diferentes, lejos de ser algo a evitar, nos permiten experimentar movimientos de la sensibilidad fuera de lo común, acceder a otros lugares, y enriquecernos vivencialmente en el proceso. Con un pie delante y otro detrás, y una focalización en el momento, una atención

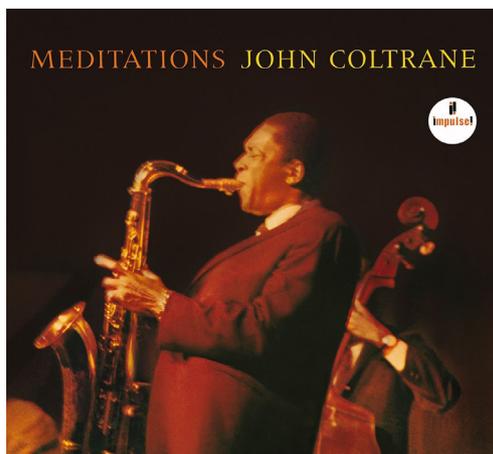


Fig 13: Coltrane, John. *Meditations*, 1967

²⁴ Idea que da nombre al libro de Chefa Alonso sobre el tema: ALONSO, C. *Improvisación libre. La composición en movimiento*.

²⁵ Quizás lo virtual, en la improvisación libre, tenga que ver con las decisiones que podemos tomar sobre la marcha, mientras nos vemos inmersos en la creación. Entre lo que escuchamos en el espacio acústico, la escucha interna y las ideas sonoras que se asoman como un chispazo y podemos agarrar o dejar pasar. Un improvisador experimentado suele ser capaz de prever diferentes caminos que puede tomar la situación, responder y proponer conforme a estas previsiones para salir de los estancamientos o desarrollos que no le parecen interesantes, si bien estas decisiones siempre las tendrá que ver en conjunción con en el sonido del grupo que está teniendo efectivamente lugar.

²⁶ Talleres FormaTEM. Diàleg Obert. Teatre El Musical, Cabanyal, 2017.



Fig 14: Sagredo, Rosa. *Instant Opera*, presentación del taller de Elliott Sharp, 2017



Fig 15: Sagredo, Rosa. *Acción del autor* en la presentación del taller de Seiji Shimoda, 2017

integrada desde ese centro dinámico, podemos emprender la marcha.

A veces, el cuerpo (y la mente del cuerpo), el instrumento y el sonido se reúnen y parecen saber a dónde ir mejor que yo mismo, y es aquí cuando me topo con que los hábitos disruptivos del pensamiento normalizado pueden echar abajo los transportes que se dan en la música²⁷. Cuando todo se abre por sí mismo, lo mejor que puedo hacer es disolverme en ese movimiento, echarme a un lado y experimentar lo que viene, si se intenta controlar, o continuarlo desde lo intencional, hago que se corte, me vuelvo a meter en medio de lo que estaba queriendo nacer, me lo trato de apropiar y entonces el agua deja de correr. Esto es algo que se ha seguido manifestando como problemática en el resto de prácticas artísticas y vitales, prácticamente se trata de algo a integrar como forma de vivir, ya que si no está presente en la vida difícilmente lo estará en la creación artística.

También me doy cuenta de que el miedo puede aparecer cuando la realidad deja de ser esa normalizada al gusto del ego, aplanada, y se abre a lo desconocido, la experiencia que se abre puede ser tan intensa que una parte de mi se asusta, se hecha atrás y corta lo que sucede²⁸. Tanto el miedo como el control o la duda paralizan el movimiento, y quizás estén íntimamente relacionados. Es aquí cuando se hace necesario desarrollar la confianza, las ganas de explorar sin identificar lo que suceda con nuestra imagen fija, abriéndonos a los devenires que se dan en la creación. Y si lo que se manifiesta nos hace experimentar algo terrorífico, quizás sea interesante no retraernos de ese estado y poder pasar por ello, puede que así haya menos miedo en otro momento, o que en el propio lanzarse el miedo se transforme en otra cosa. Claro que no habría que confundir el miedo a lo desconocido por ser desconocido, por ser diferente de aquello que creemos conocer, con una sabiduría práctica que nos lleva, no desde la razón, a los lugares donde nuestro hacer más se puede potenciar, y nos aleja, intuitivamente, de esos otros que no merece la pena seguir, que nos impiden vibrar en toda nuestra fuerza. Si un desvío no nos llama, por algo será, habrá que continuar

²⁷ En el zen encontramos una práctica útil para estos casos en que, al tratar de controlar lo que sucede, precisamente lo bloqueamos, es *wu-hsin* o «no mente», que da lugar al desarrollo de te, la «virtud». “Es un estado de plenitud en que la mente funciona libre y fácilmente, sin la sensación de una segunda mente o ego [...]”. Se trata de “el funcionamiento «inactivo» de la mente: escuchar sin forzar el oído, oler sin inhalar con fuerza, saborear sin retorcer la lengua. [...] Cuando un hombre ha aprendido a dejar quieta su mente de modo que funcione de manera integral y espontánea, comienza a mostrar esa especial «virtud» o «poder» llamado te. [...] Te [...] no puede ser cultivada o imitada por ningún método deliberado.” En WATTS, A. *Op. cit.*, p. 44-47.

²⁸ “La llamada se pone en marcha cuando somos o nos movemos en un marco adecuado de escucha, cuando nos dejamos arrastrar por ese oleaje que conduce la mano, la mirada o el pensamiento. Este reclamo nos alcanza desinteresadamente cuando menos lo esperamos, cuando olvidamos los propósitos y las razones. Es ahí donde se nos toma la mano y se nos lleva como a oscuras, sin saber por donde ni como. Si somos capaces de superar el miedo atroz a desestructurarnos al cambiar de mundo (miedo a la metamorfosis), podremos arrojarnos, lanzarnos y dejarnos llevar por ese torbellino, entregarnos a esa violencia que no tiene nombre ni origen.” VILLALOBOS SANTOS, F.J., *El viaje de fuego. El acto creativo como movimiento continuo de accesibilidad*, p. 300.



Fig 16: Pérez, Kira. *El autor preparando una acción en casa*, 2017

el camino y buscar otros desvíos, pero de nuevo, se trata de nuestra intuición la que nos guía, no tanto una racionalización desde lo personal-identitario.

3.3 CORPORALIDAD

La dicotomía cuerpo/mente se presenta casi como un estado de serie, un a priori naturalizado en el mundo “civilizado” en que nos movemos convencionalmente. El sujeto se pone como fundamento y su capacidad autorreflexiva le coloca en una posición de dominación y separación con respecto al cuerpo, pero también al otro, a la naturaleza, otros cuerpos, en definitiva. La fijación de identidades, construcciones estáticas y dicotomías producen el mundo, violentan el mundo por dualización, separación, parcelación, categorización como parte del proyecto de dominación de la mente sobre el cuerpo.

Sin embargo, hay otros mundos, otras formas de mirar y hacer en los que las cosas no funcionan de esta forma. Cuando no tratamos de agarrar al mundo en su devenir, recibéndolo desde los esquemas mentales que tratan de atraparlo en esa red que Francisco Villalobos llama “el mundo como representación”²⁹, nos hacemos partícipes del movimiento, de hecho, ya no precedemos al movimiento, sino que nos hacemos en él. Somos lo que podemos hacer. Se es lo que se puede hacer, y no al revés (que sería poder hacer conforme a algo fijo que se es a priori).³⁰

El aprendizaje, por lo tanto, se va formando en un proceso constante de experimentación y transformación del cuerpo inmerso, en contacto con flujos materiales y otros cuerpos con los que se compone: “Los cuerpos vivientes nunca están hechos sino haciéndose, y su habilidad específica no se añade, en la forma de un esquema motor internalizado en un cuerpo ya preparado con las capacidades para recibirlo, sino que es él mismo el resultado en desarrollo de [...] “auto-exploración kinética”.³¹

Tanto en algunas filosofías orientales como el zen, las culturas indígenas, filosofías del devenir o ciencia moderna de cognición incorporada, pese a sus diferencias, encontramos formas de entender el cuerpo no como algo



Fig 17: Montoya, Mario e Izquierdo, Lorena. *Gong de gong*, 2016

29 “Paralelo al mundo de la vida, está el mundo como representación. El mundo como representación o como simulación ha sustituido al mundo de la vida. El mundo de la vida tiene que ver con una inmediatez que está más allá de aquello que previamente racionalizamos, que previamente estamos dándole ya una forma, y desde esa forma lo solidificamos, desde esa forma lo percibimos, lo pensamos, lo sentimos, lo vivimos, como si fuera algo externo, como si fuera algo totalmente material, real, pero que de alguna forma es una proyección de los significados que estamos nosotros lanzando o proyectando.” VILLALOBOS SANTOS, F.J., *2ª conferencia performativa “EL MOVIMIENTO FUNDACIONAL”*. min 7:08

30 Leonor Silvestri trata el *possest*, un neologismo de Spinoza en una resonancia creativa transfeminista: “*possest* quiere decir: una es lo que puede, es decir que una no es en relación a una identidad definida apriorísticamente, ni por la pertenencia a un género, o a una especie, sino que los cuerpos son definidos en cuanto a lo que pueden. ¿Y cómo sabemos lo que un cuerpo puede?. Experimentando” SILVESTRI, L. *Spinoza Transfeminista*, Leo Silvestri. *encuentro* ¼. min 5:00

31 INGOLD, T. *Making, growing, learning. Two lectures*, p. 310.



Fig 18: López, Nika. *Video-acción Polen*, 2017

separado de la mente, ni tampoco separado de otros cuerpos, sino formando parte de y encarnando una mente que se encuentra incorporada, no contenida, con lo que atraviesa los límites sobre los que normalmente se contiene un cuerpo en la visión morfológica-categorial.

Así los cuerpos dejan de ser objetos para hacerse fuerzas, movimientos de la energía, modos. El cuerpo se construye y deconstruye, es afectado y hace cuerpos compuestos en cada momento con otros cuerpos. Cuando dormimos, nos sentamos, cocinamos, leemos, conversamos, siempre nos encontramos en potencias singulares que se dan en encuentro con otros cuerpos. Aquí las separaciones entre cuerpo humano y objeto exterior (que a nivel interior hace al propio cuerpo objeto de una mente dominadora), basadas en atribuir agencia al sujeto humano frente a un mundo feminizado, hecho pasivo, ya no funcionan.

3.4 VACIAMIENTO

El vaciamiento tiene que ver con la capacidad de deshacernos para abrirnos a la riqueza de cada experiencia, se trata de cultivar un estado en el que la recepción sea posible, al no estar llenos de contenido.

Se podría decir que, con frecuencia, nuestro pensamiento se carga de todo tipo de estímulos residuales que nos hacen estar en una especie de velo que nos impide ver aquello en lo que estamos inmersos. Este velo, en forma de preocupaciones, hábitos de filtrado, juicios y condicionamientos, puede hacer que aquello que se está dando nos pase desapercibido, o recibamos solamente una parte muy pequeña de lo que nos podría ofrecer.

Sin la capacidad de vaciarnos, continuaríamos siempre viendo el mundo desde el mismo lugar; sin embargo, por mucho que tratáramos de hacer algo así muchas cosas quedarían fuera, y penetrarían trastornando ese orden aunque no queramos, obligándonos a salir.

El vaciamiento no puede suceder forzándose a uno a vaciarse, ya que intentar vaciarse sería, precisamente, una orden de la mente que se interpondría en ese mismo vaciarse³². Quizás su símil podría ser con algo tan natural como la expiración, que nos abre a una nueva inspiración. La propia respiración, cuando se ha experimentado desde el descondicionamiento de entenderla como algo mecánico sin mayor interés, es una clave para el constante hacerse y deshacerse, una danza de interpenetración dinámica entre el cuerpo y el mundo en movimiento, que adquiere una dimensión prodigiosa y energizante solo con llevar la atención sobre ella.

A veces la mente, en sus caminos repetidos en torno a cosas que la cierran en rutinas automáticamente aceptadas, puede ser como un constante intento de llenar, o se puede ver inmersa en estímulos, imágenes, pensamientos,



Fig 19: Pérez, Kira. *El autor respirando en una acción*, 2018

32 Una contradicción “[...] como tratar de que la mano se agarre a sí misma”. WATTS, A. *El camino del zen*, p. 67

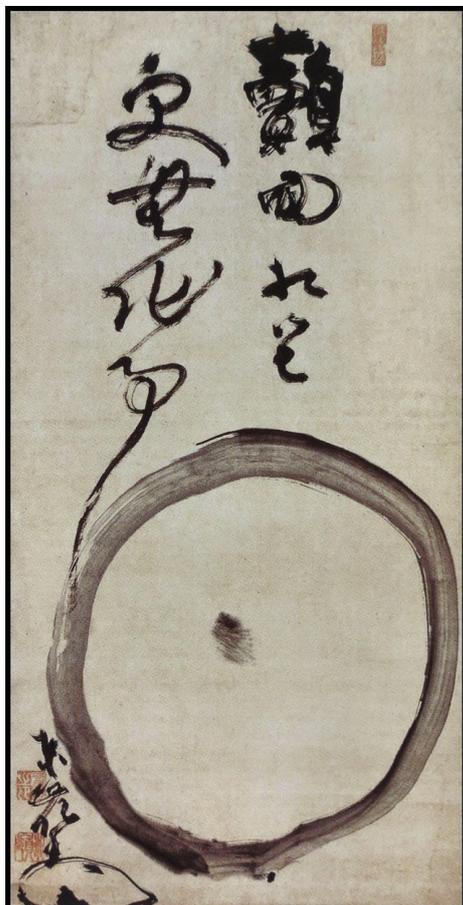


Fig 20: Enji, Torei. *Ensō*, 1721-1792

Inscrpción:

"La imagen se presenta a sí misma--nada más"

que la sobrecargan, sobretudo en un entorno capitalista urbano como el que solemos habitar diariamente muchas personas, lleno de dispositivos tecnológicos de control, producción y consumo. Para poder navegar esa maraña de estímulos que dispersan nuestra atención y nos cargan con energía residual, puede ser útil cultivar un estado de resistencia indirecta en el que nos atraviesen sin permearnos, al menos aquellos estímulos con los que intuimos una experiencia normalizada que ocupan el espacio en el que podrían suceder encuentros más enriquecedores.

Un estado de atención, de darse cuenta, nos puede llevar a salir de la posición céntrica del sujeto en la que el vaciamiento no puede tener lugar. El vaciamiento conectaría, a través de la atención, con el concepto de presencia, un estado del que podríamos haber hablado igualmente en la anterior sección sobre corporalidad. Según Ericka Fischer, la presencia tiene que ver con un "proceso de corporización" que "genera energía, engendra el propio cuerpo como energético [...] es un tipo de fenómeno del que de ningún modo puede darse cuenta recurriendo a las categorías de la dicotomía cuerpo/mente o cuerpo/conciencia: hace antes bien, que ésta se desmorone".³³ Es un estado en el que la mente deja de percibirse como algo separado del cuerpo, lo que unifica a los dos, con la consiguiente concentración de energía que ya no se pierde en la separación de mente y cuerpo, así como los contenidos mentales que sobrecargan a ésta, haciéndola no estar situada en el presente, ni incorporada en un cuerpo-lugar.

La mente se vacía de su funcionamiento habitual para darse cuenta de que, lejos de estar aislada de un mundo carente de mente, forma parte de toda una corriente que atraviesa los cuerpos y espacios, una mente que se encuentra en todo.

Por esto no se trata de entender el vaciamiento como un rechazo del mundo, una supresión de la realidad para abstraerse, sino precisamente una forma de unificarse, concentrarse y poder hacer foco en nuestra inmersión en los procesos materiales. Se trata de alcanzar ese estado en el que "la separación entre el pensador y el pensamiento, el cognoscente y lo conocido, el sujeto y el objeto, es puramente abstracta. No existe por una parte la mente y por otra las experiencias: hay simplemente un proceso de experiencia en el que no hay nada que captar, como objeto, ni nadie, como sujeto, para captarlo"³⁴. El vaciamiento nos ayuda a darnos cuenta de que la nada y la forma no son dos cosas opuestas, sino que el proceso de formación sucede desde el vacío, y no hay por qué rechazar la forma o la materia, sino ver su copresencia con éste, como todo vuelve a deshacerse y se genera algo nuevo a través ello. "Para la mente que deja que las cosas sigan su curso y que se mueve con el flujo del cambio [...] el sentido de lo transitorio y lo vacío se vuelve una especie de éxtasis".³⁵

33 FISCHER, E. *Estética de lo performativo*, págs. 202-205

34 WATTS, A, *Op cit.*, p. 75.

35 WATTS, A, *Op cit.*, p. 64.

3.5 REFERENTES

Como se ha señalado en la introducción, he hecho una selección de los artistas investigados que trabajaron con la relación entre música e imagen, debido al límite de extensión del trabajo. Y aunque se puede considerar a John Cage como un referente importante para este proyecto, se han elegido a Michaux y Houghton como referentes plásticos principales por su vinculación con el mundo gráfico y porque el componente experiencial e interdisciplinar influye en su creación artística. También se incluye como referente la pieza *Treatise* de Cornelius Cardew, por ser la primera partitura abierta, y por haber influido en la serie de trabajos *Cartas para improvisación*.

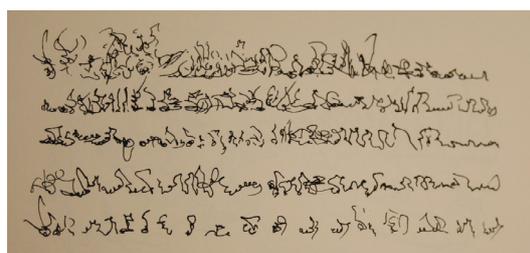
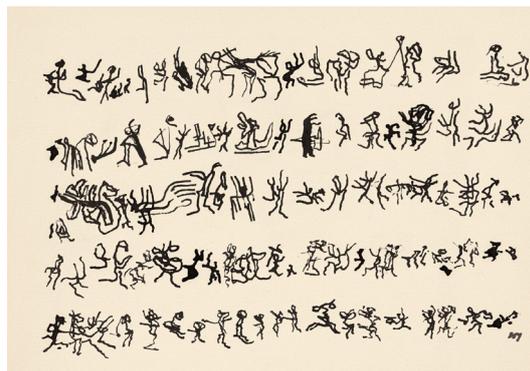
3.5.1. Henri Michaux. *Contra la tiranía lingüística. Guerrilla al yo*

Las investigaciones y movimientos del artista Henri Michaux profundizan en lugares liminales que escapan de la sustantivación. En lugar de trabajar dentro del espacio que marcan categorías como poesía o pintura, Michaux habita un territorio “intersticial e intertextual, que permite una reimaginación del espacio poético, textual y visual”³⁶, “Michaux no era, en el fondo, ni poeta ni pintor ni filósofo. Era un captor de energías transversales a nuestro infinito”³⁷. En lugar de contenerse en un espacio previamente establecido, la actividad creativa de Michaux abre espacio, profundiza en lo preverbal, y trata de dar cuenta de esa experiencia.

Michaux no busca la obra, fijar un objeto, sino el viaje, la experiencia del afuera, abrirse a las corrientes de intensidad del mundo. Allí donde ve que la poesía no puede llegar por cargar con la palabra, es donde encuentra que el trazo abre un mundo asignificante en continuidad con el cuerpo, y ese cuerpo está en contacto con la materia del mundo: “Lo que Michaux precisamente descubre es que la mente es materia, que el pensamiento es un fenómeno natural. Cuando dibuja los movimientos de la mente halla parecido con la estructura de las briznas de hierba”³⁸.

Para él la pintura no se reduce a su “materialidad”, vista desde esa construcción de la visión formalista que aísla la obra en sus elementos “puros”, separándola artificialmente de la experiencia que la vio nacer: “los trazos despojados de lo particular, lo palpitante, despojados del corazón y del gemido, los trazos en su neutralidad eran la posibilidad de la educación, de la organización, de la militarización”³⁹.

Michaux ve en el desarrollo de la escritura, especialmente en el alfabeto y



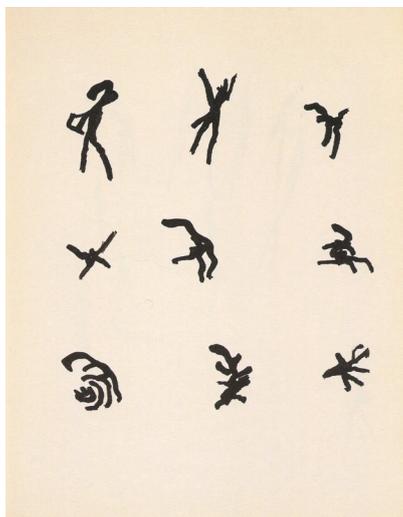
Figs 21, 22: Michaux, Henri. *Narration*, 1927.

36 PARISH, N. *Between text and image, east and west: Henri Michaux's signs and Christian Dotremont's «logogrammes»*, p. 69.

37 MICHAUX, H. *Escritos sobre pintura*, p. 1.

38 *Ibid.*, p. 46.

39 *Ibid.*, p. 15.



Figs 23, 24, 25: Michaux, Henri. *Mouvements*, 1950-1951

la gramática occidentales, el triunfo de un proceso de domesticación y gestión civilizatoria, la lengua está “destinada a ser UNA ADMINISTRACIÓN, en la que cualquier conciencia habrá de entrar. Dueña, la lengua cubrirá todas las necesidades (!): Esto es lo que hacen las tiranías. Las esposas de las palabras ya no se aflojarán”⁴⁰. El lenguaje, convencionalizado e instrumentalizado por un poder que hace a todo en el mundo tener que pasar por su aro de sentido para poder existir, filtrando y produciendo lo real. El mundo como representación.

Y por esto lleva su atención a la escritura ideogramática japonesa, en la que ve una forma de significar que aún se encuentra cerca de la naturaleza, el devenir de lo material. Una escritura que todavía está cerca del dibujo, que no ha transformado el gesto vivo en trazo abstraído. De su forma de entender (o mal entender⁴¹) esta escritura va desarrollando un modo de “escapar de las formas rígidas de los sistemas de escritura occidental en un intento por expresar el dinamismo del proceso de pensamiento y del cuerpo, que, creía, le pondrían en contacto directo con el ser interior”⁴².

Me han resultado inspiradores, algo que explorar para poder experimentar también (en los dibujos de las tintas resonantes), diversos modos de hacer de Michaux a través de la imagen:

Las series de ideogramas pictóricos asémicos como sus *Mouvements (izquierda)*, en los que compone con tinta conjuntos de formas independientes, cuerpos abstractos con una ordenación rítmica pulsante, dejando a cada elemento ser por su cuenta, aislado del resto y conformando un conjunto, como una especie de procesión de seres.⁴³

Otras veces estos seres/mancha se encuentran inmersos, se hacen corrientes de energía que atraviesa la superficie pictórica, corrientes caóticas en las que son como llevados, chocan, se amontonan. Aquí los ritmos devienen con esos de los movimientos tectónicos, las fuerzas que mueven los procesos naturales, son campos de fuerzas que atraviesan, deforman y

40 *Ibid.*, p. 214.

41 “[...] la mayoría de artistas y escritores occidentales veían estos sistemas como siendo esencialmente visuales cuando, de hecho, sólo diez por ciento de estos caracteres representan la realidad a través de un proceso de significación puramente visual”, PARISH, N. *Op. cit.*, p.73.

42 *Ibid.*, p. 74.

43 “Signos vueltos a aparecer [...] y tampoco con intención de lenguaje - todos emergiendo tipo hombre, en el que pueden faltar piernas o brazos, pero hombre por su dinámica interior, torcido, estallado, al que someto (o siento sometido) a torsiones, estiramientos, a expansiones en todos los sentidos. [...] De juntarles acertadamente ¿acaso hubiese podido hacerse un catálogo (con muchas repeticiones), catálogo de actitudes interiores, una enciclopedia de gestos invisibles, de metamorfosis espontáneas, de esas que el hombre necesita continuamente para sobrevivir..?”, MICHAUX, H. *Op. cit.*, p. 154-156

llevan a las figuras.⁴⁴



Fig 26: Michaux, Henri. *Untitled*, 1961

Lo que más me interesa de Michaux es su proceso experimental de apertura de percepción, aprender a ver, tratar de hablar desde la experiencia y no hacer que esta se ajuste a las categorías, el dejarse llevar por el mundo y encontrarse fuera de sí, poder abrirse a la intensidad de la vida, que agrieta hasta abrirse camino eso que trata de contenerla.

3.5.1. Georgiana Houghton: automatismo espiritual

Ya a mediados del siglo XIX, y antes del comienzo que convencionalmente se ha puesto para el arte abstracto en las operaciones de Kandinsky y demás artistas de principios del siglo XX, Georgiana Houghton, médium espiritualista de la era victoriana, estaba realizando una serie de imágenes a las que llamaba dibujos del espíritu (spirit drawings), provenientes de experiencias de mediumnitas. En estos dibujos “desarrolló un lenguaje visual en el que todos los elementos figurativos gradualmente desaparecieron, dejando patrones complejos de líneas, formas y colores.”⁴⁵

Una de las principales construcciones que problematiza la práctica del dibujo automático tiene que ver con la autoría y el control. Cuando alguien trabaja dejando que la mano sea llevada por otras fuerzas otras que las de su

44 “Mucho más adelante empiezan a interactuar las formas, los personajes...y hay cuadro. [...]. Deseo algo más que gestos-movimiento. Los quisiera hechos no solamente de rabia y de arrebató, o de esperanzas de hallar salida, sino representativos de movimientos reales y de toda clase de movimientos aún no imaginados. [...] batallas y travesías de ríos siempre torrenciales [...] hay choques, ascensos, caídas precipitadas y algo así como carreras, creando de este modo un espacio diferente, desconocido, un espacio con espacios, con perspectivas superpuestas, intercaladas, polifónicas [...]” MICHAUX, H. *Op. cit.*, p. 177-178

45 MONASH UNIVERSITY MUSEUM OF ART, *Believe not every spirit, but try the spirits*, p. 3-4



Fig 27: Houghton, Georgiana. *Flower of Catherine Emily Stringer*, 1866

intención consciente, desidentificando la fuente del acto creativo del sujeto, se produce una irrupción de material que no se puede reducir a lo personal. Hay una penetración de fuerzas de reinos no humanos. “Los dibujos de Houghton nacieron de una poderosa experiencia de comunión religiosa, en la que sintió una conexión inmediata con eso que llamaba el “mundo no visto”.⁴⁶

A nivel práctico, me interesa cómo ciertos umbrales de velocidad (también los de velocidad lenta podrían conseguirlo) en el movimiento del gesto que realiza un dibujo, acaban rebasando el límite en el que la consciencia interrumpe el acto creativo. Aunque no necesariamente, cuando trabajamos a una velocidad cercana al ritmo habitual, es posible que el estado disperso de pensamiento que con frecuencia se cultiva en esta “normalidad” nos desenfoque de aquello en lo que estamos creativamente.

Cuando el movimiento alcanza una intensidad en que se hace estático, ya no hay decisiones que se puedan tomar en el tiempo en que normalmente se mueve el pensamiento, lo que provoca un parón mental y la aparición de otra forma de guiar el acto creativo, de microdecisiones que ya no se realizan mediadas por el pensamiento lingüístico común, sino que son tomadas por factores corporales, espirituales, otras inteligencias que toman el timón de la acción. Y se trata más de aprender a echarse a un lado, en esos estados, de contemplar lo que está sucediendo, que de controlar cómo se tiene que desenvolver lo que viene. Si hay un arte en este navegar, sería ese que va aprendiendo el cuerpo en la práctica, en resonancia con lo que le atraviesa, la memoria muscular y su desarrollo creativo, y la posibilidad de que la contemplación estética, la propia recepción, sea la que guíe eso que aparece.

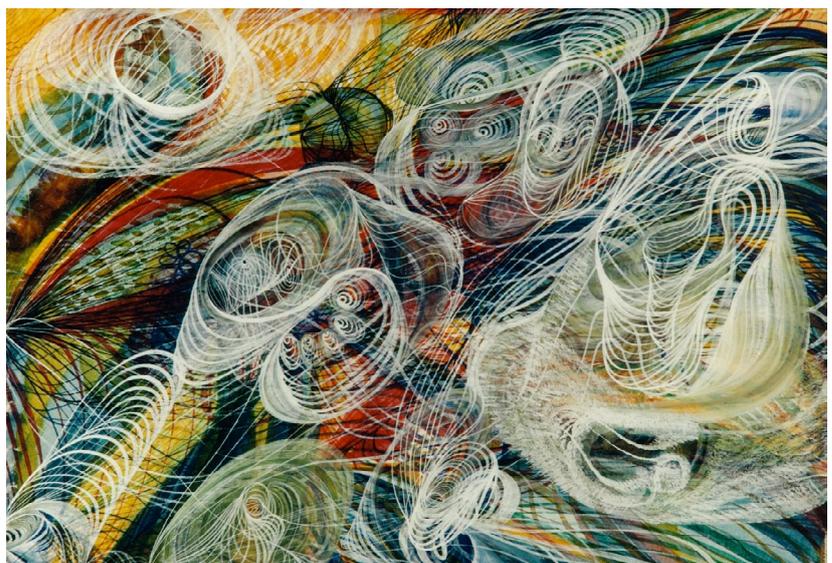
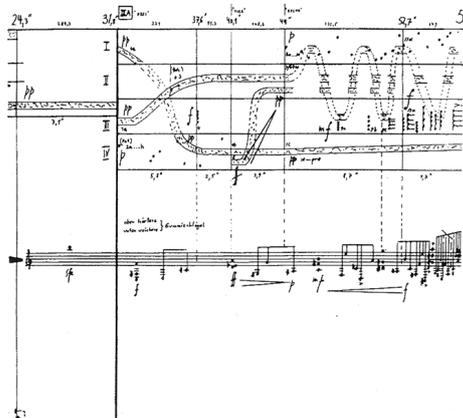
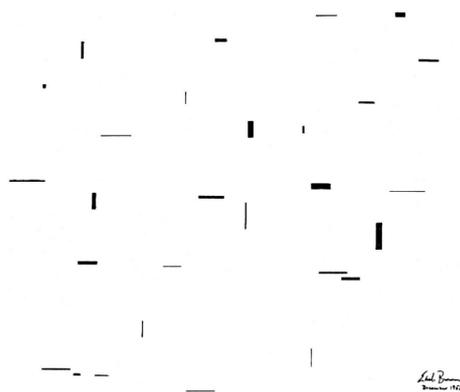
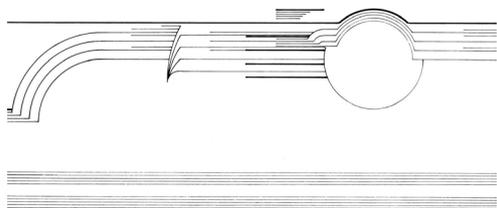


Fig 28: Houghton, Georgiana. *Glory be to God*, 1868

⁴⁶ *Ibid.*

example III Stockhausen: *Kontakte* (extract)Fig 29: Stockhausen, Karlheinz. *Partitura de Kontakte*, 1960Fig 30: Brown, Earle. *Partitura de 1952*, 1952Fig 31: Cardew, Cornelius. *Página 17 de Treatise*, 19673.5.3. Cornelius Cardew. *Treatise*. Notación para improvisadores

En el siglo XX, con el desarrollo de nuevas formas de generar música con aparatos electrónicos, los compositores empezaron a ver que el sistema de notación, con toda su riqueza, no podía adaptarse a los nuevos sonidos. Así se crean las primeras partituras gráficas, que suponen un resquebrajamiento de la notación tradicional, ya que no volvería a haber una convención generalizada respecto a qué signos representan qué sonidos, ni, en el sentido inverso, cómo se debe interpretar un signo. Ahora cada compositor desarrollaba sus propias formas gráficas y sus propias leyendas que decían cómo debían de traducirse esos signos en sonidos.

Si bien con estos primeros compositores, como Stockhausen o Ligeti, aparecerían nuevas formas gráficas que se añadirían a aquellas tradicionales, habría algo que no cambiaría: la notación es un código que tiene una forma concreta de leerse, especificada en cada obra con su leyenda que indica la forma en que se debe interpretar.

Encontramos una propuesta muy diferente con Cornelius Cardew y su *Treatise*. Si bien con Earle Brown y su *December 1952* ya era la imagen lo que sería interpretado⁴⁷, la subversión de Cardew llega a otro nivel: no hay leyenda.

El compositor ha propuesto una imagen, un conjunto de formas, y no dice cómo debe ser leída. *Treatise* es, por fin, una partitura para improvisadores, que consiste en 193 páginas de partitura en la que se suceden dibujos, geometrías, números y retazos de notaciones clásicas con elementos que las hacen imposibles de leer normativamente. El propio pentagrama se deforma y deja de contener la música para hacerse posible elemento de lectura, las notas aparecen fuera de contexto que pueda confirmar su altura. Aparecen páginas minimalistas y otras absolutamente sobrecargadas, de puntos, círculos y circunferencias, concatenaciones de líneas, solapamientos, fragmentaciones. Un elemento que se mantiene en toda la obra, como una constante, es la línea de tiempo en la mitad de la imagen, atravesándola horizontalmente, y dos pentagramas vacíos en la parte inferior. Esta línea de tiempo sí que propone, al menos, una guía temporal para realizar la lectura: ir recorriendo cada página de izquierda a derecha, pasando de una página a otra. Si bien la línea de tiempo propone una dirección de lectura, su velocidad no queda especificada, con lo que no tiene por qué discurrir homogéneamente.

Cardew no propone *Treatise* de forma gratuita, lo trabajó profundamente para que estuviese en ese borde, ambiguo, de lo musical y la notación. La falta de una leyenda supone un reto para el intérprete: deberá encargarse de

⁴⁷ En el ensayo *Writing, Music*, Michael Pisaro va investigando cada uno de los elementos que van apareciendo en las partituras gráficas y experimentales y las diferentes lecturas y cuestiones que suponen: El punto, números, la línea, la página, la rejilla, la imagen, la prosa, etc. PISARO, M. *Writing, Music*.

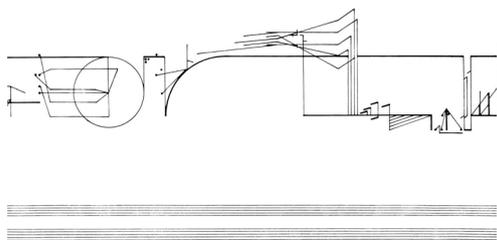


Fig 32: Cardew, Cornelius. *Página 49 de Treatise*, 1967

dar un sentido a esas formas por sí mismo, deberá componer las relaciones. Las interpretaciones oscilan entre aquellas en las que el grupo ha acordado cómo abordar las figuras más importantes, trabajando esas asociaciones en un tiempo extendido de composición para luego tener claro el sonido que se asocia a cada imagen en la realización, hasta aquellas en las que no se acuerda nada y el grupo se lanza a la interpretación de forma libre, decidiendo sobre el momento con qué sonidos irá abordando las imágenes, y permitiéndose una mayor libertad de lectura.⁴⁸

En su *A treatise remix handbook*, Christopher Williams analiza una serie de interpretaciones de la pieza, extrayendo y comparando rasgos de aproximación y realización. Respecto a la coherencia en la realización como algo que no está dado, pese a la libertad de aproximación interpretativa, Williams comenta que: “Cualquier aproximación interpretativa, cualquier camino a través de la pieza, es en sí mismo válido. [...] Pero no se puede decir lo mismo de cada realización; no todas las realizaciones son igualmente convincentes”.⁴⁹ Considera que el factor principal para que esas realizaciones sean interesantes es “el grado de rigor de los intérpretes con sus propias decisiones y acciones”, que “acepten el reto de su propio hacer”.⁵⁰

Cardew también advierte: “Muchos lectores de la pieza simplemente relacionarán los recuerdos musicales que ya han adquirido a la notación musical delante de ellos, y el resultado será un simple collage hecho de los varios backgrounds musicales de la gente involucrada. Para estos músicos no habrá incentivo inteligible para inventar música o extenderse más allá de las líneas de la notación”.⁵¹

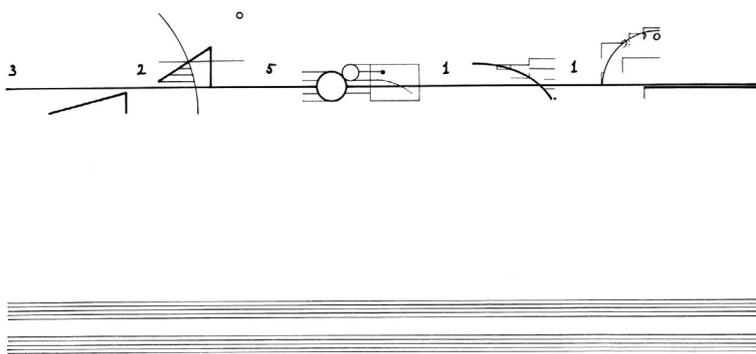


Fig 33: Cardew, Cornelius. *Página 72 de Treatise*, 1967

48 Para las lecturas más abiertas sería necesario tener en cuenta, en palabras del propio Cardew, que “Hay una gran diferencia entre: a) hacer lo que quieras y a la vez leer las notaciones, y b) leer las notaciones e intentar traducirlas en acción. Por supuesto que puedes dejar a la partitura trabajar sobre material dado previamente, pero debes dejar que trabaje activamente.” WILLIAMS, C. *A treatise remix handbook*, parte de *Tactile Paths. On and through notation for improvisers*.

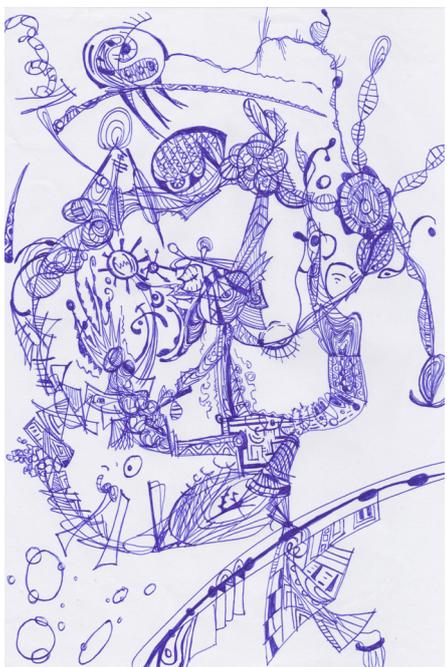
49 *Ibíd.*

50 *Ibíd.*

51 Citado en WILLIAMS, C. *Op cit.*

4. PROYECTO APLICADO

3.1 DIARIOS DE PIRATERÍA METABÓLICA



Figs 34 35: Navarro, Héctor. *Sin título. Serie diarios de piratería metabólica*, 2014. A4, bolígrafo.

Los *Diarios de Piratería Metabólica* son la parte de *La escucha múltiple* que, como proyecto plástico, más hondo hunde sus raíces. Consisten en una serie de dibujos que funcionan como dispositivos desde los que recibir la música. Se dan en los movimientos entrelazados de la experiencia de escucha, el propio hacerse del dibujo, la imaginación que se activa en ese hacer⁵² y el trazo en desarrollo. La mayoría de dibujos surgen en tiempo real, mientras la música suena⁵³, improvisando plásticamente en simultaneidad, y sin una imagen previa, o con aquellas que se intuyen en el propio devenir, con lo que se trata de improvisaciones pictóricas. Otros se desarrollan en su propio tiempo, atendiendo a la formación gráfica por sí misma, como una forma de devenir música del dibujo (ya centrándose en la vibración como elemento compartido de la música y la imagen, o partiendo de alguna idea musical).

Si bien el concepto que los aglutina es de creación más reciente (2018), los dibujos que lo forman ya se vienen dando desde 2014.

Me he planteado que quizás deberían haber quedado como un mero antecedente, una nota lateral, dedicándoles un menor espacio ya que de algún modo ahora el conjunto de las prácticas han llegado a terrenos muy diferentes, pero he decidido seguir dándoles una importancia en la investigación porque hay un hilo (o tejido) que los conecta con lo que luego ha ido viniendo, y desde el presente siglo recuperando un modo de hacer con ellos, son una práctica improvisatoria gráfica a la que sigo recurriendo

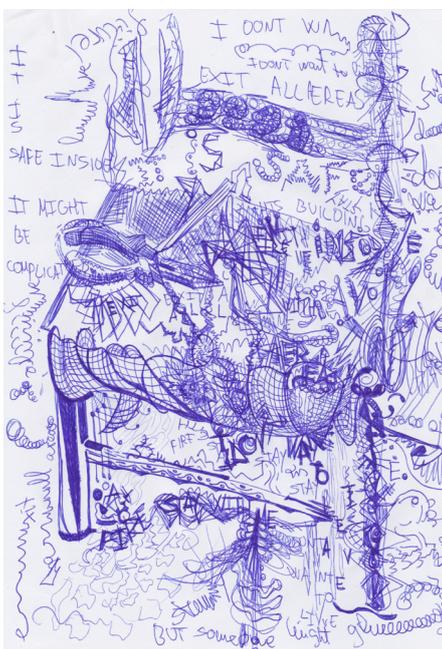
El reciente encuentro con el pensamiento de María Zambrano respecto al recuerdo, me ha ayudado a entender esa necesidad de recuperar lo vivido para verlo bajo una nueva luz, un acercamiento que permite dejar de experimentar el presente como una huida hacia delante y el pasado como irrecuperable. Con el recuerdo rescatador, el pasado se transforma en algo activo, con el que establecemos una relación que se rehace constantemente.

Para Zambrano, “todo lo que nace irrumpe ciegamente, invasoramente en la lucha con lo que le rodea, en agonía de crecer y de mostrarse”⁵⁴, en cuestión de un momento lo vivido queda sumergido en la oscuridad del tiempo. Las

52 Marc Higgin, en un artículo sobre el dibujo, trata la propuesta de Tim Ingold sobre la imaginación como capacidad involucrada en la práctica, en lugar de ser una “facultad de hacer imágenes localizada en los huecos privados de la subjetividad”: “‘la idea de una imaginación deambulante, errante, que abre caminos en y a través del mundo’ [...] dentro del versión pragmática de Ingold, la imaginación se hace integral a nuestro ser en el mundo, [...] como una sensibilidad sintonizada por una involucración íntima perceptual y gestural con los alrededores de cada cual que abre nuevos caminos en y a través de este mundo”. HIGGIN, M. *What do we do when we draw?*, p.8.

53 En el anexo se pueden encontrar los dibujos con enlaces a las músicas escuchadas mientras se realizaban.

54 ZAMBRANO, M. *Notas de un método*, p. 81.



Figs 36 37: Navarro, Héctor. Sin título. Serie *Diarios de piratería metabólica*, 2014. A4, bolígrafo y rotuladores.

experiencias más profundas consiguen rasgar ese escaparse. En ellas, “algo hiere al sujeto en quien se da ese suceso. Si de algún modo no le hiere ese suceso [...], quedará opacado o encubierto por la marcha del tiempo”⁵⁵.

La función original de la memoria es para ella “recoger lo que nació en él (el sujeto) y en torno suyo y, viéndolo, devolverlo, si le es posible, a la nada, o [...] rescatarlo de su oscuridad inicial y prestarle ocasión de que renazca, para que nazca de otro modo ya en el campo de la visión”⁵⁶, y también señala: “se diría que todo lo viviente [...] busca acabar de nacer en un medio más amplio [...] en el que el tiempo sea fecundado por la luz”⁵⁷.

Esta «memoria rescatadora», “nodriza y madre del pensamiento”⁵⁸, ha quedado suplantada en el paradigma moderno por una memoria racionalizada, que se mueve en un tiempo aplanado, sucesivo y discursivo. Aquella que pasa por encima del pasado, lo recorre superficialmente, creyendo poseerlo pero incapaz de adentrarse en su oscuridad.

Por ello veo necesario tratar de ver, bajo una nueva luz, esta serie de dibujos-dispositivo, desde mi comprensión actual, ya que todo hablar de estos se da desde un presente y los reconstruye desde ahí. ¿De qué ecosistema emergen? ¿Qué anhelo albergan? ¿Qué terreno de experiencia abren, qué modos de hacer, de sentir?

En primer lugar, la necesidad de encontrar una forma de creación plástica en conexión con una melomanía que no es accesoria, ni decorativa, sino fundamental para vivir una vida que merezca la pena. “La vida sin música sería un error”⁵⁹, decía ya Nietzsche. La música, para algunas personas, es alimento, la constatación de que otros mundos son posibles, más allá de la opresiva realidad normalizada, medicina espiritual en una sociedad enferma. En palabras del compositor e improvisador Tim Hodgkinson:

“Empecé a escuchar cierta música [...] como si fuera una ventana abriéndose a otro mundo, un mundo que era más vívido que aquel en el que vivía en casa con mis padres. Y esa intensidad es algo que siempre he perseguido, desde entonces. Levantar a las personas fuera de donde están, traer una sensación de infinitud, de posibilidad, un recordatorio de que eso también puede ser”.⁶⁰

Un devenir música del dibujo era inevitable en mi caso, tratar de destapar el lugar en que se encuentra la voz propia, a nivel plástico, podía suceder allí donde el corazón está puesto, no en el dominio de una técnica per se, no solo, al menos.

Si algo “bueno” tiene el entorno web hoy en día, es que hay cultura a borbotones disponible para aquel que quiera acceder a ella. Esto suele

55 *Ibid.*, p.84-85.

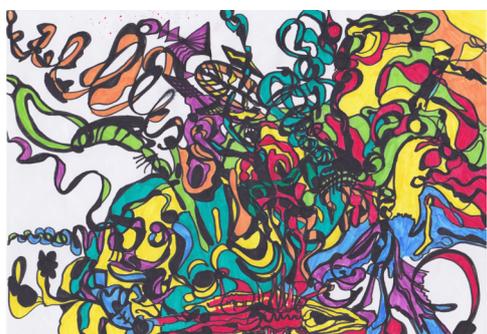
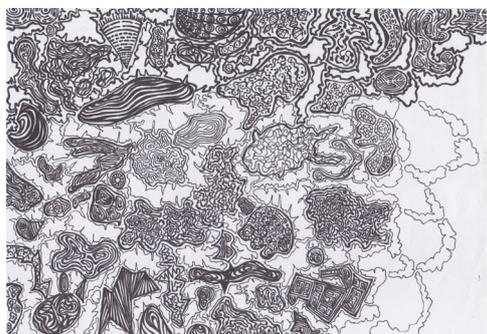
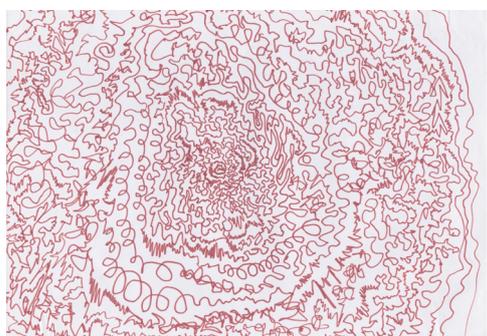
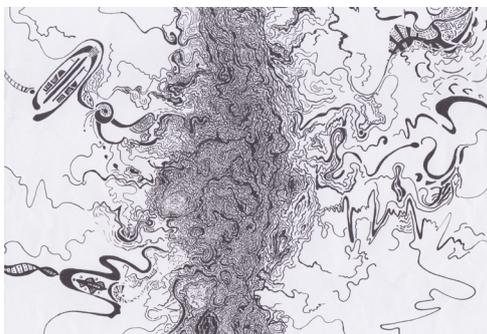
56 *Ibid.*, p.81.

57 *Ibid.* p.83.

58 *Ibid.* p.83.

59 PICÓ SENTELLES, D. *Filosofía de la escucha: el concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*, p. 11.

60 HODGKINSON, T., *Holy Gost*, parte de ZORN, J. Arcana V. *Music, magic and mysticism*, p. 191



Figs 38 39, 40, 41: Navarro, Héctor. *Sin título*. Serie diarios de piratería metabólica, 2014. A4, bolígrafo y rotuladores.

derivar, en el caso del melómano, en crecientes librerías piratas de música de todos los lugares cercanos al gusto del recopilador. Un constante acumularse de mundos, con su consiguiente peligro de sobrecarga, mala gestión de la información, acumulación superficial en lugar de profundización....pero su aliciente de poder experimentar sensibilidades de tantos lugares, tantas culturas, tantas singularidades y corrientes como se quiera.

En este caso la biblioteca musical se conforma en la búsqueda de músicas singulares, que abran un mundo propio, entre esas parcelas, tan poco útiles a veces a la hora de entender la música en su red, que se han llamado música experimental, improvisación, drone, músicas de diversas culturas...palabras que poco dicen sobre lo vivo que hay ahí, las múltiples conexiones y caminos en el terreno que solo tiene límites ficticios.

Y es en contacto con toda esta variedad de músicas con la que se desarrolla, en primer lugar, una práctica de la escucha, desde la que comienzan las experimentaciones pictóricas de los Diarios.

Comienzo trabajando con formato A4 y medios mínimos, bolígrafo, rotulador, ya lo primero que me interesa es descondicionar lo que la mano ha ido aprendiendo a la hora del dibujo académico, centrado en la coherencia con el referente visual, la imagen óptica (despojada de su localización en un flujo perceptivo cambiante y su transformación interna en el espacio imaginal). Todo comienza con un acercamiento a lo táctil del sonido⁶¹, una “revolución de la mano contra el ojo” en la que ya “no se trata de reproducir lo visible, se trata de hacer visible”⁶², traer a lo visible una experiencia que no es óptica-externa, sino del ojo que se abre en lo táctil, a través de la escucha.

Me topo, en primer lugar, con que el medio gráfico en su fisicalidad tiene un proceder muy diverso del musical: la acción sucede concentrada en un centro en movimiento, la punta del instrumento gráfico, y en este *ductus*⁶³ que reúne el recorrido de la mano y el brazo, queda registrado un trazo, una inscripción-dibujo, una huella de la energía que se moviliza constantemente en pulsos y vibraciones. Las posibilidades de ese movimiento gráfico son diferentes de las de un instrumento que genera sonido, ya que la línea es todo lo que tengo para trabajar, y no es poco. Si trato de reproducir las imágenes efímeras con las que visualizo el sonido al tiempo que lo escucho, la cosa no funciona. Estas imágenes se hacen y deshacen demasiado rápido, y antes de que pueda capturar una, un evento que puede durar 1 segundo, ya ha pasado a otra cosa.

61 [...] “el movimiento musical es, en primer lugar, movimiento humano audible [...] la percepción musical involucra una comprensión del movimiento corporal - esto es, una cognición incorporada empática.” “musical motion is, first and foremost, audible human motion [...]” IYER, V. *Microstructures of feel, macrostructures of sound*.

62 Deleuze trata la “revolución de la mano contra el ojo” en su *Pintura*, el concepto de diagrama. La segunda cita es de Paul Klee, referenciada en varios lugares de la obra de Deleuze y otros más textos. DELEUZE, G. *Pintura, el concepto de diagrama*

63 “El ductus de la escritura a mano [...] combina ‘el trazo visible del movimiento de una mano mientras el bolígrafo está en el papel y el trazo invisible de los movimientos cuando el bolígrafo no está en contacto con el papel’” INGOLD, T. *Lines, a brief history*, p. 93.



Figs 42, 43: Navarro, Héctor. Sin título. Serie diarios de piratería metabólica, 2015. A4, bolígrafo .

No es esa la forma en la que los dos medios se complementan, en mi experiencia, del mejor modo. Trato de ver qué emerge, pero dejar hacer al dibujo desde su dimensión, y escuchar, pero no representar, corresponder en el movimiento. No sólo escuchar la música, escuchar al dibujo, en su devenir música, ver a dónde nos lleva y seguirlo, no tratando de que se ajuste, sino que cohabite con la experiencia global.

Cada uno de los encuentros que se dan, en los que me veo envuelto en un mundo compuesto de sonido, sensaciones, movimiento, trazos..., adquiere unas características singulares, (no es reproducible, ya que al pasar un rato las condiciones nunca serán las mismas) con lo que una y otra vez me topo con situaciones diferentes, que por sí mismas ofrecen nuevas formas de proceder, si soy capaz de escucharlas, de recibirlas y no tanto de provocarlas voluntariamente. Cuando consigo dejar que la mano haga por su cuenta, parece que una inteligencia situada fuera de lo que creo conocer toma las riendas. A la mano le sigue todo el cuerpo y los afectos e imaginaciones que se generan, deja de estar en contradicción con la mente discursiva, me doy cuenta de que la pulsión por hacer, por controlar lo que viene, por hacer un dibujo "bien", solo hace que ponerse en medio de aquello que se va presentando⁶⁴. Precisamente cuando menos me he preocupado por estos asuntos es cuando más integridad ha adquirido la imagen. Cuando me encuentro pensando si esta forma será o no la adecuada para la situación, finalmente ninguna forma lo acaba de ser, no se produce el transporte y termino la experiencia sintiéndome cansado, en lugar de renovado.⁶⁵

En los casos que me he visto totalmente absorbido y sumergido en la experiencia, siento que me vacío de contenido y me descentro, puedo contemplar lo que sucede pero no desde una posición en la que todo llega a mi como punto de paso, sino en la que me disuelvo en una multiplicidad de movimientos, por un momento esas líneas que se mueven, esa sensación que inunda y desaparece, ese sonido que me lleva se confunden y dejo de estar fuera de ello, como algo que observa desde una posición opuesta. La observación se da en la involucración, la acción en la recepción,⁶⁶ la

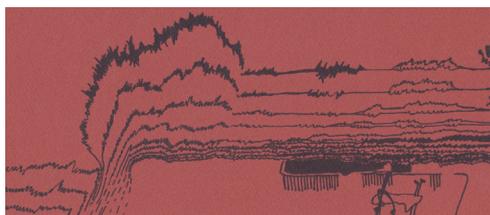
64 "[...]el dibujo involucra e invoca nuestra responsividad al mundo, y la imaginación es un "sentimiento" cercano a la partería; un prestar atención de cerca a lo que está presente o presentándose". HIGGIN, M. *Op. cit.*, p.10.

65 En su introducción a los *Escritos sobre pintura* de Michaux, Chantal Maillard habla de ese estado pulsional en el que uno queda atrapado en "los estados alternos". "Son impulsos contrarios, uno de deseo, otro de rechazo, un sí y un no, un "por" y un "contra", impulsos que nada tienen que ver con el juicio, que se padecen como puros impulsos físicos, sin argumentos por tanto, sin posibilidad de aprendizaje". "Pero existe un [...] estado en el que no hay alternancia, sin mezcla, sin antagonismo, en el que la conciencia obtiene la experiencia de totalidad absoluta. Este estado es el éxtasis." MICHAUX, H. *Escritos sobre pintura*, p. 45.

66 Mientras que en la perspectiva cognitiva clásica, con sus modelos de procesamiento de la información, "la percepción es tratada como una forma de contemplación desinteresada, sin conexión con la acción", desde una perspectiva de percepción ecológica "los agentes conocen su medio explorándolo, actuando. Así pues, el comienzo del proceso cognitivo no es pasivo, sino activo: percepción y acción serían un único proceso". BORGO, D. *Free jazz in the classroom: An ecological approach to music education*.



Fig 44: Navarro, Héctor. *Sin título. Serie Diarios de piratería metabólica*, 2018. A4, bolígrafo.



Figs 45, 46, 47: Navarro, Héctor. *Sin título. Serie Diarios de piratería metabólica*, 2018. 15x25cm, bolígrafo.

contemplación en el movimiento. Una especie, quizás, de estado no dual de la experiencia.

Así se va desarrollando un hacer gráfico en el que, poco a poco, me topo con elementos recurrentes. Si bien vistos como forma se puedan categorizar (líneas quebradas, ondulantes, que saltan, factores de velocidad y lentitud, repeticiones, ritmos...), lo cierto es que la experiencia cuando se está formando es algo más rico y menos definible mediante el lenguaje. La “misma” línea quebrada, que en su avanzar se va echando a los lados con un grado de indeterminación al dejar el vibrar involuntario de la mano darse por sí mismo, por ejemplo, la puedo vivir como un movimiento orgánico, de resquebrajamiento, de desarrollo, como un vagar sin fin, o se puede enlazar con sensaciones diversas, en su confluencia con el estado de ánimo, la forma en que escucho. Puedo estar observándola mientras la hago, pero también puedo estar inmerso en la vibración kinestésica que le da lugar, observando desde lo táctil. En definitiva, las formas que quedan como huella, que parecen haberse solidificado (aunque todo depende cómo las recibamos al observarlas, ya que se pueden reactivar en la visión) no dicen de la riqueza del recorrido, y en cada trayecto este se da construyendo un conglomerado diferente, y es su lugar como parte de estos diversos caminos que se crean y deshacen el que, cada vez, le da una riqueza particular.⁶⁷ También sucede que además de afectarme y prestar atención a una línea concreta que se va moviendo, la atención se abre a la totalidad del dibujo, conforme va avanzando, y fuera del dibujo, al entorno en movimiento del que forma parte, el sonido, o los estados que van sucediéndose.⁶⁸

No tengo claro si lo que va apareciendo se podría llamar «lenguaje propio». Quizás lo propio podría tener que ver con ese caminar peculiar de cada cual, esas condiciones singulares en las que ese cuerpo se ve inmerso y que, más allá de lo intencional, afectan al estilo de cada uno (también éste en movimiento). Pero por otro lado siento que el dibujo emerge y resuena, por un lado, con la experiencia musical, de cuya afectación comenzaron a aparecer las primeras fuerzas de formación, en la salida del dibujo de lo que hasta entonces sabía hacer. A su vez, las fuerzas que conforman los dibujos las encuentro, con frecuencia, en contacto con reinos de experiencia diversos, en devenires con fuerzas físicas y naturales, ya sea lo microscópico,

⁶⁷ “Tanto los hombre como las mujeres Wabiri dibujan rutinariamente en la arena con sus dedos, mientras hablan y cuentan historias. [...] Las marcas están estandarizadas para formar “un vocabulario de elementos gráficos cuyos significados precisos, sin altamente dependientes del contexto conversacional el que aparecen. Una simple línea recta puede ser una lanza, un palo de luchar o cabar, o una persona o animal tumbados. [...] Conforme la historia procede, las marcas se ensamblan en pequeñas escenas, cada una de las cuales se va borrando para dar paso a la siguiente.” INGOLD, T. *Lines, a brief history*, p. 125.

⁶⁸ Pauline Oliveros propone, en su artículo *On sonic meditation*, el cultivo de una práctica no dual que integre tanto la atención que enfoca, afina los detalles, como la consciencia que integra a ésta primera y se abre, siempre incluyendo un entorno más amplio en el que la otra se sitúa. “Hay consciencia en la atención, y atención en la consciencia.” OLIVEROS, P. *On sonic meditation*, parte de *Software for people, collected writings 1963-80*.



Fig 48: Navarro, Héctor. *Sin título. Serie Tintas resonantes*, 2018. 50x70cm, tinta china.



Fig 49: Navarro, Héctor. *Sin título. Serie Tintas resonantes*, 2018. 35x50cm, tinta china.

la electricidad, lo orgánico vegetal, celular, lo molecular...También lo que aparece en unos dibujos tiende a reaparecer, reterritorializado, en otros, formando relaciones diferentes.⁶⁹ Y estas formas del dibujo tampoco llegan a relacionarse sólo entre sí, ya que se vuelven a ver descompuestas por la influencia de la escucha, lo que las lleva a transformarse.

3.2 TINTAS RESONANTES

Llega un punto, durante este último año, en el que comienzo a cambiar el instrumento gráfico por el pincel y la tinta china. Esto supone una transformación total de las posibilidades que se daban previamente, al usar bolígrafos y rotuladores. También comienzo a variar las dimensiones de la superficie en la que trabajo.

Empiezo por investigar las posibilidades de la pincelada y el gesto, tratando de absorber la sensibilidad oriental sobre el vacío y la forma. Me encuentro con que ahora un solo gesto puede realizar toda la imagen en cuestión de segundos. En la pintura china sucede que la parte contemplativa supera con creces a aquella en la que se realiza la imagen: un pintor podría quedarse durante horas impregnándose del lugar antes de realizar la acción pictórica (o se podría decir que la está realizando desde el momento en que se recibe el lugar y comienza a observar). Se trata de un vaciamiento en el que, finalmente, cuando la energía está cargada, se desemboca en el movimiento que da lugar a la imagen. En la caligrafía china, “A través de la observación de la naturaleza [...] los calígrafos observan los principios de cada tipo de movimiento y ritmo y tratan de expresarlos a través del pincel caligráfico”⁷⁰; en la actualidad se enseña mediante la práctica de “escribir en el aire” en la que “las alabras son recordadas como gestos, no como imágenes” y es “el movimiento de formación el que cuenta”.

⁷¹El vacío pictórico juega, en la sensibilidad oriental, un papel muy diferente del de la estética clásica occidental, con su dualista *horror vacui*, un vacío implica la ausencia de forma, por la que el equilibrio se da entre forma y forma (entre dos elementos llenos). En el caso de la pintura china, “lo negativo no se considera una ausencia, sino un valor operativo”, “el equilibrio [...] se establece entre lo lleno y lo vacío, entre lo positivo y lo negativo”.⁷²

A continuación me gustaría recrear, de nuevo en contacto con la noción del “recuerdo rescatador” de María Zambrano, mencionado antes, una

⁶⁹ La territorialización y reterritorialización son conceptos de Deleuze. Un territorio, “es un sitio maleable, de paso. Como ensamblaje, existe en un estado de proceso por el cual contiamente pasa a otra cosa.” Los territorios, en la visión de Deleuze, se encuentran en constante flujo de hacerse y deshacerse, extendiéndose y combinándose, por movimientos de territorialización y reterritorialización. ADRIAN. *The Deleuze dictionary. Revised edition*, p. 280-282 (entrada del término “territory”)

⁷⁰ INGOLD, T. *Lines, a brief history*, p.133

⁷¹ *Ibid.*, p. 135.

⁷² MAILLARD, C. *Contra el arte y otras imposturas*, p. 102.



Fig 50: Navarro, Héctor. *Sin título. Serie Tintas resonantes*, 2018. 10x25cm, tinta china.



Fig 51, 52: Navarro, Héctor. *Tintas comentadas (1ª y 2ª)*, 2018. 50x70cm, tinta china.

de las experiencias que tienen lugar en una serie de tintas realizadas. Si todo lenguaje construye, genera⁷³, no trato de recuperar desde la lejanía, objetivamente, esa experiencia, sino resonar de forma creativa con ella, volver a hacerla presente y transformarla con lo que ahora hay en marcha. Se trata de un híbrido en el que, inevitablemente se suma el lugar desde el que construyo ahora con la experiencia vivida. La siguiente rememoración creativa se enlaza con proceso de formación de estas cuatro imágenes (cada una a la izquierda del parrafo que la corresponde), escuchando el álbum *Musiques de Cameroun*.⁷⁴

1ª Comienza a sonar la música, una pequeña respiración y ya salta, me invade, un torbellino de colores, sensaciones. Escucho una corriente de ritmo, madera, marea, activada, aquí al lado, mientras voy, como en un ritual, sonámbulo, preparando la materia de contacto. Moviéndome con calma coloco la hoja en horizontal, preparo el pincel, la tinta. No sé nada de lo que va a suceder, cae la primera gota de tinta, gota generativa, y me pide soplar sobre ella, el amasijo burbuja, temblando. El soplado, que me pertenece tan poco como el aire que respiro, contacta con la burbuja, y de ella nace una línea, varias líneas, extremidades, la burbuja cabalga el aire y se extiende en líneas de fuerza, estiramientos. Parece que se mueve, ahora hacia un lugar en el papel. En su movimiento llama a otros seres. Otras burbujas rechonchas que llaman a otros soplidos. Soplos débiles, fuertes, largos, cortos, continuos, en explosión, que conducen, que son conducidos. La indeterminación del soplo, no quiero saber como funciona, solo quiero traer compañeras, nuevos seres, que se encuentren en los espacios de movimiento, que se ligen en las líneas invisibles que los conectan. Aparece un recorrido, un zig zag, un camino, una procesión de cuerpos, animales rechonchos muchos de ellos. Algunos se chocan, se amontonan, otros han salido disparados de un salto, bailan, gesticulan. Se hace un recorrido, una línea ondulante que parece ascender. Las figuras y sus campos de fuerza se entrelazan y parecen subir hacia arriba. Cuando el primer mundo se amontona, pide ser dejado por su cuenta, y nos deja un hilo que salta al siguiente vacío y se transforma.

2ª La canción me ha invadido y ya, más que escucharla desde fuera, la escucha me hace ser absorbido dentro, en una especie de baile interior. Voy dejando caer gotitas ahora pequeñas, que marcan líneas de fuga, recorridos, lianas, caminos errantes. Al final de la línea se enlaza un ser, y ahora es ser-camino; los recorridos se entrecruzan, como en un mapa de lo que va sucediendo. Uno de ellos sale fuera de la imagen, ya no se donde se contiene ésta, no sé donde está su dentro y fuera de campo. ¿Está la imagen en el papel o en el movimiento del que me veo partícipe? ¿La visión que tengo delante

73 Una de las tesis principales de Francisco Villalobos en su *El viaje de fuego* es que el lenguaje no significa ni media desde la distancia (eso es una producción lingüística más del lenguaje representativo), sino que pone en contacto, funda, crea, abre. VILLALOBOS SANTOS, F. *El viaje de fuego*.

74 Various Artists - *Musiques Du Cameroun*. Sello: Ocora. 1965



Fig 53, 54: Navarro, Héctor. *Tintas comentadas* (3ª y 4ª), 2018. 50x70cm, tinta china.



Fig 55: Navarro, Héctor. *Sin título. Serie Tintas resonantes*, 2018. 10x25cm, tinta china.

y esa que no para de moverse, que se da en la escucha móvil del cuerpo, son dos dimensiones de lo que está pasando? Voy saltando de una a otra parte del papel, construyendo pequeños fragmentos y olvidándome, luego vuelvo a encontrarme, de otra forma, con el lugar por donde pasé antes, y es otra cosa. Pierdo la noción del tiempo, solo hay ritmo, el pintar, coger tinta, soplar, observar, todos abrazándose en un baile que avanza.

3. De nuevo figuras, seres, insectos, manchas, bichos. La tinta es orgánica, parece ella la madre de las formas, y voy sin saber cómo van apareciendo, no sé si, al soplar, les van a salir 2 o 5 extremidades. Quizás el momento decide por mí, si será un patilargo, un fragmentado, varios enlazados haciendo otro, si tendrá cola o antenas, o ninguna de ellas. O es la tinta en su fertilidad, adoptando configuraciones efímeras, imposibles en ningún símil orgánico, con su propio reino informe, asignificante, encontrándose con el papel que la recibe y crea también. Hay algo fuera del espacio negro de las figuras que también queda afectado por campos de fuerzas invisibles. Hay algo en las figuras que es penetrado por el vacío, el silencio que rodea, como abrazándose. Lo que se es que veo a las figuras danzando y las sigo, unas y otras como en un baile-salto colectivo. Emerge la configuración, la composición global de esta danza entrelazada, el movimiento del que participa mi cuerpo, el de la música, el de las figuras, todos arrastrándose, transformándose, diferentes en su devenir conjunto. Me encuentro vacío de contenido discursivo, como llevado por algo, y en ese vínculo mecido.

4. Ahora cambia la pincelada y la vida que de ahí emerge es muy diferente. Cada proceso de formación tiene sus propios devenires, cada material sus afecciones, el gesto y la imagen forman parte de algo que los atraviesa. Arrastrados, manchas en tensión, campos de fuerzas donde se hacen remolinos y condensaciones, vacíos multidireccionales. Vectores caóticos como en un plano molecular. Hay un equilibrio delicado, que surge no tanto del ojo sino de la impregnación del movimiento, un equilibrio no visto, sentido. Antes de pensar donde saltaré a continuación ya lo he hecho, y el pincel cargado se va descargando, y con ese cambio de cantidad cambia la cualidad de la pincelada, llendo de las manchas grandes a las que son como pequeños soplos, haciéndose todo en un plano no lineal, simultáneo, como un conjunto que se mueve.

Al experimentar con la variación del soporte, encuentro diversos modos de construir la imagen que se diferencian bastante: lo que construye tener como marco un papel de 50x70, uno de 15x15 o de 15x25 es algo muy diferente. Cuando la proporción es rectangular, el colocarlos apaisados o en vertical provoca composiciones con cualidades muy diversas. Con los papeles grandes se puede crear una composición, pero en los otros se trata, más bien, de pequeñas instantáneas, miniaturas, que al combinarse conforman una serie hecha por fragmentos. Así, ahora una experiencia de escucha desemboca en conjuntos de imágenes, que son como fotogramas clave en una continuidad, cada una hablándonos de cómo se va configurando la



Fig 56: Navarro, Héctor. *Sin título. Serie Tintas resonantes*, 2018. A4, tinta china.

materia en un estado de flujo. El movimiento se produce de otra forma, en lugar de ir acumulándose se hace y se deshace.

Comienzo a darme cuenta de que el gesto pictórico es algo bastante desnudo, como sucede en la improvisación libre musical⁷⁵: cualquier duda, sensación de inseguridad en el momento de dar la pincelada quedará marcada, como si esa sensación que te atravesó durante un segundo quedase como carga energética en la forma; quizás no sea algo unánime pero comentándolo con compañeros, podíamos ver en qué tintas había menos frescura por no estar dejando a la mano, el gesto, la sensación, hacer por su cuenta. De nuevo una cuestión de control. Si bien tampoco se trata de descontrolarse, más bien de cultivar un estado de ánimo que permita fluir los gestos, ya tengan una carga violenta, sutil, intensa, flotante..., se trata de que eso que te atravesó como una flecha no se bloquee en el momento de dar la pincelada.

También voy teniendo más en cuenta el vacío pictórico. Tomándolo como valor positivo, y no simplemente como fondo/figura, el vacío adquiere características muy diferentes. Con frecuencia, me sucede que la imagen ya tenía suficientes pinceladas, estaba en equilibrio y por añadir alguna más se echa a perder. No es que la última mancha o forma haya sobrecargado la imagen, no solo eso: al ocupar el vacío que hacía juego con las demás manchas, estas también pierden cualidades. Es como si en el vacío hubiesen fuerzas silenciosas, no dichas, de las manchas,⁷⁶ en las que se extienden, y éstas estuviesen, a su vez, atravesadas por él. Un juego de interpenetración. Llego a realizar algunas imágenes que solo tienen un mínimo gesto, y la resonancia que adquiere con el vacío se amplifica, realmente no hace falta nada más a veces.

⁷⁵ Entre los *10 pensamientos sobre improvisación* de Bobby Previte encontramos: “3) Lo que sea que hagas, hazlo contundentemente. Comprometete por completo con cada gesto que hagas [...] contundentemente no significa necesariamente a todo volumen. Si dejas de tocar de golpe ese puede ser el acto más agresivo imaginable.” PREVITE, B. *10 thoughts on improvisation*.

⁷⁶ “Los espacios en blanco, en cambio, provocan la discontinuidad necesaria para que la atención se mantenga. Esta manera de equilibrar las composiciones mediante espacios llenos y vacíos no nos es del todo ajena. Un buen ejemplo es el del compás de jazz. Al seguirlo, completamos, con un gesto interior, los espacios que el músico deja vacíos. Los completamos con el ritmo sordo que se imprime, en los huecos, de forma más contundente aún que si se dejase oír. La fuerza de un blues reside en esto.” MAILLARD, C. *Contra el arte y otras imposturas*, p.103.



Fig 58: Navarro, Héctor. *Sin título. Serie Tintas resonantes*, 2018. 35x50cm, tinta china.

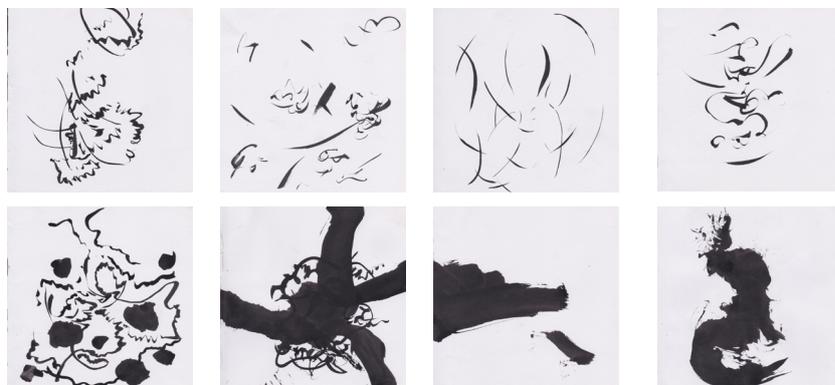


Fig 57: Navarro, Héctor. *Sin título. Serie Tintas resonantes*, 2018. 15x15cm, tinta china.

4.2.1. *Tintas Resonantes como partitura abierta*

Me planteé hacer un camino de vuelta, en el que las tintas se puedan reactivar desde lo musical, utilizándolas para improvisar. En principio utilicé algunas de las tintas en formato 15x15 que me parecían más sencillas, en lugar de usar una de las composiciones más complejas. Seleccioné 13 de las tintas pequeñas y comencé a grabar varias sesiones para luego comparar cómo la misma tinta es leída en momentos diferentes.

Procedo de este modo: barajo las 12 tintas, y voy colocando una cada vez sobre el atril, entonces improviso. Cuando he terminado, la quito, saco otra y vuelvo a improvisar.⁷⁷

En lugar de fijar un modo en el que traducir las tintas en lenguaje musical (este tipo de trazo corresponde a este tipo de recurso musical, etc.), trato de resonar con ellas, de impregnarme de eso que me transmiten y combinarlo con una improvisación en marcha, libre. Trato de proceder de un modo afín al que comenta Chantal Maillard respecto a cómo representan el bambú los pintores chinos: “Para representar el bambú, habrá que representar el proceso de estar-siendo bambú [...] aquel que fuese capaz de representar el bambú estaría representando el curso (tao) y, dado que el curso (tao) es “vacío”, estaría representando el vacío. [...] Para pintar el bambú, el artista ha de vaciarse de sí, ha de eliminar no solo sus múltiples preocupaciones cotidianas sino también y sobre todo sus ansias de representarse a sí mismo en lo que hace.”⁷⁸

Leo cada tinta sin un marco temporal, no hay una línea de tiempo, como en el *Treatise* de Cardew, que me guíe, extenderme o no depende de la improvisación. Sin embargo, no siempre quedo contento con los resultados. Es importante escuchar lo que sucede en la práctica, más allá de la idea que lo



Fig 59: Navarro, Héctor. *4 de las tintas usadas como partitura*, 2018. 15x15cm, tinta china.

⁷⁷ Aquí se pueden escuchar varias de las improvisaciones con sus respectivas tintas: <https://soundcloud.com/h-ctor-navarro-agull-1/sets/tintas-resonantes>

⁷⁸ MAILLARD, C. *Op. cit.*, p.104



haya podido motivar.⁷⁹ Aunque haya pretendido improvisar con las imágenes desde la presencia, más que desde la notación, me encuentro con que a veces repito los mismos contenidos musicales, o intento, e intento, cambiar de material pero nada llega a aparecer. Entre los posibles diagnósticos se me ocurren:

- Falta de práctica, de familiaridad con el medio que me permita no atascarme en las mecánicas.⁸⁰

- Quizás tiene que ver con la metodología un poco restrictiva de usar las mismas imágenes y una sola cada vez, por querer realizar una comparación entre ellas. Un marco demasiado restrictivo.

- Al estar leyendo la imagen mientras la observo, a veces el flujo musical se para porque vuelvo a tratar de extraer la música de la imagen (pero la música no está en la imagen, sino en correspondencia con ésta y a la vez libre, por su cuenta). Puede que, sin quererlo, trate de traducir, lo que me lleva a que aparezcan clichés musicales aunque no lo pretendiese.

- También puede que no me esté dejando llevar, cuando busco y busco me quedo en un cambio constante de materiales, pero no los dejo desarrollarse, cobrar presencia, o transformarse en otra cosa. Parece que salto mentalmente entre una idea y otra antes de dejar que estas se muevan por sí mismas.

⁸¹Exceso de control, que lleva a sobrecargar cada improvisación sin que se pueda ver una diferenciación entre unas y otras.

⁷⁹ En *A treatise remix handbook*, Christopher Williams cita de Cardew: “Lo que hacemos en el evento real es importante -no solo lo que tenemos en mente. Con frecuencia lo que hacemos es lo que nos dice lo que tenemos en mente”. WILLIAMS, C. *A treatise remix handbook*, parte de *Tactile Paths. On and through notation for improvisers*.

⁸⁰ Todo proceso de aprendizaje de una técnica implica una parte de desarrollo práctico que no puede suceder más que haciendo, toda esa base en la que el saber se va incorporando que más adelante nos permite dejar de prestar atención para concentrarnos en la creación, poder contemplar y experimentar intensamente.

⁸¹ Una compañera me dio varios comentarios de feedback que resultan muy útiles, sobre todo respecto al exceso de búsqueda mental y la importancia de no tratar de controlar lo que sucede. Es interesante recibir la creación desde una mirada externa, nos puede ayudar a ver aquello que se nos escapaba: “A veces parece que quieres abarcar mucho en la búsqueda de los estilos, en ese abanico de posibilidades que tienes, intentas recorrértelo en muy poco tiempo, cuando toda esa variedad puede ocurrir en esa mancha, en otra o en otra. Yo lo que sentí era eso, que dentro de la cabeza estabas en la búsqueda de un sonido, pero era como que en la velocidad de esa búsqueda no podías ver, o no podías establecer una relación más fuerte entre la presencia de estar tocando en ese momento y eso que ocurre, mental-creativo. Veía algo así a veces. Otras veces muy interesante porque era algo que te inundaba tanto que te conseguía reducir, reducirte en el sonido, entonces conseguía salir y aflorar de una manera mucho más visible para alguien que lo está sintiendo desde fuera. Sé que dentro de la experiencia de tocar a lo mejor tu no ves eso porque todo pasa a través de ti más orgánicamente. Pero cuando estás fuera, ves esos cortes, esos perchones o acelerones, que a lo mejor no los ves desde dentro. A veces se echa en falta una decisión que implica no decidir tú tanto, sino dejar el sonido, y por lo tanto estar todo el rato buscando, sino también aprender a quedarse y darle la oportunidad a algo y ver a dónde lleva. En ocasiones no se da el material que funcione por sí mismo, con lo que hay una búsqueda muy intensa, y está bien que sea así, pero cuando algo aparece es importante cuidarlo, dejarse llevar.” Transcripción de una conversación grabada entre Kira Pérez y el autor.

Fig 60: Navarro, Héctor. *Las 9 tintas restantes usadas como partitura*, 2018. 15x15cm, tinta china.

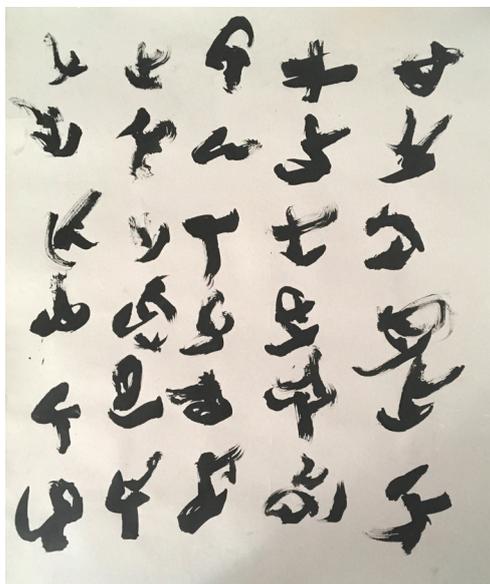


Fig 61: Navarro, Héctor. *Sin título. Serie Tintas resonantes*, 2018. 70x70cm, tinta china.

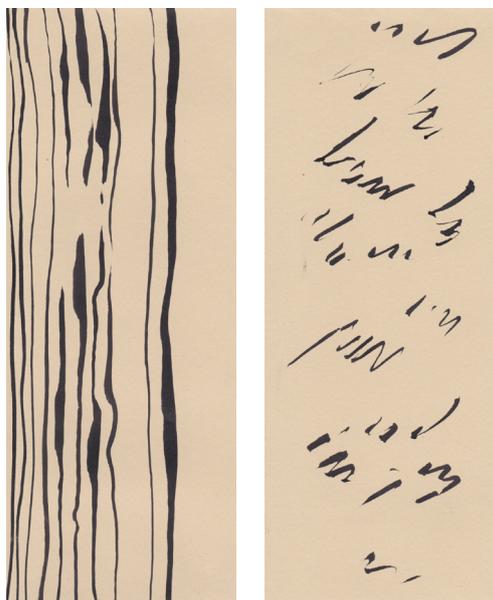


Fig 62: Navarro, Héctor. *Sin título. Serie Cartas para improvisación*, 2018. 15x25cm, tinta china.

4.3 CARTAS PARA IMPROVISACIÓN

Una de las tintas chinas que realizo me llevan a una serie de reflexiones que desembocan en un cambio de aproximación (a la izquierda de este texto). Tratando de rememorar la experiencia de hacerla, la principal sensación que puedo recordar es un pulso, un ritmo que marca el tempo de la realización y un salto que se da en cada pincelada. El pulso va marcando cada uno de los saltos, y en cada salto vivo un salir de la cabeza, pasar el testigo al cuerpo, y de ahí emerge una pincelada, de la cual yo no sé si vendrá por arriba, por la izquierda, con más o menos fuerza, hasta que la veo haciéndose. Es un espacio temporal microscópico, pero lo que se da en el gesto no puedo explicarlo como dependiente de una imagen previa. Cada vez el tao, de forma imprevisible, hace desde un lugar diferente. El tiempo no lo vivo como lineal, sino como algo sincrónico, un pulso-salto en variación a la vez que condensación constante.

Esto me lleva a considerar cuál es el referente cuando realizo cada uno de esos gestos, y concluyo que no lo hay. Al menos, no lo hay en el sentido de una imagen previa, mental, que tenga que realizar. El referente es el conocimiento tácito, incorporado, la propia impredecibilidad del movimiento, el vacío creador, un “referente” que más bien es un dinamismo que reaparece, que genera algo nuevo. Entonces, ¿qué sentido tiene coger cada una de esas tintas como referente formal para un gesto musical?. Operar de una forma similar, atendiendo al proceso de formación en lugar de la forma resultante, ¿no sería entender este gesto-salto desde el vacío y hacerlo en lo musical, en lugar de mirar la imagen?⁸² Me sucede que si miro la imagen, o al menos si la miro de una forma descriptiva, el movimiento musical trata de describir cada una de las formas, pierde presencia por representar. ¿No sería más interesante ir al principio formativo, ese que opera desde el vacío, impredecible, en lugar de a la forma que resulta de este vacío? ¿No está la fuente creativa más cerca de este lugar? Por ello, quizás es más interesante ir a la fuerza formativa, y no tanto a la forma que resulta de ésta.

Así se me va ocurriendo que, en lugar de usar como partitura una serie de tintas diferentes pero que tienen algunas formas de hacerse similares, sería mejor coger una serie de principios formativos, condensar una forma de hacer en una imagen, no tanto para leer la imagen, sino la fuerza generativa. Puede que así halla una mayor riqueza semántica. Así comienzo a realizar

⁸² El guitarrista experimental Keith Rowe comenta de la aplicación de una sensibilidad pictórica a la creación musical: “Con los años he fusionado cierta “agenda” de las artes plásticas con las posibilidades que ofrece la guitarra eléctrica; también podríamos decir que la apliqué directamente. Dices que “traduzco en sonidos lo que hago con imágenes”, pero no traduzco las imágenes en sonidos, ni viceversa, adopto una mentalidad pictórica y después hago los gestos necesarios. Gilles Deleuze refiere a la descripción que hace Proust de la música de Vinteuil que obsesiona a Swan, como “si más que tocar la pequeña frase, el intérprete ejecutara el rito necesario para que ésta aparezca”. ¿Cuáles podrían ser estos ritos?”, BAILEY, B., ROWE, K., VILLARINO, I., *La escucha sin fondo. Keith Rowe. Una entrevista*, p.9



Fig 63: Navarro, Héctor. *Sin título. Serie Cartas para improvisación*, 2018. 15x25cm, tinta china.

una serie de cartas que tratan de ser diferentes, con lo que pueda haber más juego, más diferenciación a la hora de usarlas para crear con ellas una improvisación sonora. También comienzo a hacer algunas que son más gráficas, recupero elementos de los primeros diarios: formas rizomáticas, caminos que se dividen, ondas que se superponen. Con ello voy tratando de encontrar una serie de cartas que sean más principios generativos que algo a reproducir.

También decido que no tengo por qué usar solamente imágenes abstractas. Dado que como improvisador me encuentro, además de los ejercicios con las tintas, realizando improvisaciones con guitarra preparada y diversos objetos sonoros,⁸³ y estas piezas muchas veces están funcionando mejor que aquellas de las tintas resonantes, hago una serie de cartas que lo único que hacen es aludir a un objeto de los que utilizo en las improvisaciones, sin decir nada de cómo tengo que usarlo. Así no condiciono el contenido de lo que va a pasar, y puedo tener una guía, o un reto, respecto a abordar una imagen con un material (lo que puede reducir el bloqueo por exceso de posibilidades y falta de tiempo para decidir cuando saco una tinta directamente).

Por último, introduzco cartas con texto, como sucede en las partituras fluxus, para estimular la creación musical, ideas que tienen una resonancia práctica y con las que me veo potenciado. *Movimientos circulares o en tensión o fragmentados, serie de gestos pequeños o grandes*, son ideas que pueden desarrollarse de muchas formas, y esta riqueza polisémica puede ser positiva a la hora de componer una improvisación. Ahora siento que me encuentro con cosas con las que puedo trabajar de forma más musical. Y no sólo musical, algunas de las cartas me dan la posibilidad de realizar una acción, moverme por el espacio.

De todos modos, lo que me interesa no es tanto que la improvisación se ajuste a las cartas, sino que éstas puedan ayudar a que aquello que suceda en el momento de hacer sea potenciado. Dejo el espacio de libertad para, si bien no hacer totalmente fuera de las cartas, no tenga que ajustarse todo lo que suceda a lo que aparece en éstas. Por supuesto, puedo usar materiales adicionales, o escuchar a aquello que la situación proponga y seguirlo.⁸⁴

Así que comienzo a proponer modos de utilizar este sistema: Primero las barajo y extraigo 5 cartas. De esas 5 elijo 3. Con esas 3 realizaré una improvisación. No tiene por qué ser una, luego otra, y luego otra, temporalmente en bloques, no necesariamente. Según la química que se

⁸³ Aquí enlazo algunas de las grabaciones y composiciones con materiales sonoros electrónicos y guitarra preparada que he ido realizando últimamente: Se puede encontrar la grabación aquí: <<https://soundcloud.com/h-ctor-navarro-agull-1/sets/electronica-y-guitarra>>

⁸⁴ En un taller con la improvisadora Chefa Alonso nos comenta que, aunque se marquen algunas estructuras para guiar una improvisación, en la práctica van a aparecer factores desconocidos, y el momento será aquello que mande sobre lo que suceda. No deberíamos dejar de escuchar por haber tenido una idea que proponga formas de hacer, una vez nos ponemos a ello, y si la estructura que se desarrolla en vivo deriva de la original, y esta deriva es más interesante o desconocida, perfectamente podríamos tomarla.



creo entre estas 3 cartas que seleccione, podrían unificarse en una sola (un material, una forma de usarlo y una imagen, por ejemplo), o hacer todo tipo de combinaciones. En cada caso, se dará una combinación diferente, y me tomo un par de minutos para elegir las, ver qué ideas van sugiriendo respecto a combinaciones. Al tener algunas cosas claras, como materiales o formaciones, puedo concentrarme en el acto creativo. Ya no observo las imágenes casi todo el tiempo como sucedía con las tintas, ahora las miro, de vez en cuando, de reojo, o las interiorizo, ya que no me interesa que se vaya la energía en esa dirección, sino más bien al contrario.

A continuación recupero la experiencia práctica de una de estas improvisaciones.⁸⁵ Este es mi espacio de trabajo:



Y esta es la tirada, 3 cartas que selecciono de las 5 extraídas (abajo):



Fig 64: Navarro, Héctor. *Sin título. Serie Cartas para improvisación*, 2018. 15x25cm, tinta china.

Me encuentro inmerso en el espacio acústico del salón de mi casa. Este es, inevitablemente, el espacio en el que me tendré que relacionar para construir la pieza. Llegan sonidos de la calle y no los tomo como fondo, van a componer de forma activa, junto con el resto de sonidos. Se va creando un pulso que vuelve con copas y recipientes que hechos sonar con un arco, mientras

⁸⁵ Se puede encontrar la grabación aquí: <https://soundcloud.com/h-ctor-navarro-agull-1/cartas-para-improvisacion-3>

Otras grabaciones de Cartas para improvisación: <https://soundcloud.com/h-ctor-navarro-agull-1/sets/cartas-para-improvisacion>

en los vacíos se suceden sonidos incidentales del entorno, fragmentados con el silencio (la carta de la derecha me habla del silencio y lo mínimo, lo accidental). Voy recorriendo el espacio y componiendo al emitir sonidos de un lugar y otro. Activo un vibrador que rebota con un cuenco, un ventilador cercano de la grabadora. Llegado a un punto, la carta negra me sugiere algo que va saliendo, una melodía que inunda, un estado en el que me sumerjo a través de la voz. La guitarra preparada va acompañando y cogiendo el relevo de la voz, pinzando las cuerdas, loopeando una estructura móvil. Finalmente dejo la estructura móvil, ahora deformada, ir desvaneciéndose. Juego de nuevo con el espacio y la voz. Se va deshaciendo la experiencia.

4. CONCLUSIONES

En lugar de entender cada uno de los proyectos como algo contenido y con límites que lo separan de lo exterior, me interesa concebir esta serie de prácticas como movimientos que en su devenir van formando un ecosistema⁸⁶, cohabitando entre sí y con otros movimientos que pueden entrar en afectación con ellas, encuentros, acciones, sucesos que van formando la vida.

Además del desarrollo de las habilidades específicas que llevan a poder profundizar en un modo de hacer, a la hora de aprender a moverse con los materiales y desarrollar la mirada desde una sensibilidad, creo que podría ser interesante enfatizar la elasticidad que requiere poder transitar entre unas situaciones y otras. Ese estar disponible para moverse entre mundos diversos es, quizás una disciplina improvisativa. Esta elasticidad se puede extender a las actividades cotidianas, que vividas desde un estado de atención, experimentadas con una mente vacía resultan perfectamente creativas, enriquecedoras, pueden alimentar la creación artística⁸⁷. E igualmente que podemos cuidar una experiencia creativa y desarrollar sentidos que antes no se habían potenciado, lo podemos hacer con otros aspectos de lo que no consideramos, normalmente, creativo. Así, quizás, podamos transformar aquellos hábitos que nos atan a dinámicas empobrecedoras (círculos viciosos del pensamiento, falsas necesidades o prejuicios frente a lo desconocido, por ejemplo), en otros que propicien encuentros que nos potencien, y se pueda llegar a una retroalimentación entre vida y arte.

Me parece que, cuando combinamos varias formas de hacer, como he

⁸⁶ Respecto a la idea de ecosistema como algo móvil, y no tanto algo que contiene, Tim Ingold propone: "La vida no será contenida, más bien hila su camino a través del mundo a lo largo de las innumerables líneas de sus relaciones. Pero si la vida no puede ser cercada dentro de un límite, tampoco puede ser rodeada. ¿Qué deviene, entonces, de nuestro concepto de entorno?. [...] Para los habitantes, sin embargo, el entorno no consiste en los alrededores de un lugar delimitado sino en una zona en la que sus varios caminos se entrelazan totalmente. En esta zona de entrelazamiento - esta malla de líneas entretejidas - no hay adentro ni afuera, solamente aperturas y caminos a través." INGOLD, T. *Lines, a brief history*, p.103

⁸⁷ Un libro que me ha ayudado a pensar a lo largo de estas líneas es el de mi profesor Bartolomé Ferrando: *Arte y cotidianeidad. Hacia la transformación de la vida en arte*.

hecho al entrecruzar improvisación musical con dibujo o tintas, puede resultar una tercera cosa que está corre entre medio, o una tercera línea que se abre. Incluso cada una de estas partes, dibujo, música, ya formaban parte de una corriente en la que no preexisten como algo fijo, se van formando, un día y otro atravesadas por movimientos diferentes que provienen de otros sitios, con lo que siempre nos encontramos con multiplicidades aunque estemos en un medio específico. Las prácticas y movmientos se atraviesan entre sí. El lugar y el contexto afectan y en la creatividad también se transforman, se abren lugares. Un estado de ánimo, una idea plástica, percepción u observación de algo, podrían afectar a un dibujo, además de su relación con otros dibujos; la experiencia siempre va más allá de lo específico de la disciplina, aunque esta contribuya a construirla mediante su lenguaje material propio, brindándole elementos con los que hacerse. Así podemos investigar y elaborar una dimensión de lo que sucede, en un medio, materiales, técnicas..., y esta dimensión coexiste con otra en la que sigue atravesada por el bullicio de lo que vive, establece relaciones cambiantes que se reconfiguran.

Los límites de espacio de esta memoria no me han permitido incluir otras prácticas, como acciones performáticas y danza, en las cuales se dan nuevos modos de escucha y presencia. A ellas llego con experiencias y sensibilidades plásticas y musicales, con lo que conectan y llevan a otro terreno lo vivido con los diarios. Con cada una de estas formas de hacer me voy llevando algo que excede a la disciplina concreta, y se hibrida cuando emprendo algo nuevo. Quizás escucharía la música de otro modo si no hubiese dibujado con ella, danzado con ella. O no miraría al dibujo como forma de música y vibración, o la danza como algo plástico, que activa la imaginación, explora y comprende la música a través de la corporalidad. Las sensibilidades van acompañándonos y deshaciéndose, incluso si no tratamos de combinar una y otra disciplina intencionalmente.

En el futuro me gustaría continuar improvisando, decir otra cosa sería traicionar la propia esencia del trabajo. Sin embargo, intento reconocer aquellos haceres con los que me siento en contacto con algo que potencia, que puede hacer rizoma con otras cosas. Puedo darme cuenta, a veces, de lo diferente que se hace la experiencia después de un día vivido de forma creativa y atenta, la sensación de receptividad que resulta de ello. Trato de ver cómo vivo y si cuido la energía más allá del momento en el que creo algo artístico, ya que ahí es donde también se pueden transformar las cosas y donde más falta, a veces capacidad de disfrute, sencillez. Sé que, si bien por un lado a veces puedo dedicarme excesivamente a algo y esto puede hacer que desconecte de lo demás, haciéndome perder de vista que forma parte de un conjunto, también hay otros momentos en que un exceso de comienzos y conexiones llevan a querer hacer demasiadas cosas simultáneas, lo que provoca demasiada dispersión. Así que trataré de encontrar los centros dinámicos en los que quiero profundizar, así como cuidar el rizoma colectivo del que formo parte.

También ha quedado fuera del trabajo aquello en lo que más me veo envuelto últimamente: procesos de creación colectivos, colaboraciones con músicos y performers. Si puedo decir que hay algo hacia lo que me vea volcado en el futuro, es esta creación colectiva, el encuentro con otras sensibilidades, la aparición de formas de hacer que no se darían de otro modo.

6. BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, C. *Improvisación libre. La composición en movimiento*. Madrid: Dos Acordes S.L., 2007

ARIZA POMARETA, J. *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2008.

BAILEY, D. *Improvisation, its nature and practice in music*. Boston: Da Capo Press, 1993.

BENSON, B. E. *The improvisation of musical dialogue. A phenomenology of music*. New York: Cambridge University Press, 2003.

BROUGHER, K., MATTIS, O., MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (LOS ANGELES, C. y GARDEN, H.M. and S. (eds.). *Visual music : synaesthesia in art and music since 1900*. New York] : New York : Thames & Hudson, 2005.

DELEUZE, G. y GUATARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004.

DELEUZE, G. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2007.

FERRANDO, Bartolomé, *Arte y cotidianidad : hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Ardora, 2012.

FISCHER, E. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2004.

GALIANA, J.L. *Improvisación libre. El gran juego de la deriva sonora*. Valencia: EdictOràlia, 2017.

HEFFLEY, M. *The music of Anthony Braxton*. New York: Excelsior Music, 1996.

INGOLD, T. *Lines, a brief history*. Oxon: Routledge, 2007.

MAILLARD, C. *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-textos, 2004.

MICHAUX, H. *Escritos sobre pintura*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2000.

OLIVEROS, P. *Software for people, collected writings 1963-80*. Baltimore: Simth Publications, 1984.

PARR, A. (ed). *The Deleuze dictionary. Revised edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

PICÓ SENTELLES, D. *Filosofía de la escucha: el concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*. Barcelona: Crítica, 2005

PISARO, M. *Writing, music*. En: SAUNDERS, J. *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Burlington: Routledge, 2009.

VERGO, P. *The music of painting : music, modernism and the visual arts from the Romantics to John Cage*. New York: Phaidon Press, 2013.

WATTS, A. *El camino del zen*. Barcelona: RBA, 2006.

ZAMBRANO, M. *Notas de un método*. Madrid: Mondadori, 1989.

ZORN, J. *Arcana V. Music, magic and mysticism*. New York: Hips Road, 2010.

Trabajos de investigación y tesis doctoral

IYER, V. *Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics* [en línea]. Berkley: University of California. 1998. Disponible en: <<http://cnmat.org/People/Vijay/%20THESIS.html>>

VILLALOBOS SANTOS, F.J.,. *El viaje de fuego. El acto creativo como movimiento continuo de accesibilidad* [en línea]. Granada: Universidad de Granada. 2010. Disponible en: <<https://hera.ugr.es/tesisugr/19593314.pdf>>

WILLIAMS, C., 2016. *Tactile Paths. On and through Notation for Improvisers*. Holland: University of Leiden[en línea]. Disponible en: <<http://www.tactilepaths.net/>>

Catálogos:

MONASH UNIVERSITY MUSEUM OF ART, *Believe not every spirit, but try the spirits* [catálogo]. Australia: MUMA, 2015.

ROTHENBERG, D. *Improvisation and the image: What graphic notation is for*. En: *Drawing Sound, the work of Josephine Ganter*. Woodstock: Kleinert-James art centery, 2017.

Artículos en revistas y publicaciones teóricas:

BORGO, D. *Free jazz in the classroom: An ecological approach to music education*. En: *Jazz Perspectives, vol.1*. California: Taylor & Francis, 2007.

HIGGIN, M. *What do we do when we draw?*. En: *TRACEY journal*, 2016, vol.11.

INGOLD, T. *Making, growing, learning. Two lectures presented at UFMG, BElo Horizonte, October 2011*. En: *Educação em Revista*, vol.29, p.297-324. Belo Horizonte, 2013.

LEWIS, G. *Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. En: *Black Music Research Journal*, vol.16, p. 91-122. Chicago: Black Music Research Journal, 1996.

LEWIS, G. *Too many notes: Computers, complexity and culture in Voyager*. En: *Leonardo music journal*, vol.10, p. 33-39. New York: The MIT Press, 2000.

PARISH, N. Between text and image, east and west: Henri Michaux's signs and Christian Dotremont's «logogrammes». En: *Review of Literatures of the European Union*, p.67-80.

Página web, documentos web:

OLIVEROS, P. *Deep listening: A composer's sound practice*. Disponible en: <https://www.academia.edu/205126/Deep_Listening_A_Composers_Sound_Practice>

HEFFLEY, M. *Ode to Cecil Taylor*. Disponible en: <https://www.academia.edu/36346760/Ode_to_Cecil_Taylor.pdf>

PREVITE, B. *10 thoughts on improvisation*. Disponible en: <<http://adamsliwinski.blogspot.com/2011/05/bobby-prevites-ten-thoughts-about.html>>

BAILEY, B., ROWE, K., VILLARINO, I., *La escucha sin fondo. Keith Rowe. Una entrevista*. Disponible en: <<http://elnicho.org/uploads/publications/ELNI-CHO170215DigitalIngles.pdf>>

Documentos audiovisuales:

SILVESTRI, L. Spinoza Transfeminista, Leo Silvestri. encuentro 1/4. En: *YouTube* [video]. San Bruno (US): YouTube, 2015-11-10. [consulta: 2018-04-23].

Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=xfnENjKi2QU>>

STEVENS, A. Las canciones pintadas del Amazonas (subtitulado en Español). En: *YouTube* [video]. San Bruno (US): YouTube, 2014-12-27. [consulta: 2018-02-11].

Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=9NB31DsajZY>>

VILLALOBOS SANTOS, F.J., 2ª conferencia performativa "EL MOVIMIENTO FUNDACIONAL". En: *YouTube* [video]. San Bruno (US): YouTube, 2018-05-23. [consulta: 2018-06-17]. Disponible en:

<<https://www.youtube.com/watch?v=24ofzUQXA00&t=428s>>