



CREACIÓN SONORA DEL INTÉRPRETE CLARINETISTA  
A PARTIR DEL CONCEPTO *LIVE ART* :

**ACCIONES POÉTICAS SONORAS (2017-2021)**

Tesis Doctoral en Régimen de Cotutela Internacional  
Presentada por :  
**Angelica Rodriguez**

Dirigida por :  
**Dr. Miguel Molina Alarcón**  
**Dr. Frédéric Guerrin**

Valencia, España -Toulouse, Francia  
Octubre - Octubre, 2022





**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARTE: *PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN***



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**UNIVERSITÉ DE TOULOUSE JEAN JAURÈS**

**DÉPARTEMENT ARTS PLASTIQUES - DESIGN**



Tesis doctoral en régimen de cotutela internacional:

**Creación artística sonora del intérprete clarinetista a partir  
del concepto *live art*:  
Acciones poéticas sonoras (2016-2021)**

Presentada por:

Angelica Rodriguez

Dirigida por:

Dr. Miguel Molina Alarcón

Dr. Frédéric Guerrin

Valencia, España – Toulouse, Francia

Octubre – Octubre, 2022



*A mi hermana y a la memoria de mi madre*



## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis directores de tesis Miguel Molina y Frédéric Guerrin por su guía y apoyo incondicional. A Montserrat Palacios y Llorenç Barber por su gran ayuda, quienes hicieron que parte del trabajo creativo se desarrollara. A Isabelle Alzieu por sus concejos y comentarios. A mi hermana por su apoyo y ánimo en los momentos más difíciles.

Agradezco a todas las personas que participaron en diferentes sentidos tanto en lo personal como en lo académico: Rodolfo Acosta, Wilmer Rodriguez, Laura White Hause, Stefano Scarani, Adriana Satizabal, Jérôme Blanchard, a Dani Marquina por la traducción al valenciano. A mi compañero de vida en este momento Gabriel Lo Guidice, por su, apoyo, comprensión y paciencia.

Así mismo expreso mi gratitud a las instituciones que contribuyeron al desarrollo de la presente tesis tanto en la parte de investigación como en el desempeño de la práctica creativa. La Universidad Politécnica de Valencia (UPV), desde el Laboratorio de Creaciones intermedias (LCI de la UPV) y el Departamento de Escultura por facilitarme las instalaciones y el material para el desarrollo de mi trabajo cotidiano con el clarinete y elaboración de algunas de las obras.

Agradezco del mismo modo a la Université Jean Jaurès de Toulouse (UTJ2), por abrirme las puertas y otorgarme la posibilidad de Cotutela en dicha institución, al Laboratorio de Letras, Lenguaje y Artes (LLA CRÉATIS de la UTJ2) y su directora de entonces Emmanuelle Garnier por permitirme la posibilidad de realizar una de mis estancias de investigación. A Serge Pey por su tutoría, guía y apoyo durante mi estancia Erasmus Prácticas en la Université Jean Jaurès de Toulouse.

Expreso mis agradecimientos a las instituciones que me brindaron la oportunidad de presentar mi trabajo creativo, El Instituto Cervantes (Toulouse), La Cave de la Poésie (Toulouse), Laboratorio de Creaciones Intermedia (UPV), y a todas las personas que me brindaron apoyo técnico en la presentación de las diferentes obras, a Paola Pardo, Anne Larcher y Sergio Velasco.

Agradezco a los miembros del tribunal y evaluadores externos, por su juicio y aportaciones recibidas, a José Vicente Gil Noé, Alvaro Terrones Reigada, Duarte Encanação, Francisco Javier González y Oscar Vidal.

## RESUMEN

Creación artística sonora del intérprete clarinetista a partir del concepto *live art*:

Acciones poéticas sonoras (2016-2021)

La realización del presente trabajo de investigación tiene como finalidad establecer la relación entre el arte y la vida a partir del proceso creativo del intérprete clarinetista en torno al concepto *live art*, lo cual conduce a la redimensión del mismo. Teniendo presente que todo proceso creativo toma en gran medida parte de las experiencias de vida, se entretiene un diálogo entre los elementos de la vida, entre lo objetivo y lo subjetivo, en donde se pretende profundizar en el vínculo de la vida y el arte, desde el propio proceso creativo en conexión con la vida, tomando como punto de referencia el concepto *live art*. Con base en ello se desarrollan una serie de obras de carácter performativo para clarinete vinculadas a dicho concepto.

En este proceso de investigación-creación se establece el estudio del concepto *live art* a partir de sus antecedentes *performance*, *happening* y *fluxus*, poniendo en relieve los aspectos relevantes que giran en torno a la vida, en donde la acción es el componente esencial que conecta el acto artístico y la vida, en un arte que se introduce en la cotidianidad, cuyas fronteras son difusas y los límites creativos no existen, generando obras de carácter heterogéneo difíciles de clasificar dentro de una práctica creativa definida. De ahí la utilización del concepto *live art*, el cual emerge en nuestra actualidad para abrigar los procesos creativos híbridos que no encajan en las denominaciones artísticas tradicionales, el cual ha sido adoptado aquí desde su estudio, como base para la realización de las acciones poéticas sonoras, obras para clarinete que unen la propia experiencia creativa con la vida, lo que conduce a una nueva dimensión de dicho concepto.

Así, como resultado de este trabajo de investigación el arte, la vida y la acción, se complementan para la elaboración de las acciones poéticas sonoras, experiencia creativa de la clarinetista, autora de esta tesis, en un proceso creativo heterogéneo que conecta la propia experiencia tanto del arte como de la vida.

Palabras clave: clarinetista, *live art*, acción poética, heterogeneidad.

## ABSTRACT

Sound artistic creation of the clarinet player from on the *live art* concept:

Sound poetic actions (2016-2021)

The purpose of this research is to establish the relationship between art and life from the creative process of the clarinetist interpreter around the concept of *live art*, which leads to a new dimension of *live art*. Bearing in mind that every creative process takes largely from life experiences, a dialogue is woven between the elements of life, between the objective and the subjective, where it is intended to deepen the link between life and art, from the creative process itself in connection with life, taking as a reference point the concept of *live art*. Based on this, a series of performative works for clarinet linked to this concept are developed.

In this research-creation process, the study of the *live art* concept is established from its antecedents *performance*, *happening* and *fluxus*, highlighting the relevant aspects that revolve around life, where action is the essential component that connects the artistic act and life, in an art that is introduced into everyday life, whose boundaries are blurred and creative limits do not exist, generating works of heterogeneous character difficult to classify within a defined creative practice. Hence the use of the concept of *live art*, which emerges nowadays to shelter the hybrid creative processes that do not fit in the traditional artistic denominations, which has been adopted here, as a basis for the realization of the poetic sound actions, works for clarinet that unite the creative experience with life, which leads to a new dimension of this concept.

Thus, art, life, action, complement each other for the elaboration of poetic sound actions, creative experience of the clarinetist, author of this thesis, in a heterogeneous creative process that connects the experience of both art and life.

Keywords: clarinetist, *live art*, poetic action, heterogeneity.

## RESUM

Creació artística sonora de l'interpret clarinetista a partir del concepte *live art*:

Accions poètiques sonores (2016-2021)

La realització del present treball de recerca té com a finalitat establir la relació entre l'art i la vida a partir del procés creatiu de l'interpret clarinetista entorn del concepte *live art*, la qual cosa condueix a la redimensió d'aquest. Tenint present que tot procés creatiu pren en una gran mesura part de les experiències de vida, s'entretix un diàleg entre els elements de la vida, entre allò objectiu i allò subjectiu, on es pretén aprofundir en el vincle de la vida i l'art, des del propi procés creatiu en connexió amb la vida, prenent com a punt de referència el concepte *live art*. Amb base en això es desenvolupen una sèrie d'obres de caràcter performatiu per a clarinet vinculades a aquest concepte.

En aquest procés d'investigació-creació s'estableix l'estudi del concepte *live art* a partir dels seus antecedents *performance*, *happening* i *fluxus*, posant de relleu els aspectes rellevants que giren entorn a la vida, on l'acció és el component essencial que connecta l'acte artístic i la vida, en un art que s'introdueix en la quotidianitat, les fronteres de la qual són difuses i els límits creatius no existeixen, generant obres de caràcter heterogeni difícils de classificar dins d'una pràctica creativa definida. D'ací la utilització del concepte *live art*, el qual emergeix en la nostra actualitat per a acollir els processos creatius híbrids que no encaixen en les denominacions artístiques tradicionals, el qual ha sigut adoptat ací des del seu estudi, com a base per a la realització de les accions poètiques sonores, obres per a clarinet que uneixen la pròpia experiència creativa amb la vida, la qual cosa condueix a una nova dimensió d'aquest concepte.

Així, com a resultat d'aquest treball de recerca l'art, la vida i l'acció, es complementen per a l'elaboració de les accions poètiques sonores, experiència creativa de la clarinetista, autora d'aquesta tesi, en un procés creatiu heterogeni que connecta la pròpia experiència tant de l'art com de la vida.

Paraules clau: clarinetista, *live art*, acció poètica, heterogeneïtat.

## RÉSUMÉ

### Création sonore de l'interprète clarinettiste à partir du concept *live art* : Actions poétiques sonores (2016-2021)

La réalisation du présent travail de recherche a pour objectif établir la relation entre l'art et la vie à travers le processus créatif de l'interprète clarinettiste en relation avec le concept *live art*, qui conduit à son redimensionnement. Sachant que tous les processus créatifs sont en grande partie basés sur des expériences de vie, un dialogue est tissé entre les éléments de la vie, entre l'objectif et le subjectif, dans lequel l'objectif est d'approfondir le lien entre la vie et l'art, à partir du processus créatif lui-même en relation avec la vie, en prenant le concept *live art* comme point de référence. Sur cette base, une série d'œuvres performatives pour clarinette liées à ce concept sont développées.

Dans ce processus de recherche-crédation, l'étude du concept *live art* est établie à partir de ses antécédents : *performance*, *happening* et *fluxus*, en mettant en évidence les aspects pertinents qui tournent autour de la vie, où l'action est la composante essentielle qui relie l'acte artistique et la vie, dans un art qui s'introduit dans le quotidien, dont les frontières sont floues et dont les limites créatives n'existent pas, générant des œuvres de nature hétérogène et difficilement classables dans une pratique créative définie. D'où l'utilisation du concept *live art*, qui émerge à notre époque pour englober des processus créatifs hybrides qui n'entrent pas dans les dénominations artistiques traditionnelles, qui a été adopté ici à partir de son étude, comme base pour la réalisation d'actions sonores poétiques, d'œuvres pour clarinette qui unissent l'expérience créative elle-même à la vie, ce qui conduit à une nouvelle dimension de ce concept.

Ainsi, comme résultat de ce travail de recherche, l'art, la vie et l'action se complètent dans l'élaboration d'actions sonores poétiques, l'expérience créative de la clarinettiste, auteure de cette thèse, dans un processus créatif hétérogène qui relie sa propre expérience de l'art et de la vie.

Mots-clés : clarinettiste, *live art*, action poétique, hétérogénéité.



# CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	.....	15
OBJETIVOS	.....	21
METODOLOGÍA	.....	23
ESTRUCTURA DE CONTENIDOS	.....	27
1. Creación sonora del intérprete clarinetista. La vida en el trabajo creativo dentro de la contemporaneidad artística	.....	29
1.1 Acción y vida como eje articulador del concepto <i>live art</i> desde sus antecedentes: <i>performance, happening, fluxus</i> . Corrientes artísticas que conducen al <i>live art</i>	.....	33
1.1.1 <i>Performance</i>	.....	44
1.1.2 <i>Happening</i>	.....	63
1.1.3 <i>Fluxus</i>	.....	81
1.2 <i>Live Art</i>	.....	106
2. Uso de lo sonoro y otros elementos, entorno al concepto <i>live art</i> en las acciones poéticas sonoras	.....	131
2.1 Experiencia alrededor del sonido en las acciones poéticas sonoras	.....	131
2.1.1 Música mixta	.....	133
2.1.2 Libre improvisación	.....	145
2.2 Elementos cotidianos como material creativo	.....	154

3. Acción, poética y vida como eje articulador de la propuesta creativa del intérprete clarinetista en torno al concepto <i>live art</i>	..... 169
3.1 Redimensión y reapropiación: un <i>arte vivo</i>	..... 169
3.2 Acción en la vida y acción en el arte	..... 178
3.3 Acciones poéticas sonoras	..... 192
3.4 Arte en la vida y vida en el arte: redimensión del concepto <i>live art</i>	..... 208
3.5 El intérprete clarinetista: proceso creativo del arte en la vida	..... 218
4. Experiencia creativa de la intérprete clarinetista: acciones poéticas sonoras, desde la reapropiación y redimensión del concepto <i>live art</i>	..... 233
4.1 Composición con triángulo azul	..... 233
4.1.1 Sobre la idea Musical	..... 236
4.1.2 Vida en la obra, obra en la Vida	..... 244
4.1.3 Sobre la reinterpretación	..... 249
4.1.4 <i>Composición con Triangulo Azul para Clarinete (Obra)</i>	..... 252
4.2 Lo cotidiano como manifestación creativa	..... 262
4.2.1 La obra de lo cotidiano	..... 267
4.2.2. <i>Acciones de lo cotidiano como manifestación creativa en las obras:</i> <i>Variación Invariable, Después, Antes? /</i> <i>REPITErepiteRePiTeREpiterePITeRepitEreplE...</i>	..... 270
4.2.3 <i>Variación Invariable, Después, Antes? (Obra)</i>	..... 271
4.2.4 <i>REPITErepiteRePiTeREpiterePITeRepitEreplE... (Obra)</i>	..... 276
4.3 Entre la vida y lo sonoro	..... 279

4.3.1 El uso de monedas como acto sonoro-performativo bohemio en Paul Verlaine y Victorio Macho. Extrapolación sonora para Clarinete desde el <i>live art</i>	..... 279
4.3.2 ...IN–CONFOR–MISMO: Vida y Arte	..... 280
4.3.2.1 ...Paul Verlaine	..... 282
4.3.2.2... Alejandro Sawa	..... 285
4.3.2.3 ... Victorio Macho	..... 289
4.3.2.4 ...Vanguardia	..... 293
4.3.2.5 ... <i>Live Art</i>	..... 296
4.3.3 Monedas y otras acciones	..... 299
4.3.4 Acción poética sonora: <i>TRA_MO</i> (Obra)	..... 304
4.3.5 Acción poética sonora: <i>Clarinete dentro de la REAL-Y-DAD</i> (Obra)	..... 311
4.4 AUREOVIDA UTORREALISTA	..... 319
4.4.1 Desde las ideas aureolares, ucrónicas, utópicas a lo distópico	..... 319
4.4.2 Sobre lo irreal en lo real de la vida y lo real en lo irreal de la vida	..... 329
4.4.3. Realidades irreales como punto de referencia	..... 333
4.4.4 <i>Aureovida Utorrealista</i> (Obra)	..... 338
4.5 <i>Lux/son</i> : luz y sonidos del cotidiano	..... 353
4.5.1 Luz y colores en el acontecer cotidiano	..... 353
4.5.2 El sonar de los objetos cotidianos	..... 359
4.5.3 Lo sonoro y visual como objeto creación	..... 364
4.5.4 <i>Lux/Son</i> (Obra)	..... 370
4.6 Vibración: movimiento en el espacio	..... 380
4.6.1 Un diálogo entre las <i>Frecuencias Solfeggio</i> , la <i>Geometría Sagrada</i> en vínculo con el color	..... 380
4.6.2 Formas, sonido y color en el cotidiano	..... 391
4.6.3 Formas y resonancias artísticas	..... 396
4.6.4 <i>Vibración: movimiento en el espacio</i> (Obra)	..... 400

4.7 El amor <i>desaprofesido</i> : <i>Lectura de rojo</i> y <i>72 Cucharas: volé, volé</i>	..... 418
4.7.1 Del amor...	..... 418
4.7.2 Un eco de amor...	..... 422
4.7.3 Resonancia del amor, un amor hecho obra	..... 427
4.7.4 El amor <i>desaprofesido</i> : desaparecido, profesado, profetizado, desapercibido y lo que hubiera sido...	..... 433
4.7.5 <i>Lectura de rojo</i> (Obra)	..... 434
4.7.6 <i>72 Cucharas: volé, volé</i> (Obra)	..... 443
4.8 <i>Déplacement dérogatoire...?</i> (Obra)	..... 452
4.8.1 Elementos que conforman la acción	..... 452
4.8.2 Durante la acción, lo implícito...	..... 458
4.8.3 Lo explícito del acto, su final...	.....462
CONCLUSIONES	..... 467
CONCLUSIONS	..... 473
ANEXO	..... 479
BIBLIOGRAFÍA	..... 495

## INTRODUCCIÓN

El intérprete clarinetista, en términos generales como intérprete se ocupa de dar vida a la música escrita en la partitura, es quien se ocupa de traducir el lenguaje de la partitura en la expresión sonora musical. Sin embargo, su tarea es aún más compleja que lo dicho, pues el intérprete de un instrumento profundiza en la partitura, la analiza, indaga en su contexto, se apropia de los sonidos para así poder transformarla en música.

Con todo ello, más allá de las posibilidades creativas que ofrece la interpretación de una obra escrita en la partitura, se encuentra una parte creativa que puede ser explorada por el intérprete, siendo esta una parte de libertad que no se permite llevar a cabo en la interpretación de repertorio propiamente dicho, pues si bien es cierto que existe un grado de libertad expresiva, esta expresión se ve limitada por el estilo y por lo señalado en la partitura, es decir el intérprete será siempre intérprete de la música de alguien más.

Es por ello que el proceso creativo del intérprete clarinetista propuesto en el presente trabajo de investigación indaga en lo creativo más allá del campo musical, entrando de esta manera a la exploración de lo sensible, de la vida, para la elaboración de un arte que no sólo es sonoro sino que es acto, que surge de una necesidad creativa más allá del campo musical. De este modo, como intérprete clarinetista surge la motivación de explorar lo sonoro del instrumento sin el uso de la partitura, entrando en la naturaleza creativa inherente como intérprete y en el vínculo con la vida, lo que conlleva una responsabilidad, la de mostrar con contundencia el hecho creativo desde una base sólida que está fundamentada en una necesidad sensible, artística, reflexiva e intelectual, que no es posible explorar y explotar de la misma manera con la música escrita en la partitura.

Esta libertad expresiva permite el paso al uso de elementos, elementos que se encuentran en nuestra cotidianidad, que se conectan con nuestras experiencias y que forman parte de nuestro proceso creativo y de vida, de esta manera, para la expresión sensible se hace uso de la extrapolación de herramientas no sólo de materiales técnicos y objetuales sino intelectuales que enriquecen la obra y por tanto la experiencia artística, dando paso a un proceso de creación heterogéneo que toma en cuenta la vida y lo esencial de la misma, y, en este caso por tratarse del intérprete clarinetista, el clarinete, instrumento que forma parte de la cotidianidad del intérprete tiene un lugar privilegiado,

siendo la “herramienta” que articula los diferentes elementos que hacen obra, una obra que parte de su propia experiencia de vida y entra a formar parte de su vida.

Así, observamos que el arte y la vida se encuentran en constante retroalimentación, pues el arte es la manifestación creativa del hombre, quien desde su expresión sensible que entra en contacto con el mundo. De este modo, en los procesos artísticos actuales, procesos correspondientes a la creatividad contemporánea, el contexto se integra al arte y con ello la vida participa del acto creativo de forma natural, en un momento de apertura expresiva que continúa con el desarrollo de los planeamientos artísticos propuestos desde las vanguardias del siglo XX, por tanto el presente trabajo se sumerge en este contexto.

En este sentido se observa que la ruptura de límites, desde la apertura técnica y experimentación, conduce a la extrapolación de elementos entre los diferentes campos creativos e incluso en campos distintos a los del arte, poniendo de manifiesto el interés por parte de los artistas de integrar elementos del mundo, de su entorno y contexto en la elaboración de su propio arte, como parte de la experiencia creativa que forma parte de su vida. Esto lleva como resultado obras de características heterogéneas, como propuesta propia de la época en la que nos encontramos, pues la heterogeneidad, resultado de un proceso transdisciplinar, es el elemento que pone en relieve la expansión creativa que obedece a la sensibilidad del artista, quien en respuesta a sus deseos creativos se sirve de todo tipo de materiales para la elaboración de la obra.

De esta manera, la acción se integra en las prácticas artísticas como acto o como gesto, desde lo cual se desdibujan los lineamientos establecidos o requeridos que marcan las normas para la creación en los ámbitos artísticos donde esta se hace presente, tales como teatro, danza, *performance* e incluso música en vivo. La acción, expuesta con naturalidad, se presenta en el arte como una manifestación simple de la vida, a partir de ella se incorporan diferentes elementos otorgando un carácter híbrido al trabajo creativo, en donde la vida toma un lugar de gran importancia.

Desde esta apertura expresiva emergen obras cuyas características impiden la clasificación dentro de un marco creativo específico, lo que conduce al surgimiento del concepto *live art*, como una estrategia que acoge a los artistas emergentes, de nuestra actualidad, cuyos trabajos no entran dentro de los cánones institucionales, obras que se encuentran fuera de toda norma y que toman

la vida como base, de ahí el interés por indagar en dicho concepto, a partir del cual se fundamenta proceso creativo del intérprete clarinetista, más allá del campo musical.

En este enfoque se encuentra la propuesta de creación sonora del intérprete clarinetista, el cual por tratarse de un proceso creativo que toma como base la vida entra en la experiencia particular de vida de la autora del presente trabajo de investigación y creación, como ya se ha mencionado, de tal manera que las obras desarrolladas a partir de fundamentos teóricos generales entran en vínculo con fundamentos de carácter personal, por tanto, el resultado artístico fruto de la investigación se realiza desde el propio proceso de creación sonora de la intérprete clarinetista, quien deviene clarinetista artista con el planteamiento de obras bajo la denominación de “acciones poéticas sonoras”.

Ahora bien, el arte y la vida manifiesto desde el acto creativo en la propuesta artística de la intérprete clarinetista, se lleva a cabo desde la investigación en paralelo a la creación, elaborando una retroalimentación entre las dos, y, partiendo del concepto *live art* se establece un nuevo planteamiento, en donde se propone la experiencia creativa a partir de este concepto, en relación directa con la experiencia de vida, el clarinete y la acción, elementos que convergen para encontrar un nuevo camino dentro del contexto actual al cual pertenece, desde lo transdisciplinar que conlleva a la heterogeneidad, en un acto creativo que no corresponde a los cánones de una disciplina artística específica.

De este modo, para establecer la relación entre el arte y la vida, del cual surge el proceso creativo heterogéneo de la intérprete clarinetista, se realiza un estudio a partir de los antecedentes del concepto *live art*, lo cual nos conduce a la redimensión y reapropiación del mismo, en donde se toma como punto central la esencia misma de los dos vocablos que conforman este concepto, es decir: arte y vida. Para tal fin se realiza un análisis teórico de los antecedentes de dicho concepto: *performance*, *happening* y *fluxus*, manifestaciones artísticas que aproximan el arte a la vida y conducen al *live art*, en las cuales la acción es un punto central de su desarrollo, acción que entra en la vida. Para ello se elabora un marco teórico en el que se estudian las principales características que tienen un vínculo directo con el objeto de estudio, es decir la relación del arte en la vida y la vida con el arte, lo que contribuye a la creación sonora de la intérprete clarinetista.

Por otra parte, en este proceso de investigación-creación se realiza un marco conceptual, en el cual se desarrollan los fundamentos alrededor de los cuales son elaboradas las obras, creación sonora de la intérprete clarinetista, a partir de elementos musicales tales como la música mixta y la libre improvisación, y otros conceptos presentes en la creación de dichas obras, tales como la utilización de elementos del cotidiano como material creativo, reflejado en el uso de objetos, luces y/o vídeo, lo cual pone en relieve la heterogeneidad en las acciones poéticas sonoras.

Así, tras el planteamiento expuesto en el marco teórico y en el marco conceptual, y la propia experiencia de vida se desarrollan las acciones poéticas sonoras, como propuesta creativa de la intérprete clarinetista (autora del presente trabajo de investigación), quien a partir del proceso experimentación y exploración creativa desarrollado en paralelo a la indagación teórica se transforma en creadora, desde lo cual su figura intérprete queda de lado, y, de este modo la clarinetista se transforma en creadora, en una clarinetista artista, como bien se ha mencionado. A partir de ello, como resultado de la aproximación teórica con la práctica artística, son elaboradas una serie de once obras para clarinete, en donde el proceso creativo, la reflexión y la presentación final como aporte a los procesos creativos contemporáneos, llevan a la redimensión del concepto *live art*, como respuesta al objetivo principal de este trabajo de investigación.

Como parte del estudio en el proceso creativo, que conduce a la redimensión y reapropiación del concepto *live art*, se desarrolla un capítulo en el cual se expone la acción como eje articulador de la propuesta creativa, la cual entra en vínculo con la poética y la vida, presente en las acciones poéticas sonoras, acto creativo que conduce a la redimensión del concepto *live art*, junto con los planteamientos expuestos en el marco teórico y conceptual, en una reapropiación del concepto *live art* como un arte vivo. Cada una de las obras gira entorno a temáticas de la vida, desde la propia experiencia de la clarinetista, temática que se desarrolla en un texto de soporte de la obra, el cual nutre la experiencia creativa y por ende también la vida, creando un diálogo entre lo objetivo y lo subjetivo, en vínculo con la vida, fruto de una vivencia particular de la artista autora de las obras.

De esta manera se crea un arte que entra en la vida desde la acción creativa, el cual genera una experiencia tanto en el espectador como en el artista, pues la apertura temática alrededor de la vida nos atañe a todos, de ahí la amplitud no sólo en las temáticas expuestas en las diferentes obras, sino también en los elementos empleados sin regla alguna en el acto creativo. Todo ello pone de manifiesto la heterogeneidad en el acto creativo producto de la convergencia de diferentes

elementos de la vida en el arte, y es respuesta a las inquietudes creativas como clarinetista artista, en un arte difícil de catalogar.

Así, desde las diferentes posibilidades creativas y de exploración dentro del arte actual, se presenta la propuesta creativa para clarinete en torno al concepto *live art*, la cual tiene como eje central el clarinete, la acción y el uso de otros elementos, a través de obras que emergen desde la experiencia subjetiva de la clarinetista, en donde sus intereses estéticos y creativos son importantes para el proceso de búsqueda y creación, por tanto la observación a partir del registro del trabajo de campo, la posterior reflexión, la retroalimentación dentro del mismo proceso, genera un bucle que contribuye a la elaboración de las acciones poéticas sonoras, en donde se integra la acción creativa durante proceso de investigación a la vida, generando un diálogo entre el arte y la vida, en un acto vivo, tal como se verá reflejado a lo largo del documento.



## OBJETIVOS

Los objetivos de la presente tesis surgen a partir de las inquietudes creativas de la intérprete clarinetista autora del presente trabajo de investigación, quien, a través de la experimentación sonora con su instrumento y del entorno cotidiano, la extrapolación de elementos y temáticas de vida crea su propuesta artística, que va más allá del campo musical, apoyándose en el concepto *live art*.

### Objetivo General

Redimensionar y redefinir el concepto *live art* a partir de la construcción del marco teórico y conceptual, el análisis de sus antecedentes y la propia experiencia en la práctica artística.

### Objetivos específicos

1. Profundizar en el concepto *live art* a través su estudio y el análisis de sus antecedentes *performance, happening y fluxus*.
2. Fundamentar el uso de lo sonoro musical y de otros elementos, en la creación de acciones poéticas sonoras, obras para clarinete elaboradas a partir del concepto *live art*.
3. Redimensionar y redefinir el concepto *live art* desde la propia práctica creativa del intérprete clarinetista, en el proceso arte, vida y acción, alrededor la experiencia artística creativa y extra-artística del ámbito cotidiano, para el desarrollo de las acciones poéticas sonoras.
4. Elaborar, implementar y documentar el proceso creativo de obras de carácter performativo para clarinete en torno al concepto *live art*, como contribución al desarrollo de la creación artística contemporánea.



## METODOLOGÍA

Teniendo presente la apertura posibilidades creativas y de exploración de diferentes medios en la actualidad y como respuesta al arte que nos corresponde, es decir al arte contemporáneo, la propuesta de elaboración de obras para clarinete, en torno al concepto *live art* surge a partir de la experiencia subjetiva del intérprete clarinetista, más específicamente de la intérprete clarinetista, cuya intención es la de explorar su creatividad más allá de la partitura, desde lo cual se pone en relieve la importancia en el proceso de creación que une la experiencia creativa dentro de la experiencia de vida y la experiencia de vida en la obra, lo que nos induce a una búsqueda profunda de la parte subjetiva, en vínculo con la parte objetiva, presentes en el contenido de cada una de las obras desarrolladas, todo ello se fundamenta desde la parte teórica conceptual para la construcción de un trabajo creativo con una base sólida.

De este modo, a partir del fundamento fenomenológico hermenéutico, en el cual la experiencia vivida es el punto de partida, son elaboradas las acciones poéticas sonoras, obras para clarinete en torno a la experiencia subjetiva de vida, en vínculo con la parte teórica desde el estudio del concepto *live art* y sus antecedentes. Es importante hacer hincapié al fundamento fenomenológico para el presente trabajo de investigación dado que “el objetivo de la fenomenología radica en transformar la experiencia vivida en una expresión textual de su esencia, de tal modo que el efecto del texto sea a la vez un revivir reflejo y una apropiación reflexiva de algo significativo,”<sup>1</sup> los hallazgos parten de aquello que se vivencia, por tanto en el estudio de nuestro interés, la obra entra a formar parte de la experiencia de vida, que al ser transmitida, tanto como expresión artística o como expresión escrita teórica reflexiva, genera de cierto modo una experiencia desde el hacer creativo al autor de la obra, al espectador de la misma, como también al lector del documento teórico de base. En este sentido Van Manen expresa:

Para el artista, igual que para el fenomenólogo, la fuente de todo trabajo se encuentra en el mundo de la vida experiencial de los seres humanos, igual que el poeta o el novelista intenta aprehender la esencia de una experiencia bajo una forma literaria, el fenomenólogo intenta hacerlo en una forma fenomenológica. [...] Un texto artístico se distingue del texto de las conversaciones y de los actos cotidianos porque siempre se llega a él en un estado de ánimo reflexivo. En otras palabras el artista recrea experiencias trascendiéndolas.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> VAN MANEN, Max. *Investigación educativa y experiencia vivida*. Barcelona: IDEA BOOKS, S.A., 2003, p. 55.

<sup>2</sup> *Ibid.* pp. 114-115.

Así, el universo subjetivo junto con diferentes vivencias de la intérprete clarinetista se transforman en obra, pues lo interior y exterior de los acontecimientos que forman parte de la experiencia de vida, se convierten en obra desde el hecho creativo con un apoyo teórico y reflexivo, creando obras que toman elementos del cotidiano para manifestar de manera metafórica aquello que se ha vivenciado por banal o simple que el acto parezca, pues como ya lo expresado Dewey en su obra *El arte como experiencia* (1934), la naturaleza auténtica de un acto, apreciado de tal manera que profundice en lo particular y de valor del acto u objeto, pondrá en valor lo estético del acto u objeto en cuestión, según las cualidades de los mismos.<sup>3</sup>

En el desarrollo de la propuesta creativa de la intérprete clarinetista se crea una interacción constante entre la parte teórica y la parte práctica durante la elaboración de las obras, esta interacción se encuentra cimentada a partir de la elaboración de un marco teórico en el cual se reúnen los antecedentes del concepto *live art*, en donde el arte y la vida desde la acción se manifiesta, seguido de un marco conceptual en el que se desarrollan los conceptos alrededor de los cuales surge la creación sonora de la intérprete clarinetista en su relación cotidiana con el instrumento y el entorno, manifiesto en las acciones poéticas sonoras, conceptos que nutren el trabajo creativo desde la parte musical y el uso de otros elementos, y, que junto con el estudio de los antecedentes del concepto *live arte* sirven a la redimensión y reapropiación de dicho concepto.

La parte conceptual que hace referencia al intérprete clarinetista, en la cual se expone la relación cotidiana con el clarinete en torno a la vida para la elaboración de las obras bajo el concepto *live art*, se hace necesaria la presencia de la primera persona del singular en el discurso, pues por tratarse de un fundamento de percepción personal, subjetivo, de la propia experiencia de vida de la intérprete clarinetista, acompañada por el clarinete, es necesario hacer uso del “yo” durante el discurso, como una excepción para la manifestación contundente de la búsqueda en el trabajo cotidiano con el clarinete, pues lo más sensible y lo íntimo de la expresión del ser, debe exponerse desde el yo. Es por esta razón que durante el apartado dedicado al intérprete clarinetista se hace uso de la primera persona del singular cuando se trata de la percepción de la intérprete clarinetista.

Para la elaboración de las acciones poéticas sonoras, propuesta creativa sonora de la intérprete clarinetista, se toma como fundamento la experiencia de vida extrapolada de forma poética en el acto creativo. Para ello, se realiza un proceso de búsqueda alrededor de la temática de vida desde

---

<sup>3</sup> DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2008, p. 12.

la que es elaborada cada una de las obras, proceso que es consignado en un documento de soporte que acompaña las obras, desarrollado a partir de una estructura la cual contiene 1) el fundamento teórico como referencia a un tema definido; 2) la relación entre la vida y el arte plasmada en la obra propuesta; 3) referencias artísticas que hacen eco a la obra (no son referentes para la construcción de la obra); 4) el desarrollo de la parte esencial de la obra en referencia a la propia vida de la intérprete clarinetista. Esta estructura se presenta en las diferentes obras, para así poder manifestar de manera clara la relación de arte en la vida y la vida en el arte desde la experiencia de vida de la intérprete clarinetista.

Cabe señalar que la parte creativa, es decir las acciones poéticas sonoras, han sido inspiradas en los actos poéticos de Alejandro Jodorowsky, son experiencias de vida expresadas de forma artística que sirven para sanar el alma, actos cotidianos que se manifiestan a partir de una postura estética y en muchos casos rebelde, los cuales requieren en gran medida de una búsqueda interior y surgen del deseo de transmutar una experiencia de vida, en este sentido Jodorowsky plantea que “si el arte no sana no es arte”.<sup>4</sup>

La fundamentación teórica que entra en diálogo con la vida tiene un vínculo directo con el trabajo de campo, es decir con el proceso de desarrollo y elaboración de las diferentes obras, desde su concepción hasta la presentación de las mismas. El trabajo de campo aquí está centrado en la elección de los elementos que serán empleados para el desarrollo de la temática, elementos tales como objetos, el espacio en que se realizará, luces, vestuario y los demás detalles, como la hora, el día, la elaboración del registro sonoro, fotografía o vídeo, así como también se lleva a cabo un proceso de reflexión de carácter subjetivo e intuitivo y un proceso reflexivo entorno a la temática desarrollada en la fundamentación teórica. De esta forma se crea una retroalimentación entre la experiencia de vida, el contenido teórico y los elementos que conforman la obra, en donde la reflexión ocupa un lugar importante, señalando que el proceso de estudio con el clarinete y las composiciones sonoras o la video-creación forman parte de el trabajo de campo, en donde la toma de decisiones está apoyada en la parte conceptual y la parte subjetiva, de tal manera que todo ello se integra en la acción creativa, como un proceso de investigación que une el arte y la vida, generando de este modo una experiencia de vida, un acto vivo desde el hacer artístico.

---

<sup>4</sup> JODOROWSKY, Alejandro. *La danza de la realidad*. España: Ediciones Siruela, p. 218.

Es importante resaltar la importancia del anterior proceso dado que la experiencia en el campo artístico es relevante desde la propia vivencia, desde aquí se construyen hechos que contribuyen de manera positiva al avance en el proceso de búsqueda, tal como lo señala Gadamer:

[...] la experiencia es en primer lugar siempre experiencia de algo que se queda en nada: de que algo no es como habíamos supuesto. Cara a la experiencia que se hace luego con otro objeto se alteran las dos cosas, - nuestro saber y su objeto. Ahora sabemos otra cosa y sabemos mejor, y esto quiere decir que el objeto mismo «no se sostiene». El nuevo objeto contiene la verdad sobre el anterior.<sup>5</sup>

De este modo el proceso de creación es enriquecido con la fundamentación teórica, desde lo cual se realizan anotaciones de los diferentes aspectos durante el proceso de elaboración de las obras, lo que permite observar la evolución del proceso creativo durante la investigación. Es así como la propia experiencia como clarinetista en vínculo con la experiencia de vida sirve de base en la elaboración de la investigación, desde la cual surgen las obras que contribuyen a la redimensión y reapropiación del concepto *live art*. Es por ello que se tiene como fundamento metodológico la fenomenología, la cual considera la experiencia vivida como base fundamental, en donde se transforma la experiencia de vida en una expresión textual de su esencia, poniendo al texto como reflejo reflexivo de un hecho significativo, a través del cual el lector logra tener una experiencia vívida del suceso escrito.<sup>6</sup>

De igual manera podemos hacer especial énfasis en la importancia de los procesos de creación en la actualidad, pues los mismos son un aporte a la cultura y sociedad, dado que “los productos de arte son en cierto sentido experiencias vividas transformadas en configuraciones trascendidas”,<sup>7</sup> en los cuales el artista utiliza su propio lenguaje para comunicar, desde la propia experiencia, en donde aspectos objetivos y subjetivos se comunican en la elaboración de las obras, generando modalidades de comunicación que parten desde la investigación, la difusión y la reflexión. Por este motivo, cabe mencionar que cada una de las obras realizadas ha sido presentada, lo cual contribuye a la difusión del arte y es en cierta medida un aporte a la creación artística contemporánea.

---

<sup>5</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme. S.A., 1993, p. 220.

<sup>6</sup> VAN MANEN, Max. *Investigación educativa y experiencia vivida*, op. cit., p. 56.

<sup>7</sup> *Ibid.* pp. 95-96.

## ESTRUCTURA DE CONTENIDOS

El presente trabajo de investigación se encuentra dividido en cuatro ejes temáticos, enfocados en la realización de los objetivos aquí planteados, desde los cuales se pretende dar una nueva dimensión al concepto *live art* a partir del estudio del mismo y de sus antecedentes, que parte de una reapropiación ligada a la propia práctica creativa del intérprete clarinetista, desde su experiencia de vida y su experiencia con el clarinete, en la creación de una serie de obras, denominadas acciones poéticas sonoras.

De este modo, la primera parte se concentra en el estudio de los antecedentes del concepto *live art: performance, happening y fluxus*, lo que nos conduce al estudio del *live art*, en un análisis que parte de la experiencia creativa tomando como fundamento la experiencia de vida.

La segunda parte expone los diferentes elementos empleados en las obras, tales como el componente sonoro musical reflejado en la música mixta y la libre improvisación, propios del lenguaje musical y, la utilización de otros elementos empleados como material creativo expresivo, necesarios para la elaboración de la obra, en los que se incluyen proyección de imagen y vídeo, y el uso de objetos del cotidiano. Por tanto, en este apartado se realiza un recorrido teórico para contextualizar el uso del objeto en la obra de arte, expuesto aquí como parte de la expresión metafórica de las acciones poéticas sonoras.

Es importante señalar que el trabajo creativo ha sido realizado en diálogo continuo con la parte teórica, en una búsqueda constante que parte de la sensibilidad creativa inherente a la intérprete clarinetista Angelica Rodriguez (autora del presente trabajo) en su deseo de ir más allá de la interpretación de la música escrita en la partitura, es de esta manera que se llega a la aproximación y apropiación del concepto *live art* y, finalmente a la redimensión del mismo tal como se encuentra expuesto en la tercera parte de este trabajo de investigación.

Esta tercera parte indaga en la relación arte y vida, desde el planteamiento de un arte vivo, en donde la acción y el arte forman parte de la vida como un hecho vivo, para la elaboración de las acciones poéticas sonoras, que se transforman en la experiencia creativa de la intérprete clarinetista autora de la presente tesis.

A partir de la experiencia cotidiana y artística que entra en relación con el contenido teórico, surge el trabajo creativo, lo cual se ve reflejado en la cuarta parte, en donde se presentan las diferentes obras realizadas que, como ya se ha mencionado, surgen de la propia experiencia de vida y artística de la intérprete clarinetista, experiencia que se manifiesta de forma metafórica. Las diferentes obras exponen una temática vinculada a la vida, la cual entra en relación con la vivencia personal de la intérprete clarinetista y es amalgamada con los diferentes elementos, lo que conduce el resultado creativo. De este modo las obras giran alrededor de un eje temático que se desarrolla en comunicación con la parte práctica aportando a la elaboración de la obra. Así, la cuarta parte del presente trabajo de investigación pone de manifiesto el contenido teórico, resultado de la búsqueda que conlleva el trabajo creativo en torno al tema expuesto en las diferentes obras.

Por otra parte, es importante mencionar que para la redacción del contenido general del presente trabajo de investigación se emplea la tercera persona del singular, de tal modo que el observador (quien realiza este trabajo) se transforma en lo observado. Esto surge como necesidad para responder a la búsqueda precisa relacionada con el contenido teórico, dado que se trata trabajo de investigación, por esta misma razón, en el instante en que se hace referencia al intérprete clarinetista y se focaliza en este, se habla de los intérpretes en general, sin diferenciación de género, de una manera global.

Sin embargo, en diferentes apartados aparece señalado “la intérprete clarinetista” en femenino, necesario por la naturaleza misma del texto, cuando se trata de focalizar sobre el trabajo específico de la autora de la presente tesis. Así la ausencia del yo crea la distancia necesaria del observador en el trabajo de investigación, y se crea una diferencia entre los intérpretes clarinetistas y la intérprete clarinetista cuando la situación lo necesita, salvo en un pequeño apartado, que toca lo particular de la intérprete clarinetista, en el cual se hace uso de la primera persona del singular, dada la naturaleza íntima del tema a tratar.

Así mismo, cuando se hace referencia a las reflexiones de carácter personal consignadas en el diario de campo, reflexiones de la intérprete clarinetista consignadas en este diario, las cuales tienen vínculo con las temáticas desarrolladas en las diferentes obras y con el contenido teórico y conceptual del trabajo de investigación, se realizan como citación en pie de página, para así mantener la distancia del observador.

## 1. Creación sonora del intérprete clarinetista. La vida en el trabajo creativo dentro de la contemporaneidad artística

La creación sonora del intérprete de un instrumento musical está fundamentada principalmente en las nociones musicales generalmente expresadas en la partitura. Sin embargo, cabe señalar que la expresión sonora más allá de la partitura es expresada también en la improvisación, en donde se hace uso del sonido de acuerdo con el estilo de la obra. Si se trata de música tonal tal como el jazz o músicas tradicionales, entre otras, la improvisación tendrá una idea sonora en esta dirección, acorde al estilo de la música, del mismo modo se presenta la improvisación atonal en la libre improvisación, en donde la libertad expresiva sonora no se encuentra enmarcada dentro de parámetros tonales específicos, pues tal como su nombre lo expone esta improvisación se realiza con total libertad y el resultado creativo sonoro será distinto al de la música tonal.

Ahora bien, cuando las inquietudes creativas presentes van más allá de lo sonoro del campo musical, y entran en el dominio de la vida, otros elementos aparecen en el escenario para contribuir en la creación, tales como la acción y objetos del cotidiano, elementos que conducen al campo de lo performativo sin que por ello se trate de *performance* como práctica artística definida, pues el contenido sonoro del instrumento se encuentra presente en estas obras, el cual entra en diálogo con el contexto. De ahí que lo sonoro se transforme de diferentes maneras según los deseos creativos en el instante de la elaboración de la obra, en donde si bien se emplean elementos de la *performance* tales como la acción y la presencia del cuerpo del artista en la obra, el gran contenido sonoro resulta más próximo a la música experimental o al arte sonoro, por tanto son obras de acción y sonoras, que no entran en la línea definitoria de ninguna de estas prácticas artísticas.

De este modo, para la creación del intérprete, en este caso de la intérprete clarinetista se presentan tres elementos: 1) lo sonoro del instrumento y el entorno, con lo cual la música y el arte sonoro se entretajan 2) la acción, elemento performativo desde el cual la presencia del artista durante la elaboración de la obra cobra relevancia y conduce la introducción de 3) los objetos y temáticas del cotidiano, como respuesta a las necesidades expresivas específicas de cada obra, elementos que se conjugan en el hacer artístico sonoro de carácter poético.

El elemento sonoro esencial en la elaboración de las obras surge de acuerdo al planteamiento de cada una de ellas, por ende su utilización varía. En todas las obras se presenta libre improvisación con el clarinete, la cual dialoga de diferentes maneras, diálogo que se construye con el entorno, con composiciones sonoras del cotidiano, con composiciones sonoras del clarinete, composiciones del espacio y del clarinete, o con lo sonoro acústico de objetos presentes en la obra.

La creación sonora como propuesta de la intérprete clarinetista aquí, requiere de la presencia de la misma durante el acto creativo, desde lo cual la acción es implementada en el trabajo creativo para expresar con el movimiento y con el desplazamiento la presencia del acto vivo que genera una experiencia. Así la acción entra en comunicación con lo sonoro de la obra creando un diálogo en su conjunto, esto pone en evidencia que no se trata de *performance* ni tampoco pertenece a la expresión del lenguaje musical tradicional. La acción como elemento da vida a la obra, se manifiesta a partir de pautas dejando un gran lugar a la improvisación de acuerdo a las circunstancias en que se desarrolle la obra, como las acciones que se realizan en la vida, donde lo inesperado puede conducirnos a otro lugar o resultado, por tanto la acción es parte esencial en la expresión creativa de lo sonoro de la intérprete clarinetista, empleada como engranaje importante en cada una de las obras, obras que forman parte de la realidad y se expresan en espacios de la realidad de forma metafórica y por tanto poética.

La vida como argumento expresivo se manifiesta desde la perspectiva de la intérprete clarinetista, en donde la partitura no tiene lugar, su expresión se manifiesta como la vida se presenta, es decir desde su propia experiencia de vida y lo que acontece en el momento en que es concebida cada obra, por tanto no son obras a interpretar, sino son obras que entran en la dinámica del tiempo presente de la vida de la clarinetista, de este modo el *live art* como concepto se reconfigura desde la propia creación en la que tiene lugar la investigación.

Así, *live art* abriga parte del contenido de las obras que giran en torno a la vida, a partir de este concepto se realiza la investigación en la que se incluye la experiencia subjetiva en diálogo con las temáticas de vida, investigación que obliga a una mirada interior que se transforma hacia el exterior y se manifiesta en la obra, con ello cada temática que surge de la experiencia de vida se desarrolla desde la parte sensible dejando aflorar la parte intuitiva y vulnerable del artista, y desde la parte conceptual en torno a la temática de vida, para así nutrir la obra y del mismo modo la experiencia de vida.

Sin embargo, lo anterior está bajo el velo expresivo de lo no evidente, pues en las diferentes obras el elemento metafórico es fundamental para la elaboración del trabajo creativo de la intérprete clarinetista, y es la mirada con afección por parte del público que desvelará lo que la obra trae en ella oculto. La obra entra en la vida, trasciende los elementos de una disciplina definida y toma elementos del cotidiano generando de este modo una comunicación entre los diferentes componentes de la obra, en donde la experiencia de la artista clarinetista con su propio instrumento, desde la cotidianidad, extrapolada a la realidad, otorga al espectador una experiencia de su propia realidad transformada en obra.



Figura 1. Componentes que convergen en la obra  
(Gráfica: Angelica Rodriguez)

De esta forma se observa que el campo creativo en nuestra actualidad se encuentra dentro de procesos híbridos que trascienden los límites en todos los campos creativos más allá de toda disciplina artística entrando en dominios diferentes al arte y por tanto al espacio de la vida, problemática a la cual se enfrenta la intérprete clarinetista en el momento de llevar a cabo su propia experiencia creativa, pues muchos de los componentes empleados en la realización de su trabajo creativo son considerados inaceptables en el campo musical. De ahí que se haga necesario profundizar en el concepto *live art*, desde sus antecedentes y desde las primeras manifestaciones en las cuales, artistas provenientes de diferentes disciplinas, encuentran en la acción el medio de manifestar su obra, siendo así la acción el punto de partida para la extrapolación de elementos, elementos que se introducen a partir de las primeras vanguardias artísticas.

Esta apertura creativa, en la actualidad se encuentra más allá de procesos artísticos interdisciplinarios y multidisciplinarios, ahora entran en el campo de la transdisciplinariedad, y con ello la heterogeneidad se presenta como característica principal de obras de nuestra contemporaneidad, en obras difíciles de catalogar dentro de una línea creativa tradicional.

En este sentido, la amplitud de temáticas y elementos que pueden manifestarse en el trabajo creativo centrado en la vida es extensa, nuestra contemporaneidad nos induce a vivir de manera acorde con los cambios socio-culturales y políticos, por tanto el artista como actor partícipe de la construcción social actual responde de manera consciente e intuitiva a dichos cambios, quien de manera directa no puede o no desea continuar con las líneas creativas convencionales, pues la sociedad no es la misma. De este modo el artista se comporta acorde con la sociedad en la que vive, por tanto con su obra expresa lo que corresponde a su sensibilidad en la actualidad, desde lo formal de los lineamientos académicos tradicionales y fuera de toda línea metódica convencional, problemática que aquí nos ocupa, lo cual conduce a la heterogeneidad en obras en las cuales el contenido de la vida se presenta, obras de temáticas variadas y medios expresivos heterogéneos dentro del trabajo creativo de un mismo artista.

La heterogeneidad de obras de arte hoy invita a pensar el arte desde el objeto y a reconocer el papel de la interpretación [...] cualquier cosa es motivo de expresión y sobre cualquier cosa se puede expresar algo en virtud de una interpretación del mundo en la práctica artística. Es decir, más que una apertura a la filosofía en el núcleo del arte, la situación contemporánea (o post-histórica) ha dado lugar a una incorporación de multiplicidad de temas y medios de expresión –entre los posibles estando tanto aquellos sobre su naturaleza como sobre cualquier otra cosa.<sup>8</sup>

Es así que para llegar a una comprensión de lo heterogéneo en la libertad expresiva, que es puesta en práctica desde la experiencia en la propuesta creativa de la intérprete clarinetista, se realiza un estudio a partir de del concepto *live art*, concepto que vincula el arte a la vida en nuestra contemporaneidad, partiendo de sus antecedentes: *performance*, *happening* y *fluxus*. Centrando el interés en la participación de la vida en la obra y la participación de la obra en la vida a partir de la acción, para la reapropiación y con ello la redimensión del concepto *live art* a partir del trabajo creativo.

---

<sup>8</sup> PYNEDA, Adryan. La filosofía del arte en la época del fin del arte. *Práxis Filosófica* No. 32. pp. 265-266. [en línea] 2011 [Consulta: Marzo 20 de 2020] Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=209022654011>

## 1.1 Acción y vida como eje articulador del concepto *live art* desde sus antecedentes: *performance*, *happening*, *fluxus*. Corrientes artísticas que conducen al *live art*

El concepto alrededor del arte vivo y/o de acción como parte de la creación artística cobra vida durante las vanguardias de comienzos del siglo XX, las cuales tienen por objeto renovar de manera radical el contenido y la forma en el campo artístico a partir del cuestionamiento, expansión técnica y maneras tradicionales de creación, generando un vínculo entre arte y los acontecimientos socio culturales. Desde este punto de partida se experimenta una marcada ruptura que implica una nueva forma de aproximación en los diferentes campos creativos otorgando un carácter más amplio al proceso de creación desde lo experimental e innovador.

En este contexto, la forma de hacer arte se extiende traspasando los horizontes de cada disciplina artística, desde lo cual se otorga una especial importancia a la libertad de expresión y en donde surgen todo tipo de cuestionamientos de carácter social, político, personal e íntimo, en respuesta a la necesidad de comunicar desde la expresión artística, más allá de los límites técnicos específicos de cada disciplina. Esto conlleva a una sinergia expresiva y creativa que en muchos casos conduce a integrar la presencia del artista en el proceso creativo, de tal manera que el artista entra a vivenciar su propia obra desde el propio acto creativo en el proceso de elaboración y en la obra como resultado.

Los acontecimientos del entorno histórico durante el periodo de vanguardia son de relevancia para los procesos creativos artísticos, el artista, desde su postura como representante de una sociedad con cambios relevantes se manifiesta de forma radical, expresando así sus ideas acordes con dichos sucesos y actúa en respuesta a su sensibilidad. De esta manera la perspectiva del mundo presentado en el arte cambia sustancialmente, y con ello las experiencias de vida se integran al proceso creativo más allá de la representación de la realidad, manifestando una suerte de interpretación de lo real, desde la crítica, desde la oposición a las formas anteriores de arte o desde la innovación, permeadas por la sensibilidad del artista, esto origina en cierta medida la expansión de los medios creativos de las diferentes prácticas artísticas, recurriendo a la utilización de elementos variados de todas las artes de acuerdo a las necesidades expresivas del artista.

El artista se posiciona de forma significativa como representante importante dentro de la sociedad en la búsqueda de transformación en el terreno del arte y de la realidad de su entorno. En este sentido en el transcurso del siglo XX surgen nuevas propuestas artísticas, manifestaciones específicas que responden a formas expresivas que trascienden la técnica, cuyo carácter experimental e innovador se encuentran vinculados a los acontecimientos socio políticos, estas nuevas propuestas creativas se encuentran enmarcadas con el sufijo “ismo”, de esta forma se da origen a los diferentes movimientos: fovismo, cubismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, suprematismo y constructivismo. Sin embargo, es importante señalar que las vanguardias precedentes a este periodo mostraban inquietudes frente a las ideas de la sociedad desde una postura que trasciende la realidad, y que se sirve de ella, en este sentido observamos así la forma en que los simbolistas se posicionan contra las ideas sociales concebidas en relación a la ciencia “aspirando devolver al arte la primacía de lo espiritual sobre lo material”,<sup>9</sup> y en gran medida manifiestan su inconformismo por las formas tradicionales de elaboración artística cuestionando el estatus quo, el arte burgués, las instituciones de arte y el mercado del arte.

De igual manera en el simbolismo “el arte no era «representación» sino «revelación» de una realidad a medio camino entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo, entre la consciencia y el inconsciente”,<sup>10</sup> una forma a través del cual el artista entra en contacto con la parte sensible del mundo terrenal en vínculo con su ser interior. En el trabajo artístico simbolista es posible vislumbrar aspectos propios del ser sensible en vínculo con el mundo generados por similitud, por oposición o a partir las emociones originadas desde el ser, lo metafísico y el mundo subconsciente. De esta forma se observa un vínculo próximo entre el proceso creativo, la vida y la obra como parte integral en el arte de los simbolistas, como ejemplo de ello podemos señalar uno de los precursores de la poesía simbolista: Paul Verlaine, quien habitaba en su propio mundo sensible poético dentro del mundo material, en el cual es posible observar el vínculo de la vida con la obra, creando un vago límite entre las dos en donde la sensibilidad forma parte de la vida misma. Desde esta perspectiva podemos mencionar su acción poética que ha sido narrada por Alejandro Sawa en la cual Verlaine a manera de ritual realiza lo que Sawa titula como *La bolsa de Verlaine*, -acción que será señalada más adelante como acción referente-, en la que propone una relación con la vida a través de la acción de manera metafórica.

---

<sup>9</sup> BROSDKAÏA, Natalia. *El Simbolismo*. Inglaterra: Parkstone International, 2012, p. 34.

<sup>10</sup> ARACIL, Alfredo y RODRIGUEZ Delfin. *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Ediciones ISTMO, S.A., 1983, p. 39

Observamos igualmente que las vanguardias del siglo XX continúan con un enfoque próximo al simbolista, desde el cual los cambios sociales afectan de forma directa los procesos creativos. Así, el artista expresa de forma contundente, a través de su trabajo creativo y desde su carácter sensible, la postura frente a los sucesos de su entorno social y político, los cuales se encuentran en vínculo con sus propias vivencias, mostrando de esta manera en su obra la relación entre aquello que lo habita en su ser y su entorno. Ahora bien, cabe recordar que cada movimiento de vanguardia se manifiesta a partir de sus características específicas, sin embargo, no por ello se desvanecen sus afinidades, tal como se muestra a continuación:

[...] aunque las ideas ideológicas puedan ser abismales entre las concepciones de muchos movimientos de vanguardia es evidente que insisten uniformemente en tres principios comunes: la superación definitiva del lenguaje artístico tradicional (cubo escenográfico de perspectiva renacentista, pintura de historia, imitación de la naturaleza); creación de un código lingüístico nuevo que será autosuficiente frente a la realidad exterior, y por tanto, que no creará más normas y leyes que las surgidas de las exigencias plásticas mismas, haciendo desaparecer completamente la anécdota o lo que se conocía como «contenido» de un cuadro; finalmente, crisis de la concepción misma del arte y el artista, apelándose continuamente a un arte que transforma la cotidianidad y deja de ser esa práctica separada de especialistas.<sup>11</sup>

Más allá de la técnica y de las especificidades correspondientes a cada disciplina artística, el arte de vanguardia se sitúa como respuesta a cuestionamientos, o como forma de reflexión frente al mundo y lo material, aproximando de esta forma el arte a los acontecimientos de la vida, desde la práctica artística, en donde se conserva lo sublime a través de la fuerza originada por la necesidad de crear, la cual traspasa las barreras de los convencionalismos o lo tradicional, dotando así de vida propia a la creación, una vida que entra en vínculo con la cotidianidad y la realidad. De tal manera que sensaciones, sentimientos, emociones, son puestas al servicio del arte desde una función social comprometida o como fuente expresiva propia sin lineamiento que de igual forma aportan a la sociedad, así, el artista actúa desde su trabajo creativo en coherencia con su compromiso como individuo dentro de la sociedad, desde el lugar que le corresponde, tal como aparece reflejado en una publicación realizada en *De Stijl* en 1922: “El arte es una expresión universal y real de energía creativa que puede ser utilizada para organizar el progreso de la humanidad; es el instrumento del progreso universal”.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> GONZÁLEZ, Ángel, CALVO, Francisco y MARCHÁN, Simón. *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2009, p. 13.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 264.

De esta forma observamos que el arte de vanguardia abre el camino para la expresión creativa contemporánea hasta nuestros días, puesto que la manifestación expresiva que inicia en las vanguardias se observa en cierta medida en la actualidad, en donde el artista emplea sus medios expresivos desde un punto de vista que va desde lo sensible a lo concreto del mundo que lo rodea, poniendo de manifiesto ideas subjetivas provenientes de aquello que vivencia, observa y siente. Así, el arte se manifiesta en la realidad objetiva dentro de la sociedad, desde la mirada transformada y transformadora del artista que expone su punto de vista, sus cuestionamientos, deseos e inquietudes, trascendiendo tanto los límites de la realidad, como los de su imaginación que dan rienda suelta a su máximo punto de expresividad. Cabe señalar que durante el periodo de vanguardia el arte entra en contacto con la naturaleza humana desde su postura crítica, lo cual se refleja en las diferentes obras con características variadas, en las que sobresalen aquello perteneciente a lo onírico, lo metafísico o con tendencias directamente ligadas al entorno social, de tal forma que se amplía el campo de proyección, presentando de forma abierta aquello que expone sin una estricta clasificación y sin seleccionar al público a quien se dirige, es decir un arte para todos sin distinción.

Así mismo, se observa un acercamiento en la interacción con el entorno, característica relevante en el proceso creativo de vanguardia presente también en las obras de nuestros días, desde la cual se crea un acercamiento entre el arte y la vida, puesto de manifiesto a partir de lo que siente y lo que vive el artista, un ejemplo de ello se encuentra expresado en el prologo del catalogo de la primera exposición de vanguardia francesa realizada en 1909:

Partíamos -escriben- de la idea de que el artista está constantemente empeñado en recoger experiencias de su mundo interior, además de las impresiones que recibe del mundo externo, de la naturaleza. La búsqueda de formas artísticas que reflejan la mutua compenetración de estos dos tipos de experiencia, de forma que sean liberadas de todo elemento accesorio para expresar sólo lo esencial -en pocas palabras, el deseo de una síntesis artística- (...) está uniendo en este momento a un número cada vez mayor de artistas.<sup>13</sup>

Notablemente los procesos creativos son afectados por los acontecimientos socio-políticos durante el periodo de vanguardia del siglo XX, en donde los cambios significativos a nivel social han sido la base de la postura adoptada por diferentes artistas, en la cual es posible percibir la manifestación de un equilibrio entre el mundo interior y exterior, esto no solo es presentado en el

---

<sup>13</sup> ARACIL, Alfredo y RODRIGUEZ Delfín. *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*, op. cit., p. 87.

arte sino también en otras disciplinas, en un intento por “expresar las relaciones entre la vida interior y el mundo externo, el hombre y su ambiente”,<sup>14</sup> fundamento del pensamiento neo-humanista, en el cual se apoyan en cierta medida las diferentes expresiones artísticas de vanguardia. Movimientos tales como el futurismo, cubismo, expresionismo y dadaísmo se manifiestan con sus particularidades aportando su visión y/o postura frente a la realidad, en donde cada uno de ellos, con sus particularidades específicas como movimiento se interrelaciona con los demás, desde el vínculo entre la vida interior del artista y el mundo externo que lo rodea en la relación de lo que acontece en su medio, fundamentos que a su vez son la base de la expresión creativa de nuestro siglo.

En la transformación de la realidad hecha obra desde la percepción interior del artista cabe señalar el movimiento expresionista, pues su visión del mundo toca lo fibras de la sensibilidad del artista frente al mundo, en una traducción subjetiva de aquello que lo rodea de forma no literal, es así como se observa en el expresionismo el predominio de la subjetividad, desde la visión interior del artista frente al mundo, desde la cual plantea una reacción contra las formas tradicionales a través de la no representación de la realidad tal como es, es decir como una reproducción literal de la misma, sino que la realidad se transforma a través de la mirada del artista traspasando los límites superficiales entrando en el terreno de lo subjetivo, de lo inefable. Esta forma de expresión es reflejada en los dos grupos representativos de este movimiento, el *Die Brücke* (1905-1913) cuya intención pictórica estaba fundamentada en la utilización del color para provocar una respuesta emocional en el espectador, y la transformación subjetiva de la forma real tal como lo expresa Kirchner uno de sus representantes, quien expone que el artista crea la forma a partir de su imaginación y de la visión de su mundo interior observando aquello que se encuentra detrás de las formas, por tanto la representación literal de la naturaleza visible son para él sólo símbolos cuya belleza es reflejo de las apariencias.<sup>15</sup> El segundo grupo *Der Blaue Reiter* (1911-1913) cuyo propósito, tal como propone su precursor Kandinsky emerge a partir de la manifestación *de lo espiritual en el arte*, cuya finalidad está fundamentada en la necesidad interior, desde la cual pretendía “poner la mente del espectador en vibración simpática, no trastornarla distorsionando y reduciendo radicalmente sus motivos”.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> ARACIL, Alfredo y RODRIGUEZ Delfín. *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*, op. cit., p. 267.

<sup>15</sup> WALTHER, Ingo y RUHRBERG, Karl. *Arte del siglo XX*. Barcelona: TASCHEN, 2005, p. 56.

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 102.

Esta forma sensible de ver el mundo característica del expresionismo, no como una representación del mismo sino desde la subjetividad se observa en la creación artística que tiene como base el vínculo con la vida misma, en la traducción metafórica que utiliza la acción como parte de su expresión creativa, en donde los objetos, gestos, acciones del cotidiano, se presentan como manifestación sensible de la realidad, dejando de ser una representación de la misma, la cual se transforma en una invitación a la respuesta emocional y sensible por parte del público, pues objetos, gestos y acciones del cotidiano no son empleados de forma literal, sino que su significado se transforma durante el acto artístico hecho obra. Esto puede resultar evidente en el proceso evolutivo constante de campo creativo, sin embargo es importante hacer referencia a ello pues será reflejado en el proceso creativo alrededor de la propuesta artística de la intérprete clarinetista y sus acciones poéticas sonoras.

Continuando con la expresión artística de vanguardia, a partir del rechazo a las convenciones técnicas y las manifestaciones formales del arte, se originan los diferentes movimientos artísticos, como bien se ha señalado. La manera de proceder para reivindicar el arte de vanguardia de estos movimientos es a través de manifiestos, escritos en los cuales se pretende el reconocimiento estético perteneciente a cada movimiento, en vínculo con la época que se desarrollan los mismos.

Como antecedente de los manifiestos de las vanguardias del siglo XX, podemos citar el manifiesto simbolista elaborado por Jean Moréas publicado en 1886, en el cual expone que una "idea" debe sobrepasar la representación literal en la creación, esta "idea" debe estar acompañada de la sensibilidad lo que conduce al diálogo entre el mundo sensible y el mundo tangible, realizando de esta manera una elaboración simbólica del mundo real. Con la intención de trascender la manifestación literal y la estructuración técnica rigurosa plantea Moréas que:

Enemiga de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad, la descripción objetiva, la poesía simbólica intenta vestir a la Idea con una forma sensible que, sin embargo, no sería su objetivo por sí misma, sino que, aún sirviendo a la Idea, permanecería sujeta. La Idea, por su parte no debe verse privada por los suntuosos ropajes de las analogías exteriores, pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás hasta la concentración de la Idea en sí. De este modo, en dicho arte los cuadros de la naturaleza, las acciones humanas, todos los fenómenos concretos no podrían manifestarse por sí mismos; no solo apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con las Ideas primordiales.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> TODOÍ, Lluís. *El Simbolismo: El Nacimiento de la Poesía Moderna*. Barcelona: Montesinos Editor S.A., 1987, p. 120.

Dentro de este mismo criterio y de forma análoga las manifestaciones creativas de la intérprete clarinetista cobran vida, pues en la utilización de los diferentes elementos que conforman las acciones poéticas sonoras se manifiesta la expresión no literal de la idea creativa, tal como ella misma lo expone, una vez planteada la idea en la elaboración de la obra, esta es trascendida, creando así una suerte de interacción entre lo tangible del mundo terrenal e intangible de las ideas y la imaginación, de esta forma todos los elementos que conforman la obra crean un diálogo de orden mágico.<sup>18</sup>

Las contribuciones precedentes a los movimientos de vanguardia del siglo XX, tal como la mencionada del simbolismo, elabora un primer indicio de la vía del desarrollo del arte hacia nuevas formas expresivas, en las cuales se establecen diversas maneras de abordar el arte desde las perspectivas más variadas, lo cual aporta en cierta medida a la apertura creativa de las manifestaciones de vanguardia, que proponen ir más allá de la forma de creación tradicional, abriendo caminos a la experimentación y libertad de expresión, y en donde sobresalen las características e intereses propios de cada uno de los movimientos, los cuales a su vez se encuentran ligados a los acontecimientos del entorno con mayor o menor expresión de la subjetividad y de la objetividad, expresado de manera clara en los manifiestos.

Así, dentro de las primeras expresiones que vincula el entorno, aquello que rodea al artista dentro de un contexto social y político, es posible observar la fuerza con la cual se expone el inconformismo por el arte tradicional y conservador, presentado en el manifiesto futurista (1909), en donde se declara de manera contundente la visión de una nueva perspectiva del mundo, ligada a las propuestas creativas, como reacción a los mecanismos sociales del momento, siendo así una manifestación de lo tangible y lo terrenal, como forma de expresión en vínculo al mundo objetivo, tal como se muestra en el siguiente fragmento:

Cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía, las resacas multicolores y polifonías de las revoluciones en las capitales modernas: la vibración nocturna de los arsenales y de los almacenes bajo sus violentas lunas eléctricas, las estaciones ahitas [sic], pobladas de serpientes atezadas y humosas, las fábricas suspendidas de las nubes por el bramante de sus chimeneas; los puentes parecidos a el salto de un gigante sobre la cuchillería diabólica y mortal de los ríos, los barcos aventureros olfateando siempre el horizonte, las locomotivas en su gran chiquero, que piafan sobre los railes, bridadas por largos tubos fatalizados, y el vuelo alto de los

---

<sup>18</sup> Cuaderno de anotaciones. Reflexiones personales entorno al tema: marzo 30 de 2018.

aeroplanos, en los que la hélice tiene chasquidos de banderolas y de salvas de aplausos, salvas calurosas de cien muchedumbres.<sup>19</sup>

Por otra parte, encontramos en el cubismo la deformación de la realidad a través de las formas geométricas como otra manera de manifestación creativa en la pintura, en donde el objeto se presenta desde diferentes ópticas yendo más allá de la representación literal del mismo, lo cual obliga al espectador a dialogar con la obra desde la recomposición de la misma, siendo así una suerte de descomposición de la realidad, de aquello que nos rodea, reconfigurada a partir de la forma, Apollinaire en su manifiesto de la pintura cubista (1912) expresa:

El cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es arte de imitación, sino de pensamiento que tiende a elevarse hasta la creación. Al representar la realidad -concebida o la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones, puede, en cierto modo, cubicar.

No podría hacerlo si ofreciera simplemente la realidad-vista, a menos de simularla en escorzo o en perspectiva, lo que deformaría la cualidad de la forma concebida o creada. Cuatro tendencias se han manifestado actualmente en el cubismo tal como yo lo he analizado. Dos de ellas son paralelas y puras.

El cubismo científico es una de las tendencias puras. Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos tomados, no de la realidad visual, sino de la realidad del conocimiento.

Todo hombre tiene el sentido de esta realidad interior. No es preciso ser culto para concebir, por ejemplo, una forma redonda.

El aspecto geométrico que tan vivamente impresionó a quienes vieron las primeras telas científicas derivaba del hecho de que la realidad esencial se ofrecía en ellos con gran pureza y se eliminaba totalmente el elemento visual y anecdótico.<sup>20</sup>

Observamos de esta manera que el cubismo trasciende la “realidad-vista” dotándola de una perspectiva enriquecida a través del uso de formas geométricas, desde lo cual se expone una traducción no literal de una imagen observada. Cabe destacar que aunque no es una forma utilizada en el trabajo creativo de la intérprete clarinetista, sin embargo es de interés para su trabajo, en donde la transformación de la realidad a partir de la misma y en el uso del objeto está presente en su obra.

---

<sup>19</sup> MARINETTI, Filippo. *Manifiesto del Futurismo*. Fundación y Manifiesto, Manifiesto del Futurismo. Biblioteca Nacional de España. Revista Prometeo No. VI, pp. 69-70. [en línea] 1909 [Consulta: Marzo 23 de 2020] Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003767593&search=&lang=es>

<sup>20</sup> APOLLINAIRE, Guillaume. Manifiesto Cubista 1912. p. 7. [en línea] 1912 [Consulta: Marzo 25 de 2020] Disponible en: <https://docplayer.es/15402158-Manifiesto-cubista-1912-guillaume-apolinaire.html>

Alrededor de la transformación de la realidad y en la reelaboración de la misma surge el movimiento dadaísta, el cual se manifiesta desde la experimentación, lo incongruente, lo absurdo, lo irracional, la negación y creación al mismo tiempo, como reflejo del cuestionamiento a los lineamientos del arte que lo precede. Este movimiento surge en 1916 en el café Voltaire durante el periodo de guerra, en el cual se manifiesta la intención de la libertad creativa, la diversidad en el uso de elementos en función de la obra dando paso a la multidisciplinariedad, la experimentación, la innovación desde la exploración, a partir de lo cual se generan nuevas formas creativas tales como el fotomontaje, el *ready made* y la utilización de la palabra como elemento sonoro que va más allá de su significado literal. El dadaísmo, por su naturaleza creativa, refleja en cierto modo la exteriorización de la contrariedad de los deseos y la opresión del hombre, en la búsqueda de la libertad, específicamente la libertad expresiva sin barreras, encontrando su virtud en “valores” tales como la irracionalidad, el automatismo, la contradicción, el sin sentido, entre otros, como oposición a los acontecimientos de carácter social y político de este periodo, parte de ello se ve reflejado en las siguientes líneas de su manifiesto:

Dada; salto elegante y sin prejuicios de una armonía a otra esfera; trayectoria de una palabra lanzada con un disco, grito sonoro; respeto de todas las individualidades en la momentánea locura de cada uno de sus sentimientos, serios o temerosos, tímidos o ardientes, vigorosos, decididos, entusiastas; despojar la propia iglesia de todo accesorio inútil y pesado; escupir como una cascada luminosa el pensamiento descortés o amoroso, o bien, complaciéndose en ello, mimarlo con la misma identidad, lo que es lo mismo, en un matorral puro de insectos para una noble sangre, dorado por los cuerpos de arcángeles y por su alma. Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA.<sup>21</sup>

El dadaísmo propone una forma de crear sin referente alguno del arte que le antecede, tomando como único punto de partida la vida y lo que en ella sucede, como ejemplo podemos observar los *Assemblages* construidos con “restos de la vida real”.<sup>22</sup> Los acontecimientos del momento histórico en que se desarrollan las propuestas de este movimiento ubican al artista en una perspectiva de la vida de gran valor a partir de lo simple. La expresión de la vida como manifestación artística se plantea en la propia realidad sin ataduras por tanto “Dadá se consagra a valorar la personalidad de cada fragmento de vida, ya que como la vida es siempre preciosa, vale la pena vivirla en cada

---

<sup>21</sup> TZARA, Tristan. Primer Manifiesto Dada. [en línea] 1918 [Consulta: Marzo 25 de 2020] Disponible en: <http://mason.gmu.edu/~rberroa/manifiestodadaista1.htm>

<sup>22</sup> DUROZOL, Gérard. *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX. Dadaísmo*. Madrid: Akal, S.A., 2007, p. 161.

una de sus parcelas; además cada detalle, cada resto es también precioso, puesto que puede significar la totalidad”.<sup>23</sup>

Lo anterior nos permite ver los diferentes planteamientos del enfoque creativo de los movimientos de vanguardia, la perspectiva del artista en relación a lo que se encuentra a su alrededor, desde lo que vive, observa o siente, y la forma cómo se posiciona frente al mundo tanto de manera tangible a partir de lo material, como desde su propio mundo interior, del ser. En el periodo de vanguardia observamos la percepción artística del mundo dentro de la realidad no como una representación de la misma sino como imagen metafórica, postura contestataria o propuesta transformadora frente a lo que acontece, un arte que entra en la vida, que participa en la misma tal como se propone en el manifiesto de pintura futurista: “Queremos a todo precio entrar en la vida. La ciencia victoriosa de nuestros días ha negado su pasado por responder mejor a los deseos materiales de nuestro tiempo: queremos que el arte, negando su pasado, pueda finalmente responder a los deseos intelectuales que nos agitan”.<sup>24</sup>

De esta manera inicia la aproximación entre el arte y la vida, como una necesidad expresiva que vincula lo simple, lo cotidiano y que transforma las fronteras del arte para permitir el paso a la libre expresión creativa, así, desde la experimentación se traslada el arte a los sitios en donde sucede la vida, tomando sus elementos como base para la elaboración de la obra. Razón por la cual es importante hacer referencia a los indicios de la creación que toman la vida como fundamento, dado que a partir de este fundamento surge el proceso creativo de la intérprete clarinetista, por tanto se hace necesario señalar algunos de los aspectos importantes en el desarrollo de las vanguardias.

Durante el período de vanguardia es el momento en que se pone de manifiesto la presencia del artista creador y con él el gesto y, por tanto la acción, de esta forma el artista entra a ocupar un lugar visible desde el proceso creativo y no sólo en la obra como resultado. Esta iniciativa es propuesta por el movimiento futurista, en donde la pintura cobra vida desde la acción misma otorgando relevancia al gesto del artista en la pintura, en este instante, el artista futurista consciente de su postura frente a aquello que desea expresar manifiesta la acción misma en el resultado pictórico y más allá del mismo: “el espectador [debería] vivir en el centro la acción pintada”,<sup>25</sup> lo cual conduce a traspasar los límites del resultado, dotando de vida el instante

---

<sup>23</sup> DUROZOI, Gérard. *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX. Dadaísmo*, op. cit., p. 161.

<sup>24</sup> LISTA, Giovanni. *Le Futurisme. Une avant-garde radicale*. Paris: Gallimard, 2008, p. 118.

<sup>25</sup> GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*. Paris: Editions Thames & Hudson, 2001, p. 14.

plasmado: “el gesto que queremos reproducir sobre la tela dejará de ser un instante establecido del dinamismo universal. Este será simplemente la sensación dinámica en sí misma”.<sup>26</sup>

Es importante mencionar que en el futurismo se encuentran los indicios de la ruptura de los límites entre las diferentes artes desde el movimiento, la velocidad y la acción, sin embargo, cabe señalar que la acción como elemento que integra la parte creativa surge en el simbolismo -con menor notoriedad- en las acciones que acompañaban las obras de los poetas simbolistas. Así, en un intento por sobrepasar las barreras entre las disciplinas artísticas implementando la acción se encuentra el origen de la *performance*, en donde la acción forma parte constitutiva y esencial de la obra y como elemento que trasciende la expresión tanto en la pintura como en las demás artes, de esta manera los artistas evidencian sus intereses no sólo en sus manifiestos sino también desde trabajo creativo, tal como lo expone RoseLee Goldberg:

La performance era el medio más seguro de sembrar la duda en un público lleno de complacencia, la performance autoriza los artistas a ser a su vez «creadores», en la medida donde desarrollaban una nueva forma de teatro de artistas, y de «objetos de arte», en este sentido no establecían ninguna fragmentación en las artes como poetas, como pintores y cómo intérpretes sobre la escena. Los manifiestos posteriores precisarían claramente estas intenciones, invitando a los pintores a «salir a la calle, a tomar por asalto las salas de teatro y a realizar el golpe en la batalla artística».<sup>27</sup>

La apertura de los límites en los diferentes campos artísticos enriquece los horizontes creativos, de esta manera las formas creativas se proyectan en diversos sentidos haciendo uso de una variedad de espacios y recurriendo medios de expresión que originan sinergias entre las artes, de esta forma se abren también los límites creativos dando mayor libertad a la expresión, en donde toda una multiplicidad de elementos ocupan un lugar importante empleando la improvisación, en la danza, el teatro, la música y la pintura. Es justamente esta variedad lo que abre las puertas a la experimentación dando origen al teatro de las variedades, aquí la acción ocupa un lugar de gran importancia a tal punto de convocar al público a la participación otorgándole un rol activo, así “el teatro de variedades obligaba al público a colaborar [...] Y dado que la sala «coopera de esta manera con la fantasía de los comediantes, la acción se desarrolla simultáneamente en el escenario, en los palcos y en las butacas de la orquesta»”.<sup>28</sup> Esto permite ver que la apertura

---

<sup>26</sup> LISTA, Giovanni. *Le Futurisme. Une avant-garde radicale*, op. cit., p. 118.

<sup>27</sup> GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 14.

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 17.

creativa va más allá de las diferentes disciplinas artísticas, entrando en los espacios y convocando al público a formar parte de la creación.

La presencia del artista en el acto creativo como manifestación activa desde la acción es la parte esencial del nacimiento de la *performance*, la cual surge a partir de los antecedentes en las primeras manifestaciones futuristas, tal como lo muestra RoseLee Goldberg en el estudio y recopilación de obras realizadas alrededor de la *performance*. A partir de ello se realiza un recorrido alrededor de esta forma de expresión artística, dado que las acciones poéticas sonoras de la intérprete clarinetista cuentan con la presencia de la artista autora de las mismas durante el acto creativo.

Así mismo, es necesario abordar además de la *performance* las manifestaciones creativas que hacen uso de la acción como componente creativo esencial: *happening* y *fluxus*, pues son antecedentes del concepto *live art*, concepto a partir del cual la intérprete clarinetista parte como fundamento teórico para la exploración creativa en torno a la vida, desde el estudio de sus antecedentes y su propia práctica artística, lo que la conducen a la elaboración de las acciones poéticas sonoras y desde ello a la redimensión conceptual del *live art*, en vínculo con su propia experiencia creativa y de vida en la práctica artística.

### 1.1.1 *Performance*

Sin proponérselo la *performance* emerge de las experimentaciones vanguardistas en donde el artista pone en tela de juicio las formas de expresión del pasado, poco a poco la presencia del artista toma un lugar importante, un lugar central tal como se manifiesta en la *performance*. Cabe aclarar que el artista siempre se ha encontrado presente, no obstante, sin importar la disciplina artística el creador de la obra parecía estar siempre “detrás de la escena”, como es el caso de la pintura y escultura; en disciplinas como el teatro, la danza y la música la presencia escénica del artista se hace evidente, cabe mencionar que el autor intelectual de la obra, quien la concibe, generalmente no aparece como parte de la obra, a menos que se haya designado un papel dentro

de la misma. Sin embargo, no es la manifestación de la presencia escénica lo que aquí nos ocupa, sino de manera concisa la presciencia del artista como creador, presencia que se transforma en eje fundamental de la manifestación creativa del artista en la *performance*, en donde el artista es creador e intérprete al mismo tiempo.

Desde la apertura en el campo artístico surgida a partir de las propuestas de los movimientos de vanguardia, la acción dentro de la creación y el vínculo con la vida entran en relación, cobrando un lugar de importancia, observamos de esta manera que la necesidad de expresar con mayor libertad conduce a la expresión fundamental creando el movimiento, movimiento que a su vez genera el gesto y pone de manifiesto la presencia del artista en el acto y resultado creativo, de tal suerte que el artista ya no se ubica detrás de su obra sino en la misma.

En gran medida el arte entra a evocar la vida desde su sentido práctico, las obras no se preparan con el mismo rigor metódico y técnico, sino que estas se comportan como la vida misma, en donde la improvisación tiene un lugar importante, esto se puede observar en las propuestas del teatro sintético futurista, quienes también proponen la idea de simultaneidad ligada a la improvisación aboliendo la preparación prolongada de las obras, toman fragmentos de la vida cotidiana los cuales pueden resultar confusos dentro de la obra dado el grado de improvisación y simultaneidad, de este modo las manifestaciones creativas integran acciones cotidianas tales como leer el periódico, consultar la hora, quitarse el sombrero, acciones que se encuentran presentes en la obra *Etats d'esprit déconcertés* de Balla.<sup>29</sup>

Continuando con la emancipación de los límites entre las diferentes disciplinas artísticas y como aporte a la *performance*, encontramos una vez más la acción en vínculo con lo cotidiano desde el hecho artístico dada la ruptura de los lineamientos originada durante el dadaísmo, así “Lo propio de la acción dadaísta es elevar la realidad de este mundo «banal» hasta el nivel material artístico, y esto en todos los ámbitos del arte, ya que Dadá se interesa tanto por las artes plásticas como por la fotografía, poesía la luz y el teatro”,<sup>30</sup> desde lo cual las fronteras entre las artes se desintegra dando paso a la libertad creativa desde la experimentación entre las diferentes disciplinas, vinculando a la acción en el proceso creativo y dando un igual relieve participativo entre las diferentes artes:

---

<sup>29</sup> GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*, op. cit., pp. 27-28.

<sup>30</sup> DUROZOL, Gérard. *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX. Dadaísmo*, op. cit., p.161.

Esta revalorización del material, esta democratización del arte, conduce finalmente a la abolición de los géneros: los límites entre pintura y escultura quedan así abolidos, y el arte “decorativo” deja de ser una categoría “subalterna”, del mismo modo que desaparecen las fronteras entre danza y teatro o entre música y poesía.<sup>31</sup>

La expansión dadaísta no sólo se ocupa de los campos artísticos sino también de los espacios dedicados al arte desde la expresión creativa que integra la acción, desplazándola a espacios y formas fuera de la norma, un ejemplo de ello se presenta la obra realizada 14 de abril de 1921, en donde a manera de excursión se propone como acción la visita guiada a la desconocida iglesia de *Saint-Julien-le-Pauvre*, sirviendo de guía los artistas dadaístas Buffet, Aragon, Breton, Eluard, Fraenkel, Huszar, Péret, Ribemont-Dessaignes, Rigaut, Soupault y Tzara. El objetivo de esta acción-excursión anunciada a través de afiches en todo París, era ofrecer una visita a aquellos lugares “*que realmente no tiene razón de existir*”, debido a las condiciones climáticas no hubo asistentes a la misma y por tanto la acción quedó anulada.<sup>32</sup> Sin embargo, queda la constancia de la intención de ser realizada, lo que permite ver el grado de liberación de los límites creativos desde la acción artística, desde una acción que toma como referente una acción de la vida.

Las acciones son el indicio en el desarrollo de la *performance*, las cuales conducen a su nacimiento. La acción como parte expresiva de la obra se introduce de forma paulatina tras la expansión de las fronteras artísticas, en donde las posibilidades creativas aumentan y por tanto los procesos creativos se nutren de diferentes maneras entre sí, esto se ve reforzado en la Bauhaus, escuela fundada en 1919, cuyo objetivo consistía en inducir a los artistas a trascender los límites de su propia disciplina. En este sentido podemos mencionar el trabajo realizado por Schlemmer en el cual a través del estudio de dos artes: pintura y danza plantea su relación desde la búsqueda en la pintura como acto creativo exponiendo la parte teórica y desde la danza como manifestación activa de esta búsqueda, lo cual lo produce como resultado una propuesta teórica escénica fundamentada en la sinergia entre las dos disciplinas. Como muestra de ello, Schlemmer en *Danse des Gestes* (1926-1927) realiza un estudio en el cual desarrolla un sistema de notación gráfica como propuesta visual para el desplazamiento coreográfico directamente ligado a la expresión pictórica, que a su vez es llevado a la escena con los movimientos de los bailarines como manifestación activa y en el cual la puesta en escena se suma como un tercer elemento, es

---

<sup>31</sup> DUROZOI, Gérard. *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX. Dadaísmo*, op. cit., p. 161.

<sup>32</sup> GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*, op. cit., pp. 84-85.

importante señalar que los movimientos realizados por los bailarines corresponden a gestos de acciones cotidianas banales y gestos geométricos.<sup>33</sup>

Es importante tener presente que el principal objetivo de la Bauhaus consistía en encaminar las diferentes artes hacia un arte total a partir de la pluridisciplinariedad, por lo que encuentra en la *performance* un medio para desarrollarlo, dado que responde a la forma expresiva y a los cuestionamientos de carácter estéticos en torno a la creación en la búsqueda del desarrollo de un arte vivo en un espacio real.

Así, las primeras manifestaciones de la *performance* surgen como la solución a la integración de las diferentes artes, en donde es permitida la exploración de elementos tan diversos como mundos creativos provenientes de todas las disciplinas, lo que conlleva a incorporar de manera formal un equilibrio entre cada una de las manifestaciones y dota del mismo valor e importancia a cada uno de los elementos que participan en la realización general de la obra, en la cual el artista creador también tiene un lugar dentro de la misma.

Cada disciplina se expande invitando a participar otras formas creativas elevando de esta forma su título propio, por tanto en una sola presentación se puede encontrar una variedad de elementos, los cuales resultan difíciles de ser catalogados dentro de una práctica expresiva específica, en donde sin embargo la *performance* se hace evidente. En este sentido cabe señalar el trabajo de Xanti Schawinsky, desde el cual plantea la idea de teatro total en “donde todos los aspectos del escenario se convierten en agentes independientes”,<sup>34</sup> y que a su vez dialogan, un ejemplo puede observarse en su obra *Spectodrama* (1938).

Schawinsky, exprofesor de la Bauhaus tras el cierre de la misma entra a participar en el proyecto de la *Black Mountain College* fundada en 1933, escuela que continúa con los lineamientos propuestos en la Bauhaus, allí propone el estudio de la forma, el color, el sonido, el movimiento, la luz, la música, entre otra, los cuales forman parte de la puesta en escena de su obra *Spectodrama*, proponiendo: “un método pedagógico, cuyo objetivo es el intercambio entre las artes y las ciencias, utilizando el teatro como un laboratorio, un lugar de acción y de experimentación”.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*, op. cit., pp. 99, 102-103.

<sup>34</sup> SCHAWINSKY, Xanti. *Biografía. Spectodrama*. [en línea] 1938 [Consulta: Marzo 31 de 2020] Disponible en: <http://www.schawinsky.com/bio>

<sup>35</sup> GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 120.

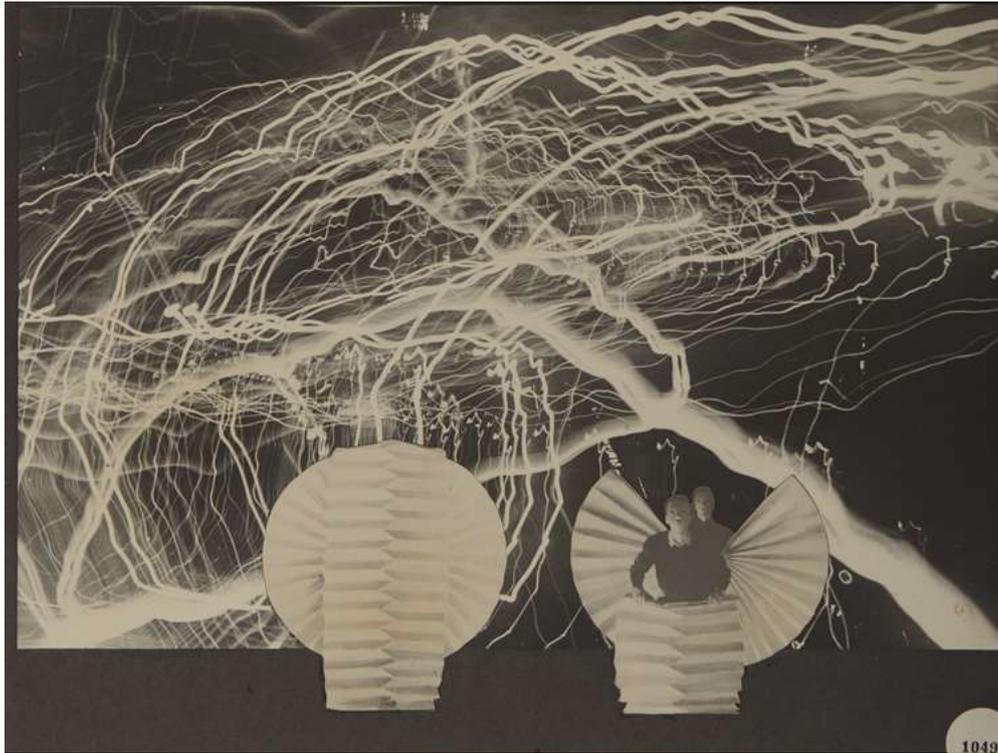


Figura 2. *Spectodrama* (1938) Xanti Schawinsky

Podemos observar los primeros indicios de la *performance* a partir de la presencia de la acción, tal como se ha manifestado, la cual se transforma modificando su expresión tradicional en disciplinas tales como el teatro y la danza, esto da espacio a la participación visible del creador como actor-creador en la puesta en escena como en la obra, así mismo se observa el aporte de otras disciplinas desde la implementación nuevos elementos, los cuales cobran relevancia dentro de la globalidad de la obra y contribuyen a la transformación de la forma de expresión habitual.

De esta manera la acción se integra al proceso creativo de forma distinta a la presentada en el teatro y la danza, dado que no es una representación de la realidad, ni imitación de ella, como tampoco, es una danza propiamente dicha con una coreografía definida, aunque se trate de una acción en donde el cuerpo es vehículo expresivo, la acción es ahora un canal expresivo que va más allá de los lineamientos de estas dos disciplinas, y desde la cual el creador es también intérprete de su propia obra, en este sentido las acciones poéticas sonoras emplean la acción en donde la intérprete clarinetista es la creadora y protagonista de sus obras, en las cuales, además de la acción se combinan diferentes elementos de acuerdo a la necesidades expresivas particulares de las misma, tanto en la utilización de elementos como en el uso de los espacios.

Es importante señalar que las artes que en esencia contienen el movimiento como eje primordial expresivo (danza y teatro), por sus características de utilización de espacio facilitan la integración de nuevas disciplinas a partir del desplazamiento, así como también la incorporación de elementos de otras disciplinas artísticas, desde lo cual se crea una sinergia entre diferentes artes en una sola obra, esto no solo como contribución a la ruptura de las fronteras entre las diferentes artes, sino también a la utilización de otros espacios, descendiendo las artes escénicas del escenario, llevándolas a ocupar espacios en donde la vida cotidiana transcurre, presentado desde el inicio de la performance en evolución hasta nuestros días.

La apertura de posibilidades a lo largo del siglo XX se ve reflejada en todas las artes, lo cual se encuentra vigente en la actualidad, como ejemplo de ello encontramos la experimentación en la música desde lo sonoro más allá de las reglas propiamente musicales, lo que conduce al arte musical hacia las artes plásticas. Así mismo podemos observar que la manifestación plástica se expresa desde la transformación de diseños en acción, en vestuario o en acciones coreográficas, en donde también las maquetas cobran un lugar importante en el decorado, lo cual es importante en el desarrollo de nuevas propuestas, y por tanto tras el desplazamiento de los límites entre las artes se abre el camino para la definición de una nueva perspectiva de creación dando lugar a la *performance*, la cual empieza a germinar a finales de 1930 en Estados Unidos y se consolida tras inmigración de Europeos a New-York después de la segunda guerra mundial, siendo la *performance* reconocida como disciplina artística independiente en 1945, tras resultado de las experiencias creativas.<sup>36</sup>

Este recorrido experimental interdisciplinar lo podemos observar en las obras resultantes del trabajo colaborativo realizado entre el coreógrafo Merce Cunningham y el compositor John Cage, en donde la experimentación trasciende las fronteras técnicas específicas de cada arte, en este caso de la música y la danza. La búsqueda de la simplicidad, la no intención, la indeterminación, como también elementos de la vida cotidiana, forman parte creativa de la obra, elementos que se desarrollan en la práctica artística de cada uno de los dos artistas y que convergen en su trabajo colaborativo. Desde esta perspectiva cabe señalar que “Cage percibía la música en los sonidos del entorno cotidiano, Cunningham se proponía considerar el caminar, la posición de pie, el salto y la gama completa de posibilidades de movimiento natural como elementos coreográficos”.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 121.

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 124.

Cunningham dotaba de gran importancia al más mínimo movimiento y Cage al más mínimo elemento, de esta forma sus obras realizadas en conjunto son elaboradas como unidad a partir de la reunión de todos sus componentes con el mismo nivel de relevancia. Dentro de sus obras encontramos *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951), en la cual se plantea el uso del azar propuesto por Cage en la composición musical, y en la parte coreográfica se presentan nueve emociones propias del teatro clásico de la India, obra elaborada de manera sistemática para conseguir el diálogo entre las dos disciplinas, en donde la música responde a los movimientos y características de la coreografía.<sup>38</sup>

Como ejemplo del trabajo multidisciplinar y performativo lo encontramos en la pieza *Variaciones V* (1965),<sup>39</sup> de Cage y Cunningham, en la que participa Nam June Paik con imágenes de vídeo distorsionadas, esta pieza crea toda una compleja elaboración en donde la luz, la imagen, la danza y el sonido modificado por David Tudor, Cage y Gordon Mumma, crean una relación sincrónica entre los diferentes elementos puestos en escena, siendo esta una “performance audiovisual sin partitura”.<sup>40</sup>

Esta manifestación interdisciplinar que surge del trabajo colaborativo, de características multidisciplinarias, responde a las necesidades expresivas y creativas por parte de sus autores, manifestación creativa en la que a través de los elementos que la conforman pone en evidencia su contenido performativo. De manera análoga, en cuanto a la atmósfera interdisciplinar y contenido performativo, la acción poética sonora *Aureovida Utorrealista* (2019), pone en escena diferentes elementos, desde los cuales se crea una atmósfera de un mundo poético que parte de vivencias personales de la interprete clarinetista, expuestas de forma metafórica. Así, esta obra desde la proyección de vídeo, proyección de imágenes, transformación sonora en el video, voz registrada con poesía, libre improvisación con el clarinete y acciones realizadas con objetos del cotidiano, se crea un diálogo en donde cada elemento forma parte importante de la obra, y el carácter interdisciplinar se hace presente. De esta manera se hace eco a la *performance*, desde las acciones y la presencia la creadora-intérprete, sin que por ello se trate de una *performance* en su estricto sentido.

---

<sup>38</sup> CUNNINGHAM, Merce. *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*. [en línea] 1951 [Consulta: Abril 01 de 2020] Disponible en: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/sixteen-dances-for-soloist-and-company-of-three/>

<sup>39</sup> CAGE, John. *Variations V*. Media Art Net. [en línea] 1965 [Consulta: Abril 01 de 2020] Disponible en: <http://www.medienkunstnetz.de/works/variations-v/>

<sup>40</sup> GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 135.

Dentro de las manifestaciones artísticas creada entorno a la acción, de gran relevancia para el desarrollo de la *performance* se encuentran las *Antropometrías* de Yves Klein (1960), en donde la acción en sí misma es la que elabora la pintura, utilizando los denominados “pinceles vivos” como metáfora a través de la uso del cuerpo desnudo de mujeres, con los cuales crea la acción y su vez la obra pictórica, en donde participa la presencia del artista, presencia que contribuye a construir la acción, acompañada por la *Sinfonía Monótona*, obra interpretada por una pequeña orquesta que realiza la sonoridad de un solo acorde en re mayor por veinte minutos, seguidos de veinte minutos de silencio. Esta obra trasciende los límites de la pintura desde la acción y de la acción en sí misma dentro del arte generada por la presencia viva del cuerpo, cuerpo que forma parte de la vida desde el cual se realiza la acción desde la propia sensibilidad del artista, tocando así mismo la sensibilidad de todos los participantes, incluso del público.

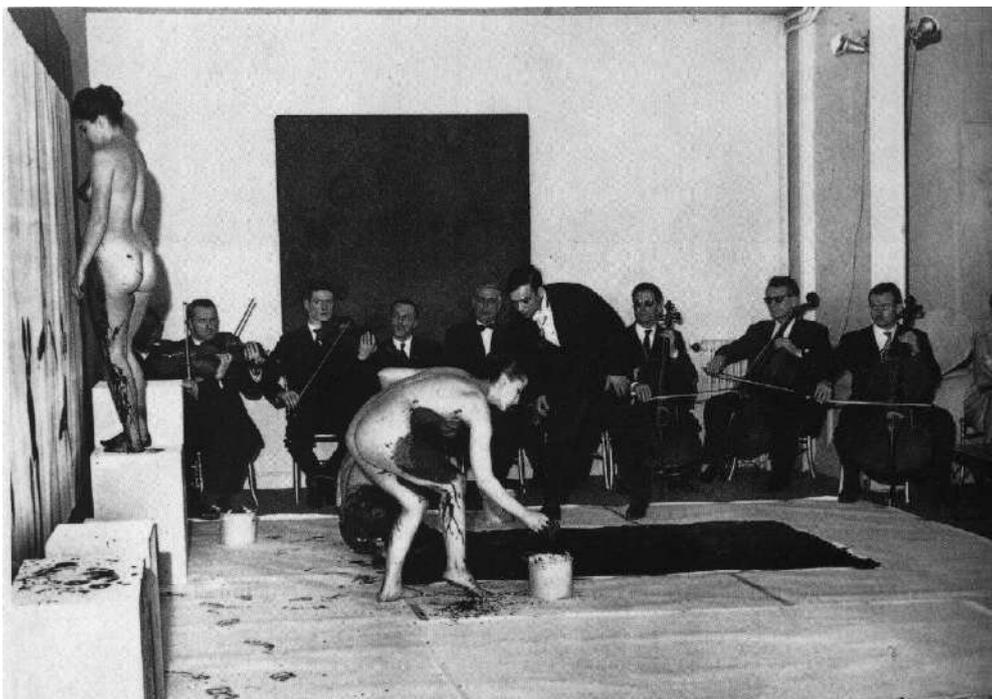


Figura 3. *Antropometrías* (1960) Yves Klein

He tomado conciencia de aquello que llamo la sensibilidad pictórica, que existe más allá de nosotros y pertenece todavía a nuestra esfera. Nosotros no detentamos ningún derecho de posesión sobre la vida misma. Solamente mediante nuestra toma de posesión de la sensibilidad podemos adquirir la vida. La sensibilidad que nos permite perseguir la vida al nivel de sus manifestaciones materiales de base, en los cambios y el trueque que son el universo del espacio, de la totalidad inmensa de la naturaleza. ¡La imaginación es

el vehículo de la sensibilidad! Transportados por la imaginación tocamos la vida, esa misma vida que es el arte absoluto en sí mismo.<sup>41</sup>

A través del desarrollo del arte de vanguardia la *performance* toma un lugar específico “como una técnica propia que pone en cuestión y transgrede las fronteras entre las disciplinas y los géneros, lo privado y lo público, la vida cotidiana y el arte, en detrimento de toda regla”,<sup>42</sup> fundamentándose como disciplina independiente en continua evolución hasta nuestra actualidad, desde los aportes realizados por artistas de todas las disciplinas, lo que permite afirmar la *performance* como “un arte vivo puesto en escena por artistas”,<sup>43</sup> que sin límite alguno exploran y manifiestan temáticas variadas, que parten desde conceptos hasta temáticas de carácter personal, lo que la enriquece en cuanto a contenido y definición.

Es importante tener presente el lugar del público dentro de la *performance*, quien se aproxima al acto creativo, pues debido a la utilización de espacios no convencionales las manifestaciones artísticas se encuentran más cerca del público, de tal manera que artistas y público entran a habitar en el mismo espacio. Así la *performance* a partir de la proximidad con público permite su implicación, la cual inicia con la reacción psicológica relacionada con las temáticas expuestas en las obras y lo conduce de manera paulatina a la intervención directa de las mismas, como ejemplo de ello podemos mencionar la pieza *Cut Pièce* (1964) de Yoko Ono, cuya acción consiste en invitar al público a cortar trozos de su vestido, lo cual supone el encuentro entre la presencia del yo en relación con el otro.

---

<sup>41</sup> KLEIN, Yves. *Cuando Yves Klein Saltó al Vacío*. MASDEARTECOM. [en línea] 1960 [Consulta: Abril 01 de 2020] Disponible en: <https://masdearte.com/especiales/cuando-yves-klein-salto-al-vacio/>

<sup>42</sup> GOLDBERG, RoseLee. *Performances. L'art en action*. Paris: Editions Thames & Hudson, 1999, p. 30.

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 12.



Figura 4. *Cut Pièce* (1964) de Yoko Ono

De forma análoga a la *performance* la presencia del público en las acciones poéticas sonoras invita a la apertura sensible por parte del mismo, dado que por tratarse de obras con contenido metafórico es necesario la implicación empática por parte de los espectadores, de esta manera su implicación será siempre activa, incluso si este no participa de forma evidente en el mismo acto creativo.

La *performance* entra ocupar el espacio cotidiano contribuyendo a la aproximación del público, esto consolida el planteamiento que manifiesta que el arte no sólo debe tomar elementos de la vida como punto de inspiración, sino que debe entrar a participar de la vida, considerando la vida en sí misma como una obra arte,<sup>44</sup> desde lo cual las manifestaciones artísticas amplían su campo de acción, en la cual se incluyen todo tipo de gestos o materiales tomados de las acciones y objetos del cotidiano, confiriendo el estatus de obra desde el planteamiento elaborado por el artista, como se manifiesta en las obras de Piero Manzoni, quien de manera simbólica transforma lo cotidiano en arte, tal es el caso de su acción *Consumo de Arte dinámico por el público, devorar el arte* (1961), esta acción consiste en hervir 150 huevos que una vez cocidos son marcados con

---

<sup>44</sup> GOLDBERG, RoseLee. *Performances. L'art en action*, op. cit., p. 16.

la huella dactilar del dedo pulgar del artista impregnado de tinta, posteriormente son entregados al público para que los coma, esto genera una conexión de carácter físico y psicológico con el arte.<sup>45</sup> De esta manera artista y público entran en comunión participando de forma activa en la *performance*, en donde el público es parte de la acción transformando la obra en un hecho vivo.



Figura 5. *Consumo de Arte dinámico por el público, devorar el arte* (1961) Piero Manzoni

Otro ejemplo remarcable de la implicación del público es la *performance* realizada por Marina Abramovic: *Ritmo 0* (1974), en la cual invita al público a utilizar sobre su cuerpo de manera libre 72 objetos dispuestos en una mesa, situándose desde la postura: "yo soy el objeto", y asumiendo la responsabilidad de lo que sucede durante las seis horas de duración de la *performance*. Aquí el público es quien toma el curso de la *performance*, el cual con una completa implicación, en conjunto con la artista construyen la obra, la cual, elaborada a partir de determinadas pautas, no obstante deja al azar todo lo que sucede durante la acción, de esta forma el sujeto se transforma en objeto del objeto, como en muchas de las acciones de la vida. En el desarrollo de esta *performance* es posible observar las diferentes pautas de comportamiento de carácter psicológico desencadenadas a partir de las diferentes acciones que constituyen la obra, las cuales desde la

---

<sup>45</sup> AZNAR, Yayo y LÓPEZ, Jesús. *Arte desde los Setenta: Prácticas en lo Político*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S.A., 2019, p. 34.

utilización de objetos encontrados dentro del entorno cotidiano podían atender con la integridad física de la artista. Esta obra expone de forma clara el diálogo entre la artista y el público, así como también a partir de la libre utilización de objetos del cotidiano invita a la participación creando diferentes acciones y genera un vínculo con la vida, lo que entra a cuestionar el límite entre el arte y la vida desde la acción, desde la utilización de objetos del cotidiano.



Figura 6. *Ritmo 0* (1974) Marina Abramovic

La *performance* expone temas tan variados, como la vida misma, podemos observar que alrededor de 1970, en su período más fructífero las temáticas se expanden y por tanto entra en las profundidades del ser acercándose a lo sutil desde el acto creativo, con ello se manifiesta la sensibilidad del artista desde el carácter afectivo vinculando todo tipo de pasiones, emociones y la exploración de los espacios íntimos.

Es importante señalar que durante los procesos de experimentación en este mismo periodo poco a poco fueron reducidos el número de artistas participantes dentro de las obras performativas, dando origen a las *performances* en solo, esto origina una orientación de carácter más personal e íntimo en las temáticas expuestas, a partir de lo cual se presentan propuestas que pretenden transmitir desde la profundidad de la experiencia humana toda una serie de temas, entrando en la psiquis y la observación del comportamiento sin prejuicios y tomando la propia experiencia de vida como referencia. Así mismo la *performance* cuestiona temas tabú y problemáticas sociales abordadas desde diferentes perspectivas, que a través del filtro creativo entran en el orden del ritual, el chamanismo en una suerte de terapia catártica artística, logrando afectar al público a partir de la identificación con la temática expuesta, es decir que entra a vivenciar el tema tal como es expuesto desde los niveles de consciencia más sutiles, de esta manera las *performances* “solían ser consideradas en el contexto como un ritual moderno cuyo potencial curativo beneficiaba tanto al intérprete como al espectador”.<sup>46</sup>

Como ejemplo de lo anterior podemos observar la *performance* realizada por Gina Pane: *Acción Sentimental* (1973), en la cual clava espinas de rosa en su brazo y se realiza cortaduras en la misma mano con una hoja de afeitar. Las *performances* realizadas por Pane conducen al público a la identificación con el dolor del otro, de tal manera que resulta “imposible para el espectador no ser llevado por la imaginación del dolor de la artista y por la violencia de un gesto que rompe una serie de tabús”.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> GOLDBERG, RoseLee. *Performances. L'art en action*, op. cit., pp. 22-23.

<sup>47</sup> LE BRETON, David. Body Art. *La blessure comme œuvre chez Gina Pane*. Communications No. 92, p. 105. [en línea] 2013 [Consulta: Abril 04 de 2020] Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-99.htm#>



Figura 7. *Acción Sentimental* (1973) Gina Pane

Esta manera de entrar en contacto con la psicología del espectador desde la sensación que produce la acción la encontramos en algunas de las *performances* realizadas por Ana Mendieta, quien expresa su visión de la muerte como parte de la naturaleza de la vida, así “la muerte es vista por la artista como un estado natural, una característica de la feminidad que puede dar vida y darse muerte”.<sup>48</sup>

Las experiencias de vida se ven reflejadas en la obra de Mendieta, artista de origen cubano inmigrante en Estados Unidos quien en su trabajo creativo conserva el recuerdo de sus orígenes y refleja su interés en el estudio de la santería introducida a Cuba a través de los rituales Yorubas de la cultura africana durante el periodo de las colonias, lo cual se manifiesta en su pieza *Death of a Chicken* (1972), obra en la que completamente desnuda sacrifica un pollo en presencia del

---

<sup>48</sup> SIMARD, Melisa. *Mort et sacrifice dans la performance féministe ibéro-américaine. Œuvre d'Ana Mendieta et Rocio Boliver*. AMERIKE No. 12, p. 3. [en línea] 2015 [Consulta: Abril 04 de 2020] Disponible en: <https://journals.openedition.org/amerika/6537>

público, como aproximación simbólica al ritual de purificación realizado por la cultura africana Yoruba, en donde el sacrificio se empleaba como una manera de honrar a los dioses para recibir de ellos el favor de la energía vital, de tal suerte que el sacrificio expuesto por Mendieta en esta obra es empleado como reivindicación de su postura como mujer e inmigrante:

La alegoría real del sacrificio que encierra la *performance* es clara, mientras que el público presencia una verdadera muerte. La sangre del ave, que se brota sobre el cuerpo de Mendieta, crea a la vez tanto una situación de poder y de vulnerabilidad, debido a la desnudez de la artista [...] El sacrificio del pollo puede, por lo tanto, para la mujer inmigrante, ser el símbolo de su propia muerte latente, la muerte de su historia personal. Esta muerte es esta parte de ella misma que debe hacer el duelo a través de su exilio, una parte de sí misma que nunca encontrará.<sup>49</sup>



Figura 8. *Death of a Chicken* (1972) Ana Mendieta

---

<sup>49</sup> SIMARD, Melisa. *Mort et sacrifice dans la performance féministe ibéro-américaine. Œuvre d'Ana Mendieta et Rocio Boliver*, op. cit., p. 4.

El artista Vitto Acconci plantea desde una perspectiva menos evidente una forma de involucrar al público dentro de sus *performances*. Tomando como punto de referente el estudio de los *Principios de la psicología topológica* de Kurt Lewin, en la cual se plantea que existe un espacio energético originado a partir el campo energético individual tanto de las personas como de los objetos que ocupan un lugar, Acconci propone con su trabajo creativo la exploración de este espacio, creando un espacio energético colectivo en el lugar donde realiza sus acciones, de tal suerte que el público presente durante la *performance* entra a formar parte de la misma, dado que se encuentra dentro de este espacio energético creado por el artista mientras sucede la acción.<sup>50</sup> En su obra *Seedbed* (1971) presentada en la galería Sonnabend, Acconci oculto bajo una rampa se masturba, como acción seminal crea la metáfora de vida generando una relación de intimidad con el público.

Las temática expuestas en las *performance* son tan variadas como artistas y disciplinas existentes, su desarrollo abre las puertas a nuevas formas creativas extendiendo las posibilidades de exploración y aboliendo los límites de lo aceptado como obra de arte, desde la *performance* se otorga importancia a la presencia del artista en su postura como creador, desde la cual su hacer entra en el acto creativo mismo, esto lo observamos en el trabajo de Pollock en donde el gesto tiene un valor adicional implícito en la pintura, como bien lo expresa, el artista entra a habitar su propia obra.<sup>51</sup>

Notamos que a partir del periodo más fecundo de la *performance* hasta la actualidad las diferentes disciplinas artísticas se interesan en la apertura creativa, de esta manera las propuestas artísticas elaboradas en diversos campos del arte trascienden su propias nociones implantadas, desde lo cual se generan trabajos con carácter performativo, tales como las esculturas vivas de Gilbert & George, el cuadro viviente *Real Dream* (1976) de Justin Colette, notamos también en el campo de la danza que los planteamientos creativos amplían el ámbito definido, como ejemplo de ello encontramos el trabajo de Trisha Brown, cuyas propuestas coreográficas rompe con los esquemas de movimiento de desplazamiento en el espacio, reflejado en sus obras *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) y *Walking on the Wall* (1974), y en las obras de Pina Bausch, quien en una combinación entre la danza y el teatro expone temáticas relacionadas con el cotidiano, señala en varias de sus piezas el vínculo entre el hombre y la mujer, la política, temas que tienen una relación directa con la vida expresada de manera poética, se aleja de la danza entrando en el

---

<sup>50</sup> GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 156.

<sup>51</sup> DONALD, Wigal. *Pollock*. Barcelona: Ediciones del Aguazul, S.A., 2007, p. 57.

movimiento desde el gesto e incluye lo performativo y la vida desde la preparación de sus obras, en donde entra a indagar pasiones, emociones y sentimientos.



Figura 9. *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) Trisha Brown

Como se ha señalado la *performance* ocupa un lugar importante en la expansión y transformación de cada una de las disciplinas artísticas, en trabajos creativos tales como las obras de Meredith Monk podemos observar combinación de elementos pertenecientes a las diferentes artes, un ejemplo de ello es la obra *Quarry* (1977), en la cual se combina música, imagen, movimiento, diálogo, película, luz y sonido.<sup>52</sup> Otro ejemplo remarcable de sinergia entre las diferentes artes

---

<sup>52</sup> MONK, Meredith. *Quarry*. [en línea] 1977 [Consulta: Abril 07 de 2020] Disponible en: <https://www.meredithmonk.org/repertory/quarry/>

influenciada por la *performance* lo encontramos en las obras de Robert Wilson, sus operas incluyen elementos del teatro, la música y la arquitectura, como ejemplo de ello podemos mencionar su obra *Einstein on the Beach* (1976), con coreografía de Lucinda Childs y música compuesta por Philip Glass quien realiza un aporte importante en el formato instrumental tradicional incorporando sintetizadores.<sup>53</sup>



Figura 10. *Einstein on the Beach* (1976) Robert Wilson

Numerosos artistas y obras han contribuido a la consolidación de la *performance* como disciplina independiente, solo han sido mencionados algunos artistas cuya obra ejemplifica el escenario general del desarrollo de la *performance*, sin que por ello los artistas y obras excluidas tengan una importancia latente en la historia de esta disciplina. La *performance* desafía los límites entre los diferentes campos artísticos desarrollando propuestas que entran en el territorio de la pintura, escultura, danza, teatro y música, lo cual de forma paulatina conduce a la construcción sólida de sus características específicas. La flexibilidad en la utilización de medios expresivos en la *performance* permite la experimentación y por tanto facilita la posibilidad de ir más allá de las normas tradicionales establecidas, así como también permite la aproximación del arte al público.

---

<sup>53</sup> ROBERT, Wilson. *Einstein on the Beach*. [en línea] 1976 [Consulta: Abril 07 de 2020] Disponible en: <http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>

Dada su naturaleza la *performance* desafía toda definición específica o cómoda, tratándose de un arte vivo puesto en escena por los artistas, en donde es importante su presencia y la focalización sobre su cuerpo, la *performance* ejerce una gran influencia en la fotografía, el vídeo arte y la instalación en el siglo XX.<sup>54</sup>

De este modo, la presencia del artista cobra importancia de manera sutil y paulatina introduciéndose en las diferentes artes, presencia relevante en la *performance*, en donde el artista como creador genera la acción apoyándose en el gesto, lo cual a su vez contribuye a la elaboración de la obra, esta acción tomada de la vida no es imitación de la misma sino que es transformada en una acción artística: “La acción sin embargo, no remite de nuevo a una verdad o a una imitación de otra cosa en sí; es sólo en relación al acto performativo en sí que debe entenderse toda *performance*”,<sup>55</sup> en cierta medida es una acción que pasa por el filtro de las emociones y vivencias del artista que realiza dicha acción transformada en *performance*.

Es así como desde lo performativo la intérprete clarinetista se interesa por salir de su figura de intérprete y entra en la experimentación con la acción, pues tal como lo señala “la creación en torno a la música es limitante, me siento ahogada en mi propio instrumento y la partitura, siento la necesidad de respirar e ir más allá, explorar en el movimiento y lo inadmisibles con el clarinete”.<sup>56</sup>

En la consolidación de la *performance* tuvo gran influencia la Bauhaus y la *Black Mountain College*, de ahí que las propuestas colaborativas crearan lazos entre las disciplinas interesadas en construir un arte vivo que formara parte de la vida, de esta manera se desplaza la atención de los espacios consagrados al arte llevando el arte a cualquier lugar. Así una serie de “actos” tuvieron lugar entre 1950 y 1960, espacio suficiente para indagar en nuevas fuentes expresivas dentro del territorio de la *performance*, lo que conduce a experiencias que profundizan en componentes específicos de la misma y los desarrolla a partir de la búsqueda. De esta manera surgen propuestas entre artistas provenientes de todas las artes que indagan en profundidad dentro de su propia disciplina, otorgando especial importancia a uno de los elementos contenidos dentro de la *performance*: la acción, que dentro de la *performance* presenta un valor intrínseco, de tal forma que profundizando en la acción, enfocándola y dirigiéndola de acuerdo a intereses creativos comunes, orientados de

---

<sup>54</sup> GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 9.

<sup>55</sup> DORFLES, Gillo. *Happening y Body Art*. En: ILLA MORELL, Joan. *Happening de Happenings y todo es Happening*. España: Colección Granollers Happening, 1976, p. 31.

<sup>56</sup> Cuaderno de anotaciones. Reflexiones personales entorno al tema: septiembre 16 de 2016.

forma diferente de la planteada en la *performance*, conduce a la formación de las manifestaciones creativas *happening* y *fluxus*.

Cabe señalar que por tratarse de una aproximación de carácter histórico, aquí se ha hecho referencia únicamente a algunos sucesos de mayor relevancia alrededor de la *performance*, los cuales condujeron no sólo a su evolución sino también a su consolidación, por tanto sólo se han mencionado algunas obras que ejemplifican el desarrollo en sus inicios. Estos hechos son el fundamento a la apertura creativa interdisciplinar, los cuales en la actualidad continúan en evolución, pues las manifestaciones performativas contemporáneas hacen uso de toda suerte de materiales, temas y cuestiones alrededor de nuestra contemporaneidad, tales como el empleo de las últimas tecnologías en la apertura creativa que se manifiesta desde la acción, en donde se puede entrever en muchos casos un vínculo cercano con otras disciplinas generando cruces e hibridaciones, que pueden conducir a la confusión y especulación, de ahí que podamos preguntarnos: ¿es el *live art* la manifestación del arte de la *performance* en el siglo XXI?

### 1.1.2 *Happening*

Desde la creación artística que utiliza la acción como vehículo expresivo surgen los actos que se presentan como acontecimientos, los cuales se llevan a cabo en cualquier espacio, lo que permite la participación activa por parte del público de forma espontánea, de este modo, en los espacios que forman parte de la vida cotidiana se crea un encuentro creativo, en donde no existe una diferencia marcada entre el público y el artista, pues cuando la obra se lleva a cabo, tanto el artista como el público participan sin distinción marcada dentro de un acontecimiento denominado *happening*.

Continuando con el arte que ocupa entornos cotidianos, en donde suceden acciones o acontecimientos, es importante hacer referencia a la manifestación creativa que es el inicio del *happening*: *Acto sin título* (1952) de John Cage, presentado en la *Black Mountain College*, esta obra está escrita en una partitura vacía, en la cual se indica únicamente su duración, espacio de

tiempo en el cual los intérpretes deben llenar con momentos de acción, inacción y silencio, acontecimientos que serían revelados por los intérpretes únicamente en el momento de la presentación, dejando un gran espacio al azar. Anticipando el acto mismo, como reflejo de su interés por integrar la vida y el arte, Cage se fundamenta en la lectura del texto *Doctrina de la Mente Universal* de Huang Po, desde lo cual toma en consideración el budismo Zen manifestando que: “En el budismo Zen, nada es bueno o malo. Ni horrible o hermoso. [...] El arte no debería ser diferente [de la] vida, sino una acción dentro la vida. Como todas las cosas de la vida, con sus accidentes, casualidades, variedad, desorden y sus bellezas que son efímeras”.<sup>57</sup>

En 1956 Cage imparte clases de composición musical en la *New School for Social Recherche*, a su clase asistieron cineastas, pintores, músicos y poetas, entre ellos Allan Kaprow, Jackson MacLow, Jime Dine, George Brecht, Dick Higgins, entre otros. Es importante señalar esta experiencia dado que a partir de ella es posible observar que los artistas implicados en la misma son los fundadores y/o participantes de los movimientos *happening* y *fluxus*, lo cual nos lleva a considerar que los intereses creativos compartidos fueron encausados hacia las particularidades de cada movimiento, desde la disciplina practicada por cada uno de estos artistas.

En el nacimiento de los *happenings* tuvo gran importancia el lugar y la acción, es decir el entorno y los acontecimientos, por tanto, los acontecimientos en un entorno, en este caso motivados por el artista y creados en conjunto con la participación del público. Como una suerte de continuación del primer “acontecimiento” ya mencionado *Acto sin título* de Cage, desde el cual el proceso creativo continúa alrededor pautas propuestas en esta obra, en donde prima la improvisación y la participación del público, y como bien se ha mencionado, por ser un acontecimiento esta obra es uno de las primeras manifestaciones del *happening*, por tanto, podemos argüir que a partir de posteriores experiencias en torno a procesos creativos con características análogas a las presentadas en esta pieza surge el *happening*. Así, el primer *happening* propiamente definido como tal es *18 Happenings en 6 Partes* (1959) de Allan Kaprow, presentado en la galería Reuben, en el cual el público es el responsable de conducir y realizar la acción, el espacio en que se llevaba a cabo la obra se encontraba dividido en tres salas, con las sillas orientadas en diferentes direcciones, el público participante recibía un programa que contenía indicaciones en las cuales estaba escrito aquello que se pretendía que realizara como acción, de tal manera que:

---

<sup>57</sup> GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 127.

Los espectadores podían interpretar estos actos fragmentados a su voluntad, pues Kaprow había advertido que “las acciones no significarían nada claramente formulable, al menos en cuanto al artista se refiere”. De igual manera el término “*happening*” no tenía ningún significado: sólo servía para indicar “cualquier cosa espontánea, cualquier cosa que llega casualmente”.<sup>58</sup>



Figura 11. 18 *Happenings en 6 Partes* (1959) de Allan Kaprow

El *happening* se manifiesta a través de actos como una expresión artística dentro de la vida que entra a participar de la vida misma, ocupando espacios, objetos, situaciones y creando personajes a través de la experimentación dentro de la realidad transformándola en obra. Allan Kaprow, uno de los fundadores de este movimiento expone que “la línea entre el *happening* y la vida cotidiana ha de ser tan fluida y quizá indistinguible como sea posible”,<sup>59</sup> si bien es cierto que se trata de una manifestación artística su finalidad es entrar a la vida de forma natural, no “artística”, sino desde la sensibilidad del artista que trasmite una acción a un grupo, para posteriormente ser desarrollada dentro de un espacio común, de tal manera que se crea una comunicación ecuánime entre los participantes y los elementos.

---

<sup>58</sup> GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 130.

<sup>59</sup> KAPROW, Allan. *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happening*. Barcelona: Alpha Decay, S.A., 2016, p. 99.

En este sentido, el sentimiento de la intérprete clarinetista entorno al proceso creativo se manifiesta de forma más próxima al *happening*, es por ello que las acciones poéticas sonoras se desarrollan en espacios en donde transcurre la vida, entrando en la misma, esto se observa en la obra *Lectura de rojo* (2019), la cual transcurre en una reunión que tenía por objetivo intercambiar libros en un gesto de amistad, desde esta premisa se desarrolla la acción, en la cual hace partícipe al público no sólo del intercambio de libros, sino que los asistentes son invitados a leer, entablando un diálogo con las sonoridades del clarinete, y como acto de amor les obsequia una rosa roja y también un libro, acto de amor que surge de la naturaleza más profunda de su ser, pues tal como lo manifiesta, su idea es entregar aquello que siente que más le falta.<sup>60</sup>

Cuando se habla de *happening* es preciso referirse como una práctica cuya perspectiva no es llevar el arte a la vida sino que concibe la vida como arte permanente, en donde “no sólo el arte se convierte en vida, sino que la vida se niega a ser ella misma”,<sup>61</sup> no se establece límite alguno, sino que el arte se integra dentro de lo cotidiano a partir de las acciones, en un espacio compartido en el cual se crean estas manifestaciones.

Desde esta perspectiva el *happening* propone una nueva forma de ver la vida a partir el arte, así como también una nueva intención creadora que penetra en la esencia del acto creador, el arte deja de ser algo accesorio transformándose en una forma de realidad planteada con naturalidad en diferentes contextos, guardando siempre la sensibilidad del artista quien propone este acto creativo como una vivencia dentro de un contexto social integrándolo de manera natural. De esta forma es preciso señalar que cualquier espacio es ideal para el desarrollo de un *happening*, por tanto, si el espacio existe es el lugar perfecto para la acción, porque para llevar a cabo un *happening* todo lugar se convierte en escenario.

La necesidad artística de liberarse de las ataduras de las instituciones se evidencia con gran fuerza en el *happening*, siendo una manifestación artística que literalmente desciende a la calle y que revoca los convencionalismos institucionales, la cultura predominante dentro del mercado de élite, en la cual predomina la acción improvisada y la verdadera interacción de un conjunto de elementos dentro de los cuales se haya el público completamente implicado, de esta forma el *happening* se puede definir como “Aquella acción o conjunto de acciones que tienen una finalidad artística (pero que a menudo pueden sin embargo ser anti-estéticas), realizadas por una o más personas de

---

<sup>60</sup> Cuaderno de anotaciones. Reflexiones personales entorno al tema: abril 5 de 2019.

<sup>61</sup> KAPROW, Allan. *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happening*, op. cit., p. 127.

forma improvisada y extemporánea y que tienen la característica de no tener una programación previa”,<sup>62</sup> ahora el arte se convierte en un acontecimiento como transformación paulatina de las inquietudes creativas.

La transformación del arte presentada desde los movimientos futurismo, dadaísmo y desarrollada en la *performance* se ratifica en el *happening* como una manifestación en la cual el arte no es más el arte que se observa a distancia, sino es un arte que desciende de sus antiguos pedestales ocupando el lugar de los mortales, elimina la distancia entre la obra y el público y, la distancia entre el artista y público, sumergiendo el arte en la realidad con elementos de la realidad, siendo de esta manera el *happening* una expresión creativa “en la que en vez de agrupar los signos agruparía los hechos y en vez de trabajar a distancia se ensuciaría las manos y el cuerpo entero”.<sup>63</sup>

La implicación del *happening* en la vida avanza en diferentes direcciones, tomando como punto de partida acontecimientos cotidianos y comportándose como ellos, sin perder de vista el entorno y lo que contiene el mismo, se manifiesta de diferentes maneras a partir de la exploración, la experimentación y la apertura en la utilización de elementos como material expresivo, esto conduce a transfigurar la realidad, no la imita, ni la reproduce, sino que entra a formar parte de ella, es como la vida y no es la vida misma sino una manifestación que trasciende lo convencional de la experiencia como manifestación artística, encontrándose más cercana del sueño que de la vigilia. En este sentido, Lebel expresa lo siguiente:

Todo acontecimiento percibido y vivido por muchas personas como una superación de los límites de lo real, de lo imaginario, de lo psíquico y de lo social, podría ser calificado de happening. El happening nace de un sueño, o bien de superconciencia de una situación histórica topográfica o psicológica.<sup>64</sup>

Kaprow plantea que “no es que el arte y la vida se hayan confundido”,<sup>65</sup> el arte continúa siendo arte y la vida es la vida, en este sentido es arte entra a formar parte de la vida y la vida entra en el arte, cada uno conserva su identidad para nutrirse mutuamente, como dos entes independientes que sin embargo se encuentra unidos, puesto que es la vida la que nutre el arte y el arte nutre la vida, para evitar llevar a pensar que arte y vida se han confundido es necesario comprender que

---

<sup>62</sup> DORFLES, Gillo. *Happening y Body Art*, op. cit., p. 25.

<sup>63</sup> ALEXANDRE Cirici. *Happening e historia*. En: ILLA MORELL, Joan. *Happening de Happenings y todo es Happening*. España: Colección Granollers Happening, 1976, p. 8.

<sup>64</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*. Argentina: Ediciones Nueva Visión S.A.I.C., 1967, p. 28.

<sup>65</sup> KAPROW, Allan. *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happening*, op. cit., p. 128.

lo que se genera es una fusión, que surge desde la claridad de que tal acontecimiento es un hecho expresivo dentro de la vida, sin que por ello encuentre un límite definido, es decir que su enfoque inicial ha de ser puramente artístico sin una finalidad, para que así surja esta conexión, en donde la vida y el arte se encuentran entrelazados conservando a su vez su carácter independiente, de esta manera el arte entra a formar parte de la vida sin que se transforme en ella, tal como lo indica Kaprow: “Precisamente porque el arte se puede confundir con la vida, nos obliga a considerar a qué lugares apuntan sus ambigüedades para «desvelar» la experiencia que nos ofrece”.<sup>66</sup> Esto es lo que origina el gran aporte a la vida sin que la vida sea consciente de ello, es como una danza en donde la energía de uno produce movimiento en el otro.

De esta forma todas las manifestaciones alrededor del *happening* ocupan los espacios más variados, un ejemplo de ello es el desplazamiento en la ciudad, una suerte de “visita guiada” propuesta por Wolf Vostell en 1962 quien “proporcionó un mapa para una excursión en la línea de autobús parisina de La Petite Ceinture y recomendó al viajero que prestase atención a carteles rotos, escombros, ruinas, y que también escuchara los ruidos y los gritos...(1962)”.<sup>67</sup>

Desde la perspectiva artística los *happenings* entran a ser propuestas dentro de un entorno real en el cual el artista invita a la inmersión de la realidad con otra percepción, donde es posible pensar que se trata de la percepción artística, o la visión del mundo desde la subjetividad del artista, pues motiva a la observación de la vida a partir de la conciencia del acto creativo como otra suerte de realidad, en este sentido Lebel hace referencia a lo escrito por Jean-Marie Clézio quien expone que “hacer un *happening* es sacar un hecho de su contexto: es ver los automóviles, durante un paseo, no en su función utilitaria, sino como un espectáculo que a uno le ofrecen”,<sup>68</sup> lo cual obedece al punto de vista en el cual el espectador observa un acontecimiento, en este caso el *happening*, en el cual entra a vivir la obra, habita en ella, Clézio continúa: “ES TOMAR CONCIENCIA DE QUE EL MUNDO ES UN ESPECTÁCULO EN EL INTERIOR DEL CUAL UNO MISMO ES ESPECTÁCULO”,<sup>69</sup> como ejemplo de ello lo podemos observar en el siguiente *happening*, el cual ilustra de manera clara lo anterior:

Allen Ruppersberg consiguió que le cedieran una pensión en los Ángeles. La publicitó como el Gran Hotel de AI y alquiló las habitaciones en seis fines de semana sucesivos. El

---

<sup>66</sup> KAPROW, Allan. *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happening*, op. cit., p. 129.

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 202.

<sup>68</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*, op. cit., p. 46.

<sup>69</sup> *Idem.*

hotel disponía de bar, música, desayuno continental, servicio de limpieza, souvenirs, y habitaciones dobles con precios ajustados. Las habitaciones contenían, entre otras cosas, un enorme crucifijo de madera (la Habitación de Jesús), una merienda campestre dispuesta en un mantel a cuadros con las paredes empapeladas con páginas de la revista "Life" (la habitación B) o siete fotografías de boda enmarcadas, un pastel de boda de tres pisos, diez regalos de bodas, enredadera de plástico y flores (la Suite Nupcial). Como en un establecimiento turístico de renombre, un catálogo ofrecía recuerdos de la estancia en el hotel. (1971)<sup>70</sup>

Los espacios entran en comunicación con la acción, así como también con los objetos y el público, creando una fusión que origina la obra, así estos acontecimientos entran a ocupar toda clase de entornos, vemos esto en la obra elaborada por Rafael Ferrer la cual consiste en llenar un ascensor con hojas secas, o la obra de Hans Haacke quien en su obra *Skyline* (1967), lanza al cielo una línea de 300 metros construida con globos llenos de helio.<sup>71</sup>



Figura 12. *Skyline* (1967) Hans Haacke

Es apropiado observar que la utilización de todo tipo de espacios cotidianos abre la posibilidad de explorar los mismos a través de las acciones, los medios de expresión se amplían, recordando una vez más que el *happening* no se realiza con una finalidad específica, esto contribuye a la

---

<sup>70</sup> KAPROW, Allan. *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happening*, op. cit., pp. 192-193.

<sup>71</sup> CLARENCE, Jean. *Los actores o el rebasecimiento del arte*. En: ILLA MORELL, Joan. *Happening de Happenings y todo es Happening*. España: Colección Granollers Happening, 1976, p. 62.

apertura creativa tal como lo plantea Kaprow “El happening es siempre una actividad con un objetivo concreto, ya sea lúdico, ritualista o simplemente contemplativo. (El objetivo de un happening puede ser incluso no tener ninguno.) El objetivo puede ser prestar atención a algo de lo que normalmente nadie se percata”.<sup>72</sup> De esta manera el *happening* sólo se desarrolla a partir de una propuesta que una vez puesta en marcha se dirige con total libertad, cuyo objetivo es ser su objetivo en sí mismo, por tanto, sin objetivo preciso no hay fracaso y el resultado siempre será abierto a todas las posibilidades. En este mismo sentido Lebel expresa que no existe éxito en la realización de un *happening* puesto de sus criterios son de carácter subjetivo, por esta misma razón en el *happening* no existe la posibilidad de emplear una teoría incuestionable o un sistema estricto, lo que acontece y que conduce a un resultado depende de la disposición y apertura de espíritu de los participantes, de la convergencia de aquello que denomina “fenómenos metafísicos”, siendo esto lo que encauza el *happening* durante su desarrollo.<sup>73</sup>

El carácter subjetivo alrededor del proceso creativo se manifiesta en las acciones poéticas sonoras, desde lo cual se realiza la manifestación creativa, es así como en *Clarinete dentro de la real-y-dad* (2018) lo subjetivo se manifiesta desde una experiencia de vida, en esta obra la intérprete clarinetista se viste de “intérprete clarinetista” y realiza una acción en la plaza principal de la ciudad frente al teatro de la ópera, acción que consiste en improvisar y recitar versos de un poema de Paul Verlaine, y cuando los transeúntes se acercan para dejar dinero, la intérprete clarinetista lo rechaza, ofreciendo en su lugar monedas de un céntimo a los mismos. De esta manera la obra es una expresión metafórica de su situación de vida y financiera en el instante en que se realiza, cuyo objetivo era manifestar su malestar y dificultades económicas a través de un cuestionamiento poético hecho acción. Cabe señalar que esta obra comparte características del *happening*, sin embargo, la misma no se cataloga como tal, puesto que los elementos que la conforma y la interacción entre los mismos se encuentran más próximos a las manifestaciones creativas alrededor del concepto *live art* que será tratado más adelante.

Toda la sinergia de elementos puestos en función de la realización creativa presentada en el *happening* se manifiesta desde la acción, recordando que por su condición efímera, sin límites ni estructura, esta acción se comporta como la vida, es decir un *happening* no se repite, sólo se presenta una vez, y dado el caso que se repita no se presenta de forma idéntica, siendo análogo a la vida, dado que los actos que suelen repetirse de forma casi idéntica entran a formar parte del

---

<sup>72</sup> KAPROW, Allan. *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happening*, op. cit., p. 137.

<sup>73</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*, op. cit., p. 51.

ritual o la ceremonia, de tal manera que se crea una conexión con la divinidad o el cosmos, para que pueda llamarse *happening* debe manifestarse de forma libre y espontánea, creando un vínculo con los participantes, Lebel lo expresa de la siguiente manera:

[...] el artista que se entrega a un happening, al contrario, busca su cosmogonía en la acción. Reinventa el mundo tomando contacto con él. No obedece a una regla. Su acción, es verdad, se haya condicionada por el subconsciente colectivo, que es el motor que la impulsa, pero se puede decir que la ecuación hombre-mundo es una ecuación abierta a la cual el happening aporta una solución nueva y evolutiva. El happening intenta aflojar el nudo laberíntico de lo Real: ante todo es el as de liberación de nudos culturales.<sup>74</sup>

Kaprow clasifica el *happening* en diferentes modalidades, en las cuales se implica la acción de diferente forma, aquí es importante hacer alusión a lo que denomina como “Actividades”, siendo esta una manera expresiva del *happening* puesto que tiene más proximidad con la realidad cotidiana y es la más lejana del arte, es la “menos profesionalizada” de las acciones, es esta modalidad en cierta medida la que puede aproximarse más a la esencia del término *happening* sin que por ello lo limite. Según lo propuesto por Kaprow, la actividad es análoga en la vida y en el arte, sin embargo, entre se ellas plantea una diferencia esencial: la función que cumple en el momento que se realiza dicha actividad, es decir la intención atribuida en el momento que se lleva a cabo. Dicho de otro modo, para que sea un *happening* es necesario “atribuir un nuevo o múltiple conjunto de funciones a una situación definida en circunstancias normales de manera convencional o, como mínimo, tener conciencia de que existe dicha posibilidad”,<sup>75</sup> de esta manera toda actividad cotidiana puede expresarse como *happening* si este es su propósito.

Desde lo anterior observamos que las manifestaciones creativas adoptan las actividades cotidianas realizadas de forma similar como se desarrollan en la vida, un ejemplo de ello podemos observar en la pieza *Ironing* (1972) de Sandra Orgel, en la cual vestida con bata de estar en casa, con rulos en el pelo y pantuflas, en silencio abre una mesa de planchar, conecta una plancha e inicia la acción de planchar una sábana durante aproximadamente diez minutos.<sup>76</sup> Siendo esta una actividad que no difiere de la forma como se realiza en la vida, pues se hace de la misma manera, sin embargo la respuesta en cuanto a aquello que quiere transmitir va más allá del efecto

---

<sup>74</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*, op. cit., p. 33.

<sup>75</sup> KAPROW, Allan. *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happening*, op. cit., p. 137.

<sup>76</sup> *Ibid.* p. 193.

de planchar una sábana, por tanto aquí su función cambia y con ella el carácter, aunque conserve las características específicas de la acción cotidiana.



Figura 13. *Ironing* (1972) Sandra Orgel

De esta forma podemos observar que una idea claramente definida de la acción a realizar, presentada en cualquier lugar, sin importar si esta surge de una actividad cotidiana, cumple su función artística en el momento en que es puesta en marcha con una intención creativa, esto es lo que otorga el carácter *happening* a una acción que se asemeja a una acción de la vida, tal como lo señala Kaprow “El happening de *Actividad* elige y combina situaciones en las que habrá que participar en lugar de observarlas o sencillamente pensar sobre ellas”,<sup>77</sup> esto se ve reflejado en el *Happening de Limpieza* (1964), realizado por el colectivo *High Red Center*, quienes “Ataviados con vestidos de laboratorio inmaculadamente blancos con las bocas protegidas por mascarillas sanitarias, limpiaron en silencio y minuciosamente una calle ajetreada de Tokio”.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> KAPROW, Allan. *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happening*, op. cit., p. 136.

<sup>78</sup> *Ibid.* p. 196.

En este sentido es importante señalar que la percepción del mundo visto desde la postura del artista cambia, siendo el artista quien a partir de su sensibilidad realiza una misma acción de la vida sin modificarla, transmitiéndola de manera contundente a través de su propósito, dentro de un contexto o desde la descontextualización, de igual manera y en cierta medida es el artista quien invita al público a observar a través de su sensibilidad, Lebel plantea que en “el happening exige un modo de percepción plurivalente una total *apertura* de los instintos”.<sup>79</sup> Del mismo modo, durante la realización de la obra el carácter participativo del *happening* es lo que permite que la comunicación entre la obra y el espectador se genere, así, -continúa Lebel- “La percepción y el pasaje a la acción del mirante pueden, de alguna manera, llegar a ser el sujeto de la obra [...] Sea que idealmente se confronte al mirante con su propia posición, mientras se halla dedicado a percibir lo que ocurre a su alrededor”.<sup>80</sup>

En gran medida la postura del espectador frente a una acción artística posee parte de sus propias experiencias, es decir que una parte suya entra en este proceso de observación, lo cual lo conduce a una manera singular de sentir aquello que observa, en este sentido, si su percepción se ve afectada en el momento de la observación, también, en el momento que este mismo observador entra a formar parte de la obra como participante y creador de la misma, sus experiencias y subjetividad se verán reflejadas en el acto creativo, por tanto, se enriquece su propia percepción en el acto, desde sus experiencias y también sus experiencias pueden ser transmitidas como hecho expresivo, lo que altera el acto creativo, y así sus propias vivencias tomadas de la realidad se transforman en material que construye la obra.

Desde este enfoque el *happening* genera la posibilidad al público de integrarse en la obra, su participación puede manifestarse con total implicación si así lo desea, esto permite que la obra sea a la vez vivenciada y observada, creando una postura crítica y participativa. De esta forma a través del *happening* es posible “la reintegración del arte a la vida, la fusión de lo psíquico y lo social”,<sup>81</sup> como también, desde su individualidad, el participante de un *happening* puede expresarse en una colectividad, manifestándose a través del arte en el espacio en que sucede la vida, en el lugar de lo cotidiano, de tal manera que aquello que expresa se transmite con total naturalidad, dado que la aproximación realizada por el público se presenta de forma simple, pues este no debe ser un especialista, ni tener conocimientos específicos previos para entrar a participar

---

<sup>79</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*, op. cit., p. 73.

<sup>80</sup> *Idem*.

<sup>81</sup> *Ibid.* p. 75.

en la obra de manera activa, su única intención a de ser estar en la disposición y apertura en todos los sentidos para lograr la comunicación y expresión deseada.

La participación se manifiesta de forma espontánea dando lugar al desarrollo de la creatividad, la cual es compartida entre el artista y el público, de tal manera que no se crea esta diferenciación exacta entre las dos posturas, esto se ve potenciado a partir del espacio en el cual se desarrolla la obra, puesto que el acto creativo se elabora en un espacio cotidiano, dando como resultado el *happening*, el cual se crea “fundiendo los entornos, el artista, la obra y cualquiera que se acerque a ella para forjar una configuración escurridiza y cambiante”<sup>82</sup>, un arte que se modifica en función de lo que acontece dada sus características de creación completamente libre sin estrictos lineamientos, realizado de forma natural, tal como lo señala Kaprow:

Un *happening* se genera en la acción partiendo de un cúmulo de ideas o un librito de indicaciones “básicas” anotadas a vuelapluma. [...] En estas piezas el azar (en comunión con la improvisación) es un *modus operandi* elegido a propósito que se impregna la totalidad de la composición y de su carácter. Es el vehículo de la espontaneidad.<sup>83</sup>

Cuando el arte entra a ocupar los espacios cotidianos, con sus elementos y por tanto participantes, se integra a la vida, de tal forma que se genera una unidad entre lo que acontece en la vida y la obra, el artista se encarga exponer la obra ante el público, obra que es propuesta como una situación cotidiana, de esta manera la implicación de todos los elementos se transforma en otra forma de comunicación, que surge a través del arte dentro de la realidad. En este sentido Lebel considera que el autor de la obra de arte actual cumple la función de intercesor y el espectador es un receptor activo comprometido, quien a través de diferentes mecanismos de percepción interconectados de forma simultánea se transforma en una suerte de creador.<sup>84</sup>

Desde esta perspectiva la obra transforma, transforma una situación, un entorno y de igual manera al artista y al público, quien se verá afectado de forma inevitable, puesto que la más mínima implicación en el acto creativo conlleva en diferente medida a la apertura perceptiva, tal como lo indica Lebel “No hay juicio estético o moral que no dependa estrechamente del estado afectivo de quien juzga. La calle gris y sin interés ¿no se ilumina, acaso, por poco que ese día hayamos vivido

---

<sup>82</sup> KAPROW, Allan. *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happening*, op. cit., p. 61.

<sup>83</sup> *Ibid.* pp. 62-63.

<sup>84</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*, op. cit., p. 64.

en ella alguna emoción intensa?”<sup>85</sup> Esta transformación se plantea en el *happening* de forma inevitable, puesto que la participación del público en la obra desde su presencia o su interacción la modifica, Kaprow plantea la obra como una metáfora de la vida que se comporta como la misma:

Sencillamente entramos, nos sumergimos y nos convertimos en parte de lo que nos rodea, ya sea pasiva o activamente según nuestro talento para la “participación”, más o menos del mismo modo que hemos *salido* de la totalidad de la calle o de nuestra casa donde también teníamos un papel asignado. Somos figuras (aunque a menudo no seamos conscientes de ello). Nuestra ropa es de distintos colores; nos movemos, sentimos hablamos y observamos de maneras distintas; y al hacerlo cambiamos el “significado” de la obra constantemente.<sup>86</sup>

La receptividad por parte del público lleva en sí una postura activa, si su estado de percepción es libre, fuera de todo juicio y al margen del ego, la obra entrará en el interior del espectador, en ese sentido su participación siempre será activa, lo que cambia es su grado de implicación en la obra, siendo de esta manera el público mismo quien decide si participa o no desde la acción, a este respecto “Si eliges no participar, la decisión tiene como mínimo la virtud de ser consciente. En ambos casos, sin embargo, se actúa sobre la obra”,<sup>87</sup> es decir que en cierta medida la presencia del espectador también altera lo que sucede en el acto creativo.

Con la implicación del público se pone de manifiesto la integración de carácter social, encontramos como se ha señalado que la obra afecta la sensibilidad del público, quien a través de esta sensibilidad entra en el acto participativo en conjunto con otros participantes, los cuales a su vez desde sus propias experiencias y sensibilidad intervienen en la acción elaborando la obra, en este sentido Lebel señala que “El happening pone en acción (en lugar de representar simplemente) las diversas relaciones entre el individuo y su entorno psicosocial”,<sup>88</sup> así en un ámbito definido es creada una interacción que trasciende las manifestaciones sociales entrando en la sutileza del carácter psicológico de un grupo, como continúa señalado Lebel: “cada happening posee una maraña de significaciones ligada a un contexto psicológico y social preciso. No hay una teoría del happening, cada participante tiene la suya”,<sup>89</sup> cuya totalidad construye la obra desde las particularidades propias de cada acción y de los participantes.

---

<sup>85</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*, op. cit., p. 24.

<sup>86</sup> KAPROW, Allan. *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happening*, op. cit., p. 55.

<sup>87</sup> *Ibid.* p.24.

<sup>88</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*. Argentina: Ediciones Nueva Visión S.A.I.C., 1967, p. 43.

<sup>89</sup> *Ibid.* p. 24.

Como ejemplo de lo anterior podemos mencionar el *happening Fluids* (1967) de Kaprow, el cual consiste en construir una estructura con bloques de hielo de 9 m de largo, 3 m de ancho y 2,4 m de alto, proponiendo así una obra efímera sin ninguna utilidad en un espacio público, la cual se presenta como un trabajo colaborativo y desde la misma se plantea el arte como una experiencia de carácter sociocultural, siendo esta una obra que permite llegar a múltiples interpretaciones.



Figura 14. *Fluids* (1967) Allan Kaprow

El *happening* se elabora a partir del planteamiento propuesto por el artista, la acción, la participación y los objetos, que como bien se ha mencionado su construcción se funden con la vida, entrando a participar en ella, transformándola desde la propuesta creativa, lo que implica que la obra se integra como parte de la vida desde un hecho artístico, de esta forma la obra se encuentra inmersa en el entorno cotidiano con fácil acceso a todo público, es planteada como una acción que puede ser parte de un hecho cotidiano o como una suerte de juego presentado a través de la metáfora, en donde se otorga el carácter artístico a la misma, de esta manera el arte entra a ocupar un espacio dentro del entorno social sin miramientos, con la naturalidad que es posible realizar cualquier acción en el contexto cotidiano. Para ello el *happening* utiliza objetos cotidianos como eje articulador o de apoyo, que impulsa y/o consolida la acción, como podemos observar en el *happening* de Kaprow *Yard* (1961),<sup>90</sup> en el cual invita al público a desplazarse sobre neumáticos, así como también a cambiar el lugar de los mismos, de esta forma la obra se construye y reconstruye desde la interacción y participación alrededor de la utilización de un objeto.



Figura 15. *Yard* (1961) Allan Kaprow

---

<sup>90</sup> AZNAR, Sagrario. *El arte de acción*. España: Nerea, S.A., 2000, p. 36.

El objeto como elemento que forma parte de la obra induce a la participación por la familiaridad que este conlleva, en este sentido en diversos *happenings* la utilización del objeto funciona como punto articulador de la acción, Lebel explica que para la realización de un *happening* es importante generar en los participantes un estado de espíritu receptivo el cual debe realizarse de forma sutil, de tal manera que el público entre a formar parte del acto creativo desde un estímulo de carácter subjetivo, en el cual su participación se presente desde una implicación real y que forma las bases para que el *happening* se pueda desarrollar, de esta forma se elabora una experiencia a partir de la utilización de un objeto desde el cual se crea este estado de espíritu receptivo por parte de los participantes y como forma de introducir al público en la obra, Lebel ejemplifica un *happening* en el cual la experiencia participativa gira en torno la utilización de un objeto: “En una oportunidad distribuimos a cada participante dos zapatos que no formaban el par. La sala entera se puso a cambiar un zapato izquierdo por uno derecho, un 38 por un 42, etc”.<sup>91</sup>

En este sentido, la utilización del objeto dentro de las acciones poéticas sonoras cumple una función de especial importancia, en las obras ya mencionadas *Clarinete dentro de la real-y-dad* (2018), la intérprete no recibe las monedas que los transeúntes le ofrecen, sino que los mismos son invitados a recibir las monedas ofrecidas por la intérprete, o a escuchar su sonoridad al caer al suelo, puesto que cuando las misma son rechazadas ellas son entregadas al aire, en un acto de recibir y escuchar. Así mismo, en *Lectura de rojo* (2019) el público construye la acción en el azar desde el intercambio de libros, en el acto de lectura y cuando reciben la rosa roja, pues se trata de un intercambio real basado en una situación metafórica. De esta forma se observa como monedas, libros y rosas son objetos presentes dentro de las obras que sirven como eje articulador dentro de las mismas.

La variedad de objetos es equivalente a la cantidad de situaciones cotidianas o posibles acciones, así encontramos objetos inventados como los realizados por Franz Erhard Walter definidos como “objetos ciegos” entregados al público, quienes debían utilizarlos y devolverlos posteriormente al artista con una reseña sobre su uso,<sup>92</sup> o el *Tubo de pasta de dientes gigante* de Oldenburg que pasea por las calles de Londres, o las maletas repletas de quesos típicos de diferentes países expuestas por Dieter Rot, que con el paso de los días se estropearon alterando la forma y olor de

---

<sup>91</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*. Argentina: Ediciones Nueva Visión S.A.I.C., 1967, p. 55.

<sup>92</sup> CLARENCE, Jean. *Los actores o el rebasamiento del arte*. En: ILLA MORELL, Joan. *Happening de Happenings y todo es Happening*. España: Colección Granollers Happening, 1976, p. 62.

los quesos,<sup>93</sup> así, objetos tales como cortadoras de pasto, coches, maquinas de escribir, utensilios de limpieza, etc, son puestos a disposición y en función de la obra. En este sentido frente a la utilización de los objetos Lebel expresa lo siguiente:

Consideramos los “utensilios” utilizados en el curso de los happenings sean objetos de funcionamiento simbólico o bien objetos usuales de funcionamiento real. Son agentes, conductores, signos, al igual que los instrumentos de la ceremonia mágica o que los regalos aportados al *potlatch*. [...] Hay en la mayor parte de estos objetos algo de rudimentario, de primitivo y de no sublimado que los distingue de los productos convencionales reclamados por el buen gusto. Es que nosotros hemos escogido estos objetos como cosas habitadas, como personajes, según el papel que han desempeñado en tal o cual happening.<sup>94</sup>



Figura 16. *Tubo de pasta de dientes gigante* (1964) Claes Oldenburg  
(foto: Hans Hammarskiöld)

---

<sup>93</sup> KAPROW, Allan. *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happening*. Barcelona: Alpha Decay, S.A., 2016, p. 98.

<sup>94</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*. Argentina: Ediciones Nueva Visión S.A.I.C., 1967, p. 74.

El tratamiento artístico dado al objeto lo dota de una connotación diferente de la observada dentro de su contexto habitual. Es verdad que estos objetos contienen una carga vivencial otorgada por el uso dado en el cotidiano, puesto que son objetos creados con la finalidad específica que cumplen una función práctica, sin embargo, en la acción artística la utilización del objeto va más allá de aquello observado en su uso acostumbrado, los cuales aquí transmiten un valor distinto, cuya importancia ya no es su utilidad, sino que se emplea con una intención expresiva.

Los objetos en el *happening* cumplen una función importante, en ocasiones nutren la obra, en otras son eje fundamental o protagonistas de la misma, tal como lo señala Lebel: "Objetos dotados de una presencia inmemorial, objetos conductores, objetos habitados por nosotros. [...] Danza solar de lo inanimado. Átomo actuando en el átomo. Vibración y ondas. Infinitud."<sup>95</sup> De esta manera se crea una comunicación entre todos los elementos que conforman la obra y son parte importante para su desarrollo, es decir entre el artista, el público, y los objetos.

En síntesis observamos que el *happening* es una manifestación creativa que forma parte de la vida, integrando el público y al artista para construir la obra con naturalidad y espontaneidad, es una propuesta creativa que toma variedad de recursos como respuesta a la motivación expresiva de forma intuitiva y visceral al mismo tiempo, el "happening es ante todo un medio de comunicación interior, luego, incidentalmente, un espectáculo. Visto desde fuera, lo esencial es ininteligible".<sup>96</sup> De esta manera observamos que el *happening* requiere implicación, ser vivenciado y, como ya se ha mencionado, estar en presencia de un *happening* es en cierta medida participar en el mismo.

En este orden, propuestas en las cuales la utilización de diferentes lenguajes artísticos como medio expresivo alrededor de la acción y que son base fundamental en el estudio que conduce a la redimensión del concepto *live art*, se encuentra el movimiento *fluxus*, que inicia posteriormente al *happening* desarrollado de forma casi paralela.

---

<sup>95</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*, op. cit., p. 35.

<sup>96</sup> *Ibid.* p. 58.

### 1.1.3 Fluxus

Como en la *performance* y en el *happening* el movimiento *fluxus* hace uso de la acción. Tanto en el *happening* como en *fluxus* la acción se origina a partir de los denominados “acontecimientos” que son parte importante para su desarrollo, así en el *happening* estos acontecimientos van más allá de la pintura, como bien se menciona “es la representación de la realidad por la realidad”,<sup>97</sup> que se manifiesta de manera análoga a la vida siendo así “la representación y la comunicación de la vida a través de actitudes simples y reales (beber un vaso de agua o comprarse un sombrero), modo de pensar que podemos resumir diciendo: *Todo es Arte y el Arte es la vida*”.<sup>98</sup>

Estos acontecimientos centrados en la acción cobran un sentido diferente en las obras *fluxus*, acción que combina con otros elementos y es extrapolada principalmente al campo musical en vínculo con otras artes, de esta forma las obras *fluxus* comparte características con la *performance* y *happening*, sin embargo dirige las acciones de forma diferente tal como lo aclara Bertrand Clavez:

El acontecimiento, o *Event*, es la forma específicamente “Fluxus” del Arte Acción. Originalmente se trataba de un concepto musical elaborado por Henry Cowell y retomado por John Cage. Los artistas de Fluxus, y en primer lugar George Brecht, han tomado esta noción para elaborar una forma específica del Arte acción, nacida del dominio musical antes que del teatral o lo pictórico como en el caso del *Happening* o de la *Performance*, hecha de piezas breves o interminables, sin embargo, encasilladas en una acción singular (vaciar agua de una botella en otra, montar y desmontar una flauta, hacer una ensalada, gritar hasta el cansancio de las cuerdas vocales etc.).<sup>99</sup>

Cabe observar que los acontecimientos son parte de las acciones artísticas, y como característica importante de las mismas las acciones realizadas en la obras tanto *happening* o *fluxus* son tomadas de eventos de la vida, los cuales ocupan un espacio temporal y dejan una huella, en este sentido, N.F. Tchoujak expresa que la acción en el arte siendo una acción como tal pertenece solo al instante presente, las cuales generan un resultado,<sup>100</sup> este resultado forma parte de la obra como proceso de elaboración y desarrollo de la misma, siendo análogo a aquello que sucede en

---

<sup>97</sup> DEVAUX, Letitia y EDWARDS, Luci. *Fluxus Revolution. Textes Essentiels*. Francia: L'Esprit du temps, 2009, p. 46.

<sup>98</sup> *Ibid.* pp. 46-47

<sup>99</sup> CLAVEZ, Bertrand. *George Macuinias, une revolution furtive*. Francia: Les presses du réel, 2009, p. 7.

<sup>100</sup> LUSSAC, Olivier. *Fluxus et la musique*. Francia: Les presses du réel, 2010, p. 11.

los acontecimientos del día a día, en donde una acción produce un resultado, el cual en el campo artístico es la obra.

En este sentido, las acciones *fluxus* guardan una relación directa con la vida, puesto que “Fluxus puede ser una posición, una actitud particular hacia la creación artística, el arte y la vida”,<sup>101</sup> por tanto *fluxus* es una forma expresiva más allá que un movimiento artístico, una reunión de artistas que crean en torno a objetivos heterogéneos e ideas variadas, multifacéticas, finalmente reunidas en torno a la experimentación, sin embargo, en cuanto a definición dentro de un concepto en ocasiones suele ser reticente y contradictoria.

Su nombre evoca hoy una actitud artística exigente, en donde domina el rechazo de toda forma de arte autoritaria, virtuosa, cerrada sobre una técnica, por una obra que evoluciona libremente entre música, poesía, teatro y toda forma de expresión, delineando un ámbito que se fusiona entre el arte y la vida en sus manifestaciones las más simples y las más diversas.<sup>102</sup>

*Fluxus* es una manifestación artística de creación interdisciplinar, fundada por George Macuinias en 1962, la cual es consolidada en esta fecha a partir de la realización de la serie de catorce conciertos de música “*la plus nouvelle*” (la más reciente) en Wiesbaden, en el cuadro del festival *Fluxus International Festspiele neuester Musik*. La obra más representativa de dicho festival es *Piano Activities* (Actividades sobre un piano) (1962) de Philip Corner, cuya partitura señala una serie de actividades sobre el piano, en torno a las cuales se plantea la destrucción del mismo, pieza que se repite cada noche durante el festival utilizando el mismo piano, con lo cual se producen variaciones de la misma. Esta pieza plantea la utilización de diferentes elementos para la realización del acto, de tal manera que produjese sonoridades variadas invitando a los intérpretes y público a centrar su atención en los sonidos particulares que surgen durante la interpretación de la obra. George Macuinias en una entrevista señala que el piano no es desmantelado, sino que se trata de una bella composición que cumple una utilidad, dado que tenían la necesidad de transportar el piano y esto suponía una dificultad, en la obra el piano era desmontado.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> LUSSAC, Olivier. *Fluxus et la musique*, op. cit., p. 8.

<sup>102</sup> FEUILLIE, Nicolas. *FLUXUS DIXIT. Une anthologie Vol. I*. Francia: Les presses du réel, 2002, p. 5.

<sup>103</sup> *Ibid.* pp. 5-6.



Figura 17. *Piano Activities* (1962) Philip Corner

Sin embargo, es importante señalar que los primeros orígenes de *fluxus* surgen a partir de la creación de la *A/G Gallery* fundada por Almus Salcius y George Macuinias en Estados Unidos durante la primavera de 1961, espacio en el cual se realizan presentaciones de música radical contemporánea, música antigua, *performance*, recitales de poesía y exposiciones de pintura. El término *fluxus* aparece por primera vez en la carta de invitación del concierto "*Música Antiqua & Nova*"<sup>104</sup> realizado el 25 de abril en la misma galería, propuesto por George Macuinias a partir de la idea de fluidez, de flujo:

---

<sup>104</sup> DELMAS, Virgile. *Chronologie Fluxus 1952-1995*. En: MUSÉE D'ART MODERNE DE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE. *FIAT FLUX La nébuleuse Fluxus*. Francia: Silvana Editoriale, 2012, p. 181.

Macuinas se apoya sobre el fundamento que se remonta a Heráclito quien, en el *Fragmento 91*, afirma que “No podemos entrar dos veces en el mismo río.” En efecto, Heráclito sitúa en primer plano el devenir y el flujo ininterrumpido del tiempo al cual es sometido todo lo que es ser y cosa. “Todo pasa y nada permanece”, subrayaba una vez más. El mundo y lo seres que habitan en este mundo son presentes como perpetuos intercambios de determinaciones contrarias.<sup>105</sup>

Así, George Macuinas toma del diccionario la definición de la palabra *Flujo* y a partir de esto redacta en 1963 el manifiesto *fluxus*, en el cual expone que en el arte (tradicionalmente) el artista debe mostrar frente a la sociedad su exclusividad, ser indispensable, debe mostrar un arte complejo que solo él puede hacer, de tal profundidad e intelectualidad, lo cual le otorga el valor análogo a una mercancía, para que así este valor pueda proporcionarle un ingreso al artista. Por tanto, este arte debe entrar en competencia dentro de los valores del mercado y para elevar su valor el artista debe mostrar que realiza un arte singular, de cantidad limitada y accesible sólo por la élite y las instituciones. En contrapartida este manifiesto propone el “EL FLUXUS ARTE-DIVERSIÓN”:

Para establecer el estatus no profesional del artista en la sociedad,  
debe demostrar la dispensabilidad e inclusividad del artista,  
debe demostrar la autosuficiencia del público,  
debe demostrar que todo puede ser arte y que cualquiera puede hacerlo.

Por lo tanto, el arte-diversión debe ser simple, divertido, no pretencioso,  
preocupado por las insignificancias, que no requiera habilidades o ensayos  
interminables, que no tenga valor ni institucional ni como mercancía.  
El valor del arte-diversión debe reducirse haciéndolo ilimitado,  
producido en masa, obtenible por todos y eventualmente producido por todos.

El arte-diversión fluxus es la retaguardia sin ninguna pretensión  
impulso de participar en la competencia de “llegar a otro nivel” con  
la vanguardia. Apela por las cualidades moestructurales y no teatrales  
del evento natural simple, un juego, una broma. Es la fusión del  
Vaudeville de Spike Jones, la broma, los juegos de niños y Duchamp.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> LUSSAC, Olivier. *Fluxus et la musique*, op. cit., pp. 13-14.

<sup>106</sup> Extracto del *Manifiesto Fluxus* (1963) redactado por George Macuinas.

## Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.  
3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

**flux** (flüks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, *n.* (of cards).] 1. *Med.*  
**a** A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody flux, or dysentery. **b** The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.  
3. A stream; copious flow; flood; outflow.  
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLUX.  
5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,  
Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* **a** Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and lime-tone (basic), and fluorite (neutral). **b** Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as to iron.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Figura 18. *Manifiesto Fluxus* (1963) George Macuinias

Esta forma de expresión artística borra los lineamientos en torno al arte académico e institucional, simplifica la creación lo cual demuestra que la creatividad y expresión pertenecen de forma natural al ser humano y que por tanto el arte es una manifestación del hombre que debe reflejar sin condicionamientos, sin lineamientos, ni prejuicios pre-establecidos, de tal manera que la expresión creativa se manifieste de forma natural y que responda a una necesidad expresiva y no a una necesidad ególatra o consumista.

Así, la forma expresiva *fluxus* parece no tener lineamientos, por tanto, nos encontramos con la dificultad de enmarcar dentro de características generales los artistas pertenecientes a *fluxus*, tal como lo manifiesta George Brecht, quien expone que no existía un intento de establecer acuerdos en relación a objetivos o métodos, siendo simplemente artistas con algo indefinible en común,

reunidos para crear y presentar sus obras.<sup>107</sup> De esta forma *fluxus* reúne gran diversidad de obras y artistas con características variadas: “Artistas, antiartistas, no-artistas, anartistas, políticamente comprometidos o apolíticos, poetas de la no-poesía, no-bailarines bailando, hacedores, deshacedores, no-hacedores, Fluxus abraza los contrarios”.<sup>108</sup>

Si bien es cierto que *fluxus* no tiene objetivos específicos de carácter estético, tiene sin embargo un objetivo específico con valor social, en donde el arte va más allá los intereses personales del artista, construyendo un arte que cumple una función en la sociedad, un arte creado con esta finalidad “considerado como un libre juego del arte y como un espíritu sin consecuencias, no trivial, sin embargo evitando las pretensiones ligadas a la personalidad del artista”,<sup>109</sup> fundamento que tiene su origen en la despersonalización del arte propuesta por Cage, así el espíritu creativo “fluxus no se preocupará por la obra de arte formal, estética y hedonista”.<sup>110</sup>

De esta manera el fundador de *fluxus* George Macuinias pretende terminar con la idea tradicional que se tiene frente al arte y al artista académico, bajo el argumento que todos somos artistas. Tal como lo expone en su manifiesto, se interesa por demostrar que el arte es accesible a todos a partir de la creatividad que se expresa con naturalidad, una forma de hacer arte que se aproxima más al juego, cuya finalidad es social. Macuinias centra su interés en vías de desarrollar un arte más próximo a la vida y eliminar de forma paulatina la escuela de bellas artes, considerando que los recursos invertidos podían ser utilizados de forma más constructiva.

Los objetivos planteados por Macuinias son de carácter social y no estético, manifestando que el hombre tiene la posibilidad de experimentar la vida de la misma manera que experimenta una emoción artística, emoción que extrapolada al mundo material y subjetivo lo conduciría a eliminar la necesidad del arte, así como también la necesidad de otras actividades no productivas. Es decir, la experiencia creativa se integra de forma natural dentro de la vida y por tanto la necesidad creativa será siempre satisfecha, expresando que “Es necesario, para llegar a estos fines, destruir la Bellas Artes y participar en la vida real en una declaración constante: el arte no es como la representación del mundo, sino como el mundo mismo”,<sup>111</sup> tal como expresa en su manifiesto,

---

<sup>107</sup> FEUILLIE, Nicolas. *FLUXUS DIXIT. Une anthologie Vol. I.*, op. cit., p. 22.

<sup>108</sup> *Ibid.* p. 98.

<sup>109</sup> LUSSAC, Olivier. *Fluxus et la musique*, op. cit., p.13.

<sup>110</sup> FEUILLIE, Nicolas. *FLUXUS DIXIT. Une anthologie Vol. I.*, op. cit., p. 81.

<sup>111</sup> LUSSAC, Olivier. *Fluxus et la musique*, op. cit., p. 9.

para poder establecer el estatus no profesional del artista en la sociedad este debe mostrar que no es indispensable ni exclusivo, por ende todo puede ser arte y todo el mundo puede hacerlo.

George Macuinas, en una carta dirigida a Tomas Schmit su asistente en Wiesbaden, reitera el interés por desarrollar un arte con finalidad social, con una posición radical frente a los objetivos de *fluxus* rechazando así todo propósito comercial:

Los objetivos de Fluxus son sociales (no estéticos)  
(...) y están interesados por: una eliminación progresiva  
de las bellas artes... esto está motivado por el deseo de detener  
los recursos materiales y humanos... para  
convertirlos en fines socialmente constructivos.  
Como lo serían las artes aplicadas (...) Así  
Fluxus es completamente opuesto al objeto de arte como  
mercancía no funcional (...) Por lo tanto, Fluxus es  
ANTI-PROFESIONAL.  
En segundo lugar, Fluxus está en contra del arte como  
medio o vehículo que promueve el ego del artista,  
ya que las artes aplicadas deben expresar un problema  
objetivo a resolver y no la personalidad del artista...  
Fluxus debe tender así hacia un espíritu colectivo,  
el anonimato y el ANTI-INDIVIDUALISMO...<sup>112</sup>

El arte en *fluxus* posee un valor en sí mismo, como materia creativa libre de todo condicionamiento técnico o institucional, es un arte que responde a la fuerza expresiva por una necesidad de comunicar de manera abierta a todos y a toda posibilidad, sin restricción, sin marca, un arte que danza con la vida al mismo ritmo, que se compromete de manera colectiva a romper con las barreras elitistas, atravesando fronteras e invitando a la creación como medio que va más allá de los lineamientos habituales, en un intento por transformar la sociedad a través de la reflexión propuesta en sus obras. Cuestiona la utilización de elementos a partir de su modo de empleo, de manera inusual, se presenta como una continuación de los planteamientos propuestos en el Dadaísmo, en donde lo absurdo es perfectamente válido, en *fluxus* no existe el error ni por tanto una forma definida expresiva, sino que es la invitación a fluir en el curso creativo natural de la vida, lo que la conforma y lo que la rodea.

---

<sup>112</sup> CLAVEZ, Bertrand. *George Macuinas, une revolution furtive, op. cit.*, p. 32.

Dentro de esta dinámica de apertura creativa la intérprete clarinetista en su obra *TRA\_MO* (2018), para clarinete, acción y proyección de video, durante la acción entrega monedas de chocolate al público, acto absurdo que sin embargo cuestiona el valor del arte e invita a la reflexión en cuanto a la utilización del dinero en la sociedad actual.

En este sentido ser artista es manifestarse de forma creativa en la vida, elaborar obras que expresan más allá del tipo de material, elementos o técnica empleada, ser artista parte de una reflexión del cotidiano que necesita ser manifestada, sin importar el medio creativo que se emplee el arte integra la vida, desde lo cual todos poseemos cualidades de artista, en este sentido Joseph Beuys expresa: “La frase «Cada uno es artista» significa simplemente que el hombre es un ser imaginativo y que puede producir como creador, y de muchas maneras. En principio, no me importa que la producción provenga de un pintor, un escultor o de un físico”,<sup>113</sup> lo que pone en evidencia que la creación responde a una manifestación que surge de forma natural más allá del estatus de artista, en donde el valor es otorgado a la creación como forma expresiva más allá de quien la realice.

Es importante destacar que los elementos empleados no tienen restricción, todo puede ser arte y el arte está en todas partes, la vida se manifiesta como arte y el arte es la vida, en este sentido el arte se reconfigura desvaneciéndose, puesto que todo se transforma en arte, tal como lo señala Macuinas en *fluxus* el arte es un arte nihilista un anti-arte, así “el anti-arte es la vida, la naturaleza, la verdadera realidad – es una unidad y un todo. La lluvia es del anti-arte, un estornudo es del anti-arte...”,<sup>114</sup> por tanto la expresión artística se encuentra en todas partes, todo es arte, el mundo que nos rodea forma parte de una gran obra, es una obra, en un continuo crear y en la continua evolución del entorno cambiante.

*Fluxus* es una forma de creación abierta, en donde las manifestaciones creativas son variadas, no existen objetivos específicos sino ideas que se entretajan entre los diferentes artistas, que por más diversas que sean, conducen al mismo punto: hacia un arte que participa de la vida, que forma parte de ella como experiencia, fusionando así el arte en la vida y transformando los elementos cotidianos en arte. Así la relación de creación artística ligada a la vida es presentada no como una imitación de la vida, sino que es parte de ella.

---

<sup>113</sup> DEVAUX, Letitia y EDWARDS, Luci. *Fluxus Revolution. Textes Essentiels*, op. cit., p. 23.

<sup>114</sup> *Ibid.* p. 8.

Las obras *fluxus* se desarrollan de forma simple dada la manera como son concebidas y la forma como son presentadas, en estas obras la implicación del público cambia, no es la invitación a la participación, sino que el público se transforma en intérprete de la obra. Cabe señalar que en su mayoría son obras que giran en torno a la música, en donde la partitura se trata de instrucciones y no de notación musical tradicional, instrucciones que un intérprete no especializado puede realizar, un ejemplo de ello lo encontramos en la obra de George Brecht *Time-Table Event* (1961), obra que debe realizarse en una estación de tren, el intérprete debe elegir los horarios para posteriormente ser interpretados, así 7:16 equivale a 7 minutos 16 segundos durante los cuales el intérprete debe hacer cualquier cosa en este transcurso de tiempo, de tal manera que siguiendo la cifras de los horarios, los intérpretes deben realizar una actividad o decidir no hacer nada, lo cual elabora la obra siguiendo las indicaciones: “Entrar en una estación, tomar un horario, observar cualquier cifra -3.25- y esperar 3 minutos 25 segundos. Todo lo que pase durante este tiempo es el acontecimiento”.<sup>115</sup>

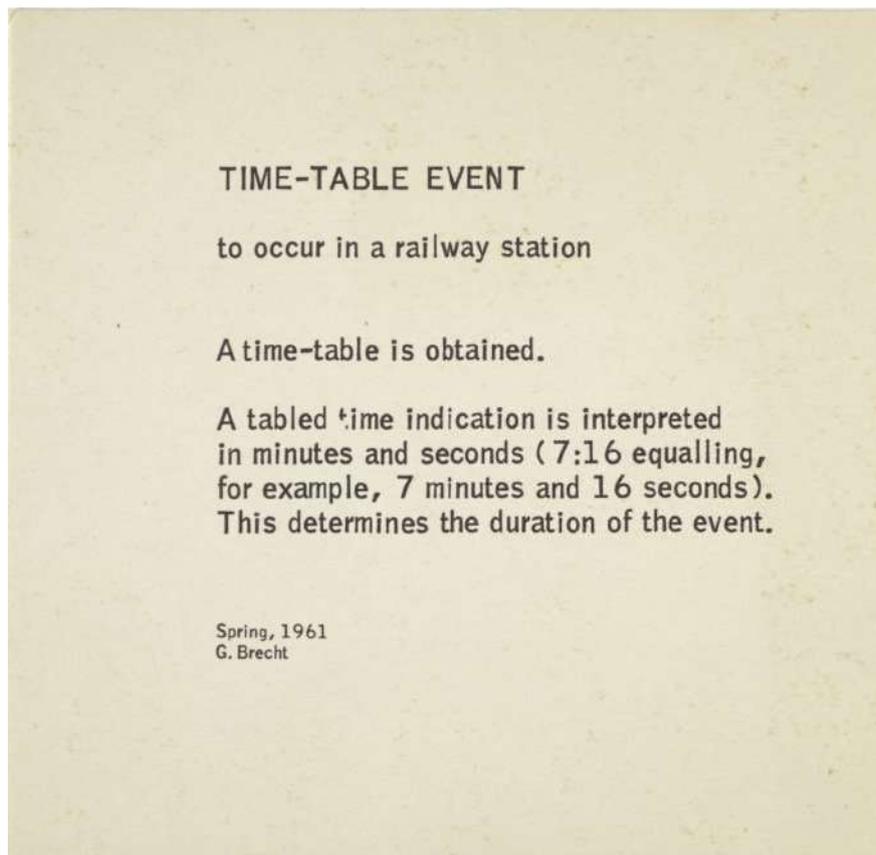


Figura 19. *Time-Table Event* (1961) George Brecht

---

<sup>115</sup> LUSSAC, Olivier. *Fluxus et la musique*, op. cit., p. 44.

Empleando el principio de música concreta los artistas *fluxus* crean sus obras, tal como se observa en las composiciones de Dick Higgins entre 1960 y 1963, obras en las cuales la partitura está constituida por una serie de indicaciones que el intérprete debe seguir, un ejemplo de ello lo podemos observar en Música de burbujas: “Batir y diluir bien el jabón en polvo - o reemplazarlo por glicerina. Con una aspiradora formar bolas de jabón durante el tiempo que quiera / hasta que no haya más”.<sup>116</sup> Otro ejemplo de ello lo observamos en la obra *Paper Piece* (1960) de Benjamin Patterson en donde propone improvisar con papel, cuya partitura expone la forma de realizar dicha acción, en una entrevista describe la forma en que se presentan las partituras de este tipo de música:

Yo mismo, utilizo textos que explican la acción en detalle, cómo producir tal o cual efecto, y así sucesivamente, Otros utilizan cinta adhesiva, cuerda, guías telefónicas, las imperfecciones del papel de mala calidad, fotografías de hormigas, cosas que parecen más o menos como partituras clásicas, huellas de animales salvajes...<sup>117</sup>

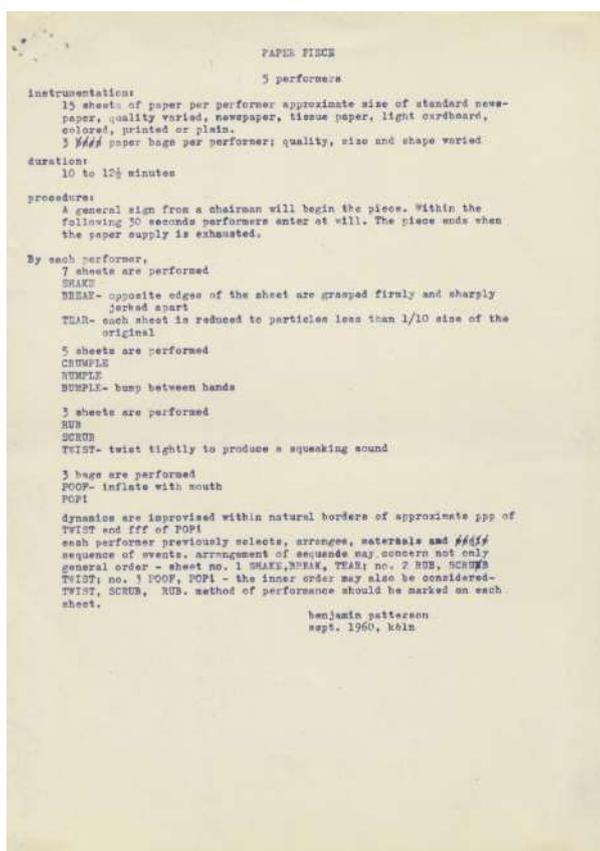


Figura 20. *Paper Piece* (1960) Benjamin Patterson

<sup>116</sup> DEVAUX, Letitia y EDWARDS, Luci. *Fluxus Revolution. Textes Essentiels*, op. cit., p. 68.

<sup>117</sup> FEUILLIE, Nicolas. *FLUXUS DIXIT. Une anthologie Vol. I.*, op. cit., p. 91.

Lo anterior nos muestra de forma clara que estas obras, algunas de las cuales son sonoras, implican la acción, la acción entra en vínculo con la vida, pues tal como lo propone Cage, quien plantea la necesidad de trascender la organización sonora musical e insistir sobre la *performance* y la vida cotidiana, puesto que es posible descubrir posibilidades creativas en el entorno cotidiano, tanto en los sonidos y en las acciones, de tal manera que exista una apertura al mundo traspasando toda separación entre el arte y la vida lo que conduce al mismo auditor a crear su propia obra musical o artística desde lo que escucha, observa y experimenta en su entorno, de esta manera como lo plantea Olivier Lussac *fluxus* es un “después de John Cage”, puesto que Cage definía la vida como un flujo incesante que da origen al concepto de evento.<sup>118</sup>

Las ideas transmitidas por Cage en la *New School for Social Recherche* se desarrollan en obras posteriores como un legado que fructifica, recordemos el interés de Cage en la relación de la obra de arte y el ser, desde lo cual desvincula la sensibilidad del el artista puesta en la obra, otorgando especial importancia a aquello que el público percibe de la obra, es decir lo que la obra comunica en sí misma sin carga emocional por parte de su creador, sin la expresión de su yo:

Además al estar la música libre de todo mensaje expresivo o comunicativo en el sentido tradicional, el acto de interpretación que lleva a cabo la audiencia (como el movimiento hermenéutico que descubre el sentido), cede ante lo que Cage denominaba “capacidad de respuesta sensible” o “capacidad de respuesta” a secas: una forma de recepción que surge de la ejecución, pero que no viene determinada por ella; una recepción que es constitutivamente dependiente de cada uno de los integrantes de la audiencia, tanto como lo es del compositor o del ejecutante.<sup>119</sup>

La música de Cage es música que se construye desde la utilización de elementos no convencionales y la invitación a la escucha de manera análoga a los objetos encontrados de Duchamp, tal como lo observa Brecht “Cage emplea sonidos ambientales como si fuesen ready-mades”.<sup>120</sup> Cage, como aporte importante incorpora la acción en sus composiciones, así como también otorga una especial importancia a la parte visual, tal como se puede observar en su obra *4'33"* (1952), que más allá del silencio y la escucha activa del entorno se encuentra la presencia del intérprete, quien a partir de su presencia da relevancia a la parte visual de la obra. Así mismo en la obra *Acto sin título* (1952) va más allá de lo sonoro concediendo atención a la parte visual

---

<sup>118</sup> LUSSAC, Olivier. *Fluxus et la musique*, op. cit., p. 17.

<sup>119</sup> BRANDEN, Joseph. Azar, *indeterminación, Multiplicidad*. En: *La Anarquía del Silencio. John Cage y el Arte Experimental*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, p. 228.

<sup>120</sup> ROBINSON, Julia. John Cage y la «*investidura*» *emascular el sistema*. En: *La Anarquía del Silencio. John Cage y el Arte Experimental*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, p. 93.

de la obra a través de acciones y otros elementos que entran en diálogo con la parte sonora. En *Water Music* (1952), *Water Walk* (1959), observamos la relación entre el sonido y la acción, obras en las que combina sonoridades de un instrumento musical y de “instrumentos sonoros,” es decir objetos del cotidiano, empleados para producir sonidos los cuales están en vínculo con la acción; en *45' For a Speaker* (1953) expone de manera clara el diálogo entre lo sonoro y la acción, elaborada a partir de la selección de treinta y dos indicaciones conformadas por sonidos y gestos:



Figura 21. *Water Walk* (1959) John Cage

Las partes del piano incluían ruidos y silbidos además de los sonidos del piano y del piano preparado. Para el orador, hice una lista de ruidos y gestos. Mediante operaciones al azar, determinando qué ruido y qué gesto se debía hacer en qué momento, los agregué al texto. [...]

Estructura (vacía) (normalmente sin estructura) [...]

Tiempo (y ritmo)

Sonido (y ruidos)

Silencio

Al azar

Técnica en general (sin técnica)

Otras artes (sombras, etc. : sonidos ambientales) [...]

Música (obra de arte) [...]  
Teatro (obra musical de la vida) [...]  
Error  
Psicología (expresividad) (inspiración)<sup>121</sup>

De esta manera podemos observar la relación de lo sonoro y la acción en la construcción de la obra, que se entreteje con elementos de la vida y se comporta como ella, en una combinación interdisciplinar que consolida de manera natural todos los elementos en la obra, elementos que se desarrollan de forma análoga a la vida, no como una imitación sino como creación extendida, en una invitación a la apertura sensible. Así los sonidos y acciones del cotidiano trascienden las experiencias ordinarias creando una nueva lectura de la vida en la apertura sensitiva y sensible, de tal modo que el arte se aproxima a la vida, es un arte elaborado con sus mismos elementos, transformando la visión del mundo en una mirada sensible que dialoga con todo aquello que transcurre alrededor, esto pone en evidencia la estrecha relación que se genera entre el arte y la vida cuando se experimenta la vida como se experimenta el arte y viceversa.

Como muestra de lo anterior, las acciones poéticas sonoras emplean objetos del cotidiano desde sus sonoridades realizando un dúo con la libre improvisación del clarinete, al mismo tiempo que se realiza la acción, un ejemplo de ello se observa en la obra *Déplacement dérogatoire...?* (2020), acción realizada en la calle, en donde la intérprete clarinetista ata cadenas a sus pies, manos y cuello, las cuales tras la marcha producen sonoridades que entran en diálogo con la mitad del cuerpo del clarinete, pues como manifestación metafórica se emplea solo una parte del instrumento. Esta acción poética sonora pone de manifiesto la relación cotidiana de un contexto actual puesto en obra, como manifestación activa de la percepción de vida.

Ahora bien, es cierto que el movimiento de cualquier objeto o cuerpo lleva en sí implícita la acción y en cualquier caso produce un sonido y así mismo la quietud manifiesta el silencio, sin embargo no siempre la aparente quietud es silenciosa, pues en el aire existen frecuencias provenientes de medios no visibles que se manifiestan. En este sentido Cage propone el acercamiento del arte a la vida centrando su enfoque en lo sonoro y el silencio en relación con la acción, alrededor de lo cual plantea el vínculo natural del arte y la vida, desde la cual todos somos artistas si la vida se

---

<sup>121</sup> CAGE, John. *Silence. Conférences et écrits*. Ginebra: Héros-limite, 2003, pp. 157-158.

experimenta con apertura, percepción y recepción hacia todo aquello que nos rodea, tomando como punto de partida el sonido:

Un sonido no se considera en sí mismo como pensamiento, como necesario, como requerido, para su propia elucidación, de otro sonido, como etc. [...]

Urgente, único, no informado por la historia y la teoría, más allá de la imaginación, centro de una esfera sin superficie, su futuro no tiene obstáculos, enérgicamente emitido. Imposible escapar de su acción. No existe como uno entre una serie de etapas discretas, sino como transmisión en todas las direcciones desde el centro del campo. Es inextricablemente sincronizado con todo lo demás, sonido, no sonido, que, más tarde, recibidos de otros conjuntos distintos al oído, funcionarán de la misma manera.

La acción relevante es teatral (la música [separación imaginaria entre el oído y demás sentidos] no existe), inclusiva e intencionadamente sin sentido. El teatro surge constantemente para seguir surgiendo; cada ser humano está en el mejor lugar para recibirlo. La respuesta adecuada (levantarnos por la mañana y descubrir que nos hemos convertido en músicos) (acción, arte) puede darse con un número cualquiera (incluso cero [cero y número, como el silencio y la música son irreales]) de sonidos.<sup>122</sup>

Como una aproximación concreta del sonido y la acción en relación a la vida Cage realiza *Theatre Piece* (1960), escrita para ser interpretada entre uno y ocho artistas de disciplinas variadas, utiliza notación gráfica no convencional, seguida por instrucciones a partir de la utilización de nombres o verbos y acciones, desde las cuales se crean situaciones en un espacio de tiempo determinado por la partitura, en donde el intérprete es libre de realizar la acción de la forma más adecuada en respuesta a sus competencias, es decir a la disciplina que pertenece, Cage hace especial énfasis en ello puesto que se trata de “música teatral”, en la que pretende emular la realidad creando modelos similares a los momentos de la vida tal como lo manifiesta: “Cuando, en la ciudad, caminas en la calle, ves gente que tiene intenciones particulares en su mente, pero ignoramos cuales son esas intenciones. Pasan muchas cosas y puede que no veas ningún propósito en ello”.<sup>123</sup>

Desde lo anterior, es posible observar la influencia de Cage en el desarrollo de *fluxus* como una continuación de sus ideas, extrapoladas a la variedad creativa que conlleva el planteamiento del arte en la vida y la libertad creativa, en una emancipación de todo lineamiento propuesta por *fluxus*,

---

<sup>122</sup> CAGE, John. *Silence. Conférences et écrits*, op. cit., p. 16.

<sup>123</sup> NYMAN, Michael. *Experimental Music*. Paris: Éditions Allia, 2017, pp. 121-123.

cuyo resultado es la heterogeneidad expresiva, desde la cual el arte se introduce al momento presente de la acción cotidiana como idea de transformación social en donde todos somos artistas. *Fluxus* propone un arte de fácil acceso, un arte para todos, un arte sin complejidad, que sirve para expresar el evento simple de la cotidianidad, todo es arte, desde la danza del experto bailarín hasta el movimiento del transeúnte tal como lo plantea Brecht, para quien “las situaciones más importantes son esas pequeñas cosas que suceden en la calle”,<sup>124</sup> así *fluxus* se presenta como una actitud artística frente a la vida, siendo de esta manera la invitación de participación al acontecimiento artístico, tal como lo expone Ben Vautier:

Fluxus es el “evento” de George Brecht: poner un jarrón de flores en el piano / Fluxus es la vida / acción musical: traer a un profesional del tango a bailar en el escenario / Fluxus es establecer una relación entre la vida y el arte / Fluxus es broma, entretenimiento y conmoción / Fluxus es una actitud hacia el arte y el no arte, el anti-arte, el rechazo de ego / Fluxus es una gran parte de la enseñanza de John Cage, Dada, Zen / Fluxus es ligero y contiene humor.<sup>125</sup>

Continuando con la apertura sonora del entorno y de la acción más allá de los planteamientos de Cage quien consideraba que todo sonido es música, *fluxus* pretende “abrir la esfera sonora a todas las posibilidades del mundo cotidiano”,<sup>126</sup> así como también propone la acción de forma diferente a la acción en la *performance* despojándola de su carácter virtuoso, dado que “la actividad artística no se puede diferenciar del acto cotidiano”,<sup>127</sup> en *fluxus* no existe una estética definida, es solo la utilización de sonidos, objetos, o actos empleados en un proceso creativo de forma natural, en el cual el autor participa no como protagonista sino como parte de este proceso.

Gran parte de los artistas que integraron *fluxus* provenían del campo artístico musical, por ello existe una aproximación al sonido como componente esencial en sus obras. En *fluxus* la experimentación y apertura del campo sonoro se plantea como “una prolongación de la música”<sup>128</sup> tal como lo señala Brecht, prolongación hacia la vida que se mezcla con otros elementos y otras artes. Esto también lo podemos observar en la propuesta creativa de Nam June Paik quien propone la “«música-acción», una música concebida no sólo como una producción sonora sino abierta a la vida integrando los objetos y las acciones”,<sup>129</sup> un ejemplo de ello lo observamos en su

---

<sup>124</sup> NYMAN, Michael. *Experimental Music*, op. cit., p. 124.

<sup>125</sup> LUSSAC, Olivier. *Fluxus et la musique*, op. cit., p. 18.

<sup>126</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>127</sup> *Ibid.* p. 45.

<sup>128</sup> *Ibid.* p. 46.

<sup>129</sup> FEUILLIE, Nicolas. *FLUXUS DIXIT. Une anthologie Vol. I.*, op. cit., p. 12.

obra *One for Violin Solo* (1962), acción sonora que consiste en destruir un violín frente al público. El trabajo creativo de Paik entorno a la relación entre la música y la acción se manifiesta en su interés de ir más allá de la música como evento sonoro, desde lo cual propone integrar la acción que interactúa con el sonido como acto creativo:

Espero, debo renovar la forma ontológica de la música. En un concierto tradicional, es el sonido el que se mueve cuando el público está sentado. En lo que llamo mi «música-acción», los sonidos, etc. se desplazan y la música ataca al público. En «Sinfonía para 20 piezas», los sonidos, etc. se desplazan, pero también el público. En «Música Ómnibus No.1» (1961), es el sonido quien se sienta y el público quien lo visita. En «Exposición musical», el sonido está sentado y es el público quien interpreta y ataca.<sup>130</sup>



Figura 22. *One for Violin Solo* (1962) Nam June Paik

---

<sup>130</sup> DEVAUX, Letitia y EDWARDS, Luci. *Fluxus Revolution. Textes Essentiels*, op. cit., pp. 37-38.

En este sentido es importante señalar que las acciones poéticas sonoras, propuesta creativa de la intérprete clarinetista presentan una exención de la música hacia lo sonoro, es así como en algunas de las obras se emplea lo sonoro del clarinete, tanto desde lo musical como desde lo puramente sonoro del instrumento, poniendo en relieve los ruidos del mecanismo, los chillidos, entre otros. Otra de las maneras como se emplea lo sonoro es desde lo musical en diálogo con un objeto sonoro, de esta manera en *72 Cucharas: volé, volé* (2020), acción realizada en la calle, en donde 72 cucharas son pegadas a la cola de un vestido, las cuales producen sonido en el contacto con el suelo de la calle cuando la intérprete clarinetista se desplaza, esta acción alterna lo sonoro del clarinete y las cucharas creando un dúo durante el desplazamiento, así mismo se crea un solo de clarinete cuando no hay desplazamiento, pues en el momento en que la intérprete clarinetista se detiene, cesa lo sonoro de las cucharas, dejando espacio al solo en el cual se interpreta un fragmento del *Ave María* de Schubert, creando de esta forma un discurso tanto musical como sonoro.



Figura 23. *72 Cucharas: volé, volé* (2020) Angelica Rodriguez

La diversidad de elementos que conforman las obras de *fluxus* parten desde la experimentación hasta la emancipación creativa, que de forma natural se integra a la vida tomando elementos de la misma y creando tantas obras como situaciones posibles, en esta variedad la unión de diferentes campos creativos participa en la elaboración de sus obras, que sin límites expresivos se integran para dar paso a la exploración fuera de toda regla o técnica. En *fluxus* todo es un campo de posibilidades, todo es permitido, no existe error, ni tiempo, ni normas, solo instrucciones que se transforman en acciones que devienen obra, así como también es permitido el uso de materiales tomados de todas partes para la creación de una pieza *fluxus*.

En relación a la utilización de elementos variados podemos señalar la obra de Richard Maxfield, quien hace uso del registro sonoro tanto de instrumentos musicales como de sonidos del entorno, elabora una suerte de banco de sonidos a través de la modificación sonora, almacenándolos para posteriormente utilizarlos según sus intereses creativos, un ejemplo de ello lo encontramos en *Mechanical Fluxusconcert*, la cual consiste en la difusión de sonidos del cotidiano registrados previamente, captados a través de la utilización de micrófonos instalados en la calle en diferentes puntos, para ser transmitidos posteriormente mediante altavoces.<sup>131</sup> En esta obra podemos observar la diversidad creativa en torno al sonido y el entorno.

Otro ejemplo de ello lo encontramos en las obras de Robert Watts, las cuales se manifiestan como eventos que proponen la apertura a diversas experiencias creativas, constituyendo así acontecimientos que implican una relación entre el arte y la vida, estos acontecimientos aparecen como una serie de instrucciones o invitación a la participación de experiencias dentro de la vida como obra, tal como transcurre en el *Yam Festival* (1963), realizado en New York, organizado junto con George Brecht y La Monte Young, en donde se presentan eventos tales como el envío de cartas postales, acciones, palabras, y objetos de todo tipo: fotos, lápices, comida, jabón, etc., a un público elegido al azar, cuyo interés, como lo expone Watts es el de llamar la atención, de tal manera que a través de ello pudiese comunicar algo de lo que se quiere hablar, y/o transmitir un mensaje por medio de objetos que habitualmente no son considerados útiles para el arte.<sup>132</sup>

Watts transforma aquello que se encuentra en el entorno en componentes potenciales para la creación de la obra, así elementos del cotidiano alrededor nuestro que representan “distracciones” para Watts son posibilidades con todo un sentido creativo, de tal manera que profundizando y

---

<sup>131</sup> LUSSAC, Olivier. *Fluxus et la musique*, op. cit., p. 33.

<sup>132</sup> DEVAUX, Letitia y EDWARDS, Luci. *Fluxus Revolution. Textes Essentiels*, op. cit., p. 54.

reflexionando en estas distracciones es lo que conduce a un hecho artístico. Desde una nueva lectura de aquello que nos rodea, la forma de observar y estar en la vida surge la posibilidad de re-crear el entorno de una manera artística, originando la obra, de esta forma las “distracciones” de Watts son acontecimientos sin especial relevancia, que por medio del sentido creativo se transforma en arte, de tal suerte que todo lo que nos rodea puede ser una obra si es esta la intención. Frente a la cuestión del cómo decidir lo que es importante para el arte Watts argüe: “cuando decidimos hacer algo al respecto”.<sup>133</sup>

En este sentido, para Macuinas y Ben Vautier la creación artística es como un juego, en el que se unen diferentes elementos sin un objetivo determinado, con total apertura al mundo y hacia aquello que sucede en la vida, en donde se deja de lado el conocimiento artístico categórico, permitiendo simplemente que la vida sirva como modelo al arte.<sup>134</sup> De manera análoga los fundamentos creativos de Dick Higgins se basan en la apertura, libertad y fantasía, para quien las obras *fluxus* se transforman en obras a partir de la atención del espectador al evento y la experiencia creativa, lo que constituye la naturaleza creativa en el momento de vivenciar una obra, así en su obra *Winter Carol* (1959), los intérpretes deben escuchar copos de nieve caer en el suelo, con una duración determinada por ellos mismos antes de iniciar la obra.<sup>135</sup>

La manifestación poética en el acto creativo se refleja de forma contundente, numerosas obras contienen una relación poética que se expone en la acción o en lo sonoro, puesto que la vida contiene fragmentos de belleza que inspiran el arte de forma general. Ahora bien, *fluxus* no sólo se inspira de la vida sino que la toma tal como ella es en su realidad y belleza, en todas sus manifestaciones, y la expone como obra, de tal manera que trasciende la forma poética tradicional extrapolándola a diferentes campos como manifestación extendida.

Alrededor de la utilización poética Jackson Mac Low propone la aleatoriedad generada por el azar en la utilización del texto, así mismo plantea una interpretación poética en la cual señala cambios en la modulación e intensidad sonora de la voz y el tiempo, lo que denomina “*change play*” tal como se propone en su obra *The Marrying Maiden* (1960) cuyo texto es derivado del *I Ching*. Así mismo, Mac Low propone la experiencia poética fuera de los convencionalismos habituales como se ha mencionado, esto lo podemos observar en la película *Tree Movie* (1961), película que

---

<sup>133</sup> DEVAUX, Letitia y EDWARDS, Luci. *Fluxus Revolution. Textes Essentiels*, op. cit., p. 57.

<sup>134</sup> LUSSAC, Olivier. *Fluxus et la musique*, op. cit., p. 246.

<sup>135</sup> *Ibid.* p. 48.

consiste en grabar un árbol durante largo tiempo, este árbol puede ser reemplazado por una montaña, el mar, una flor, un lago, etc., señalando a modo de instrucciones la manera de realizar la película y la importancia de su prolongada duración. La simplicidad de esta obra pone en evidencia su interés por mostrar que esto puede ser realizado por cualquier persona, en donde como última instancia planea el no realizar la grabación, sino simplemente observar el paisaje, es allí en donde reside el acto creativo.<sup>136</sup>

En relación a lo anterior, el trabajo creativo de la intérprete clarinetista hace uso de lo poético en cada una de sus obras, en las cuales la combinación de los diferentes elementos convergen en la manifestación poética del acto creativo, en donde pequeñas acciones son metáfora de acontecimientos, de tal manera que lo poético emerge, y es desde lo poético se invita al público a observar y/o participar en las acciones poéticas sonoras, pues lo poético se expresa desde la acción, en la utilización de los diferentes materiales y en el diálogo creado entre los mismos. A partir de ello, la intérprete clarinetista toma la decisión de denominar acciones poéticas sonoras su trabajo creativo, puesto que desde su sensibilidad creativa, en el vínculo de lo sonoro, la acción y los diferentes elementos, surge lo poético de cada obra.

Así mismo se observa el trabajo de Robert Filliou, el cual parte de la idea del arte en la vida como manifestación creativa permanente, desde lo cual explica que “La Creación Permanente es una obra colectiva. No puede ser perfecto a nivel de sus componentes, sino sólo en su conjunto, tan pronto como un número cada vez mayor de personas lo pongan en práctica”,<sup>137</sup> observamos así su interés de integrar el arte a la vida y la vida al arte de manera constante. Alrededor de 1960, Filliou tras su encuentro con Daniel Spoerri incorpora elementos aleatorios en sus obras elaborando así una “poesía visual”, lo que lo conduce posteriormente a realizar acciones en la calle con textos cortos que deben ser interpretados de manera libre, dando origen de esta manera a la “poesía de acción”. Dentro de sus actividades creativas cabe mencionar la creación de *La Galería Legítima* en 1962, una galería itinerante compuesta por pequeños objetos artísticos elaborados por él o por otros artistas, transportados en la gorra que llevaba el sello de “Galería Legítima – Sombrero de obra(s) maestra(s)”, estos objetos eran presentados al público en la calle, de tal manera que al ser expuestos sin intermediario institucional o del mercado del arte legitiman

---

<sup>136</sup> LUSSAC, Olivier. *Fluxus et la musique*, op. cit., pp. 35-37.

<sup>137</sup> SYLVIE, Jouval. *Robert Filliou: « Exposition pour le 3e œil »*. En : MUSÉE D'ART MODERNE MÉTROPOLÉ. *Robert Filliou. Génie sana talent*. Alemania: Éditions Hatje Cantz, 2003, p. 9.

el valor artístico de esta poesía viva, de acción y de comportamiento, pues tal como lo expone Filliou esta forma de expresión artística “no es desdeñable”.<sup>138</sup>

Una forma poética expresiva del trabajo de Filliou lo podemos observar en su obra 3 No-Plays (1962-1964), *No-play 1* (1962) no tiene público y en *No-play 2* (1964) el espacio y tiempo es protagonista, en donde el público no debe envejecer.

### *No-play nº 1 / No pieza nº 1*

Es una pieza donde nadie debe venir a ver. Es decir, la inasistencia de cualquiera hace la pieza. A pesar de la campaña publicitaria sobre el espectáculo por parte de la prensa, radio, TV, invitaciones personales, etc.

No se debe decir a nadie que venga.

No se debe decir a nadie que no venga.

En cualquier caso, no se debe impedir a nadie que venga!

Pero nadie debe venir, o no hay pieza.

Es decir, si los espectadores vienen, no hay pieza, y si no vienen los espectadores, no hay pieza... Quiero decir, en cualquier caso, hay una pieza, pero es una no-pieza.<sup>139</sup>



Figura 24. *No-play 1* (1962) Robert Filliou

La diversidad creativa en *fluxus* se debe a la naturaleza variada de quienes lo conforman, cada manifestación se presenta con un componente que las une: la vida, en torno a un aura que se sin unificar las diferentes obras las abriga, la naturaleza creativa simple de *fluxus* entra en el espacio

<sup>138</sup> SYLVIE, Jouval. *Robert Filliou: « Exposition pour le 3e œil »*. En : MUSÉE D'ART MODERNE MÉTROPOLE. *Robert Filliou. Génie sana talent*, op. cit., pp. 10-11.

<sup>139</sup> FEUILLIE, Nicolas. *FLUXUS DIXIT. Une anthologie Vol. I.*, op. cit., p. 236

que nos circunda, de la forma como lo expresa Yoko Ono: “El arte no es una simple réplica de la vida. Equiparar el arte en la vida es diferente de replicar la vida en el arte”.<sup>140</sup> La creación en *fluxus* se manifiesta de forma multidisciplinar, no existen lineamientos propios de una disciplina específica, sino el diálogo permanente entre ellas. Es importante mencionar que en casa de Ono se llevaron a cabo varias presentaciones de las expresiones creativas de *fluxus*, organizadas junto con La Monte Young alrededor de 1960.

En esta atmósfera creativa abierta que combina diferentes elementos se encuentra el trabajo La Monte Young. Proveniente del campo musical en 1960 abandona la notación gráfica tradicional elaborando partituras de instrucciones de manera análoga a Brecht y otros artistas *fluxus*. El trabajo colaborativo con la bailarina y coreógrafa Anna Halprin lo conducen a la experimentación sonora, en la cual, a través la utilización de sonidos prolongados en un espacio específico, sin tiempo ni estructura, crea una experiencia que entra en comunicación con el público desde una escucha dinámica, dado que cada sonido posee su propia naturaleza, este se conecta con la naturaleza del oyente a través del acto de escucha, creando así una de sus obras más importantes con Marian Zazeela: *Dream Hause* (1963), una obra conformada por luces y sonido, creando un espacio en el cual el público e intérpretes son habitados y entran a habitar la obra.<sup>141</sup>

En su interés por ampliar el campo de escucha, en una relación con la acción, Young elabora una serie de piezas denominadas “composición”, cuya partitura a manera de instrucción señala una acción a realizar, así en Composición 1960 n° 2 se trata de hacer una fogata frente al público, lo que pone en cuestión el rol del compositor, del intérprete y la naturaleza del sonido.<sup>142</sup>

*Fluxus* propone con completa libertad la expresión creativa natural de un hecho expresivo que sin ataduras técnicas se manifiesta en un estrecho vínculo con la vida, integrándose a ella, así el arte en *fluxus* se manifiesta tal como lo plantea Ben Vautier: “*el arte es total*, es decir que *Todo puede ser arte*”,<sup>143</sup> y este “Todo” de Vautier es la fuerza expresiva que se comunica con contundencia. Cabe resaltar que la influencia de las actividades creativas *fluxus* da origen a otros grupos tales como *Aktual* en Praga y *Zaj* en España. El grupo *Aktual* es fundado en 1962 por Milan Knížák en compañía de otros artistas, quienes crean una serie de acciones o manifestaciones realizadas en

---

<sup>140</sup> FEUILLIE, Nicolas. *FLUXUS DIXIT. Une anthologie Vol. I.*, op. cit., p. 194.

<sup>141</sup> LUSSAC, Olivier. *Fluxus et la musique*, op. cit., pp. 56-58.

<sup>142</sup> FEUILLIE, Nicolas. *FLUXUS DIXIT. Une anthologie Vol. I.*, op. cit., p. 9.

<sup>143</sup> DEVAUX, Letitia y EDWARDS, Luci. *Fluxus Revolution. Textes Essentiels*, op. cit., p. 43.

la calle, a través de las cuales se pretende eliminar el límite entre el arte y la vida involucrando al espectador, de tal modo que este pudiese salir de lo cotidiano rompiendo con las convenciones artísticas y con ello transformar la vida.<sup>144</sup> Como ejemplo de ello podemos mencionar las acciones realizadas en la calle que llevan por nombre “Demostraciones”, una de ellas es *Demostración para todos los sentidos* (1964), la cual tiene un componente sonoro en la acción. En 1965 Milan entra en contacto con Macuinas, quien tras reconocer el valor de su trabajo lo invita a New York a participar de las actividades realizadas por *fluxus*, sin embargo solo dos años más tarde puede responder a esta invitación tras la obtención de la visa americana. La proximidad con *fluxus* durante este mismo período lo lleva a ser nombrado director de *fluxus* en Praga, en donde organiza una serie de conciertos en 1966, conciertos en los cuales participan Dick Higgins, Ben Vautier, Serge Oldenbourg, Alison Knowles y Jeff Berner.<sup>145</sup>



Figura 25. *Demostración en todos los sentidos* (1964) Milan Křížák

---

<sup>144</sup>CENTRAL EUROPEAN ART DATABASE. *Milan Křížák*. [en línea] 2011-1016 [Consulta: Diciembre 15 de 2020] Disponible en: <http://cead.space/Detail/people/15/view/biography>

<sup>145</sup> FONDATION LA DOUTE. *Milan Křížák. Ben & Fluxus Collection*. [en línea] 2013 [Consulta: Diciembre 15 de 2020] Disponible en: <https://www.fondationdudoute.fr/artiste/15/1584-presentation.htm>

*Zaj* es fundado en 1964 por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, grupo al que más tarde se unirá Esther Ferrer, se dio a conocer a través de lo que denominaron “concierto de teatro musical”,<sup>146</sup> realizado en Madrid en este mismo año. Con planteamientos análogos a *fluxus*, centran sus intereses creativos en un arte efímero que se integra a la vida de forma natural y con total libertad, su poética se manifiesta a manera de “acontecimiento o evento, constituyendo una apuesta radical por lo efímero por lo *infraleve*, pero también como acabamos de ver, por la máxima apertura a la hora de ser recibida”,<sup>147</sup> en este sentido aunque exista una partitura el resultado final de su interpretación tanto por parte del intérprete como del público es completamente abierta. Así mismo se plantea como un reivindicador social y se manifiesta como una “*intención negada*, es decir, nada se espera del público pese a que haya mil intenciones potenciales. La intención es no intentar nada, que cada cual saque sus propias conclusiones a partir de la *proposición* de turno [...] Algo totalmente opuesto, por tanto, a la eterna costumbre de querer encontrar una causa y un fina a toda acción humana”.<sup>148</sup>

*Zaj*, tal como lo define Esther Ferrer es “una posibilidad llevada a la práctica”,<sup>149</sup> o como lo señala Juan Hidalgo, no es un grupo sino una expresión creativa que se presenta en la vida a través de una “intención” libre sin pretensión alguna.<sup>150</sup> Así, las obras *Zaj* se presentan de forma equivalente a *fluxus*, en donde el arte se integra a la vida como manifestación expresiva y diferentes campos creativos convergen desde la expresión musical, poética, plástica y teatral, tomando como punto esencial el evento en una suerte de engranaje entre el arte y la vida.

Como ejemplo de la naturalidad creativa y completa libertad lo encontramos en la obra *Piano Music* (1961) de Walter Marchetti, obra cuya partitura se presenta que a manera de instrucciones y puede ser interpretada por cualquier persona, esto desmitifica la figura del artista de la misma manera que en *fluxus*:

- 1) Saludar, 2) sentarse al piano, 3) probar la sordina 4) probar el pedal, 5) mirar el interior del piano, 6) sentar y probar el pedal y la sordina, 7) mirar otra vez el interior del piano, 8) rodear el piano, 9) sacar de su interior una caja de cartón, 10) sacar de ella una jaula y

---

<sup>146</sup> MORO VALLINA, Daniel. *De Zaj a La New Discipline, o La Interdisciplinariedad en la Creación Contemporánea*. Revista De Musicología, vol. 42, no. 2, p. 845. [en línea] 2019 [Consulta: Diciembre 16 de 2020] Disponible en: [www.jstor.org/stable/26869451](http://www.jstor.org/stable/26869451)

<sup>147</sup> LUNA, Diego. *ZAJ. Arte y política en la estética de lo cotidiano*. España: ATHENAICA Ediciones Universitarias, 2015, p. 46.

<sup>148</sup> LUNA, Diego. *ZAJ. Arte y política en la estética de lo cotidiano*, op. cit., p. 49.

<sup>149</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>150</sup> *Ibid.* p. 27.

meterla en el piano, 11) meter la jaula en la caja y sacarla, 12) sacar el pájaro de la jaula y meterlo en el piano, 13) llevarse fuera la jaula y la caja, 14) colocar cuatro ceniceros, 15) colocar tres ceniceros sobre el piano, 16) quitarse la chaqueta y la corbata, 17) peinarse, 18) producir un sonido agudo con una flauta, 19) encender cigarrillos y apagarlos en los ceniceros, 20) mirar con unos prismáticos, 21) tocar una nota ayuda [sic] al piano, (el do de la última octava). Duración indeterminada (10 minutos aprox.).<sup>151</sup>

De esta forma la creación artística expresada a través de la acción en *fluxus* y en los grupos homólogos *Aktual* y *Zaj*, toman como punto de referencia la vida y se transforman en la vida, de forma simple el arte se trasmite trascendiendo toda frontera, regla y técnica para expresarse de manera intrínseca al entorno desde lo humano y lo social, en donde artista y del público ocupan el mismo lugar en la construcción de la obra. En este sentido Rosselee Goldberg expresa la implicación del artista y público en el proceso creativo como una forma viva de hacer arte, tanto desde la postura del artista como la del público receptor y creador:

El espectador del arte, el lector de un texto, el público de cine o de una producción teatral, todos son *performers*, intérpretes, porque nuestra reacción *viva*, inmediata, a la obra de arte es esencial a la consecución de dicha obra.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> LOPEZ GRADOLÍ, Alfonso. *La escritura mirada. Una aproximación a la Poesía Experimental Española*. Madrid: S.L. Calambur Editorial [en línea] 2008 [Consulta: Diciembre 16 de 2020] Disponible en: <https://books.google.fr/books?id=YGMwDgAAQBAJ&pg=PT174&dq=zaj+en+espa%C3%B1a&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwj5OG4v9PtAhULxoUKHaGeDgsQ6AEwBXoECAYQAg#v=onepage&q=Piano%20music&f=false>

<sup>152</sup> GOLDBERG, RoseLee. *Performance. L'art en action, op. cit.*, pp. 10-11.

## 1.2 Live Art

El periodo evolutivo del arte de acción, con la presencia del artista en la obra, que surge a partir del periodo de vanguardias, como bien se ha señalado, continúa consolidándose en la actualidad. Es así como se observa que la manifestación creativa al margen de reglas estrictas y con la intención de ir más allá del lineamiento específico de cada disciplina crea una sinergia entre diferentes prácticas artísticas en donde el cuerpo del artista toma un lugar de importancia, las cuales dependiendo sus características adoptan el nombre de los movimientos anteriormente expuestos: *performance*, *happening* y *fluxus*, cuyo mayor desempeño se vio floreciente entre los años 1960 y 1980, y en su posterior manifestación alrededor del concepto *live arte*.

Estas formas artísticas continúan en desarrollo, es por ello que se han desdibujado algunas de sus características que permitían ubicarlas dentro de una línea creativa definida dentro al arte de acción. Es importante aclarar que tanto la *performance*, *happening* y *fluxus* no pretendían delimitar la manifestación expresiva, sino por el contrario ampliar las limitaciones creativas, sin embargo, como se ha observado algunas de las formas expresivas por su similitud contienen elementos particulares que permiten integrarlas a una u otra corriente artística en torno a la acción, en donde se hace presente la implicación del público y, cuya temática y elementos contenidos en la obra le confiere el lugar ocupado dentro del movimiento afín a la misma. Así, en el constante desarrollo del arte de acción es posible observar en los años posteriores la expansión de sus características específicas, lo cual condujo a una mayor hibridación entre las diferentes artes y el arte de acción, y con ello al planteamiento nuevos cuestionamientos y enfoques en torno a las prácticas artísticas que se contienen elementos de la vida, siendo este el punto importante y eje articulador entre estas manifestaciones.

Recordemos una vez más como referente de lo anterior, el interés de la Bauhaus, que además de crear un arte total para el cual había adoptado la *performance* como medio de aproximación, también denotaba un interés en llevar el arte al contexto real, así la Bauhaus “había incorporado directamente diversas preocupaciones estéticas y artísticas en un arte vivo y un «espacio real»”,<sup>153</sup> de este modo, desde la *performance* pretendía entrar en el entorno de lo real, en un espacio de la

---

<sup>153</sup> GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 120.

vida y con ello dentro de la realidad, en donde el público ocupa un lugar especial cerca de la presencia del artista, lo cual en gran medida conduce a una aproximación a lo cotidiano.

Podemos así mismo observar en la *performance*, con sus diferencias expresivas puestas en evidencia en las obras, manifestaciones heterogéneas propuestas por artistas de naturaleza creativa dispar, que hasta la actualidad se expresan dentro de una misma convicción, así, elaboran “un arte de acción, de la creación de obras durante las cuales el público se enfrentaba en el instante a la presencia física del artista – y bajo una forma artística que deja de ser en el momento mismo donde finaliza la *performance*”,<sup>154</sup> siendo de esta forma de carácter efímero como los sucesos de la vida, características de igual manera manifiestas en los movimientos *happening* y *fluxus*. Ahora bien, alrededor de estos movimientos se encuentran puntos de correspondencia y convergencia, los cuales no han sido modificados con la evolución de los mismos, conservando ciertas características tales como la acción, la heterogeneidad, el carácter efímero y la relación estrecha con la vida, es aquí en donde centraremos nuestra atención, lo cual nos introduce en el surgimiento del *live art*, concepto propicio para caracterizar prácticas artísticas contemporáneas.

El concepto *live art*, como bien se ha mencionado tiene relación directa con el desarrollo de los diferentes movimientos artísticos de vanguardia, en el cual podemos observar una aproximación de forma directa entre la vida y el arte en el entorno cotidiano, que se genera de forma paulatina a lo largo de la historia de las primeras vanguardias y que se ha desarrollado hasta la actualidad, ensanchando las posibilidades creativas en vínculo a las características de nuestra época, lo que conduce a la dificultad de señalar ciertas obras dentro de un marco artístico específico, por consiguiente surge el concepto *live arte*, el cual se introduce a mediados de 1980 en Reino Unido, para referirse a los trabajos artísticos que no podían ser definidos dentro de una práctica concreta, y de esta forma dar un lugar visible a aquellas prácticas que no están enmarcadas en una línea creativa específica. Así, “«Live Art» fue un intento de reconocer la diversidad de las prácticas artísticas basadas en la vida”,<sup>155</sup> esta tentativa permite situar en un espacio abierto con ilimitadas posibilidades, a aquellos artistas que además de trascender los lineamientos trabajan al margen de lo que se espera en una disciplina artística específica, es decir “experimentando fuera de las normas establecidas de lo que significa ser escultor, bailarín, actor”.<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p.15.

<sup>155</sup> SOFAER, Joshua. *What is Live Art?* [en línea] 2002 [Consulta: Abril 29 de 2020] Disponible en: <http://www.joshuasofaer.com/2011/06/what-is-live-art/>

<sup>156</sup> *Ibid.*

En este sentido el *live art* es el resultado de la libertad creativa proveniente del arte de acción, que como resultado evolutivo responde a las demandas expresivas de la época que lo contiene, es decir el arte contemporáneo, observado desde esta perspectiva Lois Keidan, cofundadora del LADA (*live art development agency*) expone que el *live art*:

Refleja genuinamente los cambios que tienen lugar en y entre las artes visuales, escénicas, teatro, danza, nuevos escritos, medios digitales y la imagen en movimiento, y comprende la evolución y sofisticación de las experiencias y expectativas de los artistas y público en este momento del fin de un milenio y comienzo de otro.<sup>157</sup>

*Live art* gira en torno al arte vivo, siendo importante recordar que este arte surge a partir de la *performance*, de la noción otorgada principalmente por la presencia del artista y la acción, Goldberg señala que *live art* es la forma de referirse a la *performance* en Gran Bretaña,<sup>158</sup> sin embargo si bien es cierto que tiene relación directa con la *performance* no hace referencia a la misma en la actualidad.

Los intereses artísticos de creación en torno a la *performance* aumentaron alrededor de 1990 y con ello la manifestación creativa híbrida se desarrolla, creando una simbiosis no sólo entre las obras sino también en la utilización de los espacios cotidianos, así como también el surgimiento de un cambio de perspectiva dentro del contexto institucional, se plantea la forma de poner en un solo lugar la interdisciplinariedad de campos que intervienen en el proceso creativo contemporáneo y se observa un resurgimiento de la experimentación, en la cual se hace uso de las herramientas de actualidad, las cuales son puestas a disposición en los procesos de exploración creativa, otorgando un espacio importante a los avances en la ciencia, las tecnologías, y también en las temáticas que competen a la sociedad contemporánea, conduciendo al replanteamiento alrededor del arte de acción y su manifestación creativa en vínculo con el contexto.

Como expresión creativa interdisciplinar dentro del contexto contemporáneo se manifiestan las acciones poéticas sonoras, elaboradas por la intérprete clarinetista, presentadas como un proceso simbiótico en el cual se emplea la libre improvisación con el clarinete, proveniente del campo musical, en combinación con otros elementos, en respuesta a las necesidades creativas

---

<sup>157</sup> KEIDAN, Lois. Live Art. O que è Live Art? [en línea] 2012 [Consulta: Abril 30 de 2020] Disponible en: <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/liveart>

<sup>158</sup> GOLDBERG, RoseLee. *Performances. L'art en action*, op. cit., p. 12.

vinculadas a su propia experiencia de vida, las cuales surgen desde la experimentación más allá de la partitura; de esta forma la intérprete clarinetista trasciende los límites de aquello que supone ser intérprete, explora los acontecimientos de su propia vida, los cuales se manifiestan en la traducción poética de la acción, la utilización de objetos, luces y transformación sonora de la grabación tanto del clarinete como del entorno, generando un dialogo entre los diferentes elementos que conforman cada una de las piezas y la sonoridad libre improvisada del clarinete. De esta manera las características heterogéneas de las diferentes acciones poéticas sonoras se encuentran con la dificultad de ser definidas dentro de un campo de acción artístico específico, de ahí el interés de la intérprete clarinetista por el concepto *live art*, desde el cual centra su atención en lo vivo, la vida, pues tal como lo expone “un arte que no toque la vida, aunque sea de forma sutil, es un arte que no resuena, y un arte que no resuena no vibra y por tanto es un arte sin vida”.<sup>159</sup>

Cuando se intenta definir el concepto *live art* nos encontramos con la dificultad que ello conlleva, dado que su definición conduciría en gran medida a la definición global de sus antecedentes, es decir de los movimientos *performance*, *happening* y *fluxus*, Sofaer encuentra que su carácter se resiste a la definición señalando que “es un proceso vivo de cambio y desafío”,<sup>160</sup> y es justamente el cambio constante de las características en las prácticas en torno al *live arte* lo que produce este desafío, sin embargo, desde esta perspectiva podemos entrar en las especificidades, para así lograr encausar el concepto *live art*, el cual da cabida a todo trabajo artístico difícil de catalogar posicionado alrededor de la creación artística actual, centra su interés en el arte que no acepta los lineamientos y observa la realidad. Desde la perspectiva de Keidan explica:

Live Art demostró que, como campo de práctica se las arregla no sólo para desafiar la naturaleza y la experiencia del arte contemporáneo sino, también para romper con las formas aceptadas de leer el mundo, lo más importante, Live Art plantea preguntas sobre quién está produciendo arte, para quién y cómo.<sup>161</sup>

En los procesos creativos se ve reflejada la vida de la sociedad, se manifiestan los cambios, el entorno y el contexto, se quiera o no estamos permeados por los acontecimientos y la cultura del momento, por tanto, una práctica artística contemporánea que se sitúa en la época que le corresponde responde de forma directa a las necesidades expresivas de su entorno, lo que

---

<sup>159</sup> Cuaderno de anotaciones. Reflexiones personales entorno al tema (sin fecha).

<sup>160</sup> SOFAER, Joshua. *What is Live Art?*, op. cit.

<sup>161</sup> KEIDAN, Lois. *Live Art. O que è Live Art?*, op. cit.

conduce a recurrir y emplear las posibilidades, en cuanto a medios creativos se encuentren a su disposición, sin entrar en el juicio de su correcto uso, sino desde la experimentación que conduce a la experiencia, en términos de lo que constituye lo esencial en el *live art*, es decir la relación con el entorno y por tanto con la vida. Esto implica que los cuestionamientos referentes a la forma de hacer arte estén directamente ligados por su contexto, a quién se dirige y la manera de transmitirlo, tal como lo expone Keidan, porque es un arte que entra en la vida, es un arte que se interesa en ella y en los acontecimientos, que si bien no pretende modificar a través de la experiencia creativa, sí busca penetrar como experiencia, realiza un aporte desde la acción creativa en un entorno social, cultural y por ende político.

El concepto *live art* se encuentra directamente relacionado al arte en vivo, es un arte que en esencia es vivo y gira en torno de la experiencia creativa, el cual se encuentra emergiendo de una multiplicidad de posibilidades creativas acogiéndolas, y también, en cierta medida permite legitimar las prácticas inclasificables, es un concepto que se encuentra en vías de desarrollo y por ende son las prácticas creativas que se encargan de su elaboración, en donde el contexto y público se encuentra implicado, como lo explica Del Río-Almagro:

[...] por un lado, el hecho de contribuir a su definición desde el hacer y la reflexión actual y, por otro lado, el generarse desde la presencia, el acontecimiento y su capacidad performativa, de crear realidad ya que en sus propuestas va implícita la creación de nuevas formas de realidad y de vida, haya sido documentada o no.<sup>162</sup>

De esta manera se observa que la implicación del trabajo creativo dentro de un contexto específico conduce a su desarrollo, en este sentido *live art* centra su importancia en la experiencia generada tanto en el artista como en el público, creada a partir de la exploración y experimentación dentro de contextos definidos, elaborando realidades desde el hacer artístico, lo cual contribuye a fomentar su desarrollo y es aporte dentro de las dinámicas sociales en torno a la vida. Se manifiesta como un movimiento cuyos intereses van más allá del arte de consumo, en donde la importancia se otorga al acontecimiento como obra y lo que trasmite sin importar si la misma es de naturaleza efímera, que desaparece en el tiempo.

---

<sup>162</sup> DEL RIO-ALMAGRO, Alfonso. *Live Art: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar*. Revistas Científicas Complutenses. Arte, Individuo y Sociedad. Vol. 25, p. 432. [en línea] 2013 [Consulta: Mayo 4 de 2020] Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/39524/40669>

En el intento por definir el concepto *live art* encontramos la extralimitación de las posibilidades alrededor del mismo y por tanto la imposibilidad de enmarcarlo dentro de un esquema, puesto que como bien se ha mencionado *live art* es el lugar de refugio para aquellos trabajos artísticos que no encuentran cabida dentro del marco creativo convencional, esto se origina a partir de su apertura de libre exploración, lo que abre nuevos caminos de búsqueda y posibilidades en torno a la creación.

Live Art no se encuentra fácilmente dentro de una definición básica porque el trabajo es invariablemente exploratorio y busca investigar las convenciones existentes, desarrollar nuevos conceptos, participar en una práctica experimental y recurrir libremente a la más amplia gama de referencias, influencias y disciplinas.<sup>163</sup>

La exploración, experimentación y apertura en el campo artístico expande las posibilidades a todo tipo de propuestas, lo cual conduce a la creación de nuevas formas expresivas abriendo paso a la elaboración de nuevos canales de comunicación propicios y/o propios del entorno contemporáneo, desde los cuales se trasmite, crea y recrea la realidad de un entorno, y como medio artístico llega al público invitándolo a participar del mismo. La imposibilidad de clasificación en el arte actual en cierta medida conduce a la apertura conceptual y con ello al planteamiento del *live art* como concepto, como forma comunicativa y creativa, que sin restricciones da cabida a todas las disciplinas artísticas, perteneciendo a su vez a toda y a ninguna forma creativa específica, esto conduce a la formación de sus características híbridas generadas por la fusión tanto de lenguajes como de elementos, así como lo expresa Del Río-Almagro “Live Art es un modo de hacer, un proceso transdisciplinar formalmente diluido y lingüísticamente contaminado que se sitúa en los márgenes, en la periferia y en los límites”.<sup>164</sup>

Dentro de este contexto podemos observar la obra de Robert Wilson, cuyo eclecticismo sobrepasa los límites entre diferentes campos artísticos creando un modo de expresión interdisciplinar, un ejemplo de ello podemos observarlo en su serie *Video Portraits* (2005-2016), como su nombre lo indica son una serie de retratos en vídeo de personas (actores) y de animales, desde lo cual expone la naturalidad que pretende captar en el retrato: “Para mí, los actores y los animales son

---

<sup>163</sup> UNIVERSITY OF BRISTOL. Theatre Collection. *Definitions of Live Art*. [en línea] [Consulta: Mayo 4 de 2020] Disponible en: [https://www.bris.ac.uk/theatreollection/liveart/liveart\\_definitions.html](https://www.bris.ac.uk/theatreollection/liveart/liveart_definitions.html)

<sup>164</sup> DEL RIO-ALMAGRO, Alfonso. *Live Art: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar*, op. cit., pp. 431-432.

muy similares. Nunca pido a ninguno de los actores que sea algo más que quienes son”.<sup>165</sup> Su trabajo creativo es reflejo de la combinación de diversos elementos, pues por una parte no corresponden al terreno del vídeo arte, aunque puede serlo, no es cine, sin embargo su soporte es cinematográfico, no es actuación, pero hay actores, no hay una representación pero sí personajes, no es el medio habitual para presentar un retrato, sin embargo es un retrato, un retrato en movimiento, de esta manera se manifiesta que:

Los retratos en vídeo actúan como una síntesis completa de todos los medios en el ámbito de creación artística de Wilson. El lienzo o pantalla de alta definición (HD) es una cosa, combinando los aspectos ambientales y espaciales de un escenario con una nueva sensibilidad para la dirección de Wilson. El medio es video HD, pero la forma difumina la cinematografía basada en el tiempo con el momento congelado de la fotografía fija. Al igual que en la naturaleza por capas del proceso creativo de Wilson, los retratos en video infunden referencias que se encuentran en la pintura, escultura, diseño, arquitectura, danza, teatro, fotografía, televisión, cine y cultura contemporánea. El resultado final en el monitor HD se parece a una fotografía.<sup>166</sup>

Cabe señalar que estos vídeos retratos también tienen gran parte de instalación, puesto que contienen una parte sonora que forma parte de los mismos, creado un diálogo entre la imagen y el sonido.

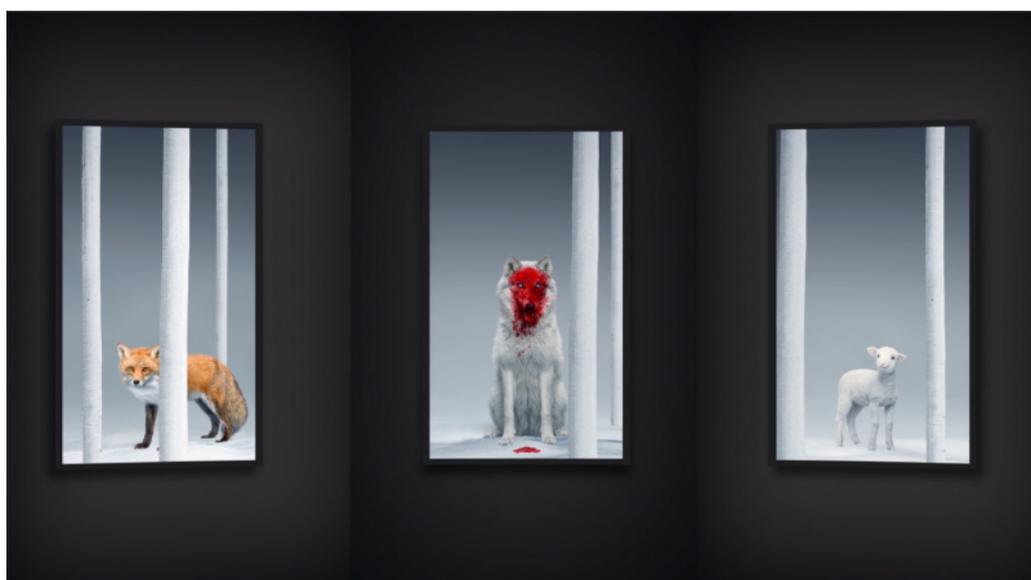


Figura 26. *A Winter Fable* (2016) Robert Wilson

<sup>165</sup> ROBERT, Wilson. *Ivory: Panther*. [en línea] 2006 [Consulta: Mayo 08 de 2020] Disponible en: <http://www.robertwilson.com/ivory>

<sup>166</sup> ROBERT, Wilson. *Video Portraits*. [en línea] 2005-2016 [Consulta: Mayo 08 de 2020] Disponible en: <http://www.robertwilson.com/video-portraits>



Figura 27. A Winona Ryder: *Happy Days* (2007) Robert Wilson

Si “Live Art es capaz de moverse sin problemas entre contextos y estructuras, ocupar todo tipo de espacios y dirigirse a cualquier audiencia”,<sup>167</sup> como lo plantea Keidan, entonces podemos argüir que algunas de las obras de Wilson se encuentran en el campo de *live art*, pues sus fronteras se encuentran extralimitadas y sus estructuras extendidas.

Como bien se ha observado, en el entorno del concepto *live art* se encuentra presente la heterogeneidad, lo que permite la multiplicidad de elementos y pluralidad de manifestaciones, que si bien se encausan hacia un campo definido en algunos momentos pueden no pertenecer por completo a dicho campo, “lo que Live Art hace es trabajar los espacios cambiantes y no delimitados que son fronteras, construyendo un «hogar» aunque temporal, una posibilidad de «familiaridad» a través de intervenciones en vivo”,<sup>168</sup> de esta manera se observa que en las manifestaciones *live art* se tiene presente la presencia del artista, la cual es de gran importancia y con ello la acción, acción que implica la actuación en vivo.

---

<sup>167</sup> KEIDAN, Lois. Live Art. O que è Live Art?, op. cit.

<sup>168</sup> CIANETTI, Alessandra. *Performing Borders. A Study Room Guide on physical and conceptual borders within Live Art*. p. 8 [en línea] 2016 [Consulta: Mayo 08 de 2020] Disponible en: [https://www.thisisliveart.co.uk/wp-content/uploads/uploads/documents/Performing\\_Borders\\_-\\_Alessandra\\_Cianetti\\_-\\_Study\\_Room\\_Guide.pdf](https://www.thisisliveart.co.uk/wp-content/uploads/uploads/documents/Performing_Borders_-_Alessandra_Cianetti_-_Study_Room_Guide.pdf)

La acción es quizá el rasgo característico que más aproxima el concepto *live art* a sus antecedentes: *performance*, *happening* y *fluxus*, y con ella el cuerpo tanto del artista como del público, desde lo cual se crea una comunicación en la interacción generando la obra, Sofaer hace referencia a este hecho denotando la importancia de la presencia, desde lo cual expone:

Entonces, en lugar de hacer un objeto o un entorno (una pintura, por ejemplo) y dejar que la audiencia se encuentre en su propio tiempo, Live Art surge en el momento real del encuentro entre artista y espectador. O al menos, incluso si no están físicamente presentes, el artista establece una situación en la que el público experimenta el trabajo en un espacio y tiempo particular, y la noción de "presencia" es clave para las preocupaciones del trabajo.<sup>169</sup>

Así, podemos observar que en *live art* el cuerpo es un instrumento de acción y creación desde el cual se hace presente su implicación dentro de un contexto socio cultural manifestándose acorde al mismo, como también pueden ser transmitidos valores sociales, políticos y generar impacto activista, en donde el público con su presencia participa en del proceso creativo, formando parte de una propuesta interdisciplinar que va más allá de su antecedente la *performance*, de tal manera que el cuerpo se manifiesta "como un vehículo para creación de nuevos significados y la trasmisión de valores culturales, memoria e identidad".<sup>170</sup> Un ejemplo de ello lo podemos observar en al obra de Regina Galindo *Carguen con sus muertos* (2018), en la cual el público cargó y desplazo su cuerpo en una bolsa real para transportar cadáveres; para permitir que respirara la bolsa tenía agujeros en la parte posterior lo cual obligaba al público a desplazar su cuerpo, no dejarlo en el suelo. Esta obra realizada en las calles de New York pretende confrontar a los espectadores con las políticas de inmigración en Estados Unidos, dado que la artista es de Guatemala, como inmigrante expresa en la acción su sensibilidad frente a una situación específica, pues muchas personas de diferentes países de Sur América han sido maltratadas en el intento por cruzar la frontera con Estados Unidos. Esta acción es un reflejo de la realidad, que se manifiesta desde la acción artística, en donde la participación del público es parte esencial de la acción en la creación.<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> SOFAER, Joshua. *What is Live Art?*, op. cit.

<sup>170</sup> DEL RIO-ALMAGRO, Alfonso. *Live Art: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar*, op. cit., p. 427.

<sup>171</sup> JOSÉ GALINDO, Regina. *Carguen a sus muertos* [en línea] 2018 [Consulta: Mayo 15 de 2020] Disponible en: [https://hemisphericinstitute.org/es/events/regina-jose-galindo-carguen-con-sus-muertos-carry-your-dead.html?filter\\_tag \[0\]=69](https://hemisphericinstitute.org/es/events/regina-jose-galindo-carguen-con-sus-muertos-carry-your-dead.html?filter_tag [0]=69)



Figura 28. *Carguen con sus muertos* (2018) Regina José Galindo

De esta manera es posible observar la acción que se manifiesta como una forma expresiva, que trasciende fronteras entrando en el entorno social y político a través de la creación, estas propuestas creativas tienen relación directa con el concepto *live art*, dado que como lo plantea Keidan “Live Art es capaz de cruzar las fronteras entre el arte y la política y no sólo las fronteras conceptuales, sino también las físicas, debido a la especificidad de su sitio y la capacidad de respuesta a sus contextos y audiencias y su no dependencia del lenguaje o gran parte de la parafernalia del arte o teatro o danza”.<sup>172</sup>

Alrededor de la manifestación creativa dentro de un contexto que gira en torno a la vida, el arte, la acción y lo multidisciplinar, en donde la presencia del artista es eje fundamental, es preciso señalar una vez más la acción poética sonora: *Clarinete dentro de la real-y-dad* (2018) La intérprete clarinetista en medio de contrariedades decide expresar de forma poética la relación entre sus vivencias dentro de un contexto específico. Primero como inmigrante en España, después en Francia, en donde se ve en dificultades económicas, lo cual la conducen a reflexionar sobre el valor del arte y lo que representa para ella el esfuerzo de años de formación académica y estudio

---

<sup>172</sup> CIANETTI, Alessandra. *Performing Borders. A Study Room Guide on physical and conceptual borders within Live Art*. op. cit., p. 15.

personal con el instrumento, encontrándose sin retribución económica por esto debido a diversas circunstancias; decide salir a la calle y dar su arte de la forma como los poetas simbolistas se expresaban en sus aires de bohemios, para ello toma como referente *Art poétique* (1874) de Paul Verlaine, elaborando un dialogo entre la libre improvisación del clarinete, recitación de versos de este poema y la entrega monedas a los transeúntes. Así, como ejemplo, tras recitar la línea: *Nous a forgé ce bijou d'un sou* (nos ha forjado esta moneda de un céntimo) continúa con la improvisación y da monedas de un céntimo a quien la va a retribuir con dinero por su acción, realizando de esta forma la manifestación sensible en el acto creativo en la vida.

Podemos argüir que las obras que implican la utilización del cuerpo son próximas a la *performance* en donde este servía como soporte, ahora bien, la utilización del cuerpo en el *live art* se contempla como instrumento expresivo cuyo enfoque es centrado en la participación de carácter social, político y cultural alrededor de un contexto específico, desde el cual y a través del arte se plantean cuestionamientos y se manifiestan descontentos, siendo de vital importancia “el contexto social y cultural en el que se desarrolla o ubica dicho cuerpo y el desarrollo, de todo ello, desde una concepción del proceso creativo desde un punto de vista completamente transdisciplinar.”<sup>173</sup> Por esto las acciones poéticas sonoras se encuentran abrigadas bajo el concepto *live art*, cuyo proceso de experimentación conducen al replanteamiento del mismo.

*Live art* desafía no solo los límites en torno la creación sino también los temporales, extendiendo así la duración de sus obras más allá de aquello que el “mercado” del arte estaría dispuesto a pagar, de esta forma se refleja el compromiso creativo del artista con el arte, sin condicionamientos regidos por aquello que pueda resultar del agrado de una sociedad de consumo, lo cual implicaría responder a ciertas demandas entrando en una suerte “moda” y no como repuesta a un llamado creativo honesto. Estas creaciones entran en una atmósfera de lo inasible, lo efímero y la intemporalidad ubicada en un lugar de relevancia, así “Las prácticas artísticas de Live Art con frecuencia desafían el proceso de consumo estirando o condensando el tiempo. Puede ser que si pestañeas te lo pierdas”.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> DEL RIO-ALMAGRO, Alfonso. *Live Art: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar*, op. cit., p. 427.

<sup>174</sup> SOFAER, Joshua. *Seven reasons why live art gives better value* [en línea] 2002 [Consulta: Mayo 10 de 2020] Disponible en: <https://www.joshuasofaer.com/2011/07/seven-reasons-why/>

Como ejemplo de lo anterior podemos citar los conciertos nocturnos de Llorenç Barber *De Sol a Sol* (1991-2017),<sup>175</sup> una experiencia sonora elaborada con el sonido de un campanario transportable, cencerros y otros acompañantes, que dura toda la noche hasta la salida del sol, alrededor de ocho horas de libre improvisación sin pausa realizada en diversos espacios, tanto alternativos como institucionales.

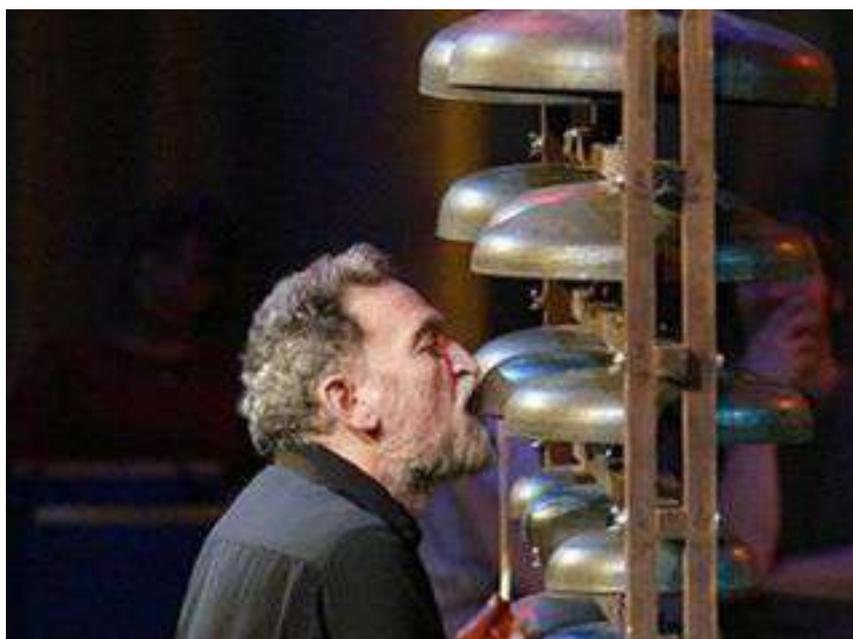


Figura 29. *De sol a Sol* (1991-2017) Llorenç Barber

Uno de los rasgos característicos del *live art* es la importancia otorgada al proceso creativo, de esta manera no sólo se tiene presente la obra como resultado, sino que la obra inicia desde el primer instante en que es planteada su elaboración, esto se genera a partir del contexto en que se desarrolla la obra y en las propias experiencias del artista dentro de un cuadro socio cultural, siendo este un rasgo característico que diferencia la acción en la *performance* de la acción en *live art*, tal como lo expresa Del Río-Almagro:

---

<sup>175</sup> BARBER, Llorenç. *De sol a sol*. RAS Centro de creación experimental, No. 1. UCLM. [en línea] 1991 [Consulta: Mayo 17 de 2020] Disponible en: <https://www.uclm.es/centros-investigacion/Cdce/RAS/RAS-Numero1/RAS1-LlorençBarber>

Pero la diferencia no sólo se encuentra en la percepción de la propuesta, sino que ésta se desprende de una comprensión concreta del proceso creativo por parte de los autores consecuente con las herencias históricas recibidas, en las que el proceso queda rescatado del anonimato, y de una concienciación de que el acto creativo queda inserto, como no puede ser de otro modo, en la estructura social y cultural en la que se genera, aspecto éste que no siempre tiene por qué aparecer en la Performance.<sup>176</sup>

Como bien se ha hecho énfasis, en el proceso de exploración en donde el cuerpo del artista se ve implicado y es el que genera la obra a partir de la acción tiene un vínculo con la *performance*, lo cual manifiesta su evolución en cierta medida en el concepto *live art*, dado que más allá de la parte performativa y la acción se concede no sólo una importancia relevante a la presencia del cuerpo, sino que en la misma medida se otorga relevancia a los elementos empleados durante el desarrollo de la obra, elementos tales como el material de investigación durante la construcción de la obra y los objetos empleados, teniendo así mismo como aporte evolutivo un lugar importante el proceso, el espacio en el que se desarrolla la obra y demás elementos que resulten de su construcción, así “Live art puede entenderse como la suma de todo el desarrollo creativo en torno a la acción, incluyendo los objetos preparatorios, los producidos durante el acontecimiento o los documentos posteriores, así como los derivados de la acción”.<sup>177</sup>

Así, desde concepto *live art* la atención es centrada más allá del resultado final de la obra, en donde el proceso de elaboración es de igual relevancia entrando a formar parte de la obra, de esta manera la obra inicia desde el momento de su concepción hasta la finalización, por tanto no existe prueba, ni error, todo el contenido es parte de la creación, esto implica la apertura total de la receptividad intuitiva, imaginativa y conocimientos en función del trabajo creativo sin expectativas de un resultado denominado obra, sino que la obra es obra desde que se plantea su elaboración, esto puede establecerse como analogía con la vida, podemos observar que la vida no se ensaya se vive, de la misma manera la obra reúne todo el trabajo de construcción, en donde se puede excluir o no, el material que se expone al público con total libertad de elección, poniendo en evidencia la parte humana durante el desarrollo de la obra. En este sentido Del Río-Almagro expone que “Live art asume como parte intrínseca de su proceso de creación y producción los objetos, imágenes y sonidos residuales y testimoniales”,<sup>178</sup> en el cual del mismo modo pueden entra a formar parte de la obra los participantes de la misma, si es así como la obra lo requiere.

---

<sup>176</sup> DEL RIO-ALMAGRO, Alfonso. *Live Art: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar*, op. cit., p. 427.

<sup>177</sup> *Ibid.* p. 429.

<sup>178</sup> *Idem.*

Al igual que sus antecedentes el *live art* da una especial importancia al público, interesándose por la experiencia que genera y de la cual lo hace partícipe, sobre quién puede ser este público, qué puede interesarle, la forma de comunicarse, así como también los medios a través de los cuales crea esta comunicación, plantea cuestionamientos de carácter social y en ocasiones propone un desafío a través de la participación, lo que induce a la experimentación directa con la obra.

De esta manera es posible observar que la apertura creativa conduce a la apertura participativa, en donde los asistentes son parte importante durante el proceso de creación, desde el cual pueden ser integradas temáticas que competen de forma directa a una comunidad específica. Cabe señalar que en el desarrollo y elaboración de la obra, tal como lo plantea Keidan “Live Art es el buscador de nuestra cultura, creando y ampliando nuevos espacios de investigación artística y obligándonos a replantearnos qué es una audiencia y cómo nos involucramos con ella”,<sup>179</sup> esto permite una mejor aproximación del arte en nuestra cultura contemporánea aboliendo la creencia que el arte contemporáneo es hecho por y para especialistas.

Así mismo, como sus antecedentes *live art* va más allá de los límites establecidos, por tanto “Al romper los límites y las reglas, al desafiar las tradiciones, al resistir lo definido, al cuestionar, movilizar al público y exponer brechas, Live Art presenta diferentes formas de ver la naturaleza y la experiencia del arte y, en consecuencia, se transforma en una de las arenas más poderosas de la experiencia contemporánea”,<sup>180</sup> un ejemplo de ello lo podemos observar en la obra de Doris Salcedo *Sumando Ausencias* (2016),<sup>181</sup> obra cuya acción consiste en cubrir la plaza de Bolívar de Bogotá con telas blancas la superficie total de 7 kilómetros cuadrados correspondientes a la medida de la plaza, el público se ocupó de unir los trozos de tela que cubrían la superficie y escribir con cenizas el nombre de 1900 víctimas del conflicto armado.

Esto nos muestra la manera en que el arte contemporáneo a partir la acción se transforma en una experiencia que se vincula a la vida desde el concepto *live art*, siendo la experiencia artística el resultado de la acción surgida de la participación en la obra, en este sentido el arte se integra a la vida desde la participación en la acción y la manifestación creativa puesta en marcha, lo que genera una implicación directa por parte del público, cabe señalar que igual manera quienes no

---

<sup>179</sup> KEIDAN, Lois. Live Art. O que è Live Art?, op. cit.

<sup>180</sup> *Idem.*

<sup>181</sup> SALCEDO, Doris. *Sumando Ausencias* [en línea] 2016 [Consulta: Mayo 20 de 2020] Disponible en: <http://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/sumando-ausencias/>

participan de forma activa se verán afectados por la obra de forma indirecta, puesto que el entorno cotidiano, tal como es conocido habitualmente se ve transformado invitando a una reflexión, así como lo expone Sofaer: “Live art es la experiencia de evento y la posterior contemplación del mismo”.<sup>182</sup>



Figura 30. *Sumando Ausencias* (2016) Doris Salcedo

La obra de Salcedo es un claro ejemplo de la implicación social dentro de un contexto específico, la participación activa del público en la cual el proceso de creación forma parte importante de la obra, en este sentido Keidan manifiesta que “Live Art como concepto no tiene tanto que ver con la definición de la práctica de los artistas, sino más sobre cómo contextualizar y enmarcar esas prácticas”,<sup>183</sup> de esta forma el contexto ocupa un lugar esencial, así mismo continúa argumentando que el *live art* es “una forma de hablar de lo que puede ser el arte, sobre cómo se hace, dónde se hace, con quién se hace, para quién se hace, cómo se experimenta, cómo se escribe, cómo se documenta y archiva”,<sup>184</sup> con lo cual se manifiesta la importancia de la obra más allá de un resultado creando una obra abierta a todo público.

---

<sup>182</sup> SOFAER, Joshua. *Seven reasons why live art gives better value*, op. cit.

<sup>183</sup> CIANETTI, Alessandra. *Performing Borders. A Study Room Guide on physical and conceptual borders within Live Art*. op. cit. p. 15.

<sup>184</sup> *Idem*.

Así, desde la acción transformada en obra y obra transformadora dentro de un contexto sociocultural, *live art* tal como lo expone Del Río-Almagro es “Un lugar desde donde revisar los límites del lenguaje, de la acción vivencial, un campo de experimentación, una geografía, un proceso que engloba una acción, reacción, repercusión e implicación social”,<sup>185</sup> a partir del cual la expresión se manifiesta como experiencia dentro de un contexto, en el cual se pretende mostrar desde el acto creativo toda una serie de temáticas que incluyen tanto la parte física, emocional como su relación con el entorno y por tanto vivencias que repercuten directamente en el proceso creativo, con ello la acción se presenta como una alternativa expresiva que comunica más allá de la presencia del artista y la participación del público, trascendiendo su implicación habitual en el campo creativo y en donde la manera de comunicar desde la acción como obra se extiende a la vida como eje articulador entre el arte y la vida. De este modo se crea una intercomunicación desde el cuerpo, la acción y contexto, en este sentido Del Río-Almagro continúa:

[...] el cuerpo se dispone en su fisicalidad y su capacidad de transformación. Pero ya no solo es carne, sino signo cultural y político, atravesando por los discursos jurídico, médico, de salud e higiene, control, etc., de tal modo que al tocar uno de ellos en la acción, se terminará hablando de y arrastrando a los otros.<sup>186</sup>

La participación del público, al igual que en sus antecedentes es facilitada por la elección de espacios en los cuales se lleva a cabo la obra, así desde el *live art* se manifiesta como expresión artística sin esquema espacial definido, como tampoco emplea un medio creativo concreto, lo que facilita la exploración, de esta manera *live art* “crea la posibilidad de exceder el espacio de la obra de arte, inundar los espacios públicos y repensar esos espacios y nuestra relación con conceptos y lugares limítrofes. Parece que Live Art con su complejidad podría ser visto como un paisaje fronterizo, como un espacio representado, percibido y vivido”.<sup>187</sup>

La utilización de espacios, medios expresivos alrededor de diferentes contextos como forma creativa que se transforma en obra, desde lo cual, la manera de expresar no tiene miramientos ni se enmarca dentro del cuestionamiento a qué disciplina corresponde, como tampoco se cuestiona la forma de transmitir aquello que se pretende dentro de un contexto específico, es presentado en la manifestación creativa de nuestros días, en este sentido podemos observar que desde el

---

<sup>185</sup> DEL RIO-ALMAGRO, Alfonso. *Live Art: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar*, op. cit., p. 432.

<sup>186</sup> *Idem*.

<sup>187</sup> CIANETTI, Alessandra. *Performing Borders. A Study Room Guide on physical and conceptual borders within Live Art*. op. cit., p. 10

concepto *live art* tienen lugar espacios, acciones que se transforman en situaciones y temáticas diversas que devienen obra dentro de un contexto social específico. Un ejemplo de ello lo podemos observar en la obra de Fernando Pertuz *Pura mentira* (2018),<sup>188</sup> acción que se desarrollada en un espacio público, la cual consiste en poner una corona fúnebre frente a estatua de uno de los representantes históricos de la independencia de Colombia, frente a la cual realiza la lectura de una serie de artículos de la constitución política de su capítulo 1 “de los derechos fundamentales”, que hace referencia al derecho a la vida, libertad e igualdad de derechos y oportunidades ante la ley, la no discriminación por raza, sexo, origen, nacionalidad, lengua, religión, opinión política o filosófica, entre otras, adjuntando la palabra “mentira” al final de la lectura de cada artículo.



Figura 31. *Pura Mentira* (2018) Fernando Pertuz

Esta obra presenta la implicación del cuerpo del artista que genera la acción dentro de un espacio cotidiano, empleando elementos que competen a una ciudadanía y que entran a ocupar un entorno específico para cuestionarlo e invitar a la reflexión, lo cual genera una resonancia en quien presencia la obra, en este sentido, en relación a la repercusión de la obra en el contexto social y político Del Río-Almagro expresa:

---

<sup>188</sup> PERTUZ, Fernando. *Pura Mentira*. [en línea] 2018 [Consulta: Septiembre 18 de 2020] Disponible en: <http://www.fernandopertuz.com/performance-pertuz-Pura-mentira.html>

Y estas repercusiones son las que más interés nos despiertan del Live Art, que fusionan la performance y el activismo, que promueven la acción y su implicación, la relación y prolongación del cuerpo en el espacio y en su contexto, las intervenciones derivadas en lo social y en lo político, tomando postura, generando y promoviendo otros puntos de vista y otras realidades en lo cultural, produciendo cuerpos desobedientes que se cuestionan sobre nuestra capacidad de acción en nuestras vidas y nuestros días. Un proceso vital del que se desprenden objetos e imágenes y acciones.<sup>189</sup>

Como forma de reflexión en cuanto a los acontecimientos de carácter social, surge la acción poética sonora *Déplacement dérogatoire...?* (2020), obra en la cual se pone en cuestión la importancia del trabajo creativo frente a las decisiones gubernamentales en un período mundial difícil, en donde dentro de un contexto específico se permite el desplazamiento para la realización de ciertas actividades, dentro de las cuales la presentación del arte a un público parece estar prohibida, lo cual no sólo afecta al arte, sino que también la cultura, y la educación se ven implicadas. Así, la intérprete clarinetista expresa de forma poética desde la acción la pérdida de libertad, cuestiona el lugar para la libre expresión creativa en donde el desplazamiento es condicionado.



Figura 32. *Déplacement dérogatoire...?* (2021) Angelica Rodriguez

---

<sup>189</sup> DEL RIO-ALMAGRO, Alfonso. *Live Art: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar*, op. cit., p. 434.

Ahora bien, los límites que se trascienden desde el concepto *live art* no sólo van más allá de los lineamientos de las diferentes disciplinas sino también del ambiente sociocultural, de tal manera que a partir de las huellas de sus antecedentes se realizan aportaciones, otorgando una nueva dirección al proceso creativo, es decir que la creación parte de bases sólidas que se transforman, en vínculo con los procesos de vida de la época que lo envuelven, a partir de ello se generan una diversidad de obras que recurren a una heterogeneidad de medios expresivos. En este sentido y de igual manera los medios de divulgación se expanden, la integración de otros campos diferentes del artístico entra a participar en el proceso creativo, con ello se pone en evidencia que la experimentación trasciende no sólo la frontera del arte, entrando a explorar desde lo artístico en el diálogo que puede ser generado con otro campo diferente a partir de la investigación, dando cabida a la creación en un proceso de hibridación.

En una combinación de experimentación que puede ser vivenciada a la manera de un *happening* y en donde se hace presente la hibridación generada en la participación creativa más allá del campo artístico, Joshua Sofaer en su obra *The Crista Ball* (2002),<sup>190</sup> invita al público a participar de una experiencia predictiva del cual es el protagonista, acompañado por una serie de elementos puestos en escena. La obra está integrada por bailarines, un ilustrador y siete expertos de diferentes campos: un tarólogo, un optómetra, un analista financiero, un lector de rostro, un psicólogo, un científico psíquico, un experto en envejecimiento.

En esta obra es posible observar en escena situaciones que toma elementos de la realidad y se transforman en obra, en donde tanto el público como expertos de otras disciplinas y artistas participan en su elaboración, toma como punto de referencia la vida real y particular de cada personaje del público, en la elaboración del contenido, enriquecido por las acciones desarrolladas por los artistas y los expertos, de esta manera se pone en evidencia la hibridación en el desarrollo de la obra y el empleo de diferentes medios puestos a disposición para la creación.

---

<sup>190</sup> SOAFER, Joshua. *The cristal ball*. [en línea] 2002 [Consulta: Septiembre 25 de 2020] Disponible en: <https://www.joshuasofaer.com/2011/07/the-crystal-ball/>



Figura 33. *The Crystal Ball* (2002) Joshua Sofaer

Es importante señalar que las obras mencionadas no pretenden ser catalogadas dentro de lineamientos específicos desde el concepto *live art*, por tanto, estos ejemplos no se exponen con la intención de enmarcar el trabajo creativo dentro del concepto de una forma limitada, sino que son una muestra en la evolución del arte en la actualidad, en donde la acción se hace presente con características que trascienden la *performance*, *happening*, *fluxus*, entre otras disciplinas artísticas; obras con características variadas pertenecientes a nuestra época difíciles de catalogar en una práctica definida, y que por tanto se encuentran más acordes al concepto *live art*. Como bien se ha hecho referencia *live art* acoge las manifestaciones expresivas que se encuentran en los límites creativos correspondientes a una disciplina artística específica, es por ello que desde el *live art* se genera la posibilidad de dar acogida a los procesos creativos que no encuentran lugar específico en el arte.

Por otra parte, la dificultad de definir las obras que giran en torno al concepto *live art* en un marco específico, se encuentran en cierta medida con el mismo obstáculo en el entorno institucional público debido a sus características híbridas, las cuales dificultan su clasificación dentro de los lineamientos correspondientes a instituciones de arte tales como museos y centros de arte, lo que conduce a la dificultad de presentar y promover el arte con dichas características, aquellos trabajos creativos multidisciplinares que no se adaptan a un solo medio expresivo y que además toman prestados elementos de otros campos, lo cual incluye también cuestiones en vínculo al

financiamiento y la difusión. Si bien es cierto que la creación de centros de arte contemporáneo otorga la posibilidad de auspiciar nuevas formas expresivas, podemos señalar que de igual manera se encuentran en la dificultad de acoger y subvencionar toda suerte de trabajos creativos, dado que los recursos destinados a la creación no equiparan la producción creativa.

De esta manera, en miras de permitir el financiamiento de aquellos procesos creativos para que puedan ser llevados a cabo sin distinción y como aportación al marco institucional, Lois Keidan crea en 1999 el LADA (*Live Art Development Agency*) en Reino Unido, desde el cual se desarrollan proyectos que incluyen todo tipo de propuestas más allá de lineamientos creativos institucionales entorno al arte en el marco social, dando valor a trabajos creativos que tienen como punto de referencia las propias experiencias de vida y contexto, tal como lo señala:

Live Art trata sobre diferentes formas de pensar, hacer y experimentar el arte. [...] Hoy en día es reconocido como un espacio donde los artistas marginados social y culturalmente, (en particular artistas de color, mujeres, artistas queer, discapacitados, trans y de clase trabajadora) pueden crear un arte complejo y desafiante, sobre las experiencias vividas de lo que significa ver, y estar en el mundo, de manera diferente.<sup>191</sup>

El LADA centra su interés en procesos creativos, emergentes, innovadores y experimentales, creando un espacio institucional en el cual se promueven las prácticas en torno al arte vivo, de esta forma crea un lugar para aquellos artistas que se encuentran fuera de toda norma correspondiente a las ya consolidadas disciplinas, ocupándose de los procesos híbridos y experimentales, así como también abre la oportunidad a aquellas prácticas artísticas con menor visibilidad en el ámbito del mercado del arte siendo de esta manera “una estrategia cultural para hacer espacio a procesos experimentales, prácticas experienciales, y los cuerpos e identidades que de otro modo podrían quedar excluidos de los contextos tradicionales.”<sup>192</sup>

De esta forma las prácticas artísticas que giran en torno al concepto *live art* encuentran la posibilidad de ser consolidadas desde el marco institucional, dado que el LADA considera que los procesos creativos en torno al *live art* son la base fundamental que permite avanzar desde la investigación en torno a la práctica desarrollada por los mismos artistas, tal como se plantea a continuación:

---

<sup>191</sup> MAYOR OF LONDON. *Lois Keidan*. Revistas del ayuntamiento Londres. [en línea] 2019 [Consulta: Octubre 06 de 2020] Disponible en: <https://www.london.gov.uk/city-hall-blog/creative-people-lois-keidan>

<sup>192</sup> LADA, *Live Art Development Agency* [en línea] 1999 [Consulta: Septiembre 30 de 2020] Disponible en: <https://www.thisisliveart.co.uk/about-lada/what-is-live-art/>

Hablar de Live Art es hablar de un arte que invierte tanto en ideas de proceso y presencia como en la producción de objetos o cosas; arte que quiere poner a prueba los límites de lo posible y lo permisible; y arte que busca estar alerta y responder a sus contextos, sitios y audiencias.<sup>193</sup>

Por tanto, LADA se transforma en un espacio de acogida, desde el cual los artistas pueden atravesar las barreras formales, conceptuales y técnicas en función de la creación, lo que conduce a la exploración y apertura a nuevos lenguajes, reconoce que la interdisciplinaridad y procesos itinerantes exigen nuevos enfoques para su crecimiento a nivel artístico y profesional, por lo cual ofrece la posibilidad de espacios de investigación, documentación, publicación y eventos, toda una serie de recursos en torno al *live art*.

Sin prejuicios ni límites como organización institucional LADA contribuye al desarrollo del concepto *live art*, consientes de la evolución que se presenta desde su antecesor la *performance* y prácticas artísticas en donde la acción y presencia del artista es relevante, “incorpora una amplia gama de profesionales, desde aquellos en los márgenes del teatro, la danza, el cine, el video, hasta la escritura de *performance*, el activismo sociopolítico y los nuevos lenguajes de la era digital”,<sup>194</sup> como también la inclusión de temáticas en donde las vivencias entran a formar parte de la obra y/o proceso creativo, así que “Live Art está hecho por una gran variedad de artistas, con una gran variedad de experiencias de vida”.<sup>195</sup>

Dentro del marco institucional, es importante mencionar el Live Art UK que trabaja bajo la coordinación del LADA, es “una red nacional que apoya y desarrolla la infraestructura de Live Art en beneficio de artistas, pensadores y público”,<sup>196</sup> surge en 1998 de manera informal a partir de la realización del fórum *National Live Arts Promoters*, consolidándose como institución formal a partir del desarrollo del proyecto de investigación-acción realizado entre 2003 - 2005. Su objetivo principal como institución consiste en servir como portavoz de *live art* tanto en Reino Unido como a nivel internacional, así como también a la difusión del *live art* como práctica artística, el apoyo a los artistas, el desarrollo de nuevas audiencias y de nuevos contextos que permitan legitimar el *live art* como práctica y los intercambios internacionales.

---

<sup>193</sup> LADA, *Live Art Development Agency*, op. cit.

<sup>194</sup> *Idem*.

<sup>195</sup> *Idem*.

<sup>196</sup> LIVE ART UK. *Mission* [en línea] 2003 - 2005 [Consulta: Octubre 10 de 2020] Disponible en: <http://www.liveartuk.org/about>

Live Art UK desde su institucionalización ha desarrollado año tras año una serie de proyectos que incluyen publicaciones, festivales, becas de creación, promoviendo el trabajo artístico en torno a los procesos creativos desde el *live art*, tal como lo expone el director artístico del festival de Manchester en 2019:

Live Art, tal como se nutre tan fructíferamente dentro de las redes de Live Art UK, brinda una apertura - una oportunidad - para que las imaginaciones, los cuerpos y las voces más extraordinarias exploren los límites de la posibilidad creativa, haciendo posible el arte en espacios íntimos, inesperados y peligrosos de la vida.<sup>197</sup>

Así mismo, en el ámbito institucional la Universidad de Bristol en Reino Unido elabora una recopilación de documentos y obras en torno al *live art*, desde la cual realiza una minuciosa investigación y catalogación tanto de las obras como de los aportes escritos vinculados a los procesos *live art*, creado así en 2006 el RALP (*Record of Live Art Practice*) una base de datos con más de 20.000 registros en torno al *live art* y la *performance* desde 1980 hasta la actualidad, la mayor parte desarrollados en Reino Unido; así como también crea la NRLA (*National Review Art Archive*), su contenido es en principio un archivo vídeo desde 1986 hasta 2006 con imágenes del festival con el mismo nombre, y el ACELAP (*Arts Council England Live Art and Performance Archive*), este archivo contiene documentación y videos de trabajos artísticos contemporáneos en torno al *live art* y la *performance* realizados entre 1980 – 1990 en Reino Unido.<sup>198</sup>

Los archivos de la universidad de Bristol se encuentran en vínculo con el LADA y con los archivos del *Arnolfini Live*,<sup>199</sup> espacio artístico fundado en 1961 en Bristol, en el cual se presentan obras de carácter experimental y multidisciplinar, así mismo es posible encontrar un documento en el cual se proponen diferentes definiciones realizadas por artistas sobre el *live art* en el cual se expone que:

Live Art no se incluye fácilmente una definición sencilla porque el trabajo es invariablemente exploratorio y busca investigar las convenciones existentes, desarrollar nuevos conceptos, comprometerse con una práctica experimental, se basa libremente en la más amplia gama de referencias, influencias y disciplinas. Dicho esto, los eventos de Live Art contienen con frecuencia una variedad de características distintivas, que juntas ayudan a una definición de trabajo: trabajo que abarca ampliamente eventos efímeros de

---

<sup>197</sup> LIVE ART UK. *It's time*, op. cit.

<sup>198</sup> UNIVERSITY OF BRISTOL. *Theatre Collection. Collections Live Art (The Live Art Archives)*, op. cit.

<sup>199</sup> ARNOLFINI [en línea] 1961 [Consulta: Octubre 15 de 2020] Disponible en: <https://arnolfini.org.uk/arnolfini-a-brief-history/>

artes visuales y escénicas, basados en el tiempo, que incluyen una presencia humana, y amplían, desafían o cuestionan las visiones tradicionales de las artes.<sup>200</sup>

De esta manera, podemos observar que el concepto *live art* surge como iniciativa creativa abierta, la cual se presenta como evolución de sus antecedentes: *performance*, *happening* y *fluxus*, concepto desde el cual se otorga una especial relevancia al proceso en la creación e incluye todo tipo de obras sin preocuparse por lineamientos tradicionales del arte. *Live art* abre las puertas a trabajos creativos sin límite alguno, siendo una forma de arte inclusiva en donde el contexto es de importancia tal como se menciona, lo que da origen a prácticas heterogéneas, híbridas, en donde la experimentación forma parte de la obra, así como los objetos resultantes de la misma. Emplea todo tipos de medios expresivos otorgando importancia al cuerpo y presencia del artista sin que ello sea una generalidad, cuya la presencia está en vínculo con el contexto, el proceso de creación como parte de la obra y los medios de elaboración de la misma, entrando en el campo de lo íntimo, lo personal, y por ende desde la propia vida.

Desde esta perspectiva, es importante señalar que las acciones poéticas sonoras emergen en la experimentación creativa que envuelve el aura conceptual del *live art*, a partir de ello, en el proceso de búsqueda desde sus antecedentes y con la experimentación se inicia el camino a su redimensión, desde el vínculo de la vida en el arte y el lugar que ocupa la intérprete clarinetista, quien va más allá del campo creativo musical. Así, su proceso de búsqueda y creación toma como eje articulador la acción, acción de un arte vivo presente tanto en la *performance*, *fluxus*, *happening* y *live art*.

---

<sup>200</sup> UNIVERSITY OF BRISTOL. *Theatre Collection. Collections Live Art (The Live Art Archives)*, op. cit.



## 2. Uso de lo sonoro y otros elementos, entorno al concepto *live art* en las acciones poéticas sonoras

### 2.1 Experiencia alrededor del sonido en las acciones poéticas sonoras

La experimentación entorno a sonido, que conduce a las experiencias sonoras dentro de las acciones poéticas sonoras, surge a partir de las inquietudes creativas, tomando como eje central el sonido del clarinete, primero como una experiencia musical desde la cual se toma consciencia de lo sonoro en este campo, para posteriormente expandirse al campo sonoro de los elementos de la vida, es decir a lo sonoro del cotidiano y desde ello, en la combinación con el clarinete, en la libertad creativa espontánea con la libre improvisación, se elabora el material sonoro de las diferentes obras.

A través del proceso de trabajo sonoro diario con el clarinete emerge la sensibilidad frente a las sutilezas sonoras, esta percepción sensible de lo sonoro se desarrolla de forma natural con el instrumento, dado que en la búsqueda de belleza y buen tono se detecta todo cambio y reacción del mismo, esto se extrapola de forma no intencional al entorno cotidiano, en donde el mínimo cambio en el ambiente sonoro del lugar se percibe. Es así como poco a poco los sonidos del clarinete que resultan no agradables y rechazados en el uso técnico correcto, sonidos residuales, entran a ocupar un lugar dentro de la gama sonora del clarinete sin exclusión alguna, dado que ellos contienen en sí particularidades sonoras de gran riqueza, empleándose aquí como material potencial creativo, y de la misma forma, los sonidos triviales del entorno, sonidos aparentemente rutinarios, se transforman desde la percepción sensible en componente sonoro de interés, entrando a formar parte del proceso creativo sonoro que se ocupa de la vida.

De esta manera, el componente sonoro en las acciones poéticas sonoras se manifiesta de dos formas: desde el uso de clarinete y desde las sonoridades del entorno, manifestaciones que surgen de las experiencias sonoras de la vida, la primera desde el trabajo con el instrumento y la segunda desde la apertura sensible que hace que el entorno sonoro se transforme en material creativo. Estas dos formas se expresan dentro de las obras a partir del registro y transformación sonora del

clarinete y de los elementos del cotidiano, es decir de los objetos y de los sonidos que provocamos con los mismos, los cuales entran en dialogo con las sonoridades del clarinete desde la libre improvisación, de este modo en la combinación con el registro sonoro del clarinete se origina el meta-instrumento y con el registro sonoro del cotidiano se crea otra suerte realidad.

La utilización del registro sonoro, en combinación con sonoridades acústicas es la base de la música mixta, es por ello que es de importancia abordar el contexto a nivel teórico del cual emerge la música mixta, para comprender el lugar que esta ocupa dentro las acciones poéticas sonoras, puesto que forma parte del material sonoro empleado en las mismas, de esta forma la música mixta es empleada como parte de los componentes de las obras, la cual es trascendida en la combinación de los diferentes elementos que conforman las distintas acciones poéticas sonoras, de tal manera que no se trata de música mixta en rigor, sino que lo mixto de la música es tomado como elemento sonoro dentro del material creativo.

Dentro del material sonoro que se transforma en experiencia sonora, se encuentran los sonidos del clarinete, como bien se ha mencionado, sonidos de vital importancia en el desarrollo y material esencial para la realización de las acciones poéticas sonoras. Así, las posibilidades expresivas sonoras con el clarinete tienen lugar a través de la libre improvisación, pues esta es una forma de creación musical se manifiesta con completa libertad y espontaneidad, desde lo cual es posible articular los diferentes componentes de la propuesta creativa, en la combinación de los elementos que conforman las obras, es desde la libre improvisación que con naturalidad se entreteje la acción, la utilización de objetos, el dialogo con el registro sonoro, la empatía con el público, con el espacio y contexto en que se lleve a cabo la obra, permitiendo de esta manera la libertad expresiva en la creación poética sonora.

De este modo, lo sonoro en las acciones poéticas sonoras entra en la experiencia cotidiana, desde el proceso de estudio con clarinete, del cual emerge todo el material creativo que tiene como base este instrumento y que sensibiliza la escucha, siendo esto extrapolado al espacio cotidiano, a los ruidos del entorno y a las sonoridades que nos acompañan en todo instante, las constantes e incesantes, las repentinas, las provocadas de manera intencional o las que surgen por casualidad.

## 2.1.1 Música mixta

Para comprender el surgimiento de la música mixta es importante mencionar el desarrollo musical presentado a lo largo del siglo XX, en donde el discurso musical trasciende las barreras de la tonalidad, con ello nuevas maneras de composición se manifiestan, desde la expresión sonora que hace uso acentuado del cromatismo, de la politonalidad, y del microtonalismo, así como también el surgimiento de nuevas técnicas de composición, tales como el dodecafonismo, desarrollado por Arnold Schönberg en 1921, el serialismo integral como propuesta evolutiva del dodecafonismo formulado por Anton Webern alrededor de 1950 y el planteamiento de la utilización del sonido como material esencial para la creación presentado por los futuristas, el cual se encuentra plasmado en el manifiesto de Luigi Russolo *El arte de los ruidos* en 1913. La propuesta de dicho manifiesto será desarrollada en la experimentación sonora realizada por Pierre Shaeffer en 1948, desde lo cual se origina la música concreta.

Así mismo, durante el siglo XX los avances tecnológicos en el desarrollo de las telecomunicaciones entran a formar parte de la transformación en el campo de lo sonoro. Descubrimientos tales como el primer detector electrónico: la válvula de vacío o diodo creado por John Ambros Fleming en 1904 y su posterior desarrollo en el tríodo, detector electrónico creado por Lee de Forest en 1904, el cual permitía la amplificación sonora telegráfica, vocal y musical, un adelanto importante en la evolución de la radiodifusión,<sup>201</sup> contribuyen en el los inicios del registro sonoro. En 1947 Laboratorios Bell creó el transistor, dispositivo electrónico semiconductor encargado de modificar una señal eléctrica de salida en respuesta a una señal de entrada, creado por los científicos John Bardeen, Walter Bratain y William Shockley, “el transistor es un elemento fundamental en la construcción de circuitos electrónicos que realicen funciones de *conmutación, amplificación, oscilación o rectificación*”.<sup>202</sup>

El avance de los dispositivos electrónicos condujo del mismo modo a la aparición de nuevos instrumentos, esto se manifiesta desde finales del siglo IX. Como es posible observar, tras el surgimiento de la electricidad aparece el primer piano electro-mecánico o pianola creado por Edwin Escott Votey en 1895, perfeccionado por diferentes fabricantes a comienzos del siglo XX, su

---

<sup>201</sup> FIGUEIRAS, Aníbal. *Una Panorámica de las Telecomunicaciones*. España: Pearson Educación S.A., 2002, p. 52.

<sup>202</sup> ROS MARIN, Antonio Joan y BARRERA, Oscar. *Sistemas eléctricos y de seguridad y de confortabilidad*. España: Ediciones Paraninfo S.A., 2011, p. 183.

funcionamiento estaba fundamentado en la utilización de un rollo de papel perforado que contenía la música a reproducir, cuyo mecanismo, conformado por una serie de fuelles unidos a los pedales del instrumento, eran activados por el pianista o por un motor para la producción del sonido.<sup>203</sup> En la misma época, entre 1885 y 1905 Thadeus Cahill crea el Telarmonio o Dinamófono, primer instrumento electrónico, con una longitud de 18 metros y 200 toneladas de peso, el cual, a través de un teclado producía sonoridades similares a las del piano u órgano.<sup>204</sup>

En 1921 León Theremin presenta el Theremín, instrumento electrónico conformado por dos antenas, ubicadas una de forma horizontal desde la cual se determinan las alturas y otra de forma vertical encargada del control de la intensidad sonora. Como un derivado del mismo encontramos el Kubelsphäraphon, inventado por Jörk Mager en 1926, a diferencia del Theremín este instrumento emplea una manivela para la producción de las alturas y un pedal para el control del volumen. Así mismo, podemos mencionar otros instrumentos electrónicos tales como las Ondas Martenot inventado por Maurice Martenot en 1928, el Tratonium creado por Friedrich Trautwein en 1928, el Organo Hamond desarrollado en 1935 por Laurens Hammond, instrumento considerado el precursor de la síntesis aditiva, y la Ondiolina de George Jenny creada en 1942, el cual posee un teclado y un controlador de vibrato, y se considera como el precursor del sintetizador.<sup>205</sup>

Cabe señalar otros sucesos importantes que aportaron a la evolución del campo musical: la amplificación y registro sonoro. Uno de los elementos utilizados para ello es el micrófono, término empleado por primera vez en 1827 por Charles Wheatstone quien contribuyó a su desarrollo. El micrófono es un “Transductor que convierte una energía acústica en eléctrica. Las variaciones de presión del aire ponen en vibración una fina membrana, fuente de una tensión eléctrica análoga a las vibraciones acústicas”,<sup>206</sup> componente importante en la telefonía y la radio. En la grabación y difusión sonora, otro hecho de gran importancia es la invención del Fonógrafo por Thomas Alva Edison, en el cual se realiza el primer registro sonoro en 1877.<sup>207</sup> Como contribución a ello, se encuentra el posterior desarrollo de la cinta magnética para el registro sonoro, la cual, a través del uso del Télégraphone creado por Valdemar Poulsen en 1898, “transforma las variaciones de

---

<sup>203</sup> THE PIANOLA INSTITUT. *History of the pianola – An Overview* [en línea] 2015 [Consulta: Febrero 19 de 2021]. Disponible en: <http://www.pianola.org/history/history.cfm>

<sup>204</sup> KOSMICKI, Guillaume. *Musiques électroniques des avant-gardes aux dancefloors*. Francia: Éditions Le mot et le reste, 2016, p. 27.

<sup>205</sup> *Ibid.* pp. 33-35.

<sup>206</sup> FATUS, Claude. *Vocabulaire des nouvelles technologies musicales*. Francia: Minerve, 1994, p. 87.

<sup>207</sup> SHAPIRO, Peter y PRODUCTIONS, Caipirinha. *Modulations. Une histoire de la musique électronique*. Francia: Éditions Allia, 2013, p. 9.

presión de sonidos en variaciones eléctricas *vía* el micrófono, posteriormente registra estas últimas bajo la forma de variaciones magnéticas sobre un soporte por medio de un electro-imán”.<sup>208</sup>

En 1877 Emile Berkuber patenta el micrófono a carbón e inventa el Gramófono, el cual, a través de la utilización de discos, inicialmente en vidrio, posteriormente en zinc cubiertos de cera y finalmente en vinilo, permiten una grabación de mejor calidad.<sup>209</sup> Así mismo, la banda magnética de Poulsen continúa en evolución, la primera de ellas se trataba de un hilo de acero, que pasa a ser una cinta de acero, más tarde son elaboradas en una banda de papel kraft cubierta de partículas metálicas, hasta transformarse en 1932 en un soporte plástico.<sup>210</sup> La última transformación de la banda magnética emplea como lector el Magnetófono, instrumento de registro y reproducción que surge tras la invención de la primera grabadora sobre cinta magnética de la firma alemana AEG en 1931, la cual, tras adoptar la polarización del campo magnético en 1941 le otorga el nombre de Magnetófono.<sup>211</sup>

Las experiencias realizadas por Pierre Schaeffer en la RTF (Radiodifusión-Televisión Francesa), lo conducen a la búsqueda creativa que emplea como material esencial el registro sonoro o grabación, desde lo cual surge su planteamiento de los llamados “objetos sonoros”, propuestos como sonoridades independientes de su fuente de procedencia, es decir, sonoridades para ser escuchadas más allá de toda referencia, originando así la “escucha reducida”, tal como lo señala Schaeffer, la escucha reducida parte de la “intención de no escuchar *más que* el objeto sonoro”.<sup>212</sup> A través del registro y manipulación sonora de los objetos y del entorno comúnmente denominados ruidos, Schaeffer expande las posibilidades musicales en la elaboración de una música concreta, en donde el sonido trasciende los cánones tímbricos, tomando así todo material sonoro en una propuesta musical desde “La música concreta, que ya no parte de notas sino de sonidos”,<sup>213</sup> como muestra de ello, a partir de la utilización del ruido de trenes elabora el *Étude aux chemins de fer* y con el ruido de cacerolas *Études aux casseroles*, transmitidas por la radio francesa en 1948,<sup>214</sup> otra de sus obras representativas, *Symphonie pour un homme seul* es realizada junto con Pierre Henry en 1949.

---

<sup>208</sup> KOSMICKI, Guillaume. *Musiques électroniques des avant-gardes aux dancefloors*, op. cit., p. 35.

<sup>209</sup> *Ibid.* pp. 24-25.

<sup>210</sup> *Ibid.* p. 35.

<sup>211</sup> FATUS, Claude. *Vocabulaire des nouvelles technologies musicales*, op. cit., p. 81.

<sup>212</sup> SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2003, p. 163.

<sup>213</sup> BRAS, Jean-Yves. *Les Courants Musicaux du XXe siècle*. Suiza: Editions Papillon, 2003, p. 137.

<sup>214</sup> SHAPIRO, Peter y PRODUCTIONS, Caipirinha. *Modulations. Une histoire de la musique électronique*, op. cit., pp. 11-12.

Ahora bien, sin olvidar que la música mixta es el tema que aquí nos ocupa, la evolución alrededor de lo sonoro es de vital importancia para comprender lo mixto de esta música, por tanto, es esencial aludir a los avances mencionados anteriormente que contribuyen a desarrollo del campo musical, así como también a su posterior evolución. Como ya se ha mencionado, en la primera mitad del siglo XX la estética musical emplea nuevas técnicas para su expresión creativa, del mismo modo, como continuación de ello, haciendo un uso más acentuado de los avances tecnológicos en la segunda mitad de este siglo y desde la apertura creativa experimental surgen otras formas de creación musical, tales como la música aleatoria, la música indeterminada y la música electroacústica en 1950, la música electrónica en 1951, la música acusmática en 1966, la música estocástica y la música espectral en 1970, así como también la libre improvisación alrededor de la década de los años sesenta.

Es importante señalar que, tras el desarrollo de los dispositivos creados gracias a los avances tecnológicos, se conforman grupos de exploración sonora que aportan al desarrollo de las formas de composición antes mencionadas. Es así como en 1951 Schaeffer crea el GRMC (*Groupe de Recherches de Musique Concrète*), centrado en la investigación tanto de la música concreta como electroacústica, en este mismo año, en el estudio de música electrónica creado por Herber Eimer se origina la música electrónica en la WRD (Westdeutscher Rundfunk - Radiodifusión de Alemania occidental en Colonia); período en el cual John Cage, en asociación con David Tudor, Earle Brown, Christian Wolff y Morton Feldman, presentan el *Project of Music for Magnetic Tape*; y así mismo, en este año, en Tokio se conforma el grupo Jikken kôbô, un taller experimental bajo la dirección de Toru Takemitsu. En 1955 la RAI (Radio Televisión Italiana) de Milán, establece el estudio de fonología musical creado por Luciano Berio y Bruno Maderna.<sup>215</sup>

Los soportes electrónicos como parte fundamental de la creación se ve reflejada en las diversas expresiones musicales de la segunda mitad del siglo XX, así como también la experimentación generada alrededor del sonido como materia esencial creativa, esto se puede observar en la música electroacústica, la cual hace uso de soporte grabado dentro de la obra musical; la música electrónica centrada en la creación a partir de la manipulación y transformación del soporte sonoro registrado, así como también la utilización de instrumentos y dispositivos electrónicos; la música estocástica que consiste en la creación musical a partir de algoritmos elaborados en el ordenador; la música espectral, elaborada desde la descomposición de armónicos del sonido y el análisis del

---

<sup>215</sup> KOSMICKI, Guillaume. *Musiques électroniques des avant-gardes aux dancefloors*, op. cit., p. 38.

espectro: “La música espectral hereda las investigaciones acústicas y las tecnologías utilizadas en el estudio”;<sup>216</sup> y la música acusmática, que en síntesis es un concierto de altavoces, no hay intérpretes, no hay instrumentos, sólo la reproducción de la obra registrada, presentada en un espacio determinado, frente al público.

La evolución de los dispositivos e instrumentos electrónicos, junto con el trabajo realizado en los laboratorios de experimentación en el campo creativo sonoro, contribuyen a la evolución en el campo musical. Se observa de esta forma la importancia del proceso evolutivo en las telecomunicaciones y con ello la del registro sonoro, desde el cual, centrando la atención en el sonido no solo como herramienta de comunicación, sino como material maleable, se introduce en el campo creativo, de esta manera la grabación sonora permite la experimentación y exploración del sonido integrándolo al campo musical de un modo diferente al tradicional. En un panorama general la evolución del registro sonoro inicia desde una fase acústica, fundamentada sobre fenómenos mecánicos comprendida entre 1877-1925; posteriormente entra en la fase eléctrica a partir 1925; y más adelante la magnética entre 1948-1980, que evoluciona hasta la transformación digital de actualidad,<sup>217</sup> dentro de todo este proceso de evolución cabe resaltar la democratización musical impulsada con el surgimiento del mini-cassette creado por Phillips en 1960.<sup>218</sup>

Otros aportes de importancia para el surgimiento de las formas de composición desarrolladas en la segunda mitad del siglo XX son: el nacimiento de la informática musical que inicia en 1956 desarrollada por Lejaren Hiller y Léonard Isaacson, quienes ponen en marcha el proceso de composición automática controlada por el ordenador. En 1957 en los Laboratorios Bell, Max Mathews realiza el primer registro sonoro digital y la síntesis sonora asistida por ordenador, en este mismo año Hiller compone la suite *Illiad Suite*, pieza creada a partir de la programación automática en el ordenador a través de algoritmos.<sup>219</sup> Dentro de este ámbito evolutivo cabe señalar la aparición del Disco Compacto *CD* y su lector, desarrollado en 1979 por Kees Schouhamer Immink de Phillips, junto con Toshitada Doi de la compañía Sony;<sup>220</sup> la creación del sintetizador en 1952 en los laboratorios RCA, el *RCA Synthesizer* por Harry Olson y Herbert Belar, así como

---

<sup>216</sup> BRAS, Jean-Yves. *Les Courants Musicaux du XXe siècle*, op. cit., p. 133.

<sup>217</sup> KOSMICKI, Guillaume. *Musiques électroniques des avant-gardes aux dancefloors*, op. cit., p. 20.

<sup>218</sup> *Ibid.* p. 44.

<sup>219</sup> *Ibid.* pp. 39-40.

<sup>220</sup> FHT, Foro Histórico de las telecomunicaciones. *DOI, Toshitada*. [en línea] 2021 [Consulta: Febrero 23 de 2021]. Disponible en: <https://forohistorico.coit.es/index.php/personajes/personajes-internacionales/item/doi-toshitada#:~:text=Toshitada%20Doi%20cre%C3%B3%20el%20sofisticado,errores%20aleatorios%20en%20el%20CD.&text=En%201980%20despu%C3%A9s%20de%20desarrollar,equipos%20de%20audio%20digital%20profesionales>.

también la creación del *Musical Instrument Digital Interface* MIDI, “que permite la transmisión de información (y no de sonidos) entre instrumentos. Un teclado o una serie de potenciómetros pueden entonces controlar otro sintetizador a distancia a través de esta norma”.<sup>221</sup>

Tras este recorrido se observa el paso de los medios acústicos a los electrónicos, entorno a lo sonoro, desde aquí centraremos la atención en la música electroacústica para llegar a la aproximación y desarrollo de la música mixta, pues esta es una forma creativa musical derivada de la música electroacústica. La música electroacústica es el resultado de la música concreta y la música electrónica, tal como la define Kosmicki, “Es un conjunto de música basado en sonidos de origen acústico o de síntesis sonora, procesados (reverberación, filtrado, transposición, etc.) y luego grabados como señal analógica o digital (o grabados y luego procesados), y destinados a ser amplificados y retransmitidos a través de altavoces”.<sup>222</sup>

En esencia, la música electroacústica hace uso de la grabación de sonoridades acústicas o de instrumentos tradicionales, en unión con medios electrónicos para su elaboración, es así como lo concreto y electrónico se combinan en la elaboración musical, surgiendo de esta forma obras tales como *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) para sonidos electrónicos y concretos, de Karlheinz Stockhausen; *Visage* (1961) de Luciano Berio; *Contrappunto Dialettico alla mente* (1967) de Luigi Nono, *Portrait-Spiel* (1971) de Luc Ferrari. La producción sonora a través de medios electrónicos hace que la creación musical que emplea los mismos, centre un mayor interés en el la utilización del soporte grabado o registro sonoro, delegando mayores funciones a los procesos de elaboración en estudio, con ello la figura del intérprete tradicional se desdibuja hasta desaparecer del escenario (temporalmente y en ciertas composiciones); es así como François Bayley en 1974 propone la producción musical de manera análoga al cine, en donde la música una vez concebida, es “proyectada” de manera sonora en el espacio de presentación a través de altavoces, dispuestos de acuerdo a la mejor propagación acústica del lugar, siendo esta una música acusmática presentada a través del *acousmonium*.<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> KOSMICKI, Guillaume. *Musiques électroniques des avant-gardes aux dancefloors*, op. cit., p. 51.

<sup>222</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>223</sup> *Ibid.* p. 41.



Figura 1. *Acousmonium*. (1974) François Bayle

Como se observa a lo largo del siglo XX, en el proceso de experimentación que toma como base el sonido en vínculo con los avances tecnológicos, se crean instrumentos, laboratorios y se desarrollan toda una serie de herramientas para la exploración musical, generando toda una gama de posibilidades a través de la grabación y la transformación sonora. Sin embargo, la creación musical que hace uso de estas herramientas no excluye los instrumentos acústicos tradicionales, sino por el contrario, estos entran en una nueva fase de exploración a través de la amplificación, registro y transformación sonora, que se combina con las sonoridades acústicas producidas los mismos, con lo cual se crean nuevas posibilidades en el campo de búsqueda en el dominio instrumental acústico, surgiendo de esta manera la música mixta como resultado de la indagación desde el campo de la música electroacústica.

Así, lo mixto en la música electroacústica se encuentra en el empleo de dos fuentes sonoras heterogéneas, la de instrumentos tradicionales acústicos y el las sonoridades registradas o producidas por medios electrónicos. Es importante señalar que en la evolución de la electroacústica la música mixta también se transforma, esta música inicia con obras para soporte grabado e instrumentos acústicos, la primera obra de este género es *Orphée 51* o *Toute la lyre*

(1951), opera concreta o pantomima lírica para soprano, mezzo-soprano, contralto, tenor, dos narradores, mimo y cinta, compuesta por Pierre Henry y Pierre Schaeffer.<sup>224</sup> Más tarde André Hodeir compone *Jazz et jazz* (1952), para piano y cinta, donde el contenido del registro sonoro elaborado en estudio, está fundamentado en los principios de la música concreta, en los cuales Hodeir emplea filtraje, inversión, aceleración, soporte sonoro sobre el cual el pianista improvisa.<sup>225</sup> De igual manera dentro de las primeras obras de música mixta se encuentra *Musica su due Dimenisoni* (1952) para flauta, percusión y cinta de Bruno Maderna; *Déserts* (1954) para orquesta y dos cinta magnéticas, de Edgar Varèse.<sup>226</sup>

En el desarrollo de lo mixto en la música y como evolución de ello, se presentan obras que combinan electrónica con instrumentos acústicos, esto lo podemos observar en *Differences* (1958-1959) para quinteto y sonidos electrónicos en cinta, de Luciano Berio; *Kontakte* (1959-1960) de Stockhausen, para percusión, piano y cinta, la cual contiene sonidos electrónicos que entran en contacto con los instrumentos acústicos;<sup>227</sup> *Microfonía I* (1964) para tam-tam, dos micrófonos, dos filtros electrónicos y mesa de mezclas, del mismo compositor, y su obra *Kurzwellen* (1968) para seis instrumentistas y receptor de ondas corta.<sup>228</sup>

Así mismo surgen obras en las que se combina el tratamiento sonoro en tiempo real, cinta e instrumentación acústica, esto lo observamos en *A Floresta è jovem e cheja vida* (1966) de Luigi Nono, para cinta, clarinete, tres voces habladas, soprano, placas de cobre y transformación sonora en tiempo real;<sup>229</sup> *Hechos II* (1966) de Coriún Aharonián, para piano preparado, claves xilofónicas, generador de ondas sinusoidales y cuadradas, campana tubular, cuatro idiófonos y/o membranófonos, seis grabadores de cinta y pinceles;<sup>230</sup> *Acustica* (1968-1970) de Mauricio Kagel, para altavoces, generadores experimentales de sonido y de dos a cinco instrumentistas (vientos, cuerdas pulsadas y percusión);<sup>231</sup> *Übugen* (1972-1973) de Mesías Maiguashca, para violín,

---

<sup>224</sup> IRCAM, Ressources. *Pierre Henry (1927-2017) Pierre Schaeffer (1910-1995). Orphée 51 ou Toute la Lyre*. [en línea] 1951 [Consulta: Febrero 25 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/22157/>

<sup>225</sup> LAMBERT, Alain. *MUSICOLOGIE. Hodeir André (1921-2011)*. [en línea] 2013 [Consulta: Febrero 25 de 2021]. Disponible en: [https://www.musicologie.org/Biographies/h/hodeir\\_andre.html](https://www.musicologie.org/Biographies/h/hodeir_andre.html)

<sup>226</sup> BRAS, Jean-Yves. *Les Courants Musicaux du XXe siècle*, op. cit., pp. 136, 142.

<sup>227</sup> NYMAN, Michael. *Experimental Music*, op. cit., p. 141.

<sup>228</sup> FATUS, Claude. *Vocabulaire des nouvelles technologies musicales*, op. cit., pp. 198-199.

<sup>229</sup> KOSMICKI, Guillaume. *Musiques électroniques des avant-gardes aux dancelfloors*, op. cit., p. 100.

<sup>230</sup> DAL FARRA, Ricardo. *El archivo de música electroacústica latinoamericana... Diez años después*. Artnodes No. 13. pp. 34-43. [en línea] 2013 [Consulta: Febrero 25 de 2021]. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/285091>

<sup>231</sup> IRCAM, Ressources. *Mauricio Kagel (1931-2008). Acustica*. [en línea] 1968-1970 [Consulta: Febrero 26 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/18689/>

clarinete, violonchelo y tres sintetizadores;<sup>232</sup> *The Blending Season* (1973) de Emmanuel Nunes, para flauta, clarinete, órgano eléctrico, alto y dispositivo electrónico (2 x 4 moduladores de amplitud);<sup>233</sup> *Omaggio a Györky Kurtág* (1983) de Luigi Nono, para contralto, flauta, clarinete, tuba y electrónica en vivo;<sup>234</sup> *Suspensión 1* (1995-1998) de Rodolfo Acosta, para flauta traversa, cinta y electrónica en vivo;<sup>235</sup> y en un formato más amplio podemos citar *Sinfonía X* (1987-1992) de Dieter Schnebel, para gran orquesta, voz de contralto, cinta y electrónica en vivo.<sup>236</sup>

De esta manera observamos algunas obras en las que se evidencia la transformación en cuanto al empleo de elementos que combinan lo acústico y electrónico. Otro paso más allá en la utilización del registro sonoro se encuentra en su soporte, uno de ellos es el CD, como ejemplo observamos la obra *27'10''554 by John Cage* (2000) de Maja S. K. Ratkje, para percusión y CD;<sup>237</sup> o la utilización de otros dispositivos, tales como el *laptops*, como se presenta en la obra *Laps Int 1.0* (2013) de Claude Ledoux, para ensamble de cinco músicos acústicos amplificados (clarinete, trombón, piano, violín y violonchelo) y dos *laptops*,<sup>238</sup> lo que pone en evidencia la transformación de diferentes soportes, así la cinta magnetofónica deviene CD y los ordenadores son ahora *Laptops*. Es importante resaltar que, en el desarrollo del contexto histórico, las obras del siglo XXI hacen uso de nuevos recursos tecnológicos tales como el uso de internet, la evolución de los dispositivos, su digitalización y la elaboración de nuevos softwares musicales, lo que contribuye a la exploración y expansión de las posibilidades creativas en el campo musical.

Otra característica a resaltar en la evolución de la música mixta, es la integración de otros elementos que nutren la creación, los cuales, presentados como una extensión de lo mixto entran en el cuadro de lo musical, de esta manera se introduce la proyección de imágenes, vídeo y/o luces, elementos que entran en diálogo con la composición potenciando el carácter mixto de la música. Es importante señalar que con la introducción de dichos elementos la música mixta se enriquece, sin desdibujar su esencia como podría llegar a suponerse, puesto que los elementos acústicos y

---

<sup>232</sup> DAL FARRA, Ricardo. *El archivo de música electroacústica latinoamericana... Diez años después*, op. cit.

<sup>233</sup> IRCAM, Ressources. *Emmanuel Nunes (1941-2012) The Blending Season*. [en línea] 1973 [Consulta: Febrero 26 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/10878/>

<sup>234</sup> IRCAM, Ressources. *Luigi Nono (1924-1990) Omaggio a Györky Kurtág*. [en línea] 1983 [Consulta: Febrero 26 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/18843/>

<sup>235</sup> CCMC, Circulo Colombiano de Música Contemporánea. *Rodolfo Acosta R. Suspensión 1*. [en línea] 1995-1998 [Consulta: Febrero 26 de 2021]. Disponible en: <https://ccmc.com.co/user/rarccmc1/>

<sup>236</sup> VON DER WEID, Jean-Noël. *La Musique du XXe Siècle*. Francia: Hachette Littératures, 2005, p. 306.

<sup>237</sup> IRCAM, Ressources. *Maja S. K. Ratkje (1973) 27'10''554 by John Cage*. [en línea] 2000 [Consulta: Febrero 26 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/45772/>

<sup>238</sup> IRCAM, Ressources. *Claude Ledoux (1960) Laps Int 1.0*. [en línea] 2013 [Consulta: Febrero 26 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/10878/>

electrónicos continúan en interacción, ahora con una expansión de los elementos electrónicos más allá de lo sonoro, desde los cuales se genera un diálogo equitativo entre los diferentes componentes de la obra, de este modo las imágenes proyectadas en diapositivas, video, cinta, producción sonora en tiempo real, instrumentos acústicos, etc., se retroalimentan para formar la obra, siendo cada uno de ellos un elemento constitutivo fundamental y no una parte accesoria que sirve de acompañamiento.

Como ejemplo de lo anterior podemos citar algunas obras que introducen otros elementos como una extensión de lo mixto, así, César Bolaños compone *Alfa-Omega* (1967), para dos recitantes, dos bailarines, coro mixto teatral, guitarra eléctrica, contrabajo, tres percusionistas, cinta magnética, proyecciones y luces; Héctor Quintanar compone *Símbolos* (1969), para orquesta de cámara (violín, clarinete, saxofón, corno, trompeta, trombón y piano), cinta, diapositivas, y luces;<sup>239</sup> *Synchronstudie* (1969) de Mauricio Kagel, para solistas, máquina de ruidos y proyector de película;<sup>240</sup> y obras más recientes como *Audioanalyse / Die Auflösung / Freud in England / Le grain de la voix* (2006) de Peter Ablinger, para piano, vídeo y luces;<sup>241</sup> *Campo Santo, Impure Historie de Fantômes* (2016) de Jérôme Combier, para cinco músicos (flauta, percusión, guitarra eléctrica, acordeón), electrónica, dispositivo escénico y vídeo;<sup>242</sup> o las *Two Pieces for Clarinet and Video* (2016) de Johannes Kreidler.<sup>243</sup>

Las obras citadas ejemplifican sólo una parte del material existente entorno a la música mixta, obras desde las cuales es posible observar su surgimiento y evolución. De esta manera se pone en evidencia cómo -desde las inquietudes creativas dentro de un contexto determinado-, las nuevas herramientas de comunicación, en donde lo sonoro ocupa un lugar privilegiado, se introducen al campo musical. Así, a través de la experimentación los avances tecnológicos entran a formar parte de procesos creativos musicales, surgiendo nuevos dispositivos en la expansión y experimentación dentro del campo creativo, puestos al servicio de la expresión musical, como respuesta a las necesidades expresivas de la época, cuyo contexto se vincula a los avances tecnológicos y a las vivencias del entorno social, político y cultural.

---

<sup>239</sup> DAL FARRA, Ricardo. *El archivo de música electroacústica latinoamericana... Diez años después*, op. cit.

<sup>240</sup> IRCAM, Ressources. *Mauricio Kagel (1931-2008) Synchronstudie*. [en línea] 1969 [Consulta: Febrero 28 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/18687/>

<sup>241</sup> IRCAM, Ressources. *Peter Ablinger (1959) Audioanalyse / Die Auflösung / Freud in England / Le grain de la voix*. [en línea] 2006 [Consulta: Febrero 28 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/24986/>

<sup>242</sup> IRCAM, Ressources. *Jérôme Combier (1971) Campo Santo, Impure Historie de Fantômes*. [en línea] 2016 [Consulta: Febrero 28 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/40637/>

<sup>243</sup> LEHMANN, Harry. *La Révolution Digitale dans la musique*. París: Éditions Allia, 2017, p. 137.

La necesidad de emancipación creativa es presentada en todas las artes y está del mismo modo en coherencia con el comportamiento musical alrededor de los siglos XX y XXI, en donde lo mixto otorga la expresión contundente de que aquello que se quiere transmitir desde lo sonoro en vínculo con la cotidianidad, con aquello que se manifiesta en la vida. Como bien se ha puesto de manifiesto, en la expresión creativa sonora de la música concreta, en donde el ruido se transforma en material sonoro esencial en la creación musical, más tarde introducido a la música electroacústica, y como una bifurcación de ello, en la música mixta, a partir del empleo de instrumentos acústicos y dispositivos electrónicos, se realiza una extrapolación de la realidad al material creativo musical expuesto de forma metafórica, una muestra de ello se observa en la ya mencionada obra *Déserts* (1954) de Varèse, en donde la interacción de las sonoridades de la orquesta entran en diálogo con el registro sonoro de la cinta, el cual contiene ruidos tomados de fábricas, sonoridades industriales y mecánicas, que alternan con el lenguaje musical expuesto de manera similar por la orquesta, esta obra hace referencia no solo a los “desiertos” físicos de montañas o valles, sino que también son el reflejo de los desiertos de espacio interior del hombre.<sup>244</sup>

De forma análoga *La Fabbrica Illuminata* (1966) de Luigi Nono, para voz femenina y cinta magnética toma elementos de la realidad transformándolos en obra, Nono realiza el registro sonoro a partir del material reunido directamente de las sonoridades de la fábrica, mezclando las voces de los trabajadores con los ruidos producidos por las máquinas durante el proceso de producción de acero; así mismo el texto de la obra, realizado por Giuliano Scabia, es elaborado a partir de anotaciones previas recopiladas en la fábrica y de documentos de las publicaciones sindicales, resaltando de esta manera la utilización del lenguaje y el contexto del trabajo en la fábrica, esta obra pone en evidencia las condiciones de vida y de trabajo de los trabajadores.<sup>245</sup> Otro ejemplo de ello, una obra en la cual se hace referencia a los acontecimientos de vida es *All Music Ballistix* (1995) para clarinete y cinta de audio digital, de Nikola Resanovic, quien pone en paralelo elementos de la vida cotidiana en vínculo a los avances tecnológicos, contenidos en el registro sonoro, el cual a su vez entra en diálogo con las sonoridades de clarinete que evocan la música tradicional Balcánica, tal como lo expresa Resanovic en las notas al programa:

---

<sup>244</sup> KOSMICKI, Guillaume. *Musiques électroniques des avant-gardes aux dancefloors*, op. cit., p. 72.

<sup>245</sup> LN. FONDAZIONE Archivio Luigi Nono Onlus. *La fabbrica Illuminata*. [en línea] 1964 [Consulta: Marzo 2 de 2021]. Disponible en: <http://www.luiginono.it/en/works/la-fabbrica-illuminata/>

"Ballistix" es una representación musical de algunas de las extrañas realidades de nuestra era moderna de comunicaciones e información digitales. Es la metáfora del campesino aparentemente al revés que descarga las últimas cifras de nasdaq a través de su teléfono celular / módem en su computadora portátil en alguna región remota de los Balcanes, con sus vacas pastando en el fondo. Esta yuxtaposición de lo moderno y lo intemporal, lo sofisticado y lo simple, lo sublime y lo ridículo, se expresa en una música que combina la "atonalidad" con el "ison"; "ritmo emancipado" con camisa de fuerza métrica; un clarinete con acordeón, pandereta y modem.<sup>246</sup>

Ahora bien, lo mixto es empleado en las acciones poéticas sonoras a través del registro sonoro del clarinete y de sonoridades del entorno, algunas de las cuales son transformadas y elaboradas en una composición, que entra a formar parte del material ciertas obras. El registro sonoro del clarinete cumple la función de meta-instrumento, siendo de esta manera una suerte de duplicación de la clarinetista autora de las obras, esto lo podemos observar en piezas tales como, *Variación Invariable, Después, Antes?* (2018), para luces, registro sonoro, acción y libre improvisación con clarinete, o *Aureovida Utorrealista* (2019), para vídeo, registro sonoro, acción y libre improvisación con clarinete. Así mismo se hace uso del registro de sonoridades del entorno, la utilización de luces y proyección de vídeo. Encontramos así en *Composición con triángulo Azul* (2016) proyección de vídeo, acción y libre improvisación con clarinete, *TRA\_MO* (2018) proyección de imágenes, registro sonoro (monedas y poesía), acción y libre improvisación con clarinete, o *Lux/Son* (2019)<sup>247</sup> luces, registro sonoro (objetos del cotidiano), vídeo y libre improvisación con clarinete.

Es importante señalar que las obras mencionadas hacen uso de elementos de la música mixta sin que por ello se trate en rigor de música mixta, puesto que además de los elementos característicos de la música mixta se incorpora la acción, lo cual marca la diferencia con la música mixta, siendo de esta manera los elementos mixtos tomados como material esencial para la elaboración de las acciones poéticas sonoras, es decir parte del material y no como material característico de una forma de composición musical.

---

<sup>246</sup> RESANOVIC, Nicola. *Alt music Ballistix*. [en línea] 1995 [Consulta: Marzo 2 de 2021]. Disponible en: <http://www.nikolaresanovic.com/Ballistix-index.html>

<sup>247</sup> *Lux/Son* es una acción poética sonora, en la cual la acción es generada por el público, quien entra en interacción con la obra a partir de su desplazamiento en el espacio en donde se encuentran las luces, estas se activan al mismo tiempo que el registro sonoro cuando el público recorre el lugar.

## 2.1.2 Libre improvisación

La libre improvisación es una forma creativa del entorno musical que parte de la utilización sonora de manera libre, tanto de forma individual o grupal. Siendo parte de la música, no toma como referente ningún estilo o forma creativa musical cerrada, en este sentido Derek Bailey cataloga la libre improvisación como no idiomática pues no pertenece ni utiliza las características de ningún género musical específico, lo que correspondería a una improvisación idiomática.<sup>248</sup>

Si centramos nuestra atención en la improvisación en términos generales, esta se define como “una actividad creativa donde se «generan» nuevas conexiones de sentido; tiene que ver con la capacidad generativa del ser humano de crear, a partir de lo conocido, nuevas asociaciones o nuevas utilidades que darán lugar a los descubrimientos”.<sup>249</sup> Desde esta misma perspectiva, en un proceso de exploración y experimentación, a través de la utilización libre del sonido dentro del contexto musical, la libre improvisación se transforma en un proceso de creación sonora en tiempo real elaborada con total apertura, en donde no existe una partitura.

La forma creativa de expresión sonora emancipada de toda regla musical, expresada en la libre improvisación, inicia como el resultado de la apertura creativa de la improvisación en el Free Jazz y la exploración compositiva en la música contemporánea en Estados Unidos y Europa, alrededor de 1960. En la exploración improvisada del Free Jazz los grupos *AMM* y *Spontaneous Music Ensemble* transformaron sus experiencias creativas musicales en libre improvisación, siendo de esta manera el *AMM* uno de los grupos precursores de esta forma creativa, elaborando música más allá de las normas y géneros establecidos;<sup>250</sup> esta forma de expresión libre pretende dejar de lado “todo tipo de restricciones y busca la experimentación sonora y la democracia absoluta en los grupos, más allá de los roles convencionales”,<sup>251</sup> creando una música sin una organización jerárquica.

---

<sup>248</sup> BAILEY, Derek. *L'Improvisation, Sa nature e sa pratique dans la musique*. París: Éditions Outre Mesure, 2003, p.14.

<sup>249</sup> ALONSO, Chefa. *Improvisación libre: la composición en movimiento*. España: Editorial Dos Acordes S.L., 2007, p.45.

<sup>250</sup> GALIANA, Josep Lluís. *De la naturaleza de la improvisación libre: elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita*. Itmar. Revista de investigación musical: territorios para el arte, No. 4, pp. 26-49. [en línea] 2018 [Consulta: Febrero 01 de 2021] Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/12880>

<sup>251</sup> ALONSO, Chefa. *Improvisación libre: la composición en movimiento*, op. cit., p.13.

Cabe así mismo señalar la contribución de los compositores contemporáneos de vanguardia a la libre improvisación, quienes a través de las diversas técnicas creativas en sus obras otorgan al intérprete la libertad de elegir elementos dentro de la interpretación, originado de esta forma una suerte de improvisación mas o menos libre a través de la combinación de los elementos expuestos en la partitura, un ejemplo de ello podemos observarlo en la pieza *November 1952* de Earle Brown, quien a través la utilización de notación grafica no convencional permite la exploración sonora del intérprete con un gran grado de libertad, pues esta obra no contiene indicaciones musicales, solo señala “que está compuesta para uno o más instrumentos y/o productores de sonido y puede ser interpretada en cualquier dirección, desde cualquier punto del espacio definido, con cualquier duración de tiempo e interpretada desde cualquiera de las cuatro posiciones rotativas existentes en cualquier secuencia”.<sup>252</sup>

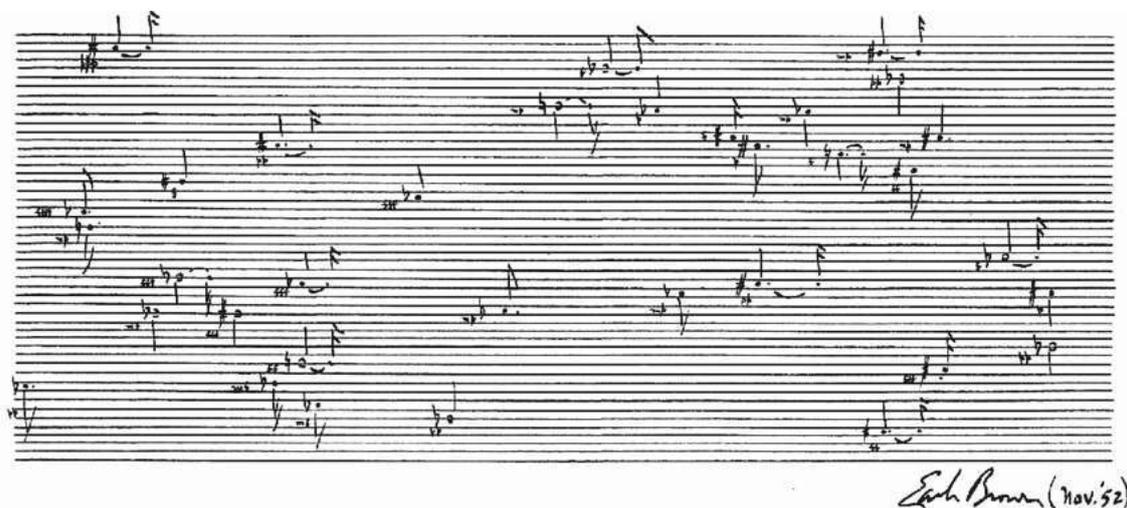


Figura 2. *November 1952*. (1952) Earle Brown

De esta manera, obras contemporáneas con notación grafica no convencional y de gran apertura, en cuanto a la elección de material sonoro, conlleva a la imposibilidad de tener el mismo resultado sonoro en la interpretación de una misma obra, y de este modo, dada la libertad que es otorgada al intérprete se pone de manifiesto la sensibilidad, el bagaje musical y la creatividad del intérprete, lo cual se verá reflejado en la interpretación de la obra, por tanto, por tratarse de obras de contenidos abiertos, gran parte de la elección del material interpretativo a emplear surge en el instante de la interpretación *in situ*, como respuesta a una necesidad musical y sensible, siendo

<sup>252</sup> GALIANA, Josep Lluís. *De la naturaleza de la improvisación libre: elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita*, op. cit.

esta una de las premisas de la libre improvisación. De ahí que la libre improvisación se origine en la búsqueda expresiva tanto de la música académica contemporánea como del Free Jazz.

Ahora bien, la libre improvisación surge en gran medida como respuesta a los cuestionamientos del lenguaje musical y de sus reglas,<sup>253</sup> y como una necesidad por parte de los intérpretes de crear su propio lenguaje expresivo sin los lineamientos impuestos por la partitura o por las tradiciones musicales estrictas, de tal forma que, a través de la utilización del sonido como elemento expresivo fundamental, utilizado con completa libertad, se crea la obra. En este sentido Galiana expresa:

El sonido guía, en todo momento, el proceso creativo, en la improvisación libre. El improvisador busca sonidos y las reacciones que van ligadas a ellos. El medio en el que se realiza esta búsqueda es el sonido, y el propio músico está en el centro de ese experimento. No hay un punto de partida, no existen líneas discursivas por las que transitar, tampoco estructuras predeterminadas sobre las que construir.<sup>254</sup>

Así mismo, la libre improvisación se construye en la interacción generada con otros improvisadores, con el entorno y/o espacio, desde lo cual surge un diálogo elaborado a partir de la escucha sensible y atenta de lo que sucede en el instante presente, siendo de esta manera una música creada en tiempo y espacio real de forma libre, sin embargo, tal como lo pone de manifiesto Chefa Alonso “la libertad es exigente: hay que oír al otro, hay que sentirlo,”<sup>255</sup> pues el improvisador debe reaccionar y tomar decisiones para la construcción de su obra en el mismo instante en que se elabora la misma, generando una respuesta sonora de lo que acontece, de ahí que “la improvisación se suele calificar como un «aquí y ahora», enfatizando en su inmediatez”.<sup>256</sup>

Es importante mencionar algunos de los intérpretes precursores de la libre improvisación quienes a través de su experimentación alrededor del Free Jazz elaboran los cimientos de la experiencia creativa musical libre de todo lineamiento esquemático y estructural, músicos tales como John Stevens, Taylor Watts, Derek Bailey, Peter Kowald, Kenny Wheeler, Roger Smith, Paul Rutherford, Maggie Nicols, Dave Holland, Barry Guy, Kent Carter, John Burcher, entre otros, pertenecientes a los ya mencionados grupos *AMM* y *Spontaneous Music Ensemble*,<sup>257</sup> otorgan los cimientos de la experiencia creativa musical libre.

---

<sup>253</sup> BAILEY, Derek. *L'Improvisation, Sa nature e sa pratique dans la musique*, op. cit., p. 98.

<sup>254</sup> GALIANA, Josep Lluís. *De la naturaleza de la improvisación libre: elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita*, op. cit.

<sup>255</sup> ALONSO, Chefa. *Improvisación libre: la composición en movimiento*, op. cit., p.8.

<sup>256</sup> MATTHEWS, Wade. *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2012, p. 177.

<sup>257</sup> ALONSO, Chefa. *Improvisación libre: la composición en movimiento*, op. cit., p. 35.

Sin embargo, aquí la atención estará centrada en las aportaciones de sus precursores, quienes abren las puertas de la exploración en el campo sonoro, dando entrada a la experiencia sonora en la vida, si bien es cierto que la improvisación ha existido desde siempre en la música, aquello que hace la diferencia en la libre improvisación es precisamente su naturaleza libre, fuera de todo marco referencial, es creación libre musical en tiempo presente y sin reglas, “La improvisación libre carece de una gramática referencial. Es una música que nace desde el deseo de crear en el momento y colectivamente una música nueva”,<sup>258</sup> desde lo cual se genera un libre acceso a quien quiera realizar la experiencia creativa, de tal manera que el libre improvisador puede tener o no conocimientos musicales. Más allá de la controversia que esto pueda generar, es posible improvisar de forma libre con el sonido con o sin bases musicales, pues uno de los principios fundamentales en la libre improvisación es la escucha, como bien se ha mencionado, a través de la cual se crea el diálogo con lo que sucede a nivel sonoro en un contexto o entorno dado, de esta manera como lo señala Bailey “la improvisación libre está a la puerta de casi todo el mundo: principiantes, niños, no músicos”,<sup>259</sup> de esta manera la libre improvisación se transforma en la práctica musical que más aproxima el arte a la vida por su fácil acceso a “casi todos”, como manifestación de ello Bailey expone: “El primer concierto del hombre no pudo haber sido más que una improvisación libre”.<sup>260</sup> Ahora bien, esto no excluye el nivel de profundidad, complejidad de la misma, pues el nivel de implicación de un libre improvisador que se dedica completamente a ello, a diferencia de otro, que solo participe de una elaboración como experiencia pasajera, se verá reflejado en el resultado sonoro y en la respuesta creativa.

La libre improvisación carece estructura formal precisa, la forma se elabora durante el discurso, de acuerdo al material sonoro que surge en ese mismo momento, en respuesta a la escucha e interacción del improvisador o improvisadores, y de todo lo que se encuentra en el entorno, en donde hay material sonoro predominante, en una música que este se construye o elabora en el instante, tal como lo señala Wade Matthews:

Cómo comienza, qué ocurre durante la pieza y como termina dependerán de numerosos factores, pero ninguno será un modelo formal subyacente como lo son el *blues* o un palo de flamenco. La pieza tendrá su forma, pero será una forma orgánica, no determinada. Es decir que la forma nacerá del desarrollo del contenido y de las actitudes y de las energías

---

<sup>258</sup> ALONSO, Chefa. *Improvisación libre: la composición en movimiento*, op. cit., p.8.

<sup>259</sup> BAILEY, Derek. *L'Improvisation, Sa nature e sa pratique dans la musique*, op. cit., p. 98.

<sup>260</sup> *Idem*.

del momento. [...] Así pues, el libre improvisador no está interactuando con un modelo sonoro subyacente, sino lo que está sonando en cada instante.<sup>261</sup>

Así mismo, en la libre improvisación “no solamente no hay un lenguaje armónico específico, sino que no hay siquiera necesidad de armonía, ni de melodía, ni de ritmo”,<sup>262</sup> de esta manera se construye una forma no formal, una forma que guarda estructuras cambiantes dentro de sí misma, lo cual no excluye el componente rítmico sino que en determinados instantes lo esconde, lo encubre, de acuerdo al discurso musical del momento, contiene melodías no identificables ni determinantes, se construye a manera de discurso o diálogo, que no necesita una armonía pues es inarmónica, de esta forma “la improvisación libre es un arte narrativo que construye estructuras únicas en tiempo real”,<sup>263</sup> cuya forma, si se quiere “es la del proceso. Es más, este proceso es interactivo de manera que la *forma* emerge de la interacción”.<sup>264</sup>

Como bien se ha mencionado, la interacción construida a través de la escucha atenta es un componente fundamental en la elaboración del discurso musical de la libre improvisación, esta interacción puede generarse con el entorno, con el espacio en el que se desarrolla la pieza, elaborando el discurso con los sonidos que ocupan un lugar dado, tal como lo señala Wade Matthews “la libre improvisación musical es exactamente eso: musical. Es interactuar con el momento mediante un lenguaje musical. [...] ese lenguaje se sirve libremente del entorno sonoro que le rodea, utilizando ritmos y timbres de la cotidianidad sonora”,<sup>265</sup> de esta forma, en la relación con lo sonoro del entorno el libre improvisador “lo que consigue es guiar la percepción del público hacia eso que es su cotidianidad, hacia eso que tiene delante, pero para que lo vea de otra manera”,<sup>266</sup> de esta forma la percepción del entorno por parte del público se modifica a partir de la interacción sonora generada en la obra, creando una obra en cierta medida inmersiva, en la que el público es también partícipe.

De igual manera cabe señalar la importancia del público, puesto que el improvisador, en la escucha atenta entra en conexión con la disposición de escucha del público; de manera sensible se crea un vínculo en donde el libre improvisador resuena con la sensación que el público le trasmite

---

<sup>261</sup> MATTHEWS, Wade. *Improvisando. La libre creación musical*, op. cit., pp. 52--53.

<sup>262</sup> *Ibid.* p. 53.

<sup>263</sup> ALONSO, Chefa. *Improvisación libre: la composición en movimiento*, op. cit., p.8.

<sup>264</sup> MATTHEWS, Wade. *Improvisando. La libre creación musical*, op. cit., p.75.

<sup>265</sup> *Ibid.* p.187.

<sup>266</sup> GALIANA, Josep Lluís. *De la naturaleza de la improvisación libre: elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita*, op. cit.

dejándose afectar, lo que contribuye a la interacción con el público, pues no es lo mismo improvisar con público que sin público, la diferencia es significativa y esta se manifiesta en el discurso musical elaborado, dado que “en la improvisación, el creador comparte su proceso creativo con el público *en el acto* [...] Todo improvisador sabe que la manera en que le escucha tiene una enorme influencia en cómo elabora su obra”,<sup>267</sup> de esta forma se crea una suerte de diálogo menos evidente, que sin embargo siempre se encuentra presente, dado que el público entra a formar parte de el entorno con el que interactúa el libre improvisador.

Ahora bien, es importante hacer referencia a la libre improvisación en solo, la cual entra en interacción directa con el entorno, improvisar solo es establecer una relación entre el mundo interior del libre improvisador y el mundo exterior que lo rodea, a partir de lo cual se toma el material creativo para la construcción de la obra, pues la ausencia de otros músicos hace que la atención sea focalizada con mayor fuerza en aquello que lo rodea, creando la obra desde una escucha atenta, vinculada a su percepción sensible interior, en un diálogo constante con el entorno. Por tanto, en el proceso de la creación musical libre se pondrá de manifiesto tanto el bagaje musical como de vida del libre improvisador, puesto al servicio de la obra, en donde las sutilezas más sublimes del entorno se transforman en material de interacción.

Improvisar en solo, es así mismo entrar en interacción con el propio flujo musical creado por el propio improvisador, en vínculo con el entorno y el público,<sup>268</sup> de tal manera que la obra se elabora desde un proceso de percepción de todo aquello que se encuentra a disposición del libre improvisador, pues la elaboración musical creada en tiempo real requiere de la completa atención y disposición del libre improvisador, en una experimentación que crea una experiencia. La libre improvisación, tal como lo manifiesta Bailey desde su propio proceso de búsqueda creativa “se trataba constantemente de la búsqueda emocional e instintiva, de una forma de expresión lógica y justa”,<sup>269</sup> desde la cual la implicación del libre improvisador lo conduce a una exploración profunda interna, que entra en vínculo con el entorno, y a partir de ello emerge la reacción creativa instantánea en respuesta a una necesidad expresiva tanto interior como musical, que pone de manifiesto el diálogo creado con el entorno, así como también la respuesta y/o disposición receptiva del público, lo cual se verá mayormente acentuado durante la improvisación en solo.

---

<sup>267</sup> MATTHEWS, Wade. *Improvisando. La libre creación musical*, op. cit., p.27.

<sup>268</sup> *Ibid.* p.197.

<sup>269</sup> BAILEY, Derek. *L'Improvisation, Sa nature e sa pratique dans la musique*, op. cit., p. 100.

En el proceso de construcción del discurso musical creado en la libre improvisación, el libre improvisador elabora su propio lenguaje, esto surge a través del vínculo y la exploración con su propio instrumento, el libre improvisador encuentra la expresión sonora que sirve como respuesta a la elaboración de la obra en un instante determinado, reaccionando de forma intuitiva de acuerdo a las posibilidades de su propio instrumento, posibilidades que han sido encontradas a partir de la exploración y experimentación con el instrumento, en donde todo el material sonoro producido por el instrumento se transforma en materia para la expresividad, de ahí que las técnicas extendidas se vean aún más prolongadas de acuerdo a los gustos y motivaciones del libre improvisador. De esta manera, es importante señalar que el material sonoro que resulta del proceso de exploración es particular a cada instrumentista, el cual va más allá de la técnica convencional del instrumento, otorgando una especial importancia al material sonoro resultante de esta exploración y su combinación como respuesta musical, en vínculo con las necesidades expresivas del libre improvisador, dentro del contexto de elaboración musical libre.

La creatividad musical libre que lleva como fundamento la improvisación, transforma al instrumento en posibilidades sonoras que el libre improvisador combina en tiempo real y como respuesta creativa de acuerdo a los acontecimientos del entorno, sin que por ello sea material predeterminado, sino material que surge de forma espontánea tras el trabajo individual con el instrumento, pues el conocimiento del instrumento permite ampliar las posibilidades expresivas sonoras del mismo, “basta entender que el instrumento no es más que un conjunto de posibilidades sonoras para ver que, en realidad, cualquier recurso es válido para exceder o expandir esas posibilidades según las necesidades musicales”<sup>270</sup> y creativas con dicho instrumento, de este modo, lo que el libre improvisador hace es reaccionar de forma creativa con su instrumento, de acuerdo a las circunstancias musicales en la elaboración del discurso.

La exploración sonora del instrumento se encuentra directamente en vínculo con los gustos del libre improvisador. Así, la utilización del material sonoro que estará a disposición en la libre improvisación tendrá relación directa con el bagaje propio de cada instrumentista, quien puede hacer uso o no de técnicas convencionales o extendidas de acuerdo al curso que tome la libre improvisación, por tanto “un improvisador tocando en solitario será guiado en mayor o menor medida por sus gustos y memoria”<sup>271</sup>, como también por la interacción con el entorno y público, y

---

<sup>270</sup> MATTHEWS, Wade. *Improvisando. La libre creación musical*, op. cit., p.140.

<sup>271</sup> *Ibid.* p.61.

en la libre improvisación grupal, la respuesta creativa y elección de material tendrá presente el discurso creado en el ensamble con otros músicos.

En esta exploración creativa que se elabora en tiempo real “cada improvisador se construye su propio camino, método, su manera de aprender”,<sup>272</sup> no existen limitantes, ni reglas estrictas excluyentes, es un proceso abierto de creación desde el cual se genera una experiencia creativa abierta que enriquece la práctica instrumental individual, expandiéndose hacia la experiencia grupal en la interacción colectiva que crea el discurso libre musical, en donde la ausencia de la partitura permite llevar la atención al proceso creativo del instante, fuera de todo condicionamiento y exigencia, construido a partir de la receptividad, apertura y escucha de todo lo que acontece en el entorno, tal como expone Galeana:

Esos elementos o aspectos que caracterizan la práctica de la improvisación libre y la hacen diferente respecto a las demás prácticas musicales son, fundamentalmente, la preeminencia del proceso creativo por encima del producto creado; su fuerte carácter participativo, colectivo, dado que se trata de un proceso compartido entre varios creadores; el sonido como único vehículo que guía el proceso de creación; la permeabilidad de un proceso que permite que el espacio, su configuración y sus condiciones acústicas, y todos los sonidos que contiene y/o acontecen en él, ajenos a los improvisadores, interactúen en el discurso, y, por último, la escucha, que exige tanto a improvisadores como a público diferentes tipos y niveles para entender y entenderse en el proceso sonoro. Todos y cada uno de estos elementos marcan la diferencia entre la improvisación libre y la composición escrita.<sup>273</sup>

De esta manera, en la libre improvisación la expresión creativa puede estar acompañada por elementos que la nutran o complementen, si bien es cierto que la creación del discurso expresivo hecho obra, se crea a partir del material sonoro en la escucha sensible y receptiva del entorno, el improvisador puede ir más allá de su instrumento e incluir otros elementos a su disposición, puesto que en la búsqueda opciones creativas todo elemento “le permite pensar puramente en términos de posibilidades. No tiene que partir de las que le ofrece un instrumento tradicional, ni se verá frenado por las limitaciones de este”.<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> ALONSO, Chefa. *Improvisación libre: la composición en movimiento*, op. cit., p.42.

<sup>273</sup> GALIANA, Josep Lluís. *De la naturaleza de la improvisación libre: elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita*, op. cit.

<sup>274</sup> MATTHEWS, Wade. *Improvisando. La libre creación musical*, op. cit., p. 140.

Ahora bien, en la búsqueda de libre expresión creativa, en donde el libre improvisador recurre a todo tipo de elementos en la producción de material sonoro que será obra, la libre improvisación con el clarinete en las acciones poéticas sonoras, se elabora en diálogo con lo sonoro del espacio cotidiano, en la interacción con el público, o con los sonidos pregrabados, y, con elementos sonoros producidos por objetos dentro de la obra, que sirven de expresión sonora según la necesidad creativa de cada pieza. Además de ello, aquí la libre improvisadora, clarinetista, entra en diálogo con la acción como elemento adicional, como una respuesta intuitiva de la construcción sonora y gestual del momento, recordando una vez más que la acción se construye como manifestación sensible desde el movimiento con una intención sostenida durante el acto, donde la libre improvisación se integra a este movimiento en la totalidad de la pieza, en interacción con todo lo que la envuelve, en el espacio en que se desarrolla, dentro de la manifestación sonora en las acciones poéticas sonoras. En este sentido Serge Pey manifiesta que “Improvisar, es decir, captar pensamientos y acciones, en directo, delante de un público, es estar en «amor» con lo invisible impensable de la realidad”.<sup>275</sup>

Así, la libre improvisación con el clarinete se manifiesta en todas las acciones poéticas sonoras, como un elemento expresivo esencial del trabajo creativo de la autora de las mismas, quien tomando elementos sonoros de su propio instrumento, sin exclusión alguna, crea un diálogo con las composiciones sonoras, con el entorno, desde lo sonoro de este, así como también en coherencia con la manifestación en la disposición de escucha de quien se encuentre presente durante la obra, es decir los asistentes a la misma. De esta forma se crea una suerte de entretreído sonoro con la libre improvisación del clarinete en vínculo los sonidos grabados de las composiciones, o con lo sonoro del espacio, en donde la sensibilidad y receptividad de la intérprete clarinetista es el eje principal para la elaboración del discurso sonoro.

---

<sup>275</sup> PEY, Serge, *Poésie-Action. Manifeste provisoire pour un temps intranquille*. Francia: Le Castor Astral, 2018, p.284.

## 2.2 Elementos cotidianos como material creativo

Si bien es cierto que el arte en muchos casos se sirve de lo cotidiano para expresarse, desde la representación de la naturaleza, desde la inspiración de aquellas cosas que existen en el entorno, o en la recreación de la imaginación de aquello que se encuentra en la realidad, entre otras, observándose de este modo una infinidad de posibles en cuanto a los elementos u objetos como herramientas a disposición de la imaginación creativa en el arte. De ahí que estas cosas, es decir los objetos de nuestro alrededor se ubiquen en un punto importante en el transcurso histórico del arte. Ahora bien, lo que aquí interesa son directamente los objetos físicos que habitan en nuestro cotidiano, objetos que no han sido creados con finalidades expresivas artísticas, sino con una utilidad específica, objetos de uso práctico, que poco a poco se integran a la expresión creativa en una suerte de redimensión de los mismos, transformándose en material creativo.

El objeto por definición es una cosa,<sup>276</sup> y, esta cosa, objeto inanimado, cobra una vida distinta a la de su uso habitual cuando es empleado en el contexto artístico, desapareciendo su utilidad definida cuando es presentado de otra manera, una manera más bien metafórica. Así, un objeto en el día a día puede servir desde su función, dejando ver su utilidad, sin embargo este mismo objeto, en el campo artístico poder ser empleado como elemento expresivo, desde lo cual se transforma en elemento constitutivo de la obra, tal como se presenta en las acciones poéticas sonoras.

El objeto como componente físico es introducido al arte a partir de las experiencias de los cubistas, quienes desarrollan el collage, es así como en la pintura “los objetos reales sustitúan a los ilusorios”,<sup>277</sup> de esta forma, en la expresión que toma las cosas reales llevadas directamente al campo pictórico podemos mencionar la obra *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912) de Picasso, siendo esta obra el primer collage:

Con *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912) Picasso abrió la vida para los collages y para las construcciones cubistas, que son objetos hechos con otros objetos: las cosas no simulan ser lo que no son aunque sí funcionan de otra manera en un contexto (el de la

---

<sup>276</sup> RAE, Diccionario de la Real Academia de la lengua española. *Objeto* [en línea]. 2021 [Consulta: Marzo 10 de 2021] Disponible en: <https://dle.rae.es/objeto?m=form>

<sup>277</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura*. España: Ediciones Akal, S.A., 2009, p. 109.

obra de arte) diferente al originario [...] Al pegar en el lienzo un trozo de hule impreso se iniciaba el *collage*, es decir, la presencia del objeto real en el ámbito de la pintura.<sup>278</sup>



Figura 3. *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912) Pablo Picasso

Es a partir del collage que el objeto integra la pintura en el lienzo, introduciéndose en el arte, con lo cual se inicia una proximidad entre el arte y la vida, entre el arte y lo cotidiano. Esto se presenta en el instante en que los artistas Pablo Picasso y George Braque incorporan elementos tomados directamente del mundo real para enriquecer la imagen pictórica de sus obras,<sup>279</sup> así mismo el empleo del objeto en el entorno artístico es desarrollado por los dadaístas en donde “las cosas cotidianas son presentadas como obras de arte, y el objeto se desarrolla a partir de un nuevo nombre dado a una cosa banal.”<sup>280</sup>

Sin embargo, es importante señalar que el objeto es introducido de forma contundente en el arte por Marcel Duchamp, quien lleva objetos del cotidiano tal como ellos son al campo artístico, de esta manera las cosas que nos rodean se transforman en obras de arte, abriendo así nuevas las posibilidades creativas entrono al empleo del objeto en el arte, a partir de lo cual Duchamp crea el

---

<sup>278</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura*, op. cit., p. 109.

<sup>279</sup> YANG, Young-Girl. *L'objet Duchampien*. Francia: L'Harmattan, 2001, p. 19.

<sup>280</sup> *Ibid.* p. 38.

*ready-made* y con ello “el objeto como concepto artístico hace desaparecer el significado habitual de una cosa bajo un nuevo nombre”.<sup>281</sup>

Las experiencias creativas que conducen a Duchamp a ir más allá de la pintura inician bajo los cuestionamientos entorno a la misma, considerando que, el trabajo intelectual realizado para la elaboración de una obra pictórica, parte primeramente de la decisión técnica y expresiva, en favor de la utilización del color, la elección de la subdivisión, el formato, entre otras, elecciones que pueden ser efectuadas sobre cualquier cosa, por tanto “ya no es necesario un lienzo. Lo que cuenta es sólo la capacidad del pensamiento artístico para producir ideas”.<sup>282</sup>

De esta manera, el objeto pasa de ser una cosa o materia con una forma, a ser un concepto artístico, expandiendo con ello las posibilidades expresivas abrigadas desde la reflexión, “Gracias a Duchamp y a su concepto del objeto, las cosas banales se transforman en temas del arte”.<sup>283</sup> Ya se ha mencionado que Duchamp propone la utilización del objeto como *ready-made*, a partir de este planteamiento presenta con contundencia en la exposición de artistas independientes su obra *Fontaine* (1917), un urinario en porcelana blanca girado noventa grados de su posición convencional, con ello el significado tradicional del objeto se transforma, pues este objeto es presentado bajo un nuevo nombre, en un nuevo contexto y de forma distinta, transformándolo en obra.

Sin embargo, el término *ready-made* hace su aparición con la obra *In Advance of Broken Arm* (1915), una pala de nieve que Duchamp compra en una ferretería y la cuelga en el techo de su estudio en Estados Unidos. Cabe señalar que del mismo modo obras como *Roue de Bicyclette* (1913), una rueda de bicicleta ensamblada en un taburete, o el *Porte-bouteilles* (1914), un porta-botellas en hierro galvanizado, ubicados esta vez en su estudio de París, fueron los primeros indicios del *ready-made*, obras elaboradas a partir de objetos que Duchamp denominaba *tout fait* (ya preparado), tal como lo expone en una carta escrita a su hermana: “Aquí en New York compré objetos del mismo gusto y los trato como «readymade», sabes inglés para comprender el sentido de «tout fait» que le doy a estos objetos. Los firmo y les pongo una inscripción en inglés”.<sup>284</sup> Siendo de este modo a partir de 1915, en su estancia en Estados Unidos cuando hace uso del término

---

<sup>281</sup> YANG, Young-Girl. *L'objet Duchampien*, op. cit., p. 19.

<sup>282</sup> MOLDERINGS, Herbert. *Duchamp Traversé. Essais 1975-2012*. Ginebra: MAMCO, 2014, p. 28.

<sup>283</sup> YANG, Young-Girl. *L'objet Duchampien*, op. cit., p. 14.

<sup>284</sup> PARTOUCHE, Marc. *L'art commence au moment où j'allume une cigarette. Biographie de Marcel Duchamp (1887-1968)*. París: Hermann Éditeurs, 2019, p. 63.

*ready-made*, tal como expresa: “La palabra «ready-made», se me impuso en ese momento, parecía encajar muy bien con aquellas cosas que no eran obras de arte, que no eran bocetos, que no se aplicaban a ninguno de los términos aceptados en el mundo artístico”,<sup>285</sup> cuya elección “se basaba en una reacción de indiferencia visual, acompañada al mismo tiempo de una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa: es necesario llegar a algo con tal indiferencia que no tengas ninguna emoción estética”.<sup>286</sup>



Figura 4. *Roue de Bicyclette* (1913) Marcel Duchamp

La experiencia creativa en torno al objeto surge a través de la experimentación y reflexión en cuanto a la obra de arte como objeto de exposición, es importante señalar que los primeros *ready-made*, por tratarse de obras que nacen de una experiencia muy personal su intención no era ser

---

<sup>285</sup> PARTOUCHE, Marc. *L'art commence au moment où j'allume une cigarette. Biographie de Marcel Duchamp (1887-1968)*, op. cit., p. 62.

<sup>286</sup> *Idem.*

expuestas al público, tal como lo señala Duchamp años más tarde.<sup>287</sup> De esta forma, las experiencias creativas personales de Duchamp conducen a la creación de una estética que inicia con su primer objeto *tout fait: Roue de bicyclette* (1913), continuando con sus posteriores exploraciones intelectuales en obras tales como *Porte-bouteilles* (1914), hasta el planteamiento concreto del *ready-made* como ya se ha mencionado con *In Advance of Broken Arm* (1915), *Fontaine* (1917) y *Ttrébuchet* (1917), en donde “lo único que cuenta es la experiencia estético-empírica o estético-intelectual, las obras no tienen importancia”.<sup>288</sup>

De esta forma un objeto del cotidiano, cualquiera que sea elegido por el artista, entra a formar parte del proceso creativo artístico, en este caso desde el proceso intelectual, a partir de la experimentación y exploración que va más allá de la producción artística, así “Los *ready-mades* no eran ni obras de arte ni objetos de demostración científica, sino objetos de experimentación estética,”<sup>289</sup> los cuales se incorporan al campo artístico de manera virtuosa y silenciosa a su vez, pues “el *ready-made* es una cosa que ni siquiera miras”.<sup>290</sup>

Cuando Duchamp presenta el urinario de porcelana blanca, encontrado en una vitrina comercial, en una exposición como escultura artística, demuestra que el arte está fundamentado sobre un acuerdo colectivo. Así, desde que los *ready-mades* entran en las exposiciones de los objetos surrealistas en 1930, aumentan los cuestionamientos en cuanto a las diferencias entre lo que es arte y el no arte, en el uso de cualquier elemento o en la realización de una acción de cualquier tipo, cuestiones que son resueltas a partir del planteamiento en el cual aquellos objetos o acciones son declaradas como gesto artístico.<sup>291</sup>

Encontramos de esta manera que el objeto entra en el campo artístico desde Duchamp, primero como algo *tout fait* que se transforma en *ready-made*, posteriormente, alrededor del objeto como modo expresivo artístico surge el *objet trouvé* (objeto encontrado) de los surrealistas, quienes introducen el objeto a manera de escultura, el cual “se encuentra liberado de toda determinación específica funcional, rechazando cualquier residuo de operaciones instrumentales racionales, orientadas a un fin”,<sup>292</sup> estos objetos son elegidos por el artista quien realiza sobre los mismos

---

<sup>287</sup> MOLDERINGS, Herbert. *Duchamp Traversé. Essais 1975-2012*, op. cit., p. 276.

<sup>288</sup> *Ibid.* p. 288.

<sup>289</sup> *Ibid.* p. 289.

<sup>290</sup> DE DUVE, Thierry. *Résonances du readymade*. París: Hachette Littératures, 2006, p. 46.

<sup>291</sup> MOLDERINGS, Herbert. *Duchamp Traversé. Essais 1975-2012*, op. cit., p. 27

<sup>292</sup> MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2009, p. 163.

pequeñas modificaciones, lo cual contribuye a su “desfuncionalización”,<sup>293</sup> modificaciones realizadas a partir de la unión de cosas, creando alrededor de la obra un aura simbólica de carácter poético, un ejemplo de ello lo encontramos en la obra *Cadeau* (1921) de Man Ray, una plancha a vapor la cual es modificada con catorce clavos de tapicería, de tal modo que “con sus objetos encontrados” creó objetos poéticos, a los que desvinculó de su función de uso. Él mismo los bautizó tardíamente como *objets de mon affection* (objetos de mi afecto), pues tenían un carácter autobiográfico,<sup>294</sup> de esta manera:

El “*objet trouvé*” se convierte en algo encontrado y cambiado por casualidad, en una elección promovida por estructuras psíquicas impulsoras de vivencias. La conciencia vivencial se orienta a una ampliación relativa de la conciencia, y el núcleo vivencial se sitúa en el encuentro espontáneo y casual con las cosas.<sup>295</sup>

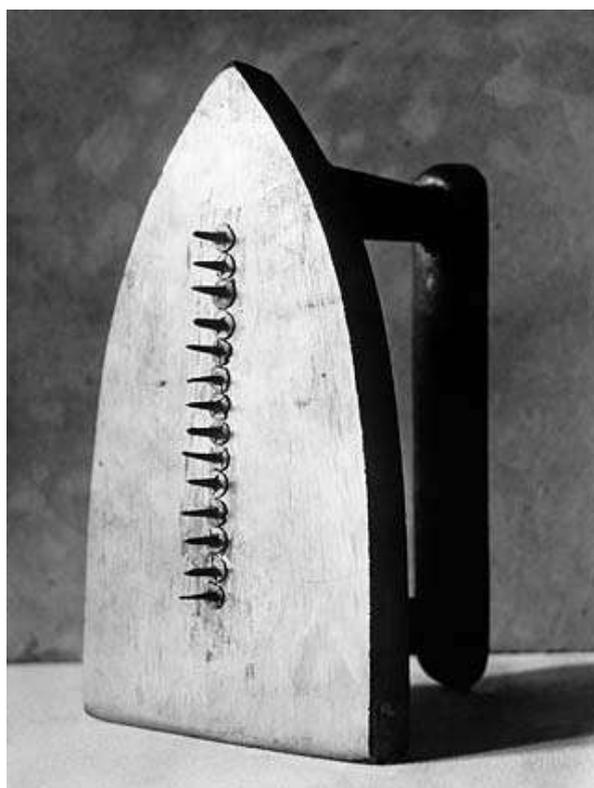


Figura 5. *Cadeau* (1921) Man Ray

---

<sup>293</sup> MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*, op. cit., p. 162.

<sup>294</sup> FUNDACIÓN CANAL. Canal de Isabel II. *Man Ray Objetos de Ensueño*. [en línea]. 2019 [Consulta: Marzo 18 de 2021] Disponible en: [https://www.fundacioncanal.com/wp-content/uploads/2019/11/Dossier\\_prensa\\_Expo\\_ManRay.pdf](https://www.fundacioncanal.com/wp-content/uploads/2019/11/Dossier_prensa_Expo_ManRay.pdf)

<sup>295</sup> MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*, op. cit., p. 163.

Los objetos surrealistas manifiestan una interpretación diferente de la suya en el ámbito cotidiano, pues las transformaciones y asociación de diferentes cosas convergen en la realización puramente poética y/o simbólica, que trasciende la naturaleza habitual del objeto. De esta manera es posible encontrar obras que combinan objetos de carácter completamente dispar en la realización de una misma obra, tal como puede observarse en *Objeto poético* (1936) de Joan Miró, quién sobre un sombrero derby coloca un mapa grabado, un pez de celuloide, un calcetín de seda rellena con una liga de terciopelo y un zapato de muñeca suspendido al interior de un marco de madera, un loro disecado sobre una percha de madera y una bola de corcho suspendida.<sup>296</sup> Dentro de las obras con carácter simbólico se hacen presente objetos fetiche, esto puede observarse en la obra de Dalí *Objeto escatológico simbólico* (1931), conformado por un zapato de mujer un vaso de leche, pasta dúctil del color de los excrementos, un terrón de azúcar en una polea junto a un dibujo de un zapato, bello púbico y una fotografía erótica,<sup>297</sup> esta composición de objetos dispares, una vez extraídos del contexto usual y dispuestos en un ensamble actúan de forma inusual. De este modo la obra adquiere el sentido fetichista dentro del conjunto reflejando su sentido metafórico, pues “más que cada uno de los objetos individuales que incluía, era el objeto en conjunto el que se podía ver como una serie de situaciones del deseo”.<sup>298</sup>



Figura 6. *Objeto Poético* (1936)  
Joan Miró

---

<sup>296</sup> FER, Briony, BARCELOR, David y WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1999, p. 230.

<sup>297</sup> *Ibid.* p. 228.

<sup>298</sup> *Ibid.* pp. 228-230.

Es importante señalar que el objeto que aquí nos ocupa por su relación con las acciones poéticas sonoras, es el objeto cotidiano introducido en el campo artístico, sin transformaciones significativas sino con algunas variantes que hace que este tome un nuevo sentido. Continuando con este recorrido por el objeto, es posible hacer alusión a la escultura minimalista, en donde el empleo de objetos del cotidiano es materia principal en la obra de determinados artistas, de esta manera podemos mencionar la obra de Carl André, quien utiliza objetos rígidos, de composición uniforme, con características geométricas, tales como ladrillos, bloques de cemento, vigas de madera, planchas de styrofoam, para la elaboración de sus obras, concebidas de acuerdo a las características del lugar en que serán expuestas.<sup>299</sup> A través del uso de materiales industriales prefabricados organizados de forma sistemática, André elabora gran parte de su trabajo, tal como se observa en *Lever* (1966), una serie de 137 ladrillos ubicados en el suelo, los cuales evocan una columna derribada, entre otras interpretaciones posibles, invitando al espectador a vivenciar la obra, pues por tratarse de obras ubicadas en el suelo, el público puede recorrerlas, caminar sobre ellas, obras desde lo cual André invita a “que el espectador contemplara un objeto desprovisto de la indiferencia de la estética exigente, el ilusionismo o incluso la personalidad del artista”.<sup>300</sup>

Otro ejemplo de la utilización del objeto tal como se encuentra en el cotidiano se puede observar en el trabajo de Joseph Kosuth, quien a través de la reflexión motiva a la reflexión alrededor de los objetos. A partir de la idea, como eje importante entorno al objeto, desarrolla la serie *One and Three*, esta serie toma diferentes objetos del cotidiano sin modificación alguna: una mesa, una silla, una lámpara, una pala, una escoba, un martillo, una sierra, entre otros, y los ubica en el espacio de exposición, realiza una fotografía del objeto en la misma sala en que se encuentran expuestos, fotografía que se encuentra ampliada al tamaño real del objeto, la cual es ubicada junto al mismo, con una descripción que se trata de la definición tomada del diccionario de lo que este significa, realizando este mismo procedimiento con cada una de las piezas que conforman la serie, las cuales tienen por título el nombre de la serie y el nombre del objeto: *One and Three Lamps [Etim.]* (1965),<sup>301</sup> *One and Three Saw, One and Three Tables*, etc.

---

<sup>299</sup>MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”, op. cit.*, p. 383.

<sup>300</sup>FOLLAND, Tom. *Karl André*. Khan Academy. [en línea]. 1966 [Consulta: Marzo 19 de 2021] Disponible en: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/minimalism-and-earthworks/a/carl-andre-lever>

<sup>301</sup>SPRÜTH, Magers. *Joseph Kosuth. One and Three Lamps [Etim.]*. [en línea]. 1965 [Consulta: Marzo 19 de 2021] Disponible en: <https://spruemagers.com/artists/joseph-kosuth/>



Figura 7. *One and Three Lamps [Etim.]* (1965) Joseph Kosuth

Alrededor del objeto en el mundo artístico, Lucinda Childs lo introduce en el campo de la danza, así crea la pieza *Carnation* (1964), en la cual emplea diferentes objetos de uso cotidiano: un colador, esponjas de cocina, bigudíes para el pelo, elaborando una acción “absurda” en donde el carácter poético emerge a partir de la utilización no convencional de dichos elementos, con ello pone en cuestión la separación entre el arte y la vida, y evidencia su rechazo por la creación como espectáculo, por el estilo definido y el virtuosismo.<sup>302</sup>

---

<sup>302</sup> BASSERLIER, Laetitia. *Une introduction à l'œuvre de Lucinda Childs*. Dances avec la plume. [en línea]. 2016 [Consulta: Marzo 20 de 2021] Disponible en: <https://www.dansesaveclapume.com/en-coulisse/359093-une-introduction-a-loeuvre-de-lucinda-childs/>



Figura 8. *Carnation* (1964) Lucinda Childs

Dentro de las manifestaciones creativas que emplean el objeto dentro del campo artístico, podemos mencionar aquellas en las que se destacan sus características inherentes, características que en el uso habitual pasan desapercibidas, tales como el sonido emanado por estos objetos, en este sentido Pierre Schaeffer hace referencia a los objetos sonoros “extraídos directamente del «mundo exterior» de los sonidos naturales y de los ruidos”,<sup>303</sup> pues estos ruidos emergen justamente de los objetos físicos, tal como lo explica Schaeffer:

Resulta evidente que al decir: «esto es un violín» o «esto es una puerta que chirría», hacemos alusión al sonido emitido por el violín, o al *chirrido* de la puerta. Pero la distinción que nosotros queremos establecer entre el objeto y el instrumento sonoro es aún más radical: si nos presentan una banda en la que está grabada un sonido cuyo origen no podemos adivinar ¿Qué es lo que oímos? Precisamente lo que llamamos objeto sonoro,

---

<sup>303</sup> SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*, op. cit., p. 23.

independientemente de toda referencia designada por los términos de *cuerpo sonoro*, *fuentes sonora* o *instrumento*.<sup>304</sup>

De esta manera Schaeffer en 1966 propone el objeto sonoro, desde el cual otorga una importancia relevante al sonido, más allá de toda referencia o de las impresiones que de este puedan emerger o evocar, centrando la atención en la escucha del mismo, tal como señala “el objeto sonoro se sitúa en el encuentro de una acción acústica y de una intención de escucha”<sup>305</sup> proponiendo así la escucha del objeto sonoro como una escucha reducida, una escucha que va más allá del objeto que produce el sonido.

Alrededor del objeto cotidiano, en donde sus particularidades sonoras son extrapoladas al campo artístico en la construcción de la obra se encuentra *Coser y cantar: un dúo para máquina de coser Singer y Voz* (2010)<sup>306</sup> de Montserrat Palacios, obra en la cual la artista cose un vestido mientras canta, realizando un diálogo sonoro con el objeto y la voz, así mismo en esta obra surge un segundo objeto: el vestido, el mismo que cose mientras canta, una vez finalizado sirve como pantalla de proyección, en el cual se presentan imágenes de mujeres costureras de los años cincuenta, evocando así mismo a las trabajadoras costureras explotadas de la maquila, fallecidas en el terremoto del 85. Esta obra es también un homenaje a su madre quien era costurera, pues cuando ella fallece Montserrat Palacios se encuentra realizando experimentos sonoros alrededor de la máquina de coser y su voz, máquina que acompañó la infancia de la artista, pues tal como lo señala: “en mi casa no había piano, pero sí había una máquina de coser que estaba sonando todo el día”.<sup>307</sup>

---

<sup>304</sup> SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*, op. cit., p. 58.

<sup>305</sup> *Ibid.* p. 166.

<sup>306</sup> PALACIOS, Montserrat. *Coser y cantar: un dúo para máquina de coser Singer y Voz*. [en línea]. 2010 [Consulta: Marzo 22 de 2021] Disponible en: <http://montserrat-palacios.blogspot.com/2014/10/coser-y-cantar-un-duo-para-maquina-de.html>

<sup>307</sup> UNAM, Podcast Radio. *Testimonio Oídas. Montserrat Palacios*. [en línea]. 2021 [Consulta: Marzo 22 de 2021] Disponible en: <https://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/audio/25003>



Figura 9. *Coser y cantar: un dúo para máquina de coser Singer y Voz* (2010)  
Montserrat Palacios

Así se pone en evidencia la manera cómo el objeto entra en la experiencia artística de diferentes formas, el cual se presenta incluso desde la propia experiencia de vida, esto permite observar que el objeto, como parte del proceso creativo, como obra y como planteamiento artístico es trascendido, pues su uso habitual se transforma, desapareciendo el objeto tal como se conoce en lo cotidiano.

Ahora bien, los objetos en las acciones poéticas sonoras son elementos que forman parte constitutiva de la obra como bien se ha mencionado, estos elementos se manifiestan de forma metafórica, y/o de forma sonora, es así como en *Clarinete dentro de la real-y-dad* (2018), se hace uso de monedas que funcionan tanto de forma metafórica como de forma sonora, puesto que las monedas en determinados momentos de la obra se escuchan caer al suelo, invitando a los transeúntes a la escucha activa no sólo de lo sonoro del clarinete sino de la acción con las monedas. En obras como *72 Cucharas: volé, volé* (2020), las cucharas se manifiestan de forma metafórica y sonora, las cuales producen ruido al rozar con el suelo sirviendo de acompañamiento durante el desplazamiento en la acción. Así mismo, elementos tales como guantes y plumas en *Aureovida Utorrealista* (2019), o rosas y libros en *Lectura de rojo* (2019), son elementos que se expresan de forma metafórica no sonora.



Figura 10. *Clarinete dentro de la real-y-dad* (2018)  
Angelica Rodriguez



Figura 11. *72 Cucharas: Volé, Volé* (2020)  
Angelica Rodriguez



Figura 12. *Aureovida Utorrealista* (2019)  
Angelica Rodriguez



Figura 13. *Lectura de rojo* (2019)  
Angelica Rodriguez

Cabe señalar que en diferentes fragmentos de las acciones poéticas sonoras el clarinete deviene un objeto sonoro expresivo, pues su uso habitual es transformado desde lo sonoro, dejando de ser instrumento musical para transformarse objeto y/o instrumento sonoro, es así como en *Déplacement dérogatoire...?* (2020) se emplea solo la parte superior del cuerpo del clarinete, como elemento poético sonoro que acompaña la acción.



Figura 14. *Déplacement dérogatoire...?* (2020) Angelica Rodriguez

Es así como la manifestación expresiva en las acciones poéticas sonoras recurre al objeto transformándolo en elemento constitutivo dentro de cada obra, elementos que son a su vez instrumentos que contribuyen a su elaboración, desde los cuales se crea un diálogo equitativo entre todos los componentes que integran las obras. Estos objetos se expresan de forma metafórica a partir de su descontextualización, de tal manera que desde la utilización de estos elementos u objetos de la realidad, empleados de forma distinta, según las necesidades expresivas inherentes a cada obra, se crea otra forma de realidad, y con ello se invita al público a dejarse afectar por la realidad suscitada en las acciones poéticas sonoras.

### 3. Acción, poética y vida como eje articulador de la propuesta creativa del intérprete clarinetista en torno al concepto *live art*

#### 3.1 Redimensión y reapropiación: un *arte vivo*

En un proceso de exploración creativo, que toma como base las experiencias de vida y se expresa más allá de una disciplina artística específica tienen origen las acciones poéticas sonoras, siendo estas el resultado de la búsqueda expresiva de la intérprete clarinetista, quien más allá de los lineamientos que corresponden al campo creativo musical para el cual está formada, decide responder a la necesidad expresiva desde su propio ser en la experiencia subjetiva entorno a la vida, lo que desencadena un vínculo directo con su propia experiencia de vida y el arte, pues esta no se puede dejar de lado cuando con honestidad se pretende transmitir aquello que se encuentra en el interior de quien realiza cualquier trabajo creativo. Es así como en la búsqueda de un medio expresivo que sirva de portavoz junto con su instrumento se presenta la acción y con ello la acción en la vida como eje articulador de la propuesta creativa.

Desde este punto de partida, tras realizar un recorrido alrededor de las prácticas artísticas que entran en la vida y que conducen al concepto *live art*, en su estudio se observa que la acción, como parte del proceso creativo es fundamental tanto en los antecedentes del concepto *live art* como en el mismo, de ahí el interés de indagar en torno al proceso creativo que emplea la acción y su posible vínculo con la vida desde la propia experiencia creativa, dejando ver que la acción es en sí el acto propiamente vivo como expresión artística, en donde el cuerpo del artista se hace presente, más allá de su habitual planteamiento como arte en vivo. Desde esta perspectiva se desarrolla la reapropiación del concepto *live art* para así conducir a su redimensión, fundamentada en la acción ubicada en el intersticio del arte y la vida, una acción que desarrollada por el artista como parte de la experiencia creativa toma elementos de la vida y los transforma en la propia obra de vida, obra que surge de una acción con intención definida en donde la creación es inherente a la vida, pues de la intención creativa emerge el deseo expresivo en y durante la elaboración de la obra tal como será expuesto.

La intención que se encuentra en la acción como hecho artístico constituye uno de los elementos esenciales para la construcción de la obra, de tal manera que el valor intrínseco de la acción es construido a partir de la intención con la que se realiza una acción en función del acto creativo y no en su resultado, sumando a ello la fuerza creativa que contribuye en la elaboración de su significación. Esta fuerza proviene de la intención de comunicar desde la acción planteada como obra, desde acciones que surgen de la vida o del cotidiano dotándolas de un nuevo significado a través de la expresión creativa y no de la acción en si misma como actividad productiva, aún si esta produce un objeto como resultado.

Es así como el acto creativo entra a participar de la vida a través de acciones que se encuentran en la vida; con pequeñas variaciones la acción se manifiesta entrando en el terreno de lo cotidiano a manera de expresión creativa y no como una función útil de una actividad, con lo cual las actividades que surgen de la acción de igual manera se transforman desde el hecho creativo en una expresión sensible que parte de interés del artista por comunicar a través de su lenguaje creativo, entrando en el espacio de la vida de forma natural.

Estas acciones se manifiestan de forma análoga a la vida, o con matices como variaciones que otorga a la acción un carácter distintivo dentro del entorno cotidiano. Así, cuando son manifestaciones análogas a la vida, la acción cumple una función o finalidad expresiva que invita a la relectura de la misma en vínculo con el contexto en la que sea presentada. Ahora bien, si se encuentran dentro de las acciones con variaciones, a partir de la introducción de diferentes elementos o en donde el uso habitual de los mismos cambia, estas variaciones entran dentro de lo poético y lo metafórico, originando de esta manera como obra una acción poética dentro de la vida, siendo este el principal fundamento en la elaboración de las acciones poéticas sonoras, propuesta creativa de la intérprete clarinetista.

De esta manera, si la propuesta creativa de un artista de una disciplina específica (pintor, bailarín, músico, etc.) realiza una acción, en la cual sus elementos constitutivos se presentan de forma análoga a la vida, con una variación otorgada por un elemento distintivo de la disciplina a la cual pertenece, y se desplaza al espacio en donde sucede la vida, este elemento otorga el valor poético a la acción, además de ello, si el mismo artista toma elementos adicionales de los de su propia disciplina y los introduce en la misma obra, estos elementos toman un valor metafórico en la acción.

Un ejemplo de ello lo podemos observar en la obra *Another Pa amb tomàquet* (2002) de La Ribot, una acción registrada en vídeo en la cual realiza “pan con tomate”, receta de la cocina tradicional catalana. Esta pieza más allá del su significado nos muestra la forma como La Ribot siendo bailarina coreógrafa y artista visual, utiliza elementos del entorno cotidiano de forma metafórica en la realización una acción artística, tal como se describe a continuación.

Sosteniendo la cámara con la mano derecha y el cuchillo con la izquierda, apuñala repetidamente el ajo y los tomates hasta que estén partidos por la mitad. Quítate la ropa y frota las extremidades con ajo, prestando mucha atención a pies, vientre, muslos, rostro y cuello. Aplasta los tomates y úntate abundantemente con aceite de oliva. (Sé generosa: ¡esto es cocina campesina catalana, no cuisine minceur!). Graba en vídeo el proceso de preparación y la acción del cuchillo “con una total falta de modestia”, introduciendo movimientos de cámara cada vez más agitados. Si se hace correctamente, los tomates partidos por la mitad comenzarán a parecerse a las célebres imágenes del desagüe en la escena de la ducha de Psicosis. Al finalizar, limpia las superficies con la ropa interior y tira los desechos asquerosamente aceitosos en la caja de cartón. Al mismo tiempo, utiliza el mando a distancia del CD para seleccionar fragmentos musicales adecuadamente hitchcockianos.<sup>308</sup>



Figura 1. *Another Pa amb tomàquet*. (2002) La Ribot

---

<sup>308</sup> RIBOT, María José. *Another Pa amb tomàquet*. [en línea] 2002 [Consulta: Diciembre 20 de 2020] Disponible en: <https://www.laribot.com/work/17>

En este sentido, el elemento de carácter metafórico introducido a la acción se presenta de forma simbólica dotándolo de una significación, sin embargo, como se observa en las acciones análogas a la vida que no presentan variaciones, el elemento metafórico se esconde en la intención creadora, en donde la intención del artista es la que manifiesta su carácter en vínculo con el contexto y con la forma de presentar dicha acción.

Ahora bien, es importante observar que la traducción metafórica de los elementos empleados durante la realización de la acción se presentan de forma visual, de tal manera que el objeto metafórico de la acción elabora imágenes que al ser presentadas de forma física expresan su carácter, comunicando al espectador aquello que se pretende transmitir de forma contundente, y creando imágenes que al ser observadas pueden ser vivenciadas según la receptividad del espectador, en este aspecto la expresión metafórica entra en un lenguaje plástico a través del cual se comunica, así que las imágenes metafóricas se presentan tal como lo plantea Oliveras:

*Son percibidas y no sólo imaginadas a través de una mirada exterior en extremo variada, según la capacidad del sujeto. En relación con esa subjetividad, la metáfora plástica es una forma de conocimiento más “objetivo” que no sólo hace que aparezcan imágenes en la mente del receptor; ella es imagen.*<sup>309</sup>

La acción se integra a la vida como un hecho artístico a través de la expresión metafórica, esta acción emplea los mismos elementos de la vida dotándolos de un sentido poético en respuesta a una necesidad expresiva, de esta manera la acción como manifestación creativa transforma situaciones y objetos que forman parte de nuestro cotidiano en potencial material creativo, que sin distinción y miramientos se introduce en los lugares que habitamos comúnmente haciendo protagonistas a los espectadores.

De esta manera la vida se transforma en un campo de exploración artística, en donde la creatividad tiene lugar no sólo como manifestación exclusiva dentro de una disciplina denominada “arte”, sino que el arte se integra a la vida sin los convencionalismos académicos a partir de la creatividad y sensibilidad inherente al ser humano, de ahí que surjan todo tipo de propuestas difíciles de clasificar en un ámbito creativo concreto, dando origen a una multiplicidad creativa fuera de todo lineamiento, reflejado en la elaboración de obras musicales para músicos no músicos, o manifestaciones expresivas de bailarines no bailarines, de pintores no pintores, etc., permitiendo

---

<sup>309</sup> OLIVERAS, Elena. *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Argentina: Emecé Editores, 2007, p. 105.

que la expresión creativa se transforme en un hecho común de la sociedad como parte inherente de la vida, lo cual conduce a franquear los límites no sólo creativos, sino también la postura del público frente a la obra, de tal suerte que el artista es público y el público es artista.

Así, con la emancipación de las diferentes disciplinas artísticas el arte en la vida cobra relevancia, a partir de la apertura y en la extrapolación de materiales de diversos campos, desde las artes hasta otros dominios no artísticos, en combinación con elementos de la vida cotidiana, de tal suerte que en respuesta a un deseo creativo el pintor danza, el músico pinta, y en un campo más amplio, el ingeniero, el matemático, el físico, el jardinero, etc., danza, pinta, compone y diseña empleando su total facultad artística, en un proceso expresivo de valor, valor inherente a la obra en sí misma en la vida.

A partir de lo anterior es posible hacer hincapié en el bagaje del individuo reflejado en la obra resultante. Dado que la sensibilidad se manifiesta en los deseos creativos puestos en marcha desde la expresión, en vínculo con las emociones, con la percepción del mundo y por tanto con la forma de reaccionar frente a la vida, las experiencias de vida dejan huella en el individuo manifestándose de forma directa en la obra, de tal modo que si se realiza una apertura total a la sensibilidad y se expresa la intención creativa en función de la realización de la obra, todos sin distinción nos transformamos en artistas.

Sin embargo, puede surgir la pregunta: ¿que sucede con el bagaje artístico? El bagaje artístico de quien se dedica profesionalmente al arte se manifestará de una u otra forma en su trabajo creativo, pues este también forma parte de la experiencia de vida, desde lo cual es posible que la postura reflexiva entorno al proceso creativo, el conocimiento técnico y teórico del artista académico determine el resultado de la obra, no por ello su valor será más significativo. Si bien es cierto que conceptos, teorías y técnicas se verán reflejadas en la obra resultante de aquel que es experto en una disciplina artística específica, no por ello se le atribuye un mayor valor a su trabajo creativo, puesto que si partimos de la idea de expresión sensible como parte de la vida, este será igualmente el reflejo de su experiencia de vida surgido del mismo modo que el trabajo del artista no académico. De igual manera es posible que el artista académico en determinadas ocasiones no pretenda que su técnica se vea reflejada en la realización de una obra específica, con lo cual el bagaje artístico puede manifestarse por omisión si se quiere, de manera intencional, otorgando a la obra un valor particular.

Ahora bien, es importante señalar que quien domine una técnica no podrá fingir desconocerla, puesto que el trabajo técnico suele ser repetitivo, por tanto entra en la profundidad esencial del individuo y por más que este no quiera exteriorizarlo, un reflejo de ello se vera manifiesto en la obra, pues esto forma parte de su bagaje, de este modo existirá en cierta medida un ápice de su experiencia técnica en la expresión y forma de transmitir lo que desea en su arte, así, lo que comunica estará afectado quizá por una parte de los convencionalismos académicos, desde ello cabe reconocer que la obra se verá afectada de manera directa según la experiencia de quien la realiza, en función de sus experiencias en la vida y del arte pues el arte forma parte de la misma vida.

De esta manera el arte se desplaza a todos los dominios integrándose a la vida, transformándose en una experiencia creativa inclusiva, que no delimita, sino que se expande, en donde la vida se presenta como un campo de exploración artístico. Para ello es importante la receptividad emocional, la imaginación, la apertura de los sentidos y una empatía frente al mundo, lo que nos rodea y las experiencias de vida, para así lograr entrar en comunicación directa con el entorno desde una perspectiva como la que se tiene al contemplar una obra de arte, en la cual situaciones, eventos, sucesos y objetos son transformados desde nuestra percepción, lo que conduce a la relectura del entorno transformando al mundo en arte. Aquí no existe margen de error, dado que el proceso exploratorio abre posibilidades a la dimensión creativa, pues no se ciñe a reglas ni lineamientos.

Así, la elaboración de las acciones poéticas sonoras parte de la exploración creativa tomando las experiencias de vida y la percepción subjetiva de la misma como material fundamental en el desarrollo de cada una de las obras, en donde la experimentación con el entorno, desde una apertura sensible es la base fundamental para la elaboración de las mismas, en este sentido la intérprete clarinetista sin limitarse a una sola dinámica creativa utiliza diferentes formas para la expresión de su sensibilidad, dando como resultado obras en de carácter dispar, en donde se presenta la acción y la libre improvisación con el clarinete, y recurre a la utilización de diferentes elementos según las necesidades expresivas propias de cada obra.

De este modo se crea interacción entre lo sonoro del clarinete, composiciones sonoras, imagen, luz, utilización de elementos del cotidiano, elementos que se presentan de acuerdo a aquello que se desea comunicar. Así, dentro de las obras se observa siempre la presencia del clarinete y la acción en la interacción con otros elementos, tal como se presenta en *Composición con triángulo*

*azul para clarinete* (2016), para clarinete y video; *Variación Invariable, Después, Antes?* (2017), para clarinete, luces y composición sonora; *REPITErepiteRePiTeREpiterePITeRepitEreplitE...* (2017), para clarinete y proyección de imagen; *TRA\_MO* (2018), para clarinete, video, composición sonora y monedas de chocolate; *Lux/Son* (2019), para clarinete, luces, composición sonora, vídeo e interacción del público. Por otra parte se desarrollan obras con un carácter más performativo, en las cuales puede estar o no la utilización de dispositivos electrónicos, de esta manera encontramos *Clarinete dentro de la real-y-dad* (2018), para clarinete y acción con monedas, realizada en la calle; *72 Cucharas: volé, volé* (2020), para clarinete, y sonido de cucharas, realizada en la calle; y obras que serán presentadas en forma de video, como *Vibración: movimiento en el espacio* (2020), acción poética sonora en video; y *Déplacement dérogatoire* (2020), acción poética sonora en video. Además de ello obras de características dispares tales como *Aureovida Utorrealista* (2019), para clarinete, vídeo, composición sonora y objetos (plumas y guantes); y, *Lectura de Rojo* (2019), para clarinete, video, objetos (rosas y libros) e interacción del público.<sup>310</sup> Lo que pone en evidencia dimensión de exploración y respuesta según las necesidades creativa inherentes a cada obra.

De esta manera se pone en evidencia como a partir de este proceso de exploración las actividades cotidianas pueden ser transformadas en actos creativos y por ende artísticos; si desde la creatividad se realiza una nueva lectura de los sucesos, acciones, objetos del cotidiano, entonces nos es posible observar el carácter poético de la vida, pues la elaboración de la realidad fundamentada en los constructos que nos hacen humanos nos permite realizar una relectura del entorno transformando un acto ordinario en una acción artística. Así, desde la postura consciente tanto de quien realiza la acción como de quien la observa se crea un vínculo intersubjetivo, en donde la actitud y apertura frente a lo que se realiza otorga la sensibilidad al acto y lo transformará en un acto artístico. Dewey en su obra *El Arte como experiencia* (1934), expone cómo la experiencia creativa entra en vínculo en una situación a partir de la percepción y apertura sensible, cuando nos sumergimos en la acción desde la observación o la acción misma:

Los acontecimientos y escenas que atraen la atención del ojo y del oído del hombre despertando su interés y proporcionándole goce mientras mira y escucha. [...] Las fuentes del arte en la experiencia humana serán conocidas por aquel que ve cómo la tensión graciosa del jugador de pelota afecta a la multitud que lo mira; quien nota el deleite del ama de casa arreglando sus plantas y el profundo interés del hombre que planta un manto de césped en el jardín de la casa; el gusto del espectador al atizar la leña ardiendo en el hogar mientras observa crepitar las llamas y el desmoronarse de las brasas. Si se

---

<sup>310</sup> Ver capítulo 4, (Experiencia creativa de la intérprete clarinetista: acciones poéticas sonoras...)

pregunta a esta gente por la razón de sus acciones dará, sin duda, respuestas razonables. El hombre que remueve los trozos de leña ardiendo dirá que lo hace para que el fuego arda mejor; no obstante, no permanece como un espectador frío, sino que observa, fascinado, el drama colorido de los cambios representados ante sus ojos, y de los que participa imaginativamente.<sup>311</sup>

Así mismo Dewey señala que el acto consciente otorga valor y riqueza a la acción, una acción realizada con un elevado grado de implicación refleja la intención tanto en la creación del acto artístico como del cotidiano, lo que otorga a la acción un valor esencial significativo más allá de su resultado, tal como lo expresa el siguiente párrafo:

El mecánico inteligente, comprometido con su trabajo, interesado en hacerlo bien y que encuentra satisfacción en su labor manual, tratando con afecto genuino sus materiales y herramientas, está comprometido artísticamente. La diferencia entre tal trabajador y el chapucero inepto y descuidado, es tan grande en el taller como lo es en el estudio.<sup>312</sup>

De esta forma se pone en evidencia la naturaleza creativa inherente al hombre que parte desde su sensibilidad en vínculo con las acciones, pues la creación como manifestación natural del hombre abre posibles medios expresivos en todos los campos, no sólo en el artístico, creando una suerte de aura alrededor del acto o acción que sirve para la creación de sinergias entre diferentes disciplinas que exceden la artística o que entran en ella, el arte abre posibilidades en todos los dominios, con o sin la intervención de la institución como medio de difusión, pues la acción creativa que se integra a la vida se expresa con total libertad y en todos los espacios, presentándose como expresión creativa inherente a la vida misma tal como era en sus albores, como una necesidad expresiva que nutre el alma, ennoblece y embellece la vida, formando parte de la cotidianidad; de ahí que una acción realizada con total entrega y amor pueda devenir una experiencia artística.

Dentro de las diferentes propuestas creativas que se integran a la vida, creando el vínculo entre el arte/vida y vida/arte desde la acción y lo cotidiano sin límites, podemos observarlo en la obra *Workshop 69* (1997) de Alexander Gerdel. Para esta acción Gerdel construye una habitación blanca al interior de un museo, en la cual introduce una serie de electrodomésticos de uso cotidiano inservibles que le pertenecen, entre los cuales se encuentra una lavadora, un horno, un televisor, entre otros, contrata dos técnicos que se ocuparán de repararlos y una vez puestos en marcha invita al público traer los suyos para ser reparados sin costo alguno, elaborando así lo que

---

<sup>311</sup> DEWEY, John. *El arte como experiencia*, op. cit., p. 5.

<sup>312</sup> *Ibid.* p. 6.

él denomina “acción elíptica”, desde la cual hace referencia a las relaciones y vínculos de dependencia y conflicto entre los miembros de la sociedad, exponiendo de manera simbólica la problemática socio-económica de Caracas su ciudad natal.<sup>313</sup>



Figura 2. *Workshop 69* (1997) de Alexander Gerdel

En el instante en que el arte que se integra a la vida todos los dispositivos que se encuentran a su alrededor dignifican su valor, puesto que el arte es un engranaje del mecanismo llamado vida, en donde el arte/vida y vida/arte se fusionan para la construcción de la vida como hecho artístico. Así, desde esta perspectiva en un continuo diálogo entre el arte y la vida y la acción en la vida como hecho esencial de la manifestación artística, surge la expresión creativa de la intérprete clarinetista a través de las acciones poéticas sonoras.

---

<sup>313</sup> HOFFMANN, Jens y JONAS, Joan. *Action*. Paris: Thames & Hudson, 2005, p. 39

## 3.2 Acción en la vida y acción en el arte

En la relación entre vida y arte tomamos como punto de apoyo el “hacer”, el hacer como término que define la acción, construcción, realización, ejecución, de un algo en un lugar y contexto determinado. De esta manera se observa que el ser crea, elabora o construye su entorno a partir del vínculo entre lo existente a nivel material y lo inexistente de su mundo interior, generando una retroalimentación entre ambas partes y materializa así lo sensible de su mundo inmaterial.

La influencia exterior del mundo tangible afecta de manera inevitable una parte de nuestro mundo interior, de igual manera aquello que se encuentra en nuestro interior proyectado en el mundo exterior, en el mundo de los hechos, de lo tangible de nuestras acciones, actúa sobre el mundo físico desde el hacer. De esta forma observamos que el hacer entra en una constante comunicación con el espacio que nos rodea desde lo que somos y lo que hacemos, así nuestras acciones procedentes del interior se proyectan en el exterior con la carga emocional de vivencias pasadas, fruto de experiencias del mundo material y en vínculo con las acciones de quienes nos rodean.

Esto genera un bucle en donde las experiencias vividas procedentes del mundo interior y el mundo exterior entran en relación con nuestra sensibilidad, a partir de lo cual se produce una suerte de transformación interior que entra en contacto con nuestra manera de hacer, en vínculo con el ser y es en este momento en donde cobran vida las acciones que pueden ser catalogadas como acciones artísticas, en la reelaboración o transformación de un hecho cotidiano o en el mismo hecho cotidiano.

Desde esta perspectiva es pertinente preguntarnos ¿cuál es la diferencia entre una acción cotidiana desarrollada en un entorno cotidiano catalogada como artística y una acción cotidiana no definida como artística en un entorno igualmente cotidiano? ¿cuales serían los elementos que marcan la diferencia entre el arte en la vida y la vida en el arte y si existe una manera sistemática de definirse?

Antes de intentar resolver estas cuestiones, en un intento de organizar las ideas generales en torno a una acción, podemos manifestar que en toda acción se presentan dos elementos esenciales extrínsecos: la presencia de quien la realiza -es decir el sujeto- y el movimiento que genera dicha acción, y dos elementos intrínsecos: la intención y la voluntad. Por tanto, para que la acción se genere debe existir la presencia de quien realiza dicha acción produciendo el movimiento, que es el resultado proveniente de la intención y parte de un sentimiento interno en vínculo con la voluntad.

De esta manera, en el campo artístico el artista es el sujeto que realiza la acción, manifiesta por el movimiento a partir de la intención y la voluntad. En donde la intención es la parte consciente que nos conduce a un fin motivado por un objetivo el cual proviene de la voluntad, la intención es el propósito de la realización de un deseo que conduce a la acción desde el movimiento, por tanto, cuando las propias experiencias de vida entran en contacto con la voluntad y la intención pueden dar paso a las experiencias artísticas y desde nuestro interés, centrado en la realización de una acción se produce la acción artística.

Cuando la intención, en una constante comunicación con el entorno y las experiencias cotidianas que afectan de manera directa la parte subjetiva del ser, entra en contacto con el mundo material, se produce una relación directa entre la intención perteneciente a la subjetividad y lo tangible de la cotidianidad, generando de esta forma una comunicación entre el ser y el hacer, el ser desde lo subjetivo y el hacer desde lo objetivo del mundo material.

Si la intención surge desde la experiencia, la emoción y el sentir, podemos afirmar que es la intención uno de los elementos que impulsa al acto y finaliza con el acto, por tanto, como manifestación artística da origen a la obra desde la acción y a la acción como obra. Bergson plantea que “cada acción es el cumplimiento de una intención. [...] Y una intención realizada, ella, realidad presente y nueva, difiere de la intención, que no podría ser mas que un proyecto de comienzo o reajuste del pasado”,<sup>314</sup> con esto Bergson expone la intención solo como el inicio de la acción la cual desaparece una vez es puesta en marcha la acción, separando así la acción de la intención.

---

<sup>314</sup> BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Madrid: Editorial Aguilar, 1963, p. 478.

A partir de lo anterior se generan dos posturas distintas, la primera es la intención que finaliza una vez inicia la acción y en la segunda la intención finaliza junto con el acto, al mismo tiempo que este. Las dos posturas guardan una parte en común que puede ser tomado como premisa: La intención es lo que antecede a la acción. Cabe recordar que la cuestión que nos ocupa y se intenta resolver es la relación entre arte/vida y vida/arte, como bien se ha planteado desde el hacer, desde la acción artística, por tanto, podemos advertir que a partir de la intención es posible realizar una aproximación.

Desde este punto de vista, es posible plantear dos maneras de observar las situaciones cotidianas, así, las acciones que se desarrollan en el día a día, aquellos actos desarrollados sin tener presente su contexto específico, los llamaremos acciones extra-artísticas, y aquellas acciones realizadas por artistas en espacios que no son especialmente dedicados al arte, es decir en espacios cotidianos o alternativos y que, por tanto, son acciones que entran en el cotidiano, las llamaremos acciones artísticas.

Ahora bien, si observamos dos acciones análogas, realizadas en un lugar semejante, las cuales emplean un mismo referente como punto de partida, los mismos materiales y se desarrollan de la misma forma, entonces podemos planteamos la pregunta ¿Cuál es la diferencia entre una acción artística y una acción extra-artística? Es posible pensar que la diferencia radica en que uno de los sujetos que realiza la acción es un artista y el otro no, sin embargo, esta diferencia es irrelevante, dado que todo sujeto es artista en la medida que lo desee. La respuesta es simple si tomamos como base la premisa antes expuesta: La intención es lo que antecede a la acción, por tanto, tenemos que el punto de partida para una situación artística y una extra-artística es el mismo, la diferencia radica en las posturas anteriormente planteadas, relacionadas con la intención desde la cual se realiza la acción, primero si la intención inicial es que sea un acto artístico (como se plantea desde el inicio del arte de acción) y segundo tal como se expone a continuación.

Podemos suponer de esta manera que dicha diferencia reside en la forma como se manifiesta la intención en relación a la acción. En la acción extra-artística la intención se abandona una vez inicia la acción y en la postura artística el sujeto guarda la misma intención durante el acto. De esta forma es posible explicar la diferencia entre una acción artística y una acción extra-artística, de tal modo que cuando la intención finaliza una vez inicia la acción se trata de una acción propia de un acto cotidiano y cuando su intención permanece durante la acción estamos frente a una acción artística. Algo importante a remarcar es el momento en el cual observamos de manera

superficial dicha acción, quizá su diferencia sea poco perceptible, sin embargo, en su parte esencial es el lugar donde radica la diferencia.

En torno a la búsqueda de la relación entre el arte/vida y vida/arte a partir de la acción, observamos que la acción artística que surge desde la intención y que toma como referente lo real guardando una relación directa con la cotidianidad, construye una realidad nueva dentro de lo cotidiano, sin embargo, esta acción se elabora de manera diferente desde su intención creadora y en cierta medida difiere de la realidad tal como la vivenciamos, puede decirse que es una realidad no aplicable a la realidad si su intención así lo decide, de esta forma es una acción que se nutre de elementos reales creando otra realidad que aparece en la vida cotidiana y entra a formar parte de la vida como acción artística.

De esta manera, las acciones artísticas que son construidas tomando como punto de referencia las acciones cotidianas realizan una suerte de relectura y reinterpretación de actos cotidianos, así, la vida misma es tomada desde una mirada artística invitando al arte a formar parte de la vida y la vida al arte, por tanto, arte/vida – vida/arte comparten el mismo entorno en una fusión desde la acción cotidiana vinculada a la intención y la sensibilidad de quien realiza la acción.

Por otra parte es importante señalar la sensibilidad del artista, la cual permite que la intención permanezca en las acciones artísticas y se vea de forma diferente en las extra-artísticas, en un permanente diálogo con el entorno, un diálogo entre lo objetivo y lo subjetivo en vínculo con todo aquello que lo rodea, originado “una actividad práctica cuyo carácter intencional se pone de manifiesto en la relación sujeto-objeto que se establece en ella pero como actividad subjetiva objetivada”.<sup>315</sup> Por tanto, la acción es la traducción práctica de lo que se encuentra en el interior del artista, quien desde la intención realiza una traducción subjetiva que da como resultado la acción artística.

En este vínculo con el entorno Dewey plantea que el hombre toma todo aquello que lo rodea como referente para la realización artística, de ahí que todos los elementos naturales y del entorno sirvan como base para la construcción de una acción:

---

<sup>315</sup> SANCHEZ, Adolfo. *Filosofía de la Praxis*. México: Siglo XXI Editores S.A., 2003, p. 401.

[...] el hombre usa los materiales y las energías de la naturaleza con la intención de ensanchar su propia vida, y que lo hace de acuerdo con la estructura de su organismo, cerebro, órganos de los sentimientos y sistema muscular. El arte es la prueba viviente y concreta de que el hombre es capaz de restaurar conscientemente, en el plano de la significación, la unión de los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viviente.<sup>316</sup>

De esta manera vemos una postura en la cual el arte hace parte de la propia experiencia de vida, en donde el hombre entra en comunión desde su ser interior, desde aquello que es y siente a nivel emocional, con su parte exterior, es decir, su parte física, desde la cual entra en relación con mundo de los objetos, recurriendo a la acción para trascender su propia individualidad y expresarla tanto en el arte como en la vida, acción que surge desde su intención en unión con su voluntad, puesta al servicio de su expresión para así lograr extender su propia existencia, de lo cual resulta una relación entre el ser y el hacer.

Ahora bien, para que dicha intención se realice es importante la presencia de la voluntad, porque desde la voluntad se origina la acción. Recordamos una vez más que la intención es lo que antecede a la acción y aquello que precede a la intención es la voluntad, la intención es el impulso que genera el movimiento que deviene acción, sin embargo es la voluntad la que motiva la intención, la voluntad al igual que la intención se alimenta de la emoción, de las vivencias, de lo que se encuentra en nuestro entorno, está en constante diálogo con el ser, es la que genera la llama para que se activen los diferentes mecanismos que desatan la acción, por tanto es la que genera el movimiento del individuo desde la sensación motivada por las experiencias, experiencias vinculadas a las vivencias y la relación de todo lo que esta en nuestro entorno.

De esta manera una acción puede emerger a partir de la necesidad de generar algo que surge del ser, que se encuentra en vínculo con la voluntad, si bien es cierto que existen acciones no motivadas por la voluntad, sino a partir de otros factores tales como la obligación o el automatismo, las acciones que aquí nos interesan son aquellas que son motivadas por el ser, desde la voluntad. A partir de esto podemos entrar en la voluntad desde el punto que nos interesa, para ello tomaremos como fundamento la definición de voluntad realizada por Zubiri, la cual nos conduce a la acción:

---

<sup>316</sup> DEWEY, John. *El arte como experiencia*, op. cit., p. 29.

La voluntad es el acto de querer. Y un acto de querer que tiene tres dimensiones o tres componentes: Una tendencia en virtud de la cual apetece, en una o en otra forma, aquello que se quiere; en segundo lugar, un acto determinante de aquello que se quiere, en forma de preferencia; en tercer lugar, un acto activo.<sup>317</sup>

Como observamos en esta definición se plantean tres diferentes formas de voluntad a partir de un acto de querer, aquí centraremos nuestra atención en la última, en donde la voluntad es planteada como “un acto activo”, este acto se hace evidente por el movimiento, de ahí que lo que motiva el movimiento es la voluntad comprendida como querer. En este sentido, el movimiento, que es el generador de la acción como acto activo realizado por el individuo, es producido por un algo que antecede a la acción, siendo este algo la motivación, la cual elabora la parte esencial que antecede a la acción, es decir lo que motiva la intención.

Así, cuando la voluntad entra en contacto con el ser, con lo que somos desde nuestra parte interior en lo sensible y la exterior que se relaciona con el mundo, podemos observar que surge un estímulo a partir del cual se engendra el motivo, y es el motivo el que origina la carga emocional unida a nuestra parte cognitiva, creando la causa que construye la acción. Por tanto, nuestras experiencias también entran a formar parte de la elaboración de la acción como aliadas del motivo que provocan la acción.

Zubiri plantea la voluntad en el hombre como estímulo desde lo que le apetece, desde su determinación para elegir entre sus preferencias y el ya mencionado acto activo que lo conduce a la realización de la acción, por tanto, la voluntad se transforma en el querer. De esta manera el hombre está en la capacidad de elegir y desde sus elecciones entra en vínculo con lo real, una vez en la realidad objetiva puede abandonar o preferir entre una cosa u otra elaborando una determinación precisa en sus elecciones, de tal suerte que a partir de las decisiones se manifiestan las acciones provenientes de la volición que en su esencia contiene el querer.<sup>318</sup>

Ahora bien, nuestras decisiones, intereses, preferencias, y elecciones tienen una carga emotiva que vincula el entorno y nuestro ser, presentándose de nuevo esta comunicación entre lo subjetivo del ser y lo objetivo del mundo material, así podemos decir que para la construcción de la acción se tienen presente estos factores los cuales nutren el motivo, de esta forma el motivo toma los

---

<sup>317</sup> ZUBIRI, Xavier. *Sobre el sentimiento y la volición*. Madrid: Alianza Editorial S.A. 1992, p.53.

<sup>318</sup> *Ibid.* p.51.

anteriores elementos constituyendo la voluntad entendida como querer, que es el fundamento para la acción.

De lo anterior podemos argüir que la voluntad desde el querer se transforma en movimiento o acción, tomando como referente la experiencia que se transforma en motivo, es decir que decisiones, preferencias, intereses, elecciones, etc., se apoyan en la experiencia y a través de esta experiencia se fundamenta el motivo que a su vez origina la voluntad para la realización de la acción.

En relación a la experiencia Dewey expone: “Como toda experiencia se construye por la interacción entre el «sujeto» y el «objeto», entre un yo y su mundo, no es ni meramente física, ni meramente mental, cualquiera que sea el factor que predomine”.<sup>319</sup> De esta manera lo que expresa la acción puede tener la carga emocional de una experiencia, o elementos que de manera precisa la evoquen, sin que aquello manifestado cambie en esencia, esta misma experiencia puede servir de base o fundamento a nivel físico en una acción, o intelectual en la producción de una idea, como motivo de la voluntad, bien sea desde los elementos o desde la actitud adoptada, expresada por la intención.

Podemos observar que tanto en las acciones artísticas como extra-artísticas la voluntad participa de la misma manera, sin embargo, su diferencia radica en el motivo que las conduce a partir del cual cambia su significado. Estas acciones se originan desde la voluntad motivadas por referentes que surgen de la experiencia, es decir desde una serie de elecciones, preferencias, gustos, etc., construyendo de esta manera otra suerte de experiencia, tanto en el arte como en el cotidiano.

Por tanto, vemos que la acción en la relación vida/arte - arte/vida son análogas en cuanto voluntad manifiesta, sin embargo, los motivos específicos son esencialmente diferentes. Es decir, lo que diferencia la acción artística de la acción de la extra-artística desde la voluntad es el motivo que la pone en marcha, siendo esta la esencia manifiesta en acción.

---

<sup>319</sup> DEWEY, John. *El arte como experiencia*, op. cit., p. 278.

En síntesis, vemos de esta manera que la intención impulsa a la acción y la voluntad es quien la origina. Un ejemplo de ello lo podemos observar en la performance de Esther Ferrer *Hablar por andar o andar por hablar* (2011),<sup>320</sup> cuyo propósito consiste en hablar y caminar sin pausa durante toda la acción, en este caso su intención es la realización de una acción bajo condiciones tal como ella lo indica: hablar y andar sin detenerse durante la *performance*, la cual tiene su propia finalidad en calidad de acción artística. Ahora bien, en este punto cabe preguntarnos si: ¿Esther Ferrer deja de ser artista cuando habla y camina en el entorno cotidiano? ¿Esther Ferrer camina o habla diferente en su entorno cuando las acciones no son una *performance*?

En este sentido observamos que el hablar y andar son dos actos que realizamos a diario, en diferentes circunstancias, motivados por razones diversas, los cuales dentro de un entorno cotidiano se transforman en acción cuya intención es motivada por una voluntad diferente de la realizada como acción artística, de tal manera que el artista, sujeto que realiza la acción, no pierde su identidad pues no deja de ser sí mismo, continúa siendo artista, lo que se modifica es la intención y la voluntad durante la realización de la acción.

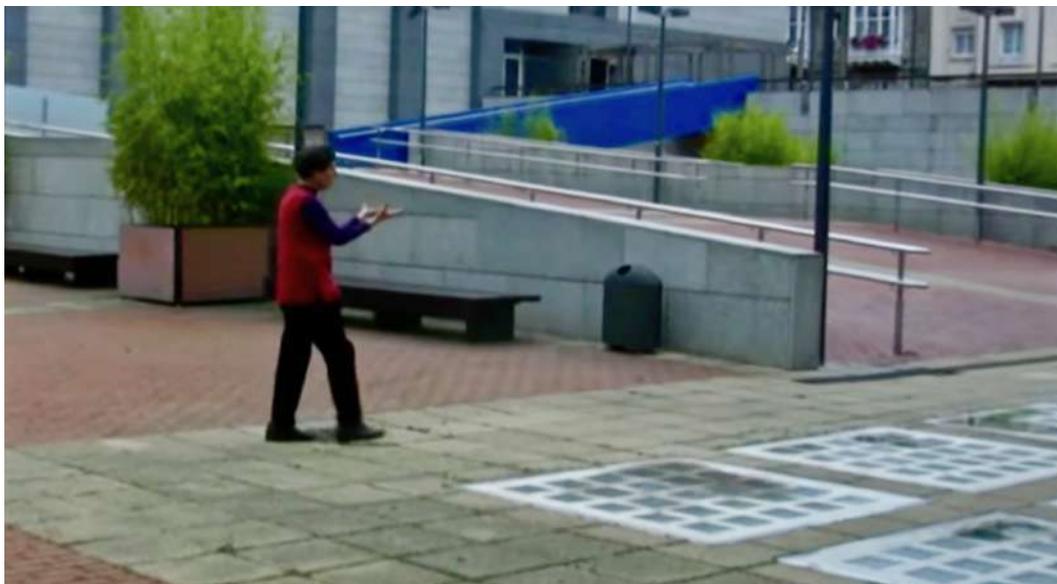


Figura 3. *Hablar por andar o andar por hablar* (2011) Esther Ferrer

---

<sup>320</sup> FERRER, Esther. *Hablar por andar o andar por hablar*. [en línea] 1996 [Consulta: Diciembre 9 de 2019] Disponible en: <https://estherferrer.fr/es/obras/en-movimiento>

A partir de lo anterior podemos dilucidar la diferencia en cuanto a la voluntad inicial que origina la acción artística y extra-artística abordando su manera de hacer de manera semejante a la intención, puesto que el motivo inicial, el cual engendra el movimiento tiene finalidades distintas en las dos acciones, por tanto, el motivo que provoca la acción no es el mismo, sin importar que se trate de acciones análogas serán diferentes por el objetivo que las motiva. Sin embargo, cabe resaltar que no por ello el artista que realiza la acción, él mismo sea esencialmente diferente durante la realización de una u otra de las acciones, su esencia se conserva, lo que se modifica es la intención como propósito o deseo que impulsa la acción y la voluntad que la origina desde el motivo generando el movimiento.

Desde otra perspectiva, podemos tomar la acción *Viva España* (2004)<sup>321</sup> realizada por Pilar Albarracín, quien durante la acción se desplaza caminando en la ciudad acompañada por una banda tradicional de música (charanga), que la sigue de la forma como es habitual durante diferentes festividades en España. Toma como punto de referencia una acción que forma parte de un hecho tradicional de celebración, conservando elementos tales como el desplazamiento y la banda dentro de un entorno cotidiano, sin embargo, lo que pone en evidencia el acto como acción artística y no como acto conmemorativo es la intención puesta en la misma, recordamos una vez más que la intención es el propósito o deseo que impulsa generando el movimiento desde la voluntad.

Así, en la acción *Viva España* el objeto de la misma difiere en el acto de la realidad y sin embargo genera otra suerte de realidad desde la acción artística, de esta manera el espectador situado fuera de la acción la observa de forma distinta de la manera que observaría una acción extra-artística, dado que en este caso la acción artística propone cuestiones que son planteadas desde la voluntad de la acción, es decir el motivo que la engendra, esto se genera por la elección de los elementos contenidos al interior de la acción, creando de esta manera otro tipo de experiencia en el espectador.

---

<sup>321</sup> ALBARRACÍN, Pilar. *Viva España*. [en línea] 2004 [Consulta: Diciembre 01 de 2019] Disponible en: <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos14.html>



Figura 4. *Viva España* (2004) Pilar Albarracín



Figura 5. *Viva España* (2004) Pilar Albarracín

Es importante señalar que la ejemplificación de las anteriores acciones se realiza con la finalidad de poner en evidencia los aspectos concernientes a la acción artística y extra-artística generadas a partir de la intención y la voluntad, por tanto, no se trata de un análisis de las mismas, lo que aquí nos interesa es la acción en sí misma para la aproximación entre el arte/ vida y vida/arte.

Una misma forma de “hacer” en contextos diversos puede dar lugar a diferentes maneras de ser observada. Una acción puede ser catalogada como artística o extra-artística aún cuando esté conformada por los mismos elementos esenciales, de esta manera dos acciones producidas desde el “hacer” que implican el ser en ellas, pueden ser transmitidas de diferente manera dependiendo de los factores que las conformen, estos factores incluyen la intención y la voluntad como también los elementos externos de los cuales se sirva la acción.

Desde otra perspectiva podemos situarnos en un punto de partida observando la acción desde su función como utilidad práctica y como metáfora, a partir de lo cual se desarrollan de manera diferente las acciones artísticas y extra-artísticas. De tal manera que cuando se realiza una acción es habitual esperar un resultado, lo cual es común en la acción artística y extra-artística, sin embargo la diferencia radica en la búsqueda de la utilidad práctica ausente en la acción artística y presente en la extra-artística, como ejemplo de ello podemos señalar una acción tal como el lavarnos los dientes, su finalidad en la acción extra-artística es tener como resultado los dientes limpios, ahora bien si se realiza esta misma actividad como acción artística se obtendrá el mismo resultado cambiando en este caso su finalidad en la cual no existe una utilidad práctica, cuya finalidad es metafórica.

Así, podemos citar como ejemplo la obra *Contar performances* (1996) realizada por Esther Ferrer, en la que relata sus propias *performances* dejando entre ver su sentido, dentro de esta *performance* habla de una de las primeras acciones titulada *Profilaxis*,<sup>322</sup> realizada alrededor de 1960 en la cual refleja su malestar vinculado a las vivencias a nivel político y social en España. Obra en la cual realiza la acción de limpiarse los dientes haciendo énfasis a la palabra “limpiarse” la cual toma el sentido metafórico expresado en la acción frente a la situación contextual de la época. Lo que aquí nos interesa es señalar que la acción realizada no tiene una utilidad práctica, sino que su acción trasciende su función práctica entrando en el dominio de lo metafórico.

---

<sup>322</sup> FERRER, Esther. *Profilaxis. Contar Performances*. Registro de performances. [en línea] 1996 [Consulta: Diciembre 09 de 2019] Disponible en: <https://estherferrer.fr/es/obras/en-movimiento>



Figura 6. *Profilaxis* (2011) Esther Ferrer

Desde la metáfora es posible evocar, suscitar, o enunciar de manera indirecta la semejanza de diferentes elementos, dado que como término lo metafórico “manifiesta por sí mismo la capacidad fundamental que tiene la mente para expresar relaciones que trascienden la significación directa o habitual”.<sup>323</sup> Aquí el sentido metafórico se presenta en la acción y en lo que ocurre al interior de ella con todos sus componentes tomados del lo real, de tal manera que se elabora otra suerte de realidad, así el sentido de la acción extra-artística en la acción artística se modifica, transformándola en su esencia, por tanto la acción pierde su sentido literal encontrando lugar en la metáfora como componente creativo, así, se expresa el acto desde la acción de forma poética en la acción artística.

Por tanto, la extrapolación metafórica de la forma poética a la acción se encuentra en el carácter simbólico de la acción, la cual como bien se ha mencionado tiene como referente el hacer cotidiano fundamentado en las experiencias de quien realiza la acción, por esta razón la acción artística puede imitar a la acción extra-artística modificando algunos de sus componentes para expresar y comunicar aquello que desea en vínculo con el ser desde el hacer, en este sentido podemos decir que:

---

<sup>323</sup> MAILLARD, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1992, p. 97.

Lo que el poeta y el artista producen, en cambio, es una articulación de la plenitud de sus experiencias con la propia experiencia del receptor. Lo que en el mundo cotidiano parece inconexo y fortuito, logra coherencia y sentido pleno porque el arte pone en obra la «verdad» de una existencia, sus razones más profundas. La metáfora, por su parte, registra un rasgo esencial: su carácter tensional.<sup>324</sup>

De esta forma los elementos del cotidiano desde la metáfora cobran otro sentido involucrando en la acción tanto el artista como al espectador quien presencia la acción. El artista expresa desde la actitud adoptada, lo metafórico de la acción, como uno de los fundamentos en vínculo con la antes mencionada intención y voluntad. Así mismo el espectador puede estar implicado a partir de la lectura que realice de la acción, es decir como receptor de la misma, de tal suerte que emerge el hacer como acto no literal tomando como referente un acto literal, desde el cual se configuran los elementos que crean la comunicación entre el artista y el espectador dentro de un espacio cotidiano.

Así pues, la postura adoptada por el artista durante la acción y el punto de vista del receptor construyen el conjunto de la acción, la cual desde lo metafórico puede ser expresada de manera poética, de tal forma que “la acción esencial se realiza mediante la adopción de una *actitud* «poética» que abre un espacio donde la simultaneidad es posible. [...] siendo el lenguaje poético un lenguaje abierto y tensional, lo más representativo del mismo será sin duda la metáfora”,<sup>325</sup> en donde los elementos del lenguaje pueden ser extrapolados a la acción como lenguaje físico.

Cuando observamos las acciones extra-artísticas podemos ver con claridad que en su gran mayoría tienen como finalidad una utilidad y en otras su finalidad es práctica. En un paralelo con la acción artística en la cual se empleen los mismos elementos para su realización, su finalidad entra en el dominio de lo poético más que de lo práctico, acción desde la cual el artista busca expresar aquello que quiere comunicar como respuesta a sus inquietudes creativas.

De este modo, en la acción poética sonora *Variación Invariable, Después, antes?* (2017), la intérprete clarinetista inicia montando el clarinete, y en medio de la obra bebe agua y limpia este instrumento, de forma análoga como lo hace en un día de estudio cotidiano, realizando tres acciones que forman parte fundamental de la obra, crea un diálogo con la composición sonora del

---

<sup>324</sup> OLIVERAS, Elena. *La metáfora en el arte. Retórica y Filosofía de la imagen*, op. cit., p. 193

<sup>325</sup> MAILLARD, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, op. cit., p. 96.

clarinete y del ambiente que se deja escuchar mientras se desarrollan las acciones, acciones desde las cuales el acto cotidiano se transforma a partir de la intención sostenida en el acto creativo, haciendo emerger su valor poético.



Figura 7. *Variación Invariable, Después, antes?* (2017)

Angelica Rodriguez

En síntesis, encontramos que tanto las acciones artísticas como las extra-artísticas cumplen una función, que puede estar o no fundamentada en la experiencia, y que es el resultado de un movimiento que deviene acción. En la acción artística su función es poética y en la acción extra-artística la función es práctica, si bien es cierto que la acción artística posee una finalidad podemos argumentar que es de carácter sensible y expresivo dando paso a lo metafórico, y en la acción extra-artística, la finalidad busca como resultado su utilidad.

### 3.3 Acciones poéticas sonoras

Para entrar en la exposición de aquello que se quiere expresar a través de las acciones poéticas sonoras, como propuesta creativa de la intérprete clarinetista, las cuales son eje y parte esencial de la elaboración de obras entorno al concepto *live art*, es preciso realizar un recorrido breve de la extrapolación poética -que en sus inicios se encuentra escrita en papel- a la acción, lo que deviene acción poética, principio creativo de una necesidad expresiva.

De esta manera, la acción poética es en principio poesía que se transforma en acción, es una poesía que cobra vida en el acto, desplazándose de la palabra escrita a una acción que revela lo que la vida contiene en lo cotidiano, comportándose como una poesía que entra en vínculo con la acción. La imaginación y el ingenio creativo por parte de los mismos poetas hace que la poesía trascienda los límites de lo escrito, creando así una suerte de poesía extendida que va más allá de las palabras, en donde la palabra es sonido, sonido que desea ser expuesto como una obra sonora producto de un poeta, otorgando así a la poesía un nuevo significado, un ejemplo de ello podemos observarlo en *Kikakoku* (1897) de Paul Scheebart, poema fonético que surge antes que sea consolidada la poesía fonética en el dadaísmo, así como también en una poesía más visual, presente en los *Caligramas* (1913-1916) de Guillaume Apollinaire, dando con ello un cuerpo a la poesía.

La experimentación en torno a la poesía abre nuevas formas expresivas, esto podemos observarlo en otros campos artísticos durante el dadaísmo, en donde se presentan rupturas marcadas en cuanto a los límites creativos y la extrapolación de elementos, creando una interdisciplinaridad marcada en los procesos artísticos y literarios. Así, en este mismo período tiene origen la poesía fonética y con ella su fisicalidad, pues no sólo la expresión sonora de la voz cuenta sino también la presencia del intérprete poeta, tal como se manifiesta en obras como *Elefantekarawane* (1916) de Hugo Ball, *Poème à crier et à danser* (1917), de Pierre Albert-Birot, *Ursonate* (1923-1932) de Kurt Schwitters, o *Le poème mouvementiste* (1916) de Tristan Tzara, el cual tiene como principio poner en evidencia el significado de las palabras a través de movimientos primitivos del cuerpo y ruidos primitivos de la voz del intérprete, adaptándolos de forma expresiva al texto.<sup>326</sup>

---

<sup>326</sup> KRZYWKOWSKY, Isabelle. *Le primitivisme dans la poésie des avant-gardes historiques*. HAL archives-ouvertes, pp. 18-19. [en línea] 2011 [Consulta: Enero 02 de 2021] Disponible en: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00634798/document>



Figura 8. *Elefantekarawane* (1916)

Hugo Ball en el Cabaret Voltaire

Es importante hacer referencia a las experiencias de carácter poético en diferentes periodos de la poesía de vanguardia, en donde la vida se entremezcla con la expresión poética, dando como resultado acciones poéticas. Una muestra de ello lo observamos en la vida de los poetas simbolistas, quienes inmersos en su mundo sensible y rebelde, contra toda forma institucional de la burguesía, sin juicio y libres de todo prejuicio, vagabundeaban en su poesía como una forma de vida. Poetas bohemios que sin escrúpulo desdeñan los límites sociales y habitan en sus propias fuentes creativas, mendigan para vivir y beber, encarnando su propia poesía, de esta forma sus expresiones creativas entran en la realidad de sus existencias “poéticas” como manifestación expresiva de la vida, una vida poética un tanto histriónica en ocasiones que cobra realidad desde sus acciones, una de ellas realizada alrededor de 1930 por Pedro Luis Gálvez, poeta perteneciente

al círculo bohemio en Madrid quien “pasa entre las mesas del muy chic Café Fornos con una pequeña cajita que contenía el cadáver de su bebé recién nacido, pidiendo monedas para su funeral que terminaría por gastar de una taberna a otra”.<sup>327</sup>

De esta forma la poesía se integra a la vida, la cual más allá de la forma escrita cobra una forma material, esto se ha puesto de manifiesto en las acciones los poetas bohemios, quienes como una encarnación simbólica rechazaban el dinero como expresión de su actitud anti-burguesa, construyendo una suerte de personaje poético que se manifiesta no sólo en sus actitudes, sino que también en su apariencia:

Con el sombrero, la capa y la pipa se le añaden, para muchos, la barba, el pelo largo que no se peina ni se lava, los trajes raídos y muchas veces sucios. [...] la apariencia desaliñada combinada con la falta de higiene constituye un medio para desafiar las costumbres sociales de la época, una forma de agresión a las convenciones burguesas que se da en el teatro del cuerpo. Sin embargo, varios autores puntúan: el hábito o la impureza serían sólo elementos secundarios, frente a la auténtica esencia de la bohemia.<sup>328</sup>

La personificación del carácter poético dota de fuerza a las acciones realizadas por los poetas bohemios, pues este carácter está integrado a la vida, de tal manera que dichas acciones presentadas como forma anecdótica, trascienden el lenguaje poético, entre ellas la acción de las monedas de plata que Paul Verlaine arroja en una alcantarilla por el simple placer de escuchar, relato de Alejandro Sawa, narrado por Alejandro Ber en 1917 (que será detallado más adelante en otro capítulo), acciones que son el principio de la encarnación poética, es decir la acción poética, no son sólo una anécdota sino los indicios de una poesía que se integra al acto cotidiano, pues el bohemio vivía su arte. Esto se verá reflejado de otro modo años más tarde en el curso de la transformación poética.

Ahora bien, alrededor de la expansión poética lo sonoro de la poesía sigue su curso, expandiendo el campo fonético, en donde la combinación de los aspectos sonoros de la voz y las palabras se ve potenciado a través del uso de dispositivos de registro sonoro alrededor de los años 50, de manera análoga a la música electroacústica, la voz es registrada en banda magnética, sobre la

---

<sup>327</sup> VALVERDE, Isabel. “Los poetas borrachos” et la bohème fin-de-siècle à Madrid: Alcool, création et identité marginale. Food and History. Revue de l’Institut Européen d’Histoire de l’Alimentation. Vol. 9, No. 1, p. 51. [en línea] 2011 [Consulta: Enero 03 de 2021] Disponible en: <https://www-brepolsonline-net.gorgone.univ-toulouse.fr/doi/abs/10.1484/J.FOOD.1.102293>

<sup>328</sup> *Ibid.* p.52

cual se realizan modificaciones, o la utilización del registro sonoro y recitación durante las presentaciones, tal como se emplea en la música mixta. El conjunto creativo con estas características es lo que origina la poesía sonora, cuya singularidad se manifiesta “por la presencia sensible del poeta pronunciando – haciendo un retorno, por así decirlo (en lecturas públicas) en lugar de refugiarse cada vez más silenciosamente en la página”.<sup>329</sup>

Así, dentro de este mismo contexto Bernard Heidsieck escribe una serie de “poemas partituras”, el primero de ellos *Poème-Partition N* (1955), poemas en los cuales, a través de indicaciones de lectura a modo de partitura musical señala la modulación de voz, ritmo, duración, velocidad, altura, etc., del mismo modo realiza el registro de objetos sonoros y superposición de la voz en la elaboración de sus composiciones poéticas sonoras, en donde otorga una importante relevancia tanto a los ruidos como a la voz.<sup>330</sup> Combina elementos de la vida en sus composiciones realizando la superposición de textos que utiliza a diario en su trabajo, pues Heidsieck trabaja en un banco, creando así una fusión entre el lenguaje técnico bancario y el lenguaje poético.<sup>331</sup>

Los intereses creativos de Heidsieck se expanden más allá de lo sonoro en la poesía, manifestando que el poema debe ser más activo, tal como lo señala, se debe: “ponerlo de pie”, es decir situar el poema en el espacio frente al público,<sup>332</sup> otorgando importancia al cuerpo del poeta y el espacio en que se presenta la obra poética, a partir de lo cual se crea una dimensión gestual y visual, puesto que el público escucha y observa. De esta manera en 1963 sus poemas se sitúan bajo el término “poesía-acción”, influenciado por los conciertos *fluxus* a los que asiste en 1962 y probablemente inspirado en el trabajo de Robert Filliou. Heidsieck considera que el poeta se implica de forma física en la “concretización” del poema frente a un público, y por ende la parte física, que implica la gestualidad otorga vida a la obra poética, transformándose en un componente importante que define la parte verbal y sonora del texto.<sup>333</sup>

---

<sup>329</sup> BOBILLOT, Jean-Pierre. *Poesía sonora. Éléments de typologie historique*. Francia: Éditions le Clou dans le fer, 2009, p. 36.

<sup>330</sup> *Ibid.* p. 28.

<sup>331</sup> CHAMBOISSIER, Anne-Laure y FRANK, Philippe. *Bernard Heidsieck, La poésie en action*. [en línea] 2013 [Consulta: Enero 05 de 2021] Disponible en: [http://www.apres-production.com/portfolio\\_page/vod-bernard-heidsieck-la-poesie-en-action/](http://www.apres-production.com/portfolio_page/vod-bernard-heidsieck-la-poesie-en-action/)

<sup>332</sup> *Idem.*

<sup>333</sup> BOBILLOT, Jean-Pierre. *Poesía sonora. Éléments de typologie historique*, op. cit., pp. 29-31.

Alrededor de las bifurcaciones poéticas la acción se presenta como un soporte de la palabra y/o del poema escrito en papel, situándose de forma paulatina en la esfera cotidiana, esto se observa de forma clara en las manifestaciones poéticas de Robert Filliou, quien es considerado el precursor de la “poesía de acción”, cuyas obras se confunden con las dinámicas sociales en una poesía que entra en la vida y hace al público partícipe del acto poético, de tal manera que su “objetivo declarado de forjar la vida poéticamente es un llamado a una profunda conmoción social”,<sup>334</sup> en donde la poesía está unida a la acción dentro de la sociedad a manera de manifestación poética. El contenido de sus poemas de acción se desarrolla en diferentes direcciones, así en *Four-dimensional Space Time Continuum* (1958), crea una acción interactiva; en la pieza de teatro *L'immortelle mort du monde* (1960), realiza una extrapolación poética al campo de las artes plásticas; así mismo, en 1961 realiza poemas objetos en los cuales introduce elementos del entorno cotidiano, ejemplo de ello se encuentra en *Danse poème aléatoire collectif* (1962), en el cual el público es quien elabora el poema a partir del juego del azar.<sup>335</sup> Estas son obras poéticas que consolidan la acción planteada por Filliou como propuesta creativa, entretejiendo poesía y acción a partir de 1958 como manifestación poética que se incorpora a la realidad desde su propia realidad.



Figura 9. *Danse poème aléatoire collectif* (1962) Robert Filliou

<sup>334</sup> VAN DEN VALENTYN, Heike. «Créer des œuvres d'art c'est l'activité d'échange». En : MUSÉE D'ART MODERNE MÉTROPOLE. *Robert Filliou. Génie sana talent*. Alemania: Éditions Hatje Cantz, 2003, p. 39.

<sup>335</sup> *Idem*.

La extrapolación de elementos entre las diferentes artes, la ruptura de sus lineamientos y la experimentación alrededor de las prácticas creativas en los movimientos *performance*, *fluxus* y *happening* conduce a la elaboración de obras que convergen en una expresión que toma elementos de la vida, en congruencia con las dinámicas sociales del momento. Es así como la forma de expresión poética se entrelaza en las diferentes manifestaciones artísticas, desde lo cual la poesía, en la extrapolación de elementos o en diálogo con manifestaciones plásticas, musicales, teatrales, etc, deviene expresión poética activa, es importante señalar que en el futurismo podía observarse rastros de estas manifestaciones, tal como se manifiesta en el siguiente párrafo:

Boccioni integró las ideas de Marinetti e introdujo la poética del verso libre en la propia técnica de la pintura. [...] "el dinamismo universal debe darse en la pintura como una sensación dinámica". [...] la investigación del divisionismo italiano, que Boccioni asimiló a través de Balla y Previati, adaptándolo a los valores dinámicos del verso libre. Es por este medio que los futuristas desarrollaron una poética de "dinamismo pictórico".<sup>336</sup>

Sin pretender argüir la poesía está en todas las manifestaciones artísticas, se observa que existe la tendencia a ser incorporada como referente o como alusión en los procesos creativos de vanguardia, al parecer, la poesía se esconde en los aspectos más sutiles de la vida y el artista con una mirada poética la manifiesta desde su trabajo creativo, es así como la acción se transforma en poesía o la poesía en acción de forma sutilmente deliberada, pues aquí no sólo es poeta el poeta, dado que la poesía cobra vida en el arte, en donde "la revolución poética personifica la libertad humana en su máxima expresión",<sup>337</sup> tal como lo manifiesta Camille Bryen, o como lo expresa Lebel "la poesía no es asunto de palabras",<sup>338</sup> haciendo referencia a dos acciones realizadas por dos poetas-escultores: Hans Arp (soldado) quien se suena la nariz con la bandera, y Jean-Pierre Duprey quien apaga la llama eterna del Arco del Triunfo orinándose sobre ella.

La extrapolación del campo poético transformado en acción en diferentes artes se ve reflejada en el trabajo de Jackson Mac Low, quien realiza una correlación entre música y poesía desde la aleatoriedad utilizando métodos del azar, lo que conduce a la indeterminación en sus obras. "A partir de 1953 asocia música y poesía en piezas para oradores, cantantes, músico y/o proyccionistas",<sup>339</sup> piezas en las cuales la acción es inherente, de tal forma que sus obras son

---

<sup>336</sup> LISTA, Giovanni. *Le Futurisme. Une avant-garde radicale*, op. cit., pp. 30-31.

<sup>337</sup> LUSSAC, Olivier. *Happening & Fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*. Francia: L'Harmattan, 2004, p. 112.

<sup>338</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*, op. cit. p. 28.

<sup>339</sup> LUSSAC, Olivier. *Fluxus et la musique*, op. cit. p. 34.

acción, poesía y música; un ejemplo de ello se observa en *The Pronouns: 40 Dances for de Dancers* (1964), escritas a modo de partitura de instrucciones con una doble funcionalidad, esta obra plantea desde la partitura una serie de indicaciones para que los bailarines-performers realicen acción, improvisación o mímica, así mismo esta obra es realizada para ser leída en voz alta con o sin los bailarines.<sup>340</sup> Es posible observar que sus obras poéticas están elaboradas desde lo escrito como poema y partitura de acción, de tal forma que “sus poemas de performances se caracterizan por su dimensión notacional, lo que demuestra que su campo de acción no se limita al espacio de la página”.<sup>341</sup>

Alrededor de la poesía que excede el espacio de la página encontramos el trabajo de Emmet Williams, en donde el poema es construido con una diversidad elementos, elaborando así poemas para ser vistos, leídos y/o con interacción de imagen en diapositivas, poemas que se transforman en obra performativa dada su naturaleza dispar. Así, a partir de instrucciones en *Ultimate Poem* (1956), plantea la elaboración del mismo a través de la sustitución de palabras y letras, este poema es realizado con una variación en donde las palabras y letras son reemplazadas por objetos, generando de esta manera una poesía de acción.<sup>342</sup> Como continuación de la poesía que se transporta al espacio físico Williams elabora *Sinfonía del alfabeto* (1952), poema que lleva como título sinfonía, pero sin embargo es un poema, “un poema que se sale de la página”,<sup>343</sup> tal como él mismo lo señala. La naturaleza interdisciplinar inherente al trabajo de Williams lo ubica en un arte que se interesa en la vida, más allá de la disciplina a la cual este arte corresponde, dado que el arte responde a la naturaleza de la vida, sin límites creativos el arte de Williams se integra a la vida, expresando que “la vida es una obra de arte y la obra de arte es la vida”,<sup>344</sup> con ello su obra poética es gesto que responde a la vida y al arte.

---

<sup>340</sup> LASSALE, Jean-René. *Jackson Mac Low*. Poezibao l'actualité éditoriale de la poésie. [en línea] 2016 [Consulta: Enero 08 de 2021] Disponible en: [https://poezibao.typepad.com/poezibao/2016/02/po%C3%A8tes-jackson-mac-low.html?utm\\_source=feedburner&utm\\_medium=feed&utm\\_campaign=Feed%3A+typepad%2FKEpl+%28Poezibao%29](https://poezibao.typepad.com/poezibao/2016/02/po%C3%A8tes-jackson-mac-low.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+typepad%2FKEpl+%28Poezibao%29)

<sup>341</sup> GALEY, Célia. *Écriture de la performance, performance de l'écriture: intérsémiotité et intermédialité de la poésie de Jackson Mac Low*. Fabula La recherche en littérature. Colloques en ligne. [en línea] 2016 [Consulta: Enero 08 de 2021] Disponible en: <https://www.fabula.org/colloques/document4032.php>

<sup>342</sup> SOCIEDAD LUNAR. LITERATURA EXPANDIDA. *Emmet Williams: del Ultimate Poem al IBM Poem (pasando por la sinfonía alfabética)*. [en línea] [Consulta: Enero 10 de 2021] Disponible en: <https://sociedadlunar.org/literatura-electronica/emmett-williams-del-ultimate-poem-al-ibm-poem-pasando-por-la-sinfonia-alfabetica/#respond>

<sup>343</sup> FICHER, Allen. *A mater of For and Against: Emmet Williams and Porter's Wrinkle*. TATE. In focus. [en línea] 2018 [Consulta: Enero 11 de 2021] Disponible en: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/wrinkle/emmett-williams>

<sup>344</sup> *Idem*.

Como bien se ha manifestado hasta ahora, la poesía cobra un sentido más allá de las palabras en donde se transforma en hechos, como una vivificación del sentido poético, que con o sin palabras se manifiesta dentro de la creación; haciendo uso de su propio lenguaje se extiende, toma elementos pertenecientes a otras artes y los convierte en lenguaje poético, con ello las acciones devienen acciones poéticas y la poesía acción, no solo el poeta es poeta sino el artista es poeta, y el “no artista” también es poeta, desde su propio hacer si así se lo propusiera, tal como lo expone Serge Pey “la voluntad de cada acción humana tiene el derecho de tomar el camino de una forma poética”,<sup>345</sup> germen creativo que surge alrededor de los años 70. Con sus intrincados acontecimientos en la mirada sensible del artista, pero sobre todo del hombre que este es, se permite transformar en obra desde su visión interior lo que se encuentra a su alrededor, a partir de los hechos del pasado y de aquello que sucede en su actualidad, pues al parecer el artista está unido por un hilo invisible a ideas creativas de sus antecesores, que con conocimiento, intuición y a veces por azar, lo conducen a continuar con la construcción del camino ya labrado por otros artistas. De esta manera cabe señalar que es cierto que el arte se transforma y las ideas creativas evolucionan en el mismo sentido que la sociedad que las contiene, es por ello que la poesía de acción, acción poética o poesía-acción se transforma de manera paulatina conservando en sí su lenguaje poético.

Serge Pey, poeta de acción, alrededor de 1970 empieza a escribir sobre bastones y aplasta tomates mientras recita su obra, a través de esta acción extiende su forma expresiva en una infinitud de posibles traducciones poéticas, acción que puede producir poesía desde la poesía como acto en comunión con la palabra que la complementa, de este modo Pey manifiesta “Que el «rojo» de un tomate que se aplasta diciendo el poema es la actualización de la forma «roja» en la materia que compone el tomate. Que de igual manera el «poema» de un tomate que se aplasta es la actualización de la forma «poema» en la materia que compone el poema”,<sup>346</sup> siendo el poema y la acción el poema, así “Que todo tomate se transforma en poema cuando se hace sangrar”.<sup>347</sup> La poesía en acción y la acción que deviene poética se manifiesta en su obra expresando que “Que le poème est un principe de permission de deux actions contraires”.<sup>348</sup>

---

<sup>345</sup> PEY, Serge, *Poesie-Action. Manifeste provisoire pour un temps intranquille*, op. cit., p.18.

<sup>346</sup> *Ibid.* pp. 175-176.

<sup>347</sup> *Ibid.* p. 176

<sup>348</sup> *Ibid.* p. 173.

De esta manera el acto poético se construye desde dos componentes que se manifiestan en un mismo sentido, así como la inmaterialidad fruto de un pensamiento, emoción o sentimiento se transforma en acto a través de un movimiento expresivo, el poeta de acción da vida a la poesía, pues tal como expresa Pey “la poesía en acto reproduce la verdad de la no-separación entre las palabras y las cosas”,<sup>349</sup> integrándose de esta forma a la vida. Como una manifestación de la poesía-acción Pey realiza un planteamiento de expresión poética que transforma en “poévie” (poé-vida), poesía que se integra a la vida, exponiendo que “la «poévie» es aquello que compartimos en la ruptura de fronteras del arte y la filosofía: el pensamiento y la acción del poema”,<sup>350</sup> dado que “el pensamiento del poema y su acción, siguen siendo para aquellos que viven en nuestro siglo, una forma de vivir el poema y no de poetizar la vida”.<sup>351</sup> Alrededor de su trabajo poético Pey define la poesía de acción tal como se manifiesta en el siguiente párrafo:

*Una definición de la poesía de acción*

*Un poema de acción actúa en una parte del poema donde el poema escrito no actúa. [...]*

*Un poema de acción es la realización simbólica del poema. [...]*

*La poesía de acción, saliendo de la página y abriendo el campo del escenario, crea una nueva relación entre la vida y la literatura.*

*La poesía de acción no es un método para "triunfar" mejor en su oralidad del poema escrito, como lo hace el teatro, sino que es una ruptura total con el mundo que lleva el poema al teatro.*

*La poesía de acción inventa una página no repetida y efímera.*

*El libro del poema pasa de la canción al campo.<sup>352</sup>*

Los modos expresivos en torno a la acción y poesía se entretajan, creando así mismo un vínculo con la vida, de esta manera la poesía de acción se trata de llevar la poesía al espacio real desde la acción más allá de la página dotándola de vida. En este sentido, entorno a la creación poética en acción, Alejandro Jodorowsky propone a partir 1948 manifestaciones poéticas transformadas en acción, originando de esta manera acciones poéticas que se integran a la vida, para Jodorowsky “Había dos formas de poesía: la escrita, que debía ser secreta, una especie de diario íntimo que necesitaba un mínimo número de lectores [...] y la poesía de actos, que debía realizarse como un exorcismo social ante numerosos espectadores”.<sup>353</sup>

---

<sup>349</sup> PEY, Serge, *Poésie-Action. Manifeste provisoire pour un temps intranquille*, op. cit., p. 318.

<sup>350</sup> *Ibid.* p. 566.

<sup>351</sup> *Idem.*

<sup>352</sup> *Ibid.* p.96.

<sup>353</sup> JODOROWSKY, Alejandro. *La danza de la realidad*, op. cit., p. 136.

En una búsqueda expresiva que surge como el inicio del redescubrimiento de su propia vida expresada de forma poética, Jodorowsky, con actos simples encuentra que su percepción del mundo se modifica, de ahí que proponga la realización de actos como un “exorcismo social”. Una de sus primeras acciones es realizada junto con Enrique Lihn, la cual surge tras acordar una cita, a la cual deciden acudir a ella marchando en línea recta, sin importar que debiesen entrar por la puerta delantera y salir por la puerta trasera de una casa que se encontraran en la ruta, o marchando sobre los coches y/o atravesando todo aquello que se interpusiera en su camino, el objetivo era marchar en línea recta, Jodorowsky explica que: “Esta travesía de la ciudad en línea recta fue para nosotros una experiencia fundamental porque nos enseñó a vencer los obstáculos haciéndolos participar en la obra de arte. Era como si, una vez decidido el acto, la realidad entera danzara con él”.<sup>354</sup>

En principio, sus actos son una forma metafórica de modificar la percepción de la realidad y con ello sanar una experiencia de vida, de tal forma que a través de la realización de un acto poético una idea generada por una experiencia de vida puede ser modificada, pues la acción poética tomará el lugar de la experiencia que se desea transformar. En uno de sus actos, Jodorowsky junto con Linh, alquila un coche de turistas abierto tirado por caballos, que tenía por nombre “Victoria” y en lugar de pasearse por las calles más bellas de la ciudad, corren cinco kilómetros tras el coche, es decir corren tras la “Victoria”, lo que simbólicamente representaría “perseguir la fama”, es así como encuentra el principio fundamental de sus actos poéticos, pues tal como lo plantea Jodorowsky “En forma intuitiva habíamos descubierto que el inconsciente acepta como reales hechos que son metafóricos”, con ello, según expone, la energía invertida en perseguir la victoria los transformaba en ganadores.<sup>355</sup>

Para Jodorowsky un acto poético “Debe ser bello, impregnado de una cualidad onírica, prescindir de toda justificación, crear otra realidad en el seno mismo de la realidad ordinaria. Permite trascender a otro plano. Abre la puerta de una dimensión nueva, alcanza un valor purificador...”,<sup>356</sup> actos poéticos desde los cuales pretendía “poner en evidencia la cualidad imprevisible de la realidad [...] Debía denunciar las apariencias, desenmascarar la falsedad y cuestionar los convencionalismos”.<sup>357</sup> Sus actos poéticos son la encarnación directa de la poesía, sumergiéndose

---

<sup>354</sup> JODOROWSKY, Alejandro. *La danza de la realidad*, op. cit., p. 137.

<sup>355</sup> *Ibid.* p. 144.

<sup>356</sup> *Idem.* p. 141.

<sup>357</sup> *Ibid.* pp. 139.

directamente en la realidad, de esta manera la poesía se presenta como un acto permanente en la manifestación de la vida, transformando un instante en poesía de acción.

Trascendiendo los límites expresivos, Jodorowsky lleva el acto creativo desde lo poético de la acción al subconsciente de quien la realiza, cuyo resultado, tras la realización del acto poético es una transformación a nivel psicológico, dando origen al acto psicomágico, siendo esta una combinación de psicología y magia, pues su trabajo inicia desde la búsqueda de transformación de su propio árbol genealógico por medio de acciones, acciones poéticas, las cuales modifican la percepción de su propia realidad. Jodorowsky utiliza posteriormente este mismo principio como eje fundamental de su trabajo creativo, conduciendo al espectador a recorrer partes de su subconsciente, invita al participante a entrar en las entrañas de sus temores para encontrar aquello que obstruye su crecimiento, su evolución, o sus inquietudes, que serán expresadas de forma análoga en una acción poética, transformando el arte en una suerte de manifestación terapéutica con una finalidad social. Así, a través de la realización de actos, de forma simbólica entra en el subconsciente para transformar aquello que se manifiesta en la realidad, y con un acto irreal, un acto artístico, tomado de la realidad, libera a los participantes de su pasado de forma individual o colectiva, de esta manera conduce a la transformación de la realidad, pues tal como señala Jodorowsky “un arte que no sirve para sanar no es arte”.<sup>358</sup>

Los actos poéticos de Jodorowsky son en repetidas ocasiones actos tomados del cotidiano, que a través de la utilización de la imaginación contribuyen a eliminar un bloqueo a quien realiza dicha acción, Jodorowsky argumenta que “hay que enseñar a la razón a hablar el lenguaje de los sueños”,<sup>359</sup> de esta manera el acto realizado entra en el campo artístico desde la acción, convirtiendo al participante en artista durante la realización del acto, dado que para realizar un acto poético no es necesario ser artista sino tener la intención de la realización del acto. En *Psycomagie un acte pour guérir* (2019), película que recopila gran parte de acciones poéticas, son presentadas propuestas creativas en las que se realiza un vínculo directo entre el arte y la vida, un ejemplo de ello lo observamos en el acto realizado por un hombre que sentía cólera por su familia, quien para liberar su sentimiento realiza un acto poético, acto que consiste en poner una

---

<sup>358</sup> JODOROWSKY, Alejandro y ACOSTA, Marianne. *La vía del tarot*. México: Giralbo, 2004, p. 2.

<sup>359</sup> JODOROWSKY, Alejandro. *Cabaret Místico*. Argentine : Akal, 2005, p. 54.

fotografía de cada uno de sus parientes sobre diferentes calabazas y debe golpearlas hasta destruirlas, de tal manera que su ira sea liberada durante el acto.<sup>360</sup>



Figura 10. *Psychomagie un acte pour guérir*, (2019) Alejandro Jodorowsky

Ahora bien, cuando se hace referencia a una acción poética dentro del contexto de creación que parte desde el concepto *live art*, se refiere esta misma a la transformación de la perspectiva de vivencias cotidianas en lenguaje artístico, en donde se manifiestan los acontecimientos relacionados directamente con la vida, a partir de la utilización de lo poético en el sentido que es expresado por Guevara: “por lo poético la palabra se va difuminando, se va desprendiendo de su carácter convencional y se adentra en escenarios cada vez más enrarecidos, sin límites; allí las palabras se hacen poesía sin serlo”,<sup>361</sup> así, en sentido análogo aquellas acciones del cotidiano de carácter convencional se hacen poesía dando origen la acción poética.

---

<sup>360</sup> JODOROWSKY, Alejandro. *Psychomagie un acte pour guérir* (fragmento). Euronews. [en línea] 2019 [Consulta: Enero 15 de 2021] Disponible en: <https://fr.euronews.com/video/2019/09/12/alejandro-jodorowsky-veut-soigner-les-consciencences-avec-sa-psychomagie>

<sup>361</sup> GUEVARA, Carlos. *Lo poético y la vida. Fenomenología de la creación estética*. Bogotá: Editorial San Pablo, 2014, p. 8.

De esta manera, las acciones poéticas sonoras surgen como una necesidad expresiva que hacen eco a la manifestación creativa propuesta por Alejandro Jodorowsky, pues como bien se ha hecho referencia, a través de las acciones poéticas pretendía transformar una experiencia del pasado. Más allá de ello, a partir de la convergencia de diferentes elementos presentes en un solo acto se elaboran las acciones poéticas sonoras, en la reinterpretación de la vida, en donde vivencias e instantes son extrapolados al campo creativo para ser presentados de forma metafórica. De esta manera, las experiencias de vida que se transforman en obra tienen un vínculo directo con vivencias propias de la intérprete clarinetista, las cuales parten desde aspectos íntimos, hasta acontecimientos de carácter global que tocan su sensibilidad, como una traducción metafórica propuesta en el acto creativo.

La elaboración de obras como propuesta artística que forman parte del proceso creativo de la intérprete clarinetista y la relación cotidiana con su instrumento, conduce a la expansión de lo musical hacia lo sonoro y con ello a la necesidad de explorar desde sus inquietudes expresivas a través del uso de diferentes elementos, introduciendo la acción como parte de la experiencia creativa. De esta manera la acción entra en comunión con los diferentes elementos en la elaboración de cada obra, haciendo uso de metáforas en acción, es decir metáforas que no están escritas en el papel, a partir de las cuales para la expresión poética en acción combina la utilización sonora del clarinete, registro sonoro del entorno, elementos u objetos del cotidiano y la voz cuando la obra así lo requiere, dando como resultado la acción poética sonora, en donde la relevancia sonora es otorgada al clarinete.

Como bien se ha mencionado la acción como acto en la obra surge a partir de la necesidad de comunicar y como complemento de lo sonoro, el cual se transforma en obra desde la sensibilidad imaginativa de la intérprete clarinetista, quien trascendiendo los límites de su propia disciplina entra en resonancia por azar con los procesos creativos de su contemporaneidad, transformando en propuesta creativa experiencias que tienen vínculo con su pasado y presente, dentro del entorno cotidiano, en una suerte de traducción de las experiencias de vida a través de la utilización de la metáfora, pues tal como lo expone Ricœur “traducir es inventar una constelación idéntica en la que cada palabra recibe el apoyo de todas las demás y saca el mayor partido posible de la totalidad de la lengua”;<sup>362</sup> aquí, por tratarse de una metáfora en el acto, no es la palabra que se apoya en las demás palabras, sino es la acción que se apoya en las demás acciones, así la obra

---

<sup>362</sup> RICŒUR, Paul. *La metáfora viva*. España: Ediciones Cristiandad S.L., 1980, pp. 113-114.

poética como acto se expresa de forma metafórica y la metáfora cobra un carácter poético entrando en la realidad, planteada desde una realidad mágica si así se quiere, pues toma elementos de la vida y los presenta desde una nueva perspectiva.

Desde el sentido metafórico la acción cotidiana se transforma, pues ya no se trata de una acción literal sino una expresión poética, tal como se ha mencionado, así mismo no sólo es una interpretación de la realidad realizada por parte del artista, sino también por parte de quien presencia la acción, en este sentido Ricœur expone: “Si la metáfora consiste en hablar de una cosa con términos de otra, ¿no es también el pensar o percibir una cosa con términos de otra?”,<sup>363</sup> de esta manera se realiza una interpretación de aquello que se expone, siendo esto lo que se pretende desde la expresión del acto poético, en cierto sentido se trata de una invitación a la percepción metafórica de la acción, y por qué no, de la percepción del mundo.

Ahora bien, las acciones poéticas sonoras forman una suerte de alegoría de la vida, y como alegoría “nada debe ser tomado en sentido literal”,<sup>364</sup> pues estas acciones son la extrapolación sensible de la percepción del mundo desde la mirada del artista y de sus propias experiencias, a partir de lo cual el público es invitado a realizar una interpretación no literal del acto presenciado desde su sensibilidad, pues el principal interés de la manifestación poética sonora desde la acción, es el de comunicar e incitar al público a entrar en su propia sensibilidad y dejarse afectar a través de lo que está observando, es decir realizar una extrapolación sensible de la obra a su propia experiencia de vida.

Tomando como punto de referencia la vida, sin que por ello se trate de una traducción o imitación de la misma y desde del uso de elementos encontrados en la vida misma se expresa el acto poético y sonoro, en donde los elementos del cotidiano cobran la facultad de suscitar en el espectador el recuerdo dentro de un contexto llevado a otro contexto, o haciendo un uso diferente de estos elementos, pues el objeto a través de su uso metafórico adquiere un carácter simbólico, de ahí que el público sea motivado a realizar una interpretación sensible desde sus propias vivencias, tal como lo expresa la intérprete clarinetista: “Una acción poética es una acción que toma elementos de las vivencias cotidianas transformándolos de manera metafórica para crear

---

<sup>363</sup> RICŒUR, Paul. *La metáfora viva*, op. cit., p. 120.

<sup>364</sup> OLIVERAS, Elena. *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, op. cit., p. 100.

una experiencia artística” y “La acción artística es una acción que sale de la realidad, tomada de la realidad para transformarla desde su esencia en arte”.<sup>365</sup>

En este sentido, las acciones poéticas sonoras son en principio una extrapolación expresiva de vivencias transformadas en obra, que sin pretensión alguna se manifiestan invitando a una percepción abierta por parte del público. Desde una suerte de “resonancia por simpatía”, las acciones poéticas sonoras adquieren en diferente medida un sentido en quien las observa o participan de ellas, pues estas propuestas pueden ser interpretadas de la forma que mejor resuenen por quien las observa o participa de ellas, puesto que como manifestación poética tocará o no la sensibilidad de los observadores o partícipes de la misma, dado que el acto transformado puede devenir en un acto transformador.

Las acciones poéticas sonoras realizadas entran en vínculo con el concepto *live art*, pues sus características cambiantes las desplazan de un campo definido a una multiplicidad de posibilidades, siendo piezas que se ubican alrededor de las propuestas creativas que no tienen una práctica estrictamente definida, sino que toman diferentes elementos como material expresivo dentro de la multitud de circunstancias de la vida, y es desde allí que la implicación de la intérprete clarinetista se desliga de su figura de intérprete, empleando la sonoridad de su instrumento como material esencial de la trasmisión del trabajo expresivo, haciendo un especial énfasis en la relación arte/vida y vida/arte desde las propias experiencias de vida, con una intención sostenida tanto en el acto creativo como en la vida, las dos íntimamente ligadas se presentan desde el acto artístico como acto poético sonoro, dando una nueva dimensión al concepto *live art* en una acción artística heterogénea.

Desde la acción poética sonora la vida se transforma en arte y el arte en vida, no hay delimitación entre una y la otra, el acto como hecho artístico se integra a la vida de forma natural, pues todos los componentes que conforman la vida se integran al arte y la obra desde la experiencia de vida del artista, el arte se transforma en vida y la vida se transforma en arte, de esta manera la expresión sensible cobra vida desde la acción como manifestación expresiva de la realidad. Con un sentido metafórico y poético natural de la vida, arte y vida generan una correspondencia desde el acto en el mismo sentido expuesto por Ricœur: “lo propio de la acción es que el acto se halla entero en el agente, como la visión en el vidente, la vida en el alma, la contemplación en el espíritu. En la

---

<sup>365</sup> Cuaderno de anotaciones. Reflexiones personales entorno al tema (sin fecha).

acción, el acto es completo y acabado en cada uno de sus momentos y no cesa cuando alcanza el fin”,<sup>366</sup> de esta manera la conexión del acto creativo con la vida perdura una vez terminado el acto creativo, pues en este sentido la vida alimenta al arte y el arte a la vida generando un *arte vivo*.

---

<sup>366</sup> RICŒUR, Paul. *La metáfora viva*, op. cit., p. 416.

### 3.4 Arte en la vida y vida en el arte: redimensión del concepto *live art*

Hasta ahora se ha hecho referencia al concepto *live art* desde su globalidad como es planteado en su lengua de origen, siendo este un concepto que surge en Inglaterra el mismo ha sido escrito en su lengua originaria, sin traducción, a lo largo del capítulo que trata sobre el mismo. Sin embargo, para proceder a la comprensión que se desea, es necesario ir más allá de sus características ahondando en la esencia propia de lo que significa *live art*, lo que nos conduce a la redimensión y reapropiación del concepto, para ello vamos a tomar como punto de partida su traducción al español: *live* = *vivo* / *art* = *arte*, desde lo cual centraremos la atención no en su traducción como es habitual “arte en vivo”, sino como dos términos que se retroalimentan entre sí, lo que nos conduce a su traducción como un “*arte vivo*”, de esta forma un arte que centra su atención en lo vivo y por tanto en la vida misma, tomándola como eje central para la expresión creativa, en un arte que entra a la vida, que se interesa en los procesos de vida, que comunica a partir de las experiencias, un arte que invita a la participación y a la construcción de la obra tomando como referente temáticas personales, cuestionamientos sociales y de vida.

A partir de lo anterior es importante señalar que un arte que se vincula a la vida necesita ser un arte que se exprese en total libertad, por tanto sin barreras de ninguna clase, así mismo un arte que entra en vínculo con la vida debe ser un arte que se exprese de forma natural, en este sentido la expresión artística se manifiesta empleando las herramientas más variadas, sin limitar la creatividad por hacer un uso “correcto de la técnica” o en exclusividad de una disciplina artística definida, sino que utiliza toda una variedad de medios en función de aquello que desea comunicar y en función de la obra, es decir que cada obra se construye con completa libertad desde el planteamiento de la obra y la elección de elementos que la conforman, sin exclusión, lo que conduce a un eclecticismo creativo si se quiere, para la construcción de un *arte vivo*.

Desde esta perspectiva, la idea de encontrar un propio lineamiento y estilo creativo correspondiente a los procesos de creación en un mismo artista se desdibuja, de tal manera que la creación responde a las herramientas que el artista disponga en el momento de crear, como respuesta a su necesidad y de lo que desea comunicar a través de la obra, en este sentido el artista ya no se rige por las tendencias de una disciplina específica, sino que toma prestado de otros campos materiales para nutrir el suyo propio, de tal manera que surgen procesos híbridos

en un mismo artista, así la interdisciplinaridad y/o multidisciplinariedad va más allá del trabajo colaborativo o colectivo, dando origen a obras individuales con características variadas, en donde la pluralidad de medios es válida como respuesta al desarrollo del proyecto creativo.

Podemos observar un ejemplo de lo anterior en la obra de Deborah Pearson, artista de acción y dramaturga, “creadora de cosas vivas”, quien en su trabajo emplea diferentes recursos para transmitir de forma expresiva aquello que desea en vínculo con la vida y su propia vida. De esta manera, en su trabajo creativo expone experiencias personales, de carácter social y político, utilizando diferentes recursos expresivos, actores y espacios del cotidiano, una muestra de ello lo podemos ver en su obra *The Filibuster* (2017),<sup>367</sup> en la cual Pearson elabora un discurso público realizado por mujeres que se identifican entre sí, quienes de forma espontánea cuentan experiencias en un pódium, en esta obra se presentan mujeres de diferentes edades, las cuales aumentan de forma progresiva a lo largo del desarrollo de la obra, iniciando con la primer intérprete de 13 años y finalizando con intérpretes entre 70 y 80 años, la obra tiene una duración de 12 horas en donde el público es libre de entrar y salir del espacio cuando lo desee durante el desarrollo de la misma.

En la obra *The Future Show* (2014), Pearson narra la historia de su futuro la cual se reescribe de forma constante, pues varía de acuerdo a las circunstancias y el lugar. Este es un proyecto que pretende ser desarrollado hasta el final de su vida, es una obra en la cual, como lo expresa Pearson “examina lo mundano, lo incierto y la fragilidad de nuestro futuro”.<sup>368</sup> De esta manera se ejemplifica cómo dos obras de un mismo artista poseen características diferentes en cuanto a la utilización de elementos, siendo a su vez próximas en la referencia temática entorno a la vida, pues son obras elaboradas de acuerdo a las necesidades expresivas de la artista.

---

<sup>367</sup> PEARSON, Deborah. *The Filibuster*. [en línea] 2017 [Consulta: Enero 26 de 2021] Disponible en: <https://deborahpearson123.wordpress.com/2017/07/24/the-filibuster/>

<sup>368</sup> PEARSON, Deborah. *The Future Show*. [en línea] 2014 [Consulta: Enero 26 de 2021] Disponible en: <https://deborahpearson123.wordpress.com/2014/03/30/the-future-show/>



Figura 11. *The Future Show* (1994) Deborah Pearson

Así, desde el planteamiento *arte vivo* se pone en relieve las experiencias particulares del artista en vínculo con lo que lo rodea, en donde la percepción del entorno tiene un papel fundamental en el proceso creativo, de tal manera que su perspectiva del mundo en vínculo con experiencias personales íntimas, sociales, políticas y culturales son permeadas por la sensibilidad del artista en el momento de plantear su trabajo creativo, de tal suerte que la vida y el arte se compenetran sin distinción. Aquí el arte entra a formar parte de la naturaleza del artista y por tanto de su propia vida, lo que genera como consecuencia un vínculo entre su necesidad creativa, sus pensamientos, deseos, sentimientos, emociones e ideas, que pueden ser traducidas en obra a través de la utilización de diferentes medios expresivos. De esta forma, el arte puede manifestarse desde una acción o inacción, un ruido emitido por la voz, el cuerpo, un instrumento o un objeto, una pintura, un registro de video o audio, o a través de la utilización de algoritmos que generan la obra, etc., de tal manera que todas las posibilidades se encuentran presentes para la elaboración de la obra desde la combinación de diversos medios. Por tanto, los elementos empleados para la elaboración de la obra no tienen relevancia, pueden ser tan variados como respuestas a las necesidades expresivas y creativas, sin límite alguno, otorgando mayor importancia a la necesidad de crear que se expresa mediante la obra.

Más allá de todo límite un *arte vivo* es arte que se manifiesta en la vida y que vive en las experiencias de vida del artista. Como una expresión de la propia vida transformada en acto creativo, Serge Pey narra la experiencia de Marcos Kurktycz, artista de acción, quien debe someterse a una cirugía facial de alto riesgo a causa de un tumor nervioso benigno que poco a poco comenzó a transformar su rostro causándole sufrimiento. De esta manera el día de la operación, Marcos se maquilla el rostro como un clown y entra en la sala de cirugía como un clown que se burla de la muerte, todo queda registrado en vídeo en común acuerdo con el cirujano, vídeo que será presentado como parte del material en sus posteriores actuaciones.<sup>369</sup> De esta manera la realidad se transforma en arte, pues Marcos no deja de ser artista ni en los momentos más intensos entre la vida y la muerte.

De este modo el arte entra en vínculo con la vida, poniendo en evidencia la parte más humana del artista, un artista que experimenta la vida y sus experiencias son la base de la creación de su obra, y por ende, su propia vida se vincula al trabajo artístico, en una traducción no literal de lo que acontece en su entorno, desde sus vivencias y la percepción que tiene del mundo, comunicando a través de la utilización de un lenguaje creativo que pasa por el filtro de la sensibilidad, en unión con su razonamiento, su imaginación y fantasía. Poniendo en relieve toda su naturaleza humana en un *arte vivo*, el artista se conecta en todo instante con su hacer, de tal forma que su arte entra a formar parte de su propia naturaleza, en unión con la vida como individuo perteneciente a una sociedad, dejándose afectar por lo que sucede en ella; de tal manera que la creatividad se transforma en obra como cuestionamiento o como respuesta originada a partir de lo que se encuentra en su entorno, desde aquello que experimenta, observa y siente.

Dentro de las obras que entran en la vida y se presentan en completa libertad encontramos 24<sup>o</sup> *Debate Público / Desnudo Ágora* (2019), acción realizada por el colectivo artístico Erro, quienes “experimentan el arte como intervención en la vida cotidiano, y en el uso de las calles como campo de acción”,<sup>370</sup> realizan un debate político desnudos en las calles de México, debate construido junto con la intervención del público que consistía de manera metafórica en “desnudar” la política.

---

<sup>369</sup> PEY, Serge, *Poesie-Action. Manifeste provisoire pour un temps intranquille*, op. cit., p. 541.

<sup>370</sup> ERRO. 24<sup>o</sup> *Debate Público / Desnudo Ágora*. [en línea] 2019 [Consulta: Enero 26 de 2021] Disponible en: <https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-roaming-cabaret/item/2991-erro-grupo-24.html>



Figura 12. 24º Debate Público / Desnudo Ágora (2019) ERRO

Un arte que se integra a la vida, donde, a partir de la obra se genera una experiencia como obra, es un arte que se introduce en la realidad de forma real, modificándola, alterándola, en este sentido la creación se integra a la vida en forma de acontecimiento, que se expresa de manera contundente desde la acción o acto en la realidad. Así, como manifestación de ello podemos observar la acción de Lucas Ospina quien realiza un falso robo del grabado *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* (1814-1815) de Goya, durante una exposición itinerante en Bogotá, la obra dura desaparecida alrededor de un mes, tiempo en el que los medios de comunicación realizan un seguimiento del proceso de búsqueda de la obra que ha sido “robada”, seguimiento iniciando a partir de un comunicado enviado por el supuesto ladrón de arte, lo cual desata polémica, para finalmente, rastro tras rastro, terminar por ser encontrado en un hotel. De esta manera Ospina elabora la obra *El robo de Goya* (2008), obra que se transforma en un suceso desde el cual artista pretende “explorar cuestiones críticas sobre la percepción de lo cierto y lo verdadero, sobre la percepción de los medios de la función del arte, y sobre cómo operan los

medios de comunicación en la creación de estados de opinión”.<sup>371</sup> Así, la acción realizada por Ospina y todo lo desarrollado alrededor de la misma se manifiesta como acontecimiento real, que a su vez es la obra, siendo de esta manera un *arte vivo*.



Figura 13. *El robo de Goya* (2008) Lucas Ospina

*Arte vivo* es un arte en la vida que invita de manera directa activa, o indirecta pasiva, a la participación del público que presencia la obra, entrando en comunión con la obra desde la cual se genera una interacción, recordando una vez más el planteamiento realizado por Lebel, el cual expone que la obra afecta a quien la observa, y tanto quien observa la obra como quien participa activamente en ella pueden alterar el resultado de la misma puesto que son obras que pueden habitar en el mismo espacio de la vida, entran en la vida, y en ocasiones se comportan como ella, así que todo aquello que sucede alrededor de la obra afecta la obra, dado que son obras que se

---

<sup>371</sup> NO TOCAR, POR FAVOR / DO NOT TOUCH, PLEASE. *El proceso a Lucas Ospina*. 2008 [en línea] 2012 [Consulta: Enero 26 de 2021] Disponible en: <https://notocarporfavor.wordpress.com/2012/06/21/el-proceso-a-lucas-ospina/>

nutren de la vida en todo momento, desde su concepción, durante su realización, hasta su conclusión si la tiene.

Como muestra de lo anterior podemos mencionar la acción poética sonora *Clarinete dentro de la real-y-dad* (2018), en donde la intérprete clarinetista toca en una plaza pública; desde la perspectiva del público parece una intervención “musical” como cualquier otra, presentada en la calle, sin embargo, cuando el mismo público se aproxima para entregar dinero a la artista, este es invitado a recibir monedas de un céntimo, entrando a participar de la acción.

Uno de los ejes principales de *arte vivo* es la acción, acción realizada por el artista, desde la cual el público puede participar de manera activa según el planteamiento propuesto por la obra, pues el artista de forma consciente y deliberada a través de su acto creativo habita la obra e invita a compartir esta experiencia tras una rigurosa reflexión que conduce a la acción, tal como lo señala Aznar “Una acción demuestra la presencia activa del hombre en el mundo, una presencia que el artista se empeña en que sea analítica y consciente”.<sup>372</sup> Así, la acción que emana de las experiencias de vida se manifiestan a través del movimiento que genera la acción y este movimiento proviene de un motivo engendrado por la voluntad, que una vez puesta en marcha crea la acción, y esta acción con una intención sostenida en el acto creativo se transforma en obra; de esta manera, a través de la intención creativa que se mantiene durante el acto artístico la acción entra en el campo creativo del arte.

De esta forma cabe señalar que la redimensión del concepto *live art* como *arte vivo* no excluye escenario alguno, abarca todo tipo de escenas como públicos, remarcando que es posible la presentación de trabajos en escenarios artísticos consolidados tales como museos, salas de exposiciones, salas de concierto o teatros (si los mismos abren sus puertas a procesos creativos con características híbridas, multidisciplinares e interdisciplinares), sin que por ello la obra se desligue de su vínculo creativo con la vida, puesto que escenas consolidadas son espacios que forman parte de la vida, dando cabida así a todo tipo de lugares para la realización del trabajo creativo. En este mismo sentido observamos que *arte vivo* se expresa con o sin la financiación de instituciones artísticas, puesto que *arte vivo* es la experiencia alrededor del arte sin importar el lugar en la que se desarrolle la misma, de tal forma que no sólo ocupa espacios de la vida cotidiana, sino que puede entrar en todos aquellos espacios que permitan vivenciar la obra. *Arte*

---

<sup>372</sup> AZNAR, Sagrario. *El arte de acción*. España: Nerea, S.A., 2000, p. 44.

vivo, por ende, es arte en la vida donde todo acontecimiento vivenciado por parte del artista de ya sea carácter íntimo, personal, o perteneciente dentro de un contexto social, cultural o político, puede ser transformado en obra a través del lenguaje creativo del artista y el “no artista”, lo que conduce a crear la experiencia artística llamada obra sin un lugar definido.

*Arte vivo* es la experiencia de vida en el arte, en el proceso creativo y de vida, la manera en que el artista experimenta el mundo y crea una experiencia de arte desde su percepción del mundo que es expuesta a otros sin distinción. Haciendo énfasis en el término vivo, desde lo cual se debe tener presente que lo vivo es cambiante y por tanto se transforma, se modifica, entrando en correspondencia de acuerdo al contexto social y cultural que lo contiene, responde de forma vívida a todo aquello que se encuentra a su alrededor, cobrando vida en la vida desde la obra, en donde prima la esencia humana de quien realiza el acto y con ello lo transforma en *arte vivo*. El arte forma parte de la vida, no hay separación puesto que “Cuando el arte se separa de la vida, deja de ser arte, y se convierte en una transmisión de copias de formas que imitan la vida”,<sup>373</sup> tal como lo expresa Serge Pey.

La manifestación del ser, la honestidad creativa, la necesidad expresiva, la expresión natural inherente al ser humano, se refleja en el acto creativo, de tal modo que el arte vive, es la personificación de la materia integrada a la vida, es un *arte vivo* inherente a la vida, pues como lo señala Dewey “El arte está, pues, prefigurado en cada proceso de la vida”,<sup>374</sup> desde la facultad creativa del hombre y la relación con aquello que lo rodea, en comunión con todo lo que se encuentra a su disposición, con la sensibilidad puesta al servicio de la imaginación transformada en idea para ser expresada, la obra se manifiesta como creación inherente a la vida. De ahí que sea de menor importancia el hecho de intentar definir el tipo de arte que se está realizando, lo importante es responder al llamado creativo sin entrar definiciones que lo enmarcan en una identidad que puede no resultarle propia, asimismo, por intentar identificarlo y encauzarlo en una corriente creativa se corre el riesgo de acomodar las herramientas utilizadas en la elaboración de la obra y con ello perder la honestidad creativa frente a la propia práctica artística en el llamado intuitivo de crear. Aquí lo realmente importante es actuar, actuar desde la conciencia de que aquello que se elabora proviene de una necesidad expresiva, en la que la vida misma es su soporte.

---

<sup>373</sup> PEY, Serge, *Poésie-Action. Manifeste provisoire pour un temps intranquille*, op. cit., p. 570.

<sup>374</sup> DEWEY, John. *El arte como experiencia*, op. cit., p. 28.

El arte es una manifestación sensible de la creatividad inherente al humano y sea cual sea el nombre que quiera adoptar como manifestación específica dentro de un campo creativo concreto sigue siendo arte. Sin embargo, en respuesta a sus intereses creativos es posible que el artista recurra a todo tipo de elementos para la expresión de aquello que desea transmitir o hacer experimentar desde su trabajo creativo hecho obra, con lo cual puede surgir de esta manera la elaboración de un lenguaje particular propio de cada artista y con ello trascender toda disciplina de base. Es importante guardar la libertad creativa, ser fiel a aquello que resuena en el interior y que se traduce en obra, que intentar introducir con “calzador” una obra dentro de un concepto, práctica definida, tendencia o corriente que se difunde como una suerte de moda, si bien es cierto que esto puede ser generado como necesidad expresiva vinculada a una época precisa, en repetidas ocasiones sólo responde a los deseos de consumidores, en una suerte de mercado del arte.

En este sentido, la manifestación de *arte vivo* propone la simple expresión creativa integrada a la vida como un hecho natural, que como gesto sencillo se manifiesta en lo cotidiano desde lo cotidiano, producto de la respuesta creativa que surge a partir de un sentimiento interior. El arte se expone desde el hacer como acto creativo propio del ser, desde una necesidad de transmitir, en vínculo con el contexto, la intención y la voluntad, dicho acto deviene obra en el instante en que ello se determina, es decir, si este acto es fruto de una necesidad de comunicarse como un hecho artístico toma el lugar de creación en el arte. Por tanto, las acciones del cotidiano, las denominadas “acciones extra-artísticas”, sin importar el lugar que se lleven a cabo, cobran un sentido artístico, de tal forma que más allá de la mirada del espectador, el vínculo artístico es generado desde la intención con la que es realizada la acción, desde lo cual acciones que forman parte de nuestro cotidiano dentro de la intención creativa se transforman en acciones artísticas, tal como lo señala Goldberg “El arte no debería ser diferente de la vida, sino ser una acción en la vida”.<sup>375</sup>

Ahora bien, para llegar al planteamiento de *arte vivo* se toma la experimentación alrededor del arte y la vida en la construcción de acciones poéticas sonoras, que, desde la imaginación y fantasía, en una combinación con la realidad entran en el espacio que habitamos, transformando situaciones en obra, o creando obras a partir de elementos que conforman la vida, expuestos de manera distinta a la real a través del uso de la metáfora, en donde los elementos empleados cobran un carácter simbólico, de esta forma, como un hecho mágico trasmite, comunica,

---

<sup>375</sup> GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours, op. cit.*, p.126

transforma e invita a soñar, a recorrer la realidad desde otra realidad, una realidad manifiesta de forma poética desde la acción sonora, en este sentido Lebel expone que:

Todo arte es mágico, o de lo contrario no es arte. Quiero decir que el arte es el agente de transmisión de ciertas fuerzas psíquicas y, desde siempre y en todas las culturas, ha permitido al hombre expresar, saciar una necesidad de magia. Como para limitarse y boicotarse a sí misma, la civilización reglamenta en el hombre el paso de un estado a otro. ¡Gracias al arte, los estados *múltiples del ser* pueden vivirse a pesar de todo! La única realidad del arte está constituida por la experiencia alucinatoria, alrededor de la cual se construyen los ritos (de pasaje) y se expresa nuestro pensamiento mítico.<sup>376</sup>

Así, las acciones poéticas sonoras son el resultado creativo que emerge a partir de la experimentación, desde lo cual se le otorga una nueva dirección al concepto *live art* conduciéndolo a su redimensión. Dado que durante el proceso de búsqueda que vincula el arte y la vida, se observa que la experiencia creativa generada es de importancia relevante dentro del proceso de búsqueda en la creación, es posible argüir que la vida como tal nutre el material creativo para la construcción de las obras, y así mismo las obras generan experiencias que sirven a la vida, de tal manera que tanto el proceso creativo como de vida se retroalimentan el uno al otro, desde lo cual es posible observar que el proceso es la experiencia y la experiencia es la vida, por tanto no existe una línea divisoria entre el arte y la vida, hecho manifiesto a partir de la propia búsqueda tanto en el arte como en la vida, de ahí que *live arte*, sin perder todas sus características, se presente en esta nueva dimensión como un *arte vivo*.

---

<sup>376</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*, op. cit., p. 30.

### 3.5 El intérprete clarinetista: proceso creativo del arte en la vida

El intérprete clarinetista como el intérprete de cualquier otro instrumento se ocupa de producir de forma sonora la obra escrita generalmente en la partitura, para ello es necesario el análisis de la obra a interpretar y conocer el contexto en que ha sido escrita, nutriendo así la obra con ideas que le son propias en vínculo con lo manifiesto en la partitura. Durante este proceso se debe trabajar de forma rigurosa todo detalle en la partitura, hasta conocerla en la medida que la obra lo requiera, creando de esta forma un vínculo con la obra, un vínculo que entra en la subjetividad del intérprete, a partir de ello tras el trabajo continuo con el material sonoro surge la música y es allí en donde la sensibilidad del intérprete se manifiesta.

Ahora bien, para poder abordar una obra es necesario conocer el instrumento, manipular de forma precisa el mecanismo para que este responda de la manera que se espera, para ello es necesario tener el dominio técnico que facilitará el trabajo en la interpretación de una partitura y conducirá a un mejor resultado en la elaboración del discurso musical. Es a partir de este instante (a modo de percepción personal), en la búsqueda de perfeccionamiento técnico, en donde inicia una suerte de confrontación con el instrumento, que poco a poco se transforma en una confrontación consigo mismo, puesto que la búsqueda constante en la adquisición de dominio técnico requiere muchas horas de trabajo individual con el instrumento, de repetición, de conciencia física y también emocional, siendo por tanto un trabajo en donde se hace necesario pasar mucho tiempo en soledad con el instrumento, desde lo cual se crea una íntima conexión entre el instrumentista y su instrumento.

Una vez conseguido cierto dominio técnico, en el instante en que la técnica es integrada de forma natural al instrumento y al instrumentista, esta desaparece de la manifestación consciente del intérprete y con ella también se borra la conciencia física del mismo, lo que permite transmitir de forma natural y fluida la música escrita en la partitura. Sin embargo, lo que aquí interesa es entrar un poco más en detalle en el proceso durante el cual se crea el vínculo entre el intérprete y el instrumento, durante la búsqueda de su expresión creativa.

Es importante aclarar que la proximidad generada con el instrumento y el instrumentista varía de acuerdo a la sensibilidad de este, pues el vínculo creado será de carácter sensible en mayor o menor medida según el carácter de quien estudia el instrumento, por tanto, la implicación emocional y sensible consciente durante el proceso de trabajo con el instrumento cambia en función del intérprete. De aquí surge, a título personal, una postura propia que parte de la experiencia del trabajo con el instrumento, que tras una búsqueda profunda después de varios años centrada en la interacción entre las sensaciones, emociones y sentimientos vinculadas con el instrumento, son el fundamento que conduce al desarrollo del proceso creativo que inicia bajo el cuestionamiento como intérprete clarinetista y que repercute en la práctica artística con el surgimiento de las acciones poéticas sonoras.

Recapitulando, una vez conseguido el dominio técnico, la técnica sirve como soporte para continuar con el proceso de búsqueda que nutrirá la expresividad y que repercutirá de forma positiva en el repertorio que se esté trabajando. Sin embargo no siempre es así, puesto que puede suceder que el resultado sonoro tras un largo periodo de trabajo con el instrumento, no sea satisfactorio y en algunos casos la sensación física con el instrumento tampoco lo sea, a pesar de realizar el mayor esfuerzo para conseguir el resultado que se espera, tras la utilización técnicamente correcta y tras un trabajo consciente del mecanismo del instrumento. Entonces, en este instante surge la pregunta alarmante ¿qué está sucediendo, por qué no está funcionando? si pese al trabajo regular con el instrumento no se produce mejora alguna y este se reusa a responder de la forma esperada o de la manera como funcionaba en otro momento, encontramos que ya no es el mecanismo físico del instrumento sino el instrumentista y su propio “mecanismo interior”.

A partir de este instante el instrumentista debe entrar a abordar de forma consciente el instrumento para comprender qué sucede cuando entra en vínculo con él, desatando una serie de sensaciones, emociones y sentimientos sin explicación aparente, que hacen que el instrumento no responda igual todos los días, lo que produce un sentimiento de impotencia e inquietud, y para aliviarlo el instrumentista incrementa la búsqueda. Sin embargo, pese a los esfuerzos los mecanismos externos no funcionan, ya no se trata del instrumento sino de lo que sucede en el vínculo instrumento – instrumentista. Como bien se ha mencionado la técnica una vez resuelta sirve como soporte, pues el instrumento continúa “sonando” la cuestión es cómo y desde dónde suena, por tanto, al encontrar que existe un motivo que no le permite avanzar, el intérprete instrumentista tras este sentimiento de impotencia, nota que el instrumento reacciona, pues todas las sensaciones, emociones y sentimientos se transmiten a través del mismo y en muchos casos bloquea la

expresión sensible, desde lo cual obliga al intérprete a entrar en su propio mundo interior para así lograr avanzar y sentirse a gusto con lo que hace a nivel creativo.

Ahora bien, el primer encuentro de consciencia física que se tiene es puramente técnico, - en el propio proceso personal con el clarinete - se debe aprender la mejor forma de respirar, la postura de las manos, la espalda y el cuerpo en general. Es de gran importancia sentirse bien físicamente cuando se tiene el instrumento en las manos, de ahí que esta búsqueda en ocasiones conduzca a intentar diferentes técnicas hasta encontrar la apropiada, esto va de acuerdo las características físicas del instrumentista y/o los gustos a nivel sonoro, pues encontrar la comodidad con el instrumento es de vital importancia, no sólo por cuestiones prácticas sino también por cuestiones de salud, dado que esto evita acumular tensiones y posibles futuros traumatismos.

Durante toda esta búsqueda, con la consciencia física puesta al servicio de la técnica y tras el dominio de la misma, es posible encontrar sin esperarlo, casi de forma repentina que el instrumento no funcione de la forma habitual, como se ha mencionado, tras lo cual se realiza una revisión de la técnica y, si una vez comprobado que se está haciendo lo correcto, no encontramos el resultado deseado, nos vemos obligados a ver más allá de la situación y replantear la forma de aproximación física con el instrumento, ahora desde una perspectiva subjetiva, desde una mirada interior, pues de forma intuitiva sentimos que la creatividad que emerge del interior se ve bloqueada por situaciones no resueltas en nosotros mismos, alterando nuestra interacción con el mundo y con ello la interacción con el instrumento. De ahí que surja la necesidad de entrar en un vínculo subjetivo con el instrumento, que parte de una sensación interna que se sirve de la externa para manifestar la expresión creativa, siendo el instrumento el medio a través del cual se trasmite la expresividad, de tal manera que ahora la técnica debe entrar en conexión con lo íntimo del instrumentista, para, a través de ella poder encontrar la propia expresión de forma natural, creando un vínculo expresivo propio con el instrumento, en este sentido Hoppenot señala que:

Este proceso consiste esencialmente en el conocimiento de sí mismo, en una investigación del movimiento que va del interior al exterior [...] No se trata ya de buscar fuera de sí una técnica exterior hecha de sistemas, de formulas o recursos arbitrarios, sino de revelar nuestras posibilidades recónditas e ignoradas con la finalidad de encontrar la expresión que nos es propia.<sup>377</sup>

---

<sup>377</sup> HOPPENOT, Dominique. *El violín interior*. España: Real Musical, 2002, p. 21.

Desde este enfoque el instrumento y el instrumentista se transforman en uno, esto requiere la mirada interior obligando a entrar en las profundidades de la sensibilidad y la propia vida del intérprete, en donde se pondrá de manifiesto el carácter del instrumentista y la expresión de todo lo humano de su ser. De esta forma el instrumento se transforma en un catalizador de sensaciones emociones, y sentimientos relacionadas con su sensibilidad, desde lo cual el instrumentista es confrontado a su estado mental y emocional, con ello se revelará todo lo que en su interior exista, resultando paradójico que lo primero en manifestarse no es precisamente lo más bello del ser, sino todo lo que se oculta tras la personalidad, de ahí que el estudiar se transforme en un enfrentarse consigo mismo, algo que no resulta ni fácil, ni agradable, puesto que aquello que emerge del subconsciente es la esencia verdadera del ser, lo bello y lo no bello también, de tal modo que el intérprete se ve en la obligación de observar su interior para avanzar, porque si oculta aquello que siente sería como una suerte de engaño y desde ahí el instrumento “no suena”, con lo cual en la búsqueda expresiva el intérprete debe explorar las emociones desde lo más profundo de su ser permitiendo que estas emerjan, para que así entren en resonancia con el instrumento, de lo contrario se observa que si el instrumento no resuena con el instrumentista y este “no suena”, no suena en sentido metafórico, suena, sólo que no suena desde la honestidad profunda del ser del instrumentista y la expresión será vacía.

En este trabajo interior con el instrumento, emergen a la superficie poco a poco todos los temores, dudas, inseguridades, etc., es decir el lado oscuro del ser, creando una situación particularmente oscura en el vínculo con el instrumento, desde donde la percepción del mundo se modifica, puesto que si el instrumentista no se encuentra bien consigo mismo, no se encontrará bien con el instrumento y su relación con el mundo de igual manera se verá afectada, creando una confusión en la cual no es posible identificar el inicio de la situación, es decir, no es posible saber si esta suerte de malestar inicia porque el instrumentista no se encuentra bien consigo mismo, o si su origen es porque no se encuentra bien con el instrumento, o si su malestar frente al mundo repercute en el instrumento. Entonces, el instrumentista en la confusión no tiene el ánimo de aproximarse al instrumento, de hacerlo sonar, aunque en lo más profundo del su ser sienta que lo necesita, aquí el instrumento se transforma en el reflejo de lo oscuro del instrumentista, de sus temores, angustias, dudas, en una suerte de monstruo, llevando al instrumentista a sentir tal como lo expresa el clarinetista Miquel Àngel Marín “«el clarinete» es un monstruo, y yo no me relaciono

con monstruos”,<sup>378</sup> pues lo monstruoso del instrumento son los propios monstruos del instrumentista.

Poco a poco, con el tiempo de estudio se realiza un proceso catártico desde el instrumento, creando un vínculo más estrecho con el mismo, en donde el aprendizaje del instrumento, es el aprendizaje de sí mismo y esto repercute directamente con el entorno, con la forma de relacionarse con el mundo, con la vida, de este modo la mirada de aquello que rodea el instrumentista se transforma. Sin embargo, es importante recordar la fisicalidad tanto del instrumento como del instrumentista, por tanto, la presencia física del instrumentista y del instrumento entra en comunión creando una conexión interior a partir de la cual se expresa. En este sentido Miquel Àngel Marín, (clarinetista) manifiesta que el clarinete se integra a sí mismo “Como la prolongación de la mano. Del gesto de la mano”,<sup>379</sup> de esta forma el instrumento se transforma en una prolongación del cuerpo, el instrumento se integra esencialmente al instrumentista.

Llegado a este punto, podemos hablar de otro elemento clave para la expresión del intérprete: la partitura. Como bien hemos mencionado, tras el trabajo riguroso de estudio de la misma es posible transmitir la obra plasmada en ella, sin embargo, como una propia reflexión tras el trabajo cómo intérprete clarinetista, en la partitura existe una parte de la misma que quedará por descifrar, como un enigma queda sin revelar la verdadera emoción e intención puesta en la obra por parte del compositor. Ahora bien, más allá de ello, el intérprete intenta seguir la línea musical y dejarse afectar por los sonidos plasmados en la partitura y procura transmitir de forma fiel lo que encuentra en ella tras su estudio, pues en la partitura casi todo está indicado, de tal forma que el intérprete será el intermediario que hará realidad la obra musical, le dará vida.

Así mismo es importante señalar que el intérprete frente a la música presentada en la partitura intenta expresar, expresar aquello que la música contiene desde sus propias sensaciones, emociones y sentimientos, aunque no siempre sea de este modo, bien es sabido que la música tiene la facultad de conmovernos el alma y es el intérprete quien se ocupa de dar vida a la música.

---

<sup>378</sup> MARÍN, Miquel Àngel. *Lo clarinet és l'aixada. Dietari de música* (1994-1997). España: Editorial Emboscall, 2007, p. 39.

<sup>379</sup> *Ibid.* p. 52.

En este sentido, desde una búsqueda más personal, alrededor de cuestionamientos y refiriéndonos al proceso de búsqueda personal que motiva la investigación y creación, aquí, la intérprete clarinetista (autora y creadora de este trabajo), encuentra que la perspectiva creativa se extiende más allá de la partitura, con lo cual de su papel como intérprete se va modificando, y de forma paulatina la conduce a la elaboración de las acciones poéticas sonoras, pues como intérprete clarinetista la necesidad de comunicar con un lenguaje propio se veía velado por la partitura.

Desde una experiencia subjetiva y punto de vista que parte de la propia práctica musical, la partitura siempre ha sido objeto de cuestionamiento para la intérprete clarinetista, de tal modo que cómo intérprete, en el momento de abordar la obra no conseguía comprender aquello que supuestamente estaba exigido a nivel expresivo en la música, el verdadero deseo del compositor. En el intento por comprender era necesario profundizar más allá de la partitura, más allá del estilo, desde lo cual, la intérprete clarinetista inventando situaciones imaginarias, lugares, personas, colores y recurriendo a la emoción o sentimiento que podía ser expresada por la música, procuraba plasmarlo en la misma, pensando así que aquella emoción evocada por la música tal como nostalgia, alegría, amor, etc. debía sentirla ella en su ser para así poder ser expresada. Entonces sentía la nostalgia, alegría, amor o cualquier otra, emoción, sensación o sentimiento, y una vez estaba impregnada por esta, las ubicaba en lugares inventados desde imaginación, para así intentar comunicar desde su expresión aquello que sentía que la música quería transmitir, algunas veces con éxito y otras no, pues en ocasiones parecía que la expresión musical no transmitía de la forma que se esperaba y, por otra parte, sus propios cuestionamientos, temores, sentimientos, etc., no lograban tener un lugar fiel a su sentir en la música a interpretar.

De este modo, tras un trabajo dedicado, la expresión musical plasmada en la partitura se integra poco a poco al proceso creativo como intérprete clarinetista, sin embargo, el vínculo con la partitura no logra ser tan profundo como el experimentado con el instrumento, por tanto se tiene la percepción que la partitura no será completamente parte de la clarinetista, sino de la intérprete. Es decir, que como intérprete su tarea consiste en dar vida a la partitura, re-crear la música escrita en el papel, siendo esta una labor explícita de la intérprete, de ahí que la clarinetista, ya no como intérprete sino como clarinetista, sienta la necesidad de expresar desde su propio lenguaje creativo, desde su propia sensibilidad, surgiendo así la motivación de crear y no re-crear, por tanto de expresar sin hacer uso de la partitura. Desde esta perspectiva las situaciones imaginarias, imágenes de la fantasía, colores, emociones y sentimiento evocados, que eran extrapoladas a la

partitura para la realización del discurso musical, no son más el producto de una interpretación, sino son ahora la visión traducida en obra de la perspectiva del mundo y experiencia de vida, expresión manifiesta en acciones poéticas sonoras como respuesta al anhelo de comunicar algo que le es propio, desde la creación y no a partir de la re-creación.

Todo el proceso de búsqueda con el instrumento que tiene como resultado el vínculo originado entre el clarinete y la clarinetista, la conduce a ampliar el campo expresivo hacia la creatividad, sin tomar como referente la partitura, esta misma investigación desde el trabajo interior, en vínculo con el clarinete la lleva a observar la vida con la sensibilidad que se observa una obra de arte. De tal modo que esta apertura sensible toca su parte creativa abriendo nuevas formas de entrar en vínculo con la vida que necesitan ser expresadas, por tanto, la percepción del mundo modificada hace que la interacción en el mismo se vea alterada y con ello la clarinetista siente el anhelo de traducir todo lo que en ella se encuentra, desde la percepción de lo ya vivido, que necesita ser transformado, desde sus experiencias de vida, hasta la propia visión del mundo, surgiendo así la necesidad de compartir aquello que experimenta en su interior y transformar en obra aquello que forma parte de la vida.

Así, dejando de lado la partitura y desde esta consciencia física que hizo eco durante el proceso de construcción técnica del clarinete, la clarinetista entra poco a poco en el movimiento desplazándose en el espacio, de esta forma nota que la presencia del instrumentista es importante, pues el instrumentista se transforma en protagonista de su propia obra, surgiendo de esta manera la acción, pues para que exista la acción debe haber un movimiento y para ello alguien quien lo realice, aquí es la clarinetista que entra en movimiento realizando la acción como parte de la manifestación creativa de su propia expresión sensible.

Para la elaboración de las acciones poéticas sonoras los elementos de la realidad se transforman en metáforas desde la percepción de la clarinetista. Así, la clarinetista desplazándose en el espacio creativo entra a ocupar los lugares donde transcurre la vida y de esta forma genera la obra, en donde la acción es el movimiento por ella realizado, lo poético son los elementos de la realidad transformados por la metáfora y lo sonoro es el eco de su alma traducido por el sonido del clarinete de forma espontánea a través de la libre improvisación y las composiciones sonoras; todo esto se produce tras el estudio riguroso que parte desde el primer encuentro con su instrumento y que se transforma en el proceso de vida y de experiencia interior, para luego entrar en una etapa de investigación rigurosa en vínculo con su creatividad y sensibilidad, dando como resultado la obra

en respuesta a una necesidad expresiva. En este sentido es oportuno hacer referencia a lo expresado por Lebel quien señala: “El paso a la acción, la investigación poética, la elucidación, constituyen la parte de tanteo y riesgo esencial a toda actividad creadora digna de este nombre”.<sup>380</sup>

Es importante poner en relieve que este proceso se desarrolla de forma paulatina, pues la búsqueda es realizada desde diferentes planos que convergen en un mismo punto a partir de la esencia de la clarinetista, el vínculo con el instrumento en unión con la percepción del mundo expuesta a través de la utilización de diferentes elementos, lo que origina como resultado el desarrollo de acciones poéticas sonoras, las cuales en sí mismas están elaboradas a partir de un fundamento teórico relacionado con la propia experiencia de vida de la clarinetista y su percepción del mundo .

De esta, forma las acciones poéticas sonoras se toman como experiencias dentro de un proceso de búsqueda en la exploración del arte y la vida, la intérprete clarinetista deviene artista, una artista clarinetista, quien continuando con sus inquietudes creativas latentes desde mucho tiempo atrás decide dejar emerger aquello que jamás logró con la interpretación de una obra escrita en partitura, es decir, su intención de crear una atmósfera, dentro de la cual se pretende que quien entre en ella, entra a participar de forma sensible en la obra, para ello es importante una apertura y receptividad por parte del espectador, creando un intercambio recíproco entre público y artista al interior de esta atmósfera, en donde es necesaria una verdadera apertura sensible, pues de lo contrario tal como lo expone Lebel “de nada sirve que el puesto emisor (en este caso el artista fabricante de imágenes) envíe signos, si el puesto receptor (en este caso el mirante) está cerrado”,<sup>381</sup> así esta atmósfera puede contener una diversidad de elementos, cuya combinación pretenden en ocasiones transportarnos a una suerte de acto mágico, invitando a entrar en una de realidad imaginaria creada dentro de la realidad.

Continuando con el proceso de exploración, ahora la artista clarinetista, va más allá de lo técnicamente correcto en el uso de su instrumento y todo aquello que en su pasado escuchó decir: “así no”, lo transforma en material sonoro para la elaboración de su obra, de tal forma que toma todos los sonidos del mecanismo del instrumento, aquellos sonidos residuales, ruidos molestos de las llaves que se debían enmascarar, el sonido del soplo, las llaves inundadas por la condensación del aire, las cañas que reaccionan por un mal movimiento y chillan, entre otros, entran a formar

---

<sup>380</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*, op. cit., p. 21.

<sup>381</sup> *Ibid.* p. 44.

parte de la libre expresión, y no es que la técnica no haya servido, por el contrario, la técnica permite la posibilidad de elegir entre una u otra forma de tocar, es decir que las posibilidades sonoras se expanden, siendo parte de los recursos expresivos empleados en función de las necesidades de la obra, de esta manera con completa libertad la totalidad sonora del instrumento se manifiesta en la transformación expresiva de la clarinetista .

En el deseo de expresar de forma libre, la clarinetista hace que las acciones poéticas sonoras se expresen sin la rigidez de la partitura, siendo construidas a partir de pautas que se desarrollan con total libertad, pues en analogía con la vida muchas veces aquello que se pretende no funciona de la forma que se esperaba, así, estas pautas dejan un espacio de decisión en donde el azar puede presentarse. Dado que en estas obras existe cierto grado de improvisación, algunas veces resultan como se esperaba, otras no, sin que ello importe, pues lo esencial es la experiencia generada y generadora durante el acto. De esta manera no hay espacio para el error, pues todo lo que en la acción suceda entra a formar parte de la misma, por tanto “los sonidos no intencionados”<sup>382</sup> son bienvenidos y bien tratados, puesto que a partir de los mismos se continúa con la construcción de la parte sonora de la obra. Igualmente, la acción está construía con elementos que cobran un sentido metafórico, en donde el uso habitual de estos elementos se modifica, los cuales son empleados con total libertad conduciendo a la confusión y pueden parecer un error, sin embargo, se ratifica que todo lo que en la obra suceda es parte de la misma teniendo un valor en ella, por ende aquí no existe el error.

Así, todo el proceso de búsqueda interior de la intérprete clarinetista se traduce en la necesidad expresiva de crear sin armaduras, de este modo, poco a poco el clarinete deja de ser un monstruo y se transforma en la herramienta mágica, desde donde, a partir del soplo surge el sonido del alma de la clarinetista, en un proceso que parte de los miedos más profundos hasta encontrar la expresión creativa que parte del amor, elaborando un lenguaje para comunicar que se conecta directamente con la vida y la vida deviene arte, en una constante retroalimentación, en la que no es posible identificar si es el arte que aporta a la vida desde la experiencia artística o si la experiencia de vida que aporta al arte; retroalimentación que es fruto de la implicación y búsqueda interior de la clarinetista, en donde el clarinete es sólo la excusa, pues el arte es la vida y la vida es el arte.

---

<sup>382</sup> ROBINSON, Julia. *John Cage y la «investidura»: emascular el sistema*. En: *La Anarquía del Silencio. John Cage y el arte experimental*, op. cit., p. 94.

A partir de lo anterior es posible observar que la experiencia creativa de la intérprete clarinetista en tanto que creadora conlleva a un cambio de visión de la experiencia en torno a la manera de hacer arte, el intérprete re-crea el artista crea, en este sentido, aquel intérprete que realiza un trabajo creativo ligado directamente a su instrumento la figura de intérprete queda suspendida tomando la plaza la del creador, por tanto el intérprete que crea es artista creador que lleva a cabo su obra de manera diferente a la del intérprete, es decir, no es intérprete pues no la interpreta, la crea, la realiza y la materializa, sin embargo, continúa existiendo el intérprete (clarinetista) como un hecho latente.

Del mismo modo, en la relación cotidiana con el clarinete, siendo esta relación cotidiana la que en principio motiva o conduce a la creación sonora, no como intérprete clarinetista sino como artista clarinetista, en dicha relación se crean los nexos propicios para la elaboración de las acciones poéticas sonoras en un arte que se vincula a la vida. Ahora bien, para exponer con mayor naturalidad lo encontrado de este proceso creativo es necesario entrar en este aspecto expresándolo en primera persona desde el yo, el yo de la intérprete clarinetista, que a partir de un proceso de creación e investigación genera una experiencia. De esta manera se hace necesario en este apartado exponer la relación cotidiana de la intérprete clarinetista, ahora la artista clarinetista, expresada como “mi” relación cotidiana con este instrumento, teniendo en cuenta que soy yo la clarinetista.

Así, en mi relación cotidiana con el clarinete la percepción que tengo del mismo se ha modificado con el paso del tiempo, pues a lo largo de mi carrera la constancia y disciplina que he tenido ha hecho que sin importar las circunstancias de vida trabaje a casi diario este instrumento, de ahí que la percepción con el pasar de los años se modifique, teniendo presente que las experiencias entorno a mismo y a la vida se van modificando, y cada acontecimiento remarcable de cualquier índole, ya sea de la vida o del entorno musical, se reflejan en mi forma de relacionarme con el clarinete.

Expuesto de forma general, en los primeros años de estudio, el trabajo cotidiano era realizado sobre todo para aprender la técnica e integrarla de manera natural a la interpretación del repertorio, después para perfeccionarla, lo cual continúa hasta hoy día. Sin embargo, es importante ir más allá de esto, dado que en este proceso de descubrimiento, que inicia cuando tenía once años de edad, el clarinete me permitía compartir instantes creativos con los integrantes de la banda de música, lo percibía como un juego muy motivante, por tanto la felicidad que el instrumento me

aportaba era enorme y en gran medida sin darme cuenta me hacían huir de mi realidad personal, pues cuando era niña, muchos conflictos familiares se desataban continuamente y para mí en el clarinete era una suerte de escapatoria a la realidad que me proporcionaba alivio y tranquilidad, en este entonces no abordé el clarinete de forma rigurosa y metódica, sino de manera expresiva, en donde lo único que hago es reaccionar a mi deseo de tocar todos los días, algunos días, en ensamble con la banda, otros con mis amigas también clarinetistas de mi misma edad.

Siempre he pensado que nunca elegí el clarinete sino es el clarinete quien me ha elegido, pues las circunstancias en que he iniciado con este instrumento me han convencido de que esto es así, quizá sea este el motivo por el cual el vínculo no se ha deshecho pese a todas las experiencias entorno al instrumento. En el instante de mi vida en que se inicia este vínculo, completamente embelesada por el clarinete, sin saberlo, empiezo poco a poco a consolidar un trabajo con mucha disciplina que hasta la actualidad se mantiene, es por ello que se crea un vínculo con la vida desde el trabajo cotidiano con el clarinete, integrándose de manera podría decir casi natural a mi esencia como individuo, una suerte de necesidad casi fisiológica como lo es el beber o comer.

Cuando inicio mi formación profesional como clarinetista, ya estaba completamente segura y enamorada del clarinete, soñaba, la felicidad e ilusión que me proporcionaba no era equiparable, esto condujo a crear un vínculo fuerte, y, si lo observamos más de cerca, es en realidad un vínculo con un objeto. Sin embargo, la cuestión surge de ello, es ¿por qué no es como los otros objetos? Este es mi objeto de expresión, en el cual centre mi vida, mis sueños, mi proyección futura se encontraba reflejada en este objeto, por tanto, todo aquello que entrara en contacto con el instrumento era como si entrara en lo más profundo de mi ser, esto lo menciono puesto que en mi formación profesional la felicidad se evapora y tocar se transforma en una suerte de lucha, el tocar clarinete ya no es un juego, mi proyección futura está puesta en este objeto y ahora hay objetivos que deben ser alcanzados.

En este largo proceso de formación como intérprete clarinetista las dudas y temores se apoderan de mí, de ahí que las emociones se hagan presentes, sólo bastó el rechazo de un profesor para que mis dudas salieran a la superficie y los cuestionamientos entorno al hacer como clarinetista empezaran a cimentarse. En este punto la relación cotidiana con el clarinete era simbiótica, en donde le yo y el clarinete nos transformamos en uno, aquí era objeto del objeto, no había sujeto, me perdí en el hacer con el clarinete olvidándome de la vida, sólo me interesaba el clarinete, y todo lo que en el entorno se encontrara sólo era de mi interés si podía nutrir el clarinete. Es cierto

que esto no lo veía por aquel entonces de esta manera, muchos de mis compañeros estaban en un instante análogo con el clarinete, en donde la vida gira entorno al mismo y es la vida la que lo nutre, resultando paradójico, pues el clarinete es un componente más de la vida, y no es la vida, pues soy yo quien le da vida con mi vida, lo cual, en ese entonces me tenía sin cuidado.

Esta relación nociva no podía durar, y no duro, en el instante en donde las emociones vinculadas al instrumento eran demasiado fuertes y mi ser estaba volcado en el mismo, un evento de la vida me hizo tomar consciencia de la enorme incoherencia, pues la vida no puede centrarse en un objeto, y además, siendo este un objeto de creación artística será nutrido con las experiencias de vida, solo que en ese entonces no me daba cuenta de ello. Así, la muerte de mi madre, acontecimiento repentino e inesperado, me deja ver que era ella mi motivación oculta tras el clarinete, y que el clarinete era la excusa para no mostrar la verdadera motivación del hacer, como una excusa para vivir; es complicado de expresar el porqué, sin embargo, como lo he señalado antes, en mi infancia y parte de mi adolescencia los conflictos estaban presentes y para escapar de ellos poco a poco centré mi atención y emociones en el clarinete, para así olvidarme de la vida, pues la vida duele y no quería sentir este dolor, es por ello que cuando inicio mi formación como clarinetista ya me encuentro completamente dentro de esta burbuja de huida del mundo aportada por el clarinete.

Cuando mi madre fallece el suelo se desmorona, no tengo base, ya hace tiempo que las dudas con el clarinete no me dejan ser feliz, contrario a lo que esperaba, el clarinete se convierte en el reflejo de mi alma, esto lo puedo ver tras la muerte de mi madre, ya no puedo continuar con la apatía a la vida porque la situación es tan dolorosa e insoportable que no puedo tocar, es imposible hacer sonar el clarinete, es mi alma la que se refleja con el instrumento y mi alma estaba destrozada, esto me obliga mirar en mi interior, a una búsqueda profunda del yo, quién soy y qué me motiva, lo cual me conduce a una relación más honesta entre la vida y el mi arte.

De esta forma cada acontecimiento de vida, cada experiencia y mi percepción del mundo entran en contacto con el clarinete, y lo que soy se transmite desde el mismo, de tal modo que los sucesos de la vida entran en contacto con el clarinete y la vida misma como experiencia se manifiesta en el vínculo con este instrumento, modificando de manera paulatina la percepción inicial del mismo.

Es claro que mi forma de percibir el instrumento no es análoga a la forma de percepción de otro clarinetista, a la percepción de un músico aunque no sea clarinetista, siendo así mismo diferente la percepción de alguien que no es músico, puesto que la percepción del instrumento se va transformando desde el trabajo cotidiano y lo que en la vida acontece, de este modo una suerte misterio se crea en el tiempo de trabajo, muchas horas de estudio en soledad con el instrumento crean una percepción particular en el intérprete y en mi caso, en ocasiones una relación de amor-odio al instrumento. Todos los intérpretes de un instrumento sabemos el vínculo que se crea con el instrumento.

El trabajo cotidiano crea un recuerdo, una sensación, lo cual poco a poco construye la forma de percepción frente al mismo, y frente a la vida, en diferentes ocasiones la respuesta sonora del instrumento puede modificar el mi estado de ánimo, esto depende del repertorio que me encuentre trabajando, puesto que si el grado de dificultad es grande, al inicio de la preparación de la obra puedo sentirme frustrada, esta frustración es sólo pasajera, se transforma con el trabajo hasta desaparecer. De mismo modo, mi estado de ánimo afecta mi forma de tocar, si me encuentro preocupada, triste, o feliz, el trabajo con el instrumento será diferente. Lo interesante es que todo esto genera un recuerdo de la experiencia reciente con el instrumento y dependiendo de diferentes factores, si la última experiencia durante el trabajo con el instrumento, es decir la última obra o fragmento trabajado, ha sido negativa al siguiente día no querré tocar, o me sentiré desmotivada, o tendré miedo, o por el contrario me reto para poder hacerlo cada vez mejor, los factores varían en esta relación entre la vida y el clarinete en donde yo estoy en el medio, por tanto vida y clarinete son inseparables.

Ahora bien, desde lo anterior podemos preguntar ¿cómo la vida participa en este recuerdo? Pues bien, es justamente la vida con sus acontecimientos la que aporta a mi motivación o falta de motivación, así mismo, como parte de la vida el trabajo con el instrumento es un factor de gran influencia, de tal manera que tras una experiencia con el clarinete al día siguiente, si la última experiencia de trabajo con el instrumento ha sido positiva, y si en ese instante estoy triste probablemente me encuentre poco motivada a trabajar, esto depende del grado de tristeza, o cualquier otra emoción como angustia, miedo, preocupación. Si por el contrario estoy muy feliz y el trabajo del día anterior ha sido negativo, estaré motivada en este instante, siendo de igual modo directamente proporcional a la intensidad de felicidad, esto se presenta como cualquier actividad que nos agrada realizar, sin embargo el vínculo es mayor, pues siento estar completamente aunada con el clarinete de tal manera que la respuesta física del instrumento es como si este

tuviera una real vida. También puede suceder que en estados de máxima felicidad tristeza el clarinete sirva como fuente de expresión, como si a través del mismo pudiese drenar aquello que en mi ser se encuentra acumulado.

Por otra parte, se crea una conexión con la vida y el clarinete en la cual el mismo se encuentra muy presente, pues en el transcurso del día, en los instantes que no trabajo el clarinete, este me acompaña, una presencia constante del mismo me sigue aunque se encuentre físicamente ausente, siendo esto el resultado del trabajo cotidiano con el instrumento, del cual emerge la creación sonora que utiliza diferentes elementos de la vida, transformados en acciones poéticas sonoras, en donde la experiencia de vida genera una experiencia creativa que forma parte de la vida y se integra a la vida.



## 4. Experiencia creativa de la intérprete clarinetista: acciones poéticas sonoras, desde la reapropiación y redimensión del concepto *live art*

### 4.1 Composición con triángulo azul

Esta obra es una reinterpretación de la *Composición con Triángulo Azul* (1922) de Kandinsky, generada con la intención de ser interpretada con el clarinete, surge como una propuesta de su traducción sonoro-gestual, transformada en una gran partitura. A partir de la proyección en vídeo esta composición es re-dibujada, la cual es seguida en el mismo instante por su interpretación desde una lectura dirigida al plano sonoro y enriquecida con la parte gestual.

Tomamos como punto de partida la reinterpretación, es decir “la readaptación de una obra del pasado en una nueva obra que da referencia en un nuevo estilo o lenguaje artístico”,<sup>383</sup> para así realizar la propuesta sonoro-gestual. La elección de esta obra de Kandinsky surge a partir de la noción de expresar como intérprete clarinetista la posible traducción desde una perspectiva musical su composición pictórica, la cual contiene en sí misma elementos musicales elaborados muy cuidadosamente en el plano visual, de esta forma a través de la interpretación recontextualizada para clarinete se pretende extrapolar lo visual al campo sonoro y gestual durante su presentación.

La extrapolación de elementos plásticos a la práctica interpretativa musical, en el presente caso de una composición pictórica, se basa en la composición como bien la define Kandinsky: “La composición es la subordinación interiormente funcional, a) de los elementos aislados y b) de la construcción a la *finalidad pictórica completa*”,<sup>384</sup> desde lo cual se permite hacer una aproximación sonora ya planteada de antemano en el momento en que se propone la construcción de un “acorde” como meta pictórica, lo cual constituye en sí misma una composición.

---

<sup>383</sup> ESCAMILLA, Ernesto. *Las influencias, modelos y reinterpretaciones en el arte de ayer y hoy. Arte Contemporáneo*. [en línea] 2013 [Consulta: Noviembre 10 de 2016] Disponible en: <https://blogdeartecontemporaneo.wordpress.com/2013/03/06/las-influencias-modelos-y-reinterpretaciones-en-el-arte-de-ayer-y-hoy/>

<sup>384</sup> KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 32.

Podemos argüir que la intención de Kandinsky la elaboración de sus “composiciones” parte del interés por llevar al plano pictórico elementos visuales propios del lenguaje musical, la inclinación por esta extrapolación puede estar justificada a partir de su relación cercana con la música puesto que él mismo era interprete de violonchelo y piano. De esta forma logramos entrever que la *Composición con Triángulo Azul* tiene en cierta medida un vínculo con su experiencia musical, en relación con su parte intuitiva unida al proceso creativo, dado que como bien señala “es la intuición quien da vida a la creación”<sup>385</sup>, por consiguiente, en gran medida de forma intuitiva elabora prodigiosas traducciones visuales de posibles partituras transformadas en composiciones, que parten desde lo visual de una partitura, conducida más allá de lo gráfico y que integra el proceso sonoro resultante de su interpretación (de la partitura) en una composición pictórica, realizando otra suerte de grafismo musical.



Figura 1. *Composición con triángulo azul* (1922). Vasili Kandinsky

---

<sup>385</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*. México: Premia Editora de Libros S.A., 1989, p. 63.

Teniendo presente lo anterior, en el momento de realizar la reinterpretación en donde la intuición tiene un papel fundamental y es la que permite llevar a cabo la traducción sonora fundamentada en lo visual de la *Composición con Triángulo Azul*, se toman los elementos análogos a una partitura, es decir los puntos y las líneas para formar las sonoridades intrínsecas de dicha composición, desde lo cual se realiza la traducción sonora tangible de forma tanto analítica como intuitiva, tomando en cuenta lo señalado por Kandinsky quien expone que “es fácil suponer la marea de sonidos que una multiplicación de puntos producirá sobre el plano, marea que alcanzará su climax [ sic ] si los puntos, en vez de ser identificados entre sí, presentan creciente desigualdad en tamaño y forma”,<sup>386</sup> tal como lo podemos observar en esta composición, en donde se presentan diferencias entre la utilización del punto, lo cual sirve a la traducción sonora.

Es importante hacer alusión a la función musical de la tonalidad azul propuesta por Kandinsky: “En su representación musical el azul claro correspondería a una flauta, el oscuro a un violonchelo y el más oscuro a los maravillosos tonos del contrabajo; el sonido del azul en una forma profunda y solemne es comparable al de un órgano”,<sup>387</sup> aquí podemos tomar como fundamental esta última, es decir la “forma profunda y solemne”, puesto que se presenta en una de las figuras de mayor tamaño en esta composición: el triángulo, el cual da nombre a la misma la composición, así como también señala referente al uso del color azul en “su actuación directa sobre el alma (bajo cualquier forma geométrica)”.<sup>388</sup>

Referente a la utilización del triángulo como forma geométrica Kandinsky subraya lo siguiente:

La forma, aun cuando sea completamente abstracta y se reduzca a una forma geométrica, posee en sí misma un sonido interno, es un ente espiritual con propiedades identificables a ella. Un triángulo (sin que importe que sea agudo, llano o isósceles) es uno de esos entés [ sic ] con su propio aroma espiritual.<sup>389</sup>

Para Kandinsky la forma es siempre expresiva independientemente de que pueda resultar indiferente a quien la observa, señalando que “no existe ninguna forma ni nada que en este mundo que *no exprese nada*”.<sup>390</sup> Aclara que la forma es la delimitación de una superficie presentada de diferentes maneras, expresa su real importancia con la siguiente afirmación: “el artista es la mano

---

<sup>386</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*, op. cit., p. 33.

<sup>387</sup> *Ibid.* p. 70.

<sup>388</sup> *Ibid.* p. 69.

<sup>389</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>390</sup> *Ibid.* p. 124.

que por medio de una u otra tecla (=forma) hace vibrar adecuadamente el alma humana”,<sup>391</sup> así como también señala su función: “La forma geométrica es un medio para alcanzar la composición pictórica”.<sup>392</sup>

De lo anterior podemos sustraer lo fundamental y así aproximarnos a una posible lectura de la importancia del “triángulo azul” que dará el título a la composición, realizando de manera sucinta la conjetura en torno a los elementos: forma (triángulo) y color (azul), de tal manera que el triángulo expresa contundentemente el contenido intrínseco en el mismo, es decir el color azul, en diálogo directo con la composición general.

#### 4.1.1 Sobre la idea Musical

Como eje principal y de partida para la elaboración de la reinterpretación se toma el “punto”, el cual es desplazado sobre diferentes líneas que a su vez conforman un pentagrama. Kandinsky señala que “Los puntos se encuentran en todas las artes, y su fuerza interior crecerá cada vez más en la conciencia del artista. Su importancia no se puede pasar por alto”.<sup>393</sup> Es evidente que una partitura tradicional está visualmente conformada por puntos que indican tanto altura como duración sonora y por una sucesión de líneas organizada de manera horizontal denominadas pentagrama, consciente de esto Kandinsky señala “la notación musical corriente hoy en día no es más que una combinación de diferentes puntos y líneas”,<sup>394</sup> de tal forma con esta propuesta se reconfigura la *Composición con Triángulo Azul* en determinadas partes a manera de partitura musical.

Kandinsky propone la construcción de figuras geométricas como formas que surgen de la utilización de un punto, tal como lo señala: “el punto real puede tomar infinitas figuras”,<sup>395</sup> así como también puede presentar diferentes posibilidades, “De modo que el tamaño y las figuras

---

<sup>391</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*, op. cit., p. 49.

<sup>392</sup> *Ibid.* p. 125.

<sup>393</sup> KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*, op. cit., p. 35.

<sup>394</sup> *Ibid.* p. 88.

<sup>395</sup> *Ibid.* p. 26.

correspondientes al sonido básico son variables”,<sup>396</sup> el punto puede ser tratado de manera análoga a una partitura musical en donde los diferentes puntos reflejan variaciones en altura y duración.

Señalando la importancia de la utilización del punto sobre el plano y su relación presentada en el plano musical, podemos observar una analogía apoyada en la siguiente afirmación propuesta por Kandinsky: “Desde un punto de vista teórico si el punto es a) un complejo (de tamaño y forma) y b) una unidad claramente determinada, su relación con el plano básico ha de constituir, en ciertos casos un medio de expresión suficiente”,<sup>397</sup> desde lo cual advertimos que la representación gráfica musical apoyada en la utilización de puntos en una partitura es la que determina parte del resultado sonoro, con lo cual podemos argumentar de manera concisa la relación musical de la utilización del punto en una partitura y en el plano, siendo en este caso el plano análogo a la partitura, los puntos el equivalente de las figuras musicales y la suma de estos la composición tanto pictórica como musical, conscientes de que la composición pictórica se encuentra apoyada por otros elementos tales como las líneas y su distribución en el plano.

Kandinsky propone la línea como “la traza que deja el punto al moverse y es por tanto su producto”,<sup>398</sup> transformando el origen del punto, lo que genera como resultado diferentes tipos de líneas formadas a partir de la fuerza resultante de su movimiento, de tal manera que “*Cuando una fuerza procedente del exterior desplaza el punto en cualquier dirección, se genera el primer tipo de línea*”,<sup>399</sup> es decir la línea recta presentada forma vertical, horizontal y diagonal.

En la *Composición con Triángulo Azul* no encontramos ninguna línea ubicada de manera absolutamente vertical, así como tampoco horizontal, encontramos algunas líneas diagonales, curvas y en su mayoría las denominadas libres acéntricas, es decir las que no son completamente diagonales y son resultantes de las mismas, tal como lo podemos observar en el siguiente ejemplo:

---

<sup>396</sup> KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*, op. cit., p. 27.

<sup>397</sup> *Idem*.

<sup>398</sup> *Ibid.* p. 49.

<sup>399</sup> *Idem*.

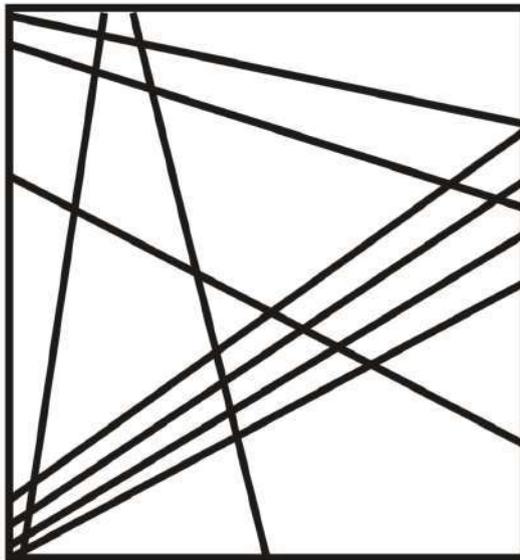


Figura 2. Rectas libres Acéntricas



Figura 3. (Detalle) *Composición con triángulo azul* (1922)  
Vasili Kandinsky

Kandinsky atribuye un valor subjetivo a la utilización de las diferentes líneas y plantea una relación entre las mismas y el sonido, desde lo cual señala que “Las restantes rectas son sólo desviaciones de mayores o menores de las diagonales. Las diferentes tendencias hacia el frío o la calidez

determinan su tonalidad o sonidos interiores”,<sup>400</sup> del mismo modo continúa argumentando: “Así, el campo de las líneas encierra la gama total de sonidos, desde el frío lirismo del comienzo hasta el cálido dramatismo del final”.<sup>401</sup>

Lo anterior, llevado al campo de lo cotidiano en relación con el mundo subjetivo Kandinsky observa que “cada imagen del mundo exterior e interior puede expresarse en líneas, en una especie de traducción”,<sup>402</sup> aclarando que debe ser realizada desde una experimentación de fenómenos que puedan ser traducidos en relación a su contenido *lírico-dramático*, cuya finalidad es encontrar una posterior correspondencia lineal, análogo a las traducciones de imágenes musicales de fenómenos de la naturaleza.

En relación a la utilización de las líneas curvas, empleadas en la reinterpretación visual realizada con la parte gestual del clarinete, podemos hacer referencia a lo propuesto como *traducción lineal* por Kandinsky, en donde plantea la utilización del punto, el cual a partir del empleo de dos fuerzas simultáneas genera como resultado la línea curva,<sup>403</sup> cabe recordar que la fuerza es la que transforma el punto en la dirección hacia donde se dirige el movimiento:

Quando dos fuerzas ejercen simultáneamente su acción sobre el punto, de tal modo que una de las fuerzas vaya superando en presión a la otra, constante e invariablemente, surge una línea curva cuyo tipo básico es la curva simple [...] se trata de una recta que ha sido desviada de su camino a través de una presión lateral constante.<sup>404</sup>

Es importante señalar que el círculo es propuesto a partir de la curva, dado que como bien lo plantea Kandinsky, “la curva creciente vuelve tarde o temprano a su punto de partida. El fin y el principio se confunden y desaparecen instantáneamente sin dejar huellas”,<sup>405</sup> dando origen al círculo, esto es de nuestro interés dado que es desde el círculo que surgen las curvas “libremente onduladas” que son resaltadas en la reinterpretación de la composición para generar movimiento corporal (interpretación con el clarinete de la figura 4) y en la realización se dibujos melódicos (como se propone en la figura 5).

---

<sup>400</sup> KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*, op. cit., p. 52.

<sup>401</sup> *Ibid.* p. 59.

<sup>402</sup> *Idem.*

<sup>403</sup> *Idem.*

<sup>404</sup> *Ibid.* p. 71.

<sup>405</sup> *Idem.*

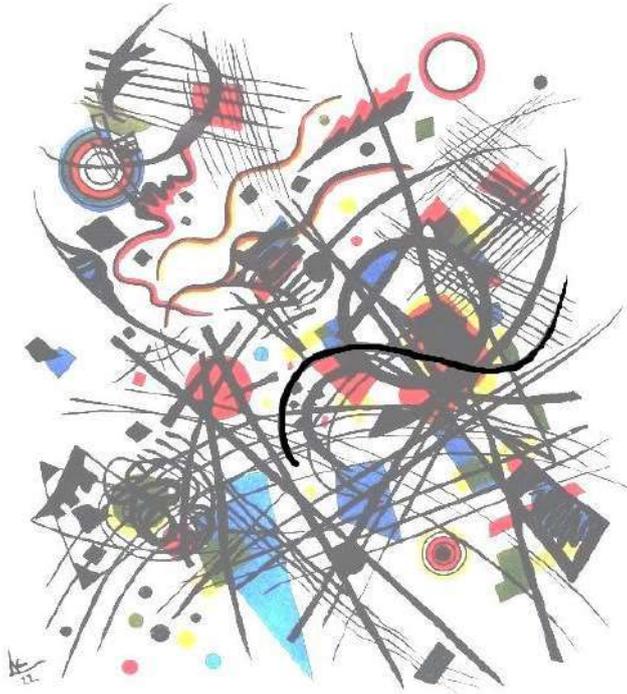


Figura 4. Propuesta de reinterpretación:  
*Composición con triángulo azul para Clarinete*



Figura 5. Propuesta de reinterpretación:  
*Composición con triángulo azul para Clarinete*

El planteamiento entre correspondencias musicales en Kandinsky es recurrente, es por esto que podemos señalar la utilización del término *Composición* como título de una serie de obras, en donde podemos ver reflejada su vivo interés por establecer una relación entre la música y la pintura reflejado en lo pictórico.

Kandinsky formula la repetición de líneas de manera análoga al refuerzo sonoro de carácter cuantitativo producido por la multiplicación de un mismo instrumento, o el refuerzo cualitativo que corresponde a la repetición de un mismo compás en intervalos de tiempo crecientes, resaltando que si la misma repetición esta en piano modifica de forma cualitativa la frase. Propone líneas con intervalos dispares produciendo un *ritmo* más complejo, así como también la y utilización de combinación cuantitativa y cualitativa determinando características de “cierta blandura aterciopelada a través de la cual se hace oír lo lírico sobre lo dramático”,<sup>406</sup> determinando así que “La armonía general de una composición puede consistir en varios complejos que van creciendo hasta un máximo antagonismo”,<sup>407</sup> en donde podemos resaltar el uso del término “armonía” para la elaboración de la composición pictórica de manera semejante a la composición musical.

Así mismo, plantea el empleo temporal de la línea dentro de la composición pictórica señalando que resulta más fácil de evidenciar su uso que el uso del punto, dado que “la longitud es un concepto temporal”.<sup>408</sup> Por tanto, si realizamos una analogía en relación a la lectura de la partitura, en la cual una serie de puntos son ubicados en medio y sobre diferentes líneas para efectuar justamente una lectura lineal, en este sentido, el empleo del tiempo será análogo al de la línea, señalando que la temporalidad depende de las diferentes formas de las líneas. A partir de esto podemos realizar una comparación con la línea melódica de una partitura, en donde la relación de los diferentes “puntos” que serían las figuras musicales que la conforman se asemeja a las diferentes formas que pueden resultar de una línea, sin embargo, a diferencia del plano pictórico en el tratamiento musical, en la lectura de una línea melódica, el tiempo no depende de la forma, sino del ritmo generado por las figuras que le otorgan un valor temporal a las diferentes figuras (además de la indicación de carácter de la partitura), con lo cual podemos notar cierta conciencia de este hecho en Kandinsky cuando hace referencia al tamaño de las formas y el punto señalando que “también varía e valor o sonido del punto abstracto”.<sup>409</sup>

---

<sup>406</sup> KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*, op. cit., pp. 85-86.

<sup>407</sup> *Ibid.* p. 87.

<sup>408</sup> *Idem.*

<sup>409</sup> *Ibid.* p. 24.

En cuanto a la temporalidad Kandinsky observa que la curva es temporalmente diferente a una recta, desde lo cual genera la variación del uso temporal pictórico señalando que “las posibilidades del empleo del tiempo en el caso de la línea son enormes”,<sup>410</sup> y por tanto el punto en relación a la línea “es la mínima forma temporal”,<sup>411</sup> más concretamente realiza un paralelo entre la música y la pintura exponiendo que: “Es posible afirmar que en el campo de la música la línea proporciona la gama más amplia de recursos expresivos. Se comporta aquí, del mismo modo que en la pintura, temporal y espacialmente”,<sup>412</sup> así como también señala la utilización de la línea en la música no sólo en el pentagrama sino también en las indicaciones de las dinámicas sonoras *crescendo* y *decrescendo*.

De este modo observamos que existe una semejanza más amplia con la relación musical propuesta por Kandinsky que va más allá del empleo de los términos expresamente musicales, planteamientos tales como el ritmo, el cual surge de la agrupación de líneas o su repetición; en este sentido Kandinsky señala que “La repetición es un medio poderoso para mantener la conmoción interior y, simultáneamente, un medio [sic] obtener el ritmo primitivo; este ritmo es, a su vez, un medio a la obtención de la armonía primitiva en todo arte”,<sup>413</sup> así como también propone la ubicación de los diferentes elementos a partir de la división del plano básico (PB) por dos líneas horizontales y dos verticales, atribuyendo determinadas características tales como ligereza, soltura pesadez, desde de lo cual resalta con terminología musical que “La nota de lo pesado adquiere un sonido más fuerte”.<sup>414</sup>

En su propuesta de transcripción visual de la música al plano pictórico Kandinsky expone de manera explícita la relación visual, en cuanto al empleo de “la disposición de los puntos en el espacio en función de la altura de los sonidos, su tamaño en función de la intensidad y/o duración”,<sup>415</sup> así como también emplea la línea curva como dibujo análogo al de la línea melódica musical, tal como lo vemos en la siguiente figura:

---

<sup>410</sup> KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*, op. cit., p. 87.

<sup>411</sup> *Ibid.* p. 30.

<sup>412</sup> *Ibid.* p.88.

<sup>413</sup> *Ibid.* p. 33.

<sup>414</sup> *Ibid.* p. 105.

<sup>415</sup> BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et Arts Plastiques*. Francia: Minerve, 1998, p. 28.

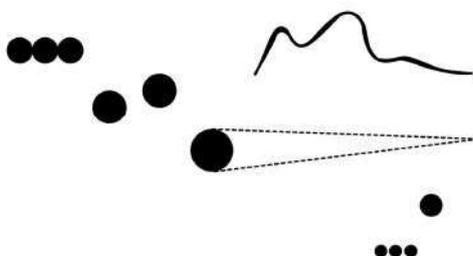


Figura 6. Propuesta de la traducción simbólica del plano musical al plano pictórico<sup>416</sup>

Más allá de los planteamientos formales, el interés de Kandinsky en el campo musical trasciende lo objetivo llegando a lo subjetivo, señala que “Casi sin excepciones, la música ha sido siempre el arte que ha utilizado sus propios medios para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia, y no para representar o reproducir fenómenos naturales”,<sup>417</sup> de esta manera ubica la música como el arte más abstracto que traduce la naturaleza íntima del artista y expresa su particular interés de vincular música y pintura en el proceso creativo.

Kandinsky propone la relación del arte en la vida, desde la historia del arte y la historia de la cultura, a partir de lo cual establece diferentes modos de comportamiento y de contenido en vínculo con su tiempo. Observa la subordinación del arte en relación a su época, o un arte fragmentado e igualmente subordinado, asimismo señala un arte que expresa posibilidades prohibidas, o un arte que sobrepasa límites impuestos aportando contenido del futuro.<sup>418</sup>

En este sentido es importante mencionar el arte abstracto, ubicándolo como un arte que sobrepasa límites, Kandinsky observa que aquello que puede parecer incomprensible, como “la exclusiva

<sup>416</sup> KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*, op. cit., p. 39.

<sup>417</sup> *Ibid.* pp. 37-38.

<sup>418</sup> *Ibid.* pp. 118-119.

utilización de la horizontal-vertical, nos resulta injustificable, como también el dadaísmo parece absurdo”,<sup>419</sup> y para ir más allá de un arte que sobrepasa límites se interesa en la idea de arte monumental.

Cabe señalar que *La composición con Triangulo Azul*, así como las composiciones realizadas durante su periodo en *La Bauhaus* (entre 1922 – 1933) están en gran medida afectadas por su interés en la convergencia de diferentes disciplinas artísticas, dado que su paso en “*La Bauhaus*, con las múltiples disciplinas que son allí enseñadas, le ofrecen un entorno ideal”<sup>420</sup> potenciando su inquietud en cuanto la sensibilidad interior del artista “Menos interesado por el funcionalismo mecánico que muchos de sus colegas, él privilegia los aspectos espirituales y psicológicos, insistiendo en el lugar de la estética en la creación moderna”,<sup>421</sup> destacando así su interés por la vida interior del artista, el entorno y su postura dentro del planteamiento de obra de arte total.

#### 4.1.2 Vida en la obra, obra en la Vida

Es de gran importancia el vínculo del arte con la vida, con la vida del artista, un arte que transforme, que comunique, con una fuerza intrínseca, un arte que surja del alma y llegue al alma, dese lo cual Kandinsky manifiesta que “El arte es el lenguaje que habla al alma de las cosas que para ella significan el pan cotidiano, y que sólo pueden obtener en esta forma”,<sup>422</sup> de tal manera que a partir de la expresión del artista desde su propia alma puede comunicar, generando una resonancia con aquel que se aproxime a la obra “Naturalmente, tal relación (o re-sonancia) no se queda en la superficie: el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y modificar el estado de ánimo del espectador”,<sup>423</sup> llegar al alma del observador, pues en la relación con lo cotidiano el artista encuentra la manifestación que nutre su propio trabajo, donde su sensibilidad, en contacto con el mundo que lo rodea, entra en resonancia con su propia alma en la elaboración de la obra, de ahí que sea posible del mismo modo entrar en resonancia con el alma del espectador.

---

<sup>419</sup> KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*, op. cit., p. 119.

<sup>420</sup> POMPIDOU, Centre. *Kandinsky*. Paris. Éditions du Centre Pompidou, 2009. p. 150.

<sup>421</sup> *Idem*.

<sup>422</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*, op. cit., p. 105.

<sup>423</sup> *Ibid.* p. 10.

Desde esta perspectiva, la fuerza de creación artística reside en la consciencia del vínculo con el mundo que el artista crea desde su propia experiencia y reflexión, así como también en la honestidad creativa desde la cual comunica de forma creativa hechos que no son ajenos al espectador, traducidos al campo artístico desde la obra. Es así como el artista intenta encontrar un vínculo con el mundo desde su postura creativa, dado que siempre hay algo que puede ser comunicado de manera distinta; en la creación artística es el artista quien elige el material y su propio lenguaje para lograr expresar y llegar a la vida de otros desde su hacer, por tanto “buscará despertar sentimientos más sutiles que en la actualidad no tienen nombre”,<sup>424</sup> puesto que su lenguaje creativo puede no ser habitual en la consciencia de lo cotidiano, por tanto lograr comunicar desde su expresión creativa resulta difícil, en una sociedad en la que cada vez es menos frecuente la expresión de sentimientos de forma directa, es decir la expresión directa sin la mediación de dispositivos electrónicos como mediadores, en donde lo humano está acompañado de la máquina.

Partiendo de la consciencia de las formas de comunicación en la actualidad, la creación artística puede proponer ir más allá de las distracciones que suponen los avances tecnológicos y la facilidad de acceso a toda suerte de información, olvidando la verdadera reflexión profunda interior; todo está puesto de manifiesto de forma exuberante y la publicidad bombardea con mensajes banales, referente a este hecho Kandinsky expresa: “En aquellas épocas mudas y ciegas, los hombres dan una valoración excesiva al éxito exterior, se interesan únicamente en los bienes materiales y festejan como una gran proeza el desarrollo tecnológico que sólo sirve y sólo servirá al cuerpo”,<sup>425</sup> de tal manera que dejarse afectar por aquello que es realmente esencial, no forma parte un hábito de lo cotidiano.

Lograr expresar una sensación, transmitir la percepción de una realidad transformada en obra, utilizando un lenguaje no literal y en vínculo con la vida, en la actualidad resulta de gran dificultad, dada la inconsciencia en que vivimos, pues si “El artista tiene una vida compleja, sutil, y la obra surgida de él originará necesariamente, en el público capaz de sentir las emociones tan matizadas que nuestras palabras no podrán manifestar”,<sup>426</sup> por tanto hoy es necesaria la utilización de un medio que pueda resultar “familiar” y de esta forma llegar de manera contundente al público. Por tanto para la recontextualización que tiene como resultado la reinterpretación de la *Composición*

---

<sup>424</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*, op. cit., p. 9.

<sup>425</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>426</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*, op. cit., p. 9.

con *Triángulo Azul* se plantea el uso de un medio tecnológico elemental, tal como lo es la utilización de una gran pantalla para la proyección de la pieza, ampliando la imagen original y presentándola desde una lectura sonora gestual.

Es de importancia para Kandinsky la expresión que parte de la necesidad interior, la cual tiene un lazo directo con lo que denomina “necesidades místicas” que corresponden a aquello que es propio de la personalidad del artista, a la expresión de lo que es propio de su época y al elemento puro, propio del arte que va más allá del espacio y tiempo, expresado a través del artista.<sup>427</sup> Si el artista está inmerso en la cotidianeidad es inevitable que en lo esencial de su arte no exista huella de los acontecimientos de su entorno, quien yendo más allá de sus elecciones logra escuchar lo que el arte propone en sí mismo para hacerse escuchar, es decir que la obra se presenta ante al artista antes que esta sea concebida como tal.

La postura abierta en torno a la creación artística permite que todo aquello que se encuentra alrededor del artista sea alimento para su arte, la afección que generan los acontecimientos habituales tiene relación con aquello que es transformado en obra, Kandinsky señala que:

La vista y el oído atentos transforman mínimas conmociones en grandes vivencias. De todas partes fluyen voces y el mundo entero resuena. Como un explorador que se interna en territorios desconocidos, hacemos nuestros descubrimientos en lo cotidiano. El ambiente, comúnmente mudo, comienza a expresarse en un idioma cada vez más significativo. Así, se vuelven símbolos los signos muertos y lo muerto resucita.<sup>428</sup>

La expresión de las experiencias que surgen del diario vivir se transforman en obra a partir de la sensibilidad del artista, quien pretende ir más allá de lo percibido en la vivencia y dar vida con la creación artística, de tal manera que se genere una analogía entre el arte y la vida, desde el propio proceso de creación artístico relacionado con la vida. Kandinsky expresa que “El artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia y se convierte en algo personal, un ente independiente que respira de modo individual y que posee una vida material real”,<sup>429</sup> así la obra se expresa por sí misma sin la necesidad de la mediación del artista.

---

<sup>427</sup> *Ibid.* p. 58.

<sup>428</sup> KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*, op. cit., p. 22.

<sup>429</sup> KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*, op. cit., p. 103.

En el proceso de elaboración, el contenido de la obra puede manifestarse de manera intuitiva generando un diálogo que parte desde la creatividad del artista de su mundo interior con el entorno, creatividad que es nutrida de sus propias vivencias, experiencias e influencias de todo lo que está a su alrededor, en este sentido Schönberg expresa en una carta a Kandinsky: “Es importante que nuestro poder de creatividad reproduzca enigmas como los que nos rodean”,<sup>430</sup> refiriéndose a aquello inexplicable que se presenta en la vida cotidiana, así el artista desde su propia vivencia, intuición, creatividad y sensibilidad logra crear una obra que expresa por sí misma aquello que ya le es propio.

Desde la necesidad de expresión que surge en el interior del artista en vínculo con la vida, en la obra de Kandinsky se manifiesta de manera clara de la siguiente manera: “Interior = interioridad = vida = invisible = *pathos*”<sup>431</sup>, la sensibilidad del artista, dese su constante diálogo con la vida revela aquello que se encuentra dentro de sí y que guarda una relación con lo que se encuentra en el mundo que lo rodea, creando de esta manera un vínculo obra y vida.

En la comunicación creada entre vida y obra, en donde la obra va más allá de lo reflejado en la vida, el artista afectado por sus vivencias realiza una traducción de lo que se encuentra en su alma manifestándolo de forma no literal, en un intento de invitar al espectador a participar de la vida contenida en la obra, para así lograr generar una suerte de empatía con la obra en el espectador, dado que como manifiesta Kandinsky “Hoy en día, el hombre se ve requerido sin pausas por el exterior, y lo interior está muerto para él. [...] El hombre moderno busca paz interior, ensordecido como está por el exterior”,<sup>432</sup> de tal manera que la obra logre afectar el alma de quien la observa y suscite la antes mencionada resonancia con el alma del espectador.

Si Kandinsky plantea la correspondencia entre las diferentes artes, la idea de un arte monumental, el cual a su vez logre enriquecer las características propias de cada disciplina artística, podemos decir que la libertad de creación sobrepasa los límites de cada disciplina artística en función de las necesidades creativas y expresivas del artista, aplicando al arte la misma libertad que se tiene con la vida, desde lo cual expresa que “sólo es necesaria la libertad sin trabas del artista para escoger sus medios [...] Artísticamente, el derecho a esa libertad corresponde al citado plano interior moral.

---

<sup>430</sup> BERNAL, Beatriz. *El Arte como Acontecimiento. Heidegger – Kandinsky*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2008, p. 130.

<sup>431</sup> HENRY Michel. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2008, p.19

<sup>432</sup> KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*, op. cit., pp. 55-56.

En todos los aspectos de la vida (y por lo tanto también en el arte) es un objetivo puro”,<sup>433</sup> aclarando que “Esta libertad total ha de fundarse en base a la necesidad interior (que se llama honradez). Este principio no sólo es válido para el arte sino también para la vida misma.”<sup>434</sup> Desde esta perspectiva es necesaria la honestidad durante el proceso creativo, para que así el artista desde la intuición, relacionada con sus vivencias, lleve al plano creativo la expresión de lo que siente su alma y si es necesario recurra a todo material para su expresión creativa así no sea propio de una sola disciplina artística.

Podemos hacer referencia la obra de Kandinsky *Sonoridad Amarilla* (1909) concebida para escena, obra monumental en donde danza, música y luces son presentadas a modo de expresión interior, en la cual propone una danza construida con total libertad “Danza, música y luces que se entrecruzan, expresan un mismo sonido interior en un instante, pero también cada una expresa su propio sonido, insustituible en sí mismo”,<sup>435</sup> lo que corresponde a su planteamiento en el que expone: “En el arte monumental un mismo sonido interior puede ser expresado por distintas artes en el mismo instante; cada una además de contribuir al efecto global, expresará el suyo propio, dando una mayor fuerza y riqueza al sonido interior general”.<sup>436</sup>

Kandinsky plantea una obra de arte que corresponda a su propio tiempo en contenido, una obra que a su vez sea germen del futuro, señalando que “el arte es hijo de su tiempo”<sup>437</sup>, del tal manera que desde el proceso creativo pueda fecundar un arte que haga parte de los planteamientos actuales, de lo cotidiano, de la vida, pues como observa “en nuestro tiempo las artes aprenden unas de otras y que sus objetivos son a menudo semejantes”,<sup>438</sup> en un tiempo en donde la heterogeneidad de información a disposición y por tanto la comunicación es variada, como forma de expresión comunicativa desde el hacer artístico, donde cada vez se hace más presente la interdisciplinariedad, lo que responde a la demanda heterogénea de comunicación actual, llevando en sí misma aportaciones futuras. En este sentido Kandinsky expresa:

El otro arte, capaz de evolucionar, se basa también en su época espiritual, pero no sólo es eco y espejo de ella, sino que contiene una energía profética vivificadora que actúa amplia y profundamente. La vida espiritual, en la que también se halla el arte y de la que

---

<sup>433</sup> KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*, op. cit., p. 104.

<sup>434</sup> *Ibid.* p. 129.

<sup>435</sup> BERNAL, Beatriz. *El Arte como Acontecimiento. Heidegger – Kandinsky*. Medellín: op. cit., p. 129.

<sup>436</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*, op. cit., pp. 79, 81.

<sup>437</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>438</sup> *Ibid.* p. 31.

el arte es uno de sus más fuertes agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia adelante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar muchas formas, pero en el fondo mantiene siempre un sentido interior idéntico, el mismo fin.<sup>439</sup>

### 4.1.3 Sobre la reinterpretación

En la reinterpretación de la *Composición con Triangulo Azul*, se realiza una relectura llevada a la contemporaneidad desde una disciplina artística que parte de la utilización sonora y gestual, en donde el intérprete interviene de manera directa presentando al público la composición a partir la proyección visual, en la cual se resaltan elementos propios de la misma con los cuales se elabora dicha reinterpretación, expuestos a través de la utilización de una gran pantalla de cine, lo que responde a las formas de comunicación masiva actuales, esta proyección se plantea como una gran partitura que el público a su vez puede leer en el mismo instante de ser interpretada, en un espacio de tiempo determinado; se realiza un gesto visual con el movimiento del cuerpo y la campana del clarinete, siendo esta la traducción sonora y gestual de lo visual de la pintura que ha sido transformada en pintura, en este sentido con la amplificación de la imagen y la traducción sonora se pretende realizar una analogía con la vida en aquellos instantes en los que se manifiesta el interés de que lo que se expresa sea proyectado manera más grande y fuerte.

Desde la reinterpretación el artista tiene, si se quiere el “permiso” de tomar como referente una obra del pasado empleando su propio estilo artístico, tal es el caso de *Mona Lisa a los 12 años* (1958) realizada por Fernando Botero, siendo esta la reinterpretación de la *Gioconda* (1503-1519) de Leonardo da Vinci, o las 56 reinterpretaciones realizadas por Picasso de *las Meninas* (1656) de Velásquez en las que intenta dar una explicación a los detalles de esta obra realizadas en 1957.<sup>440</sup> Resulta interesante llevar una obra del pasado a un nuevo contexto histórico, de esta forma “el arte del pasado es retomado dándole una nueva dimensión sin ser una imitación pero si

---

<sup>439</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*, op. cit., p. 13.

<sup>440</sup> AYALA, Rodrigo. *Cómo interpreta Foucault a las Meninas, la obra más estudiada e incomprensible*. [en línea] [Consulta: Diciembre 27 de 2016] Disponible en: <https://culturacolectiva.com/arte/las-meninas-de-velazquez>

referencial, esto tiene una valía artística que es aceptada en el mundo del arte, siendo una acción manejada por grandes maestros de la historia del arte”.<sup>441</sup>

Podemos señalar que en la reinterpretación “los artistas retoman algunos aspectos estilísticos de otros, asimilándolos, mejorándolos o llevándolos a un lenguaje distinto”,<sup>442</sup> en la presente reinterpretación se lleva a un lenguaje diferente sin modificar significativamente los contenidos del mismo, de esta forma se propone desde una perspectiva creativa la lectura extrapolada al contexto sonoro, para así lograr expresar el contenido de la *Composición con Triangulo Azul* sobre la base de una visión personal, que surge de manera análoga al actor quien realiza la interpretación de un personaje, en donde su función es “crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística”<sup>443</sup> y en relación con la vida misma “El arte crea la vida del espíritu humano. Estamos llamados a transmitir en la escena la vida del hombre actual, sus ideas”,<sup>444</sup> dado que el arte está siempre asociado con la vida desde la propia vida del artista.

Merece la pena señalar que las propuestas de reinterpretación proponen una visión contemporánea de obras del pasado, las obras inspiradas en anteriores obras contribuyen no sólo a dar vida una nueva visión de las mismas, sino que también rinden cuenta de las nuevas formas de creación en la actualidad, en donde se evidencia las características propias de nuestra época, tal es el caso de *La muerte de Marat* (1793) de Jaques-Louis David y la instalación *The Laundry Room* (2009) de Richard Jackson.

---

<sup>441</sup> ESCAMILLA, Ernesto. *Las influencias, modelos y reinterpretaciones en el arte de ayer y hoy*. Arte Contemporáneo, op. cit.

<sup>442</sup> *Ibid.*

<sup>443</sup> STANISLAVSKY, Konstantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Editorial Alba, 2007, p. 32.

<sup>444</sup> *Idem.*



Figura 7. *La muerte de Marat* (1793).  
Jaques-Louis David



Figura 8. *The Laundry Room* (2009)  
Richard Jackson

La reinterpretación va más allá de la interpretación, aporta al contenido de la obra de referencia, así como también la vivifica desde el nuevo planteamiento, no sólo alude sino que también rememora las mismas, “La reinterpretación es un proceso por demás interesante y enriquecedor, pues amplía, profundiza y mejora la interpretación. Podemos considerarla como una evolución interpretativa. Su mejor aporte es que reviven, redinamizan, retraen las viejas interpretaciones y las actualizan, las contextualizan”,<sup>445</sup> dotándolas así de una nueva vida.

Se propone la reinterpretación de la *Composición con Triangulo Azul* desde una perspectiva contemporánea a partir de su lectura interpretativa, que tiene como base la sonoridad del clarinete y la parte gestual del intérprete, en relación con lo visual de la composición, para Herskovits la reinterpretación es “el proceso por el que los antiguos significados se adscriben a nuevos elementos o mediante el cual valores nuevos cambian la significación cultural de las viejas formas [...] Se puede leer un nuevo significado en la forma antigua, o aplicarse un nuevo principio a pesar de la conservación de una función anterior”,<sup>446</sup> de este modo en la propuesta de reinterpretación

---

<sup>445</sup> MARTÍNEZ, Paco. *Reinterpretación del Patrimonio Visual*. [en línea] 2013 [Consulta: Diciembre 28 de 2016] Disponible en: <https://promotoreducacionartistica.blogspot.com/2013/03/reinterpretacion-del-patrimonio-visual.html>

<sup>446</sup> HERSKOVITS, Melville, en: GHIOLDI, Ernesto. *Situaciones de transculturación a través de expresiones artísticas en concierto barroco de Alejo Carpentier*. *Antropología Socia*. No. 9, p. 113 [en línea] 2007 [Consulta: Diciembre 28 de 2016] Disponible en: [http://vip.ucaldas.edu.co/virajes/downloads/Virajes9\\_5.pdf](http://vip.ucaldas.edu.co/virajes/downloads/Virajes9_5.pdf)

los nuevos elementos se adhieren de forma armónica sin alterar significativamente la obra sino que se expresan desde la extrapolación a un nuevo contexto y práctica artística.

#### 4.1.4 *Composición con Triangulo Azul para Clarinete (Obra)*

Para dar comienzo a los fundamentos en torno a la reinterpretación de la *Composición con Triangulo Azul* es pertinente dar respuesta a la siguiente cuestión: ¿Por qué se elige la *Composición con Triangulo Azul*?, ciertamente, en muchos aspectos las elecciones parten de preferencias personales, en el presente caso la selección surge como respuesta a otro cuestionamiento ¿De qué manera es posible ser interpretada una composición pictórica? El intérprete instrumentista realiza un análisis de la obra antes de ser interpretada, en el cual resuelve los rudimentario de la partitura, desde lo básico a lo más complejo, no son sólo notas lo que interpreta, es todo un proceso de construcción en torno a la partitura lo cual es extrapolado a la reinterpretación de la pintura de Kandinsky elegida. Por tanto, para dar respuesta al primer cuestionamiento se observa que los elementos pictóricos permiten la construcción visual de una partitura, los cuales se traducen de manera sonoro-gestual, esto mismo nos conduce a la respuesta del segundo cuestionamiento, en donde la creatividad y el hábito de la práctica musical permite ver elementos del entorno musical en el entorno pictórico.

De este modo la composición pictórica revela su forma musical al intérprete, pues para un músico es inevitable no ver en la misma la serie de líneas y puntos como posibilidades sonoras, teniendo presente que *Composición con Triangulo Azul* contiene elementos que pueden ser análogos al grafismo en nuevas músicas; así, como referente principal a Kandinsky podemos aludir a la intuición en la selección de la *Composición con Triangulo Azul* para realizar la propuesta de reinterpretación, “En arte todo es cuestión de intuición, especialmente en sus inicios. Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, y más aun cuando se inicia un camino”.<sup>447</sup> Aquí la intuición responde a la necesidad que surge del interés de entablar un diálogo entre lo sonoro y visual, y que toma como base la propuesta de Kandinsky de un arte monumental: “En la imposibilidad de sustituir la esencia del color por la palabra u otro medio radica la posibilidad del

---

<sup>447</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*, op. cit., p. 62.

arte monumental [...] En el arte monumental un mismo sonido interior puede ser expresado por distintas artes,<sup>448</sup> quien señala en este mismo sentido:

Al profundizar en sus propios medios, cada arte marca los límites que lo separan de los demás, y este proceso los vuelve a unir en un empeño interior común. Así se descubre que cada arte posee sus propias fuerzas, que no pueden ser sustituidas por las de otros. De este proceso de unión nacerá con el tiempo el arte que ya hoy se presiente: el verdadero arte monumental.<sup>449</sup>

Podemos decir que se establece una cierta empatía con la *Composición con Triángulo Azul* en el momento de elegir, es importante señalar que no es una de las composiciones más reconocidas de Kandinsky siendo la que precede a la *Composición VIII* (1923) una de las más sobresalientes, sin embargo, es la que más similitud guarda con lo visual de una partitura, como bien hemos mencionado anteriormente. Si observamos la diferencia entre la composición precedente: *Composición VII* (1913) realizada en su último año en Munich<sup>450</sup> y la posterior: *Composición VIII* (1923) realizada en los inicios de su estancia en *La Bauhaus* podemos notar la diferencia entre las mismas, ubicando en el medio la *Composición con Triángulo Azul* (1922).



Figura 9. *Composición VII* (1913). Vasili Kandinsky

---

<sup>448</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*, op. cit., p. 79.

<sup>449</sup> *Ibid.* p. 39.

<sup>450</sup> BECKS-MALORNY, Ulrike. *Vasili Kandinsky 1866 – 1944. Vers l'abstraction*. Cologne: Taschen GmbH, 2003, p.109.

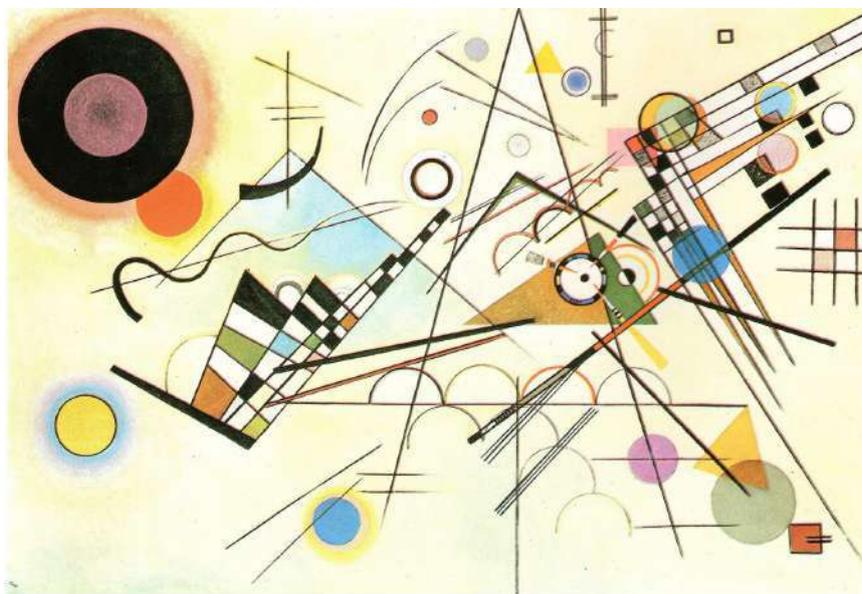


Figura 10. *Composición VIII* (1923). Vasili Kandinsky

Encontramos de esta manera una marcada diferencia en los elementos pictóricos utilizados entre *Composición VII* y *Composición VIII*, (esto es evidente dado que corresponden a dos periodos diferentes), lo que resulta singular es que la *Composición con Triangulo Azul* no lleve como título *Composición VIII* considerando que podría ser lo que corresponde.

Una vez adoptada la *Composición con Triangulo Azul* a interpretar con el clarinete se procede a toda una serie de planteamientos que conducen a la traducción sonoro gestual transformada en reinterpretación, para lo cual se toma como punto de partida la línea y el punto. En primer lugar se destacan una serie de las antes mencionadas líneas libres acéntricas organizadas de forma sucesiva de tal manera que elaboran un pentagrama, gesto que es repite en diferentes lugares en el transcurso de su presentación.



Figura 11. Propuesta de reinterpretación  
*Composición con triángulo azul para Clarinete*

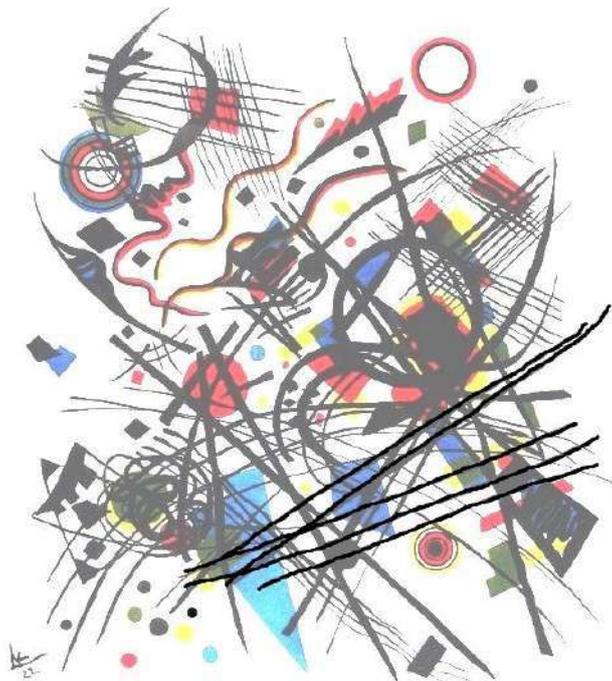


Figura 12. Propuesta de reinterpretación:  
*Composición con triángulo azul para Clarinete*

Continuando con la selección de elementos gráficos al interior de la composición pictórica análogos a una partitura se toma el punto, el cual es desplazado de su lugar de origen hacia las líneas que conforman el pentagrama, formando de esta manera una línea melódica, que a su vez constituye una línea curva presente en a lo largo de la reinterpretación, un ejemplo de ello lo podemos observar en la siguiente figura:

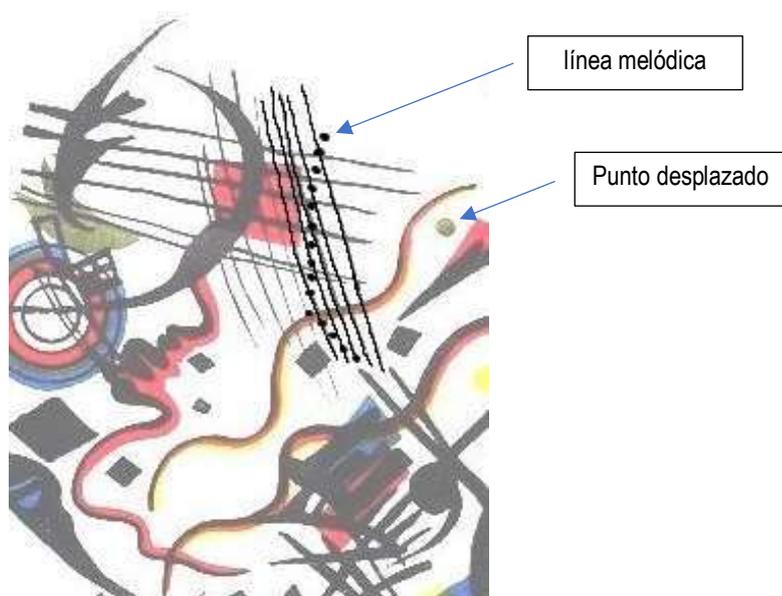


Figura 13. Detalle de: Propuesta de reinterpretación:  
*Composición con triángulo azul para Clarinete*  
(Sucesión de puntos que forman una línea curva)

En modo análogo Kandinsky hace referencia al desplazamiento del punto del centro del plano básico planteando de esta manera una bitonalidad a partir de la utilización de sonidos múltiples generada desde el movimiento del punto: “en el momento en que el punto se desplaza del centro del plano básico (construcción descentralizada), la bitonalidad se vuelve perceptible”,<sup>451</sup> desde el sonido absoluto del punto y del sonido resultante por el movimiento del punto.

<sup>451</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*, op. cit., p. 32.

En la reinterpretación, los tamaños del punto son tratados de diversas maneras, en determinadas partes su forma es planteada como libre improvisación, en otras su tamaño indica una pauta sonoro-gestual, lo cual es tomado como fundamento según lo señalado por Kandinsky en donde el punto varía su forma sin abandonar la esencia:

El *tamaño* y las formas del punto varían, y por tanto también varía el valor o sonido relativo del punto abstracto” [...] me propongo llevar el aumento de tamaño del punto hasta su límite extremo, traspasándolo incluso, para alcanzar un momento en que la visión del punto como tal desaparece y en su lugar comienza a vivir el plano en estado embrionario. Se trata en este caso de amortiguar el sonido demasiado rotundo, de saber matizar, dar cierta imprecisión a la forma, o inestabilidad al movimiento positivo (negativo en ciertos casos).<sup>452</sup>

Se plantean gestos sonoros en respuesta a las necesidades interpretativas e intuitivas, en vínculo con lo visual de la *Composición con Triangulo Azul* y se ponen en relieve diferentes formas que son traducidas gestualmente por el intérprete clarinetista. En la reinterpretación se toma como punto de apoyo lo señalado por Kandinsky de acuerdo a las correspondencias entre el color, forma, y altura de sonido:

La forma, aun cuando sea completamente abstracta y se reduzca a una forma geométrica, posee en sí misma su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades identificables a ella [...] Determinados colores son realzados por determinadas formas y mitigados por otras [...] Los colores que tienden a la profundidad, son resaltados por las formas redondas.<sup>453</sup>

En la reinterpretación se realiza la lectura de diversas de las formas encontradas a lo largo de la pintura, como ejemplo podemos mencionar la circunferencia roja, cuya traducción sonora es realizada con un sonido agudo, o el caso de una circunferencia elaborada por una gruesa línea que es interpretada con un sonido grave, lo cual guarda relación a lo propuesto por Kandinsky: “La altura tonal de los distintos instrumentos corresponde al ancho de la línea”,<sup>454</sup> por tanto aquí tomamos el sonido más grave del clarinete y con un gesto marcadamente grande por parte del intérprete se redibuja la circunferencia con el movimiento de la campana del instrumento.

---

<sup>452</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*, op. cit., pp. 24-25.

<sup>453</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>454</sup> *Ibid.* p. 87.

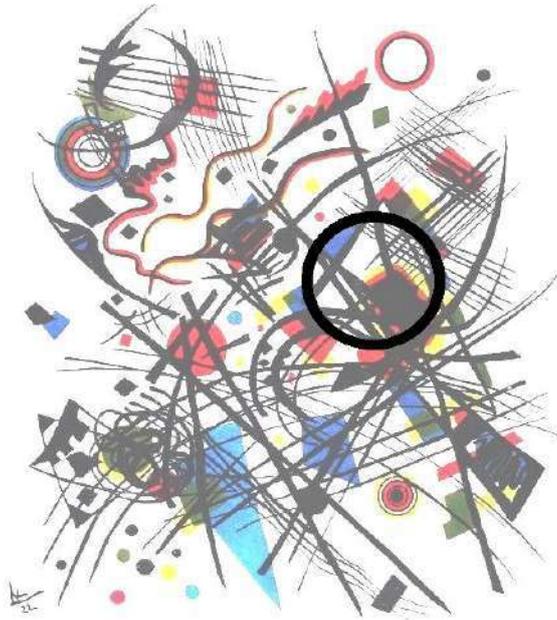


Figura 14. Propuesta de reinterpretación  
*Composición con triángulo azul para Clarinete*

Por otra parte, en la traducción sonoro gestual se toma como punto de referente lo propuesto por Kandinsky quien expone que “no son las formas exteriores que materializan el contenido de una obra pictórica, sino que son las fuerzas = la tensiones que viven en esas formas”,<sup>455</sup> como interpretación de ello se toma la traducción del plano pictórico el movimiento corporal a partir del mundo interior, parte de ello lo podemos observar en sus experimentos realizados, en donde elabora una traducción lineal de las figuras formadas por el cuerpo de una bailarina,<sup>456</sup> como ejemplo podemos observar el salto de la bailarina Palucca, del cual toma como parte fundamental los puntos en analogía con la música, sin embargo también podemos argüir que a su vez estos forman una serie de líneas.

---

<sup>455</sup> BECKS-MALORNY, Ulrike. *Vasili Kandinsky 1866 – 1944. Vers l'abstraction*, op. cit., p. 149.

<sup>456</sup> *Ibid.* pp.150-151.

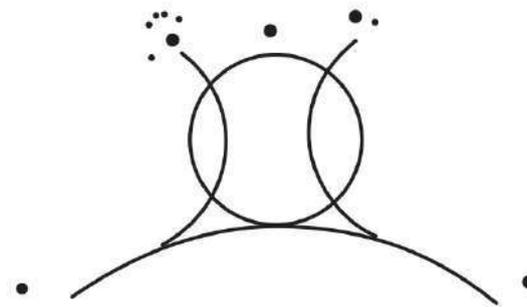


Figura 15. Salto de Bailarina Palucca y su esquema gráfico<sup>457</sup>

En este sentido, de manera análoga son propuestos diferentes movimientos gestuales realizados por la clarinetista autora de la reinterpretación con su instrumento y su cuerpo, en los cuales de manera sutil se pretende proponer una lectura sonoro-gestual de algunos de los elementos de la *Composición con Triangulo Azul*, lo cual contribuye de manera significativa a la realización de la reinterpretación de la misma.

Es importante señalar que a ello es sumado algunos factores interpretativos que corresponden a la intención propia del intérprete tales como realizar de manera evidente lo que comúnmente puede ser señalado como “error” técnico y que puede atender a la “belleza” interpretativa de cualquier obra académica del repertorio propio del clarinete, en donde el sonido del pitido del instrumento es catalogado como un aspecto absolutamente negativo, el cual es planteado en la reinterpretación de manera opuesta, no debe generar incomodidad al intérprete como tampoco al público, sino que por el contrario, esto corresponde a un aporte interpretativo de la obra.

---

<sup>457</sup> KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*, op. cit., pp. 37-38.

Kandinsky hace referencia las conmociones provenientes del exterior tales como guerras, enfermedades y preocupaciones entre otras, lo cual ocasiona en quien las vive una necesidad de regresar al estado de bienestar,<sup>458</sup> de esta manera los pitidos del instrumento son presentados de tal manera que el oyente distraído regrese al estado de consciencia, esto como un llamado sutil y simbólico, en ello no hay error.

Es importante señalar que para la interpretación la clarinetista, ubicada de espaldas al público se encuentra en la misma postura del público, en donde comparte la visión general de la reinterpretación, posición que la ubica en el mismo plano del público para vivir la experiencia pictórica desde lo visual. Así mismo se encuentra vestida de negro y tanto su cuerpo como su instrumento son propuestos como líneas dentro del espacio visual del escenario, como un subplano dentro de la obra, lo que en cierta medida la aproxima al público en la expresión creativa de la reinterpretación sonora y poética la *Composición con Triángulo Azul*.

Por otra parte con esta obra, acción poética y sonora se pretende generar un ambiente entretenido durante su desarrollo, cuya intención es transmitir sensaciones positivas que toman como referente el interés expresivo de Kandinsky, tal como lo escribe a Gabrielle Münter:

De pronto sentí que mi viejo sueño estaba en camino de realizarse. Tu sabes que este sueño ha sido siempre de pintar un gran cuadro cuyo significado será la alegría, la felicidad de la vida o del universo. Siento de repente una armonía de colores y de formas que pertenecen ese mundo de felicidad.<sup>459</sup>

Con la propuesta de reinterpretación de la *Composición con triángulo azul para Clarinete* se busca poder contribuir al discurso pictórico planteado, desde la traducción sonoro-gestual y así como lo plantea Kandinsky en analogía a la utilización de la voz lograr “crear una atmósfera y poner el alma receptiva”<sup>460</sup> a todos los asistentes desde la sonoridad del clarinete y en armonía con los elementos puestos escena, en donde la iluminación de color azul contribuye a crear una atmósfera y a su vez el azul hace referencia a la misma *Composición con triángulo azul*.

---

<sup>458</sup> KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*, op. cit., pp. 22.

<sup>459</sup> BECKS-MALORNY, Ulrike. *Vasili Kandinsky 1866 – 1944. Vers l'abstraction*, op. cit., p.118.

<sup>460</sup> BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et Arts Plastiques*, op. cit., p. 29.

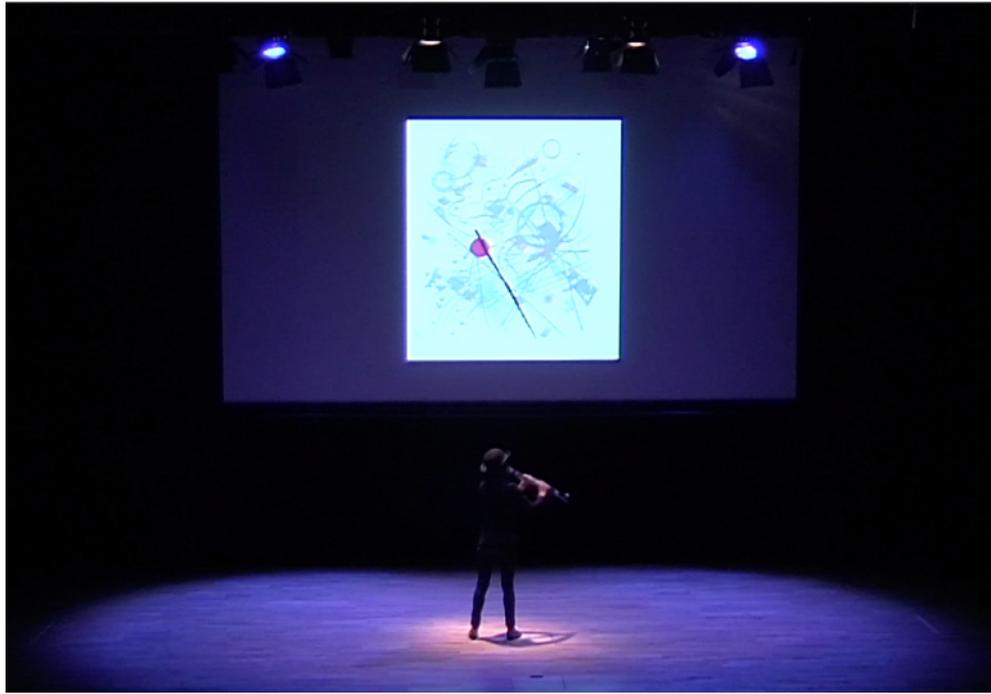


Figura 16. *Composición con triángulo azul para Clarinete* (2016)  
Angelica Rodriguez



<https://www.youtube.com/watch?v=FgL5iZo3Dxg>

## 4.2 Lo cotidiano como manifestación creativa

La repetición, como parte de la manifestación de la vida en la cotidianidad, entra a ocupar un gran espacio. Vemos que en el día a día se desarrollan actos, los cuales entran en comunicación con lo que nos rodea, es decir con los objetos, con las personas, con los lugares, actos que en lo cotidiano desde nuestro andar, desde nuestro lenguaje tanto el oral como el corporal se repiten como si se tratara de las mismas acciones y sin embargo, no lo son, pues ningún acto se repite de manera idéntica. De ahí que, estando inmersos en nuestra propia cotidianidad, en muchos casos la misma es transformada en rutina, lo cual deja pasar de largo las pequeñas diferencias de los actos del día a día, en los cuales no ponemos ninguna consciencia y por tanto se realizan de forma casi automática. Del mismo modo, encontramos aquellas acciones que se repiten como una suerte de ritual, sin que se ponga el menor reparo en ellas, siendo así tanto en los actos cotidianos personales como en los interpersonales.

Si observamos con detenimiento cada acto, veremos que el mismo, aquel que se repite día a día tiene una variación, pues la vida en el constante cambio altera, modifica, tanto lo externo del mundo material como el externo e interno de los individuos, en este sentido podemos hacer alusión a lo dicho por Heráclito: “no podemos bañarnos dos veces en el mismo río”, pues aquello que nos rodea y quienes nos rodea está en constante cambio. El cambio es inherente a la vida, así que ningún acto por idéntico que parezca se repite dos veces de la misma manera.

Dicho lo anterior, centraremos la atención en los actos y gestos, siendo los actos un conjunto de gestos. El acto es más evidente que el gesto, pues el gesto es un ademán más pequeño que el acto. Dentro de los actos o acciones encontramos los que se repiten día tras día, siendo estos los que en cierta manera podrían transformarse en una suerte de ritual, puesto que sin pensarlo los desarrollamos en el mismo orden día tras día, actos que están conformados por pequeños gestos para su elaboración. Como ejemplo de ello es posible observar el ritual matutino, en el cual, tras despertarnos vamos al baño, nos lavamos los dientes, tomamos la ducha, etc., actos en los cuales cada quien tendrá su propia forma de hacer o efectuar dichas acciones. Del mismo modo se encuentra el ritual al medio día, en la pausa de la comida y el de la noche, conformado por aquellas acciones y gestos antes de ir a la cama, acciones que parecen desarrollarse sin ninguna premeditación, efectuadas casi de manera automática, en el que se resta consciencia a cada acto,

de ahí que el tiempo dedicado al mismo pasa desapercibido. Estos actos y gestos que se repiten durante el día, cada noche y cada mañana, se realizan como una suerte de “ritual” de preparación, porque la noche prepara la mañana y, la mañana al día hasta el anochecer.

Por otra parte, cabe señalar que existen actos libres y si se quiere actos en cierta medida obligados. Dentro de los actos “obligados” se encuentran los generados por las condiciones de la naturaleza misma, tales como comer, dormir, y los realizados como una “obligación”, efectuados cuando estamos en el trabajo o cuando estamos en la escuela, los cuales, si bien se encuentran dentro de la rutina, presentan variaciones, como también, dentro de los mismos se encuentran pautas definidas marcadas el por horario o dependen de un día de la semana específico.

Como una tercera manifestación de actos cotidianos están los actos libres, siendo aquellas acciones que realizamos por el simple placer, que pueden tener o no un horario o momento específico, en la semana o en el día, algunas veces sí, otras no, actos que sin embargo llevamos a cabo como parte de nuestra cotidianidad. Son actos de carácter recreativo, como el juego o el deporte, actos de relajación como leer o hacer el amor, y también aquellos actos que ocupan nuestro tiempo tales como las labores domésticas (limpiar y/o cocinar), estos últimos estarían en el intersticio del acto obligado y libre, convirtiéndose en acciones semi-libres o semi-obligadas.

Del mismo modo, como se ha mencionado, también encontramos gestos que conforman actos, realizados de forma instintiva u orgánica, algunos de manera espontánea, otros no, tales como estornudar, toser o ir al baño. Actos que forman parte de la cotidianidad, que realizamos a diario, los cuales se les resta importancia, algunos realizados de forma involuntaria y otros a los que no aplicamos ninguna consciencia, estos son actos que asumimos por defecto, simplemente no los consideramos como relevantes, pues se manifiestan según la naturaleza o de forma espontánea.

Como manifestación sutil, los gestos cotidianos entran a formar parte de la expresión cotidiana, gestos tales como el movimiento con las manos en un saludo, con las manos y cabeza cuando olvidamos algo, cuando no sabemos algo, cuando no nos importa algo, el gesto de agradecimiento, gestos o ademanes que se encuentran directamente ligados a una situación, por ende a los actos y, a su vez al estado emocional en el que nos encontramos, lo cuales tienen vínculo directo con el entorno social y cultural, gestos que pueden variar su significado según el lugar. Los diferentes gestos, como las expresiones de felicidad, tristeza, dolor, incertidumbre, enfado, entre otros, son

gestos que comprenden la expresión facial o la corporal y se repiten en situaciones análogas según las circunstancias.

Günther Rebel hace referencia a los diferentes gestos corporales en una clasificación de acuerdo a su uso, señalando que existen gestos mímicos, los cuales se realizan con el rostro, tales como movimientos con los ojos, los producidos por la contracción de la musculatura facial que denotan las emociones (ya mencionadas: tristeza, enfado, infelicidad, etc.); la gesticulación, siendo los más comunes aquellos gestos que se realizan con la mano o el brazo, aunque también existen en esta categoría los realizados con otras partes del cuerpo, los cuales acompañan generalmente el discurso verbal y no verbal; gestos técnicos, son aquellos que se encuentran codificados correspondientes a una profesión y que no pueden ser traducidos al lenguaje verbal, tales como los efectuados por el agente de tránsito; gestos codificados, comprensibles para un grupo particular, como el empleado en el alfabeto gestual; los gestos simbólicos no representan cosas de forma mímica, guardan una relación con los codificados, sólo que estos se emplean por grupos específicos, tales como los realizados por el director de orquesta.<sup>461</sup>

Ahora bien, todos estos actos y gestos están acompañados por el sonido, por las sonoridades que producimos nosotros mismos con nuestro cuerpo y voz, así como también por aquellas sonoridades del entorno que emergen por defecto en la utilización de los objetos, y por las sonoridades que pasan casi desapercibidas, de las cuales somos conscientes sólo en el momentos particulares cuando se produce una ruptura de lo convencional, tales como el fallo de un electrodoméstico o en el estruendo del crepitar anormal de algo que se sale de la cotidianidad. Sonoridades que entran en diálogo con el transcurrir habitual del entorno y que forman parte de la gran sinfonía del día a día, que nos acompaña, que armoniza nuestros días, que son como la sombra o el efecto del acto y/o del gesto a diario, sonoridades que si bien no son realizadas por nosotros mismos existirá otro agente externo que se encargue de su elaboración sonora y de su manifestación para casi la totalidad de nuestros actos, en sincronía o en des-sincronía con estos, como esta suerte de acompañamiento del acto y del gesto.

A partir de la percepción de esta mágica integración de elementos, que, vistos en su particularidad se manifiestan como una obra en sí misma, emerge la elaboración creativa, a manera de traducción metafórica ampliada de aquello que se encuentra en el cotidiano, en donde las acciones

---

<sup>461</sup> REBEL, Günther. *El lenguaje corporal. Lo que expresan las actitudes físicas, las posturas, los gestos y su interpretación*. España: Editorial Edaf, 2012, pp. 55-60.

desencadenan el sonido en sí y el sonido se une al acto como un eco resonante del mismo, o como una suerte de tapiz que cubre el acto y el gesto cotidiano. De esta manera el acto, gesto y sonido cotidiano, desde la sensibilidad artística se transforman en obra, pues “nuestra gestualidad se vuelve creativa, cuando somos capaces de provocar un cambio en el uso o en el significado impuesto por la norma”,<sup>462</sup> de este modo la metáfora de la realidad en el acto artístico desde el acto cotidiano se transforma en obra.

Así, la cotidianidad se expresa en el acto creativo, como una revelación de la realidad vista con lupa, escuchada con altavoces, o como una relectura de la misma, pues el acto creativo toma elementos de la vida y los desplaza hacia su dominio para transformarlos en obra y posteriormente entregarlos al público, siendo esta una forma de reflejar las vivencias propias dentro de un entorno particular, en donde la vida toca la sensibilidad y emociones de una comunidad, o del individuo. En este sentido, se pone de manifiesto el vínculo que existe entre el arte y la vida, lo cual se ha manifestado a lo largo de la historia, incluso antes que las bellas artes se formalizaran, desde lo cual Dewey expresa lo siguiente:

[...] pero la boga de la teoría es testimonio de la estrecha condición de las bellas artes con la vida cotidiana; la idea no se le hubiera ocurrido a nadie si el arte fuera una cosa alejada de los intereses de la vida. Porque la doctrina no significaba que el arte fuera una copia literal de los objetos, sino que reflejaba las emociones e ideas asociadas con las principales instituciones de la vida social.<sup>463</sup>

El arte se encuentra como un hecho inherente a lo cotidiano y lo cotidiano se encuentra en el arte. Es así como los actos de repetición entran a ocupar un espacio en el arte, y, no es que las acciones cotidianas se transformen para entrar en el dominio del arte, sino que el arte las toma tal como ellas son, no como imitación, sino como manifestaciones particulares que surgen del individuo, de un grupo o de una comunidad específica, en donde se repiten patrones de comportamiento, desde los actos y los gestos, los cuales se encuentran en vínculo al entorno social y psicológico, presentados de manera expresiva desde el trabajo creativo hecho obra.

De este modo, encontramos que actos y/o gestos se revelan de acuerdo al estado anímico, pues en la realización de una misma acción no se tendrá la misma disposición cuando es efectuada en

---

<sup>462</sup> FERRANDO, Bartolomé. *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Andorra Ediciones, 2012, p. 55.

<sup>463</sup> DEWEY, John. *El arte como experiencia*, op. cit., p. 8.

un momento de felicidad que cuando la misma se ejecuta en momentos de tristeza, por tanto, cuando las acciones y/o gestos diarios se llevan al campo artístico, se pone en valor aquello que está en el interior de las mismas y aquello que se refleja cuando estas se realizan, resaltando su cualidad intrínseca, es decir su fondo, lo profundo que en la acción y/o gesto se encuentra, trascendiendo de este modo su forma externa.

Cuando en el acto y gesto cotidiano entran a participar otros elementos tales como los objetos, es posible dedicar una especial atención a lo sonoro, pues encontramos que los mismos forman parte de esta repetición. De este modo, en cuanto al ruido de los objetos cotidianos podemos percibir que tenemos ruidos constantes las veinticuatro horas de día, es decir estos ruidos provenientes en su mayoría de fuentes eléctricas que solo cesan si las desconectamos. Igualmente encontramos sonidos que se producen por la manipulación y que sólo duran un instante, tales como el sonido cuando se destapa una botella, con todas sus variaciones, el sonido del pasar las páginas de un libro, de un periódico, de una revista, el sonido de cerrar la puerta del coche, de la casa, del refrigerador, el sonido del ordenador, el sonido de la lavadora, el sonido de la vajilla en el chocar de las tazas, los platos, la cucharas, esto en nuestro hogar, como también en diferentes lugares como en el trabajo, o en la escuela; espacios que tendrán sus propios sonidos, pues las sonoridades recurrentes cotidianas son una forma de armonía del lugar en que nos encontremos, sonidos que nos acompaña y otros que nos siguen, con algunos parece que nos diéramos cita, que fuéramos a su encuentro, siendo esto lo debe sentir el operador de una máquina en su trabajo todos los días, o en el trabajo de la oficina con el sonido de la impresora, el ruido cuando se pone un sello, o los utensilios empleados por el dentista, siendo así en cada lugar, pues que estamos rodeados de centenares de sonidos particulares correspondientes a los sitios específicos, unos que se desatan desde el acto o desde el gesto y otros que ya habitan en aquellos lugares.

Así, desde la percepción de lo sonoro de los diferentes lugares, el sonido entra en el dominio del arte como material de creación desde los futuristas, con el manifiesto del *Arte de los ruidos* (1913) de Russolo, en donde los ruidos de la cotidianidad se introducen como parte del arte, así mismo se resalta la importancia del planteamiento de la escucha reducida propuesta por Pierre Schaeffer, quien en su *Tratado de los objetos musicales* (1966) nos invita a tomar el sonido olvidándonos de su fuente sonora, del tal modo que la atención y el valor son centrados en lo sonoro del objeto y no tanto en el objeto, es decir en la fuente sonora. En este mismo sentido Cage incita a la escucha activa del entorno en su obra *4'33* (1952), obra que más allá del silencio como parte fundamental del opuesto sonoro, induce a la escucha consciente del entorno, pues cuando en esta obra el

intérprete se sienta frente al piano, este gesto nos conduce a la escucha, puesto que por no haber producción sonora musical con el piano, en ese instante entra en primer plano las sonoridades del lugar.

#### 4.2.1 La obra de lo cotidiano

El movimiento en acto y gesto en la creación artística se encuentra fascinantemente expresado en el trabajo de Pina Bausch, sus obras hablan de las emociones humanas reflejadas a través de la Danza-Teatro, en las cuales toma la realidad cotidiana dejando ver desde su sensibilidad con un cierto dramatismo, lo bello, lo absurdo y lo extravagante de la vida misma. Como un ejemplo de ello podemos mencionar su obra *Café Müller* (1978), en la cual el gesto cotidiano juega con lo sonoro tanto de lo musical como de los objetos del lugar. Deja ver la repetición de las acciones cotidianas, tales como caminar, correr, abrazar, besar, en relación con el estado de ánimo, con la sensación y con la intención durante el acto. Muestra no sólo lo cotidiano de lo exterior sino el reflejo interior, manifiesto fuera de nosotros a través del acto.



Figura 1. *Café Müller* (1978) Pina Bausch

Así mismo, dentro de la cotidianidad encontramos que no sólo las acciones se repiten sino también objetos se repiten, los cuales entran en relación con la acción cotidiana, en este sentido podemos mencionar la obra *Diez: zapatos* (1998) de Yin Xiuzhen, obra en la cual toma diez pares de zapatos de color negro, en los cuales al interior, en la plantilla de cada par, introduce fotografías de carnet de diferentes etapas de su vida, que van desde su infancia hasta el momento en que contrae matrimonio.<sup>464</sup>

De esta manera es posible observar cómo el elemento repetitivo: los zapatos, son el eje central expresivo de soporte para el elemento cambiante: las fotos, en las cuales se refleja el paso del tiempo en el andar por la vida, manifestando de esta forma el cambio intrínseco a la repetición, en donde el tiempo, factor cotidiano, influye en tanto en las cosas como en las acciones y la repetición de la imagen del cuerpo en el retrato, “como parte de la identidad propia que se construye día a día. Unido en cierto modo a la cotidianidad en la que habita, encontramos la repetición que va intrínsecamente unida a la cotidianidad”.<sup>465</sup>



Figura 2. *Diez: zapatos* (1998) de Yin Xiuzhen

---

<sup>464</sup> LUENGO, Maité. *Cuerpos, identidad y repetición: El arte durante los años 90 en China*. Revista Ecos de Asia. [en línea] 2020 [Consulta: Mayo 24 de 2021] Disponible en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/cuerpos-identidad-y-repeticion-el-arte-durante-los-anos-90-en-china/>

<sup>465</sup> *Idem*.

Otro ejemplo de las acciones del cotidiano presentes en el arte lo encontramos en la obra *Commitment: Two Portraits* (1988)<sup>466</sup> interpretada por Blondell Cummings, de la cual es coautora junto con Bernar Hérber, Michel Ouellette, entre otros autores, cuya primera parte, a través de gestos, muestra acciones cotidianas de un ama de casa, acciones de labores del hogar que se desarrollan de forma gestual repetitiva, lo que nos conduce a pensar en aquello que se repite día tras día en el cotidiano, no sólo del ama de casa, sino en el día a día en general de la vida. Movimientos expresivos que denotan estados anímicos, los cuales entran en armonía con la labor desarrollada por el gesto.



Figura 3. *Commitment: Two Portraits* (1988) Blondell Cummings

---

<sup>466</sup> CUMMINGS, Blondell, HÉRBER, Bernar, et al. *Commitment: Two Portraits*. [en línea] 1988 [Consulta: Abril 24 de 2018] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6MXAdEAFr4A>

#### 4.2.2. Acciones de lo cotidiano como manifestación creativa en las obras:

*Variación                      Invariable,                      Después,                      Antes?                      /*  
*REPITErepiteRePiTeREpiterePITeRepitEreplE...*

Estas dos obras son una reflexión poética que hace referencia a las vivencias y a aquello que nos envuelve en el cotidiano, que se presenta repetidas veces. Experiencias vividas unas de forma consciente otras no, presentadas en una suerte de espiral ascendente, pues observamos que en ocasiones aquello que se vive se repiten una y otra vez, con variaciones sutiles, algunas veces modificadas, y por ello pueden ser percibidas como situaciones diferentes, sin advertir que en realidad se trata de la repetición de una experiencia que varía, creando este espiral ascendente, que con el pasar de la vida nos trae un nuevo aporte que nos transforma.

Así, dichas experiencias se presentan transformadas tomando como medio el arte, en una analogía con la vida, con las modificaciones constantes desde lo sutil hasta lo más evidente, en “Una vida que no es, sino que está en continuo cambio, repleta de variantes. Lo que importa entonces no es el hecho en sí sino el movimiento de todo lo que sucede, su proceso.”<sup>467</sup>

De este modo, aquellas experiencias que giran en torno a lo cotidiano y que por su repetición no reparamos en su existencia, son llevadas de manera alegórica al campo artístico desde lo sonoro y la acción, teniendo como resultado una composición sonoro-gestual, en donde los gestos, por encontrarse dentro de un contexto creativo denotan un sentido diferente. Las dos piezas son la expresión poética de la mirada del entorno, en donde vivencias simples, de la cotidianidad son extrapoladas al campo creativo, dejando ver que no hay momento en que el artista deje de serlo, o su proponer no sea parte de su vivir, sea consciente o no de ello.

Así mismo, es posible observar que la repetición no sólo está en la acción sino también en los elementos y objetos que la acompañan, donde aquello que nos rodea sirve como escenario de la obra, pues son obras que entran en la vida. De ahí, el arte toma de la amalgama de posibilidades en la rutina diaria, vinculada con las emociones o sentimientos, tanto situaciones como objetos, de los cuales se sirve cuando entrega la obra de lo cotidiano, dado que “Las emociones están

---

<sup>467</sup> FERRANDO, Bartolomé. *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*, op. cit., p. 30.

unidas a acontecimientos y objetos en su movimiento”.<sup>468</sup> De este modo la mirada sensible del artista vincula las emociones, su sentir, a partir de lo que observa y lo transforma en obra, plasmando en el acto como acción artística o en la utilización de diferentes medios creativos, aquellos elementos y situaciones que nos rodean.

Es así como en las acciones poéticas sonoras *Variación Invariable, Después, Antes?*, y *REPITErepiteRePiTeREpiterePiTeRepitEreplitE...*, se presentan acciones que entran en vínculo con elementos del cotidiano que nos rodean y que rodean a la clarinetista autora de las mismas. En lo sonoro se evidencia el trabajo de la técnica con el instrumento y los sonidos cotidianos que se repiten día a día; en la acción, se expresan gestos realizados a diario con el clarinete; y en lo visual a través de la utilización de colores se evocan los diferentes estados de ánimo o colores que de forma subjetiva pueden envolver el día a día, y la imagen expresa con la proyección de ventanas la cotidianidad, lo que podemos observar a través de ella en el diario vivir.

De esta manera se expone de forma creativa la manifestación metafórica del cotidiano, de los actos, gestos y de lo sonoro de los mismos, así como también lo sonoro de los objetos, en el arte de todos los días, en el arte de la vida, porque “el arte es una cuestión de energía como las mañanas, los mediodías, las tardes y las noches, el amor, y el odio, la afirmación y la negación, el miedo y el no miedo, la voz y el silencio”,<sup>469</sup> tal como lo expone Ferrando.

#### 4.2.3 *Variación Invariable, Después, Antes?* (Obra)

En esta obra se realiza un diálogo entre la acción y el sonido. Se toman tanto los elementos sonoros del día a día general y del día a día del trabajo con el clarinete y las acciones cotidianas realizadas con este mismo instrumento. Para la parte sonora general se registran los sonidos matutinos del entorno de la clarinetista sin el clarinete, producido por las acciones realizadas durante cada mañana a lo largo de dos semanas, y en lo sonoro del día a día con el clarinete se toman aquellas sonoridades que forman parte de la rutina diaria del trabajo técnico con

---

<sup>468</sup> DEWEY, John. *El arte como experiencia*, op. cit., p. 49.

<sup>469</sup> FERRANDO, Bartolomé. *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*, op. cit., p. 48.

instrumento, sonoridades que se reúnen en una composición entre lo general del día a día del instrumento y de la vida. Esta composición entra en diálogo con la libre improvisación *in situ* y las acciones realizadas durante la presentación, las cuales son las mismas acciones que se repiten a diario con el instrumento durante las horas de trabajo con el mismo.

La reunión del material sonoro pone en evidencia que sin importar que se trate de la misma acción día tras días, se producen variaciones, en sonidos tales como lavarse los dientes, tomar la ducha, el sonido de la tetera, etc.; sonidos producto de acciones que se realizan cada mañana, como una suerte de ritual matutino, que si bien varía, la impresión que nos deja es que es invariable. Este material sonoro se transforma en una composición sonora en la cual pierde parte de su identidad, integrándose al registro sonoro del clarinete, en donde son empleados ruidos del mecanismo del instrumento, sonoridades que corresponden a la técnica extendida y los ya mencionados sonidos de la rutina diaria de trabajo con el clarinete.

En el diálogo del registro sonoro del clarinete con la libre improvisación se plantea la idea de meta-instrumento, lo cual elabora una interacción sonora que crea confusión entre el clarinete *in situ* y la composición sonora del mismo instrumento, cuyo efecto de doble clarinetista es producido porque las sonoridades registradas son elaboradas por la misma clarinetista, de ahí que se plantee la idea de meta-instrumento, produciendo así un instrumento aumentado, lo cual sobrepasa la capacidad natural del instrumento, pues como bien es sabido el clarinete es un instrumento melódico (en el cual solo es posible realizar una línea melódica a la vez) y salvo algunas excepciones (con los multifónicos) puede realizarse varios sonidos a la vez. Por tanto, la superposición de la composición sonora y lo sonoro del clarinete con la libre improvisación genera la sensación de dos clarinetes o la imagen metafórica de la resonancia del mismo. De esta manera el instrumento y el instrumentista se multiplica, creando una suerte de doble, un otro yo que dialoga con el yo de origen.

El trabajo técnico del instrumento requiere de una rutina diaria, en la cual se cuida la belleza del sonido, con largas sonoridades, se realizan ejercicios con diferentes dinámicas, así mismo se repiten todas las escalas, mayores y menores, en diferentes velocidades, se trabaja el *staccato*, la digitación, entre otras. Si bien es una rutina que se repite día a día, la sensación durante su realización cada día sí cambia, porque en el trabajo diario existen diferentes variaciones, en las cuales se tiene presente la temperatura ambiente y el nivel de humedad, que hace reaccionar de forma diferente las cañas y el instrumento en general, lo que repercute directamente en la reacción

del instrumento, así como también el estado anímico y la disposición física influyen en la respuesta sonora y musical.

Las acciones realizadas durante la obra nos muestran el acto diario del intérprete, montando y desmontando el instrumento tantas veces como sea necesario, pues, si en el transcurso del día se tienen diferentes momentos en que este debe ser utilizado, en lugares distintos, esto se convierte en una variación invariable, pues el lugar cambia pero la manera de montar el instrumento permanece. Así, de forma poética se muestra cómo el instrumento se monta antes de un acto y cómo en ocasiones durante el trabajo debe ser montado o desmontado, a veces en su totalidad, porque debe ser limpiado, pues la condensación del aire inunda las llaves y esto modifica en ciertos momentos la salida sonora de algunos de los orificios, generando un sonido particular, (el cual puede ser interesante según las circunstancias, es decir, salvo si no es lo que se espera tener como resultado sonoro), y, para quitar las obstrucciones originadas por la condensación del aire es necesario limpiarlo cuando estas aparecen en medio de un ensayo, siendo esta una acción que sucede a diario.

Así mismo, como reflejo de lo anterior se emplea un velo, el cual cubre aquellos actos que no se ponen de manifiesto durante las presentaciones, actos tales como el montar y desmontar el instrumento el trabajo técnico que se encuentra detrás, o el beber agua. Como manifestación simbólica el velo “evoca la disimulación de las cosas secretas”,<sup>470</sup> pues en lo íntimo se encuentra muchas veces lo secreto, lo que no se muestra de forma evidente o que no se saca a la luz, es por ello que del mismo modo que en la acción, la parte sonora del registro diario, que ha sido transformada en una composición sonora, se enmascaran sonoridades del cotidiano que muchas veces no deseamos que sean escuchadas y otras de las cuales no somos conscientes o simplemente no las advertimos, sonoridades que de algún modo parecen encubiertas.

Por otra parte, la obra está acompañada por la proyección de luces de diferentes colores, las cuales forman parte del discurso sonoro y a su vez crean un diálogo con el mismo, creando una atmósfera que pretende generar un estado emocional vinculado al color proyectado. Así mismo, los colores de la luz evocan los diferentes matices en ciertos momentos del día, como también se encuentran en correspondencia con una sensación anímica o con aquello que las acciones cotidianas repetidas nos muestran, acciones que si se alejan de un contexto específico no

---

<sup>470</sup> CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986, p. 1053.

sabemos si surgen después de, o antes de. Como ejemplo de ello, podemos observar que en el acto de lavarnos los dientes, si no se tiene presente la hora del día, sino este instante específico, vemos que es un acción se que realiza después de salir de la cama en la mañana o antes de ir a la cama en la noche, acto que se repite a diario y, si se quiere, marca una suerte de circulo en espiral ascendente, para finalmente perder su comienzo, pues la última acción de la noche es el inicio del reposo, reposo que nos dará la fuerza para el siguiente día.

En este mismo sentido podemos observar el acto de comer, comemos todos los días, varias veces al día, así la última vez que comemos puede marcar el inicio de la espiral, o ¿será una acción realizada en tiempo presente que marca este inicio? Observamos así mismo aquellas acciones que marcan un comienzo, un primer día de trabajo en la misma profesión o en una actividad laboral diferente, realizada en una empresa distinta, es un nuevo primer día, como también cada inicio de semana es un primer día de trabajo o simplemente cada comienzo de la jornada es el inicio del día, posterior a la del día anterior y que sucede antes de la jornada del día posterior, encontrándose con una suerte de ligadura que nos recuerda el espiral ascendente, así como también el último día de trabajo puede marcar el inicio de un nuevo ciclo.

Retomando los elementos que constituyen la obra, para acompañar las acciones se realiza proyección de luces de diferentes tonalidades, presentadas como manifestaciones intuitivas en una suerte de reflejo de aquello que el color puede generar en nuestro mundo subjetivo emocional y que se encuentra en vínculo con lo natural, lo instintivo y lo intuitivo, sin olvidar que en gran medida ello se encuentra regido por la costumbre o impartido por la cultura. De esta manera los colores proyectados son un acompañamiento a la acción y al sonido.

Con el color amarillo se muestra el inicio del día, nos recuerda la felicidad, el cual de forma paulatina se transforma en verde de la naturaleza, un color que nos recuerda lo vivo, color que conduce a la calma, al ritmo natural de la vida; el verde poco a poco se modifica entrando en un azul, primero del mar y después del cielo, color del infinito, un color que nos orienta hacia lo contemplativo, nos conduce hacia la ilusión, que apacigua porque pertenece a lo natural, nos recuerda el cambio, pues se transforma durante los diferentes momentos del día, así el azul celeste, es de la calma y claridad mental, el cielo y los sueños y que viene un azul más intenso, para pasar al violeta, el color del misticismo, de la introspección, color meditativo y de la abstracción, del ser interior, de los pensamientos elevados, reflejo de la espiritualidad, el cual aquí se transforma en rosa, el color de la inocencia y de lo infantil que esconde la ternura y lo delicado,

lo suave y lo sutil, el cual se transforma en naranja, color alegre que trasmite esto, alegría, cuya esencia emerge de la combinación entre el amarillo (feliz) y el rojo (pasión), el cual retorna al amarillo inicial de la felicidad y los comienzos, llevándonos al color blanco, el blanco es puro, de la transparencia por el cual se filtran los demás colores y es la suma de todos ellos, teniendo como contrapartida el negro, la total ausencia de color.



Figura 3. *Variación Invariable, Después, Antes?* (2017) Angelica Rodriguez



<https://youtu.be/Wxnp9xUCgoM>

#### 4.2.4 REPITE repite RePiTe REpitere PITE RepitEre pItE... (Obra)

En esta obra se emplean imágenes de ventanas, las cuales desaparecen y reaparecen, ventanas solas o grupos de ellas, que entran y salen creando un diálogo con lo sonoro de la libre improvisación con el clarinete y con la voz que susurra “otra vez”. Así, la ventana representa de manera alegórica lo que observamos desde diferentes perspectivas en nuestras vidas, en nuestro entorno, todo aquello que se repite una y otra vez en el transcurso del diario vivir, las experiencias, las proyecciones futuras y los sueños. También es la imagen de lo que se repite cotidianamente, del mismo modo cuando observamos por la ventada de todos los días, ventana que nos es familiar, desde la cual vemos el paisaje que se transforma pero su esencia es siempre la misma, en donde, la mayor parte de lo que se observa permanece en cierto sentido y en otro cambia.

Es así como vemos que aquello que se encuentra al otro lado de la ventana reacciona al ciclo de la naturaleza, es decir que lo que se encuentra al otro lado de la ventana reacciona los cambios meteorológicos generando modificaciones que alteran el color, o que transforman las cosas, o la vegetación, dado el caso que esta pueda esta ser observada por la ventana. También vemos de forma paulatina el deterioro con el pasar del tiempo, de la imagen de aquello que se encuentra a la vista a través de nuestra ventana, siendo de este modo algunas situaciones en la vida, y lo que se repite se repite con diferentes tonos, se deteriora, se transforma, varía, se deteriora sí, pero también se renueva.

En la manifestación simbólica “En cuanto abertura al aire y a la luz, la ventana simboliza la receptividad [...] si es cuadrada, es la receptividad terrena con respecto a las aportaciones celestiales”,<sup>471</sup> en este sentido, en la obra, la ventana como apertura muestra de manera sublime la relación con lo inmaterial del mundo subjetivo, lo onírico, lo poético, desde lo cual entra en relación con las ideas y con lo reiterativo de los actos que se repiten, actos que tienen un vínculo con las necesidades interiores, las del alma, con aquello que parte del ser y exterioriza en nuestros actos y palabras. Del mismo modo propone la relación entre aquello que observamos, qué y cómo lo observamos, pues, cuando observamos también nos estamos observando en lo observado, es decir que mi percepción del mundo depende la forma como me relaciono con el mundo y esto repercute en la forma de actuar en el mismo, creando un entretejido entre las ideas y los actos.

---

<sup>471</sup> CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 1055.

La ventana es un orificio y, por tanto es una entrada, por este motivo, como se ha mencionado es de carácter receptivo, pero también proyectivo, porque si bien recibe la luz, la visión puede ser proyectada del interior hacia el exterior. Durante la pieza son proyectadas diferentes tipos de ventanas, algunas veces aparecen solas, otras reagrupadas en la imagen de una fachada que aparece casi invisible, las cuales se repiten a lo largo de la obra de diferente manera, esto hace alusión a las ideas recurrentes que se presentan una y otra vez, que se introducen de forma paulatina hasta transformarse en parte nuestra, por tanto la ventana:

Por constituir un agujero expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza: por su forma cuadrangular, su sentido se hace terrestre y racional. Es también un símbolo de la consciencia [...] Las ventanas divididas tienen un significado secundario, que puede sobreponerse, dimanado del número de sus aperturas y de las conexiones que de las ideas propias de dicho número y del sentido general de la ventana pueden derivarse.<sup>472</sup>

Las aperturas y conexiones crean la repetición, esto es reflejado en las ventanas expuestas como proyección de nuestras ideas y de nuestras acciones, pues en el cotidiano tanto el pensamiento como las acciones en diferente medida se repiten, unos por obligación, otros de forma consciente o de forma inconsciente, tales como los pensamientos o actos que surgen como causa de aquello que nos inquieta. Sin embargo, podemos observar que la repetición en su forma consciente trae consigo beneficios, como ejemplo observamos que en el arte, en donde la técnica se perfecciona con la repetición, así como también “La repetición es un ejercicio que conduce a la concentración y que tiene un efecto de acumulación muy útil para el desarrollo de la conciencia del sujeto”.<sup>473</sup>

Por otra parte la repetición expresada en la obra invita a la introspección reflexiva, desde aquello que se expone, en el dialogo creado con las imágenes de las ventanas y con lo sonoro de la libre improvisación con el clarinete. En este sentido Dewey expone que “Es posible que un artista emplee algo que externamente es simple repetición para despertar un sentimiento de destino inexorable, pero el efecto depende de una suma, que es más que una adición cuantitativa”,<sup>474</sup> aquí, durante el desarrollo de la obra se otorga el tiempo para que en el reflejo de todas estas ventanas, sumadas, se desate, en la medida de lo posible, esta percepción sensible por parte del público a partir de lo transmitido por la artista.

---

<sup>472</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1992, p. 458.

<sup>473</sup> FERRANDO, Bartolomé. *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*. op. cit., p. 84.

<sup>474</sup> DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2008, p. 187.

De esta manera, la obra es un reflejo poético del cotidiano en las ideas repetitivas y sus manifestaciones, desde lo interior hacia lo exterior y viceversa, dado que si lo observamos bien, las ventanas que son presentadas en la obra son expuestas desde el exterior y detrás de la ventana se encuentra “el interior”, de este modo la obra en general es una invitación reiterativa a la mirada interna, al dialogo con lo externo, tanto desde las ideas, las emociones y los sentimientos dirigidos hacia los actos y desde los actos hacia el mundo interno. Otra vez, voz susurrada que se manifiesta en la repetición del día, del acto y del sentimiento con los diferentes matices, tonos que son el reflejo de lo que somos, en vínculo con lo que observamos y de la forma en que interactuamos en el transcurrir cotidiano.



Figura 4. *REPITerepiterPiTeREpiterePITeRepitEreplE...* (2017) Angelica Rodriguez



<https://youtu.be/Uuc15aYoDHQ>

## 4.3 Entre la vida y lo sonoro

### 4.3.1 El uso de monedas como acto sonoro-performativo bohemio en Paul Verlaine y Victorio Macho. Extrapolación sonora para Clarinete desde el *live art*

Cada generación trae consigo cambios que se van desatando, desarrollando de manera paulatina, unos de forma continua y otros interrumpida, adoptando nombres que en su secuencia en el tiempo eligen llamarse de forma diferente, pueden ser la continuación de procesos anteriores con modificaciones o la evolución de los mismos, otros aparecen de forma efímera dejando su huella para las generaciones posteriores, cuando aparece en el campo artístico una ruptura que conduce a cambiar el sentido, la dirección, a empezar de cero, surge el panorama histórico la vanguardia.

Existen eventos que se enlazan en diferentes tiempos, una especie de anacronismos desplazados levemente no sólo en el tiempo sino en el lugar, tal es el caso en la presente relación, en la cual se pretende vincular a través del análisis del contexto histórico y de los elementos empleados, dos acciones realizadas por los artistas Paul Verlaine de origen francés y Victorio Macho de origen español, en las cuales hacen uso de monedas como elemento objetual para la realización de las misma, y desde ellas se establece el vínculo con el entorno contemporáneo.

Entrando en estos anacronismos, en tiempo presente y como resultado de los mismos se realizan dos acciones poéticas sonoras, para clarinete y monedas, la primera *Clarinete dentro de la realidad*, obra que había sido planteada antes del estudio, la cual se realiza dentro del contexto del presente estudio dadas las características de sus elementos (el uso de monedas en diálogo con el clarinete); y *TRA\_MO* la segunda obra que es el resultado del proceso dicho estudio. De esta manera las dos obras proponen la convergencia de tres conceptos alrededor de las acciones: Bohemia, Vanguardia y *live art* como manifestación del quehacer creativo contemporáneo.

### 4.3.2 ...IN-CONFOR-MISMO: Vida y Arte

Los cambios de la sociedad se ven reflejados en la transformación de las ideas de quienes habitan en los diferentes contextos sociales, es la vida el hilo conductor de las transformaciones y quienes vinculan las experiencias desde una perspectiva ligada completamente a sus propias vivencias entran a cuestionar el pasado dentro del presente, esto puede llevar en cierta medida al inconformismo,<sup>475</sup> que en numerosos casos contribuye a la evolución de los procesos artísticos.

El nacimiento de nuevos movimientos de vanguardia en el arte surge a partir del rechazo de lo establecido, en vía de un cambio que conduzca a una mejora, es este inconformismo lo que lleva a cuestionar las estructuras sociales instauradas. Una suerte de incomodidad con la forma de concebir el arte burgués a finales del siglo XIX, sitúa a un grupo de artistas dentro de un marco “formal” denominado bohemia, el cual surge como movimiento, citando de esta manera a “los bohemios marginados sociales que nacen dentro de estos parámetros rechazan el sistema estético establecido y se instalan fuera de él”,<sup>476</sup> con ello pretenden establecer nuevos ordenes en contra de la burguesía.

Este término que tiene su origen en la antigua Bohemia, de gran importancia en la historia medieval, en donde a orillas del Moldava en Praga hubo una gran concentración de gitanos y músicos de excelencia, extendiéndose por toda Europa, dando lugar al vocablo bohemio que designa “a los trashumantes, a los no burgueses, a los nómadas, a los músicos y a los aventureros”,<sup>477</sup> de apariencia desarreglada, despreocupada, inofensiva, de aires extravagantes y soñadores.

Armandine Lucien-Aurore Dupin, conocida con el seudónimo de George Sand emplea por primera vez el término bohemio en su obra *La dernière Aldini*, publicada por primera vez en *La Revue des Deux Mondes* (1837-1838) en donde exalta los rasgos de libertad, independencia,

---

<sup>475</sup> Inconformismo, entendido como la actitud o tendencia de la persona que no se conforma con lo establecido y lo rechaza.

<sup>476</sup> MERC NAVARRO, Blanca. *Antecedentes franceses en el poema prosa de la bohemia finisecular vienesa*. Dialnet, p. 6 [en línea] 2007 [Consulta: Marzo 10 de 2018] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2554317>

<sup>477</sup> LÓPEZ CASTELLON, Enrique. *Simbolismo y Bohemia: La Francia de Baudelaire*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1999, p. 71.

cosmopolitanismo y el carácter antiburgués.<sup>478</sup> Sin embargo, la fijación del término en la cultura literaria de la sociedad es dada por Henry Murguer, quien presenta la bohemia de forma brillante, romántica, dulce, galante y que va en contra de los gustos burgueses, con su obra *Scènes de la Vie de Bohème* (1851), en la cual destaca el carácter y las andanzas de aquel que practica la vida bohemia:

La vida de bohemio es para ellos una existencia llena de seducciones: no comer todos los días, acostarse al raso bajo las lágrimas de los días lluviosos y vestirse de verano en el mes de diciembre les parece el paraíso de la felicidad humana y para introducirse en él, dejan éste, el hogar de la familia, aquél, el estudio que habría de proporcionarle resultados positivos. [...] Esos tipos se harían prestar dinero por Harpagón, el Avaro de Molière, y hubieran hallado trufas en la balsa de Medusa. Cuando conviene saben practicar también la abstinencia con toda la virtud de un anacoreta, pero apenas se les va a las manos la más insignificante fortuna, les veis lanzarse a las más ruinosas fantasías, buscando el amor de las más bellas y las más jóvenes, bebiendo el vino de los mejores y más viejos, y no hallando nunca suficientes ventanas por dónde tirar su dinero.<sup>479</sup>

Rimbaud, Verlaine, Tristan Corbière, Lautréamont, entre otros, pertenecen al grupo de bohemios que protestaban de la burguesía y de la cultura Europea, algunos sin domicilio fijo, sumidos en el alcoholismo, la enfermedad y la pobreza, huyendo de todo aquello que aportaba estabilidad, prefiriendo lugares como cafés, teatros de variedades, cabarets o la calle,<sup>480</sup> un inconformismo de todo lo establecido socialmente que arrasaba incluso con su propia existencia, existencia llena de excesos que surgían de la grandiosidad que su alma reflejaba en una extensa variedad de ideas y reflexiones plasmadas en poesía, como el caso de Verlaine, quien es de principal interés para nuestro estudio, es aquí en donde entramos a ver de dónde surge "*La bolsa de Verlaine*", acción sonora producida por Verlaine relatada por otro bohemio: Alejandro Sawa de origen español, que vivió junto a Verlaine parte de la bohemia francesa, relato que podemos mencionar a través del testimonio de Alejandro Ver:

Este capricho y el de pedir a todo el mundo dos realitos de plata, llegaron a intrigarme. [...] Las moneditas de dos reales que iba depositando en una bolsa de cuero mugrienta, que guardaba cuidadosamente en las profundidades de los bolsillos de su inmenso «paletó». Y era misteriosa la extraña manía, porque nunca, ni siquiera en los momentos

---

<sup>478</sup> ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Jaime. *Bohemia, Literatura e Historia*. Revistas Científicas Complutenses. Cuadernos de Historia Contemporánea. Vol. 25, pp. 255-274. [en línea] 2003 [Consulta: Marzo 12 de 2018] Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0303120255A/6910>

<sup>479</sup> MURGUER, Enrique. *La bohème. Escenas de la vida Bohemia*. Barcelona: F. Granada y C. Editores, 1907, pp. XXI-XXIV.

<sup>480</sup> *Ibid.* p. 73.

más difíciles, le vi gastar uno de aquellos discos de plata. [...] Entonces anduvo más despacito que nunca. Por fin, en una de las calles más solitarias, después de un minucioso reconocimiento, el poeta se paró delante de la boca de una alcantarilla. Sacó su bolsa de cuero, y desde muy alto, con precisión matemática, fue dejando caer una a una en la abertura siniestra las célebres monedas de plata.<sup>481</sup>

Esta forma de poetizar una acción, de llevar a cabo un gesto elaborado y premeditado, como gesto artístico que une de manera inevitable su vida a sus ideas creativas, una acción poética si así se quiere llamar, que va más allá de los ideales, son hechos que sin ser pregonados exaltan una belleza y sutileza que sirve de disfrute, como idea inicial sólo para su propio autor, así es el arte para la vida en sí misma, el arte dentro de la vida misma, de lo cual continúa narrando Sawa: “En el silencio de la noche los realitos tintinearón sus sonoridades metálicas. Verlaine oyó aquella música embelesado...”,<sup>482</sup> es ir con la existencia plena, al fondo de su imaginario creativo, con una fuerte creencia en el rechazo a las convenciones marcadas por la sociedad, en este caso el dinero, como valor simbólico, a los oídos de Sawa como una síntesis del desprecio por el dinero en relación a la libertad y desprendimiento material del bohemio, teniendo como resultado una composición “una ofrenda sonoro-musical que hace trascender espiritualmente su miseria, y de ser más que ruido”.<sup>483</sup>

#### 4.3.2.1 ...Paul Verlaine

Para entrar con mayor precisión en el mundo creativo de Verlaine, nos situamos en el movimiento de los bohemios simbolistas del cual es precursor junto con los poetas Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, acompañados por los pintores Moreau, Redon, Puvis de Chavannes y los músicos Fauré y Debussy. Este movimiento nace en Francia alrededor de 1885, el cual busca reflejar no sólo lo visible, sino que extiende el arte más allá de lo sensible, abarcando lo inmaterial, no sólo

---

<sup>481</sup> BER, Alejandro. *Panorama Errante. El caso del Periodista Español. Historias, Cuentos y Leyendas*. Biblioteca Nacional de España, pp. 60-61. [en línea] 1917 [Consulta: Marzo 12 de 2018] Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=Ber&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2>

<sup>482</sup> *Ibid.* p. 61.

<sup>483</sup> MOLINA ALARCÓN, Miguel. *La vía pública como espacio para la acción-reacción sonora: Protoperformances urbanas desde la Bohemia hasta la vanguardia española (1864-1936)*. En CARLES, José y MUÑOZ, Adolfo. *Espacios sonoros y audiovisuales 2014: experimentación sensorial y escucha activa*. Madrid: UAM, 2016, pp. 164-180.

es la expresión de lo que ven sino de lo que sienten,<sup>484</sup> Mallarmé plantea que “las palabras no valen por su significado habitual o lexicológico, sino por el que asumen en el contexto, como generadora de imágenes”.<sup>485</sup> Este movimiento surge a partir de la sociedad experimentada por los artistas frente a la sociedad, quienes reelaboran la realidad desde la subjetividad transformándola en una nueva realidad interior. En síntesis, puede definirse el simbolismo “como un intento por medios meticulosamente estudiados, de comunicar sentimientos personales únicos”.<sup>486</sup>

El simbolismo entra en el mundo subjetivo del sueño, el sueño creativo de ideas atrapadas, reflejadas a través de signos tales como las palabras o las acciones que representan la realidad, se le atribuía teóricamente la representación de los sueños, de estados subjetivos a través de diferentes expresiones no naturalistas.<sup>487</sup> Tras pasar el filtro de la subjetividad, desde la cual se genera un constante dialogo entre el mundo real y el interior del artista se presenta la creación poética simbolista:

Las imágenes que salen de lo más profundo del ser humano no se encuentran con aquellas que proceden del exterior [...] se establece una continuidad entre el mundo objetivo y subjetivo [...] El simbolismo anticipa la concepción surrealista del sueño como revelación de la realidad profunda del ser, de la existencia inconsciente.<sup>488</sup>

Podemos hacer una conjetura partiendo de lo anterior, es posible que el mundo subjetivo de Verlaine en relación con el mundo objetivo lo impulsara a llevar a un punto más allá la poesía escrita, transformando su vida en un arte poético y de allí su deleite al lanzar aquellas monedas por la alcantarilla, con una doble satisfacción, la de la escucha de las sonoridades “metálicas” y el placer producido al ir en contra de la sociedad burguesa de aquel entonces.

Entrando un poco más profundo en su sentir cuya alma triste, sencilla e instintiva, manifiesta un ser de excentricidades, caprichoso y pasional, sus obras reflejan todas sus “penas de condenado y sus alegrías de niño”,<sup>489</sup> muestra de gran sensibilidad cuando se vive con gran intensidad los

---

<sup>484</sup> PRECKLER, Ana María. *Historia del Arte Universal siglos XIX y XX, Tomo 1*. Madrid: Editorial Complutense S.A., 2003, p. 304.

<sup>485</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del ilusionismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1998, p. 76.

<sup>486</sup> MERC NAVARRO, Blanca. Blanca. *Antecedentes franceses en el poema prosa de la bohemia finisecular vienesa*, op. cit., p. 8.

<sup>487</sup> EISENMAN, Stephen, et al. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2001, p. 321.

<sup>488</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del ilusionismo a los movimientos contemporáneos*, op. cit., pp. 76-77.

<sup>489</sup> GOMEZ CARRILLO, Enrique. *La vida parisiense*. p. 94 [en línea] 2014 [Consulta: Marzo 19 de 2018] Disponible en:

[https://books.google.fr/books?id=\\_f\\_aWrEsqPEC&pg=PA93&dq=Verlaine+su+vida&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjPJ7Hlk\\_7ZAhWpl-AKHcCtApcQ6AEIMTAC#v=onepage&q=Verlaine%20su%20vida&f=false](https://books.google.fr/books?id=_f_aWrEsqPEC&pg=PA93&dq=Verlaine+su+vida&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjPJ7Hlk_7ZAhWpl-AKHcCtApcQ6AEIMTAC#v=onepage&q=Verlaine%20su%20vida&f=false)

extremos de las emociones dentro de las situaciones que se presentan en su existencia. Para anotar con un poco de minuciosidad lo que nos puede mostrar parte de sus vivencias en relación con la acción poética que estamos aquí tratando, podemos verlas reflejadas la siguiente cita de la obra de Emilio Carrère:

A veces, con el hórrido tintero y la pluma oxidada, que manoseaba el vulgo más gárrulo, Verlaine escribía un poema de maravilla. Pocas veces podía pagar sus ajenjos. Cuando llegaban algunos admiradores, algunos amigos, el poeta, tristemente borracho, pedía dinero. Después, a la alta noche, en las tabernas de apaches y de meretrices, a la hora de la fatiga del amor callejero, Verlaine arrojaba los luises que había demandado, como una lluvia de oro, sobre la dolorida canalla. Así sus versos eran una lluvia de estrellas sobre los vulgos que aullaban y le ofendían al verle pasar borracho por su lado.<sup>490</sup>

Con desprendimiento por lo material, refugiado en el alcohol para ensoñar, con gran sentimiento de libertad, centrado en la creación, por lo que podemos observar pedía dinero, pero no como una forma de mendigar, sino como una manera de vida que solía llevar para poder saciar su existencia llena de creatividad, todo esto sitúa a Verlaine muy marcadamente del entorno bohemio simbolista desde su vida práctica ligada a su quehacer artístico, “En su barrio tenía una popularidad grotesca. Era un viejo loco, beodo y mal vestido, que arrojaba dinero a la chiquillería, que hacía befa de su extraña liberalidad y le tiraba piedras”.<sup>491</sup>

Podemos intuir que sus acciones afloraban de la estrecha relación de su vida y su arte, relacionadas directamente con el movimiento simbolista, el cual es reflejo de lo psíquico, de lo fabuloso, evocando la vida interior en la cual de forma indirecta establece relaciones y correspondencias, entre los sentidos y los objetos, “el simbolismo es un movimiento esencialmente poético”, siendo de esta manera manifiesto en la vida de Verlaine, en su obra y sus acciones, resaltando el predominio de su gran sensibilidad con “una capacidad de sufrir insospechada”.<sup>492</sup>

Verlaine tenía una sed fatal que no se saciaba nunca... ¿Fue por eso un originalísimo y alto poeta? Pedro Luis de Gálvez cree que sí, y quizá tenga razón este admirable ingenio, este excelso poeta, odiado, desdeñado, absurdo, fantástico, que rueda por las calles,

---

<sup>490</sup> CARRERE, Emilio. *La copa de Verlaine*. p. 7. [en línea] 1918 [Consulta: Marzo 19 de 2018] Disponible en: <http://www.gutenberg.org/ebooks/23239#download>

<sup>491</sup> *Ibid.* p. 8.

<sup>492</sup> ROS DEL MORAL, Jesus. Los «poetas malditos», de los subjetivo a lo concreto. *Anales de Filología Francesa*. Vol. 1, p. 61. [en línea] 1985 [Consulta: Marzo 19 de 2018] Disponible en: <http://revistas.um.es/analesff/article/view/15721/15171>

borracho y triste, al asalto de unas pocas monedas de cobre roído, en este miserable país de la calderilla. Pedro Luis lleva una fatalidad misteriosa sobre su cabeza.<sup>493</sup>

Más allá de su sensibilidad se reconoce a Verlaine como un innovador formal y un gran melodista de la lengua, con una capacidad inigualable de fascinar nuestra escucha mental, anticipa las sonoridades que Debussy y Satie llevarán a la música, nos divierte y deslumbra con sus juegos de gran retórico moderno, hay quienes pueden lamentar que la mayor parte de sus poemas hayan sido escritos en el momento de la más grave crisis de su vida, pese a lo vivido es gracias a ello que paradójicamente nos ofrece sus obras más profundas.<sup>494</sup>

#### 4.3.2.2... Alejandro Sawa

Retomando las palabras escritas por Alejandro Ber, de la reminiscencia de Sawa de aquella acción con la bolsa y las monedas, dado que como hermanos del mismo tiempo en París en donde compartieron la misma bohemia, Alejandro Sawa llamado el príncipe de los bohemios en España, amigo de Verlaine, recuerda sus experiencias de manera vívida y nostálgica aquella bohemia parisina del barrio latino, hablando de sus vivencias con poetas y literarios de aquel tiempo, tiene recuerdos de “Verlaine a cada paso y ante todo”.<sup>495</sup>

Es Sawa es quien da a conocer la poesía de Verlaine en España citando sus versos y hablando del simbolismo, esto es lo que nos comparte Manuel Machado: “Alejandro Sawa, el bohemio incorregible [...] volvió entonces de París hablando de parnasianismo y simbolismo y recitando en Madrid versos de Verlaine por primera vez.”<sup>496</sup> Rubén Darío también habla de la amistad e intimidad auténtica entre Verlaine y Sawa, esto también lo podemos constatar por las propias letras escritas por Sawa:

---

<sup>493</sup> CARRÈRE, Emilio. *La copa de Verlaine*, op. cit., p. 11.

<sup>494</sup> VIEGNES, Michel. *Sagesse Amour Bonheur de Paul Verlaine*. France: Éditions Gallimard, 1998, pp. 11-12.

<sup>495</sup> SAWA, Alejandro. *Iluminaciones en la sombra*. p.13 [en línea] 1910 [Consulta: Marzo 22 de 2018] Disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1019202>

<sup>496</sup> FERRERES, Rafael. *Introducción de Paul Verlaine en España*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Cuadernos Hispanoamericanos. No. 260, pp. 244-257. [en línea] 2012 [Consulta: Marzo 22 de 2018] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/introduccion-de-paul-verlaine-en-espana/>

En mi cielo espiritual, Verlaine es una de las más evidentes estrellas del Zodiaco, aún acopladas á [sic] otras de mayor potencia, su luz brilla solitaria, como si no formara parte de constelación alguna. Así el lucero de la mañana, que tan bien conocen los caminantes. [...] Sólo Verlaine es plural de tonos, porque su alma irreductible estaba formada sólo de matices [...] En mi nebulosa arte, Verlaine luce como un arco iris de ensueño mejor aún que como una estrella.<sup>497</sup>

Sawa, durante su estancia en París entre 1889 y 1896 participa de manera activa de la vida bohemia, creando vínculos con artistas y escritores simbolistas, así mismo establece una relación muy cercana con Verlaine quien “se erigiría en el centro de su desmedida idolatría,”<sup>498</sup> asiste a las veladas literarias organizadas en el barrio latino junto con los poetas Charles Morice, Édouard Dubus, Jean Moréas, Adolphe Retté, Louis Le Cardonnel y Gabriel Vicare.<sup>499</sup> Colabora con la prensa española y francesa, junto con Artur Vinardell (1852-1937), trabajó para la revista Cataluña-París, el Centro Catalán de París y París Quichotte, también permanece en contacto con sus conciudadanos Valle-Inclán (1866-1936) quien recrea la vida de Alejandro Sawa con el personaje Max Estrella, Manuel Verdugo Bartlett (1877-1951), Antonio Machado (1875-1939), Manuel Machado (1874-1947) con quienes trabaja en la editorial Garnier. Dentro del panorama hispanoamericano podemos mencionar su vínculo con el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) y al nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) a quien presenta Verlaine durante su llegada a París, para hacer referencia a los hispanohablantes en Francia y acercarnos de forma general en el ámbito internacional.

Durante este periodo de simbolismo bohemio se crearon lazos que se influyen en gran medida en la bohemia española desarrollada en Madrid, Sawa regresa nuevamente a España en 1896, colaborando con las revistas *Germinal* y *Helios*. Alrededor de 1898 tiene una gran actividad periodística publicando numerosos artículos en periódicos tales como *El Imparcial*, *El Liberal*, *El País*, *Alma Española*, *Don Quijote*, entre otros, considerando el periodismo el termómetro que marca la cultura de un pueblo, varios de sus artículos serán recopilados más adelante en su obra *Iluminaciones en la sombra* (1910).<sup>500</sup>

---

<sup>497</sup> SAWA, Alejandro. *Iluminaciones en la sombra*, op. cit., pp. 191-192.

<sup>498</sup> CONSTAN VALVERDE, Sergio. *Alejandro Sawa en una necrología desconocida de Arturo Virandell*. *Scielo. Estudios Filológicos*. Vol. 58, p. 59 [en línea] 2016 [Consulta: Marzo 22 de 2018] Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/efilolo/n58/art03.pdf>

<sup>499</sup> SAWA, Alejandro. *Declaración de un vencido*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009, p. 23.

<sup>500</sup> *Ibid.* p. 25, 31.

De gran importancia para la bohemia simbolista junto con Alejandro Sawa estaban los hermanos Machado Manuel y Antonio, quienes frecuentaban también los círculos literarios de la bohemia tanto en París como en Madrid, Manuel Machado quien traduce a Verlaine, escribe al respecto de sus experiencias de esta vida bohemia:

Me embriagué –siguiendo a Baudelaire– muchas veces y me enamoré muchas más. Una pésima vida de Arlequín para la que encontraba no sé cómo toda clase de facilidades. Con esta vida en esta vida misma se mezclaban la frecuentación de los medios literarios; también bohemios.<sup>501</sup>

Esto se señala como un hecho importante a resaltar, dado que evidencia de manera sutil y contundente, la manera de vida de este círculo de creadores bohemios en torno a la poesía y literatura, pues en general sus vidas estaban ligadas de manera entrañable a su quehacer creativo y artístico, en el que no existía un espacio que separase de manera marcada el arte de la vida, una vida hecha de, por y para el arte, sin diferenciación más que en las reuniones en donde se exaltaba las capacidades elocuentes de transmitir sus sentires, de este modo Sawa quien “con frecuencia, confunde la vida con el arte, la realidad con la leyenda” se dice que pretendía ir a la ética por la estética o crear una unión entre las dos.<sup>502</sup>

Retomando el *Art poétique* de Verlaine y como alusión al mismo encontramos el poema *De mi cartera* (1924) de Antonio Machado en territorio el español, el cual guarda cierta similitud con el poema de Verlaine en cuanto a la relación con la música, la utilización del verso, la mención de la escultura, de este modo se observa como ejemplo la referencia sobre la rima, en: “el valor de la bisutería” expresado en el verso 12 análogo a “*Nous a forgé ce bijou d’un sou*” (Nos ha forjado esta joya de un céntimo), como veremos líneas más adelante:

---

<sup>501</sup> PHILLIPS, Allen. *Treinta años de poesía y bohemia (1890-1920)*. Anales de la Literatura Española. Universidad de Alicante. No. 5, p. 384 [en línea] 1986-1987 [Consulta: Marzo 28 de 2018] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/anales-de-literatura-espanola--2/>

<sup>502</sup> SAWA, Alejandro. *Declaración de un vencido*, op. cit., p.93.

### **De mi cartera**

I  
Ni mármol duro y eterno,  
ni música y pintura,  
sino palabra en el tiempo.

II  
Canto y cuento es la poesía.  
Se canta una viva historia,  
contando su melodía.

III  
Crea el alma sus riberas;  
montes de ceniza y plomo,  
sotillos de primavera.

IV  
Toda la imaginería  
que no ha brotado del río  
barata bisutería.

V  
Prefiere la rima pobre,  
la asonancia indefinida.  
Cuando nada cuenta el canto,  
acaso huelga la rima.

VI  
Verso libre, verso libre...  
Librate, mejor,  
del verso cuando te esclavice.

VII  
La rima verbal y pobre,  
y temporal, es la rica.  
El adjetivo y el nombre,  
remansos del agua limpia,  
son accidentes del verbo  
en la gramática lírica,  
del Hoy que será Mañana,  
del Ayer que es Todavía.

Esto nos permite ver su pensamiento acerca de la poesía plasmado de forma profunda:

Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpación del espíritu: lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo.<sup>503</sup>

Es importante resaltar el contacto con el mundo, es decir la relación con la existencia, con la vida, experimentada durante el simbolismo en el límite del mismo, en donde entra a plantear lo intersubjetivo en un simbolismo con comunicación entre lo subjetivo y lo objetivo.<sup>504</sup>

En Antonio Machado también ilustra la vida bohemia en sus coplas mundanas, en donde exalta de manera profunda sus sentimientos relacionados con su propia existencia y su necesidad de participar en la vida y de esculpir la suya propia, siempre en contacto con diferentes artistas como es el caso de su amistad con Emiliano Barral del cual escribió: "...era tan gran escultor que hasta

---

<sup>503</sup> MAINER, José-Carlos. *Antonio Machado. Poesía*. Nuevas canciones. Barcelona: Ediciones Vicens Vives, S.A., 1998, p. XXVIII.

<sup>504</sup> *Ibid.* p. 9.

su muerte nos dejó esculpida en un gesto inmortal”. Emiliano Barral participa de la vida bohemia durante un período de su vida “...Hice lo que los otros. Me dejé crecer el pelo, me puse un sombrero grande, me até al cuello una chalina grasienta... Y empecé a gritar por los cafés que Rodín era un idiota y a no pagar a los camareros”<sup>505</sup> formando parte de la vida del barrio latino en París, siempre en comunicación con su más cercano círculo, realiza un busto de Antonio Machado en 1920 y un boceto para el monumento de Rubén Darío en 1923.

Barral mantuvo una estrecha relación con Victorio Macho de quien toma “la talla en grandes planos y la hondura expresiva”,<sup>506</sup> como influencia que enriquece su concepción artística. De esta forma nos vamos aproximando de manera sutil a nuestro siguiente artista que realiza una acción en la cual hace uso de monedas: Victorio Macho, quien parte desde el simbolismo expresionista al neocubismo.

#### 4.3.2.3 ... Victorio Macho

Victorio Macho, perteneciente a los movimientos de vanguardia de aquel entonces, dentro de los cuales se establece un vínculo entre las manifestaciones simbolista, surrealista y neocubista, siendo este último estilo presente tanto en la obra de Victorio Macho como en la de Emiliano Barral, y en la obra de otros artistas contemporáneos de esta misma generación, el cual guarda una cierta semejanza y proximidad con el arte tradicional español. La obra de Victorio se caracteriza por su sobriedad, ascetismo y gran envergadura “donde neocubismo y expresionismo [...] se funden para alentar una escultura monumental y grandilocuente”.<sup>507</sup>

Así, Victorio Macho participada tímidamente de la vida bohemia durante su paso por la academia de San Fernando, acudiendo a las tertulias del café Levante en Madrid con los bohemios de aquel entonces, entre los cuales figuraba Valle-Inclán de quien esculpe su torso en 1929. Durante su estancia en Madrid recibía una pensión que más tarde sería retirada, por lo cual se vio obligado a

---

<sup>505</sup> SANTAMARÍA, Juan Manuel. *Emiliano Barral*. Salamanca: Europa Artes Gráficas, S.A., 1986, p. 7.

<sup>506</sup> *Ibid.* p. 51.

<sup>507</sup> BOZAL, Valeriano. *Historia del Arte en España II desde Goya hasta nuestros días*. Madrid: Ediciones Istmo, S.A., 1994, pp. 123-125.

aceptar un empleo como oficial decorador muy bien remunerado, de aquí surge la acción denominada *Sinfonía Argentiférica* narrada por Victorio Macho en una entrevista realizada por Francisco Caravaca en 1927 para el periódico *El Heraldo de Madrid*, descrita como una anécdota, en donde se encuentran marcados ciertos rasgos del simbolismo, siendo este gesto a su vez una de las acciones denominadas *protopformance*:

Mire usted -nos dice-, el dinero jamás ha tenido para mí un verdadero valor. Sólo ahora me he dado cuenta de lo útil que es. En aquellos mis buenos tiempos en que yo cobraba siete pesetas diarias por decorar fachadas llegado el día del cobro de mis “honorarios” arribaba al estudio. Y apenas traspuesto el umbral de este esparcía por los suelos el dinero entre altisonantes declamaciones de potentado que dilapida una fortuna y siente por el oro -lo mío era plata- un olímpico desdén...<sup>508</sup>

En sus *Memorias* Victorio Macho hace una breve descripción en donde habla de la misma experiencia, en la cual hace alusión a la sonoridad producida por las monedas como “un cantarín y tintineante estrépito que hacía recordar al fabuloso cuerno de la abundancia”.<sup>509</sup> Hace especial énfasis en la sonoridad de las monedas cuando estas caen al suelo realizando una descripción alegórica extrapolada al campo musical:

Y añade que la musicalidad, sinfonía argentiférica que se producía al rodar de las monedas sobre el pavimento, en interminables carrerillas, le causaba una gran emoción, una emoción que era como una reminiscencia y como un presagio de futuros triunfos...<sup>510</sup>

Es en gran medida pensamiento propio de la bohemia este “presagio de futuros triunfos”, el poco valor que para sí representa el dinero, la expresión de un estado emocional que se manifiesta en directa relación con sus vivencias personales o situación de vida, quien al igual que Verlaine transforma lo sonoro de manera sutil y contundente a su vez, en una acción poética, como es también dicha acción en sí misma un hecho de rasgos marcadamente simbólicos.

---

<sup>508</sup> CARAVACA, Francisco. *El escultor Victorio Macho*. Heraldo de Madrid, No. 12967. Madrid: 1927, p. 9.

<sup>509</sup> MACHO, Victorio. *Memorias*. Madrid: G. del Toro Editor, 1972, p. 33.

<sup>510</sup> CARAVACA, Francisco. *El escultor Victorio Macho*, op. cit., p. 8.

Siendo en España el expresionismo el homólogo del simbolismo, la manifestación de una experiencia de naturaleza sensible “en el lenguaje de las cosas visibles”,<sup>511</sup> período durante el cual se resalta la importancia de la música en relación a las diferentes disciplinas artísticas, centrando su atención de manera sutil en el lenguaje musical en donde “el sentimiento de la música vibra en pinturas, esculturas y arquitecturas”,<sup>512</sup> es en este sentido la traducción de un ideal estético marcado por la música, en donde podemos hacer alusión a Wagner como uno de los principales referentes de inspiración.

Dentro de este mismo parecer estético Victorio Macho “ideó a su vez un monumento a Beethoven planteado desde la compenetración de la arquitectura y la escultura”,<sup>513</sup> un templo que sería construido en 1912 en Madrid para rendir culto al compositor, proyecto que nunca se realizó, sin embargo Victorio diseñó una gran maqueta de dicho monumento, al interior de la cual “tarareaba, con infantil ingenuidad la Heroica o evocaba, en un silencio lleno de vagas armonías, los míticos delirios de divino músico en rima sublime con los versos de Schiller...”.<sup>514</sup> Con esto podemos vislumbrar un pequeño destello del interés hacia lo musical por parte de Macho, propio de su natural sensibilidad que va ligada a los hechos creativos imperantes del momento, lo cual se extiende más allá de su disciplina artística, de ahí que su gesto poético, en el que transforma el sonar producido por el rodar de las monedas en una elucubración creativa, en la que se advierte su inclinación por lo musical, da así origen a la *Sinfonía Argentiférica*, musicalidad que es percibida de manera análoga en *La bolsa de Verlaine* con el tintineo producido por la monedas al caer en la boca de la alcantarilla, denominada por Sawa la cual tras escucharla como una sinfonía o música celestial.<sup>515</sup>

En Victorio vibra en su interior la belleza, la música, siempre presente en su alma, un alma artista que más allá de la escultura danza con la belleza de todo sonido, incluso con el sonido del cincel durante su trabajo, tal como él lo expresa: “A veces, cuando cincelo en el bronce la figura de Zoilita,

---

<sup>511</sup> MILARES, Selena. *Simbolismo y Modernismo: Lecturas Nerudianas*. América sin nombre. No. 7, p. 54 [en línea] 2005 [Consulta: Abril 5 de 2018] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/simbolismo-y-modernismo-lecturas-nerudianas-0/>

<sup>512</sup> BENDALA, Manuel, et al. *Introducción al Arte Español. Manual del Arte Español*. Madrid: Sílex Ediciones, S.L., 2003, p. 863.

<sup>513</sup> *Ibid.* p. 864.

<sup>514</sup> DE GALINSOGA, Luis. *Una quimera genial de juventud. El templo a Beethoven, de Victorio Macho*. Diario ABC, Madrid. pp. 21-22. [en línea] 1927 [Consulta: Abril 6 de 2018] Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1927/03/20/022.html>

<sup>515</sup> BER, Alejandro. *Panorama Errante. El caso del Periodista Español. Historias, Cuentos y Leyendas*. op. cit., p. 61.

suelo cantar, acompañado por el rítmico son de campanas que produce las herramientas”,<sup>516</sup> música que brota desde su interior y que acompaña su labor como escultor.

Victorio Macho se identificaba con las ideas de la generación del 98, quienes proyectaban una visión subjetiva de la realidad en sus manifestaciones creativas del entorno y clase social de esta época, tomando una postura de denuncia frente a la problemática sociocultural de España producida por la crisis de fin de siglo, y estaban en contacto directo con lo cotidiano, con las manifestaciones más íntimas de su cultura y en especial de las personas, notando de este modo que los “años de adormecimiento, oscurantismo religioso, caciquismo han alejado la producción artística de las preocupaciones del pueblo”.<sup>517</sup> Este movimiento estaba conformado por Valle-Inclán, José Martínez Ruiz (Azorín), Pío Baroja Manuel Machado, Antonio Machado y Miguel Unamuno, estos son sólo algunos de los nombres de quienes la conformaron.

Así mimos Macho, artista del exilio, en 1937 a causa de la guerra civil debe partir desde Valencia a Francia instalándose en París,<sup>518</sup> un año más tarde en 1938 es contratado por el gobierno colombiano para realizar el monumento al General Uribe, al año siguiente se instala en Colombia para dirigir el montaje tanto de la escultura de Uribe como la de Sebastián de Belalcázar, así mismo realiza la escultura de Guillermo Valencia; entre los años 1941-1951 vive en Perú y posteriormente regresa a España en 1952.<sup>519</sup> Con esto podemos observar que participa de un panorama multicultural que, con certeza de manera consciente o no, se verá reflejado en su trabajo, sin embargo conserva en su corazón su tierra natal, lo cual podemos leer en sus palabras citadas por Fernando Mon:

---

<sup>516</sup> MACHO, Victorio. *Memorias*. op. cit., p. 39.

<sup>517</sup> VIGNERON, Denis. *La création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne (1898-1931)*. París: Éditions Publibook, 2009, p.209.

<sup>518</sup> PAREJO, Andrés. *Macho, el abuelo, donramones y un romano en la gran vía*. [en línea] [Consulta: Abril 6 de 2018] Disponible en: [https://bibliotecaiesrutadelaplata.files.wordpress.com/2018/02/dos\\_articulos\\_1921\\_el\\_mejor\\_ano\\_y\\_\\_macho\\_el\\_abuelo\\_donramones\\_y\\_un\\_romano\\_en\\_la\\_gran\\_via.pdf](https://bibliotecaiesrutadelaplata.files.wordpress.com/2018/02/dos_articulos_1921_el_mejor_ano_y__macho_el_abuelo_donramones_y_un_romano_en_la_gran_via.pdf)

<sup>519</sup> BOGOTÁ un cielo abierto. Guía de esculturas y monumentos conmemorativos en el espacio público Vol. 1, pp. 413-414 [en línea] 2008 [Consulta: Abril 6 de 2018] Disponible en: [http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/publicacion\\_museo\\_cielo\\_abierto.pdf](http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/publicacion_museo_cielo_abierto.pdf)

Hay que estar loco, loco por España para hacer lo que yo hice en Lima, en pleno triunfo, lugar donde al fin tenía cuanto había soñado, y más. Pero loco estaba: desenterré a mis muertos, embalé mi obra y apoyado en Zoila, crucé el mar. Fue toda una aventura de la que no sé si aún estoy arrepentido...<sup>520</sup>

Su vida transcurre en un momento de cambios culturales y sociales de gran movimiento a lo largo de los cuales se desarrolla la vanguardia y de la cual es partícipe.

#### 4.3.2.4 ...Vanguardia

Para entender el contexto alrededor de lo sonoro y performativo en Paul Verlaine y Victorio Macho es necesario hacer referencia a la vanguardia. En términos generales la palabra vanguardia surge de la lengua francesa *avant-garde* la cual designa a un grupo artístico innovador, reivindicando la ruptura de aquello que la precede.<sup>521</sup> La vanguardia en arte surge en Francia durante la segunda república entre 1848 y 1950,<sup>522</sup> se desarrollará más adelante adoptando una postura que va en contra del presente a partir del análisis sociológico, político, psicológico e histórico: “El artista de vanguardia propone una moralidad, una escala de valores, una nueva perspectiva, es decir una nueva estructura, una nueva relación con el mundo”,<sup>523</sup> es presentada así mismo como una reacción en contra del arte burgués y de sus pautas expresivas del siglo XIX.

La vanguardia se desarrolla a inicios del siglo XX. Se observa que tras el impacto de la primera guerra mundial surgen diferentes movimientos artísticos tales como el futurismo en Italia expresado en el manifiesto de Filippo Marinetti, el expresionismo en Alemania, el dadaísmo en Zúrich, el surrealismo, el cubismo, en Francia y el ultraísmo en España. Cabe mencionar que un año después de la divulgación del manifiesto futurista, Rubén Darío expresa que el termino futurismo ya había sido empleado por el poeta Catalán Gabriel Alomar en 1904, a su vez cuestiona si algunos principios mencionados en el mismo tales como el culto a la velocidad, la energía y el

---

<sup>520</sup> DEL VALLE DÍAZ, Félix. *Perfil de Victorio Macho*. Toletum: Boletín de la real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Dialnet, No. 19, p. 185. [en línea] 1986 [Consulta: Abril 6 de 2018] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4199175>

<sup>521</sup> LAROUSSE, Dictionnaire. *Avant-garde*. Francia: Larousse, 2016.

<sup>522</sup> EISENMAN, Stephen. et al. *Historia crítica del arte del siglo XIX*, op. cit., p. 202.

<sup>523</sup> NAHON, Pierre. *Dictionnaire amoureux de l'art moderne et contemporain*. Paris: Éditions Plon, 2014, p. 71.

deporte no se encontraban ya en Homero y Píndaro, si no sería necesario releer el manifiesto romántico de Víctor Hugo.<sup>524</sup>

Es oportuno señalar que la vanguardia en Madrid se origina en 1909, año en que Ramón Gómez de la Serna traduce el manifiesto de Marinetti para la revista Prometeo y en 1915 organiza la exposición cubista con pinturas de María Blanchard y Diego Rivera. Entre los años 1918 y 1925 emerge el movimiento ultraísta, fundado por Rafael Cansinos-Assens, el cual se desarrolla durante la estancia del chileno Vicente Huidobro en Madrid quien participa de las tertulias ultraístas, surgiendo así el ultraísmo como una síntesis de todas las estéticas de vanguardia.<sup>525</sup> El primer manifiesto ultraísta firmado por Guillermo de Torre, José Rivas Panedas (1893-1960), Pedro Garfias (1901-1967) y Cesar A. Comet expone:

Declaramos nuestra voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria vigente en las letras españolas. Respetando la obra realizada por las grandes figuras de esa época nos sentimos con anhelos de rebasar la meta alcanzada por ellas y proclamamos la necesidad de un ultraísmo, de un más allá juvenil y liberador. He aquí nuestro lema: VLTRA, dentro del cual cabrán todas las tendencias avanzadas, genéricamente ultraístas, que más tarde se definirán y hallarán su diferenciación y matices específicos. [...] no marca una escuela hermética sectaria ni una dirección estrictamente unilateral, como otros movimientos de vanguardia. Por el contrario, aspira a condensar en su haz genérico una pluralidad de direcciones entrecruzadas.<sup>526</sup>

El ultraísmo es el punto de unión en donde convergen los planteamientos estéticos internacionales de vanguardia, cuyo objetivo esencial consistía en aproximar en espacio y tiempo a España de su aislamiento dentro de las manifestaciones literarias y artísticas de los movimientos internacionales, siendo de esta manera un movimiento que se manifiesta de forma contundente en España y tal como lo plantea Cansinos-Assens “representa el compromiso de ir avanzando en el tiempo”.<sup>527</sup>

Reconocer el avance en el tiempo es de gran importancia, como hemos mencionado párrafos anteriores durante este periodo de vanguardia se pretende realizar una diferenciación respecto al planteamiento estético del arte burgués, creando un nuevo lenguaje que se proyecta en el futuro, el cual intenta disolver el pasado. Sin embargo, es importante indagar si es realmente posible

---

<sup>524</sup> MARTINEZ ARTEGA, José Luis, et y al. *Literatura 2*. México: Umbral Editorial, S.A., 2006, p. 89.

<sup>525</sup> BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las Vanguardias en España*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1995, pp. 389, 605.

<sup>526</sup> DE TORRE, Guillermo. *Literaturas Europeas de Vanguardia*. España: Editorial Renacimiento, 2001, pp. 74-75.

<sup>527</sup> *Ibid.* p. 76.

realizar *tabula rasa* en los procesos creativos artísticos, pues sabemos que los movimientos de vanguardia surgen a raíz de los cambios históricos, políticos y sociales, así como también por la necesidad de trascender el entorno, cuestionando algunas manifestaciones artísticas del momento, lo que conlleva quizá a la expresión creativa de forma más honesta, vinculada de manera directa al contexto de aquel entonces, en unión a las experiencias de la propia vida, la cual sin duda alguna lleva el peso del pasado, el peso de la historia.

Los acontecimientos del entorno influyen de manera directa en las manifestaciones creativas, siendo estas el reflejo del artista y su sentir, por tanto surge la necesidad de trascender los planteamientos estéticos precedentes, lo que genera un cambio que va de acuerdo a las vivencias históricas del momento sin desvanecer en cierta medida las pasadas, originando un nuevo lenguaje tal como se ha hecho referencia, manifestaciones que pueden ser presentadas como una forma de oposición tal como se presenta en los movimientos de vanguardia. Esto genera una forma alternativa de creación que desemboca en el desarrollo histórico, en donde es de gran valor tanto la condición del hecho artístico como el contexto en el cual se desarrolla. Dado que no podemos borrar totalmente nuestras memorias, es posible observar que si la necesidad de expresión nace como resultado de las vivencias del momento no podemos negar que en cierta medida continuamos con el bagaje del pasado, con lo cual podemos reconocer que el arte de vanguardia no surge *ex nihilo*, pues en cierta medida la vanguardia “tiene su condición histórica en el desarrollo del arte en la sociedad burguesa”.<sup>528</sup>

La vanguardia pretende reivindicar la posición del arte dentro de la sociedad, va en contra del planteamiento del arte como una institución aislada de la vida, en donde el contenido y el efecto artístico ya se encuentran determinados, poniendo en cuestión la distancia que separa el arte de la vida práctica, rasgo dominante en la sociedad y en el arte burgués de este entonces.<sup>529</sup> A favor de esta nueva forma de expresión, en la cual el arte se encuentra en vínculo con la vida, es posible verla manifiesta en la poesía simbolista, allí existe una estrecha relación entre la vida y el arte, desde lo cual podemos observar que surge por parte del artista la necesidad de llevar a los límites expresivos su hacer, entrando en lo más profundo de su sentir para transformar de manera alegórica su propia vida, su estar, en relación con el arte, esta manera de crear y de expresión se presenta en el arte contemporáneo dentro de la gran amplitud de posibilidades abrigadas por el concepto *live art*.

---

<sup>528</sup> BÜRGER, Peter. *Théorie de l'avant-garde*. France: Éditions Questions Théoriques, 2013, pp. 31-32.

<sup>529</sup> *Ibid.* p. 82.

#### 4.3.2.5 ...Live Art

Partiendo desde los planteamientos estéticos de vanguardia presentes en los diferentes movimientos artísticos, en donde las propuestas estéticas exaltan la realidad, lo sinestésico, la intersubjetividad y trascienden las propuestas estéticas limitantes entre las diferentes artes, así como también surge la ruptura de normas, la ironía, la burla y como forma creativa, el uso de tendencias no figurativas, metafísicas, una nueva forma de ver la realidad como “instrumento-proceso iniciático” para la liberación tanto individual como colectiva. Del mismo modo en la vanguardia “el arte procedía también a disolver sus fronteras con un ejercicio «estético-litúrgico-funcional» de la vida cotidiana [...] fusión obscena de lo trascendental y lo cotidiano, de lo fragmentario y lo estructural, de lo lúcido, lo irracional, lo intuitivo y lo paranormal...”<sup>530</sup>

Ahora bien, como desde la apertura creativa propuesta en el periodo de vanguardias, en la actualidad se presenta el concepto *live art*, el cual propone la aproximación directa entre el arte y la vida, en una apertura de posibilidades en donde no existe límites entre las diferentes artes y la vida es el soporte creativo que hace obra, de tal modo que el arte entra en la vida y la creación se alimenta de la vida misma.

De este modo es posible observar que el arte y la vida se retroalimentan. A partir de ello, retomando una vez más las dos acciones realizadas por Paul Verlaine y Victorio Macho, podemos decir que estas dos manifestaciones creativas poseen rasgos característicos que si se presentasen en la actualidad estarían bajo el abrigo del concepto *live art*, pues en ellas se refleja este vínculo entre la vida y el arte, dado que las dos acciones tienen relación con acontecimientos del diario vivir y se presentan no como una obra sino como acción de la vida cotidiana, así como también las mismas van más allá de una disciplina artística específica, en donde Verlaine como poeta y Macho como escultor realizan dicha acción.

Uno de los rasgos importantes a señalar es la aproximación del arte a la vida dentro de la cotidianidad en la cual existe un acercamiento entre el artista y el espectador, planteamiento que es propuesto por Allan Kaprow a partir la manifestación artística *happening* alrededor de 1960,

---

<sup>530</sup> BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias. En: Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1996, pp. 138-139.

quien través de la creación colectiva propone la desaparición del espacio de división entre el artista y el público, invitando a este a participar de manera activa surgiendo así un diálogo, en donde la propia experiencia es la pauta o el inicio de la obra y se funde dentro de la vida misma, tiene como componente gran parte de improvisación y provocación además de la mencionada participación, para Jean-Jaques Lebel (1967)“el *happening* no se contenta con interpretar la vida, participa en su desarrollo en la realidad”.<sup>531</sup> Cuando desaparecen los límites entre creador y obra, puede presentarse la inversión de los roles, de tal manera que no es posible determinar quién es el artista, son obras participativas que se funden en dentro de la realidad, a partir de ello la realidad puede plantearse como una obra abierta.<sup>532</sup>

Así, como bien se ha mencionado uno de los rasgos importantes a señalar es la aproximación del arte a la vida dentro de la cotidianidad en la cual existe un acercamiento entre el artista y el espectador, planteamiento que es propuesto por Allan Kaprow a partir la manifestación artística *happening* alrededor de 1960, quien través de la creación colectiva propone la desaparición del espacio de división entre el artista y el público, invitando a este a participar de manera activa surgiendo así un diálogo, en donde la propia experiencia es la pauta o el inicio de la obra y se funde dentro de la vida misma. El *happening* tiene como componente gran parte de improvisación y provocación además de la mencionada participación, para Jean-Jaques Lebel (1967)“el *happening* no se contenta con interpretar la vida, participa en su desarrollo en la realidad”.<sup>533</sup> Cuando desaparecen los límites entre creador y obra, puede presentarse la inversión de los roles, de tal manera que no es posible determinar quién es el artista, son obras participativas que se funden en dentro de la realidad, a partir de ello la realidad puede plantearse como una obra abierta.<sup>534</sup>

De este modo el *happening* es uno de los antecedentes del concepto *live art*, en donde el artista es el protagonista de su propia obra y el cuerpo el medio expresivo desde el cual se manifiesta, lo cual también tiene un vínculo con la *performance*. Sin embargo *live art* se presenta en el contexto contemporáneo más allá de estas dos manifestaciones en cierta medida como su evolución, entrando a participar de los valores socioculturales y políticos, generando un compromiso que parte de la conciencia de la repercusión de las propuestas creativas, es decir en su impacto y

---

<sup>531</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El Happening*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1967, p.19.

<sup>532</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>533</sup> *Ibid.* p. 19.

<sup>534</sup> *Ibid.* p. 48.

aporte dentro del entorno social, dentro de las cuestiones de identidad y las diferencias culturales. Las manifestaciones de *live art* abren diversas posibilidades a nivel expresivo a través del uso del cuerpo, las cuales permiten trascender los cánones, evidenciando lo heterogéneo, tal como lo plantea Lois Keidan:

Las cuestiones en torno al cuerpo en la sociedad y la sociedad en el cuerpo adquieren fuerza y se ven como más urgentes. El espacio del “live art” –con el cuerpo en su centro como lugar absoluto de encuentro de los sentidos de lo contemporáneo– se encuentra nuevamente posicionado de manera única para plantear tales cuestiones y considerar un amplio abanico de respuestas.<sup>535</sup>

Del mismo modo la interrelación de la vida y el arte es presentada en la propuesta del movimiento artístico *fluxus*, el cual continúa con el desarrollo de los planteamientos de las estéticas de vanguardia. *Fluxus* que traduce “*fluir*” pretende “interpretar o reflejar como artístico lo banal, lo cotidiano, y por lo tanto lo que fluye y se somete al paso del tiempo, como la vida misma”.<sup>536</sup> Mantiene un vínculo de cercanía con el *happening* por su similitud en algunas de sus ideas y formas de manifestarse. Podemos argüir que *live art* surge de la convergencia de los movimientos artísticos *happening*, *fluxus* y de la *performance*, presentándose como descendiente de los procesos creativos que traspasan la frontera de lo formal y llevan el arte a la vida y la vida al arte.

En la amplitud de posibilidades presentes en la vida, la cual está en constante cambio, transformación y evolución, el hecho de tomar esta vida como parte natural e intrínseca del proceso creativo que se sitúa dentro del campo del arte nos otorga, si se quiere, el “permiso” de manifestar con completa libertad todas aquellas ideas que en otros procesos de creación no sería permitido, es decir manifestaciones que van más allá de los cánones establecidos, de este modo aquí entran a formar parte del hecho artístico todas las vivencias que corresponden a la creación dentro de la complejidad de la vida, en donde la obra no sólo es el resultado sino que también su proceso de elaboración es relevante, además de ser permitido el ensayo y error que tanto nos atemoriza, el cual pretendemos maquillar o ignorar siendo parte importante de este proceso que une el arte y la vida.

---

<sup>535</sup> KEIDAN, Lois. ‘Live Art’ británico en los noventa: nuevos marcos, nuevas acciones. p. 4 [en línea] 1999 [Consulta: Abril 23 de 2018] Disponible en: <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=84>

<sup>536</sup> MATAIX LOMA, Carmen. *Fluxus: Un arte del desorden, un arte del futuro*. Dialnet, p. 262 [en línea] 2010 [Consulta: Abril 23 de 2018] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3755820.pdf>

Desde esta amplitud de posibilidades el concepto *live art* se nos otorga dicho permiso de explorar más allá de la frontera de cada disciplina artística, recurriendo a todo tipo de material que surja, facultándonos para expandir nuestras posibilidades expresivas dando igual importancia al proceso creativo como a su resultado, dado que existe una retroalimentación entre el proceso creativo el cual toma elementos de la vida y la vida misma, la cual es reflejada de igual forma a través del arte, transformando la vida en un arte que nunca deja de ser parte de la vida. En este sentido, ampliando aún más las posibilidades vemos en *live art* “todo el proceso creativo circundante y, en consecuencia, los objetos e imágenes residuales y documentales generados a posteriori, poniendo en evidencia la apertura en los límites de los lenguajes y su consecuente contagio y su fusión con otros campos”.<sup>537</sup>

*Live art* se encuentra entre límite de la música, la danza, el teatro, el lenguaje visual, una fusión incomprensible que genera confusión en el momento de catalogarse, en cual tiene acogida lo interdisciplinar “el *live art* posee indudablemente la capacidad de perturbar los órdenes y estructuras establecidas y constituye en muchos sentidos una amenaza y un reto para el status quo”.<sup>538</sup> Trasciende todo concepto en torno a la relación tradicional de percibir y concebir el arte “en tanto los artistas erosionan los límites entre las disciplinas artísticas y perturban las expectativas sobre lo que es arte y lo que el arte puede hacer, están al mismo tiempo derribando cualquier tipo de categorización social y cultural”.<sup>539</sup>

### 4.3.3 Monedas y otras acciones

Antes de entrar en las acciones poéticas sonoras resultado del estudio y el vínculo entre las acciones realizadas por Verlaine y Macho, se observa el elemento esencial que motiva dichas acciones: las monedas, un elemento de intercambio mercantil, pues como bien sabemos la moneda es la representación simbólica que reemplaza la antigua forma de comercializar productos denominada trueque, la aparición de las primeras monedas data del siglo VII a.C en las colonias griegas de las islas jónicas y en Asia menor en el siglo VII a. C., eran piezas metálicas elaboradas

---

<sup>537</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El Happening*, op. cit., p. 426.

<sup>538</sup> KEIDAN, Lois. *'Live Art' británico en los noventa: nuevos marcos, nuevas acciones*. op. cit., p. 6.

<sup>539</sup> *Ibid.* p. 3.

en cobre, oro, bronce, estaño y plata. La utilización de monedas metálicas se extendió en el imperio romano a través del desarrollo de las actividades comerciales, solían ser construidas principalmente con una mezcla de oro y plata, llevaban un sello grabado de cualquier símbolo tales como la figura de un dios, de un emperador entre otros, inicialmente su valor era dado más por su peso y no por su pureza ni por su forma, sin embargo más adelante cobran relevancia estos aspectos, del tal manera que su marca o sello garantizaban su valor.<sup>540</sup>

Como ejemplo de algunas obras de artistas de nuestra contemporaneidad en la cual se hace uso de monedas es importante hacer alusión a la obra de Roman Ondák con su performance *Swap* (2011)<sup>541</sup> obra en la cual pone en cuestión la oferta y demanda a partir del trueque de un objeto cualquiera que posee el artista *performer* y que propone intercambiar a los asistentes o visitantes de la galería, cambiando el objeto del asistente anterior por otro el que los asistentes oferten, de esta manera durante el desarrollo de la *performance* se consigue obtener un objeto de mayor precio que el que se poseía en el momento inicial de la acción, con esto indaga de forma directa o indirecta sobre el sistema de consumo insaciable, capaz de pagar un precio sin realmente cuestionarse sobre el real valor de lo que estamos adquiriendo, haciendo alusión al sistema de trueque actual el cual se encuentra viciado por el medio de consumo masivo, dentro de un sistema de oferta y demanda desmedida, en donde se pierde el verdadero valor de las cosas, dentro de una realidad en la que todo es válido y el real valor es transformado.

La relación de arte y dinero planteada desde un enfoque personal y vivencial es expresada por la artista Tracey Emin en su obra *I got it all* (2000), mediante un retrato en el cual aparece dando a luz monedas y billetes, en donde manifiesta de manera simbólica su postura feminista expresando que “el mundo capitalista se sostiene, en buena medida, por el trabajo no remunerado de las mujeres, quienes crían y dan vida”, en donde el ser madre y artista de éxito no van de la mano, concluyendo de manera irónica “mejor ser una artista valorada y no una madre infravalorada”.<sup>542</sup>

---

<sup>540</sup> RIOJA, Leoncio. La moneda y su historia. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2014, pp. 55-56.

<sup>541</sup> ONDÁK, Roman. *Swap* [en línea] 2011 [Consulta: Abril 24 de 2018] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9k9V-vDYFts&t=8s>

<sup>542</sup> EMIN, Tracey. *I got it all* [en línea] 2000 [Consulta: Abril 24 de 2018] Disponible en: <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/diez-obras-que-sin-el-dinero-no-serian-arte/>



Figura 1. *I got it all* (2000) Tracey Emin

Partiendo de la realidad como fuente de creación Isidro López-Aparicio en su obra *Sobre el cómo y el cuánto* (2015), utiliza como objeto para su creación los elementos que representan de forma simbólica el valor económico tales como monedas y billetes, empleándolos para cuestionar su función dentro de un sistema, en el que el valor de las cosas se encuentra en un entorno utópico:

Tanto lo económico como lo legal es susceptible de estructuras de poder en el que las cosas desaparecen por su valor en términos economicistas. Pero los objetos, poseen un valor más allá de su tasación, que se basa en su relación con las personas, en su utilidad, en su carga simbólica y conceptual, en su vínculo con lo humano.<sup>543</sup>

De manera sutilmente irónica, el artista urbano SpY realiza un mural en Bilbao empleando 1000 euros en monedas de dos céntimos con las cuales forma la palabra *CRISIS* (2015),<sup>544</sup> siendo este un mural efímero que desaparece en menos de 24 horas, reflejo de un proceso de composición y descomposición.

---

<sup>543</sup> LOPEZ-APARICIO, Isidoro. *Sobre el cómo y el cuánto*. [en línea] 2015 [Consulta: Abril 24 de 2018] Disponible en: <http://isidrolopezaparicio.com/work-on-gallery>

<sup>544</sup> SPY. *CRISIS* [en línea] 2015 [Consulta: Abril 24 de 2018] Disponible en: <http://spy-urbanart.com/work/crisis/>

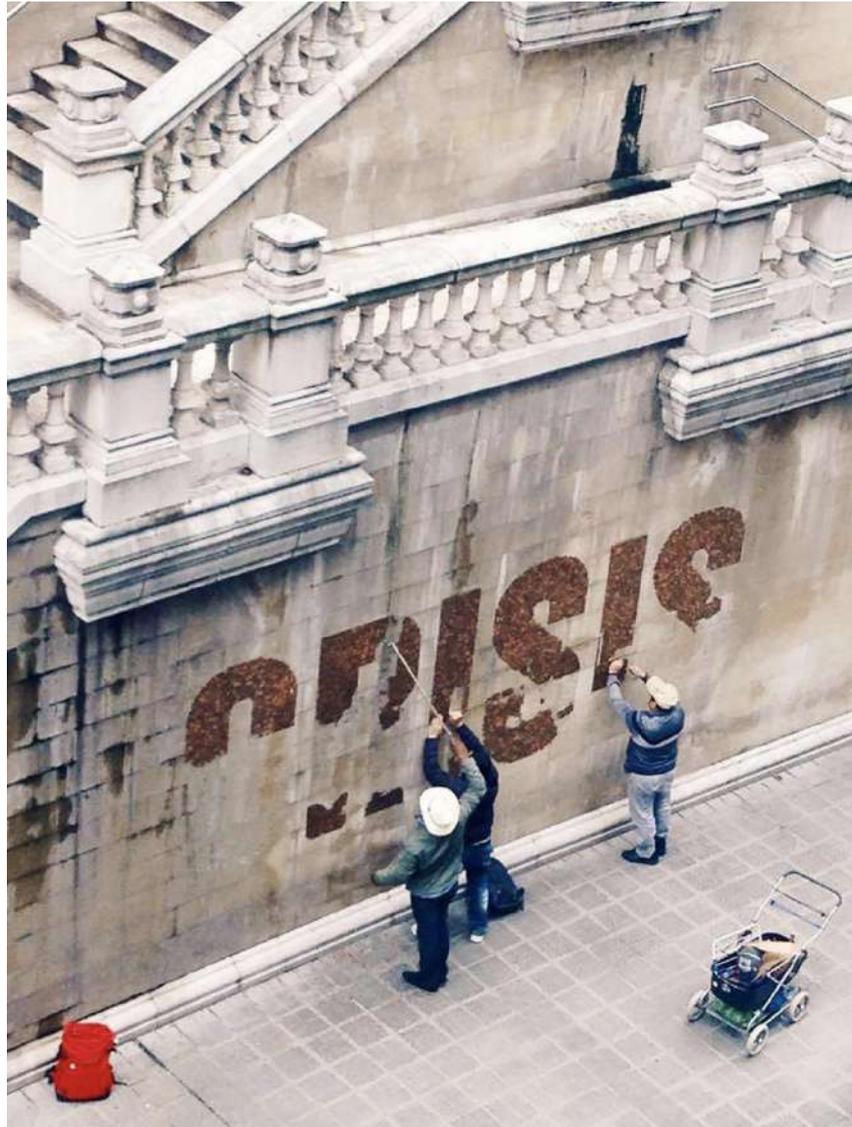


Figura 2. *CRISIS* (2015) SpY

Desde lo subjetivo llevar lo objetivo a lo subjetivo y transformar una realidad objetiva en un hecho subjetivo, es el diálogo que entabla el proceso de creación que vincula el hecho de estar vivos, lo que implica mostrar desde una mirada propia el mundo que nos rodea, transformándolo en un lenguaje que llegue al otro de manera contundente, de tal forma que modifique su estado de percepción, tal como lo planteaba Cage “la obligación de todas las artes hoy, es intensificar, alterar la capacidad perceptiva, y así la conciencia”<sup>545</sup> condiciendo a una posible transformación “ya que permite descubrir en un hecho o en un acontecimiento, aspectos ocultos o mundos que antes eran invisibles”.<sup>546</sup>

---

<sup>545</sup> FERRANDO, Bartolomé. *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*, op. cit., p. 84.

<sup>546</sup> *Ibid.* p. 85.

Las dos acciones poéticas sonoras que surgen en torno a las acciones *La Bolsa de Verlaine* y *Sinfonía Argentiférica*, son un puente que une las manifestaciones del quehacer artístico desde la vanguardia y el arte actual, el cual guarda en gran medida relación con el movimiento artístico contemporáneo *live art*. Como bien hemos mencionado *live art* engloba diversos procesos creativos que se van desarrollando a lo largo de la historia, permitiendo la convergencia entre diferentes disciplinas artísticas en una misma acción, porque “entender el Live Art como un territorio híbrido y transfronterizo significa por un lado partir de la fusión del arte”<sup>547</sup> en todas sus manifestaciones posibles e inimaginables.

Las acciones poéticas sonoras *Clarinete dentro de la real-y-dad* y *TRA\_MO*, resultantes del proceso de búsqueda a partir del uso de monedas como elemento articulador entre las vanguardias tanto española y francesa, como a nivel internacional, se nutren de diferentes referentes y están impregnadas de vivencias, de la historia de vida personal de la clarinetista, son acciones que giran en torno al concepto *live art*, las cuales se encuentran en relación directa con experiencias de vida que crean un vínculo con el arte, en una expresión creativa actual.

Estas dos obras invitan a la participación del público, por lo cual se presenta una interacción a partir de la relación generada en el instante de entregar monedas a este, provocando una reacción de sorpresa cuando las monedas son entregadas dado lo inesperado del gesto, lo contradictorio del mismo o lo inusual de la situación, de ahí que podamos hacer referencia a Jean-Jaques Lebel quien expone que el arte contemporáneo “reclama la intervención (y no solamente la contemplación) del espectador. Esta tendencia está llamada a tener una gran amplitud en los años futuros”.<sup>548</sup>

Las dos acciones poéticas sonoras se realizan con dos tipos de monedas, las cuales portan un carácter simbólico expresado de diferente manera, en la acción *Clarinete dentro de la real-y-dad* se emplean 364 monedas de un céntimo reunidas de las propinas de un trabajo “extra-artístico”, y en la acción *TRA\_MO* se emplean monedas de chocolate, entregadas al público y monedas metálicas son registradas para la composición sonora de la obra. De este modo el uso de las monedas es una invitación a la reflexión acerca del verdadero valor del dinero dentro de la vida en nuestra actual realidad:

---

<sup>547</sup>DEL RIO-ALMAGRO, Alfonso. *Live Art: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar*, op. cit., p. 431.

<sup>548</sup> LEBEL, Jean-Jacques. *El Happening*, op. cit., p. 44.

El sujeto social, perturbado por el concepto dinero como valor económico y alterado por una economía de provechos y ganancias, no es consciente de que el verdadero concepto de capital está ligado a los hechos, a la capacidad humana.<sup>549</sup>

De este modo se observa que la cuestión económica entra en todos los ámbitos de la vida y por ende en el arte.

#### 4.3.4 Acción poética sonora: *TRA\_MO* (Obra)

*TRA\_MO* es un recorrido, un trayecto, que evoca el ir y venir desde lo sonoro, desde lo visual, desde la acción, la acción poética. Esta obra describe de manera alegórica la vida en sus vicisitudes y cambios, vida cuyo recorrido pretende evocar lo natural de la misma y lo que se mantiene en el tiempo sin importar la época, desde lo cual podrían generarse ciertos nexos generacionales, aunque los mismo son sólo imaginarios, pues no se presentan de forma manifiesta.

Esta pieza está construida a partir de la acción de Victorio Macho *Sinfonía Argentiférica*. Inspirada en la misma pretende manifestar de manera análoga y de forma poética el hecho sonoro producido por las monedas, sonido que se escucha a lo largo de la acción, proponiendo de manera metafórica acontecimientos que encuentran un vínculo con propias experiencias de vida, reflejadas en los diferentes elementos que conforman *TRA\_MO*, en donde el clarinete, las monedas, la poesía y la imagen crean un diálogo vinculado con las vivencias experimentadas en el proceso previo de elaboración de la obra y durante su desarrollo, vivencias que contienen elementos de carácter emocional, subjetivo y objetivo el mundo material del dinero.

Es importante recordar que la acción de Victorio surge después de que le es retirada su pensión de estudiante y se ve en la obligación de trabajar como oficial decorador, siendo este un trabajo “extra artístico”. A partir de esto podemos entrar a preguntarnos el real valor del trabajo, en este sentido Adam Smith escribe: “Pero aunque el trabajo es la medida real del valor de cambio de

---

<sup>549</sup> FERRANDO, Bartolomé. *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*, op. cit., p. 37.

todas las mercancías, no es la medida con la cual su valor es habitualmente estimado”<sup>550</sup>, entonces ¿puede el trabajo que implica el proceso de creación tener un real valor, en cuanto al esfuerzo y dedicación que este implica? Observamos que existen procesos de trabajo que se construyen durante gran parte de la vida de un artista y sin embargo no obtiene retribución, referente a esto continúa Smith: “Puede que haya más trabajo en una hora de dura labor que en dos de una tarea sencilla; o en una hora de un oficio cuyo aprendizaje costó diez años que en un mes de trabajo común y corriente”.<sup>551</sup> También es sabido que existe un valor representativo que no siempre es el valor real del precio que se paga, tal como se explica a continuación:

Así, como es el precio nominal o precio en moneda de las cosas lo que finalmente determina la prudencia o imprudencia de todas las compras y ventas, y por ello regula casi todos los negocios de la vida cotidiana que tienen que ver con el precio, no debe sorprendernos si ha sido objeto de mucha más atención que el precio real.<sup>552</sup>

Esto expresa de manera clara el cuestionamiento que gira en torno al uso del dinero como valor representativo, el cual paga un precio que quizá puede sólo resultar simbólico. Así el uso de monedas en tramo hace alusión a lo anterior, siendo las monedas el elemento que se encuentra en vínculo directo con la acción de Victorio, lo cual expresa de forma metafórica el precio del *TRAbajo* pagado con *MO*nedas.

La parte sonora de la obra está conformada por el registro sonoro de monedas, a partir del cual se elaboran micro-composiciones las cuales también contienen la lectura y registro grabado de una selección de poemas de los artistas Serge Pey, poeta francés que trabaja la poesía-acción y poemas del clarinetista, *performer* y poeta Español Miquel Àngel Marín. En el transcurso de la misma se realiza improvisación libre con el clarinete, lo cual crea un diálogo con el registro sonoro de la obra.

Los poemas seleccionados para el registro sonoro se encuentran en diferentes lenguas, pues el presente trabajo pretende crear vínculos creativos en torno a acontecimientos de vanguardia a nivel europeo como internacional dentro de nuestra contemporaneidad, por tanto en alusión a ello, los poemas se registran en la lengua original, poemas realizados en catalán, francés y castellano,

---

<sup>550</sup> SMITH, Adam. *La riqueza de las Naciones*. p. 63 [en línea] 1776 [Consulta: Abril 25 de 2018] Disponible en: <https://es.scribd.com/read/345844045/La-Riqueza-De-Las-Naciones-Golden-Deer-Classics>

<sup>551</sup> *Ibid.* p. 63.

<sup>552</sup> *Ibid.* p. 73.

recitados por los autores de los mismos, los cuales giran en torno a temáticas del trabajo dentro de la cotidianidad, tanto del artista poeta como del intérprete clarinetista, en donde también aparecen analogías al trabajo del escultor y alusiones a la moneda, alrededor de lo que puede surgir en el trayecto de la vida conformada por un sin número de tramos.

La selección de los poemas de Serge Pey del *Traité à l'usage des chemins et des bâtons* (2000),<sup>553</sup> reflejan de manera simbólica las exploraciones místicas de la marcha de la vida con su renacer constante expresado de forma metafórica. A través de su lectura es posible evocar los cambios, las transiciones constantes, el camino, el caminar y el entorno:

*Il dit :*

*Par bâton nous entendons  
tout ce qui dans un  
chemin*

*se dresse comme  
dans un cercle  
en faisant partie de lui*

*Entre le pied nu  
et la chaussure vide  
l'infini hésite  
à laver le pied ou à*

*remplir la chaussure  
pour faire boire la mort*

*Il dit  
la pierre est la logique  
du cercle et de l'eau  
jusqu'au fond*

*Il dit le bâton flotte  
à la surface  
comme un niveau*

La vida conformada por pequeños tramos, recorridos en donde el trabajo del artista tiene un valor y cuyo precio es pagado, sin embargo, esto puede no representar su verdadero valor, de este modo, en relación al arte de acción dentro de la vida se observa muchas veces que “los comerciantes de la *performance* [...] no venden más que el ego hambriento perdiendo el tema, la confusión entre la autenticidad del acto y su verdad,”<sup>554</sup> en donde la manifestación del verdadero valor, tanto de la honestidad expresiva del artista, como de aquello que se pretende mostrar, puede confundirse entre lo superficial del acto en el ansia de retribución económica, restando autenticidad a dicho acto, en este mismo sentido como imagen metafórica podemos verlo expresado en el siguiente poema de la selección que conforma la pieza:

---

<sup>553</sup> PEY, Serge. *Traité à l'usage des chemins et des bâtons*. Toulouse: Ed. Terre Blanche. 2000, p. [s.p.]

<sup>554</sup> PEY, Serge. *Poésie-Action. Manifeste provisoire pour un temps intranquille*, op. cit., p.19.

*Bâton du blé  
qui coupe  
la faux  
Bâton de la monnaie  
qui vent ses images  
Chemin de la rivière  
qui marche sur son eau*

Es importante aclarar que los poemas escritos en castellano que forman parte de la obra también han sido elaborados por Serge Pey, quien ha realizado una selección de sus poemas escritos en esta lengua, que tuviesen relación con la temática propuesta en la obra, en este sentido cabe resaltar que siendo Serge Pey poeta de acción, vincula la parte gestual a la poesía, desde lo cual expresa lo siguiente acerca del uso de la lengua:

Escribir en una lengua, pero también un gesto de la lengua que debemos arrebatarse, y al mismo tiempo un gesto de la escritura sobre la lengua arrebatada. La oralidad es una corporalidad, y la poesía un rito sacrificial: las manos del ojo y la boca del ojo y el pie del ojo, y los pies de la boca y el ojo de la boca. Un ritual del pensamiento y de lo desconocido de la palabra.<sup>555</sup>

Continuando con la selección de poemas, los de Miquel Àngel Marín son tomados de su libro *Música és enxampar mosques* (2011),<sup>556</sup> poemas escritos en catalán, cuyo registro grabado está en su lengua original. Estos poemas reflejan las vicisitudes y el sentir del músico clarinetista en su trabajo diario como instrumentista lo cual se transforma en experiencias de vida.

*L'ofici de música:  
L'individu i el seu cos.  
L'individu i l'instrument.  
L'individu i el material.  
L'individu i la Idea  
L'individu i la representació.  
L'individu i l'altre.  
L'individu i la partitura.  
L'individu i el públic.*

---

<sup>555</sup> PEY, Serge. *Poésie-Action. Manifeste provisoire pour un temps intranquille*, op. cit., p. 59.

<sup>556</sup> MARÍN, Miquel Àngel. *Música és enxampar mosques*. Tarragona: Arola Editors, 2011.

*Música és enxampar mosques*, es el reflejo poético de la relación de las vivencias experimentadas en el quehacer cotidiano y la relación con los diferentes elementos que giran en torno al arte del músico intérprete, en donde expresa sentimientos, ideas, cuestionamientos, en relación con la vida, en donde “leer pentagramas o frasear música como quien labra surcos en el aire”,<sup>557</sup> es una de las analogías plasmadas por Miquel Àngel.

*Una cosa és l'instrument; aquest  
ens dóna el material del nostre art, el so;  
la música és el gest que dóna forma  
a aquest material, és el so modelat,  
igual com l'escultura és la pedra modelada,  
esculpida, feta gest.*

Las propuestas creativas de Miquel Àngel, se encuentran dentro del concepto *live art*, su acercamiento al arte va más allá de los planteamientos académicos indagando en sí mismo y en la relación de su arte con la vida:

Trasmutar el miedo en improvisación, en creación. El miedo como material. ¿Alquimia? [...] El improvisador abre puertas de forma indiscriminada, es un centrifugador, es un punto de fuego y fuga en el remolino codificador... sobretodo, persistir en la libertad. Y la libertad también es llevarse la contraía a un mismo, dado el caso.<sup>558</sup>

Dentro del material sonoro de *TRA\_MO* se realiza improvisación libre con el clarinete, improvisación que pretende de manera simbólica emular y dialogar con los sonidos “Argentiféricos” y plateados de las monedas, así como también se realiza un constante diálogo con las mismas, con la poesía y con las imágenes durante el transcurso de la obra, generando una unidad en torno al tema propuesto en la obra conformada de tramos alegóricos presentados en la imagen y el sonido, los cuales hacen alusión a la vida.

La libre improvisación permite expresar con total libertad sonoridades que se generan en tiempo real y que a su vez tienen un vínculo con lo sonoro de la poesía, las monedas y la imagen, elaboran un diálogo honesto en relación a aquello que surge en el momento presente en la sala, creando un vínculo de cercanía con el público. Sin embargo, es importante mencionar que se realiza un

---

<sup>557</sup> MARÍN, Miquel Àngel. *Improvisación Libre con Miquel Àngel Marín*. Lacarne Magazine Revista de Música Internacional [en línea] 2017 [Consulta: Mayo 09 de 2018] Disponible en: <https://lacarnemagazine.com/improvisacion-libre-miquel-angel-marin/>

<sup>558</sup> *Idem*.

trabajo de estudio previo con el instrumento, lo que permite mayor fluidez en el momento de improvisar y enriquece el material a emplear a partir de posibles ideas generadas durante el estudio, lo cual no condiciona la improvisación sino que la prepara para ser transmitida. Lo inesperado puede surgir en toda la improvisación, por tanto es necesario permitir que fluya libremente lo sonoro, tal como lo señala Matthews “Hay improvisadores que se plantean el proceso sonoro como algo muy similar a la meditación, como un fluir en el que uno apenas es consciente de las decisiones que toma”.<sup>559</sup>

Tanto el soporte grabado de las micro-composiciones con monedas, como el registro sonoro de los poemas y la libre improvisación generan un diálogo constante con la imagen en donde no existe jerarquía ni un orden de importancia, es una correspondencia de materiales expuestos en un mismo espacio que responden a una necesidad expresiva, parten desde lo subjetivo y se transforman en una manifestación creativa perceptible que crean una unidad.

Las imágenes de *TRA\_MO* son referencias fragmentadas de partes visuales de la vida cotidiana en analogía a lo que representa un tramo, siendo este el pequeño fragmento de un recorrido mayor, así las imágenes son partes de un algo mayor, presentadas en algunos momentos con mayor o menor movimiento generado de manera natural, con diferente intensidad lumínica, color, de materia firme, acuosa, o volátil, son una manera sutil y simbólica de mostrar diferentes estados dentro de los trayectos que recorreremos en la vida.

En relación a la utilización de las imágenes dentro contexto natural en esta obra, en donde es de gran importancia la utilización del color y su relación con el sonido podemos mencionar lo expresado por Victorio Macho en sus *Memorias* (1972), quien de manera poética manifiesta su percepción del entorno extrapolándolo al campo artístico:

El canto de mil y mil pajarillos, el vientecillo de la mañana que acaricia a las encinas y a la tierra, cubierta de tomillo, de mejorana y flores, florecillas azules, florecillas amarillas y las margaritas campesinas: todo ello es una maravillosa sinfonía de sonido y de color. Y mi alma también es como un color o como un sonido.<sup>560</sup>

---

<sup>559</sup> MATTHEWS, Wade. *Improvisando La libre Creación Musical*, op. cit., p. 242.

<sup>560</sup> MACHO, Victorio. *Memorias*. op. cit., p. 38.

Es importante señalar que la obra se realiza con un vestido de color negro el cual hace referencia a las sombras de acontecimientos tanto del presente como aquellos del pasado que se ocultan bajo una nube oscura, los pies están descalzos como representación del caminar del alma desnuda, libre de prejuicios, con zapatos no sentimos el trayecto bajo nuestros pies, los pies desnudos sienten cada milímetro de superficie que recorre dentro de este gran tramo o multitud de tramos que son la vida, los pies desnudos sienten de manera física lo que el alma siente en su total desnudez.



Figura 3. *TRA\_MO* (2018) Angelica Rodriguez  
(Fotografía: Alexandre Cortinhas)



<https://youtu.be/JB1NK-AApMQ>

#### 4.3.5 Acción poética sonora: *Clarinete dentro de la REAL-Y-DAD* (Obra)

Esta acción tiene lugar en la calle, en la *Place du Capitole* en *Toulouse*, es presentada el 30 de marzo, fecha del aniversario de Paul Verlaine. Esta obra se realiza en torno a su poema *Art poétique* (1874), el cual es tomado en forma general como referente y como parte de los elementos que conforman la pieza, creando de esta forma un vínculo de manera directa entre la acción poética *Clarinete dentro de la real-y-dad* y la acción poética *La bolsa de Verlaine*, narrada por Alejandro Sawa, lo que contribuye a recuperar las acciones de la bohemia que son parte de la vanguardia española denominadas *proto-performances*.<sup>561</sup>

Es importante resaltar que es Sawa quien da a conocer la poesía de Verlaine en España a través de la lectura de sus poemas, esto crea un vínculo de gran valor y fuerza entre Francia y España dentro la bohemia que gira en torno al simbolismo. Con la acción poética sonora *Clarinete dentro de la real-y-dad*, se pretende realizar una remembranza de la acción de Verlaine, la cual tiene relación directa con el presente, con nuestra contemporaneidad, dado que esta obra estaba planteada con anterioridad, sin que existiera conocimiento de la acción realizada por Verlaine, donde tras conocer la acción en la que se hace uso de monedas narrada por Sawa, se observó el vínculo común por el uso de este elemento como punto de unión entre las dos acciones. A partir de esto se reelaboró la pieza empelando como elemento adicional la narración de tres versos del *Art poétique* de Verlaine, que tienen relación directa con lo que pretende transmitir la acción desde su idea inicial, enriquecida con el poema de Verlaine, todo esto se plantea como refuerzo a estas “obras creativas efímeras de las performances de la vida,”<sup>562</sup> proponiendo de forma indirecta un diálogo entre diferentes entornos y épocas.

Esta obra se encuentra articulada a través de la libre improvisación con clarinete, la cual entra dialogo con otros elementos: monedas, voz y la presencia del cuerpo dentro del entorno, es planteada como una acción poética sonora, en la cual la improvisación dialoga con todos los elementos puestos en “escena” durante el desarrollo de la misma. Para su presentación la clarinetista autora de la misma utiliza un vestido de concierto color plata (*argent*)<sup>563</sup> que hace

---

<sup>561</sup> MOLINA-ALARCÓN, Miguel. *La vía pública como espacio para la acción-reacción sonora: Protoperformances urbanas desde la Bohemia hasta la vanguardia española (1864-1936)*. op. cit., p. 4.

<sup>562</sup> *Ibid.* p. 2.

<sup>563</sup> Plata o *Argent* (en francés) es el nombre que se da al dinero en Francia y en algunos países de Latinoamérica.

alusión al dinero o “plata”, creando una relación con la vestimenta bohemia, y así mismo por ser realizada frente al *Teatro du Capitole* de Toulouse se presenta como una forma simbólica he “irónica” de resaltar lo que la acción pretende mostrar, es decir el valor del arte y del artista.

De este modo, el uso de monedas como elemento simbólico que pretende resaltar el valor del arte, es presentado de manera opuesta, dado que durante la presentación de la pieza se emplean monedas de un céntimo, 364 monedas reunidas de la propina proporcionada por los clientes en el transcurso de un trabajo de verano “extra-artístico”, el cual no tenía vínculo o relación directa alguna con el arte. Durante su presentación estas pequeñas piezas metálicas son ofrecidas a los transeúntes que se detienen a escuchar, o a quienes se acercan a dar dinero durante la acción; estas monedas también son empleadas como elemento sonoro, producido en el momento de ser entregadas a las personas o en el momento que se dejan caer al suelo de manera voluntaria, lo cual invita a escuchar la sonoridad producida por las mismas.

Dentro de la obra se hace uso de la voz, la cual es empleada como elemento sonoro que dialoga con la improvisación, se presenta a través de la recitación diferentes versos tomados del poema *Art poétique* de Verlaine, los cuales tienen directa relación con el sonido improvisado por el clarinete, alternándose con la libre improvisación del clarinete, versos recitados por la clarinetista, de tal modo que se recita un verso y posteriormente se realiza improvisación libre. Esta improvisación está relacionada a su vez con lo que termina de recitarse y con lo que vendrá posteriormente, lo cual genera un hilo discursivo durante la acción, en la medida de lo posible, sin perder el carácter de improvisación en lo sonoro del clarinete.

La improvisación está basada en los elementos formales planteados en el poema tales como la ruptura de la rima, la utilización rítmica y los elementos etéreos. Es importante resaltar que también se elige este poema por su importancia en contenido simbólico relacionado con la música, lo que vincula de manera directa la parte sonora improvisada y la parte sonora de la poesía de Verlaine, es importante mencionar que más allá de este planteamiento durante la improvisación se realiza una doble lectura, de tal manera que no sólo se tiene presente el uso formal, sino que juega una parte muy importante el elemento subjetivo plasmado de forma intuitiva, el cual se relaciona de forma directa con las experiencias de vida y la manera de integrar el arte a la realidad.

En líneas generales, para la presentación son seleccionadas tres estrofas del poema *Art poétique*: 1, 7, 8, las cuales son recitadas durante el desarrollo de la obra, desde lo cual se genera un diálogo con la libre improvisación del clarinete y también con las monedas de un céntimo, creando una suerte de ambiente “bohémio-contemporáneo” generado junto con el vestido que es utilizado. Así mismo se desarrolla una postura subjetiva plasmada durante la acción, la cual tiene vínculo con el poema general y la percepción de la vida misma, en relación a experiencias tanto subjetivas y simbólicas, las cuales pretenden ser reflejadas de forma metafórica a lo largo de la acción:

### **ART POÉTIQUE**

*A Charles Morice.*

*De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui que pèse ou qui pose.*

*Il faut aussi que tu n'aïlles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise :  
Rien de plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint.*

*C'est des beaux yeux derrière des voiles,  
C'est le grand jour tremblant de midi,  
C'est, par un ciel d'automne attiédi,  
Le bleu fouillis des claires étoiles !*

*Car nous voulons la Nuance encore,  
Pas la Couleur, rien que la nuance !  
Oh ! la nuance seule fiancée  
Le rêve au rêve et la flûte au cor !*

*Fuis du plus loin de Pointe la Pointe assassine,  
L'Esprit cruel et le Rire impur,  
Qui Font pleurer les yeux d'Azur,  
Et tout cet ail de base cuisine !*

*Prends l'éloquence et tords-lui son cou !  
Tu feras bien, en train d'énergie,  
De rendre un peu la Rime assagie.  
Si l'on n'y veuille, elle ira jusqu'où ?*

*Ô qui dira les torts de la Rime ?  
Quel enfant sourd ou quel nègre fou  
Nous a forgé ce bijou d'une sou  
Qui sonne creux et faux sous la lime ?*

*De la musique encore et toujours !  
Que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres cieux à d'autres amours.*

*Que ton vers soit la bonne aventure  
Éparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature.*

Este poema ha sido escrito en la prisión de Mons en abril de 1874, su título ha sido antes empelado por el poeta latín Horacio y por el poeta francés Boileau en el siglo XVI. Un *Art poétique*, tradicionalmente, es un largo poema donde el autor define un ideal poético y establece las reglas de la creación, en Verlaine surge de esta misma manera, rechazando y proponiendo formas nuevas en materia de creación.

En el *Art poétique* de Verlaine encontramos alusiones a la concepción poética de Théophile Gautier, quien ha plasmado sus ideas de la poesía en su célebre poema *l'Art* (1852), asimilando el trabajo del poeta al del pintor y del escultor, en Verlaine vemos la referencia en la comparación al trabajo del escultor en el verso 28: "*Qui sonne creux et faux sous la lime*" (que suena hueco y falso bajo la lima) y contrarresta esta idea comparando el trabajo del poeta con el del músico en los versos 1: "*De la musique avant toute chose*" (De la música ante todo), 7: "*Rien de plus cher que la chanson grise*" (nada más caro que la canción gris); 29: "*De la musique encore et toujours*" (De la música ahora y siempre), sugiriendo la necesidad de dar especial énfasis e importancia a la música.<sup>564</sup>

A lo largo de la improvisación libre que tiene lugar dentro de la presentación de la obra, se realizan sonoridades que expresan de forma sugerente lo expuesto en el verso recitado, esto genera unidad a partir de la sonoridad tanto del clarinete como de lo recitado por la voz, podemos

---

<sup>564</sup> DUBOSCLARD, Joël. *Poésies Paul Verlaine. 12 Poèmes Expliqués*. Paris: Hartier 1998, pp. 64-65.

comentar de nuevo la relación de la música y la poesía en el simbolismo, en donde a partir de una exigencia formal y técnica:

Pretende dotar al poema de una autonomía y polivalencia semántica que hasta entonces había pertenecido únicamente a la música [...] puede verse el simbolismo como un empeño por desbancar a la música en este liderazgo estético, y hacerlo precisamente arrebatando a la música algunos de sus mecanismos estéticos característicos.<sup>565</sup>

El vínculo entre lo sonoro, tanto de la improvisación libre con el clarinete, los versos recitados por la voz y la sonoridad de las monedas al ser entregadas o al caer al suelo, generan un diálogo unánime sin que sobresalga ninguno de los elementos que conforman la pieza. Es claro que la improvisación con el clarinete es de mayor duración temporal, sin embargo no por ello se pretende dar una importancia diferente, por el contrario, cada verso es acompañado de la sonoridad del clarinete de manera previa o posterior, sin importar el orden y de la misma manera se realiza en diferentes momentos la acción sonora con las monedas, generando de este modo una invitación a la reflexión entretanto de las diferentes intervenciones de los elementos. Con esto se pretende contribuir de manera sutil a un planteamiento sonoro actual, que parte de diferentes referentes para ser llevados a nuestra contemporaneidad, recordando en cierta medida los planteamientos realizados por Verlaine.

En primavera de 1973 Verlaine escribe una carta a su amigo Edmond Lepelletier, en la cual plantea un sistema marcadamente musical cuyos elementos son el ritmo y el vocabulario, prevalece en él un gusto por los medios tonos ni feliz ni triste y las emociones delicadas,<sup>566</sup> por esto la mención del color gris en su verso 7, huye de las formas definidas de la escultura, evocando el aire, el agua como en el verso 3: *“Plus vague et plus soluble dans l’air”* (Más imprecisa y más soluble en el aire) esto para decir que el ritmo debe ser casi imperceptible, soluble... reprobando el excesivo valor de la rima:<sup>567</sup>

*Ô qui dira les torts de la Rime?  
Quel enfant sourd ou quel nègre fou  
Nous a forgé ce bijou d’un sou  
Qui sonne creux et faux sous la lime?*

---

<sup>565</sup> TODÓ, Lluís M<sup>a</sup>. *El simbolismo. Nacimiento de la poesía moderna*. Barcelona: Montecinos Editor, S.A., 1987, p. 15.

<sup>566</sup> SCHNEIDER, Albert. *L’Art poétique du Paul Verlaine*. p. 4 [en línea] 1967 [Consulta: Marzo 23 de 2018] Disponible en: [http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/34110/ANM\\_1964\\_1965\\_107.pdf?sequence=1](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/34110/ANM_1964_1965_107.pdf?sequence=1)

<sup>567</sup> DUBOSCLARD, Joël. *Poésies Paul Verlaine. 12 Poèmes Expliqués*, op. cit., p.65.

Verlaine prefiere lo impar, expresa que el verso par es demasiado preciso, cuadrado, limpio, planteando que el verso debe ser más soluble, vacilante, fluido, ligero, casi vaporoso, más sutil, su naturaleza impar es difícil precisar, es por esto que en Verlaine lo musical prevalece, verso 1: “*De la musique avant toute chose*” (De la música ante todo), prefiriendo el verso impar, verso 2: “*Et pour cela préfère l’Impar*” (y por ello prefiero lo impar). Así, durante la presentación de la pieza se realizan movimientos sutiles que tienen vínculo con este planteamiento, en la sonoridad lo impar y en diferentes ocasiones con el movimiento corporal ligado a lo sonoro se expresa lo fluido, lo soluble, también al permitirse resbalar las monedas de las manos o simplemente lanzarlas al aire para obtener una sonoridad ligada directamente a lo recitado y lo improvisado por el clarinete.

Observamos que en esencia Verlaine expresaba fundamentalmente la voz de su alma liberándola de las restricciones de un ritmo fijo, definiendo así lo impar como el contrario del ritmo par, rompe con la forma binaria de la poesía introduciendo métrica variable, quitando el efecto de regularidad y base rítmica,<sup>568</sup> lo impar y la musicalidad están ligadas así como su “ligereza aérea,”<sup>569</sup> expuesto en el verso 30: “*Que ton vers soit la chose envolée*” (Que tu verso sea la cosa que se voló), reforzada en el verso siguiente 31: “*Qu’on sent qui fui d’un âme en allée*” (Que sentimos que huye de un alma que se fue). La acción general tuvo como premisa lo expresado en diferentes partes del poema.

Verlaine “rompió en su honor los crueles grilletos del verso”,<sup>570</sup> centrándose principalmente en la musicalidad dentro del verso más que en la rima, como una idea de fluidez sonora, creando “todo un sistema de asonancias y de aliteración en el interior de los versos”,<sup>571</sup> resta riqueza a la rima convencional, defiende su musicalidad, la cual está en desacuerdo con la armonía tradicional de la poesía.<sup>572</sup>

En el verso 27 vemos el valor que da a la rima: “*Nous a forgé ce bijou d’un sou*” (Nos ha forjado esta joya de un céntimo), como si para él la rima fuese una joya de un céntimo, es decir de muy poco valor, en el verso 26: “*Quel enfant sourd ou quel nègre fou*” (Que niño sordo o que negro loco) manifiesta de manera simbólica su opinión en contra de la rima como demasiado sonora y

---

<sup>568</sup> VIEGNES, Michel. *Sagesse Amour Bonheur de Paul Verlaine*, op. cit., p.147.

<sup>569</sup> DUBOSCLARD, Joël. *Poésies Paul Verlaine. 12 Poèmes Expliqués*, op. cit., p. 66.

<sup>570</sup> MORÈAS, Jean. *Manifeste du Symbolisme*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición original a partir de Le Figaro, 18 de septiembre de 1886. [en línea] 2011 [Consulta: Marzo 25 de 2018] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/manifeste-du-symbolisme/>

<sup>571</sup> DUBOSCLARD, Joël. *Poésies Paul Verlaine. 12 Poèmes Expliqués*, op. cit., p. 67.

<sup>572</sup> VIEGNES, Michel. *Sagesse Amour Bonheur de Paul Verlaine*, op. cit., p.151.

de musicalidad exagerada y quizá en cierta medida indiscreta, por eso la alusión al niño sordo y el negro loco,<sup>573</sup> reforzando lo anterior con lo escrito en el verso 28: “*Qui sonne creux et faux...*” (que suena hueco y falso...), lo que realza el valor de la joya de un céntimo forjada sobre lo hueco y falso resaltando la verdadera musicalidad.<sup>574</sup> De forma análoga durante la acción se entregan monedas de un céntimo insinuando con tono de ironía, ¿lo que entregamos? ¿lo que recibimos?, cuestionando en cierta medida el valor verdadero del arte.

Verlaine se opone a la falsa poesía, por ello cultiva para ella misma la poesía de la emoción y de lo natural,<sup>575</sup> reforzando el uso de la aliteración vemos de manera manifiesta en el verso 30 y 31: “*Que ton vers soit la chose envolée*” (Que tu verso sea la cosa que voló), “*Qu’on sent qui fuit d’une âme en allée*” (Que sentimos que huye de un alma que se fue), lo que representa lo ligero, un vuelo y traduce los impulsos del alma,<sup>576</sup> en el verso 32 “*Vers d’autres cieus à d’autres amours*” (Hacia otros cielos y a otros amores), como una relación entre lo sublime y lo terrenal.



Figura 4. *Clarinete dentro de la real-y-dad* (2018) Angelica Rodriguez



<https://youtu.be/qwru4OfD51k>

<sup>573</sup> SCHNEIDER, Albert. *L'Art poétique du Paul Verlaine*, op. cit., p. 7.

<sup>574</sup> DUBOSCLARD, Joël. *Poésies Paul Verlaine. 12 Poèmes Expliqués*, op. cit., p.65.

<sup>575</sup> *Idem*.

<sup>576</sup> SCHNEIDER, Albert. *L'Art poétique du Paul Verlaine*, op. cit., p. 8.

De este modo se da por finalizada la correspondencia y recorrido entre la vida y lo sonoro, planteamiento de las dos acciones poéticas *Clarinete dentro de la real-y-dad* y *TRA\_MO*.

## 4.4 AUREOVIDA UTORREALISTA

### 7.4.1 Desde las ideas aureolares, ucrónicas, utópicas a lo distópico

Antes de entrar en el contenido de la obra *Aureovida Utorrealista*, es esencial señalar las ideas que circulan en el trasfondo de la misma, a partir de las cuales su esencia es nutrida guardando relación con vivencias de carácter personal, en una suerte de recorrido sutil, que sin pretensión alguna se manifiesta en un discurso inefable.

De esta manera las ideas aureolares, ucrónicas, utópicas y distópicas, son presentadas en una traducción de carácter subjetivo vivencial. A partir de esto podemos tomar como punto de partida la selección de versos del poema de Peter Hanked *Cuando el niño era niño*, acompañando así las ideas que giran en torno a la obra.

#### *CUANDO EL NIÑO ERA NIÑO (fragmento)<sup>577</sup>*

*Cuando el niño era niño,  
andaba con los brazos colgando,  
quería que el arroyo fuera un río,  
que el río fuera un torrente,  
y este charco el mar. [...]*

*Imaginaba claramente un paraíso  
y ahora apenas puede intuirlo.  
Nada podía pensar de la nada,  
y ahora se estremece ante a ella.*

*Cuando el niño era niño,  
jugaba abstraído,  
y ahora se concentra en cosas como antes  
sólo cuando esas cosas son su trabajo. [...]*

---

<sup>577</sup> HANKED, Peter. *Cuando el niño era niño* (1987). (De la película *El cielo sobre Berlín*. Fragmento)

*En cada montaña ansiaba  
la montaña más alta  
y en cada ciudad ansiaba  
una ciudad aún mayor  
y aún sigue siendo así.*

*Cuando el niño era niño, soñaba, imaginaba, jugaba, creaba y dentro de su propia realidad las posibilidades eran más que probabilidades, eran hechos perfectamente factuales.<sup>578</sup>*

La aproximación a una realidad planteada desde la lógica con el tiempo veda las ideas, aquellas ideas que surgen desde la imaginación, lo ilusorio, los sueños, las fantasías, creando otra suerte de realidades. Desde esta perspectiva podemos mencionar a Heidegger, quien propone acentuar “el carácter del aparecer y de la visibilidad de la idea. La idea no es aparecer de *otra* realidad, sino que aparece como la realidad”.<sup>579</sup> En este sentido podemos decir que las ensoñaciones forman parte de este entramado de ideas que no pertenece al mundo lógico y sin embargo producen geniales resultados, Nietzsche plantea “que lo lógico es necesario a los hombres y que de lo ilógico nacen muchos bienes”,<sup>580</sup> de aquí surge lo creativo y lo ingenioso, así mismo plantea que la realidad “no es estable, sino que está haciéndose; la verdad es hacerse, devenir.”<sup>581</sup>

Para realizar una aproximación al mundo de las ideas que aquí nos interesa podemos hacer alusión a las ensoñaciones, que en ciertas situaciones surgen como posibles anhelos, los cuales a su vez guardan un vínculo con la realidad y no se encuentran manifiestos en ella, pueden ser una construcción imaginaria que conserva relación con la realidad, con lo cotidiano, con la vida. De esta manera, cuando a un proceso de pensamiento que resulta en idea le adicionamos una carga de irrealidad, de virtualidad surgen las denominadas ideas aureolares:

Una *Idea aureolada* es una Idea que solo puede considerarse referida a un proceso real (“realmente existente”) cuando lo envuelve con una “aureola” tal que sea capaz de incorporar las referencias positivas (“realmente existentes”) a unas referencias aún no existentes, pero tales que solo cuando son concebidas como realizadas en un futuro

---

<sup>578</sup> Cuaderno de anotaciones. Reflexiones personales entorno al tema (sin fecha).

<sup>579</sup> BERCIANO, Modesto. *Superación de la Metafísica en Martín Heidegger*. España: Servicio de publicaciones Universidad de Oviedo, 1991, p. 164.

<sup>580</sup> NIETZSCHE, Federico. *Humano, demasiado humano*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1986, p. 47.

<sup>581</sup> BERCIANO, Modesto. *Superación de la Metafísica en Martín Heidegger*, op. cit., p. 185.

virtual, las referencias positivas pueden pasar a ser interpretadas como referencias de la Idea aureolar.<sup>582</sup>

Las ideas aureolares surgen desde lo existente, se forman proyectándose a su realización futura, estas ideas son establecidas como aureolares puesto que los elementos futuros que las constituyen y que son parte de una idea inicial construidos en el presente la acompañan como una aureola, “a la manera como acompaña la aureola a la cabeza del santo, que dejaría de serlo, en la pintura, en el momento en el cual esa aureola fuese borrada”,<sup>583</sup> de tal manera que si la proyección futura desaparece por su realización, el carácter aureolar desaparece de la idea. En este mismo sentido Laclau señala que aquellas “ideas que se pretenden alcanzar, pero que al ser imposibles de alcanzar en su totalidad se convierten en ideas aureolares, en horizontes y no en fundamentos [...] Las ideas aureolares son figurativas”.<sup>584</sup>

Una idea aureolar puede constituirse por sus proyecciones futuras que guardan un vínculo con lo real, con lo existente pero que no son del todo tangibles: globalización, comunismo, democracia, religión, dios, son algunos ejemplos de ideas que se apoyan en sí mismas para mantener su vigencia.<sup>585</sup> Para potenciar tales ideas es posible recurrir a la imaginación desde la cual se hace factible idear, crear y recrear mundos en torno al mundo existente que se manifiesta en ideas, “Entonces, la imaginación le suministra conscientemente imágenes, tomándolas de prestado a las impresiones visuales del día”,<sup>586</sup> de tal manera que “Las Ideas aureolares se suponen que están ya existiendo (que son realmente existentes), pero siempre que se presuponga que están ya dadas las condiciones futuras de su propia existencia actual”.<sup>587</sup>

Es fácil que el niño desde su mirada ingenua realice proyecciones de potencialidades futuras que parten desde su infantil conciencia del mundo, en relación con la humanidad y valores que circulan en su entorno, sin embargo, ya en la edad adulta la percepción de su realidad modificada puede guardar la inocencia de la infancia, el anhelo por conservar aquel mundo imaginado en un intento

---

<sup>582</sup> GARCIA, Pelayo. Diccionario Filosófico. Ideas Aureolares / Ideas Utópicas. [en línea] 2018 [Consulta: Enero 10 de 2018] Disponible en: <http://www.filosofia.org/filomat/df787.htm>

<sup>583</sup> LOPEZ, Daniel. *El Mito de la Revolución Mundial*. Postmodernia. [en línea] 2018 [Consulta: Enero 11 de 2018] Disponible en: <http://www.posmodernia.com/el-mito-de-la-revolucion-mundial/>

<sup>584</sup> RODRIGUEZ, José. VELEZ, Iván. ARMESILLA, Santiago. ROBLEDO, Ismael. *Podemos ¿Comunismo, populismo o socialfacismo?* España: Pentalfa Editores, 2016, p. 118.

<sup>585</sup> GARCIA, Pelayo. Diccionario Filosófico. Ideas Aureolares / Ideas Utópicas, op. cit.

<sup>586</sup> NIETZSCHE, Federico. *Humano, demasiado humano*, op. cit., p. 29.

<sup>587</sup> GARCIA, Pelayo. Diccionario Filosófico. Ideas Aureolares / Ideas Utópicas, op. cit.

de mantenerse fiel a sus ideales, creando una suerte de ideas aureolares que surgen de sí en vínculo con su propia vida:

[...] la proclamación de muy diversas ideas aureolares entendidas en términos de valores (paz, tolerancia, democracia, dialogo, la propia idea de humanidad, &c.) por recubrir con la generalidad del valor su inexistencia actual junto a su idealidad en la conciencia particular del ciudadano, bien a través del político o el pedagogo que deberá realizarla o contribuir a realizarla.<sup>588</sup>

Continuando con el mismo proceso de ensoñación apoyado en la imaginación, podemos tomar como referente Heidegger quien plantea que “La imaginación (*facultas imaginandi*) es una facultad de intuiciones, aún sin la presencia del objeto”,<sup>589</sup> en este sentido la imaginación puede ser desbordada traspasando los límites de la realidad y de lo realizable, lo cual da cabida a las ideas ucrónicas.

Las ideas ucrónicas toman referentes que no existen ni en el pasado ni en el futuro, son ideas apoyadas en la realidad, modificadas de manera desbordante adquiriendo así un carácter que no es ni real pero tampoco virtual. “Las ideas ucrónicas no son en cuanto tales proyectos operatorios, puesto que precisamente se conciben como inaccesibles, de otro modo no serían ucrónicas”.<sup>590</sup> La ucronía se plantea hechos que no pueden existir, fuera de todo tiempo, pero sin embargo pueden ser realizados de manera ficticia tomando como referente el pasado.

*Ucronía* es aquella situación históricamente ficticia en la que se considera la posibilidad de la existencia de acontecimientos que nunca se dieron en un determinado tiempo pretérito pero que, sin embargo, se juega con su posibilidad para ver qué podría haber ocurrido si ellos hubieran sucedido.<sup>591</sup>

La ucronía propone posibles realidades sobre hechos conocidos planteados de forma especulativa a manera de historia ficción. Su significado etimológico viene del griego οὐ [ou] no, y, χρόνος [khrónos] tiempo, lo que traduce no tiempo o fuera del tiempo,<sup>592</sup> siendo de esta manera lo que no

---

<sup>588</sup> MARTÍN, Luis Carlos. *El valor de la Axiología. Crítica a la Idea de Valor y a las teorías y doctrinas de los Valores*. España: Pentalfa Ediciones, 2014, 405.

<sup>589</sup> BERCIANO, Modesto. *Superación de la Metafísica en Martín Heidegger*, op. cit., p. 108.

<sup>590</sup> GARCIA, Pelayo. *Diccionario Filosófico. Ideas Aureolares / Ideas Utópicas*, op. cit.

<sup>591</sup> CENTENO, Salvador. *Diccionario Filosófico de Centeno. Ucronía*. [en línea] 2017 [Consulta: Enero 12 de 2018] Disponible en: <https://sites.google.com/site/diccionariodecenteno/ucronia>

<sup>592</sup> *Idem*.

existe en ningún tiempo. Este término fue propuesto en el siglo XX por el filósofo francés Charles Reunouvier (1815 – 1903), en su obra, *Ucronía: La utopía en la Historia* (1957).

Podemos observar que la ucronía guarda semejanza con el término utopía por la manera en que es elaborado. El término utopía creado por Tomás Moro (1478 – 1535) proviene del griego οὐ [ou] no, y τόπος [tópos] lugar, lo que significa: no lugar, sin lugar, lugar que no existe. “La utopía casi siempre mira hacia el futuro, cuando lo hace hacia el pasado generalmente se usa el término ucronía”,<sup>593</sup> de esta manera tenemos dos términos que proponen ideas fuera del tiempo y del lugar.

Tomás Moro adopta el término para dar título a su obra *Utopía* (1516), en la que plantea una representación ficticia de un mundo idealizado, de una sociedad perfecta a partir de la creación de la Isla con el mismo nombre, en donde se propone una organización social y política que abarca temas tales como la economía, la cultura, la religión, entre otros, de manera contrastante en diversos aspectos con la organización social de su época; la utopía utiliza “la descripción de una nación imaginaria como vehículo para teorías de filosofía política y críticas de instituciones políticas contemporáneas”.<sup>594</sup>

El termino utopía plantea un doble significado εὐτοπία: εὐ, buen y τόπος [tópos] lugar, lo que significa: buen lugar, así en líneas generales podemos argüir que la utopía es un “lugar que no existe” y con proyecciones a un “buen lugar”. Una breve reseña de ello lo podemos leer en la obra *Utopía* en donde una situación ideal es planteada en un espacio que no tiene lugar: “el pueblo no tiranizado ni engañado estableció de común consentimiento acerca de las comodidades de la vida; es decir: que todos disfruten de toda clase de beneficios y deleites”.<sup>595</sup>

Dentro de diversidad de situaciones ideales e imaginadas que entran en el mundo de las ideas Mannheim plantea que “todas aquellas ideas que no encajan en el orden corriente, concreto y *de facto* se designan como «irreales» o trascendentes a la situación”,<sup>596</sup> de esta forma, cuando las ideas no encajan con los condicionamientos propios de una sociedad en una época determinada,

---

<sup>593</sup> CENTENO, Salvador. *Diccionario Filosófico de Centeno. Ucronía*. op. cit.

<sup>594</sup> KENNY, Anthony. *Tomás Moro*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 34

<sup>595</sup> MORO, Tomás. *Utopía*. [en línea] 2013, p. 43. [Consulta: Enero 13 de 2018] Disponible en: <https://es.scribd.com/read/352818776/Utopia#>

<sup>596</sup> MANNHEIM, Karl. *Ideología y Utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 171.

se originan las ideas utópicas, siendo ideas que “trascienden la situación social, pues orientan la conducta hacia elementos que no contienen la situación, tal como se halla realizada en determinada época”.<sup>597</sup>

Estas ideas se proponen con el anhelo de su existencia, el hecho de que no existan no significa que se pierda la esperanza de su posible realización, sin embargo, estas ideas no llegan a ejecutarse: “Los intentos «utópicos» sea como posibilidad o ansia de felicidad, o como proyecto o nostalgia o como perenne herejía o búsqueda irracional de lo imposible, como anticipación o impulso de progreso, han estado siempre presentes”.<sup>598</sup>

El carácter irrealizable es inherente a la idea utópica, sin embargo, en lo esencial de la misma se plantea con la intención de su realización, como una proyección, sin importar que en la realidad actual no sea congruente. La idea utópica observada dese un sentido lógico y realista es irrealizable:

La connotación contemporánea del concepto «utópico», designa, ante todo una idea que, en principio es irrealizable [...] Sin embargo, los hombres cuyos pensamientos y sentimientos se hayan vinculados a cierto orden de existencia en el cual ocupan cierta posición, manifestarán siempre la tendencia a designar como absolutamente utópicas todas las ideas que son irrealizables sólo dentro de la estructura que viven ellos mismos.<sup>599</sup>

De esta manera puede catalogarse como irrealizable y por tanto utópico aquello que no puede ser concebido dentro de los parámetros sociales convencionales, “Un estado de espíritu es utópico cuando resulta incongruente con el estado real dentro del cual ocurre”.<sup>600</sup> El uso más recurrente del término utopía plantea “sobre cómo viviríamos y en qué clase de mundo viviríamos si pudiéramos hacerlo. La construcción de mundos imaginarios, libre de las dificultades que nos acosan en la realidad, tiene lugar de una forma u otra en muchas culturas”.<sup>601</sup>

En términos generales dentro de este entramado de ideas que poseen una base irreal, ficticia, imaginaria y que entran en diálogo con lo real, encontramos que las ideas utópicas y ucrónicas no existen ni pueden existir en un espacio y tiempo; las ideas aureolares “se suponen que están en

---

<sup>597</sup> MANNHEIM, Karl. Ideología y Utopía. Introducción a la sociología del conocimiento, op. cit., p. 172.

<sup>598</sup> BLANCO, Rogelio. *La ciudad ausente*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1999, pp. 202-203.

<sup>599</sup> MANNHEIM, Karl. Ideología y Utopía. Introducción a la sociología del conocimiento, op. cit., pp. 172-173.

<sup>600</sup> *Ibid.* p. 169.

<sup>601</sup> LEVITAS, Ruth. The concept of Utopia. Berna: Peter Lang, 1990, p. 1.

marcha, como si las condiciones futuras de su existencia estuviesen dadas en la actualidad".<sup>602</sup> Las ucrónicas se dirigen hacia el pasado, las utópicas se proyectan al futuro y las aureolares se ubican entre el presente y futuro.

El siguiente esquema expone los factores y características que permite generar los diferentes tipos ideas: aureolares, ucrónicas y utópicas.

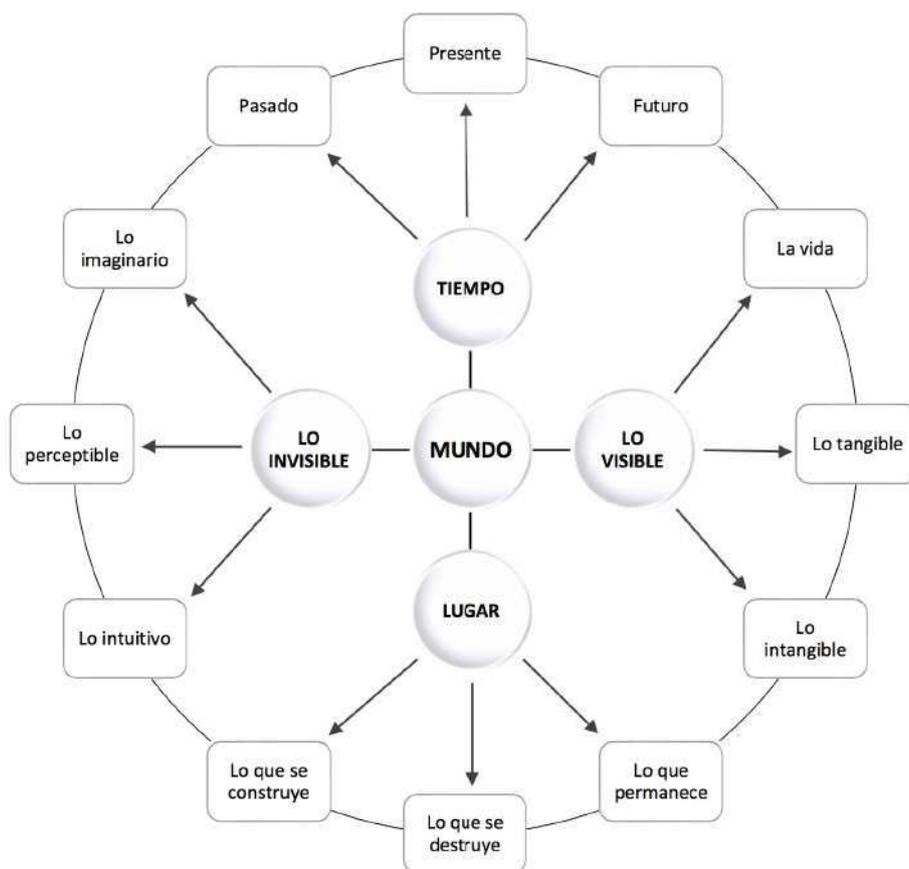


Figura 1. Representación visual de las ideas que conforman *Aureovida Utorrealista* (Gráfica: Angelica Rodriguez)

Si tomamos como base el mundo, posteriormente alrededor de este mundo se desencadena una suerte de mundos que surgen desde la vida, así la vida dentro del mundo contiene una multiplicidad de otros mundos imaginarios de carácter místico, mágico, intangible, otros mundos soñados, personales, infinitos, ideales, trágicos, estafalarios, o reservados, parece así tanto en el presente como en el pasado y quizá en el futuro:

<sup>602</sup> LOPEZ, Daniel Miguel. *El Mito de la Revolución Mundial*. Postmodernia, op. cit.

Si durante largos períodos de la evolución de la humanidad hemos sido adiestrados en esta forma de agitación fantástica de la primera idea que surge. Así, el sueño es una recreación para el cerebro, que durante el día satisface las severas exigencias del pensamiento, tales como han sido establecidas por la civilización superior. Hay un fenómeno hermoso en la inteligencia despierta que podemos tomar en consideración como pórtico y vestíbulo del sueño. [...] Hay más; la inteligencia, de acuerdo con la imaginación, elabora bien pronto de estos juegos de colores, de suyos informes, figuras determinadas, personajes, paisajes, grupos animados.<sup>603</sup>

Cuando entramos en el mundo de los sueños desde la razón, la percepción de la realidad puede verse alterada, quizá de la manera expresada por Goya: “El sueño de la razón producen monstruos”<sup>604</sup>. Si nos sumergimos en nuestros propios pensamientos, podemos generar opiniones en un vínculo con la razón creando multiplicidad de cuestionamientos que conducen a nuevas cuestiones, en un bucle interminable, “La razón humana tiene, en un genero de sus conocimientos el singular destino de verse agobiada por preguntas que no puede eludir, pues le son planteadas por la naturaleza de la razón misma”.<sup>605</sup>

Si los sueños se vinculan a la razón objetiva, la percepción de la realidad puede verse afectada, de tal manera que los sueños entran en contacto directo con la realidad desde la razón, en este caso el mundo imaginado ya no será el mismo, por tanto, la percepción del mundo tangible se verá igualmente afectada. La razón supone, reelabora la realidad, argumenta desde conjeturas que pueden ser o no constatadas, Kant plantea que:

La razón, que se eleva sin cesar por medio de tan poderosos argumentos que, aunque empíricos, crecen constantemente bajo sus manos, no puede dejarse abatir por las dudas de la especulación sutil y abstracta hasta tal punto, que una mirada que ella eche a las maravillas de la naturaleza y de la majestad de la fábrica del mundo no la arranque de cualquier indecisión cavilosa, como [si la arrancara] de un sueño, para [hacerla] elevarse de grandeza en grandeza, hasta la máxima [grandeza], [y] de lo condicionado a la condición, hasta el supremo e incondicionado creador.<sup>606</sup>

---

<sup>603</sup> NIETZSCHE, Federico. *Humano, demasiado humano*, op. cit., p. 28.

<sup>604</sup> Obra de Francisco José de Goya. *El sueño de la razón produce monstruos*. Aguafuerte, Aguatinta sobre papel venturado, ahuesado. 1797-1799.

<sup>605</sup> KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Argentina: Ediciones Colihue, 2007, p. 5.

<sup>606</sup> *Ibid.* p. 669.

Cuando en los intersticios del dialogo entre lo objetivo y lo subjetivo, el tiempo y el espacio, lo perceptible e imperceptible aparece la razón, crea y recrea el mundo visible desde el mundo de las ideas, ideas ficticias en torno a la realidad que no necesariamente tienen por qué ser de carácter ideal. A partir de esto podemos dar paso a las ideas antiutópicas o distópicas, término acuñado por John Stuart Mill en 1868, para hacer referencia al estado de anomalía dentro de un sistema político.<sup>607</sup> El término distopía proviene del griego *δυσ* [*dys*] 'dis mal, difícil, y, τόπος [tópous] lugar, lo que significa: mal lugar o difícil lugar.

La distopía o antiutopía “es una *utopía perversa* donde la realidad transcurre en términos opuestos a los de una sociedad ideal”,<sup>608</sup> su nacimiento se apoya en el término utopía proponiendo una antítesis al mismo, si la utopía proyecta una sociedad perfecta la distopía plantea una sociedad indeseable. También se define como la “representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana”.<sup>609</sup>

Alrededor de las ideas distópicas se construyen críticas de los acontecimientos actuales en donde de manera irónica se proyecta un futuro imaginario negativo, una sociedad que avanza a su propia decadencia. Tomando como referencia las diversas polaridades: luz y oscuridad, paz y guerra, bueno y malo, belleza y fealdad, etc., esto, se verá reflejado de igual manera en el pensamiento humano; en el mundo de las ideas las polaridades estarán inevitablemente presentes, de tal suerte que a las ideas utópicas las seguirá las ideas distópicas o viceversa. En este mismo contexto, la imposibilidad de una sociedad perfecta, pacífica y equitativa se hace patente en los acontecimientos que transcurren en la humanidad, observando así ideas que surgen de manera opuesta a las utópicas, en este mismo sentido Nietzsche expresa que:

Es una vana idea de utopistas y bellas almas esperar mucho todavía (o mucho solamente entonces) de la humanidad, cuando se haya olvidado de hacer la guerra. Entretanto, no conocemos otro medio que pueda dar a los pueblos fatigados esa ruda energía del campo de batalla, ese profundo odio impersonal, esa sangre fría en el que mata unida a una buena conciencia, ese ardor común por el aniquilamiento del enemigo, esa audaz indiferencia por las grandes pérdidas, por la propia vida y la de las personas que se ama, ese quebrantamiento sordo de las almas comparable a los terremotos, con tanta fuerza y

---

<sup>607</sup> CLAEYS, Gregory. *The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell*. En CLAEYS, Gregory. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p 107.

<sup>608</sup> SECO, Manuel., ANDRÉS; Olimpia y RAMOS Gabino. Diccionario del Español Actual. *Distopía*. Madrid: Aguilar, 1999, p. 1647.

<sup>609</sup> RAE. Diccionario de la Real Academia de la lengua española. *Distopía*. [en línea] 2018 [Consulta: Enero 18 de 2018] Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=DyzvRef>

seguridad como los produce toda gran guerra [...] La civilización no puede prescindir de las pasiones, de los vicios y de las maldades.<sup>610</sup>

Desde las ideas distópicas que parten de acontecimientos presentes se proyectan futuros siniestros, de tal suerte que “se entiende por distopía una obra de anticipación en la que se describe una sociedad opresiva y cerrada en sí misma bajo el control de algún tipo de estado, institución o gobierno autoritario”.<sup>611</sup> La incertidumbre de un posible mundo mejor basada en los temores desde la razón proyecta un mundo peor, que en cierta medida y contexto no dista del mundo tal y como lo conocemos, en este sentido la proyección futura puede ser la continuación aumentada de hechos negativos actuales.

*Lo que veo oigo y huelo,  
¿no es sólo la apariencia de un mundo frente al mundo?  
¿Existe de verdad el mal  
y gente que en verdad es mala?  
¿Cómo es posible que yo, el que yo soy,  
no fuera antes de existir;  
y que un día yo, el que yo soy,  
ya no seré más éste que soy?*<sup>612</sup>

*¿la realidad en realidad no es la realidad? El mundo no es como el mundo que habíamos imaginado una vez, pero tampoco es el mundo que nos muestra la realidad, y entonces ¿Qué es la realidad? ¿Qué es el mundo? Hoy soy un mundo, hoy soy una realidad o una irrealidad, mañana seré otra. La realidad será otra realidad o irrealidad, en relación a las mismas realidades que se sitúan fuera de mi en un mundo y que afectan mi propio universo, que muchas veces es ajeno al mundo real. Las sensaciones que tocan lo real y lo irreal, los deseos y sueños, tanto positivos como negativos, la vida dentro del mundo, en el que todo aquello que hacemos se refleja desde nuestro mundo al mundo...*<sup>613</sup>

---

<sup>610</sup> NIETZSCHE, Federico. *Humano, demasiado humano*, op. cit., pp. 295-296.

<sup>611</sup> FERNÁNDEZ, Francisco. *Utopías e ilusiones naturales*. Barcelona: Intervención Cultural, 2007, p. 217.

<sup>612</sup> HANKED, Peter. *Cuando el niño era niño*. (Fragmento), op. cit.

<sup>613</sup> Cuaderno de anotaciones. Reflexiones personales entorno al tema (sin fecha).

#### 4.4.2 Sobre lo irreal en lo real de la vida y lo real en lo irreal de la vida

Las ideas que surgen en relación a la vida, desde el sentir profundo y sutil, son de naturaleza distinta a aquellas que vienen desde la lógica o la razón, así, cuando un pensamiento o una idea se desvía a la razón, lo esencial de la vida se disipa, de tal manera que se pone en relieve únicamente el mundo físico, lo material, lo tangible y lo susceptible de ser medido o demostrado, por tanto, todo aquello que no pertenece a esta categoría, es decir lo que se encuentra fuera de los parámetros explicativos desde la lógica, no comprenderá las causas sublimes de lo subjetivo. Si predomina lo sensible “Nuestro razonamiento, tan seguro de sí cuando circula a través de las cosas inertes, se siente a disgusto sobre este nuevo terreno”,<sup>614</sup> es decir en el terreno de lo que no le es familiar, de terreno de lo sensible.

Sin embargo, cuando se establece un diálogo entre lo racional y lo irracional las ideas toman un matiz diferente a través del cual emerge otra percepción del mundo. Conscientes de nuestra realidad y estando en ella empezamos a elucubrar surgiendo de esta manera las diferentes ideas que son planteadas alrededor de la obra *Aureovida Utorrealista*, puesto que somos esencialmente y potencialmente creadores de nuestra propia realidad basada en cierta medida en la imaginación o en la ensoñación; en este sentido Bergson plantea que:

De un espíritu nacido para especular o para soñar podría admitir que permanece exterior a la realidad, que la deforma y que la transforma, quizás incluso que la ha creado, como creamos las figuras de hombres y de animales que recorta nuestra imaginación en la nube que pasa.<sup>615</sup>

Existe un vínculo inevitable entre lo físico, lo tangible y lo subjetivo, lo irreal, de tal suerte que si se produce un diálogo entre las dos partes, es decir, empleando tanto la razón como la imaginación se genera un impulso creador que habla por sí mismo. “La razón ordena las percepciones sensibles que nos dan el mundo material”,<sup>616</sup> la cuestión consiste en mantener un equilibrio o un diálogo equitativo entre las dos partes “Porque la razón aniquila y la imaginación entera, integra o

---

<sup>614</sup> BERGSON, Henri. *La evolución creadora*, op. cit., p. 434.

<sup>615</sup> *Ibid.* p. 435.

<sup>616</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Lurnia [en línea] 1912, p. 317. [Consulta: Febrero 5 de 2018] Disponible en: <http://www.ataun.net/bibliotecagratis/Cl%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Miguel%20de%20Unamuno/Del%20sentimiento%20tr%C3%A1gico%20de%20la%20vida.pdf>

totaliza; la razón por sí sola mata y la imaginación es la que la vida”,<sup>617</sup> para así generar desde la propia vivencia un vínculo con el mundo tangible e intangible en el proceso creativo, de tal suerte que lo ideal en cierta medida cobra vida.

Lo irreal se forja en gran medida desde lo real, tal como lo afirma Zubiri: “la vida humana no se compone sólo de realidades sino también de irrealidades. [...] Junto a lo real tendríamos, pues, lo irreal que, en el caso concreto del hombre, constituiría un ingrediente de su vida”,<sup>618</sup> por tanto en la relación real e irreal nos forjamos mundos, con una carga sensible que evoca tanto lo tangible del mundo real como lo intangible del mundo imaginario e ideal, de tal suerte que en el proceso creativo existe un diálogo entre aquello que existe y lo que es imaginario.

Desde la percepción subjetiva del mundo el diálogo interior que sostenemos en relación a la vida, que es en sí misma a su vez tangible e intangible, se construyen ideas que pueden ser de carácter distinto, tales como las ideas aureolares, ucrónicas, utópicas y distópicas, que conforman la obra. Estas ideas surgen a partir de experiencias propias en relación al mundo y de vivencias interiores, de carácter subjetivo de la percepción del mundo. De esta manera en el proceso creativo es posible manifestar desde la obra aquello que se está viviendo o sintiendo, en otra suerte de lenguaje que es propio del artista, en este sentido Bergson expone que:

Toda acción apunta a la obtención de un objeto del que nos vemos privados, o a crear algo que todavía no existe. En este sentido muy particular, llena un vacío y va de lo vacío a lo lleno, de una ausencia a una presencia, de lo irreal a lo real. La irrealidad de que aquí tratamos es, por lo demás, puramente relativa a la dirección en la que se ha comprometido nuestra atención, porque estamos inmersos en realidades y no podemos salir de ellas; únicamente, si la realidad presente no es la que buscábamos, hablamos de la *ausencia* de la segunda allí donde constatamos la *presencia* de la primera.<sup>619</sup>

En vínculo con lo anterior en la obra *Aureovida Utorrealista* se exponen irrealidades de la realidad o realidades de lo irreal, desde el sentir y en vínculo con la vida. Toma prestada del mundo objetivo las manifestaciones de algunos hechos cotidianos y el sentir de las experiencias de vida, en dónde adquiere importancia la perspectiva frente a aquello que se sitúa en la realidad, transformada en un hecho sutil e irreal. Este planteamiento se fundamenta en el diálogo entre lo real e irreal, desde la manifestación de irrealidad propuesta por Zubiri, de su uso habitual “como algo interno al mundo

---

<sup>617</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 318.

<sup>618</sup> ZUBIRI, Xavier. *El hombre: Lo real y lo irreal*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 10.

<sup>619</sup> BERGSON, Henri. *La evolución creadora*, op. cit., p. 673.

y a la vida, dentro del mundo accesible al hombre y de la vida –por lo menos de la vida humana–, como momento de una serie de cosas y de objetos, de los cuales decimos que unos son reales y otros son irreales”.<sup>620</sup>

Desde la experiencia de vida transformada en arte como un hecho real, que guarda contacto con lo irreal podemos decir que “Lo irreal, pues, en el sentido de esencia y de existencia, no tiene ni esencia ni existencia, y, sin embargo, es «algo»: no es una pura nada”.<sup>621</sup> Para poder encontrar esta existencia lo irreal recurre a la ficción, frente a esto Zubiri expone que: “La ficción no es realidad ficticia, sino que es realidad en ficción. Aloja en el momento de realidad física de las cosas contenidos que no pertenecen estrictamente a lo que son contenidos de la realidad que tenemos”.<sup>622</sup> De esta manera, aquello que se desea expresar en el contenido de la obra guarda en sí aspectos de lo existente y lo inexistente de forma manifiesta, creando otra suerte de realidad que dura el tiempo que es empleado en contemplarse la obra.

Entre lo real e irreal se manifiestan las ideas aureolares, ucrónicas, utópicas y distópicas al interior de la obra *Aeurovida Utorrealista* recurriendo a lo esencial de la experiencia de vida, en donde la imaginación se eleva para crear las ideas en torno a lo existente e inexistente, en este sentido Bergson plantea que “Reducir las cosas a las Ideas consiste, pues, en resolver el devenir en sus principales momentos, sustrayendo por lo demás estos mismos momentos, por hipótesis, a la ley del tiempo y recogéndolos en la eternidad”.<sup>623</sup>

Zubiri expone que en el instante en que modelamos el contenido de la realidad para ir más allá de la misma se hace posible realizar la construcción de una ficción traspasando la experiencia real y física, de tal manera que si trascendemos la realidad, alejándonos de su contenido, de la percepción y de las impresiones de la vida, nos encontramos con una realidad con infinitud de posibilidades, dando paso a una construcción de lo que puede ser o no una realidad distinta a la que nos encontramos, y es justamente esta construcción lo que origina la ficción.<sup>624</sup>

---

<sup>620</sup> ZUBIRI, Xavier. *El hombre: Lo real y lo irreal*, op. cit., pp. 14-15.

<sup>621</sup> *Ibid.* pp. 40-41.

<sup>622</sup> *Ibid.* p. 41.

<sup>623</sup> BERGSON, Henri. *La evolución creadora*, op. cit., p. 703.

<sup>624</sup> ZUBIRI, Xavier. *El hombre: Lo real y lo irreal*, op. cit., p. 30.

En este sentido, desde la creación artística para fundar otra suerte de realidad que origina esta ficción, tomamos como punto de apoyo los diferentes tipos de ideas, a partir de las cuales la experiencia de vida se transforma en una propuesta creativa que va de lo real a lo irreal, de tal forma que desde la realidad surge lo irreal tal como lo plantea Nietzsche en la cuestión del origen de una cosa a partir de su opuesto.<sup>625</sup>

En la obra *Aeurovida Utorrealista*, las ideas fundamentadas en experiencias del mundo físico de la vida cotidiana puestas al servicio de lo sensible, para ser expresadas de manera poética, no son una representación ni una expresión literal de sucesos, sino la manifestación de una forma de percibir y sentir aquello que se ha vivido, o de aquello que se encuentra en el mundo. Reiterando que lo esencial de lo vivido no pertenece al mundo físico sino al mundo interior, por tanto, sin recurrir al lenguaje literal se hace necesaria una reconstrucción ideal que nutre la vivencia en sí misma y la trascienda, porque sólo trascendiendo la explicación lógica es posible recrear lo inexpressable de la realidad, en este sentido Bergson expresa que:

Ya no es la realidad misma, dice, la que ella recompondrá, sino solamente una imitación de lo real, o mejor una imagen simbólica; la esencia de las cosas se nos escapa y se nos escapará siempre; nos movemos entre relaciones, de tal modo que lo absoluto no es nuestro resorte y nos detenemos ante lo incognoscible.<sup>626</sup>

De la misma manera que podemos expresarnos a través del diálogo en el lenguaje oral, es posible desde el diálogo interno construir toda suerte de ideas, como bien lo plantea Unamuno, en el momento que encontramos una idea, procedemos a modelarla, extrayéndola de las percepciones iniciales poco claras con la intención de exponerlas a los demás.<sup>627</sup> Así, de forma análoga, en el lenguaje no verbal, la idea, tras un proceso de transformación entre lo subjetivo y lo objetivo, tiene como resultado el proceso creativo que aquí gira en torno a las ideas aureolares, ucrónicas, utópicas y distópicas, que emergen desde percepciones sensibles del mundo entre lo real e irreal, para poder ser expresadas a través de la obra *Aeurovida Utorrealista*.

De esta forma, desde la propia experiencia de vida, lo real y lo irreal se manifiesta de la manera como lo plantea Zubiri:

---

<sup>625</sup> NIETZSCHE, Federico. *Humano, demasiado humano*, op. cit., p. 17.

<sup>626</sup> BERGSON, Henri. *La evolución creadora*, op. cit., p. 435.

<sup>627</sup> UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Laurus, op. cit., p. 47.

Lo irreal es un contenido creado o forjado, pero que siempre está inscrito dentro del carácter físico de realidad. Forjamos lo irreal incrustando esto que forjamos en la realidad y, por consiguiente, estando nosotros mismos, en una u otra forma en la realidad [...] Creamos lo irreal precisamente estando en o real, estando en el carácter físico de la realidad.<sup>628</sup>

Desde la realidad que surge de la vida misma se construye una irrealidad propia, puesto que “estando en la vida, viviendo es como estamos en la realidad”,<sup>629</sup> y desde esta realidad se construye lo irreal como una sola unidad “precisamente, en la unidad de estos dos momentos, de lo irreal y de lo real, en el unitario y único proceso que es estar en la realidad”.<sup>630</sup> Así, a partir de lo visible e invisible del mundo material, sensible y de lo sutil del mundo subjetivo se elabora *Aeurovida Utorrealista*, teniendo como base vivencias del pasado, presente y futuro con un carácter real e irreal alrededor de los diferentes tiempos, tal como lo plantea Zubiri, referente a la tendencia del hombre a realizar proyecciones sin importar el espacio temporal, realizando de esta forma proyectos que por no estar en el presente, en la realidad del momento, construyen un movimiento que integra lo real y lo irreal en el proceso de su elaboración, “No es que junto a la realidad que realmente existe haya un mundo de ficción, sino que el carácter físico de la realidad aloja por un lado las cosas reales que veo y además las ficciones o las ideas que yo forjo dentro de ese campo”,<sup>631</sup> no es una yuxtaposición sino un proceso que unifica lo real e irreal, desde el fluir que va más allá de la proyección dado que “es en ese carácter fluencial del proceso de estar en la realidad es en donde se van a encontrar fundidos lo real y lo irreal”.<sup>632</sup>

#### 4.4.3. Realidades irreales como punto de referencia

Desde la imaginación que está en vínculo con la realidad, es posible forjar diversos mundos en torno a las ideas que conforman la obra *Aeurovida Utorrealista*. Como punto de referencia podemos mencionar la obra *Las Ciudades Invisibles* (1972) de Italo Calvino, en donde se crea de forma fantástica diferentes ciudades, las cuales surgen de las aventuras de su protagonista Marco

---

<sup>628</sup> ZUBIRI, Xavier. *El hombre: Lo real y lo irreal*, op. cit., p. 72.

<sup>629</sup> *Ibid.* p. 74.

<sup>630</sup> *Ibid.* p. 134.

<sup>631</sup> *Ibid.* p. 137.

<sup>632</sup> *Idem.*

Polo. Calvino recrea todo un mágico universo con la intención de transmitir lo que se encuentra en el interior de las ciudades, expresándolo de la siguiente forma:

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque [...] son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos. Mi libro se abre y se cierra con las imágenes de ciudades felices que cobran forma y se desvanecen continuamente, escondidas en las ciudades infelices.<sup>633</sup>

En *Aeurovida Utorrealista* se realiza una suerte de recorrido que en cierta medida evoca el trayecto de la vida misma desde nuestro propio universo subjetivo a partir la construcción de pequeños mundos en torno a las ideas planteadas, en donde el presente guarda relación con el pasado y el futuro de un pasado, desde la evocación, el recuerdo del niño y la percepción cotidiana de la realidad. En la obra de Calvino encontramos el recorrido, en este caso el recorrido del viajero planteado de la siguiente manera:

[...] de aquel pasado suyo, verdadero e hipotético, él está excluido; no puede detenerse; debe continuar hasta otra ciudad donde lo espera otro pasado suyo, o algo quizá había sido un posible futuro y ahora es el presente de algún otro. Los futuros no realizados son sólo ramas del pasado: ramas secas.<sup>634</sup>

Calvino elabora ciudades ideales, utópicas, un ejemplo es Fedora, ciudad construida de ciudades ideales: “En todas las épocas hubo alguien que, mirando a Fedora tal como era, había imaginado el modo de convertirla en la ciudad ideal, pero mientras tanto construía su modelo en miniatura”,<sup>635</sup> o Eutropía, ciudad formada por varias ciudades, de tal manera que sus habitantes tienen la posibilidad de cambiar de ciudad en cuanto ya no soportan más habitar en ella:

El día en que los habitantes de Eutropia se sienten asaltados por el cansancio, y nadie soporta más su trabajo, sus padres, su casa y su calle, las deudas, la gente a la que hay que saludar o que saluda, entonces toda la ciudadanía decide trasladarse a la ciudad vecina que esta allí esperándolos, vacía y como nueva, donde cada uno tomara otro trabajo, otra mujer, verá otro paisaje al abrir las ventanas, pasará noches en otros pasatiempos, amistades, maledicencias.<sup>636</sup>

---

<sup>633</sup> CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Editorial Siruela, 2012, p. 7.

<sup>634</sup> *Ibid.* p. 21.

<sup>635</sup> *Ibid.* p. 22.

<sup>636</sup> *Ibid.* p. 37.

Dentro de las *Ciudades Invisibles* Calvino propone un modelo de ciudad para deducir otras ciudades “una ciudad hecha de excepciones, impedimentos, contradicciones, incongruencias y contrasentidos”,<sup>637</sup> tal como aparece en la vida, en lo cotidiano. En este mismo sentido es posible plantear una analogía con la vida en los diferentes periodos, un ejemplo de ello puede reflejarse en el subir y bajar, cuando se tiene la vívida sensación de deconstrucción que puede manifestarse a través de las ideas distópicas, también es posible crear ucronías transformado lo sucedido, reconstruyendo a partir trozos de lo que ya antes había en nuestra propia vida, en la obra de Calvino aparece esto expuesto en Clarice: “ciudad gloriosa, tiene una historia atormentada. Varias veces decayó y volvió a florecer, teniendo siempre la misma Clarice como modelo inigualable de todo esplendor”.<sup>638</sup> También crea ciudades con una cierta aura de distopía o de sensación aureolar simultáneamente, proponiendo de esta manera ciudades que a la vez son infernales y celestes tal como en Barsabea, e igualmente en un sentido dualista ciudades como Eusapia dos ciudades gemelas en donde no es posible distinguir entre los vivos y los muertos.<sup>639</sup>

Las *Ciudades Invisibles* emergen desde las ideas, en un vínculo con vivencias y sensaciones, son ciudades que no existen, son ciudades inventadas, que fueron escritas como Calvino lo expone “según las más diversas inspiraciones [...] según las ideas que se me pasan por la cabeza [...] todo terminaba por transformarse en imágenes de ciudades: los libros que leía, las exposiciones de arte que visitaba, las discusiones con mis amigos”.<sup>640</sup> Cuando nace la intención de crear o elaborar una obra, la inspiración se manifiesta desde ideas que están en vínculo con la vida, el tiempo y lo cotidiano, de tal manera que es posible extraer aquello que vibra de la forma más adecuada con lo que se desea realizar, en este mismo sentido Bergson expone que:

[...] la intención inspiradora del acto que se realiza, que no es otra cosa, decíamos, que la intención anticipada de la acción realizada. Reducir las cosas a las Ideas consiste, pues, en resolver el devenir en sus principales momentos, sustrayendo por lo demás estos mismos momentos, por hipótesis, a la ley del tiempo y recogiendo en la eternidad.<sup>641</sup>

---

<sup>637</sup> CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*, op. cit., p. 39.

<sup>638</sup> *Ibid.* p. p. 57.

<sup>639</sup> *Ibid.* pp. 59-60.

<sup>640</sup> *Ibid.* p. 4.

<sup>641</sup> BERGSON, Henri. *La evolución creadora*, op. cit., p. 703.

Es posible llevar el propio arte a todas partes, la cuestión reside en si esto se realiza de manera consciente, inconsciente o de forma intencional. La vida misma puede nutrir el arte y el arte a la vida, es imposible realizar una diferenciación en donde este vínculo no exista, dado que la vida es inherente a la propia existencia y las vivencias a la misma vida y el arte se desarrolla en la vida misma. Todas aquellas experiencias de antes, ahora y después, desde la imaginación, los sueños, la fantasía, como cuando se es niño, se ponen de manifiesto en *Aureovida Utorrealista*, se transporta la vida al arte: tristezas, decepciones, incertidumbres, temores, sueños, alegrías, lo que pudo suceder y no sucedió, reflejo de posibles e imposibles anhelos, en *Ciudades invisibles* muestra de ello aparece plasmado en el siguiente pasaje:

Ocurre con las ciudades como con los sueños: todo lo imaginable puede ser soñado pero hasta el sueño más inesperado es un acertijo que esconde un deseo, o bien su inversa, un miedo. Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de miedos, aunque el hilo de su discurso sea secreto, sus reglas absurdas, sus perspectivas engañosas, y toda cosa esconde otra.<sup>642</sup>

El proceso de elaboración de *Aureovida Utorrealista* tuvo lugar durante la lectura de la obra de Calvino, siendo un referente desde el cual se extraen las sensaciones y percepciones extrapoladas a las propias vivencias, a partir de esto surgen diferentes tipos de ideas, que serán transformadas en las ideas aureolares, ucrónicas, utópicas y distópicas.

En el transcurso de *Aureovida Utorrealista* se efectúa la proyección de imágenes y colores que cambian, en el espacio de realización de la obra (en donde se encuentra la intérprete de la misma), por tanto, durante la proyección las imágenes son reflejadas sobre el cuerpo de la intérprete. Este tipo de tratamiento de imagen lo podemos observar en la película sin terminar *L'Enfer* (1964) de Henri-George Clouzot, en donde imágenes con formas de colores son reflejadas en el cuerpo de la actriz principal Romy Schneider en el transcurso de diferentes escenas.<sup>643</sup>

---

<sup>642</sup> CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*, op. cit., p. 28.

<sup>643</sup> CLOUZOT, Henri. *L'Enfer*. 1964. (extracto) [en línea] 2010. [Consulta: Mayo 30 de 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aZ38CcJ-2vw>



Figura 2. *L'Enfer* (1964) Henri-George Clouzot



Figura 3. *L'Enfer* (1964) Henri-George Clouzot

#### 4.4.4 *Aureovida Utorrealista* (Obra)

*Aureovida Utorrealista*, una manifestación poética, sutil, cuyo título surge de la relación entorno a las diferentes ideas antes expuestas en relación con la vida, Nietzsche plantea que: “el hombre ha creído durante largo espacio de tiempo en las ideas y en el nombre de las cosas”,<sup>644</sup> en este caso alrededor de las ideas que surgen desde la percepción subjetiva del mundo se da el nombre a la obra.

El proceso de elaboración inicia tomando como base la intuición, aquello que resuena en el interior del ser en relación con la vida y las experiencias, que para poder ser expresadas son apoyadas en el recuerdo, en este sentido Bergson plantea que:

[...] si se toma la memoria, es decir una supervivencia de las imágenes pasadas, esas imágenes se mezclarán constantemente con nuestra percepción del presente y podrán incluso sustituirla. Pues ellas no se conservan más que para volverse útiles: en todo instante completan la experiencia presente enriqueciéndola con la experiencia adquirida, y como esta va aumentando sin cesar, acabará por recubrir y sumergir a la otra. Es indiscutible que el fondo de la intuición real, y por así decir instantáneo, sobre el cual se abre nuestra percepción del mundo exterior es poca cosa en comparación con todo lo que nuestra memoria le añade. Justamente porque el recuerdo de intuiciones anteriores análogas es más útil que la intuición misma, estando ligado en nuestra memoria a toda la serie de los acontecimientos subsecuentes y pudiendo por eso alumbrar mejor nuestra decisión, desplaza a la intuición real, cuyo papel ya no es entonces otro más que —lo probaremos más adelante—apelar al recuerdo, darle un cuerpo, volverlo activo y por eso mismo actual.<sup>645</sup>

Por tanto, este proceso de elaboración surge de la memoria a partir del recuerdo del niño, ahora desde la mirada del adulto, en un intento de evocar lo vivido y la forma como los sueños se transforman durante la vida, de tal manera que algunos se cumplen, se distorsionan o simplemente se desvanecen. Obedeciendo a la intuición y en relación con la obra de Calvino se toma como punto de partida el poema de Peter Hanked, como bien se ha mencionado con anterioridad, reiterando así que la memoria evoca gran parte el universo imaginario de la niñez, la percepción

---

<sup>644</sup> NIETZSCHE, Federico. *Humano, demasiado humano*, op. cit., p. 25.

<sup>645</sup> BERGSON, Henry. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2013, p. 79.

del mundo y las ensoñaciones que no tienen límite, mundos posibles y posibilidades sin restricción, puesto de manifiesto en cierta medida en las *Ciudades Invisibles*.

*Aureovida Utorrealista* está conformada por tres partes a través de las cuales se plantea lo subjetivo en lo objetivo, alrededor de las ideas aureolares, ucrónicas, utópicas y distópicas, presentadas de diferentes maneras durante la obra desde de la libre improvisación con el clarinete, la proyección de imágenes, la composición sonora y las acciones performativas. Es importante señalar el fundamento esencial para expresar aquello que se desea transmitir tomando como referencia la resonancia simpática planteada por Nietzsche:

Todas las disposiciones algo fuertes llevan consigo cierta resonancia de impresiones y de disposiciones análogas; excitan igualmente la memoria. Se despierta en nosotros, con motivo de ellas, el recuerdo de alguna cosa y la conciencia de estados semejantes y de su origen. Formándose así rápidas asociaciones habituales de sentimientos y pensamientos, que, en último término, cuando se siguen con la viveza del relámpago no son percibidos como complejas, sino como unidades.<sup>646</sup>

En la primera parte de la obra se propone un recorrido que evoca diversos aspectos del mundo subjetivo desde la percepción y vivencias durante la infancia y la edad adulta, a partir de la propia experiencia personal, un mundo que en diferentes sentidos resulta contradictorio, presentando de esta manera los diferentes tipos de ideas aureolares, ucrónicas, utópicas y distópicas reflejadas a través del color proyectado en las imágenes de la obra.

La proyección de color se emplea en diferentes partes con la intención de evocar y transmitir sensaciones, desde el sentimiento o emoción, en donde se invita al público tomar una disposición receptiva con el ánimo de empatizar con aquello que es presentado en la obra, señalando que la experiencia otorgada es individual, sin importar que las emociones evocadas desde las imágenes proyectadas en donde se hace uso del así como también los demás elementos formen parte de experiencias de vida propias de quien elabora la obra.

Centrando nuestra atención en la proyección del color emitido por las imágenes, el cual es propuesto a su vez como iluminación, es posible transmitir y rememorar sensaciones en el público puesto que a partir de la utilización del color existe una interacción a nivel fisiológico y psicológico en relación al mundo, tal como lo expone Armiño:

---

<sup>646</sup> NIETZSCHE, Federico. *Humano, demasiado humano*, op. cit., p. 30.

Los colores tienen un efecto físico sobre nuestro cuerpo, puesto que afectan a nuestros átomos y células, estimulando o deprimiendo las correspondientes reacciones químicas que constituyen nuestra vida atómico-química. También nuestra psique (pensamientos, emociones, vitalidad) se ve afectada por la luz y el color, donde tanto en función de reacciones hormonales como energéticas experimentamos cambios en nuestros estados de conciencia a partir del color.<sup>647</sup>

En la primera parte de la obra se invita al espectador a entrar en el mundo subjetivo propuesto, desde su propio mundo interior y sus experiencias de vida, para ello, se eligen imágenes cartográficas de diferentes lugares en la realización de este recorrido. Estas imágenes corresponden a trayectos que parten de lugares existentes y aparentemente imposibles de ser transitados, imágenes de mundos imaginados e idealizados, de territorios soñados, algunos realmente inexistentes porque ya no forman más parte de la experiencia de vida, y, sin embargo, todos ellos formaron parte en diferente medida de una experiencia en un tiempo ya transcurrido.

Con el deseo de comunicar, de entrar en resonancia con el público y en relación a aquello que es propuesto en *Aureovida Utorrealista* podemos mencionar lo expresado por Michel Houelbecq en *La carte et le territoire* desde su personaje principal, en el instante en que se aproxima a observar un mapa de rutas:

El diseño era complejo y bello, de una claridad absoluta utilizando sólo un código limitado de colores. Pero en cada uno de esos caseríos, pueblos, representados según (siguiendo) su importancia, se sentía la palpitación, la llamada, de decenas de vidas humanas, de decenas o centenas de almas -unas prometidas a la condena y otras a la vida eterna.<sup>648</sup>

Se realiza una modificación en los colores de las imágenes cartográficas que revelan el recorrido propuesto en esta primera parte de la obra, desde los cuales se propone evocar diferentes sensaciones en vínculo con las ideas anteriormente expuestas. El color negro se emplea como punto de partida representando de manera simbólica una doble connotación, por una parte, es expuesto de manera análoga a la simbología del antiguo Egipto en donde era “asociado con la preparación de un renacer”,<sup>649</sup> y desde su lado negativo se manifiesta como lo expresa Kandinsky “El negro es apagado como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible e

---

<sup>647</sup> ARMIÑO, Rogelio. *Psicología y Fisiología del Color*. En: LAIGNELET, Victor, et al. *Color*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2003, p. 38.

<sup>648</sup> HOUELBECCQ, Michel. *La carte et le territoire*. Paris: Éditions J'AI LU, 2010, p. 52.

<sup>649</sup> ZELANSKI, Paul y PAT FISHER, Mary. *Color*. España: Tursen – Hermann Blume, 2001, p. 38.

indiferente. Es como el silencio del cuerpo después de la muerte, el final de la vida”.<sup>650</sup> El negro representa la oscuridad, lo contradictorio, como reflejo de una suerte de distopía, que sin embargo guarda la esperanza y anhelo de un futuro diferente proyectando una utopía, con lo cual se pone en evidencia las polaridades expresadas anteriormente en relación a las utopías y distopías.

Este comienzo de la obra es transformado lentamente en color verde como reflejo de la tranquilidad, de lo natural,<sup>651</sup> el verde “es símbolo de vida en el sentido más amplio, es decir, no solo referido al hombre, sino también a todo lo que crece”,<sup>652</sup> es el color de la esperanza.<sup>653</sup> Es conducido posteriormente hacia el blanco el cual simboliza el bien, la verdad y lo ideal, el color blanco es asociado con el vacío,<sup>654</sup> es importante señalar que el “Blanco es también el color de lo desconocido. En los mapas antiguos, los territorios en blanco eran los aún inexplorados”<sup>655</sup>, lo cual tiene vínculo directo con aquello que se desea expresar en la obra.

Desde blanco emerge de manera gradual el color violeta a partir del cual se manifiestan las ideas aureolares, como ya se ha mencionado estas ideas guardan un vínculo con lo real del presente en relación al futuro, como representación de las ideas aureolares se propone el color violeta, dado que “El violeta simboliza el lado inquietante de la fantasía, el anhelo de hacer posible lo imposible”,<sup>656</sup> así como también “El violeta marca el límite entre lo visible y lo invisible”.<sup>657</sup>

En este punto de la obra se propone una acción en donde son empleadas plumas para potenciar las ideas aureolares, estas plumas representan simbólicamente lo sublime del mundo angelical, en vínculo con el violeta “Color simbólico de lo espiritual”.<sup>658</sup> De esta manera una unión entre lo divino con lo terrenal es planteado más allá de una doctrina religiosa como una conexión entre lo imperceptible, ideal y lo sensible del mundo material, de tal forma que a través de la utilización de plumas se proyecta de manera metafórica la figura celestial de los ángeles, “Las jerarquías celestiales son una imagen de las jerarquías terrenales y sus relaciones recíprocas deben inspirar

---

<sup>650</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*, op. cit., p. 74.

<sup>651</sup> RIVERA, Maria Elena. *Percepción y significado del color en diferentes grupos sociales*. Investigación Universitaria Multidisciplinaria: Revista de Investigación de la Universidad Simón Bolívar. No. 3, p. 75. [en línea] 2001 [Consulta: Enero 18 de 2019] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3684094>

<sup>652</sup> HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L., 2004, p. 107.

<sup>653</sup> *Ibid.* p. 111.

<sup>654</sup> *Ibid.* p. 169.

<sup>655</sup> *Ibid.* p. 169.

<sup>656</sup> RIVERA, Maria Elena. *Percepción y significado del color en diferentes grupos sociales* op. cit., p. 202.

<sup>657</sup> *Idem.*

<sup>658</sup> *Ibid.* p.117.

las de los hombres”,<sup>659</sup> lo cual guarda relación con las ideas aureolares puesto que “el ángel en tanto que mensajero es siempre portador de una nueva para el alma”,<sup>660</sup> que acompaña como una figura irreal el trayecto terrenal.



Figura 4. *Aureovida Utorrealista*(2019) Angelica Rodriguez

En esta primera parte se realiza un acorde cromático originado por la secuencia de violeta-verde-azul el cual refleja la sensación abrumadora de inquietud, el violeta junto al verde representa lo venenoso y el verde junto al azul son colores opuestos,<sup>661</sup> como una representación de lo contradictorio, dando paso al azul “El azul es el color de aquellas ideas cuya realización se haya lejos [...] Como color de la lejanía y del anhelo, el azul es el color de lo irreal, e incluso de la ilusión y el espejismo”,<sup>662</sup> reflejo de las ideas utópicas o en cierta medida las aureolares.

---

<sup>659</sup> CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 99.

<sup>660</sup> *Ibid.* p. 100.

<sup>661</sup> HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, op. cit., p. [s.p.]

<sup>662</sup> *Ibid.* p. 26.



Figura 5. *Aureovida Utorrealista* (2019) Angelica Rodriguez

Continuando con el recorrido, se propone el color naranja concebido de manera análoga al mundo de los orientales, quienes a través de la utilización de este color manifiestan que “El poder terrenal y el poder espiritual están unidos [...] orientado por igual hacia la vida en la tierra y hacia el más allá”.<sup>663</sup> Como reflejo de las ideas que se desarrollan en la obra, el uso del color naranja es planteado como símbolo de transformación: “Ningún otro color simboliza mejor una transformación que el naranja”.<sup>664</sup> Para finalizar el recorrido de esta primera parte se emplea el azul “el color de todas las buenas cualidades que se acreditan con el tiempo [...] No hay ningún sentimiento negativo en el que domine el azul”,<sup>665</sup> como reflejo de las proyecciones positivas que contienen las vivencias o las proyecciones ideales del mundo de las ideas utópicas.

---

<sup>663</sup> HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, op. cit., p. 187.

<sup>664</sup> *Idem.*

<sup>665</sup> *Ibid.* p. 23.



Figura 6. *Aureovida Utorrealista* (2019) Angelica Rodriguez

La segunda parte de *Aureovida Utorrealista* contiene imágenes que evocan las ideas ucrónicas, de manera simbólica se combinan imágenes del presente con imágenes que en cierta medida evocan el pasado, superponiendo dos temporalidades en un mundo paralelo, en un tiempo que no existe.

En esta parte son empleadas imágenes de fachadas de casas de un pueblo medieval, la fachada desde su connotación simbólica representa “el lado manifiesto del hombre, la personalidad, la máscara”,<sup>666</sup> así como también desde la máscara “la apariencia del hombre”.<sup>667</sup> El hombre de la actualidad vive de apariencias, se oculta en los muros su imagen exterior escondiendo lo verdaderamente esencial en el transcurrir de su vida cotidiana, existimos más que vivir.

Bajo las imágenes de fachadas es presentado de forma acelerada el trayecto de personas en un fragmento cotidiano, como reflejo del mundo en el que estamos sumergidos, en una suerte de lucha por la supervivencia dentro de una realidad y sin embargo fuera de ella, en un mundo que marcha con mucha rapidez, que cambia y se transforma de la misma manera. Con el paso de la vida la noción del tiempo se ve modificada, “cuando el niño era niño” el mundo parecía transcurrir de manera más lenta y ahora en edad adulta su tiempo no alcanza, se siente preso del tiempo.

---

<sup>666</sup> CIRLOT, Juna Eduardo. Diccionario de símbolos, op. cit., p. 120.

<sup>667</sup> CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 99.

¿Qué pasaría si nuestra percepción del tiempo permaneciera de la misma manera que en la infancia durante la adultez?, la pérdida de consciencia de nosotros mismos repercute directamente en la percepción de las cosas alrededor de la realidad.



Figura 7. *Aureovida Utorrealista* (2019) Angelica Rodriguez

Las personas que transitan sobre los muros de manera fantasmagórica, atraviesan sus mismas apariencias de forma metafórica, aquí no existe el tiempo, ni el espacio, olvidando su verdadera esencia, la parte interior del ser, Hegel señala que:

[...] este mundo es esencia espiritual, es en sí la compenetración del ser y la individualidad; este su ser allí es la obra de la autoconciencia, pero asimismo una realidad presente de un modo inmediato, una realidad extraña a ella, que tiene ser propio y peculiar y en la que la autoconciencia no se reconoce.<sup>668</sup>

Perdido en el quehacer cotidiano el hombre olvida su verdadera naturaleza, sumergiéndose en la realidad que se encuentra fuera de sí mismo con la cual convive a diario deja de lado su propia individualidad, como lo plantea Hegel desde la realidad exterior el hombre “adquiere su ser allí mediante la propia enajenación y renuncia a la esencia de la autoconciencia, renuncia que parece imponerle la fuerza exterior de los elementos desencadenados, en la devastación que reina en el

---

<sup>668</sup> HEGEL, Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 287.

mundo”,<sup>669</sup> y como reflejo de ello en las imágenes proyectadas solo se observa la espalada de personas al marchar, potenciando esta actitud de renuncia y enajenación.

A este respecto, es importante recordar que las ideas distópicas plantean una sociedad futura cuyos rasgos conducen a la alienación de la humanidad, de esta manera en la segunda parte de la obra *Aureovida Utorrealista* se propone una anticipación metafórica de posibles acontecimientos negativos a causa de la enajenación en la que nos encontramos sumergidos en la actualidad, este planteamiento es realizado tomando como apoyo la intuición en base a las propias experiencias de vida y en relación a aquello que es reflejado en el comportamiento de la sociedad actual, Bergson señala que “El camino de la intuición es el de la comprensión por simpatía (la vida es capaz de comprender a la vida), por identificación con la experiencia”.<sup>670</sup>

Continuando con el mundo de las ideas y la forma como son reflejadas en la obra, en la tercera parte se plantea de forma irónica las ideas distópicas en donde es empleado el color rosa en la vulnerabilidad que este puede representar, “el rosa simboliza la fuerza de los débiles [...] Y rosa es también sensibilidad y sentimentalidad”.<sup>671</sup> El color rosa es un color infantil en su esencia, puesto que “El rosa es como un bebé”,<sup>672</sup> es lo delicado, indefenso y vulnerable, este color es proyectado en diferentes matices rosa como reflejo de lo cambiante de la vida en el transcurso de la misma. De lo anteriormente expuesto posible plantear la cuestión ¿es la vida color de rosa?, como manifestación de lo distópico de situaciones simples que se encuentran el cotidiano vivir en el transcurso de nuestras vidas desde la infancia, puesto que los sueños del niño pueden devenir pesadillas en la edad adulta, o el reflejo mismo de la vida del niño puede ser en sí misma una pesadilla.

En relación a lo anterior se realiza una acción como reflejo de diferentes situaciones. Aquí son empleados guantes como objeto a partir del cual se refleja simbólicamente diversas circunstancias de la vida:

---

<sup>669</sup> HEGEL, Friedrich. *Fenomenología del espíritu*, op. cit., p. 287.

<sup>670</sup> PÍA LOPEZ, María. *Bergson el vitalista*. En: BERGSON, Henri. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, op. cit., p. 15.

<sup>671</sup> HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, op. cit., pp. 213-214.

<sup>672</sup> *Ibid.* p. 215.

«Arrojar el guante» fue en la antigua caballería, y sigue siendo en el lenguaje figurado, un signo de desafío, recogido asimismo con el propio guante. El llevar guantes en la liturgia católica, así como guantes blancos en la masonería, es un símbolo evidente de pureza. Evita además el contacto directo y sin precauciones con la materia impura. El hecho de quitarse los guantes ante una persona significaría que se le reconoce una superioridad.<sup>673</sup>



Figura 8. *Aureovida Utorrealista* (2019) Angelica Rodriguez

La acción refleja el desafío que contiene la vida misma; el intento por conservar la pureza de aquello que existió en forma de ilusión o de sueño; igualmente representan la superioridad de las a situaciones que no se pueden enfrentar. También hace alusión al trabajo y la explotación del mismo en donde lo menospreciado es el tiempo. De forma satírica se emplean guantes para limpiar el clarinete, con lo cual se alude a situaciones laborales distópicas, en donde algo que podíamos imaginar como una utopía y que se transforma en distopía. Tomás Moro describe con cierto tono de sátira temas tales como la duración del trabajo, un ejemplo de ello es presentado en el siguiente fragmento, en donde pone en contraste el trabajo de los Utópicos (habitantes de la isla Utopía) en relación a la situación de otros países:

---

<sup>673</sup> CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*, op. cit., pp. 544-545.

En los países en donde casi todas las mujeres (que son la mitad del pueblo) trabajan y los hombres se dan al reposo, además del gran número de sacerdotes y religiosos que no producen nada con sus manos, ni los señores ricos y herederos (a los que el vulgo llama nobles caballeros), [...] a los mendigos que teniendo salud fingen enfermedad por holgazanería hallaréis que son muchos los que no producen nada. [...] Si los pocos que trabajan se aplicaran todos en los menesteres de la vida humana, sin dudad que bajaría el precio de las cosas.<sup>674</sup>



Figura 9. *Aureovida Utorrealista*(2019) Angelica Rodriguez

A lo largo de la tercera parte de la obra son proyectados pequeños destellos de color rojo e imágenes fotográficas. El color rojo aquí empleado es “en sentido literal «como sangre» [...] Fuego y sangre tiene en todas las culturas de todos los tiempos, un significado existencial”,<sup>675</sup> el rojo está en vínculo con las imágenes, así como también en diálogo con el color rosa, de tal manera que sirve como refuerzo del sentido irónico que se desea transmitir en esta parte de la obra.

---

<sup>674</sup> MORO, Tomás. *Utopía*, op. cit., pp. 20-21.

<sup>675</sup> HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, op. cit., p. 53.

Las imágenes presentadas pertenecen a acontecimientos que reflejan la triste y catastrófica situación, en donde los habitantes de una población<sup>676</sup> “toman la justicia por sus propias manos” (es decir el empleo de violencia sin ninguna intervención de la autoridad estatal), lo cual es vívido ejemplo de un estado completo de enajenación, que transforma en verdadero, un suceso que pudiese ser imaginado como una posible distopía.



Figura 10. *Aureovida Utorrealista* (2019) Angelica Rodriguez

Cuando los hechos de la vida real resuenan con intensidad y tocan las partes más sutiles de la sensibilidad afectando la emoción, es imposible no reaccionar frente a ello dada la situación, de aquí surge la necesidad de expresar lo experimentado en el momento que se tiene conocimiento de situaciones de la vida, de lo cotidiano, que afectan en diferentes niveles, situaciones, las cuales es imposible ignorar. En situaciones como estas en tiempos futuros podríamos imaginar posibles ucronías para intentar enmendar los acontecimientos vividos por las miradas de los niños que se encontraban inmersos en una realidad catastrófica.

---

<sup>676</sup> Las imágenes son extraídas de diferentes fuentes de información periodística en internet.

En la de selección de las imágenes fotográficas era imposible hacer caso omiso a la expresión del rostro de los niños que aparecen en muchas de ellas, la carga emocional de tristeza reflejada en su mirada, sumando a ello el escenario general y contexto. El sentimiento de perturbación producido por estas imágenes, es lo que Barthes define como *punctum*: “El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)”.<sup>677</sup>

Es preciso hacer alusión a la mirada del mundo desde el niño a partir del siguiente fragmento del poema de Peter Hanked *Cuando el niño era niño* el cual es componente el registro sonoro de esta tercera parte de la obra:

*Lo que veo oigo y huelo,  
¿no es sólo la apariencia de un mundo frente al mundo?  
¿Existe de verdad el mal  
y gente que en verdad es mala?  
¿Cómo es posible que yo, el que yo soy,  
no fuera antes de existir;  
y que un día yo, el que yo soy,  
ya no seré más éste que soy?*<sup>678</sup>

La parte sonora de la obra gira en torno a la atmósfera que se desea crear en relación con la proyección de imágenes, imágenes-colores, de tal manera que se genera un diálogo entre el material visual, lo sonoro de la improvisación libre con el clarinete y el registro sonoro.

Las diferentes partes de *Aureovida Utorrealista* contienen material sonoro pre-registrado y posteriormente modificado en una composición sonora que responde a las necesidades expresivas de carácter subjetivo en vínculo con la imagen. Estos sonidos son tomados del estudio diario con el clarinete, de diferentes situaciones del entorno cotidiano y del registro de la selección de fragmentos del poema de Peter Hanked en la primera y tercera parte. Las modificaciones realizadas en el material sonoro pre-registrado (del entorno cotidiano y del estudio con el clarinete) son planteadas de manera análoga a la “deformación” en la imagen propuesta por Kandinsky, la cual surge por razones artísticas necesarias para la expresión y en respuesta a la necesidad interior,<sup>679</sup> en este caso extrapoladas al campo sonoro.

---

<sup>677</sup> BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2006, p. 59.

<sup>678</sup> HANKED, Peter. *Cuando el niño era niño*. (Fragmento) *op. cit.*

<sup>679</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*, *op. cit.*, p. 56.

El poema es empleado como material sonoro registrado a través del cual se desea evocar situaciones y sensaciones en el tiempo, en vínculo con las ideas planteadas en la obra, tomando como apoyo el uso de la palabra tal como lo expresa Kandinsky: “La palabra es un sonido interno que surge parcial, o quizá esencialmente, del objeto al cual designa. Cuando no aparece el objeto mismo y sólo se oye su nombre, surge en la mente la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente despierta una vibración en el corazón”.<sup>680</sup> De tal manera que desde el registro sonoro del poema de Peter Hanked vinculado con las sonoridades modificadas del cotidiano y la improvisación del clarinete, las palabras adquieren un matiz despertando en el espectador aquello que se desea transmitir de manera empática en torno a las ideas aureolares, ucrónicas, utópicas y distópicas.

La improvisación libre con el clarinete es realizada en base a la composición sonora que contiene el soporte del sonido pre-registrado modificado y el poema, completando así el diálogo entre los diferentes materiales sonoros en vínculo con la imagen. Esta forma de improvisación Wade Matthews la propone como grabación de campo, a partir de lo cual plantea:

En primer lugar, debemos tener en cuenta que los sonidos que genera un improvisador no consisten únicamente en una relación al momento o en una propuesta para llevar la música en otra dirección. En cuanto suenan devienen *parte* del momento, influidos por él e influyentes en él y también en todo lo que vendrá a continuación. Así lo que hace el improvisador es más que percibir y reaccionar al momento. También ayuda a crearlo. Es desde esta perspectiva como podemos entender los posibles usos de una grabación de campo.<sup>681</sup>

En el momento de la improvisación libre con el clarinete es imperativo para el intérprete estar en completa disposición a la escucha, en este caso a la escucha de la composición sonora, la cual a su vez guarda relación directa con la atmósfera que se desea generar en la obra, de tal manera que el improvisador “Cuando lanza su sonido al momento, no lo vive como algo fijo sino como el cambio del flujo. Vivir el flujo es escuchar. Vivir el cambio es escuchar”.<sup>682</sup>

---

<sup>680</sup> KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*, op. cit., p. 29.

<sup>681</sup> MATTHEWS, Wade. *Improvisando. La libre creación musical*, op. cit., p. 104.

<sup>682</sup> *Ibid.* p. 150.

De esta manera *Aureovida Utorrealista* es una vivencia irreal entorno a las diferentes ideas que la transitan en vínculo con la vida desde la subjetividad de quien realiza la obra, así como también desde la subjetividad, percepción y recepción por parte del público.



Figura 11. *Aureovida Utorrealista* (2019) Angelica Rodriguez



<https://youtu.be/wb322q7Usl4>

## 4.5 *Lux/son*: luz y sonidos del cotidiano

### 4.5.1 Luz y colores en el acontecer cotidiano

Existen diferentes gamas de colores que nos rodean en nuestro entorno cotidiano, colores que corresponden al paisaje natural y colores que se encuentran en los objetos, nuestra intención es lograr entablar una relación entre el sonido y el color de la luz en el espacio cotidiano reflejado a través de la acción poética sonora *Lux/Son*.

Tomando como punto de partida el color en el espacio cotidiano, y en relación a ello los objetos que nos rodean, podemos observar que, para que estos nos sean revelados, es imperativo la ayuda de la luz, que es en sí la que proporciona el color de las cosas y nos permite también definir su forma. En el espacio cotidiano la primera fuente de luz con la que establecemos contacto es la luz natural, la luz del día, tal como aparece expresado en el Génesis “sea la luz y fue la luz”,<sup>683</sup> la luz del día, que por contraste u oposición da paso a la oscuridad, representada de manera explícita por la noche como el opuesto del día y así continúa el Génesis “llamó Dios a la luz Día y a las tinieblas llamó Noche”,<sup>684</sup> siendo esta la primordial fuente de contacto con la luz y la oscuridad en la que nos vemos sumergidos dentro de nuestro entorno, así de manera gradual la luz durante el día lentamente es transformada en oscuridad o viceversa afectando el color de los objetos a nuestro alrededor.

Desde esta perspectiva observamos directamente la relación entre dos polaridades luz y oscuridad, de tal manera que la existencia de una depende de la otra. Arnheim plantea esta relación a partir de la utilización del blanco y negro representados como valores iguales, originado desde el contraste lumínico presentado entre la luz y la oscuridad, tal como lo podemos observar en la siguiente figura,<sup>685</sup> en la cual no es posible determinar el color original del objeto.

---

<sup>683</sup> VALERA, Reina. *LA BIBLIA*. Gen. 1,3; 1,5 [en línea] 1960. [Consulta: Abril 10 de 2018] Disponible en: <http://www.bibliaonline.net/biblia/?livro=1&versao=54&lang=es-AR&cab=>

<sup>684</sup> *Idem*.

<sup>685</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza editorial, S.A., 2006, p. 333.



Figura 1.

Observamos que en las tinieblas aquello que nos rodea se oculta y con la luz el mundo material se revela, así las dos polaridades funcionan de forma complementaria, sin embargo, en medio de las mismas se originan una variedad de matices, debido a que el paso de la luz a la oscuridad o viceversa, se genera paulatinamente y en algunas ocasiones encontramos sombras de diferente intensidad, Arnheim señala que “La noche no es el resultado negativo de la retirada de la luz, sino la llegada positiva de un manto oscuro que reemplaza al día o lo cubre”.<sup>686</sup>

Como es sabido, la percepción de los colores de los objetos depende de la absorción y refracción de la luz sobre los mismos, esto se origina en las células sensoriales de la retina denominadas conos y bastones, las cuales reaccionan a la intensidad o ausencia de luz que es captada por nuestros ojos y transmitida al cerebro, “Sería imposible la percepción de un objeto en el espacio si no fuéramos sensibles a la luz que refleja el objeto y al valor y el tinte de esa luz”.<sup>687</sup> Desde la función del órgano visual proviene la percepción visual, de modo que los colores “constituyen nuestras reacciones a estímulos visuales a través de procesos que se producen en nuestro aparato perceptivo. Estos suponen el modo en que nuestros ojos registran los colores, clasifican las aportaciones y las transfieren al cerebro y la manera en que este último decodifica las señales”.<sup>688</sup>

---

<sup>686</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*, op, cit., p. 310.

<sup>687</sup> GIBSON, James. *Percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1974, p. 15.

<sup>688</sup> ZELANSKY, Paul y PAT FISHER, Mary. *Color*. España: Tursen – Hermann Blume, 2001. p. 22.

El color de las cosas se ve modificado de acuerdo a la intensidad y fuente lumínica afectando directamente nuestra percepción, no vemos exactamente de la misma forma el verde de la naturaleza durante un día soleado que en un día nublado o lluvioso, y de la misma manera podemos observar que los colores varían de acuerdo a las horas del día, son diferentes durante las horas de la mañana que en el atardecer o la noche, lo cual pone en evidencia la estrecha relación entre la luz y el color, tal como lo plantea Gibson “La luz y el color son en cierto sentido, la materia prima de la visión”.<sup>689</sup>

La percepción del color de los objetos depende de la fuente de luz generando de forma particular en quien observa una sensación diferente de aquello que observa, Hayten señala que “La intensidad relativa del ambiente o del campo de visión influyen, asimismo, en el aspecto del color; también los efectos de los contrastes sucesivo y simultáneo y otros factores de interpretación individual y de cualidad psicológica”,<sup>690</sup> cabe señalar que pese a las generalidades otorgadas en cuanto a la percepción del color sean determinadas de manera relativamente generalizada, la forma como observamos los colores no puede ser determinada de forma estricta, tal como lo plantea Arnheim:

Nadie puede estar seguro que su vecino vea determinado color exactamente igual que él. [...] Se puede pedir a sujetos de una prueba experimental que agrupen los colores afines, o que emparejen un cierto matiz con una muestra idéntica. Con tales procedimientos se evitará la referencia a nombres de colores, pero no se puede dar por sentado que diferentes personas de formación similar, y menos aún miembros de diferentes culturas, tengan los mismos criterios a la hora de juzgar lo «semejante», «igual» o «diferente».<sup>691</sup>

Así mismo Arnheim señala que es la luz “la que interpreta para la vista el ciclo vital de las horas y las estaciones”,<sup>692</sup> de manera general podemos estar influidos por la percepción en cuanto al uso del color en el cotidiano, no solo en las horas del día sino durante de las estaciones. A partir de ello podemos observar que lo habitual es llevar prendas de colores oscuros en el invierno y prendas de color claro durante la primavera, verano, y otoño. Esto está relacionado con la temperatura del color la cual es directamente proporcional a la temperatura ambiente, dado que por la refracción y absorción de luz el color oscuro absorbe mayor luz y por tanto genera mayor temperatura, y en los colores claros ocurre el efecto contrario, reflejan la mayor parte de luz, por

---

<sup>689</sup> GIBSON, James. *Percepción del mundo visual*, op, cit., p. 15.

<sup>690</sup> HAYTEN, Peter. *El color en arquitectura y decoración*. Barcelona: L.E.D.A. Las ediciones de Arte, 1968, p. 27.

<sup>691</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*, op, cit., p. 336.

<sup>692</sup> *Ibid.* p. 309.

tanto generan menor temperatura teniendo esto de alguna manera influencia en el momento de elegir el color de las prendas de vestir. Sin embargo, es importante señalar que esto se presenta en términos generales puesto que puede variar de una cultura a otra o zona geográfica, observando de esta manera que el invierno en la mayor parte de lugares suele ser menos luminosos que el verano, esto depende de la región, en relación a esto vemos que en cierta medida la elección de los colores guarda relación con la estación, así como ejemplo encontramos que en invierno, la utilización de colores oscuros es más habitual que durante la primavera, verano y otoño.

Podemos preguntarnos si la elección de los colores en las prendas de vestir está ligada únicamente a las condiciones climáticas, si la intensidad de luz proyectada en las diferentes estaciones, que afectan la vegetación y por tanto el color de la misma, así como también el color de los espacios exteriores y todo lo que en ellos se encuentra, afecta nuestra percepción influyendo en las elecciones de los colores que utilizamos y por tanto en la manera como percibimos el mundo, así como también podría tener un vínculo con nuestra manera de comportarnos o de relacionarnos con nuestro medio. Por tanto, podemos observar que en ciertos entornos durante las épocas del año más calurosas estamos en mayor disposición de interacción, más abiertos al intercambio y actuamos de manera relativamente distinta que en las épocas más frías del año.

Arnheim plantea que las facultades de carácter expresivo atribuidas a los colores, desde los cuales se catalogan como fríos o cálidos provienen de una reacción a nivel térmico provocada por los mismos desde su cualidad expresiva.<sup>693</sup> Así, de forma análoga con frecuencia las mismas connotaciones aplicadas a los colores se atribuyen al temperamento de las personas, el carácter receptivo, abierto es asociado a la calidez y lo cerrado, hermético a la frialdad, de tal manera que comúnmente se suele definir a las personas como “cálidas” o “frías”, lo que normalmente genera un tipo de reacción en la interacción, desde esta perspectiva Arnheim señala:

Una persona fría nos hace retirarnos. Sentimos como si nos estuviéramos defendiendo de una potencia maléfica: nos replegamos y echamos el cierre. Nos encontramos incómodos, inhibidos en la manifestación de nuestros pensamientos e impulsos. Una persona cálida nos invita a abrirnos: sentimos una atracción y estamos dispuestos a exponer libremente aquello que podemos dar. Nuestras reacciones al frío o al calor físicos son obviamente

---

<sup>693</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*, op, cit., p. 374.

semejantes. De la misma manera, los colores cálidos parecen hacernos una invitación, en tanto que los fríos nos mantienen a distancia.<sup>694</sup>

Se han realizado diversos estudios acerca del efecto psicológico de los colores, de ellos se sirven diferentes disciplinas, en este sentido Hayten propone la utilización del color en el espacio arquitectural de manera deliberada afirmando que “el color influye sobre el espíritu y el cuerpo, sobre el carácter y el ánimo e incluso sobre los actos de nuestra vida; el cambio de un esquema de color afecta simultáneamente a nuestro temperamento y, en consecuencia, a nuestro comportamiento”.<sup>695</sup> Desde este mismo punto de vista plantea una relación emotiva y psíquica que va más allá de nuestra percepción afirmando que:

Independientemente del mecanismo ocular y mental de la percepción hay algo cuya importancia es grande y decisiva, porque afecta notablemente a nuestra vida; ello es la relación que existe entre el color y la reacción emotiva o psíquica que produce. A todos nos sensibiliza el color y cada uno tiene sus propias ideas sobre simpatías o antipatías, gusto o desagrado sobre aquel o este color, pero, de manera general, todos percibimos una reacción física ante la sensación que produce un color, como la de frío en una habitación pintada de azul o la de calor en otra pintada de rojo.<sup>696</sup>

Es probable que todos en alguna circunstancia hayamos experimentado la sensación de estar en un lugar diferente del que visitamos durante la noche cuando lo descubrimos durante las horas del día, nuestra percepción se ve modificada revelándonos de manera diferente este espacio. Este tipo de relación análoga a la experiencia descrita puede ser experimentada de forma sutil con los objetos, en el mundo materialmente predominante en el que nos encontramos, una gran variedad de formas y colores se revelan ante nosotros con la ayuda de la luz, lo cual varía de acuerdo a el tipo de material de que están conformados dichos objetos y la intensidad lumínica sobre el mismo tal como lo expresa Gibson “un determinado tipo superficie refleja la luz en determinada forma”,<sup>697</sup> así como también depende de su ubicación en el espacio, de los elementos que lo rodean y el contexto, esto modifica la percepción que de ellos recibimos.

Gibson realiza una diferenciación de la manera de percibir nuestro entorno planteada de dos formas. La primera la denomina mundo visual, que corresponde a la visión cotidiana del mundo que nos rodea, siendo esta una forma general de observar un espacio, es la mirada global que no

---

<sup>694</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*, op, cit., pp. 374-375.

<sup>695</sup> HAYTEN, Peter. *El color en arquitectura y decoración*, op, cit., p. 27.

<sup>696</sup> *Ibid.* p. 30.

<sup>697</sup> GIBSON, James. *Percepción del mundo visual*, op, cit., p. 70.

se enfoca en ningún punto o forma particular, las formas conservan sus formas sin alteración alguna, por otra parte se encuentra el que denomina campo visual, partiendo de la imagen fragmentada de las cosas observadas, de tal manera que una sola forma en sí contiene diferentes formas y el color de un objeto puede ser observado con su totalidad de matices. A partir de la diferenciación de estas dos formas de observar el mundo establece la mirada fundamental que parte de la experiencia en relación con las sensaciones visuales, en donde se hace necesario un proceso de introspección, en esta misma perspectiva Gibson añade que:

Tanto el mundo visual como el campo visual son productos del proceso común pero todavía misterioso, que se llama ver. Ambos dependen de la estimulación de la luz y de una vista que funcione de forma adecuada. Pero la diferencia entre ambos es tan grande que sugieren la existencia de dos modos de ver.<sup>698</sup>

El tipo de percepción planteada desde el campo visual requiere una relación poco usual con aquello que nos rodea, no es habitual detenernos a observar aquello que nos rodea a menos que la observación se realice con finalidad utilitaria precisa, de no ser así normalmente pierde sentido. De esta forma podemos señalar que nuestra relación con aquello que nos rodea la mayor parte del tiempo es con una finalidad práctica, nuestro mundo material sólo existe en cuanto nos sea de utilidad, así las cosas que no necesitamos desaparecen aun existiendo a nuestro junto a nosotros, por tanto, cabe preguntarnos ¿cuán en el mundo que me rodea estoy? Gibson observa que “el mundo es por lo común percibido mediante *ojeadas*, es decir, moviendo los ojos rápidamente de un punto a otro”,<sup>699</sup> generalmente para encontrar aquello que necesitamos.

De esta forma, la relación más cercana que establecemos con los objetos no es de carácter contemplativo, pues la mayoría de cosas que nos rodean están elaboradas con fines prácticos, sin embargo, no está de más señalar que la relación con el mundo de los objetos puede ser establecida a partir de la relación consiente con los mismos, en donde la utilidad y belleza se combinan, pues su utilidad no quita sus cualidades estéticas. Estamos rodeados de muchos objetos bellos que olvidamos observar realmente, sólo nos atraen los adquirimos y por este motivo, por el atractivo de los mismos, en ocasiones caemos en la trampa de la inconciencia de consumo masivo, envolviéndonos en situaciones en donde pasamos a convertirnos en objeto del objeto, otorgándole el lugar del sujeto, convirtiéndonos así en esclavos de muchos de nuestros objetos.

---

<sup>698</sup> GIBSON, James. *Percepción del mundo visual*, op. cit., p. 48.

<sup>699</sup> *Ibid.* p. 51.

Así, resaltamos la importancia de observar los objetos de uso cotidiano, los matices como también sus sonoridades. Desde esta perspectiva podemos hacer hincapié una vez más el planteamiento visual propuesto por Gibson en donde desde el campo visual se plantea observar con detenimiento las tonalidades de los objetos, y desde el mundo visual observamos de manera general sin particular atención en aquello que se observa. De igual manera, en nuestro entorno nos encontramos rodeados por un sin número de sonoridades a las cuales no prestamos atención alguna, y por ello pasan desapercibidas, como inexistentes, o simplemente se les resta importancia catalogándolas como simples “ruidos”, ruidos sin ninguna importancia dado que realizamos una escucha general. Existe gran riqueza a nivel sonoro como visual en nuestro entorno, que con una escucha y visión atenta la percepción sonora y visual de lo cotidiano se verá transformada en una composición sonoro/visual de objetos cotidianos.

#### 4.5.2 El sonar de los objetos cotidianos

“El oído es la vista de dentro...”,<sup>700</sup> si el campo visual de Gibson propone la mirada fragmentada de aquello que nos rodea, en este mismo sentido Pierre Schaeffer propone la escucha reducida, desde la cual se resalta el valor sonoro particular de una fuente sonora, cobrando mayor importancia el objeto sonoro que su fuente, de este modo la fuente queda en un segundo plano dotando de valor al sonido en sí mismo. Para ello plantea la necesidad de alejar todo punto de referencia relacionada con el objeto de escucha, tanto de carácter cultural o de referencias individuales que éste nos evoca, es decir libre de todo condicionamiento y centrar únicamente nuestra atención en la escucha del objeto en cuestión, de esta manera propone modificar la intención la atención de la escucha conservando la estructura esencial del sonido. A partir de esto la escucha se transforma en un acontecimiento sonoro análogo al gesto instrumental o al lenguaje, conservando el criterio de identificación sonora, es decir que a través de esta escucha se plantea no escuchar un acontecimiento por medio del sonido, sino dar mayor énfasis al sonido como un acontecimiento sonoro.<sup>701</sup>

---

<sup>700</sup> SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2003, p. 15.

<sup>701</sup> *Ibid*, pp. 165-166.

Existen ciertas sonoridades que nos acompañan durante nuestro estado consciente de vigilia, comúnmente denominadas ruidos, los cuales en ocasiones interrumpen nuestras actividades de forma sorpresiva generando agrado o molestia (esto depende de la percepción particular de cada persona), o simplemente funcionan como un fondo sonoro sin importancia relevante, algunos son efímeros y nunca más regresan, otros nos acompañan a diario y entran a formar parte de la rutina. Los hay de diferente naturaleza: constantes, repentinos, repetitivos, rutinarios, de alerta, solitarios, rápidos, lentos, débiles, fuertes, imponentes, agradable... o simplemente inefables. Sonidos que son catalogados de manera rudimentaria como ruidos porque a simple vista en ellos no se reconoce la riqueza sonora que poseen.

Cuando entramos en el mundo sonoro de los objetos sin centrar nuestra atención en la fuente de referencia sonora, a través de la escucha reducida se revela de manera sorprendente la naturaleza sonora producida por el objeto, sin que por ello dejemos a un lado la fuente que produce el mismo, tal como lo plantea Schaeffer "Al escuchar el objeto sonoro que nos proporciona una puerta que chirría, podemos perfectamente desinteresarnos de la puerta, para no interesarnos más que en el chirrido. Pero la historia de la puerta y la del chirrido coinciden exactamente en el tiempo, ya que la coherencia del objeto es la del acontecimiento energético",<sup>702</sup> sin que por ello se pierda el objetivo principal que en este caso consiste en escuchar este chirrido más allá de su punto de referencia, es decir sólo como el chirrido de una puerta, desde lo cual Schaeffer señala que "la escucha del objeto sonoro nos obliga a una toma de conciencia"<sup>703</sup> y es esta toma de conciencia el punto de interés para entrar en la naturaleza sonora propia del objeto.

Es frecuente centrar nuestra atención durante la escucha cuando se trata de un acontecimiento musical en donde la disposición es reservada a ello, o simplemente el reconocimiento tímbrico y ritmo-melódico atrapa nuestra atención por el hábito de escucha que de la música tenemos. Sin embargo, es importante tener presente que la riqueza sonora abarca todo sonido más allá de los cánones musicales, resaltando que estamos rodeados de sonidos de diversas fuentes la mayor parte del tiempo, desde esta perspectiva los mismos pueden ser empleados como material creativo musical o sonoro, Luigi Russolo en su libro *El Arte de los Ruidos. Manifiesto Futurista* (1913) expresa que "Hoy día, el arte musical busca las amalgamas de los sonidos más disonantes, más extraños y más estridentes. De esta manera nos acercamos al sonido-ruido",<sup>704</sup> ruido que nos

---

<sup>702</sup> SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*, op, cit., p. 166.

<sup>703</sup> *Ibid.* p. 164.

<sup>704</sup> RUSSOLO, Luigi. *L'Art des bruits. Manifeste Futuriste 1913*. Paris: Éditions Allia, 2013, p. 12.

rodea como hemos mencionado y que forma parte de nuestro cotidiano, por tanto, se hace imperativo continuar con el empleo del sonido-ruido como material creativo, desde lo cual se crea un vínculo con nuestra actual sociedad a través del hacer artístico, tal como continúa señalando Russolo “ESTA EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA ES PARALELA A LA MULTIPLICACIÓN CRECIENTE DE MÁQUINAS que participan en el trabajo humano”,<sup>705</sup> a nivel sonoro musical y creativo sonoro, dado que en nuestras actividades cotidianas estamos inmersos en sonoridades de todo tipo “nuestra oreja al contrario se alegra, habituada como está a la vida moderna, rica en ruidos de toda suerte”.<sup>706</sup>

Cuando trascendemos la escucha sonora del objeto en sí mismo y centramos nuestra atención en las sutilezas que contiene el sonido-ruido, encontraremos que nuestra percepción frente al sonido escuchado se verá modificada, de tal manera que el sonido se presentará desde diferentes canales perceptivos sinestésicos, encontraremos así sonidos-ruídos que nos punzan, arrullan, abrazan o aterran, etc, sin que necesariamente tengamos un conocimiento o identifiquemos la fuente de la cual proviene, porque realmente en nuestro entorno existen sonidos extraños, fascinantes o aterradores, esto depende de la sensación o percepción que en nosotros despierte.

Según el planteamiento propuesto por Helmholtz, en su libro *Sobre las sensaciones del tono como base fisiológica para la teoría de la música* (1954), la manera como percibimos un sonido está relacionada con la forma de onda y las vibraciones en nuestro canal auditivo, transformadas en impulsos nerviosos a través del nervio coclear. Señalando que nuestro oído se encuentra en las condiciones de separar y analizar las ondas, desde lo cual es posible diferenciar los tonos y timbres de todo tipo de sonoridades teniendo una influencia directa en nuestra percepción, así, “el oído separa cada onda en una suma de tonos simples y siente separadamente cada uno de ellos”, a esto Helmholtz denomina percepción mental explicada desde su aplicación psicológica. A partir del estudio de las características del timbre analiza los impulsos de la forma de la onda, con lo cual concluye que una onda redondeada como la sinodal genera un sonido más dulce y apacible, y que por el contrario una onda angulada como la onda dientes de sierra o triangular provoca un sonido más áspero.<sup>707</sup>

---

<sup>705</sup> RUSSOLO, Luigi. *L'Art des bruits. Manifeste Futuriste 1913*, op. cit., p. 12.

<sup>706</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>707</sup> AMARO, José Enrique. *Hermann Von Helmholtz*. Revista Española de Física. Vol. 4, pp. 57-66. [en línea] 2016 [Consulta: Abril 20 de 2019] Disponible en: <http://revistadefisica.es/index.php/ref/article/view/2236/0>

A partir de lo anterior podemos observar que las sensaciones que experimentamos desde de la escucha de diferentes sonoridades está relacionada con las condiciones físicas de la onda y su influencia en nuestra percepción mental. Helmholtz además de este tipo percepción mental, propone la sensación audible, la cual es producida sin intervención intelectual alguna, Armaro hace referencia a este planteamiento de la siguiente manera:

Según la teoría de la percepción de Helmholtz, las sensaciones son meros signos que indican cierto objeto externo y, sólo después de considerable práctica, podemos emitir conclusiones correctas acerca de dichos objetos a partir de nuestras sensaciones. La percepción es un acto inconsciente extraordinariamente eficiente orientado a la pura utilidad práctica, en el que sólo prestamos atención suficiente para reconocer el objeto externo. Las sensaciones que no tienen referencia directa a objetos externos son ignoradas completamente y no somos conscientes de ellas. Cuanto más habituados estamos a un timbre más difíciles de apreciar son sus tonos parciales.<sup>708</sup>

Desde este enfoque, la sensación sonora que nos produce un objeto es la que determina su sonido de manera objetiva, literal, son aquellos sonidos que podemos reconocer su fuente primaria, originaria, desde la sensación hacemos caso omiso de un sonido cuya fuente no represente nada para nosotros, nada que no nos resulte familiar. Para poder encontrar la verdadera riqueza de las sonoridades es necesaria una real intención de escucha del objeto en cuestión, de tal manera que nuestra atención trascienda el objeto de referencia generando así un cambio de percepción que va más allá la forma que representa dicho objeto sonoro, es a partir de esto cuando la fuente ya no es reconocible. En la escucha reducida propuesta de Schaeffer nuestra atención auditiva es focalizada en las sutilezas del sonido y con ello el objeto que produce este sonido se pierde dentro del mismo acontecer sonoro y modifica nuestra percepción.

Es habitual que restemos atención a aquellos sonidos que nos son familiares, aquellos a los que estamos habituados, puesto que no requieren atención adicional y es por esta misma familiaridad que no encontramos nada particular en los mismos. Sin embargo, cabe resaltar que en raras ocasiones nos encontramos con sonoridades que demandan nuestra atención, aquellas sonoridades que surgen de forma repentina, de naturaleza inidentificable, y es justamente por su naturaleza extraña que nos reclaman una escucha atenta, para posteriormente en nuestro cerebro ser ubicados dentro de una categoría aun cuando no la tengan, obligándonos a tener una sensación sonora; son sonidos indescifrables que nos captan de manera análoga a la propuesta

---

<sup>708</sup> AMARO, José Enrique. *Hermann Von Helmholtz*. Revista Española de Física. Vol. 4, op, cit.

en la escucha reducida, sin embargo su diferencia es que aquí buscamos una fuente de referencia sonora objetiva. Ahora bien, podemos hacer énfasis en la escucha reducida que propone la escucha consciente, atenta del objeto sonoro, desde la cual es posible percibir las sonoridades de los objetos que nos rodean otorgando un valor natural a los mismos, no desde su fuente sino desde lo esencial del sonido.

Lo habitual es interactuar con nuestro entorno de la manera como es planteada por Helmholtz desde la sensación que no requiere ningún esfuerzo mental, siendo esto opuesto a lo requerido en la escucha reducida necesaria para lograr entablar otro tipo de vínculo con aquello que nos rodea, en este caso con el espacio sonoro, lo que es análogo a la denominada percepción mental propuesta por Helmholtz, a partir de la cual entramos en contacto directo con las sonoridades que pasan desapercibidas debido a nuestra falta de hábito en la escucha atenta, estableciendo así una relación consiente con nuestro entorno a partir de la escucha.

Estamos en una época en la cual la masa sonora nos envuelve y parece ir en aumento, toda suerte de sonidos-ruídos aparecen y desaparecen en nuestro transcurrir cotidiano, es claro que esto es percibido en mayor medida e intensidad en las grandes ciudades, transitamos sin detenernos a escuchar, pues como bien hemos señalado tenemos una natural predilección por los sonidos catalogados musicales, de tal manera que aquellos que no corresponden con nuestro hábito de escucha se ven relegados a un segundo plano o simplemente ignorados. Sin embargo cabe señalar que las sonoridades musicales no son las que predominan en nuestro entorno, es por esto que es importante continuar con el empleo del sonido-ruído u objeto sonoro como material creativo artístico, lo que contribuye a generar en el oyente una relación más próxima desde el arte con aquello que lo rodea en su cotidianidad, tal como lo plantea Russolo: “Es necesario ampliar y enriquecer cada vez más el dominio de sonidos, esto responde a una necesidad de nuestra sensibilidad”,<sup>709</sup> sensibilidad que a su vez es acorde con las demandas de nuestra época actual.

De esta manera la obra *Lux/Son* se propone como un espacio a recorrer en dónde se genera un vínculo entre sonido y los colores de la luz, planteada de forma metafórica de la manera como es expresada por Ryle como “la presentación de los hechos de una categoría con la expresión apropiada a otra categoría”,<sup>710</sup> aquí desde la relación con nuestro entorno, con lo cotidiano sonoro y visual.

---

<sup>709</sup> RUSSOLO, Luigi. *L'Art des bruits. Manifeste Futuriste 1913*, op. cit., p. 25.

<sup>710</sup> MAILLARD, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, op. cit., p. 103.

### 4.5.3 Lo sonoro y visual como objeto creación

La fascinación que puede ocasionarnos tanto la luz como el sonido depende de la manera en que nos aproximamos a ellos, o de la forma como éstos nos sean presentados. A través del campo artístico podemos hacer alusión al artista Robert Henke quien con su trabajo creativo nos transporta a un mundo de luz y sonido en el cual es posible sumergirse. Con sus piezas *Lumière I*, *II* y *III*, que parten desde la oscuridad total dando paso a la luz (láser) en interacción con el sonido es posible tener “una experiencia audiovisual que oscila entre lo íntimo y lo abrumador”.<sup>711</sup>

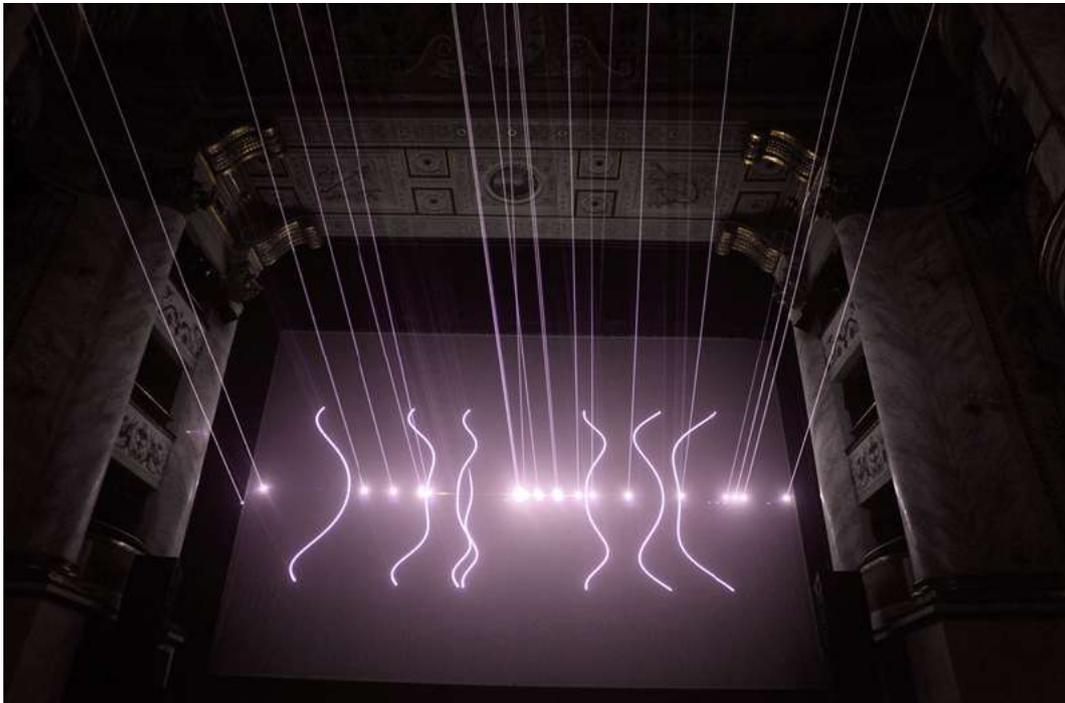


Figura 2. *Lumière I* (2013) Robert Henke

Así, en *Lumière I* (2013), *Lumière II* (2015), *Lumière III* (2017), a partir de la utilización láser en la luz se crean formas geométricas básicas combinadas de forma mágica generando un contrapunto con eventos sonoros percutidos, desde lo cual Henke propone como resultado “un lenguaje de

---

<sup>711</sup> HENKE, Robert. *Lumière. Serie de Performance Audiovisual* [en línea] 2013 - 2017 [Consulta: Abril 23 de 2019] Disponible en: <http://www.roberthenke.com/concerts/lumiere.html>

signos audiovisual imaginario, de una cultura alienígena, que se comunica a través de rastros de luz emergentes, desaparecidos, futuristas y arcaicos al mismo tiempo".<sup>712</sup>

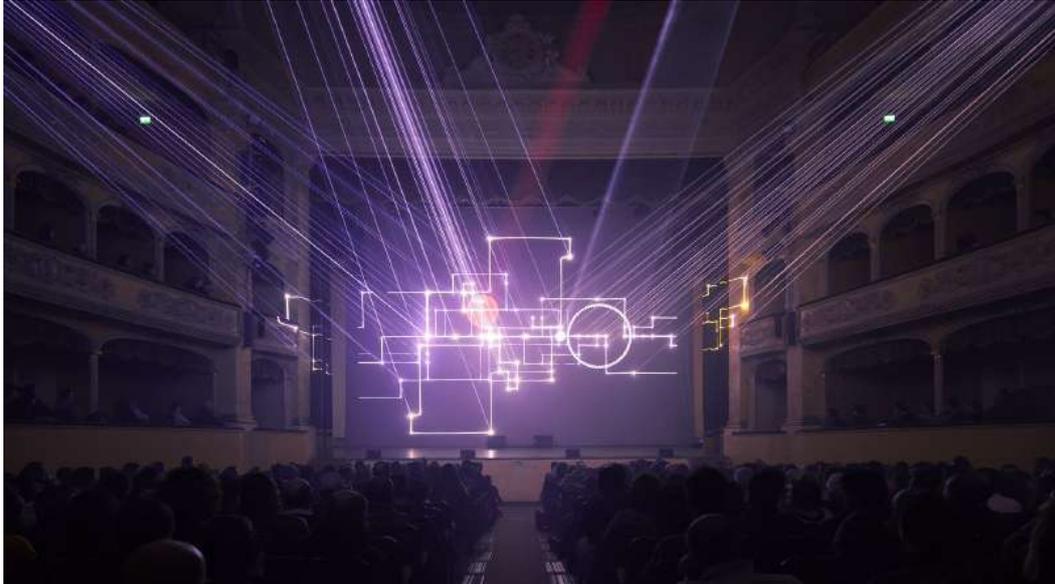


Figura 3. *Lumière II* (2015). Robert Henke  
Foto de Emmanuele Coltellacci

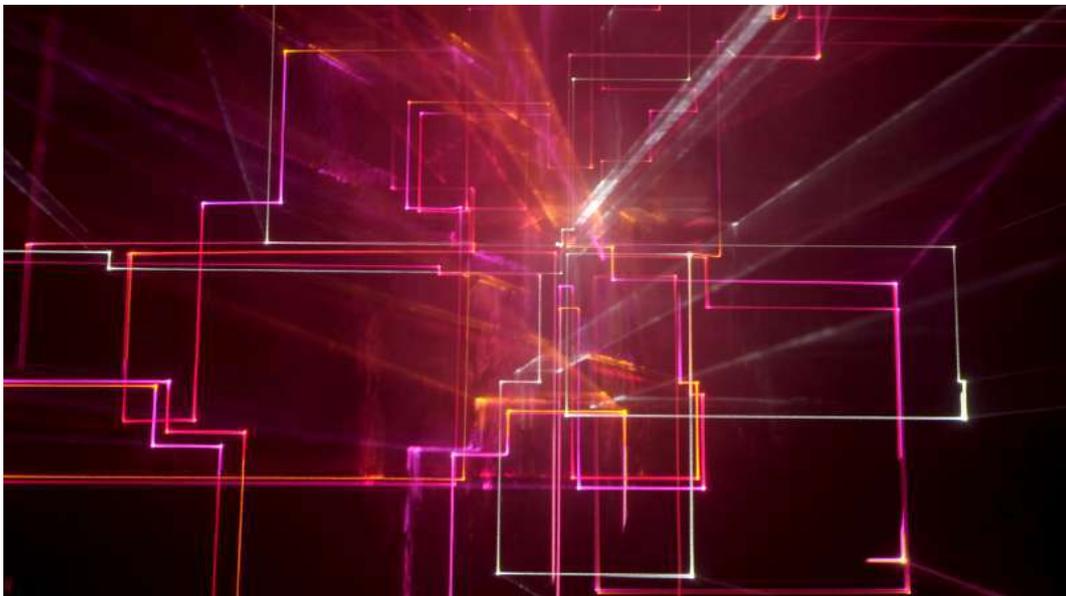


Figura 4. *Lumière III* (2017) Robert Henke.

---

<sup>712</sup> HENKE, Robert. *Lumière. Serie de Performance Audiovisual*, op. cit.

La instalación urbana *Impulse* (2016), presentada durante el cuadro del Festival *Luminothérapie* realizado en Montreal en su sexta edición, es una obra interactiva compuesta por 30 balancines que producen luz y sonido al ser activados de la manera tradicional, es decir una persona se sienta en cada extremo como en cualquier balancín, de esta forma durante el juego se genera una composición sonora lumínica efímera en el espacio y tiempo. Este trabajo es realizado por un grupo de artistas y diseñadores para dicho festival, entre los cuales participa artista multimedia Mathieu Le sourd, quien trabaja en colaboración con artistas sonoros, compositores e investigadores.<sup>713</sup>

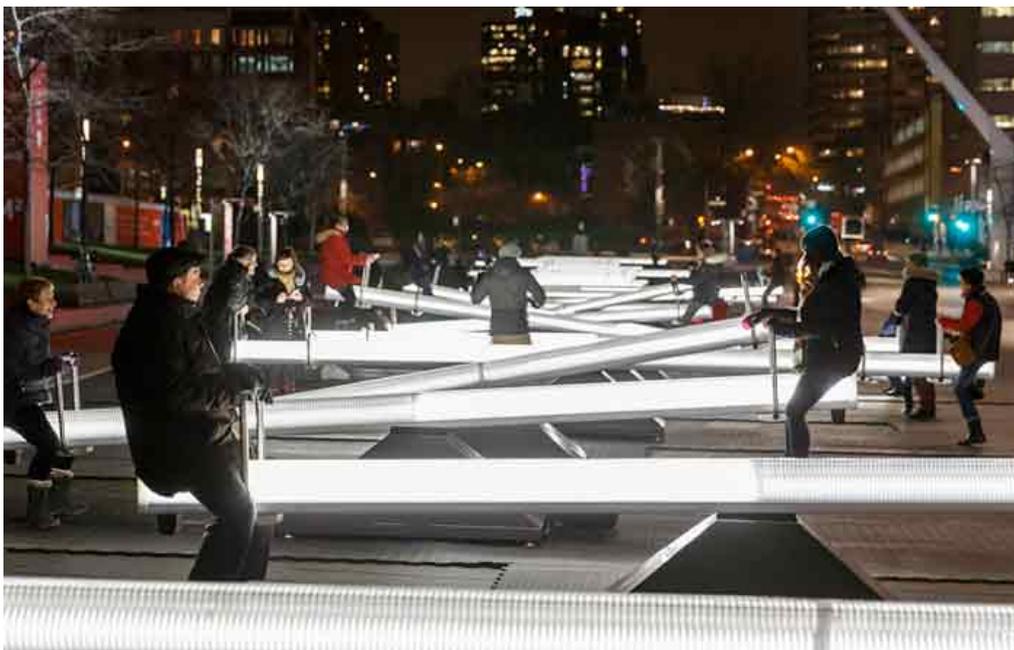


Figura 5. *Impulse* (2016)

---

<sup>713</sup> LE SOURD, Mathieu. *Impulse* [en línea] 2016 [Consulta: Abril 23 de 2019] Disponible en: <http://www.maotik.com/impulse/>



Figura 6. *Impulse* (2016)

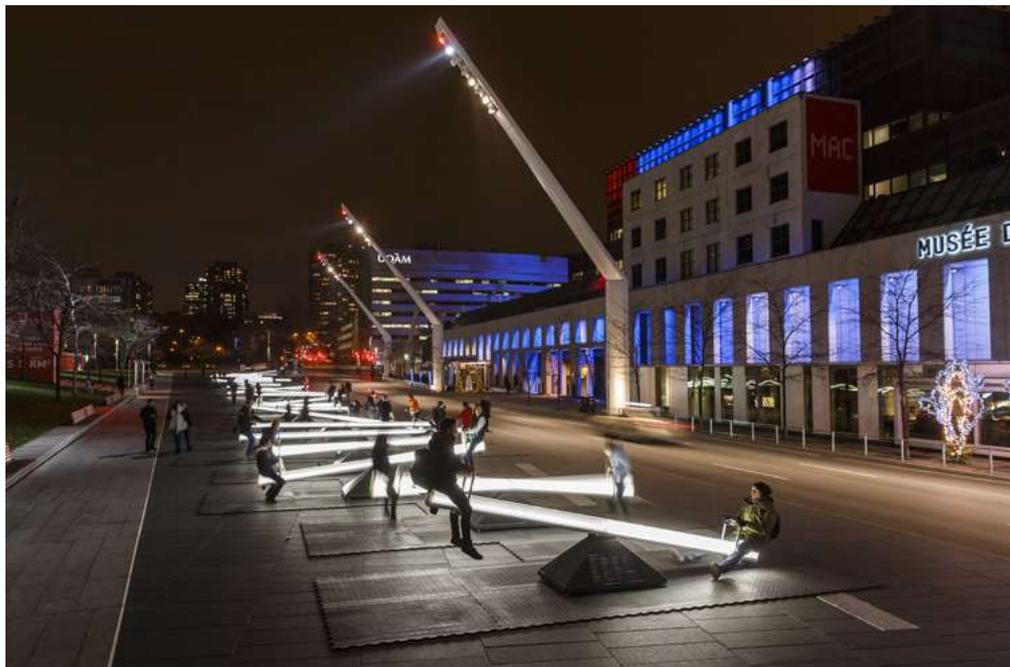


Figura 7. *Impulse* (2016)

Continuando con el interés creativo en donde la luz y el sonido son empleados como componentes esenciales para generar una experiencia que trasciende los límites de percepción cotidianos. A través de la utilización de elementos de nuestro entorno como material para la creación podemos

citar el trabajo de la artista española Susana López, quien utiliza en su obra *Autumn Equinox* (2018) luz y sonido, grabaciones de campo transformadas y combinadas con sonidos electrónicos, en composiciones electroacústicas interpretadas en directo en dúo con la luz, la cual cobra un lugar importante desde la proyección de color esencialmente azul.<sup>714</sup>

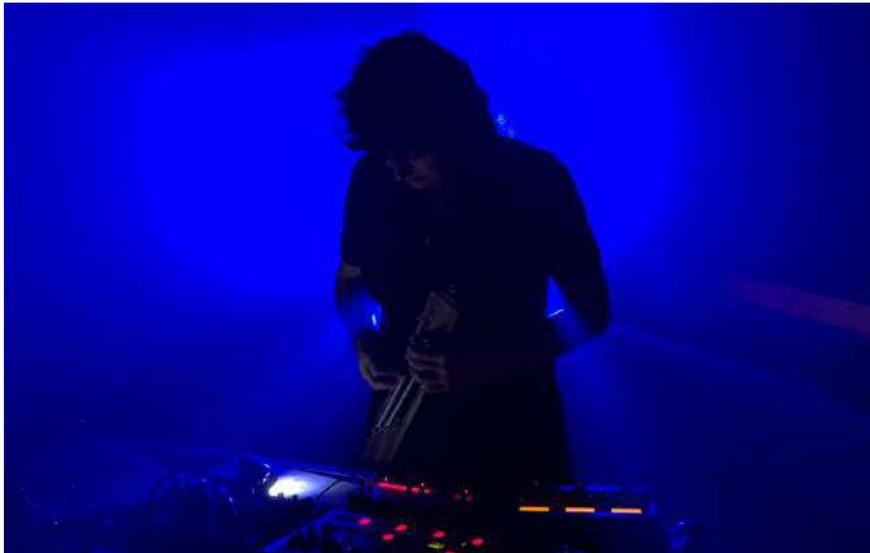


Figura 8. *Autumn Equinox* (2018) Susana López



Figura 9. *Autumn Equinox* (2018) Susana López

---

<sup>714</sup> LOPEZ, Susana. *Autumn Equinox* [en línea] 2018 [Consulta: Abril 24 de 2019] Disponible en: <https://susanloop.bandcamp.com/track/autumn-equinox>

En el cortometraje experimental *Arnulf Rainer* (1960), su realizador Peter Kubelka presenta la combinación de luz, oscuridad, sonido y silencio alternando luz blanco y negro en un diálogo sonoro con ruido blanco y silencio propuesto de manera alterna. Es importante señalar que para esta obra ha elegido en la parte visual luz blanca la cual contiene todos los espectros de colores junto con el negro como oposición y en el sonido el ruido blanco, el cual es la reunión de todas las frecuencias sonoras y como oposición el silencio.<sup>715</sup>



Figura 9. *Arnulf Rainer* (1958-1960) Peter Kubelka

Desde la imaginación vinculada con aquello que nos rodea es posible elaborar de forma creativa y expresiva composiciones sonoro lumínicas, siendo de esta forma objeto de creación lo sonoro y lo visual desde la luz, tal como hemos observado en las diferentes obras en donde la luz y el sonido son la fuente de expresión empleadas de forma variada y como posibilidad dentro de la creación artística, para ser entregadas al público a manera de instalación inmersiva, obra interactiva y obra performativa o experimental.

---

<sup>715</sup> KUBELKA, Peter. *Arnulf Rainer* 1958-1960. En Jonathan Pouthier. [en línea] 2018 [Consulta: Mayo 23 de 2019] Disponible en: <http://www.diptyqueparis-memento.com/en/arnulf-rainer-of-peter-kubelka/>

#### 4.5.4 *Lux/Son* (Obra)

*Lux/Son* es una acción poética sonoro-lumínica y performativa, en donde se toma como base fundamental la relación sonido y luz de nuestro entorno cotidiano. Teniendo plena conciencia del vínculo que tenemos con nuestro entorno a nivel visual y auditivo en el cual la interacción consciente es cada vez menor y el nivel de automatismo aumenta, siendo común observar personas transitar en el entorno cotidiano inmersas en sus teléfonos portables, pues hoy día vemos el mundo a través de dispositivo portátiles. También es común encontrar un completo aislamiento a nivel sonoro en gran parte de los transeúntes, a través de la escucha por medio de auriculares con música de elección personal, de esta forma el verdadero contacto con la realidad cotidiana en los trayectos desaparece, restando importancia a aquello que pasa a nuestro alrededor.

Desde esta reflexión en *Lux/Son* se propone un recorrido en el espacio que se desarrolla la acción poética sonora, en el cual se recrea de forma metafórica nuestro espacio de recorrido cotidiano, como un llamado que pone en evidencia la ausencia de una conciencia real de aquello que nos rodea, a nivel auditivo desde el sonido-ruido y a nivel visual desde la luz de color. Es importante tener presente que la presentación metafórico-poética propuesta en la obra se expone de manera no literal, dado que “La metáfora por analogía da el movimiento y la vida; y el acto es movimiento, de ahí que la metáfora exprese cosas «en acto»”,<sup>716</sup> lo cual corresponde en el presente caso, puesto que desde la acción sonora y lumínica se expresa en cierta medida lo inexpresable, y así mismo “la acción esencial se realiza mediante la adopción de una *actitud* «poética» que abre un espacio donde la simultaneidad es posible”,<sup>717</sup> en este caso la acción poética transformada en obra.

En el instante en que el público entra en el espacio en que se desarrolla la obra se introduce dentro la obra misma, en donde se presentan tres elementos que guardan relación con el entorno cotidiano de forma simbólica. Ya hemos mencionado dos de ellos, los más relevantes: Luz de color y sonido, entorno a los cuales gira la obra, sin embargo, dentro de este mismo espacio se propone

---

<sup>716</sup> MAILLARD, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, op, cit., p. 103.

<sup>717</sup> *Ibid.* p. 96.

un tercer elemento (de soporte): proyección de vídeo, el cual guarda relación con lo que se desea comunicar en la obra e invita de manera indirecta a recorrer este mismo espacio.

Cuando el público entra en el espacio *Lux/Son*, de manera consciente abandona su mundo cotidiano entrando en una propuesta cotidiana hecha obra. En este sentido, desde la utilización de la metáfora se plantea que “Para que haya metáfora es necesario, además que haya conciencia de la dualidad de sentido de la expresión, y de la simulación (*como si*) de que no hay tal dualidad”,<sup>718</sup> en este caso *Lux/Son* es esta otra suerte de realidad que se presenta sin que se pierda el vínculo con la realidad, dado su contenido, la libertad de transitar y de permanecer el tiempo que se desee en el espacio.

El sonido que encontramos en la obra es tomado de nuestro entorno cotidiano, de todos aquellos pequeños y grandes ruidos que constante, repetidas y repentinas veces nos acompañan, sonidos-ruídos que se entrelazan, que dialogan y en ocasiones distorsionan nuestros espacios, desde los más íntimos hasta los más banales, sonidos que provienen de nuestro mundo material, sonidos de los objetos y sonidos que producimos en relación a cosas que nos rodean.

Los sonidos-ruídos presentados en el espacio *Lux/Son* han sido modificados, sin embargo, los mismos conservan sus características sonoras específicas, se potencian las mismas a partir de la transformación sonora, es decir, podemos reconocer su fuente si ello fuese necesario. Desde esta transformación se pretende generar una atmósfera sonora que entra en relación con la luz de color proyectadas en el espacio de la obra, creando un lugar en el cual se genera un vínculo entre la luz-color y el sonido-ruído provenientes de nuestro entorno cotidiano.

Tras la modificación sonora se realizan micro-composiciones desde las cuales se hace alusión a la escucha reducida propuesta por Schaeffer dado que se descontextualizan los mismos sin que por ello pierdan su naturaleza sonora, así como también la selección de las diferentes sonoridades que conforman la obra se plantean como un llamado a nuestra percepción desde la escucha, según lo planteado por Helmholtz, dado que cuando no tenemos referencia directa del objeto de escucha es necesaria una mayor atención.

---

<sup>718</sup> MAILLARD, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, op, cit., p. 103.

Una vez más hacemos énfasis en que la manera más común de acercarnos a los sonidos es desde el plano musical, sin embargo las posibilidades a nivel sonoro son tan variadas que incluso los sonidos-ruídos pueden entrar a formar parte de un discurso musical, o pueden ser parte de una composición sonora no musical en un contexto creativo sonoro, en este sentido, los sonidos-ruídos reunidos tras su transformación y puestos en el espacio *Lux/Son* generan una composición aleatoria sonora, creando un vínculo con la luz y un diálogo con la improvisación libre del clarinete. Desde esto podemos hacer referencia a lo expresado Russolo:

La sensibilidad del músico, después de liberarse del ritmo fácil y tradicional, encontrará en el dominio de los ruidos el medio de desarrollarse y de renovarse, lo que resulta fácil dado que cada ruido nos ofrece la unión de los más diversos y variados ritmos, además del predominante.<sup>719</sup>

Los sonidos-ruídos del entorno cotidiano que han sido reunidos para la realización de *Lux/Son* fueron clasificados y posteriormente modificados, como bien se ha señalado, sin que por ello pierdan su naturaleza específica, por el contrario, aquí se pretende resaltar la esencia sonora elevando su carácter, lo cual contribuye a la relación establecida con los colores de la luz. Así, en esta clasificación tendremos cuatro tipos de sonoridades que se encuentran asociadas de manera libre a la luz de color desde la intuición, la sensibilidad y la subjetividad la siguiente forma:

- ⇒ Rojo: agudos, estridentes
- ⇒ Naranja: frescos, exóticos
- ⇒ Verde: naturales, ligeros
- ⇒ Azul: celestiales, misteriosos

Esta manera libre de asociar sonoramente, parte de la sensación que el color nos genera en relación con el sonido-ruido, lo que tiene como resultado una composición aleatoria con improvisación libre de clarinete. Así, desde las cualidades físicas del sonido entran en comunicación una serie de factores que tienen relación con nuestra percepción desde la interacción con aquello que escuchamos, nuestra disposición a nivel psicológico y físico en el momento de la escucha y las características del estímulo sonoro. De esta forma “Parece como si

---

<sup>719</sup> RUSSOLO, Luigi. *L'Art des bruits. Manifeste Futuriste 1913*, op. cit., pp. 25-26.

las dimensiones subjetivas del sonido no sólo brindarían riqueza adicional a nuestra experiencia consciente del sonido sino, además, se combinarán entre sí para producir efectos complejos”.<sup>720</sup>

A partir de la recopilación del material sonoro que conforma *Lux/son* se pone de manifiesto las sonoridades que se encuentra en nuestro alrededor durante las actividades cotidianas. Lo que se pretende con la elaboración de la obra es recontextualizar sonoridades que nos son familiares, para ser presentadas desde micro-composiciones aleatorias con el objetivo de despertar nuestro interés y atención en el mundo sonoro que nos acompaña durante el tiempo que realizamos las actividades simples de cada día. De esta manera se invita a la escucha consciente de todo aquello que nos rodea, potenciando las sonoridades denominadas ruidos a las cuales se suele restar importancia. Así en *Lux/son* se presentan sonidos-ruidos que emulan en cierto sentido el espacio sonoro de nuestra vida diaria, enriquecidos por la improvisación libre del clarinete. Desde esta perspectiva podemos hacer alusión a lo expresado por Russolo:

La variedad de ruidos es infinita. Sin duda poseemos hoy más de un millar de máquinas diferentes que podríamos distinguir miles ruidos diferentes, Con la incesante multiplicación de nuevas máquinas, PODRÍAMOS DISTINGUIR UN DÍA DIEZ, VEINTE, O TREINTA MIL RUIDOS DIFERENTES. ESOS SERÁN LOS RUIDOS QUE NECESITAREMOS, NO SIMPLEMENTE PARA IMITAR, SINO PARA COMBINAR SIGUIENDO NUESTRA FANTASÍA ARTISTICA.<sup>721</sup>

Como ya lo hemos enunciado, los sonidos presentados en el espacio *Lux/Son* están en vínculo con la luz de color. Diferentes luces son ubicadas en el suelo en espacio en que se desarrolla la obra, las cuales se activan con la presencia del público, así, de manera tanto metafórica como literal iluminan el paso, pues cada una de ellas reacciona a la presencia del público activando a su vez el sonido de las micro-composiciones correspondientes a la luz que es encendida. Por tanto, en un mismo instante es posible tener diferentes luces que se activan, así como también escuchar diferentes sonoridades de las micro-composiciones asociadas a los colores de la luz, de tal manera que el espacio *Lux/son* será iluminado y sonorizado en función del número de personas que realicen su trayecto en el mismo, teniendo como resultado una composición aleatoria generada en tiempo real desde las micro-composiciones de sonidos-ruidos, la improvisación libre de clarinete y la luz.

---

<sup>720</sup> COREN, Stanley, WARD, Laurence, y ENNS, James. *Sensación y Percepción*. Mexico: McGraw-Hill Editores, S.A., 2001, pp. 200-201.

<sup>721</sup> RUSSOLO, Luigi. *L'Art des bruits. Manifeste Futuriste 1913*, op. cit., p. 27.

De esta forma la construcción en tiempo real se crea a partir de la presencia del público, en la cual encontramos la posibilidad de experimentar a nivel sonoro y lumínico desde la propia intervención, en relación con las diferentes sonoridades activadas por otros visitantes del espacio *Lux/son* de forma aleatoria, como analogía a lo observado en nuestro entorno cotidiano, en donde diferentes fuentes sonoras son expuestas de manera simultánea en relación con los sonidos-ruídos que producimos con objetos en momentos específicos, así como también con los cambios de iluminación ligados a las condiciones de luz naturales o artificiales y nuestra ubicación en los distintos espacios.

Los colores de la luz están distribuidos de manera lineal en un costado del espacio *Lux/Son*, se emplean dos colores primarios y dos secundarios, estos cuatro colores corresponden al modelo RYB: rojo, azul (primarios), naranja y verde (secundarios). En relación a la utilización del color observado en los objetos es importante señalar que cuando transitamos por un espacio existen objetos que se nos imponen, los cuales no podemos ignorar su presencia, tenemos así señalizaciones en los espacios, avisos publicitarios, entre otros, en donde la función del color es fundamental, así en la obra se emplean los colores primarios como un reflejo de ello; y los dos colores secundarios son empleados como reflejo de aquellos matices de nuestro entorno que no observamos, pues estamos absortos en distracciones banales que nos perdemos de las diferentes tonalidades que nos ofrece el espacio que habitamos. A partir de esto podemos evocar la manera de observar los diferentes matices de cosas simples como lo expresa Van Gogh: “El suelo estaba como tapizado de verde-gris-moreno, pero lleno de matices y de hormigueo”.<sup>722</sup>

---

<sup>722</sup> VAN GOGH, Vicent. *Cartas a Théo*. Barcelona: Idea Books, S.A., 2003, p. 79.

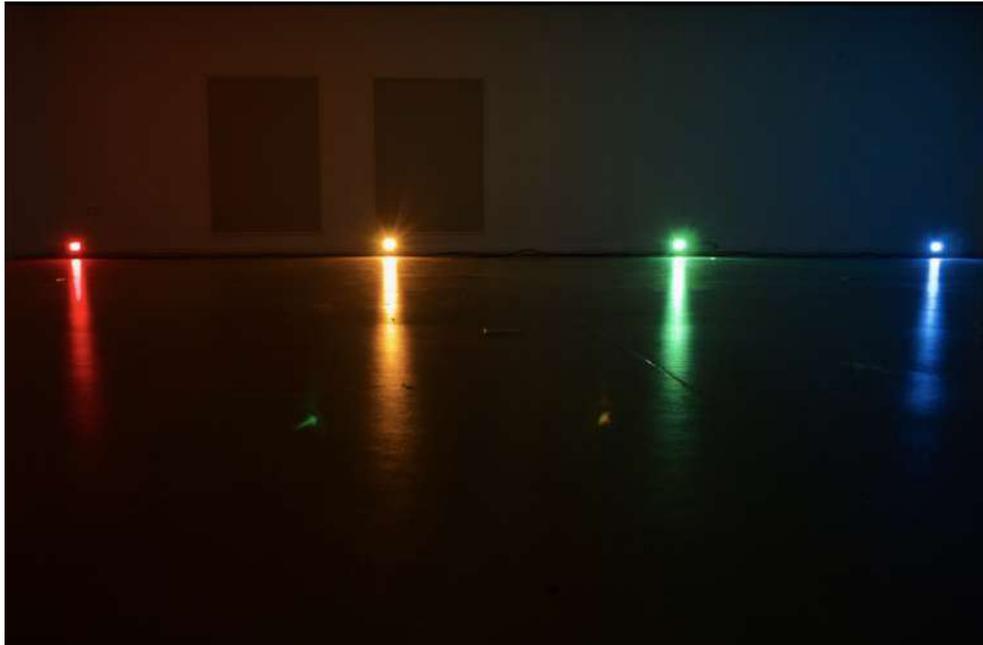


Figura 10. *Lux/Son*(2019) Angelica Rodriguez

A través de la utilización de la luz en la obra se evoca el efecto que pueden producir en nosotros los colores de aquello que nos rodea, Maurice Dérivé afirma que “las luces de colores permiten obtener los efectos más intensos, así mismo nos conducen a efectos fisiológicos posibles”,<sup>723</sup> sin olvidar que también los colores producen efectos a nivel psicológico. En este sentido, desde la utilización de las diferentes tonalidades en la luz, en relación con la clasificación de las sonoridades, se pretende expresar lo siguiente:<sup>724</sup>

- ⇒ Rojo: El color del amor, la sangre, las pasiones, de la fuerza, de la vida.
- ⇒ Naranja: El color de la sociabilidad, de la transformación, la diversión y lo alegre.
- ⇒ Verde: El color de lo vivo, de lo que crece, de la esperanza, de lo fresco.
- ⇒ Azul: Es el color del sosiego, del descanso, del anhelo, es apacible, pasivo e introvertido.

Como hemos señalado anteriormente, es de gran importancia la luz que se refleja en los objetos, porque de ella depende también la tonalidad del objeto, puesto que “los colores pueden cambiar de aspecto y croma por acción de los colores de la luz”,<sup>725</sup> como reflejo de ello en el espacio

---

<sup>723</sup> DÉRIBÉ, Maurice. *La Couleur*. p. 86 [en línea] 2014 [Consulta: Junio 5 de 2019] Disponible en: <https://www.cairn.info/la-couleur--9782130632153-page-78.htm>

<sup>724</sup> Lo expresado en cada color ha sido seleccionado del libro *Psicología del color* (2008) de Eva Heller, teniendo presente aquello que se pretende evocar a través de cada tipo de luz relacionada con la parte sonora.

<sup>725</sup> HAYTEN, Peter. *El color en arquitectura y decoración*, op, cit., p. 57.

*Lux/Son* es ubicado un velo de color blanco, al interior del cual surge la sonoridad de improvisación libre del clarinete. El color blanco es la representación de todos los colores, esta tonalidad se ve modificada en función del cambio de la iluminación del espacio, así su color toma la tonalidad en relación a los cambios de luz.



Figura 11. *Lux/Son*(2019) Angelica Rodriguez

El sonido que proviene del interior del velo es una imagen simbólica de las sonoridades ocultas de los objetos, pues en diversas ocasiones somos nosotros quienes activamos los sonidos propios de las cosas, de las cosas más simples, por ejemplo, cuando ponemos en marcha electrodomésticos, escribimos en el ordenador, pasamos las hojas de un libro, etc. De esta manera el sonido del clarinete, oculto tras el velo dialoga con las micro-composiciones de los sonidos-ruídos del entorno cotidiano, sonidos que están ocultos la mayor parte de ocasiones y somos nosotros quienes los activamos, de la manera que son activadas estas micro-composiciones por el público junto con la luz en el espacio *Lux/Son*, por tanto, la obra sólo es puesta en marcha cuando la mayoría de los elementos ubicados en el espacio son activados, de esta manera se hace necesaria la presencia del público para la realización de la obra, pues mediante su presencia la obra se completa.

Como elemento de soporte de aquello que se pretende evocar en la obra se realiza una proyección de vídeo, la cual guarda estrecha relación con las sonoridades de las micro-composiciones, la luz de color y el velo en el cual se encuentra oculto el sonido del clarinete. Esencialmente se trata de imágenes de nuestro entorno cotidiano que hacen referencia a objetos y colores de la luz reflejada en los mismos. Estas imágenes están cubiertas por ruido estático, como representación metafórica de la distracción en la que nos encontramos sumergidos, absortos en nuestras “pre-ocupaciones” o en las “redes” sociales de las cuales formamos parte, como si aquello que observamos estuviese visto a través de un velo, del mismo modo que esto ocurre a nivel auditivo.

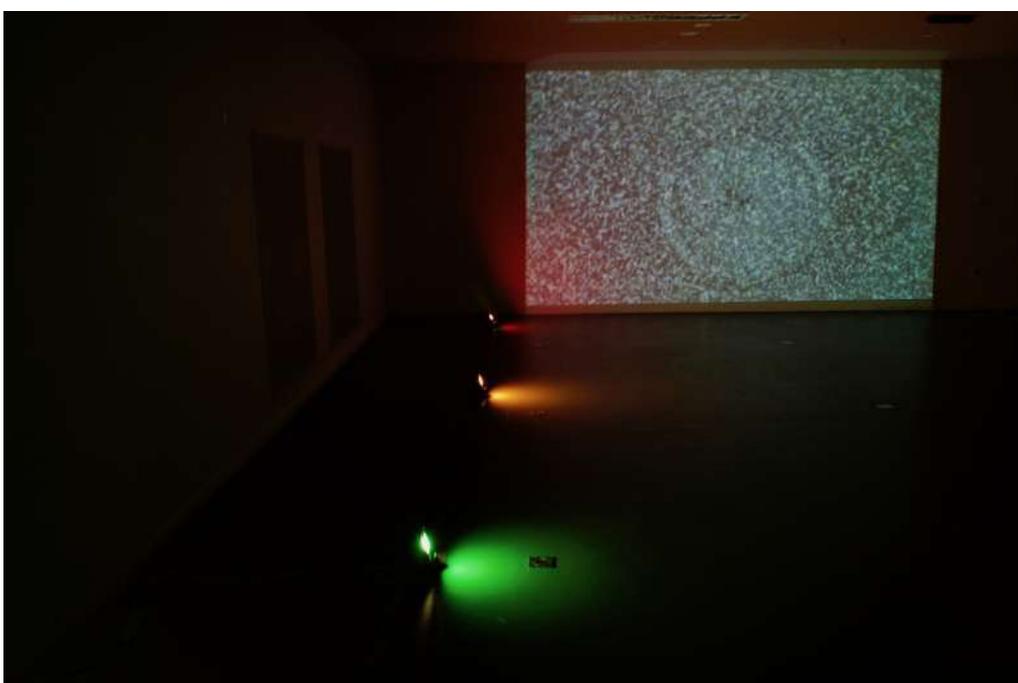


Figura 12. *Lux/Son*(2019) Angelica Rodriguez

Es cada vez más frecuente observar el mundo en su belleza a través de pantallas que a través de una verdadera observación natural del entorno real, vemos así, como ejemplo que durante acontecimientos que nos despiertan algún tipo de emoción los observamos a través del teléfono portable mientras los registramos o mientras realizamos fotografías de los mismos, quizá esto se debe más por el hecho de poder “compartir” o quizá “distribuir” estos instantes en las diferentes “redes” sociales que nos atrapan, y no por el simple hecho de conservarlos para nosotros como un recuerdo. Este tipo de comportamientos nos identifica en la actualidad como individuos dentro de un colectivo virtual que en la realidad no existe, perdemos muchas cosas simples por estar

“conectados” a otras personas a través de dispositivos móviles, reflejo de consumo masivo de información, pasamos gran parte de nuestro tiempo, conectándonos en “redes” sociales que nos desconectan de los lazos humanos reales, en lapsos de tiempo que aparentemente no ocupan mucho de nuestro tiempo y sin embargo podemos pasar allí horas sin percibirlo.

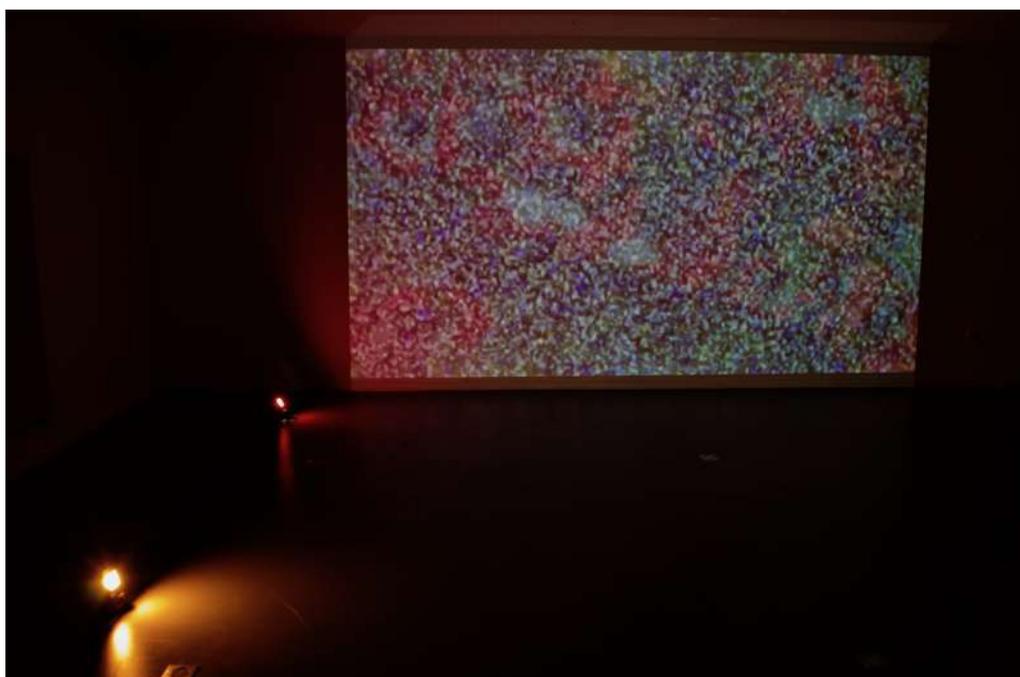


Figura 13. *Lux/Son*(2019) Angelica Rodriguez

Así mismo, podemos observar que cuando nos encontramos en labores cotidianas restamos importancia a nuestra sensibilidad frente al mundo que nos rodea, siendo difícil que los acontecimientos tanto visuales como sonoros nos sorprendan o nos afecten, desde esta perspectiva, retomando la parte contextual teórica que se encuentra al interior de la obra podemos concluir que desde la escucha reducida propuesta por Schaeffer, centrada en las sutilezas del objeto sonoro y desde la mirada del campo visual propuesta por Gibson, centrada en las particularidades de lo que observamos, nos es posible entablar una nueva manera de relacionarnos con aquello que conocemos, en un redescubrimiento u otra forma de entrar en vínculo con lo que nos es familiar, tanto en lo visual como en lo sonoro.

Russolo señala que “Cada manifestación de nuestra vida está acompañada por el ruido. El ruido nos es familiar. El ruido tiene el poder de recordarnos la vida”,<sup>726</sup> así mismo esto puede ser extrapolado al campo visual de nuestro entorno cotidiano, pues los objetos que nos rodean nos recuerdan la vida. De esta forma *Lux/Son* se presenta a manera de metáfora como una invitación a la reflexión y consciencia desde lo sonoro y lo visual, a partir de la metáfora, porque en la metáfora “Es el contexto, y no el elemento focal, lo que cobra relevancia, y en él la extensión de *vehículo* y *tenor* adquieren un tono particularmente nuevo”.<sup>727</sup>



Figura 14. *Lux/Son* (2019) Angelica Rodriguez



[https://youtu.be/C\\_sEaCGFK9Y](https://youtu.be/C_sEaCGFK9Y)

---

<sup>726</sup> RUSSOLO, Luigi. *L'Art des bruits. Manifeste Futuriste 1913*, op. cit., p. 22.

<sup>727</sup> MAILLARD, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, op. cit., p. 104.

## 4.6 Vibración: movimiento en el espacio

### 4.6.1 Un diálogo entre las *Frecuencias Solfeggio*, la *Geometría Sagrada* en vínculo con el color

La obra *Vibración: movimiento en el espacio* plantea la relación entre las *Frecuencias Solfeggio* y la *Geometría Sagrada* en vínculo con el color. La elaboración general de la obra propone una extrapolación metafórica de la vida, en donde sonidos, movimientos y colores dialogan en el espacio cotidiano a partir de las frecuencias sonoras del clarinete y las formas geométricas contenidas tanto en los objetos como en los desplazamientos de cada día, dentro de un contexto en donde el color ocupa un lugar especial.

Así, para la elaboración de la obra se toma como fundamento teórico la relación entre tres elementos esenciales: las *Frecuencias Solfeggio*, la *Geometría Sagrada* y el uso del color. El color encuentra un vínculo con las *Frecuencias Solfeggio* a partir de la resonancia y con la *Geometría Sagrada* en el color de las cosas.



Figura 1. Relación sonido, forma y color  
(Gráfica: Angelica Rodriguez)

Para comprender el origen de las *Frecuencias Solfeggio* debemos entender que las mismas provienen del canto gregoriano. El canto gregoriano era música esencialmente sacra utilizada durante la liturgia, los primeros padres de la iglesia concedían importancia a la influencia de la música en el carácter de quien la escuchase, tanto para bien o para mal, por este motivo la música se empleaba al servicio de la religión y en función de las enseñanzas cristianas, de tal modo que toda aquella música que no cumpliera esta finalidad era tratada de profana. El primer papa en revisar, organizar y regularizar los cantos litúrgicos fue Gregorio I el Magno (560-604), de ahí el nombre otorgado a los cantos gregorianos.<sup>728</sup>

Los cantos gregorianos son cantos modales, siendo “aquella fisionomía peculiar que una obra musical adquiere en razón del orden o colocación de tonos y semitonos. Esta disposición hace que una escala modal cause en el oído una sensación muy distinta de otra”,<sup>729</sup> por tanto, la riqueza sonora concedida por la modalidad otorga un “color” específico diferente de la tonalidad. Estos cantos evitaban el uso del tritono, es decir un intervalo de tres tonos producido entre los sonidos *fa-si* o viceversa, que por su sonoridad particular era llamado intervalo diabólico, dado el color del intervalo, así mismo eran evitadas las sensibles con sus intervalos (de medio tono) tales como *si-do* o *mi-fa*, por este motivo algunas veces el *si* se transformaba en *sib* y en otros casos era omitido. Lo que estos cantos buscaban en esencia era crear una conexión espiritual, motivo por el cual eran excluidas las sonoridades que produjesen cualquier tipo de tensión como las sensibles (*si-do*, *mi-fa*) y el tritono (*fa-si*, *si-fa*).

Ahora bien, a partir del *Himno a San Juan Bautista*, escrito por el monje benedictino Pablo el Diácono, en el siglo XI Guido de Arezzo extrae la primera sílaba de cada verso para facilitar la identificación de las sonoridades, permitiendo de esta manera identificar con mayor facilidad su altura sonora con la ayuda de la utilización de líneas y espacios, cada una de estas sílabas otorga el nombre a las sonoridades de la escala que conocemos en la actualidad y de las cuales surgen así mismo las denominadas *Frecuencias Solfeggio*.

---

<sup>728</sup> ASENSIO, Juan Carlos. *Historia liturgia, formas*. España: Alianza Editorial, 2003, p.15.

<sup>729</sup> PRADO, Germán. *El canto Gregoriano*. España: Editorial Labor, S.A., 1945, p. 104.

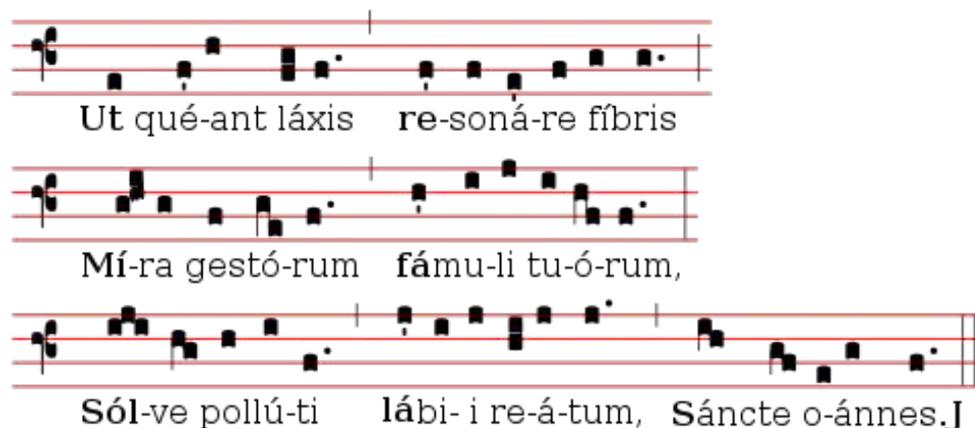


Figura 2. Himno a San Juan Bautista

Es importante resaltar que las sonoridades de las *Frecuencias Solfeggio* están conformadas por seis tonos: *Ut, re, mi, fa, sol* y *la*, en el siglo VXII el musicólogo Giovanni Batista reemplaza la sílaba *ut* por *do*, lo cual facilita la lectura o solfeo de este sonido, en cierta medida podemos argüir que la sonoridad *si* es omitida dado que es la sensible de la sonoridad fundamental, como bien lo hemos señalado esta sonoridad era excluida por el grado de tensión que genera como sensible de la nota fundamental, en este caso *do*.

Antes de continuar, en este punto es conveniente señalar que una frecuencia sonora es el número de vibraciones por segundo en el aire producidas por un sonido. El sistema de medida utilizado son los Hertzios (Hz), desde el cual es posible calcular el número de ciclos por segundos de una onda cuya velocidad nos indica la altura sonora, es decir su frecuencia. En base a esto las *Frecuencias Solfeggio* de las seis sonoridades se presentan de la siguiente manera: *do* – 396 Hz, *re* – 417 Hz, *mi* – 528 Hz, *fa* – 693 Hz, *sol* – 471 Hz, *la* 852 Hz, teniendo como resultado una escala de seis alturas.

La construcción de una escala musical se encuentra fundamentada en el sistema de Pitágoras, desde el cual se derivan las frecuencias que definen la altura de cada sonido. Esto es obtenido a partir del experimento que consistía en la búsqueda de la quinta perfecta mediante la división geométrica de una cuerda de un instrumento musical, en dos, tres y cuatro partes iguales, generando así las siete sonoridades correspondientes a escala musical.

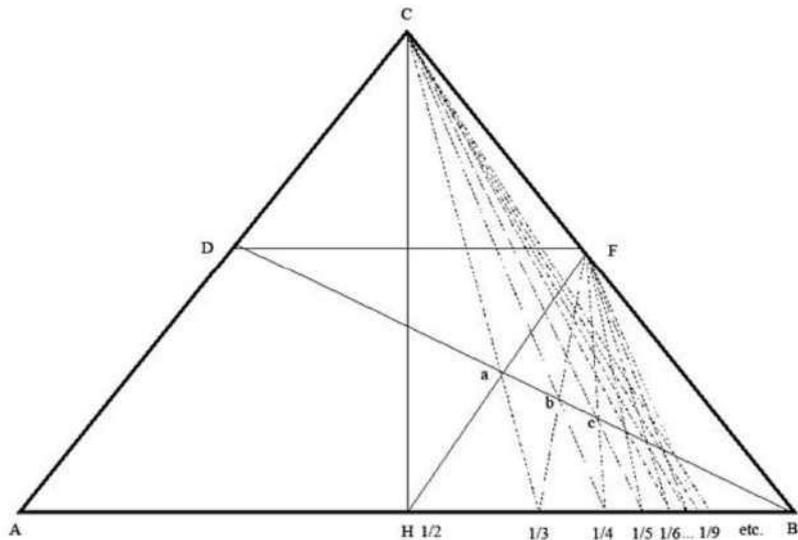


Figura 3. Método geométrico para la obtención de intervalos

De esta manera podemos observar con claridad la relación matemática contenida en la música, la cual entra en vínculo con diversos campos distintos al musical, recordando así que ha sido Pitágoras quien hace alusión a la música de las esferas. Los pitagóricos orientaban sus estudios filosóficos en donde la razón entraba en diálogo con las energías y las fuerzas que dominan el universo, desde lo racional hasta lo místico y lo religioso, quienes consideraban que “el cosmos es también un órgano vivo, sujeto a la inteligencia, al que se accede a través de números, formas geométricas, intervalos musicales y observaciones astronómicas”.<sup>730</sup>

Los pitagóricos reunieron toda la información proveniente de cosmologías tales como la astronomía caldea y egipcia, así como también estudiaron las relaciones entre los números y divinidades: “la cosmología pitagórica articuló un cosmos coherente y detallado sujeto a principios aritméticos y geométricos, es decir una planificación basada en principios abstractos como el número y la armonía”.<sup>731</sup> Las bases fundamentales de pensamiento expresadas por Pitágoras relacionadas por Porfirio nos muestran su idea del cosmos sonoro compuesto por nueve esferas, siete planetas, estrellas fijas y una “antitierra”, expresado de la siguiente manera:

<sup>730</sup> RUSIÑOL, Carmen. *Pitágoras, Número, Armonía y Esferas*. España: Punto Rojo Libros S.L., 2017, p. 179.

<sup>731</sup> *Ibid.* p. 180.

Las voces de los siete planetas, la (de la esfera) de los fijos, y además de ésta, la (de la esfera) encima de nosotros, llama entre ellos (los pitagóricos), por otro lado «antitierra» *antitechton*, había asegurado que eran las nueve Musas. A la mezcla, *sinfonía* y, por así decirlo, atadura de todas ellas, llamaba *Mnemosine*, de la que cada una era parte y efluvio como eterno increado.<sup>732</sup>

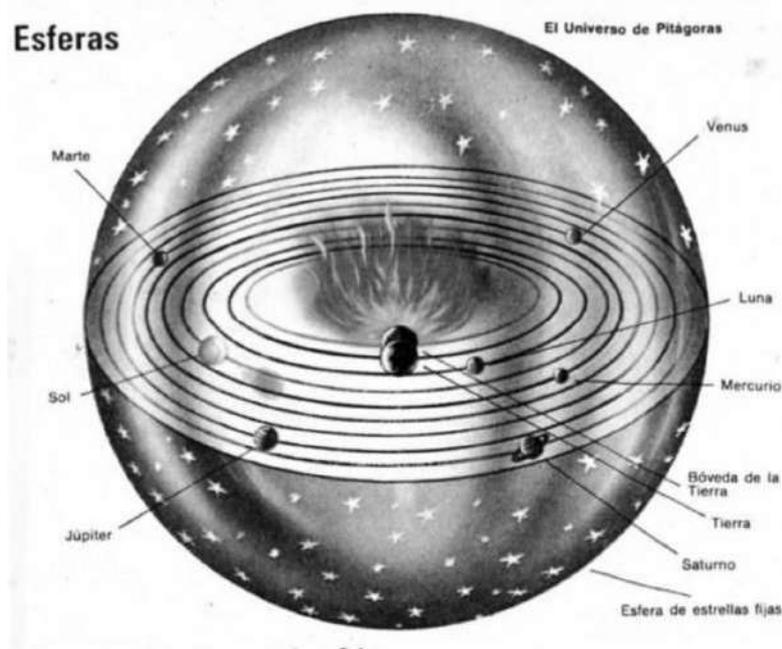


Figura 4. Universo de Pitágoras

Así mismo, los pitagóricos se instruían para poder escuchar la música de las esferas, establecieron una relación entre las distancias de los planetas y los intervalos musicales. A través de la utilización del monocordio originaron una serie de estudios, los cuales permitían ejercitar su oído para poder reconocer las concordancias producidas entre números, intervalos, melodías, planetas y figuras geométricas, desde los cuales debían escuchar una serie de sonoridades y realizar la extrapolación imaginaria que representaba en el universo.<sup>733</sup>

<sup>732</sup> RUSIÑOL, Carmen. *Pitágoras, Número, Armonía y Esferas*, op. cit., pp. 42-43.

<sup>733</sup> *Ibid.* p. 191.

Retomando una vez más las *Frecuencias Solfeggio*, para poder establecer el vínculo con la *Geometría Sagrada*, se explicará de manera breve la relación matemática que se encuentra entrono a las frecuencias. En un intento por descifrar el criptograma oculto al interior del *Himno de San Juan*, Iván Paino, a través del método pitagórico de reducción numérica (el cual consiste en reducir un número a su mínima cantidad), lo aplica a las diferentes *Frecuencias Solfeggio* teniendo como resultado en síntesis la secuencia de números 3 6 9, obtenidos de la siguiente manera:

<b>Do:</b> 396 Hz	$3+9+6 = 18$	$1+8 = 9$
<b>Re:</b> 417 Hz	$4+1+7 = 12$	$1+2 = 3$
<b>Mi:</b> 528 Hz	$5+2+8 = 15$	$1+5 = 6$
<b>Fa:</b> 693 Hz	$6+9+3 = 18$	$1+8 = 9$
<b>Sol:</b> 741 Hz	$7+4+1 = 12$	$1+2 = 3$
<b>La:</b> 852 Hz	$8+5+2 = 15$	$1+5 = 6$

Así mismo, Paino en sus planteamientos para la solución científica de las teorías expuestas sobre las *Frecuencias Solfeggio*, contenidas en el *Himno de San Juan*, propone otras proporciones numéricas fundamentadas en el número de sílabas de cada verso, en vínculo con las diferentes frecuencias. A partir de esto encuentra la relación numérica que se revela en la codificación realizada por el poeta Pablo el Diácono (escritor de dicho himno), poniendo de manifiesto en cierta medida su relación con ordenes esotéricas, desde lo cual establece el origen de la vibración natural de la *Madre Tierra* y los diferentes nombres otorgados por las fuentes de origen divino tales como *Divinidad Absoluta*, el sonido de *Brahman*, la resonancia con el *Uno*, la sinfonía del *Todo-lo-que-es*,<sup>734</sup> lo cual está en vínculo con el resultado obtenido del método pitagórico de reducción y la secuencia obtenida de la ecuación de las frecuencias: 9, 3, 6, 9, 3, 6, que combinada, da como resultado el número 396 correspondiente a la frecuencia de la sonoridad *do*. Es importante señalar que la secuencia 3, 6, 9 de la misma es de gran poder esotérico según lo planteado por Nikola Tesla.

Retomando una vez más la importancia otorgada a las matemáticas en el desarrollo de las frecuencias, podemos señalar que los fundamentos de la escuela filosófica pitagórica, basados en los números constituyen uno de los pilares fundamentales para el desarrollo de las matemáticas,

---

<sup>734</sup> PAINO, Iván. *Geometría Sagrada de la gran pirámide*. España: Ediciones Istar Luna-Sol, 2015, p.187.

pues los pitagóricos establecían un vínculo a partir de la utilización de los números como parte esencial del universo en su exploración cósmica:

Los pitagóricos, que no desconocían el misticismo profundamente sentido, eran una hermandad secreta. Sin embargo, a diferencia de las religiones de culto que los precedieron, la base del arrobó pitagórico era la contemplación y la exploración de la belleza matemática. Su credo era «Todo es número». Para los pitagóricos la realidad *era* matemática.<sup>735</sup>

En el desarrollo de los fundamentos matemáticos pitagóricos se encuentran las bases de la geometría que será posteriormente adelantada por Platón, dando origen a las formas geométricas tridimensionales denominadas sólidos platónicos: tetraedro, hexaedro o cubo, octaedro, dodecaedro, e icosaedro, las cuales están construidas en base a reglas geométricas simétricas.

Estas formas geométricas se encuentran relacionadas entre ellas de manera perfecta, creando un vínculo entre las mismas, en donde una sola forma puede contener otras distintas, así que “con la elección adecuada de los tamaños todos los cinco sólidos pueden anidarse los unos con los otros, con los vértices (puntas) de cada figura interior tocando ligeramente la superficie interior de la figura siguiente”.<sup>736</sup> Este vínculo de formas desde su combinación genera belleza y armonía, análogas a las formas geométricas encontradas en nuestro entorno. En este sentido los griegos consideraban que el mundo estaba en perfecta armonía y por tanto era posible observar en la creación los diferentes patrones que contenían las formas geométricas:

Sabían que al mirar las formas de la creación estaban ante un tipo de códigos especiales que, por lo general, escapaban a la simple visión del ojo humano, pero que tenían un lenguaje comprensible para su propia alma. Pensaban que estos patrones y códigos eran símbolos externos del propio reino espiritual y que conservaban una clave sutil de conocimiento más profundo y esencial. De esta forma veían en la geometría el modelo de la creación y el desarrollo de todas las formas, desde los patrones sutiles que anidaban en su interior.<sup>737</sup>

---

<sup>735</sup> FRANK, Adam. *El fin del principio. Una nueva historia del tiempo*. Barcelona: Editorial Planeta S.A., 2012, p. 74.

<sup>736</sup> *Ibid.* p. 75.

<sup>737</sup> ROJAS, Santiago. *La armonía de las formas*. Bogotá: Editorial Norma, 2007, p. 23.

A partir de esto se origina la *Geometría Sagrada*, conformada por los sólidos platónicos más el cubo de Metatrón en el cual se encuentran contenidas estas cinco formas geométricas.<sup>738</sup> La *Geometría Sagrada* está fundamentada desde su aplicación o uso, en la cual se establece una relación entre la forma geométrica empleada y el observador de la misma, es decir la manera como se hace uso de la geometría, en este sentido Santiago Rojas Posada, médico especialista en oncología plantea que:

La diferencia entre que un grupo de líneas dibujadas de manera armónica sean una expresión geométrica simple o que encierran geometría sagrada es la consciencia del creador, observador y la apertura del corazón mientras las crea o las observa. Es una diferencia sutil, similar a la de ver un alimento o integrarlo a uno mediante su ingestión. En el primer caso se está separado; en el segundo, se integra al observador, se vuelve parte de este, produce efectos y actividades en el ser que la recibe.<sup>739</sup>

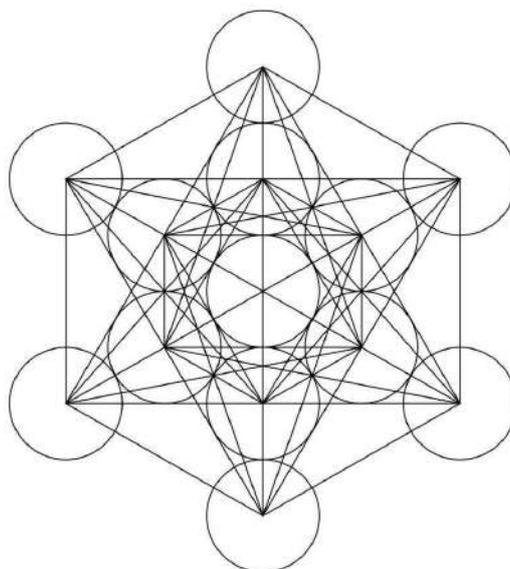


Figura 5. Cubo de Metatrón

Los griegos consideraban la geometría como sagrada en su forma más pura, desde su empleo mediante la repetición de patrones armoniosos encontrados en las formas naturales y producidas de igual manera en las artes y la arquitectura, “Platón creía que todas las cosas crecían a partir de formas, geometría simple en tres dimensiones y patrones inmutables que conforman la columna

---

<sup>738</sup> MELCHIZEDEK, Drunvalo. *El Antiguo secreto de la Flor de la Vida. Volumen I*. EE.UU: Light technology Publishing, 2014, p. 100.

<sup>739</sup> ROJAS, Santiago. *La armonía de las formas*, op. cit., p. 24.

vertebral que conforman la realidad”,<sup>740</sup> lo cual dotaba de cierto misticismo a sus ideas, ideas que en la actualidad han sido demostrada a través del estudio científico.

Recordando que las matemáticas ocupaban un lugar de gran importancia dentro de diferentes disciplinas en la edad media, desde las cuales se establecía una relación entre diferentes disciplinas a través del *quadrivium*, que consistía en el estudio avanzado de cuatro asignaturas: geometría, aritmética, astronomía y música. A partir de este estudio “La música era considerada una materia aritmética: las divisiones entre las notas musicales adyacentes definen la armonía y forman una aritmética que se puede escuchar”.<sup>741</sup> De la misma manera cabe recordar que “Pitágoras demostró cómo los fundamentos enteros son fundamentales para la creación gracias a la forma en que definen la armonía tanto en la música como en las esferas celestes”.<sup>742</sup>

Ahora bien, podemos decir que desde el empleo de las relaciones numéricas se crea el vínculo entre las diferentes sonoridades y las formas geométricas, en cierta medida desde el principio de resonancia es posible establecer dicha relación, dado que una forma es en sí misma energía lo cual permite producir la relación a partir de la resonancia entre dos tipos de forma de energía, en este caso la forma geométrica y la frecuencia sonora, estableciendo de esta manera un contacto con la forma a través de la resonancia.

A partir de lo anterior, es decir desde el principio de resonancia representado a través de la onda y su parte esencial, es decir la forma de onda, es posible establecer el vínculo entre el sonido y la geometría. En este sentido otorgamos una especial importancia a la onda desde de la cual se establece una relación de las “formas” que nos rodean y que resuenan, tal como lo plantea Melchizedek: “Todo en nuestro mundo es una forma de onda (algunas veces llamada patrón o sintonía de onda senoidal) incluso puede ser visto como sonido. Todas las cosas, sus cuerpos, los planetas, absolutamente todo son formas de onda”.<sup>743</sup>

Para la obra *Vibración: movimiento en el espacio*, se establece una relación entre el sonido a partir de los planteamientos utilizados en las *Frecuencias Solfeggio* y la *Geometría Sagrada*, lo cual a

---

<sup>740</sup> SKINNER, Stephen. *Geometría Sagrada. Descifrando el código*. Madrid: Gaia Ediciones, 2007, p. 9.

<sup>741</sup> SKINNER, Stephen. *Geometría Sagrada. Descifrando el código*, op. cit., p. 9

<sup>742</sup> *Ibid.* p. 8.

<sup>743</sup> MELCHIZEDEK, *Drunvalo. El Antiguo secreto de la Flor de la Vida. Volumen I*, op. cit., p. 35.

su vez dialogan con el color dentro de un hecho cotidiano, esto se encuentra planteado dentro de la obra de la siguiente manera:

SONIDO	FRECUENCIA SONORA	FORMA GEOMÉTRICA	COLOR
Mi	528 Hz	Tetraedro	Amarillo
Do	396 Hz	Cubo	Rojo
Fa	693 Hz	Octaedro	Verde
Sol	741 Hz	Dodecaedro	Azul
Re	417 Hz	Icosaedro	Naranja
La	852 Hz	Cubo de Metatrón	Violeta

Figura 6. Relación sonido (frecuencia), geometría (forma) y color

La aproximación de la relación entre el sonido y el color se propone a partir del planteamiento de la energía ondulatoria realizado por Newton, desde lo cual se establece una correspondencia semejante con la vibración manifiesta por la onda tanto en el sonido como en la luz. A partir de lo anterior se propone dicha relación de la siguiente manera:

SONIDO	COLOR
Mi	Amarillo
Do	Rojo
Fa	Verde
Sol	Azul
Re	Naranja

Figura 7. Relación sonido - color

La base de este vínculo surge desde las relaciones físicas inherentes tanto del color y del sonido de la manera como se expone a continuación:

COLOR	SONIDO
H (tono)	Altura
Q (luminosidad)	Volumen
S (saturación)	Timbre

Figura 8. Relación Física color y sonido<sup>744</sup>

De esta manera, las ondas electromagnéticas de la luz y las ondas sonoras en movimiento transportan energía, ejerciendo una presión en las superficies que se encuentran a su paso, es decir que la percepción las ondas electromagnéticas y sonoras son el resultado de una alteración en la presión.<sup>745</sup>

Es importante indicar que existen analogías entre la manifestación sonora y lumínica a través del estudio de la onda, en el libro *Sistema Cromático de Notación Musical* (1905), es propuesta una forma de sustitución de las alturas sonoras por las alturas cromáticas de seis colores: rojo, naranja, verde, amarillo, azul y violeta. Para establecer la relación entre sonido y color propuesta en la obra *Vibración: movimiento en el espacio*, se toman los fundamentos de la base científica de la relación color y sonido, a partir de la propagación de la onda en un espacio, aquí citaremos aquellos fundamentos que se consideran pertinentes para la relación color y sonido desde sus características físicas:

- “La luz y el sonido proceden de una misma causa, las vibraciones.
- La gama musical procede de los sonidos más graves a los más agudos. La gama cromática procede de los colores menos refrangibles a los más refrangibles.
- El sonido se propaga por ondas sonoras. La luz por ondas luminosas.

---

<sup>744</sup> GILABERT, Eduardo Y PÉREZ Joaquín. *Relaciones Físicas entre tonos de color y notas musicales*. Óptica pura y aplicada. Vol. 43, No. 4, pp. 267-274. [en línea]. 2010 [Consulta: Enero 07 de 2020] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6817769>

<sup>745</sup> *Idem*.

- El movimiento ondulatorio que produce el sonido y la luz, no da origen a las sensaciones auditivas y visuales respectivamente, sino dentro de ciertos límites de rapidez o de intensidad; si es demasiado lenta no exista [sic.] ni al oído ni a la vista; demasiado rápida traspasa los límites de estos sentidos.
- El espectro luminoso tiene rayos ultra-rojos y ultra-violetados. El espectro sonoro tiene vibraciones, diremos, ultra-graves y ultra-agudas.
- Las vibraciones sonoras siguen un orden numérico progresivo, es decir, tienen por fundamento una ley numérica. Las vibraciones numerosas tienen esa misma ley.
- Las vibraciones luminosas y sonoras, son efecto de las vibraciones de las moléculas, y como estas son isócronas, las ondas sonoras y luminosas lo son también.
- En el sonido y en la luz, se presentan igualmente los fenómenos de reflexión y de refracción, obedeciendo a las mismas leyes”.<sup>746</sup>

#### 4.6.2 Formas, sonido y color en el cotidiano

Como es evidente, en nuestro entorno nos encontramos rodeados por formas que a su vez contienen colores, así, forma y colores en el cotidiano están acompañadas por toda suerte de sonidos, que sin definir su frecuencia en muchas ocasiones forman una magistral obra sonora que se integra a la gran obra llamada vida, en la cual se genera un diálogo entre lo natural y lo artificial, es decir aquello construido por el hombre. Como se ha indicado antes, desde la escuela pitagórica se establece la relación de las formas naturales asociadas a las formas geométricas, de esta manera el hombre crea de manera continua el mundo material en el que se encuentra, tomando como referencia la obra de la naturaleza, y con ello contribuye a la construcción dentro de la vida.

Ahora bien, el estudio de estas formas, sonidos y colores representados por valores numéricos, guardan una estrecha relación con el campo no visible, es decir, en las vibraciones contenidas tanto en los objetos y naturalmente en lo sonoro. Así mismo, aquello que afecta el espacio

---

<sup>746</sup> CADENA, Longinos. *Sistema Cromático de Notación Musical*. México: Talleres tipográficos de F. Munguía e hijos, succs., 1905, pp. 21-22.

intangibles crea una relación entre espacio – materia, energía – materia, espacio – tiempo, aquí podemos otorgar mayor importancia al espacio en el cual se desarrollan los movimientos y habitan los objetos, generando una estructura relacionada directamente con la materia, de esta forma se crea un campo energético con un valor determinado en el tiempo, en este sentido Schrödinger plantea que “La estructura del continuo, sujeta a leyes inherentes puramente geométricas, es la causa de la emergencia de pequeñas motas de materia a partir de la localización del tensor de energía-movimiento”.<sup>747</sup>

Lo anterior supone que el desplazamiento en un espacio genera un cambio en la energía ocasionado por el movimiento, este movimiento genera a su vez otra suerte de energía, es decir que un espacio se ve modificado en su composición energética inicial por el desplazamiento de moléculas generado por movimiento. De esta forma, cuando nos desplazamos en un espacio estamos desplazando moléculas y por tanto modificando la energía del lugar. Del mismo modo, el desplazamiento crea una huella, que minimizada puede entrar en un intrincado mapa de superposiciones geométricas, es decir que nuestro recorrido cotidiano en distancias reducidas y superpuestas puede ser semejante al siguiente fragmento extraído del Cubo de Metatrón.

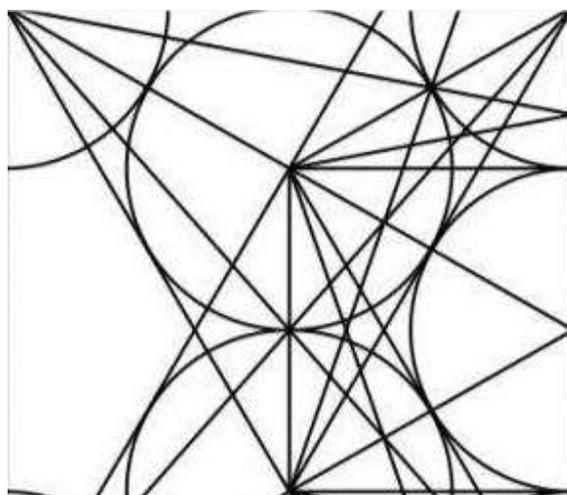


Figura 9. Cubo Metatrón (Detalle)

---

<sup>747</sup> BÉJAR, Manuel. *Geometría, Biofísica y Neurociencia, Sobre la naturaleza cuántica de la vida y la consciencia a en a influencia del pensamiento de Erwin Schrödinger y Herman Weyl*. Pensamiento Revista de investigación e información filosófica. Vol. 65, No. 246, p. 963. [en línea]. 2009 [Consulta: Enero 19 de 2020] Disponible en: <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/4794>

Por otra parte, las formas geométricas encontradas en los objetos del cotidiano contienen una energía intrínseca producida por la vibración de los átomos que conforman las moléculas, aunque no se manifieste de forma evidente esta energía se encuentra presente y es la que otorga ciertas características de la materia, una de ellas la temperatura. Podemos suponer que en cierta medida entramos en interacción con esta energía cuando desplazamos un objeto en un espacio generando un movimiento que involucra materia, espacio, tiempo y energía modificando la vibración molecular del aire, sin embargo, cabe observar que esto no altera la forma física del objeto, sino que entra en relación con el campo de vibración del mismo creando una interacción que puede afectar ciertas características físicas en su campo vibracional sin cambiar su forma.

Así, hay quienes afirman que cuando entramos en contacto con una forma geométrica las vibraciones que estas poseen tienen la capacidad de generar otro tipo de vibraciones en nosotros, cambiando nuestro campo energético, siendo esta la base de la geometría sagrada. De esta manera las formas geométricas pueden modificar el campo de vibración de los individuos (llamado código vibracional CV), transformando el campo energético a través de la interacción entre la vibración de la forma geométrica y la persona, tal como lo plantea Àngels Menbrive:

Estos códigos vibratoriales (CV) se encuentran dentro de nosotros, forman parte de nuestra vida diaria seamos conscientes de ello o no, en cada una de nuestras células habita la memoria universal de la plena salud y con la ayuda de la geometría sagrada somos capaces de transmutar cualquier proceso de enfermedad, o desbalance vibracional, ya que como he comentado todo vibra en el universo, nuestros pensamientos vibran, nuestras emociones vibran, el idioma, las palabras todo es vibración.<sup>748</sup>

Las formas geométricas empleadas en la *Geometría Sagrada* cumplen funciones específicas asociadas a un funcionamiento energético específico, en este sentido Paino señala que “La energía de las formas es la capacidad de determinadas formas geométricas para generar, captar, almacenar y distribuir energía vital”,<sup>749</sup> recordemos que estas formas están directamente relacionadas con los sólidos platónicos, en este sentido Paino expone:

En función de sus características, las formas pueden recoger energías telúricas de la Tierra, captar energías atmosféricas o bien succionar energías cósmicas desde *El Vacío*. Cuando construimos determinadas formas geométricas como los denominados Sólidos

---

<sup>748</sup> MENBRIVE, Àngels. *Geometría Sagrada Codificada*. España: Bubok Publishing, 2016, p. 16.

<sup>749</sup> PAINO, Iván. *Geometría Sagrada de la Gran Pirámide: Estrella Octaédrica de Luz. La Estrella de David decodificada*, op. cit., p. 273.

Platónicos, ellas mismas son capaces de reproducir -réplicas reflejos- en la multidimensionalidad [...] una vez construidas, estas geometrías no tienen comienzo ni fin en el tiempo.<sup>750</sup>

Desde lo anterior podemos conceder un valor especial a la energía transmitida a través del campo vibracional y a la forma que se encuentra en vínculo con la vida. En este sentido, retomando una vez más a los griegos, observamos que Platón realiza un estudio de la estructura del cosmos a través del uso de los cinco sólidos platónicos, a partir de lo cual vincula cada uno de los cuatro elementos a una forma geométrica teniendo en cuenta sus características físicas. Así, el cubo es asignado a la tierra por su carácter estable, asigna al tetraedro el fuego por ser ligero y tener mayor número de puntas salientes, al octaedro el aire, al icosaedro el agua.

Esta relación es de importancia dado que se plantea un vínculo entre la forma geométrica y el carácter vibracional de la naturaleza. De igual manera, este vínculo vibracional se presenta en el campo sonoro, pues el sonido es en sí movimiento ondulatorio de las moléculas, originado por un cuerpo en movimiento en un espacio, que dependiendo de su velocidad varía la forma de la onda de este, generando uno u otro tipo de sonoridad, lo cual produce un timbre específico, de ahí que existan sonidos catalogados como ruidos y otros como musicales.<sup>751</sup>

Como se ha mencionado con anterioridad, desde la vibración se produce un efecto de movimiento en las moléculas, por tanto, la vibración del sonido afecta de la misma forma las moléculas en el aire como también a los cuerpos, pues estos últimos entran en vibración por simpatía, es decir que el sonido, esencialmente vibración, entra en contacto con el espacio físico produciendo efectos en las moléculas de los elementos dentro de un espacio, esto depende de la masa de los cuerpos afectándolos de diferente manera, dependiendo de si se trata de un objeto o de un ser viviente.

Los experimentos realizados por Masaru Emoto muestran la manera como la vibración del sonido afecta un cuerpo, en este caso un cuerpo líquido: el agua. Emoto expone moléculas de agua a sonoridades o frases emitidas por la voz, las cuales se modifican debido a la vibración de las moléculas de manera positiva o negativa de acuerdo al mensaje que se les transmitió. Así, desde

---

<sup>750</sup> PAINO, Iván. *Geometría Sagrada de la Gran Pirámide: Estrella Octaédrica de Luz. La Estrella de David decodificada*, op. cit. 273.

<sup>751</sup> RICO, Manuel y SANTISTEBAN, Mariano. *Manual de Física y Elementos de Química*. España: Imprenta, Fundación y Librería D. Eusebio Aguado, 1856, p. 128. [en línea]. 2009 [Consulta: Enero 19 de 2020] Disponible en: <https://play.google.com/books/reader?id=Gt4-pHWnAygC&hl=es&pg=GBS.PA541>

el principio de vibración argumenta que “El universo entero vibra y cada cosa genera su propia, única frecuencia”,<sup>752</sup> estas frecuencias entran en relación con otras frecuencias a partir del intercambio de vibración o por resonancia.

Desde lo anterior podemos notar que la vibración sonora producida por la voz, por los movimientos de los objetos, las sonoridades musicales, entran en relación con el espacio afectando el campo energético vibracional.

Así mismo la vibración está presente los colores de los objetos, es importante señalar que para poder visualizar los colores de nuestro espacio cotidiano es necesaria la luz, a través de la cual se hace visible la longitud de onda del espectro visible, puesto que es posible observar un objeto por la luz que se refleja en el mismo, con lo cual cabe exponer que “Un haz de luz es una onda electromagnética que tiene asociados un campo eléctrico y un campo magnético oscilantes [...] Las propiedades utilizadas para caracterizar un haz de luz son: frecuencia, longitud de onda, número de onda y energía”,<sup>753</sup> también es importante señalar que por tratarse de vibración de igual manera el afecta entorno.

Los colores visibles se originan a través de la absorción de y reflexión de los rayos lumínicos, estos se presentan en diferente medida dependiendo la coloración, así por ejemplo un objeto blanco refleja todos los rayos y el negro los absorbe, esto se origina a través de vibraciones tal como se observa:

En la teoría de las vibraciones y ondulaciones del éter, la coloración de la luz depende de las velocidades diferentes que pueden poseer las moléculas del éter. No suponen siete sustancias luminosas, pero al rayo rojo se le supone originado por la mitad de las vibraciones en el mismo espacio que el número de vibraciones necesario para que el rayo produzca la impresión del color azul: pero como el espacio que tienen que recorrer las ondas sea igual, tendremos que la longitud de las ondas en el color rojo ocupa doble espacio que las de color azul.<sup>754</sup>

Por tanto, los colores a través de la vibración que producen afectan de diferente manera el espacio con el que entra en contacto, podemos pensar que desde la emanación de la luz natural, de la proyección de una luz artificial de coloración específica, o a través de los colores de los objetos

---

<sup>752</sup> EMOTO, Masaru. *Los Mensajes Ocultos del Agua*. México: Alamah, 2005, p.62.

<sup>753</sup> CASTELLAN, Gilbert. *Fisicoquímica*. México: Addison-Wesley Publishing Company Inc., 1998, p. 613

<sup>754</sup> RICO, Manuel y SANTISTEBAN, Mariano. *Manual de Física y Elementos de Química*, op, cit.

nuestra percepción se ve afectada, puesto que entra en contacto con nuestro campo vibracional. Probablemente sea esta la manera en que entramos en contacto con las vibraciones de los colores, por tanto, sin sentirlo directamente percibimos estas frecuencias y de alguna forma reaccionamos a las mismas, esto lo podemos observar quizá en la manera como reaccionamos por preferencia o rechazo a ciertos colores imaginando que es sólo cuestión de identificación, cuando en realidad puede tratarse de una correspondencia física.

En síntesis, tenemos que “La luz al igual que el sonido, es una onda que propaga energía sin propagar masa,”<sup>755</sup> y las formas geométricas contienen en sí una vibración específica que evocan las formas de la naturaleza, así tanto forma, sonido y color producido por la luz son tres tipos de energías diferentes que producen una vibración y por tanto un movimiento en el espacio.

Así, *Vibración: movimiento en el espacio*, se presenta como propuesta creativa de carácter metafórico en la que entran en diálogo las formas de la *Geometría Sagrada* y las sonoridades de *Las Frecuencias Solfeggio* en vínculo con el color de los espacios y objetos.

### 4.6.3 Formas y resonancias artísticas

Las formas de la *Geometría Sagrada* han sido fuente de inspiración para el escultor y arquitecto Ibo Bonilla, reflejado en sus dos obras: *Espiral del Éxito* (2012) y *La Vida y la Flor de la Vida* (2019), inspiradas en los sólidos platónicos y la flor de la vida.

*Espiral del Éxito* es una escultura de 17,8m de altura ubicada en Costa Rica, está creada a partir del esquema básico de la *Flor de la Vida*, agregando más figuras circulares de tal manera que se transforma en el *Árbol de la Vida* y el *Fruto de la Vida*, tomadas a partir de las seis esferas que resultan de los cuatro sólidos platónicos, los cuales forman a su vez el espiral de Fibonacci y la polaridad *Yin-yang* como representación del presente, pasado y futuro.<sup>756</sup>

---

<sup>755</sup> CROMER, Alan. *Física para las ciencias de la vida*. Barcelona: Editorial Reverté S.A., 1996, p. 325.

<sup>756</sup> BONILLA, Ibo. *Espiral del Éxito*. [en línea]. 2012 [Consulta: Enero 20 de 2020] Disponible en: [http://iboenweb.com/ibo/docs/escultura\\_espiral\\_del\\_exito.html](http://iboenweb.com/ibo/docs/escultura_espiral_del_exito.html)

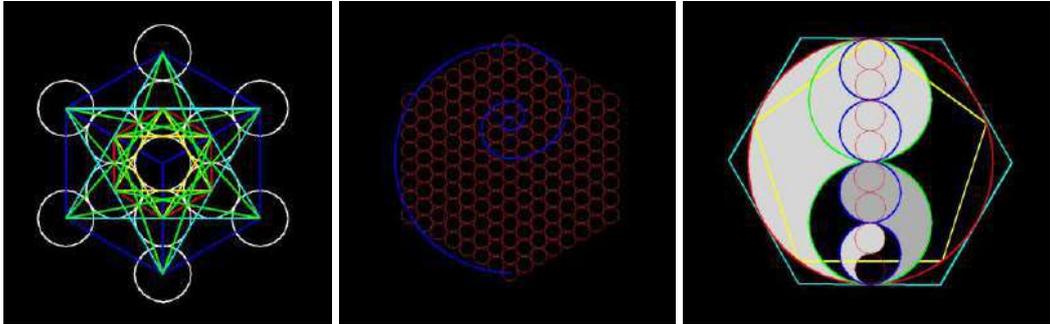


Figura 10. Sólidos Platónicos con las 6 esferas. Espiral de Fibonacci. Polaridad Ying-yang



Figura 11. *Espiral del Éxito* (2012)

Ibo Bonilla

*La Vida y la Flor de la Vida* (2019) es realizada bajo el mismo principio de la *Geometría Sagrada*, planteada como “una interpretación plástica del inicio del universo”.<sup>757</sup> Está elaborada en láminas metálicas de tal manera que el espectador se vea reflejado en ellas lo que corresponde “al principio cuántico de que lo observado es parte del observador”.<sup>758</sup> Esta obra funciona a manera de caleidoscopio, dado que emplea la luz como materia esencial de la misma, siendo esta el reflejo expresivo del inicio del universo.



Figura 12. *La vida y la Flor de la Vida* (2019) Ibo Bonilla

La obra *The Queen of the South* (1972)<sup>759</sup> de Alvin Lucier, toma como referente el trabajo de investigación alrededor de la Cimática desarrollada por Hans Jenny, la cual consiste en poner en vibración una placa metálica o superficie análoga, cubierta por líquido o arena fina, de tal manera que al modificar la frecuencia se dibujan formas correspondientes a las diferentes alturas sonoras.

---

<sup>757</sup> BONILLA, Ibo. *La vida y la Flor de la Vida*. [en línea]. 2019 [Consulta: Enero 20 de 2020] Disponible en: [http://www.iboenweb.com/ibo/docs/la\\_vida\\_y\\_la\\_flor\\_de\\_la\\_vida\\_escultura\\_ibo\\_Bonilla.html](http://www.iboenweb.com/ibo/docs/la_vida_y_la_flor_de_la_vida_escultura_ibo_Bonilla.html)

<sup>758</sup> *Idem*.

<sup>759</sup> LUCIER, Alvin. *The Queen of the South* (1972). [en línea]. 2019 [Consulta: Enero 20 de 2020] Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=fYI\\_c628SME](https://www.youtube.com/watch?v=fYI_c628SME)

Esta obra de Lucier propone una exploración visual de lo sonoro a partir de la amplificación de las voces y electrónica, conectadas por medio de controladores a una serie de placas metálicas, las cuales una vez cubiertas con diferentes tipos de materiales (como se ha mencionado) y puestas en vibración, permiten visualizar las diferentes formas creadas por las frecuencias. Esta obra otorga especial importancia a la parte visual, las decisiones sonoras son tomadas en tiempo real, lo que transforma la obra en un diálogo sonoro y visual.



Figura 13. *The Queen of the South* (1972)

Alvín Lucier

De esta forma observamos tres diferentes propuestas creativas que tienen relación con la geometría, el sonido y el color, desde lo cual podemos observar la expresión creativa a través de elementos pertenecientes a nuestro cotidiano, en una forma de redescubrimiento o traducción de los mismos a través de la obra.

#### 4.6.4 *Vibración: movimiento en el espacio (Obra)*

Esta obra propone un encuentro cotidiano a través de la relación entre las sonoridades de las *Frecuencias Solfeggio* generadas por el clarinete y el desplazamiento en el espacio de la clarinetista, quien como propuesta gestual realiza un recorrido en dicho espacio elaborando las formas correspondientes a la *Geometría Sagrada*. Esta obra interroga la noción de recorrido, desplazamiento, formas y colores en la vida cotidiana, en correlación con el discurso teórico que la cobija, generando una relación íntima entre las formas, sonidos y colores.

De este modo se plantea una extrapolación contemporánea y personal de Las *Frecuencias Solfeggio*, en donde las sonoridades utilizadas son el resultado del sonido natural del clarinete, recordando que el clarinete es un instrumento transpositor que por sus características físicas, la altura escrita en la partitura no corresponde a la nota real del sistema temperado. Así, el clarinete soprano afinado en *Sib*, utilizado para la obra, cuando emite el sonido *Do*, este corresponde a un *Sib* real del sistema temperado.

Es importante recordar que las *Frecuencias Solfeggio* están fundamentadas bajo la base de vibración *La* 432 Hz el cual se modificó a través de los años, en la actualidad la nota fundamental es *La* 440 Hz elegido por razones físicas de los instrumentos o por la elección de los compositores, o en un intento de estandarización, entre otras.<sup>760</sup> En el presente caso para la obra *Vibración: movimiento en el espacio* se utiliza la afinación *La* 440 Hz sonido real, que transpuesto corresponde a el sonido *Si* con el clarinete. Sin embargo, cabe señalar que las condiciones de la temperatura del espacio en el cual se registraron las sonoridades generaron una variación en la frecuencia, por tanto el *La* oscila entre 439 Hz y 440 Hz. Esto origina como resultado que las frecuencias correspondientes a la naturaleza propia del instrumento se presenten de forma natural, tanto en la frecuencia sin transponer y sin ejercer ningún control sobre la afinación, lo cual entra en vínculo con la realidad de la clarinetista autora de la obra, quien debe adaptar las variaciones de afinación en consonancia con la el repertorio o la música a interpretar.

---

<sup>760</sup> RODRIGUEZ, Nacho. *Los nazis, el 440, la mistificación del 432 y otras hierbas*. Sinfonía Virtual, Revista de música clásica y reflexión musical. No. 31. [en línea]. 2019 [Consulta: Enero 22 de 2020] Disponible en: [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/031/nazis\\_afinacion.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/031/nazis_afinacion.php)

Esta obra plantea de manera metafórica los desplazamientos en un espacio cotidiano, los cuales a su vez reelaboran las formas de la *Geometría Sagrada* al interior de un círculo (elaborado con una cuerda en el espacio que se desplazará la clarinetista), representado de esta manera el mundo en movimiento y el espacio que nos rodea. Estas formas son dibujadas en un lugar cotidiano a través del recorrido de la clarinetista a manera de coreografía, durante el cual se realiza la sonoridad correspondiente a la forma geométrica trazada en el espacio, hasta completar las seis sonoridades de *Las Frecuencias Solfeggio* a través del uso de la libre improvisación con el clarinete, sobre un solo sonido cada vez correspondiente a la forma geométrica y frecuencia. Antes de iniciar el recorrido que elabora las formas geométricas a manera de introducción se presentan las seis sonoridades igualmente haciendo uso de la libre improvisación con el clarinete como síntesis de lo que se desarrollará durante la obra.

Recordemos una vez más que los pitagóricos realizaban una relación entre las sonoridades (conformadas por melodías e intervalos), el desplazamiento de los planetas y las formas geométricas, realizando una serie de ejercicios de extrapolación imaginaria de lo que representaba en el universo. Por tanto la propuesta coreográfica realizada para la presente obra guarda una relación directa entre las formas y las sonoridades.

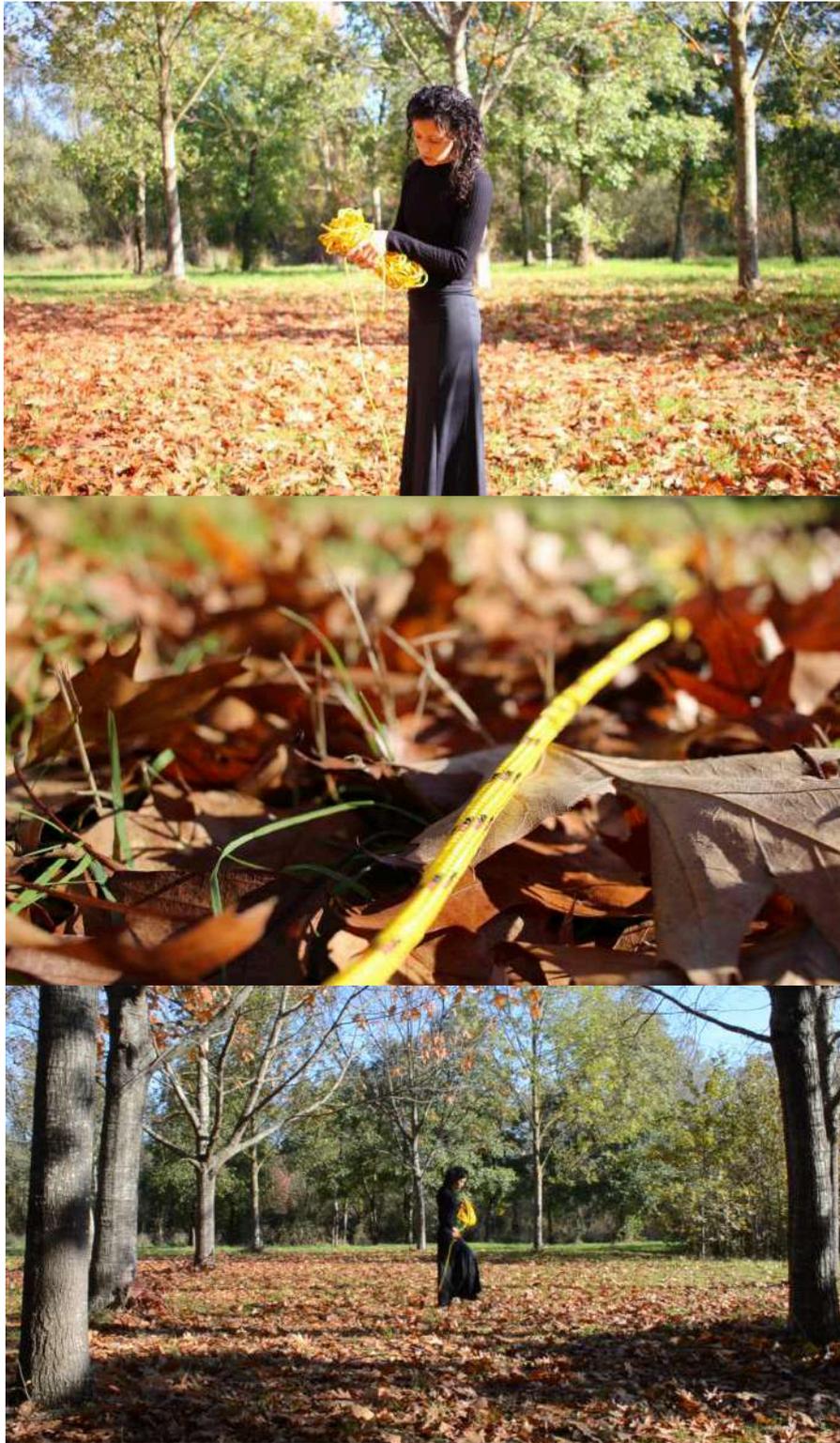
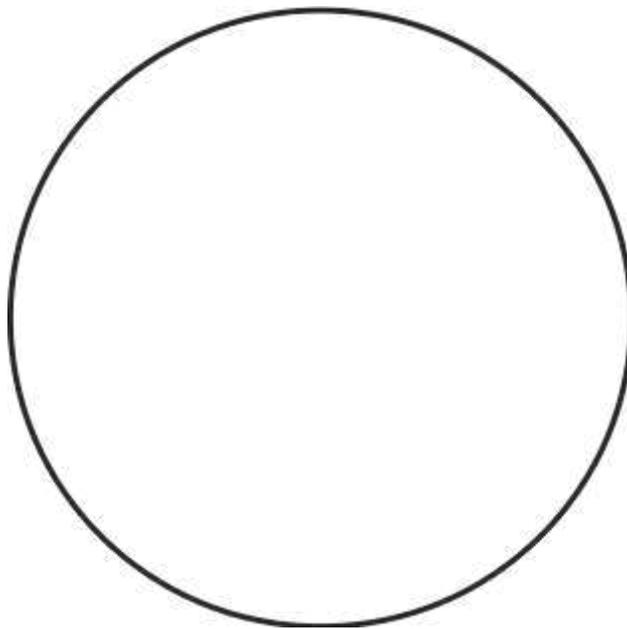


Figura 14. *Vibración: movimiento en el espacio* (2020) Angelica Rodriguez  
(Fotos: Jérôme Blanchard - rodaje)

## Propuesta coreográfica

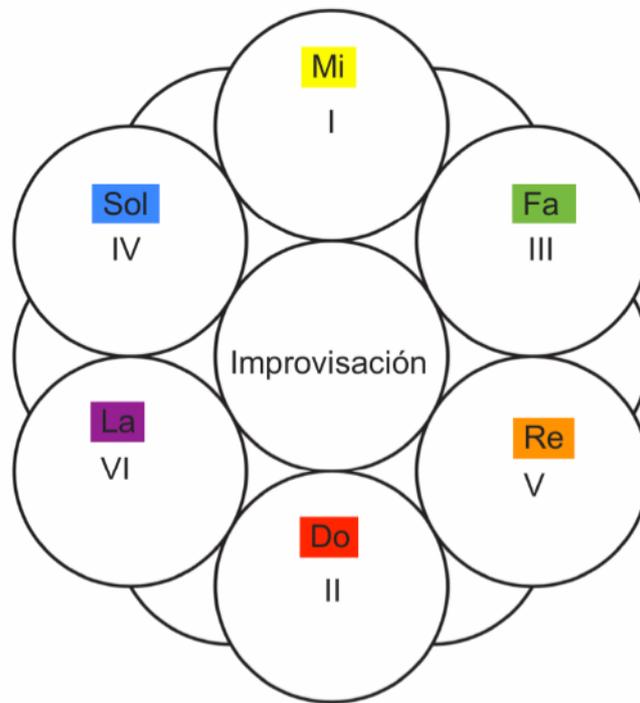
La propuesta coreográfica para el recorrido en el terreno se plantea de la siguiente manera:

- Desplazamiento en el espacio



En un espacio natural se elabora el círculo con una cuerda que sirve como referente y soporte para la realización de las figuras geométricas realizada a partir del desplazamiento en el espacio. El perímetro del círculo corresponde a la edad de la clarinetista en el momento en que se realiza la obra, de esta manera se genera una unión entre la vida de la obra y su propia vida.

- *Frecuencias Solfeggio* e improvisación



La clarinetista ubicada en el centro de la circunferencia realiza improvisación libre utilizando únicamente las sonoridades correspondientes a las *Frecuencias Solfeggio*.

- Propuesta gestual con el instrumento

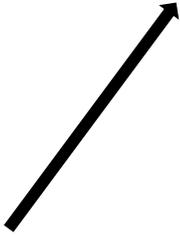
1.



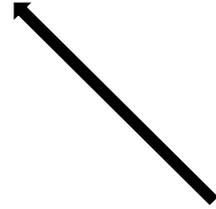
2.



3.



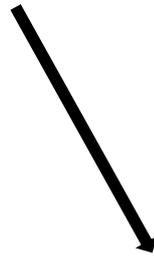
4.



5.



6.



6.



7.



Movimientos aleatorios con el clarinete durante la improvisación realizada en el centro del círculo en donde se presentan a manera de introducción las seis sonoridades de las *Frecuencias Solfeggio*.

- Propuesta coreográfica de desplazamiento al interior del círculo

Relación: frecuencia – forma – color

I. Mi / 528 Hz: Tetraedro

II. Do / 396 Hz: Cubo

III. Fa / 693 Hz: Octaedro

IV. Sol / 741 Hz: Dodecaedro

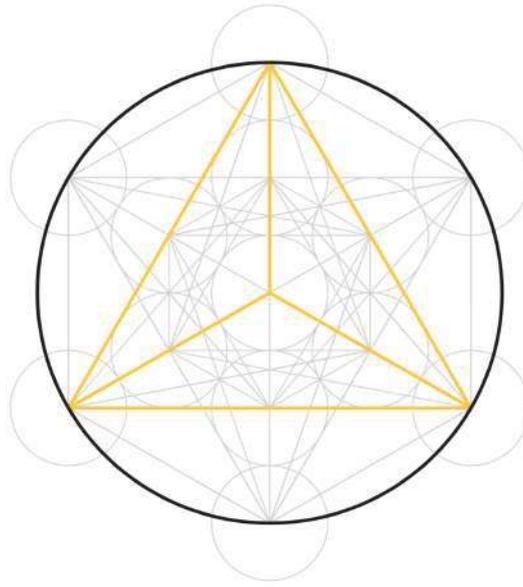
V. Re / 417 Hz: Icosaedro

VI. La / 852 Hz: Cubo de Metatrón

## Formas geométricas a realizar en el espacio

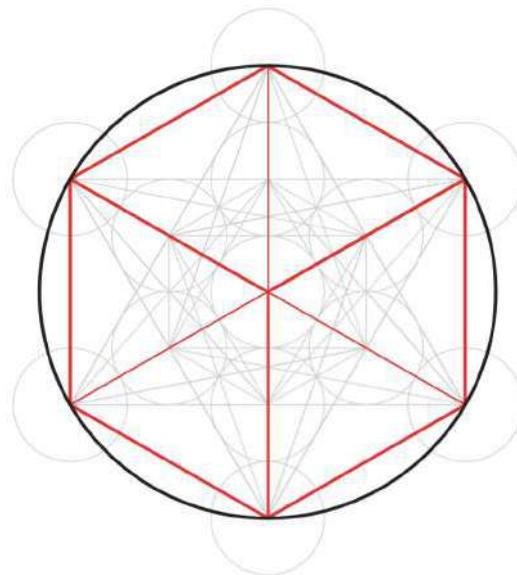
Mi / 528 Hz

TETRAEDRO



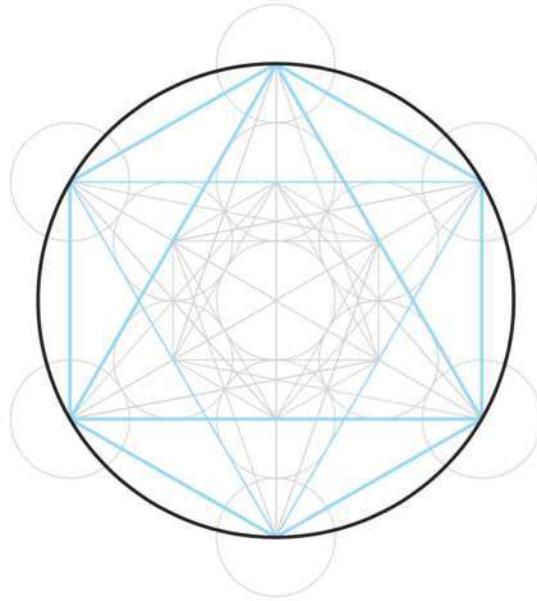
Do / 396 Hz

CUBE



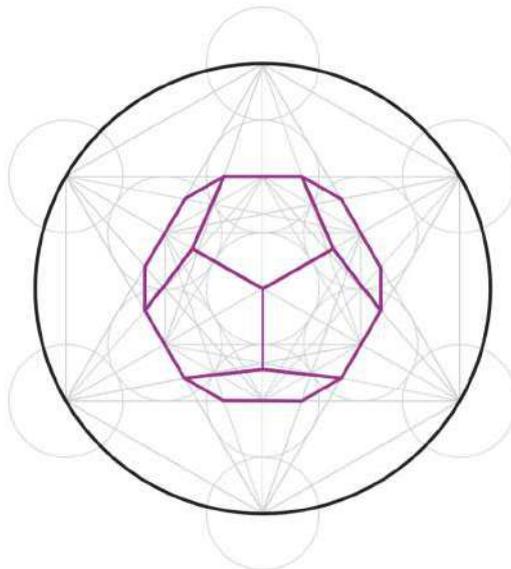
Fa / 693 Hz

OCTAEDRO



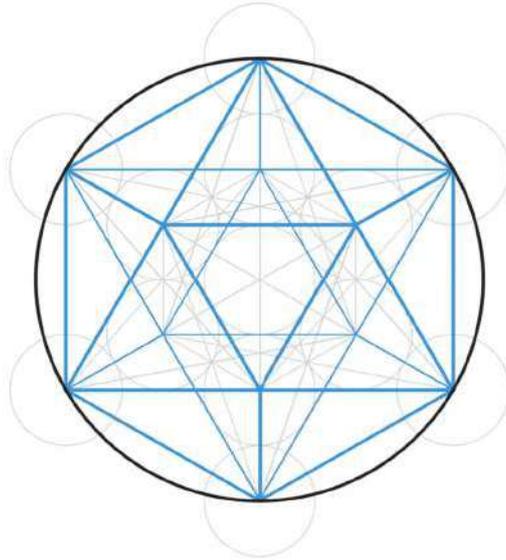
Sol / 741 Hz

DODECAEDRO



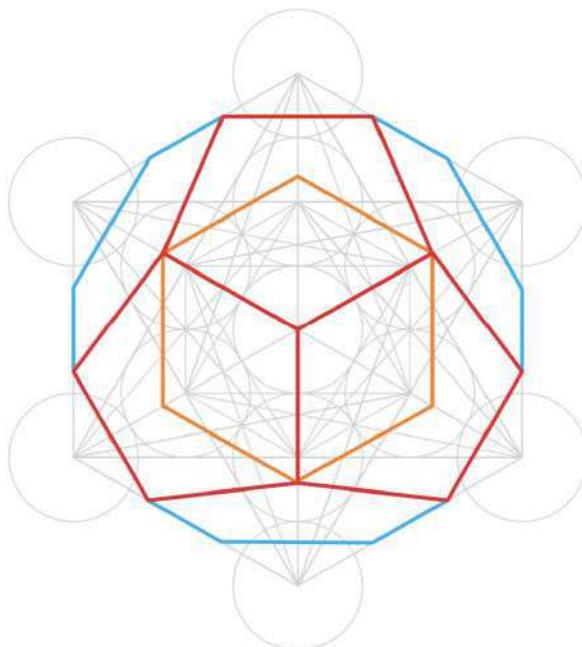
Re / 417 Hz

ICOSAÈDRE / EAU



La / 852 Hz

CUBO DE METATRON



Para la elaboración de la obra se registra una grabación en vídeo de cada desplazamiento, tanto de las formas realizadas de la coreografía como de la improvisación inicial. Posteriormente se realiza una composición sonoro-visual, en la cual sonido e imagen son modificadas con el objetivo de crear una atmósfera con un sentido meditativo, mágico y poético. Las sonoridades conservan las frecuencias naturales del clarinete, a las cuales se realiza un tratamiento sonoro sin modificar las alturas y en la imagen se modifica el color para realizar la correspondencia con la forma geométrica y la frecuencia, lo cual da como resultado la obra *Vibración: movimiento en el espacio*, una vídeo acción poética sonora.

Como reflexión, en una extrapolación a la vida en las diferentes situaciones, podemos pensar de manera metafórica, que esta se encuentra teñida de diferentes matices y formas, nos desplazamos en diferentes direcciones y tomamos diferentes caminos de acuerdo a la interacción, a las diferentes ocupaciones y decisiones, lo que elabora los trayectos de nuestra vida. Así cada decisión modifica el trayecto, como también cada encuentro con los otros puede tener tanta relevancia que nos haga tomar un camino distinto. Construimos desde nuestras acciones situaciones transformando nuestro entorno y el entorno de quienes nos rodean, como también quienes nos rodean modifican el nuestro.

Nuestros días, teñidos de una tonalidad especial, otorgan una particularidad a nuestra percepción del mundo tanto sensible como tangible modificándolo en acuerdo con nuestra sensibilidad. Así tendremos días amarillos, naranjas o más verdes, días rojos, azules o violetas, de acuerdo a nuestras acciones, a las direcciones que tomemos, a las interacciones y a las decisiones, formando un entramado que se construye en la relación interpersonal e inter-objetual. Construimos y de-construimos, es decir modificamos nuestro entorno y nuestras vidas cuando actuamos y cuando escuchamos la sonoridad de nuestro interior, esta sonoridad intrínseca en cada quien, alimentada por las experiencias, vivencias, sueños, temores, etc. Esta es la sonoridad natural que vibra en nuestra propia frecuencia, que entra en resonancia con el entorno y con los otros.

De esta forma se elabora la metáfora de un recorrido cotidiano, del transcurrir cotidiano, en donde existe un vínculo entre los diferentes elementos de aquello que se encuentra a nuestro alrededor y en nuestro sentir.

*Días amarillos, frecuencias amarillas...*



*Experiencias en rojo, frecuencias rojas...*



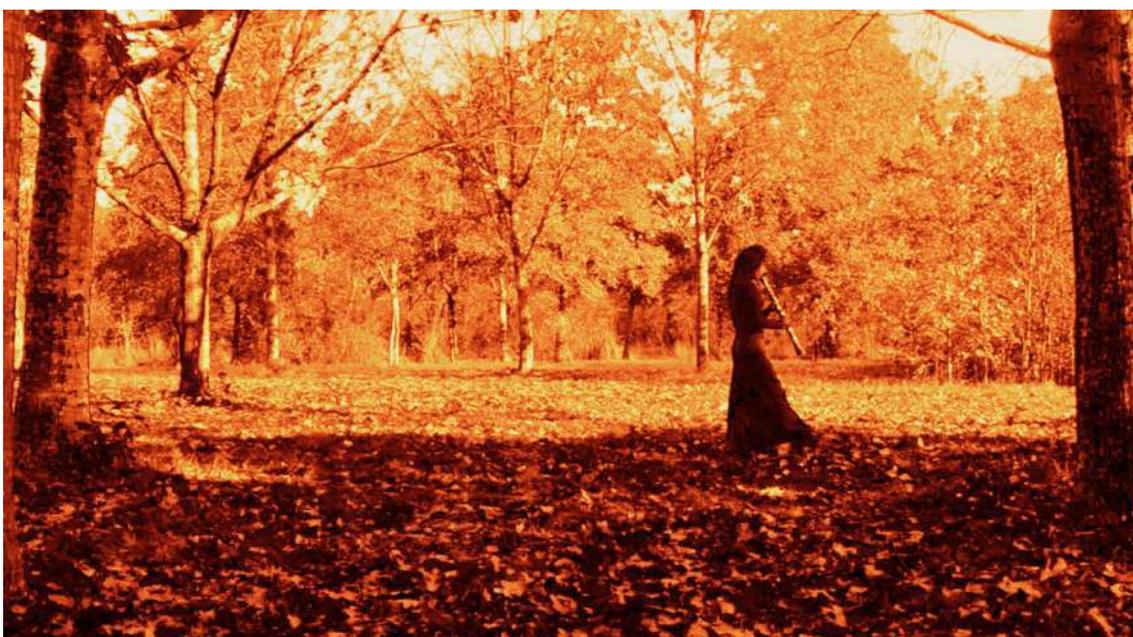
*Momentos verdes, frecuencias verdes...*



*Sentir en azul, frecuencias azules...*



*Recorrer naranja, frecuencias naranjas...*



*Espacio violeta, frecuencias violetas...*





Figura 15. *Vibración: movimiento en el espacio* (2020) Angelica Rodriguez



<https://youtu.be/o8yTP2vi2rU>

## 4.7 El amor *desapropesado*: *Lectura de rojo* y *72 Cucharas: volé, volé*

### 4.7.1 Del amor...

Como parte de la vida, el amor, sentimiento inasible que se presenta de diversas formas, en distintos momentos, con diferentes matices y entre distintas personas, situaciones; puede presentarse con la fuerza de un huracán, entrar en las entrañas de quien no lo espera, o pasar desapercibido si se está distraído, puede desaparecer dejando las huellas más dolorosas, o simplemente transformarse, puede ser duradero, puede resquebrajarse, desgarrarse, romperse o romper, puede ser “para toda la vida”, idílico, o solo la ilusión pasajera momentánea de la idea que se tiene de este. El amor, tema de una multitud de escritos, obras, manifestaciones de todo tipo, no escapa a la naturaleza, pues en ella es naturaleza, desde ella somos en esencia amor.

Es así como a partir del amor surgen dos obras, reflejo de vivencias de carácter personal e íntimo, que como una suerte medicina producen catarsis tras su realización, pues como acto poético desde su simbolismo penetran en el ser de la autora de las mismas. Si bien es cierto que emergen desde su ser, tras su realización las mismas generan un cambio en alma de la clarinetista y a modo de bálsamo otorgan el consuelo oculto que ella buscaba. De esta manera surge *Lectura de rojo*, como reflejo de la pérdida del amor en la pareja, lo que repercute en el amor propio; y *72 Cucharas: volé, volé*, obra que hace referencia al final del amor y el desamor. Dos acciones poéticas sonoras de carácter personal que giran en torno al amor, que expresan de forma simbólica una vivencia, tomando como eje central en la obra el amor y todo lo que a su alrededor se presenta, desde una vivencia que nace del encuentro entre dos seres de la cual surge la promesa de amor.

Si bien es cierto que el amor es apertura del corazón, principio básico de entrega, que una vez desatado en su forma romántica parece no conocer límites, siendo este el amor que aquí nos ocupa, es decir el amor entre dos seres que sienten encontrar una parte de sí en el otro: el amor de pareja. Amor que surge del amor en el sentido universal que nos hace amarnos, amar la vida,

abrazarla con alegría y por ende todo lo que en ella se encuentra, sin egoísmo, pues tal como lo expone Fromm “Si amo realmente a una persona, amo a todas las personas, amo al mundo, amo la vida. Si puedo decirle a alguien «te amo», debo decir «amo a todos en ti, a través de ti amo al mundo, en ti me amo a mí mismo»”.<sup>761</sup>

De las diferentes formas de amor hemos de tomar el amor de pareja, pues como manifestación natural de la vida se entretije con la creación de la clarinetista a manera de engranaje, esencial dentro de un momento específico vivido con una especial ilusión en la experiencia de vida. Siendo así el amor al cual haremos referencia en las próximas líneas, sin que por ello no se reconozca que existen diversas formas de amar no menos complejas, y si aquí se habla del amor de pareja es dada las circunstancias de vida que conducen a la creación artística dentro de un contexto y momento dado, que desencadena toda una suerte de emociones en torno al mismo, el cual, tomando un lugar privilegiado se expresa a través el acto creativo como una suerte de medicina para el alma.

De esta manera sólo entraremos en la forma del amor amante, que nos hace sentir de manera especial, con energía adicional, amados y amantes, enamorados desde las profundidades del ser, un amor que se rehúsa a ser definido, sólo puede ser manifestado, por tanto, aquí sólo se intentará elucidar un poco sobre el amor que toca la propia experiencia, sin explicar o definir el complejo entramado que se oculta detrás del amor, desde algunos de los aspectos más relevantes que desencadenan las emociones más complejas entorno a la vida.

Así, el amor, surge en el deseo fundamental de amar y ser amados, pues el amor es un principio activo tal como lo señala Fromm, “es la preocupación activa por la vida y el crecimiento de lo que amamos. Cuando falta preocupación activa no hay amor”.<sup>762</sup> Vemos con esto que el amor se encuentra en la naturaleza del dar, en la expresión de un sentimiento que brota de las profundidades del ser, un amor que se manifiesta de forma noble cuando aún no ha sido viciado. Es este un amor que produce felicidad con el hecho de entregar y es el amor que manifiesta el interés por el ser amado, aquí la pareja, un amor que más se asemeja al amor altruista, que “no espera retribución, se da por el hecho de dar,”<sup>763</sup> que emana de los caudales de la energía de

---

<sup>761</sup> FROMM, Erich. *El arte de amar*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1959, p. 52.

<sup>762</sup> *Ibid.* p. 34.

<sup>763</sup> PINTO, Bismarck. *Psicología del amor*. Bolivia: Publicación del Departamento de Psicología de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”, 2012, p. 49.

estar vivos, porque tal como lo expresa Fromm: “Dar produce más felicidad que recibir, no porque sea una privación, sino porque en el acto de dar está la expresión de mi vitalidad”,<sup>764</sup> así mismo continúa señalando que el amor que ofrece, trasciende el ámbito de la materialidad:

Sin embargo la esfera más importante del dar no es la de las cosas materiales, sino el dominio de lo específicamente humano. ¿Qué le da una persona a otra? Da de sí misma, de lo más precioso que tiene, de su propia vida. Ello no significa necesariamente que sacrifica su vida por la otra, sino que da lo que está vivo en él –da de su alegría, de su interés, de su comprensión, de su conocimiento, de su humor, de su tristeza–, de todas las expresiones y manifestaciones de lo que está vivo en él.<sup>765</sup>

La manifestación del dar está el compartir, que emerge en el encuentro entre dos seres que coinciden en un instante preciso y que deciden avanzar por la misma senda uno junto al otro, dos seres de naturaleza homóloga y dispar a su vez, pues no hay dominio como en el amor en el que se encuentren tantas contrariedades, en el que los semejantes y contrarios se entrecrucen con tanta frecuencia, más de la que desearíamos, siendo este el inicio desde el cual se presenta el amor que ha emanado del deseo de compartir, surgido a partir de la convergencia del camino entre estos dos individuos que a pesar de las diferencias comparten el deseo de entregar y entregarse, en la ilusión de caminar de la mano por los senderos de la vida.

Reconociendo que aquello que se manifiesta en el terreno del amor puede encontrar tantas vicisitudes e imprevistos, para que el amor, en principio se desarrolle, florezca y sus bases permanezcan a pesar de posibles adversidades, en tan intrincada empresa, es necesario que este se fortalezca sembrando las semillas indicadas desde el comienzo, para que así el amor fructifique y no se marchite, para que no se contamine con el pasar de los días en el descubrimiento del otro y en la construcción de una vida a dos. Para ello, Erich Fromm nos ha otorgado la pócima del buen funcionamiento, pues con mucho al ingenio nos entrega este brebaje, elaborado a base de cuatro ingredientes claves a tener presentes en la construcción de la relación de pareja, los cuales pueden ser tomados como fundamentos o pilares para el amor: 1) *cuidado*, pues sólo se cuida aquello que se ama; 2) *responsabilidad*, como la disposición a responder; 3) *respeto*, palabra proveniente de la raíz “*respicere* = mirar” lo que se transforma en la facultad de ver al otro en su totalidad, en su esencia única e individual; 4) *conocimiento*, el saber acerca del otro; componentes que se encuentran vinculados unos a otros, pues tal como lo señala Fromm “Respetar a una

---

<sup>764</sup> FROMM, Erich. *El arte de amar*, op. cit., p. 32

<sup>765</sup> *Ibid.* p. 33.

persona sin conocerla, no es posible; el cuidado y la responsabilidad serían ciegos si no los guiara el conocimiento”.<sup>766</sup>

El amor de pareja es el amor romántico por excelencia, el amor que desde el idilio todo lo puede, siendo este “considerado como una relación pasional, espiritual, emocional y sexual entre dos individuos”,<sup>767</sup> que se complementan desde sus diferencias y sus acuerdos, que en sus inicios teje ilusiones, construye proyectos, en donde se pierden la noción del tiempo y se corre el riesgo de perder la claridad de la realidad, un amor que sin medir consecuencias se lanza hacia lo desconocido e impredecible, pues se cree que desde el amor todo se puede y se olvida que la voluntad juega un papel fundamental, un amor que se enfrenta a lo desconocido de la infinitud laberíntica del otro sin ninguna garantía, sin reparar en los pormenores, sin medir nada, sólo el deseo profundo de la promesa pactada muchas veces de forma inconsciente de la eternidad compartida. Pues la ilusión de compartir desde el corazón de, sentir la proximidad del otro nos transforma la realidad, nos hace soñar, pues “¿quien no busca un amor, cuando se enfrenta a la soledad?”,<sup>768</sup> es así como la promesa se transforma en realidad y se desvanece con la misma facilidad cuando el terreno en que se construyó el amor no es el más adecuado, cuando es árido o simplemente no era el momento de la buena cosecha.

Siendo así el amor tan impredecible, algo intangible pero soñado, puede desvanecerse de forma imperceptible y al parecer con la misma rapidez que surge, pues si nos da señales que puede no ser para toda la vida, estas parecen códigos indescifrables en momentos de incompreensión o de ensoñación, en los cuales olvidamos que el terreno sembrado debe ser constantemente trabajado, sin embargo, en el embelesamiento se nos escapan nimiedades que se suman formando grandes calamidades, o simplemente este se deteriora y muere... y así en la vida hay amores que pasan por nuestra vida y no un único amor de la vida, aunque cada uno de estos amores parezca ser la evidencia del amor verdadero, cuando la promesa del amor verdadero muere nos conducirá a pensar que entonces existen solo falsos amores y el que parecía ser el verdadero deviene otro falso amor.

---

<sup>766</sup> FROMM, Erich. *El arte de amar*, op. cit., pp. 34-37.

<sup>767</sup> PIEDRA, Nancy. *Amor y desamor: el afecto y el poder en las parejas de la Costa Rica urbana contemporánea*. Costa Rica: Editorial Arlekin, 2017, p. 169.

<sup>768</sup> Frase tomada de la canción *Tarde o temprano* (1981) de Camilo Sexto.

## 4.7.2 Un eco de amor...

Como es bien sabido, en las diferencias se encuentran los complementos, como una suerte de equilibrio natural los extremos se atraen. En este sentido se puede ver que un ser con características específicas siente dentro de su propia naturaleza, integrada en sí mismo la fuerza de esta polaridad, en la cual, la otra parte del polo opuesto se experimenta como una suerte de vacío, vacío que no puede ser remediado por sí mismo, generando el sentimiento del deseo de compartir con otro ser, que por empatía se conecte a esta su parte sensible que no encuentra en sí mismo, generando de esta forma el paso al encuentro entre dos personalidades, dos seres individuales, con propias particularidades, que dentro de su naturaleza social busca compartir su vida, sus sueños y experiencias con otro este otro ser, como si se tratase del encuentro con la otra mitad de esta polaridad.

Cuando salimos de la conciencia individual, en la apertura sensible desde el sentimiento de compartir en un nivel más profundo, cuando queremos salir de nuestro propio mundo, sin desobedecer a nuestra individualidad, desde la libre expresión de aquello que somos, nos encontramos con las individualidades que nos rodean, que bien sea por familiaridad o empatía se encuentran junto a nosotros, generan este sentimiento de unión transformado en lazos familiares o amistosos. Sin embargo, el sentimiento de compartir en un estadio del ser aún más profundo continúa asaltándonos, surgiendo de esta forma una suerte de necesidad de convergencia, que sin saber exactamente por qué los lazos de nuestros próximos y amigos no son suficientes, queda en nosotros este sentimiento de vacío, como si algo nos faltase y sentimos la soledad, una soledad que parece estar aún más presente en la compañía de otros; en este instante entendemos que aquello que sentimos es el anhelo de compartir en un nivel profundo la vida, el anhelo de un complemento, el deseo del vínculo con otro ser, que surge desde la propia individualidad y desde allí crear la compenetración anhelada, dando como resultado la relación entre dos individuos que se complementan. De ahí que no se trate del encuentro entre dos seres incompletos, por el contrario, a partir de la plenitud del ser se trasmite el amor a otro ser, la sensación de complemento se manifiesta desde la naturaleza misma, pues los polos opuestos se atraen, siendo de esta manera la unión una convergencia resultado de la naturaleza individual y el deseo de ir más allá de la soledad.

A partir de lo anterior cabe señalar lo que Fromm denomina “separatividad”, siendo esta la ausencia de vínculo afectivo, es decir la sensación de estar separados y, para franquear dicha separatividad es necesario el amor, pues la separación con el otro se diluye con el amor, transformándose en un deseo imperioso, dado que “La consciencia de la separación humana -sin la reunión por el amor- es la fuente de la vergüenza. Es, al mismo tiempo, la fuente de la culpa y de la angustia”,<sup>769</sup> desde lo cual aumenta la sensación de soledad en el sentimiento de estar separados y con ello disminuye la esperanza de ser amados generando tristeza y pesadumbre.

Así, “La vivencia de la separatividad provoca angustia; es, por cierto, la fuente de toda angustia,”<sup>770</sup> transformándose en la “fuente de una intensa angustia”,<sup>771</sup> y para que esta se diluya es necesario ir al encuentro del otro, entrar en el mundo desconocido de la individualidad del otro, desde lo más profundo de nuestro propio mundo personal, cruzando las barreras de nuestra soledad, para así compartir el deseo del amor, desde lo cual se observa que “La necesidad más profunda del hombre es, entonces, la necesidad superar su separatividad, de abandonar la prisión de su soledad”.<sup>772</sup>

De este modo el vínculo amoroso de pareja se presenta encontrando la fusión de dos polos, lo cual genera en la intimidad un punto central de acercamiento, y como producto de esta intimidad la convergencia del acto sexual, principio activo que diluye la separación física y emocional cuando nace del amor. En el contacto físico las almas se tocan, la promesa de unidad se cumple, no hay más separación si esta unión surge de corazón, de esta forma la polaridad expresada se encuentra en el centro, generando la unión lo cual termina con la separatividad por encontrarse justo en el medio, dado que desde el principio de la polaridad se explica “que en cada cosa hay dos polos, dos aspectos y que los «opuestos» no son, en realidad, sino dos extremos de la misma cosa”,<sup>773</sup> de esta forma, en la aproximación de los extremos se crea la unidad.

De esta manera los principios de la polaridad expresados desde lo masculino y lo femenino entran en comunicación generando un equilibrio, pues lo masculino atrae lo femenino y lo femenino lo masculino, y, en este encuentro la soledad y angustia desaparecen, masculino y femenino se equilibran desde la manifestación que a cada uno le es propia, en este sentido Fromm expresa:

---

<sup>769</sup> FROMM, Erich. *El arte de amar*, op. cit., p. 20.

<sup>770</sup> *Ibid.* p. 19.

<sup>771</sup> *Idem.*

<sup>772</sup> *Ibid.* p. 20.

<sup>773</sup> TRES, Iniciados. *El Kybalion*. Buenos Aires: Editorial Kier S.A., 2007, p. 19.

Puede definirse el carácter masculino diciendo que posee las cualidades de penetración, conducción, actividad, disciplina y aventura; el carácter femenino, las cualidades de receptividad productiva, protección, realismo, resistencia, maternidad. (Siempre de tenerse presente que en cada individuo se funden ambas características, pero con predominio de las correspondientes a su sexo).<sup>774</sup>

Cuando la expresión de amor trasciende llegando a los niveles expresivos más profundos del alma, en el encuentro entre dos seres que aunque diferentes tienen cosas en común, se incrementa el interés del uno por el otro y se intensifica la intimidad, entendiéndose esta como la unión no sólo física del cuerpo, sino espiritual del alma, que en su combinación, entre emociones y sentimientos da paso al compromiso, pues cuando más cerca nos sentimos del otro en los diferentes estratos del ser, mayor es el deseo de cuidar, responder, respetar y conocer, por ende de compartir y estar junto a este ser que se ha transformado en nuestro ser amado, pues la promesa de amor se cumple desde la complementariedad.

Ahora bien, en un amor no viciado que parte del noble anhelo del verdadero vínculo, vínculo que se crea entre dos seres que se complementan, donde a partir del deseo de prolongar la sensación de unión y dejar de lado el sentimiento de soledad surge el compromiso, conduciendo a un amor duradero, pues nos comprometemos con aquello que amamos y sentimos la voluntad de entrega en la construcción sólida a largo plazo, de esta manera en el amor:

El compromiso es una voluntaria opción de quienes se aman, pero que sea voluntario no significa que no forme parte de la dinámica del amor. En realidad, el amor humano busca justicia porque tiende a transformarse en promesa y a perpetuarse en la vida de los amantes en forma de una única vida compartida.<sup>775</sup>

Es desde la voluntad como una decisión, a partir de la cual el compromiso ejerce su función para garantizar en cierta medida la durabilidad del amor, pues el amor a largo plazo puede desaparecer si no es alimentado y es desde el compromiso con la voluntad del querer la prolongación del amor, de esta llama que una vez encendida continúe viva, que no se extinga, en un compromiso que requiere de las dos partes en la elaboración de una vida compartida de forma equitativa, pues “El amor auténtico quiere el compromiso”<sup>776</sup> para que así la promesa del amor no desaparezca, por tanto “Ese compromiso es la última etapa del amor que tiende a la mutua entrega, pero depende

---

<sup>774</sup> FROMM, Erich. *El arte de amar*, op. cit., p. 44.

<sup>775</sup> RICO, José-Jaime. *Comprometerse con el amor auténtico. Las bases del matrimonio*. Madrid: Ediciones Palabra, 2011, p. 104.

<sup>776</sup> *Ibid.* p. 97.

de la voluntad de los amantes”,<sup>777</sup> lo cual revela que si una de las dos partes no se encuentra implicada en el anhelo de prolongación de la relación, en este caso la llama se apagaría, referente a esto Bauman cita a Anthony Giddens, quien señala que:

Para que una relación tenga posibilidad de durar, es necesario el compromiso; sin embargo cualquiera que se comprometa sin reservas corre el riesgo de resultar gravemente dañado en el futuro, en caso de que la relación fuera disuelta.<sup>778</sup>

Fromm concluye que “El amor es exclusivamente un acto de la voluntad y un compromiso, y de que, por lo tanto, en esencia no importa demasiado quienes son las dos personas”,<sup>779</sup> pues lo esencial es el cumplimiento de la promesa de un amor duradero en la ilusión del vínculo. A partir de este instante, en la sólida base de un amor con fundamentos que va más allá de la necesidad instintiva, desde un amor que tras su nacimiento se solidifica, emana otro deseo, pues como bien se ha hecho referencia el amor es un principio activo, tal como lo ha señalado Fromm, recordando una vez más que lo activo desencadena la capacidad de dar, de ahí que en la unión de dos seres en amor, desde su manifestación activa surja el deseo de dar vida.

Este sentimiento emerge en ambas partes si se comparte una intensidad de amor más o menos análoga, además de ello un proyecto de vida acorde, en la autenticidad del amor comprometido que se proyecta a la realización conjunta en el caminar y construcción de lo que será la familia. Así, desde el compromiso emerge el deseo de pro-crear, de dar vida, pues en la plenitud de la promesa cumplida, la decisión de la manifestación de la unión en los hijos como una manifestación de vida en la vida, la cual parte de un amor verdadero:

*El amor auténtico es pleno y total* porque la integridad de la persona -todo su cuerpo, toda su alma y todo su tiempo- se entregan a otra de distinto sexo cuyo cuerpo, alma y tiempo, se aceptan íntegramente. Lo que el amor lleva a entregar no es la hipótesis de un tiempo compartido satisfactoriamente, sino la vida entera.<sup>780</sup>

---

<sup>777</sup> RICO, José-Jaime. *Comprometerse con el amor auténtico*, op. cit., p. 97.

<sup>778</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 120.

<sup>779</sup> FROMM, Erich. *El arte de amar*, op. cit., p. 61.

<sup>780</sup> RICO, José-Jaime. *Comprometerse con el amor auténtico. Las bases del matrimonio*, op. cit., p. 96.

Así, desde el compromiso como expresión de la promesa de amor en la vida, puede abrirse a la posibilidad de manifestar vida, pues “El amor auténtico está orientado a la vida, es el significado del amor”,<sup>781</sup> sin embargo “la apertura a la vida no se identifica ni con la procreación ni con la intención subjetiva de procrear, sino con la plenitud y totalidad del amor”,<sup>782</sup> de esta manera la expresión de amor que se abre a las posibilidades, a la vida, no exige necesariamente la manifestación en la pro-creación, sino que esta puede darse en la creación, tomando en cuenta que la manifestación del ser se expresa desde el acto creativo y no sólo a través del acto reproductivo, dado que desde el amor la creatividad se hace presente.

De este modo, podemos argüir que desde el amor como sentimiento activo en su sana manifestación surge la necesidad creativa, pues el amor es la expresión activa que construye y genera a partir de las emociones y sentimientos, desde lo cual se da el primer paso del peldaño en el anhelo de la edificación, poniendo al servicio de lo amado todo lo que en su ser se encuentra, bien sea desde la concepción de un nuevo ser o en la manifestación expresiva de la creación artística, en este sentido Dewey expresa:

El amor tiende a proteger el objeto amado, así como el odio tiende a destruir la cosa odiada. Cualquier emoción puede desviarse de su fin directo. La emoción del amor puede buscar y encontrar materia distinta de la que es directamente amada, sólo porque congenia con ella por medio de la emoción, que conduce las cosas a la afinidad. Esta otra materia puede ser cualquier cosa, siempre y cuando alimente la emoción.<sup>783</sup>

Es así como en el intrincado mundo del amor cuando este funciona de la forma deseada como cuando no, despierta el deseo de manifestar en el acto desde lo más profundo del ser la traducción de lo inefable que este produce, entrando de este modo en la expresión creativa inherente a todo ser. En este punto es preciso aclarar que se tiene conciencia que todo lo que se ha dicho hasta este instante ha sido la expresión del lado positivo del amor, esto no significa que los argumentos expuestos partan desde la ingenuidad y la falsa ilusión idealista en cuanto las posibilidades del amor en pareja, sino que es esta una perspectiva de lo que será un amor manifiesto desde su sana expresión, de lo contrario el amor se verá transformando en un amor viciado y con ello el sufrimiento, la aflicción y el desamor entrarán a ocupar el lugar de las emociones bellas de la expresión activa del amor.

---

<sup>781</sup> RICO, José-Jaime. *Comprometerse con el amor auténtico. Las bases del matrimonio*. op. cit., p. 118.

<sup>782</sup> *Ibid.* pp. 118-119.

<sup>783</sup> DEWEY, John. *El arte como experiencia*, op. cit., p. 87.

Así, la expresión de amor expuesta hasta ahora es sólo un camino sin las posibles bifurcaciones, camino que ha tomado los aspectos positivos, dejando de lado lo oscuro, expresado en manifestaciones tales como los celos, la manipulación, la competencia, el control, la envidia, los miedos, la presión social, el amor por interés, los conflictos desatados a causa de situaciones de vida no resueltas que funcionan como detonantes que generan sufrimiento, entre otras manifestaciones negativas; pues el amor como parte de la experiencia de vida y expresión de la misma se entretreje en las situaciones del cotidiano, y en función a las decisiones que se tomen alrededor de los sentimientos y emociones, este amor tomará el color que le corresponde, un amor que forma parte en la creación activa de la vida como manifestación sublime de gran potencia creadora o destructora, según como este se direcciona.

#### 4.7.3 Resonancia del amor, un amor hecho obra

Ahora bien, si el amor se manifiesta como acto creativo, vemos que el acto creativo trae en sí intrínseco el amor, pues el artista ama su arte y desde este se expresa, expresa la vida y lo que ella contiene, por tanto el amor es el contenido de la vida que motiva la vida y por ende la creación que se manifiesta en todos las artes. Señalando una vez más el amor como expresión activa, desencadena sentimientos, emociones pasiones, presentado “desde la inclinación más fugitiva hasta la pasión más vehemente”,<sup>784</sup> la creación artística lo expone desde diferentes perspectivas, una de ellas el beso.

De esta manera el beso como manifestación activa del amor se presenta a lo largo de la historia en el arte, se observa en obras pictóricas tales como *La reunión de Ana y Joaquín en la Puerta Dorada* (1303-1305) de Giotto, *El beso* (1859) de Francesco Hayez, *Romeo y Julieta* (1884) de Frank Dickesse, *El beso* (1897) de Edward Munch, *En la cama: El beso* (1892) Toluouse-Lautrec, *El beso* (1907) de Gustav Klimt, *Cumpleaños* (1915) de Marc Chagall, *Los Amantes* (1928) de René Magritte, *Beso II* (1963) y *Beso V* (1964) de Roy Lichtenstein, *El beso* (1969) Pablo Picasso, *The Kissing Koppers* (2004) de Banksy, *Amor en la carretera* (2012) de Ron Hicks; así mismo en la escultura se encuentran besos como: *El beso* (1888-1892) de Auguste Rodin, *El beso* (1908)

---

<sup>784</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor las mujeres y la muerte*. Barcelona: El Aleph Editores, 2000, p 10.

de Costantin Brâncuși, *The Meeting Place* (2007) de Paul Day, *Unconditional Surrender* (2005-2013) de Jhon Seward Jonhson, *El beso* (1993) de Víctor Delfín; y porque el amor es vida, la vida en su extremo polar se presenta la muerte, encontramos así su manifestación en *El beso de la muerte* (1930), de Jaume Barba.



Figura 1. *El beso de la muerte* (1930) Jaume Barba



Figura 2. *Amor en la carretera* (2012) Ron Hicks

En el flujo activo del amor se presenta la aproximación entre dos seres que se encuentran en el beso, un ejemplo de ello lo podemos observar en la obra *Man and Woman* (2010) de Tamara Kvesitadze, una escultura en movimiento de dos estatuas de ocho metros de altura cada una, elaboradas con anillos de acero, la cual a sido inspirada en la obra *Ali y Nino* (1937), escrita por Curban Zaid, cuyos personajes por cuestiones religiosas y culturales deben separarse. Así, a manera de metáfora *Kvesitadze* narra la historia de forma poética, en donde cada noche a las siete, las dos estatuas se desplazan, dirigiéndose una hacia la otra para fundirse en un beso, y, en la continuidad del movimiento se atraviesan produciendo su separación, historia que se repite todos los días a la misma hora durante diez minutos.<sup>785</sup>

Esta obra es un claro ejemplo del anhelo de fusión con otro ser, tal como lo expone Fromm: “Ese deseo de fusión interpersonal es el impulso más poderoso que existe en el hombre. Constituye su pasión más fundamental, la fuerza que sostiene a la raza humana, al clan, a la familia y a la sociedad”.<sup>786</sup>



Figura 3. *Man and Woman* (2010) Tamara Kvesitadze

---

<sup>785</sup> KVESITADZE, Tamara. *Man and Woman*. En: ÁLVAREZ, Raúl. 2015. [en línea] 2010 [Consulta: Abril 30 de 2021] Disponible en: <https://magnet.xataka.com/un-mundo-fascinante/una-tragica-historia-de-amor-contada-en-10-minutos-por-un-par-de-gigantescas-estatuas>

<sup>786</sup> FROMM, Erich. *El arte de amar*, op. cit., pp. 27-28.

Por otra parte, la manifestación creativa en torno al amor se expone de forma menos idílica, tal como se presenta en *She Got Love* (1974)<sup>787</sup> de Ana Mendieta, obra en la cual utiliza la sangre como símbolo de dolor, porque el dolor es el resultado de la promesa de amor que no se cumple, de un amor que termina. Dolor que se encuentra presente en la obra *The Last Thing I Said to You was Don't Leave Me Here II* (2000)<sup>788</sup> de Tracey Emin, en la cual se plasma la tristeza y el dolor, producto de un amor que se derrumba tras la discusión de los amantes o como reflejo del deseo por encontrar la calma una vez termina el incidente.



Figura 4. *She Got Love* (1974), Ana Mendieta

---

<sup>787</sup> MENDIETA, Ana. *She Got my Love*. En: Taller de Carta de Amor. [en línea] 1974 [Consulta: Abril 30 de 2021] Disponible en: <https://tallerdecartasdeamor.wordpress.com/2013/05/16/she-got-love-ana-mendieta/>

<sup>788</sup> EMIN, Tracey. *The Last Thing I Said to You was Don't Leave Me Here II*. En: TAYLOR, Rachel, 2003. [en línea] 2000 [Consulta: Abril 30 de 2021] Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-the-last-thing-i-said-to-you-was-dont-leave-me-here-ii-p11921>

Desde una perspectiva producto de un incidente de amor, Carolee Schneemann realiza *Mano / Corazón para Ana Mendieta* (1986). Ana Mendieta tras una discusión con su pareja cae por la ventana de su apartamento situado en un piso 34, quedando abierta la incógnita referente a si es ella quien decide saltar o si es su compañero quien provoca dicha caída, siendo de esta manera un amor que finaliza en la muerte. Tras este acontecimiento Schneemann elabora esta obra en homenaje a Mendieta, en la cual como acción dibuja con sus manos corazones en la nieve utilizando una mezcla de pintura, sangre, cenizas y almíbar, y empleando otro medio expresivo con pintura acrílica, elabora las manos de Mendieta como si estas cayeran al vacío.<sup>789</sup>



Figura 5. *Mano / Corazón para Ana Mendieta* (1986) Carolee Schneemann

<sup>789</sup> SCHNEEMANN, Carolee. *Mano / Corazón para Ana Mendieta*. [en línea] 1986 [Consulta: Abril 30 de 2021] Disponible en: <https://blogs.uoregon.edu/cschneeman/page/2/>

Otra perspectiva del amor es planteada por Sharon Hayes, en su obra *I March in the Parade of Liberty, But As Long As I Love I'm Not Free* (2007-2008), en la que durante ocho días realiza un recorrido en las calles de Manhattan, utilizando un megáfono pronuncia un discurso a un amante anónimo, en el cual habla no sólo de amor, sino que entreteje entre líneas una idea que toca cuestiones políticas; así mismo en *Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time For Love?* (2007), sitúa cinco altavoces en la calle, a través de los cuales amplifica su voz, en un discurso dirigido a un amante sin nombre del cual se encuentra separada por una razón inexplicable. En este discurso realiza una mezcla entre anhelos personales y comentarios que hacen referencia a política y guerra, aludiendo a un tiempo en donde la libre expresión tanto en el amor como en la vida se encuentra bajo la influencia de lo normativo. Estas dos obras forman parte de una serie que Hayes denomina "direcciones de amor".<sup>790</sup>



Figura 6. *Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time For Love?* (2007) Sharon Hayes

---

<sup>790</sup> HAYES, Sharon. *I March in the Parade of Liberty, But As Long As I Love I'm Not Free. Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time For Love?* [en línea] 2007-2008 [Consulta: Abril 30 de 2021] Disponible en: <http://shaze.info/about/>

#### 4.7.4 El amor *desaprofesido*: desaparecido, profesado, profetizado, desapercibido y lo que hubiera sido...

El amor *desaprofesido* se presenta como el anhelo de la promesa de amor, una promesa que en principio se trata de la ilusión del bien amado en la fusión de las dos almas y en el ideal de compartir el mismo camino hasta el fin de los días. Y es cierto que es el final de los días que corresponde a el ciclo de este vínculo en la pareja, puesto que si dentro de esta relación no se encuentran los componentes básicos planteados por Fromm: cuidado, responsabilidad, respeto, conocimiento, a los cuales ya se ha hecho referencia, la promesa de amor empieza a desaparecer, dejando ver el final del vínculo.

En el momento que el vínculo se ve transformado en el compartir cotidiano, por razones diferentes y particulares de cada relación, el sentimiento de amor puede desintegrarse generando dolor, ello conlleva una infinidad de sentimientos encontrados, primero la falta de aceptación, como si quisiésemos no ver ni sentir lo que es evidente, pues el amor se está extinguiendo, y tras ello tiende a desaparecer hasta no quedar nada del primer encuentro y aquello que se había profesado pierde su fuerza, dejando atrás todo su significado, lo que parecía la profecía de un amor verdadero y duradero queda en la desolación de lo que hubiera sido, mientras los amantes sanan, mientras pasa el duelo.

Como reflejo de lo anterior surgen las acciones poéticas sonoras *Lectura de rojo* y *72 Cucharas: volé, volé*, son obras que emergen de la necesidad expresiva a partir de la experiencia personal en torno al amor y la vida de la clarinetista, obras que responden a la necesidad de drenar en el acto creativo, desde los más profundo de su ser, la ilusión generada en el amor con: "J". Así, el amor *desaprofesido* es un amor desaparecido en la ilusión misma, profesado desde lo más profundo del alma y del ser, desapercibido en su ruptura y lo que hubiera sido en la promesa, de ahí que a lo largo de este documento el ser amado "J". tomará el seudónimo de: *la promesa de amor*, para referirse a él cuando se haga necesario.

#### 4.7.5 *Lectura de rojo* (Obra)

*Lectura de rojo* surge como deseo de expresar desde lo más profundo de las entrañas, del ser, del alma, el más intenso y gran amor, un amor que empieza a desintegrarse tocando lo sensible de la vida, generando una distancia entre los amantes, primero una distancia de origen afectivo a causa de la separación física. Si bien es cierto que muchas veces el distanciamiento inicia con la separación emocional finalizando con la separación física, no siempre se presenta de esta manera, pues existen amores que por circunstancias de la vida deben separarse físicamente, sin que por ello exista una ruptura a nivel afectivo. Referente a esto, hay amores que sobreviven, si dicha separación ha sido acordada y si la fuerza del amor soporta el tiempo y la distancia. También hay amores que sin darse cuenta, deciden estar separados físicamente tomando la distancia de una supuesta circunstancia como excusa, cuando en realidad se trata de la decisión de un solo amante, que no se siente seguro con la relación o que no desea continuar en la misma, y para aclarar su interior, sin dar fin a la relación decide optar por la distancia, resultando en este caso contraproducente provocando de este modo la ruptura del vínculo afectivo.

Así, desde esta última forma de separación emerge la obra *Lectura de rojo*, originada tras una separación, producida por una supuesta circunstancia obligada de la vida, en donde *la promesa de amor* decide partir dejando abiertos muchos cuestionamientos y heridas en quien parecía ser su amada, de tal modo que ella, su amada, tiene la necesidad de expresar aquello que en su interior siente tras la distancia, pues la decisión de separación no estaba acordada, de tal modo que el hecho se transforma en una elección herrada, desencadenando una serie de dilemas, que dan origen “el principio del fin” de la relación, tal como lo ha expresado en aquel momento *la promesa de amor*, echo a partir de la cual emerge la expresión creativa alrededor de la vivencia, en vínculo con las emociones y sentimientos de forma poética.

Si tal separación no se hubiese producido quizás la historia habría tomado otro camino, siendo este “quizás” fundamental aquí, pues refleja la falsa sensación de la continuidad en la relación, desde lo cual surgen una serie de quizás más profundos, como: quizás es una obligación la separación física, quizá es sólo momentánea, quizás es un punto a favor, quizás nos beneficie a futuro... quizás es solo... quizás.... quizás... suposiciones que no conducen nada, que únicamente nos lleva al propio engaño, en una falta de aceptación de la situación en el anhelo de

creer que a pesar de todo el vínculo continúa siendo sólido, no obstante, experimentamos un hoyo profundo en nuestro ser y no podemos explicar la tristeza que nos produce el pensar en nuestro ser amado, aquí *la promesa* de amor, cuando esto debería producir bienestar y alegría.

Ahora bien, en medio de un mar de emociones desencadenadas alrededor de la situación generada entre *la promesa* de amor y su amada, se elabora la obra *Lectura de rojo*, obra que tiene lugar en una noche de intercambio de libros, en donde los asistentes deben aportar un libro amado para obsequiarlo a una persona elegida al azar. Desde este punto de partida se toma un hecho fundamental de la velada: obsequiar un libro amado. Del mismo modo, en el acto de entrega, como manifestación simbólica se obsequian rosas rojas junto con el libro a cada uno de los asistentes.

De esta forma se desarrolla la obra a partir de las vivencias afectivas de la clarinetista, quien toma los diferentes elementos en la elaboración metafórica y como expresión poética. Así, tras la partida de *la promesa de amor*, como reflejo del vacío se cuestiona el sentimiento de amor que queda con la separación, de esta manera surgen dudas entorno al lugar que el amor ocupa en la vida, en la necesidad de entregarlo, de recibirlo, pues con la ausencia, el amor entra a habitar en una suerte de limbo, y en este caso, el amor de pareja queda suspendido en el aire, dado que aún queda un supuesto vínculo, porque la relación no ha terminado, sin embargo lo esencial, el ser amado no se encuentra presente, es decir *la promesa de amor* esta ahora ausente. Desde este punto, para subsanar el vacío generado tras su partida, surge la necesidad de entregar amor, entregar amor a todos, y como manifestación física del sentimiento de amor, aquí reflejado en su ausencia, el amor se trasmite a través de una rosa roja, en la necesidad que surge a partir de la cuestión en torno al amor, así “la idea de entregar rosas rojas como acción, en donde a través del amor en un gesto, se entrega la rosa como símbolo de amor y entrega”.<sup>791</sup> Las rosas rojas son el símbolo del amor, la belleza y la fragilidad que ellas representan, una rosa puede estropearse de manera fácil si no se cuida con detalle, su duración depende del cuidado que le demos y de la energía que en ella invirtamos.

Así, como un hecho intuitivo se siente el deseo de entregar aquello que se experimenta como una falta, o aquello que puede parecer que se necesita y a su vez que anhela ser entregado, en este caso el amor, pues el amor es un dominio en el que se presentan tantas fluctuaciones, donde algo tan importante y extremadamente frágil como el amor propio, tiende a perderse tras las

---

<sup>791</sup> Cuaderno de anotaciones. Reflexiones personales entorno al tema: marzo 27 de 2019.

adversidades dentro del amor en pareja, de esta manera el amor como entrega incondicional e ilimitada se ve cuestionada, en la confusión de la ausencia y presencia del mismo, confusión que surge por el hecho de la partida de *la promesa de amor*, la cual es vivida como un abandono, por tanto, se siente el deseo de manifestar amor, el amor como manifestación del ser que puede ser dada a todos, lo cual es desvelado en la confusión que genera ausencia de *la promesa de amor*. Desde esta perspectiva Fromm manifiesta:

Si amar significa tener una actitud de amor hacia todos, si amor es un rasgo caracterológico, necesariamente debe existir no sólo en las relaciones con la propia familia y los amigos, sino también para con los que están en contacto con nosotros a través del trabajo, los negocios, la profesión. No hay una “división del trabajo” entre el amor a los nuestros y el amor a los ajenos.<sup>792</sup>

Ahora bien, es importante tener presente que el amor es reciprocidad, sin la cual el amor no puede perdurar, un amor recíproco se alimenta a sí mismo en el interior de la pareja, sin esto no es posible conservar el equilibrio, porque si la balanza termina soportando el peso en un solo lado, terminará por romperse, es por ello que el amor recíproco es fundamental, de tal manera que:

[...] cuando las personas se involucran en el desarrollo de los vínculos recíprocos la sensación que se tiene es la de infinitud, porque no existe límite al dar y recibir, cada poco que se entrega obliga a su devolución, que es vivida como un nuevo recibimiento que debe ser devuelto, y así hasta el infinito.<sup>793</sup>

Como metáfora de esto, para la realización de la obra, durante quince días antes de la noche de intercambio de libros, la clarinetista reúne una serie de libros de personas de su entorno, los cuales son solicitados bajo las siguientes mismas premisas: 1) un libro que alguna vez fue amado. 2) un libro encontrado 3) un libro que estaba en el olvido. Para así poder equilibrar el intercambio, pues los asistentes de la velada de intercambio ya aportaban su libro, y para completar el acto, como manifestación de reciprocidad, se reúne la cantidad de libros que por azar sea posible a lo largo de los quince días que preceden la obra, intentando que sea la misma cantidad de los asistentes.

Así los libros son manifestación de diferentes cuestionamientos que giran en torno al amor, cuestionamientos que tienen relación con las premisas de la búsqueda: 1) lo alguna vez amado, 2) lo encontrado, 3) el olvido. Lo que conduce a la siguiente reflexión:

---

<sup>792</sup> FROMM, Erich. *El arte de amar*, op. cit., p. 124.

<sup>793</sup> PINTO, Bismarck. *Psicología del amor*, op. cit., p. 58.

¿Esto que amo es lo que busco?  
¿Esto que amo es lo que encuentro?  
¿Esto que amo es lo que doy?

Es el contenido lo que realmente amo o es la identificación con el contenido lo que hace que ame el contenido?

No descubro el contenido si no lo abro y si no me abro al contenido, es necesaria su lectura en todos los niveles, esto al parecer es así en todo.

¿Cuál es la esencia de lo que se entrega?  
¿Me identifico con lo que amo?  
¿Me identifico con lo que busco?<sup>794</sup>

Para crear el vínculo entre el amor, representado a través de las rosas rojas y los libros como la manifestación del objeto amado, la clarinetista toma dos rosas rojas a modo de reflejo del amor de pareja, desde su principio masculino y femenino, a las cuales separa sus pétalos del tallo en una manifestación metafórica de la desunión en la pareja. Por otra parte, como metáfora de las incongruencias presentadas en el amor, una noche antes de la presentación de la obra se realiza una lista de frases tomadas de los libros recuperados, una totalidad de cuarenta libros, estas frases son extraídas de una página abierta al azar, y en la página que se encuentra la frase se introduce uno o dos pétalos de las mismas rosas, una vez dentro, el libro es envuelto a manera de regalo con un papel de color rojo, símbolo del amor. De esta manera vemos que el amor es un regalo, así mismo un libro en su interior contiene muchas cosas, por tanto en este regalo (libro) no sabemos que vamos a encontrar, siendo una sorpresa su contenido, tal como lo vemos en la realidad en el encuentro con las personas, del mismo modo en la entrega de este regalo observamos que tal como en la vida nosotros podemos entregar o no, aquello que existe en nosotros, en una manifestación de amor al otro como un libro, los otros pueden aprendernos y nosotros podemos leer.

Antes de quitar los pétalos a las rojas y de introducirlos al interior de libro, se realiza un vídeo, el cual hace referencia al encuentro amoroso entre dos seres en el recorrer de la vida, desde el inicio hasta su separación, del mismo modo, se emplea como fondo en este transcurrir, una imagen tomada de los libros, una selección de algunas páginas de las cuales se han tomado las frases.

---

<sup>794</sup> Cuaderno de anotaciones. Reflexiones personales entorno al tema: marzo 27 de 2019.

De esta manera se intenta reflejar con ello de forma metafórica el encuentro, el desenlace, las incongruencias e historias y el final, en una breve representación de la historia de un amor.

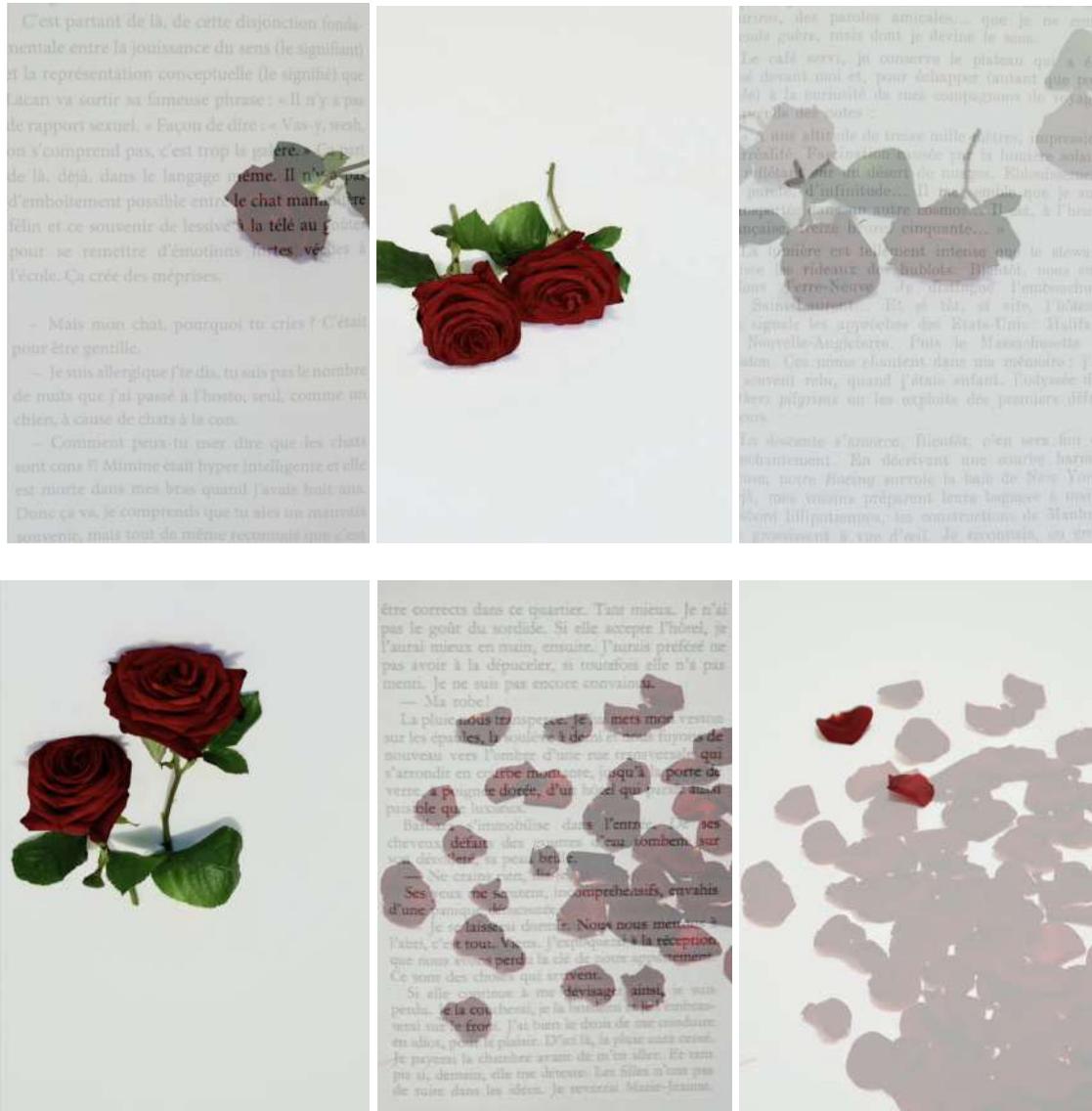


Figura 7. Lectura de Rojo  
(Imágenes del vídeo)

De este modo, la obra se transforma en una metáfora del amor, la cual a través del acto de dar y recibir pretende aliviar el dolor por la pérdida, tal como lo siente la clarinetista quien anota: “Entregar amor, dar aquello que siento en mi corazón, entregar aquello que siento que es lo que

más me falta, pues mi corazón aún duele...”.<sup>795</sup> En este sentido, cabe señalar que en la entrega se recibe, pues la alegría del que recibe es un regalo para quien entrega, en este sentido Fromm expone:

En la esfera de las cosas materiales, dar significa ser rico. No es rico el que *tiene* mucho, sino el que *da* mucho. [...] quien es capaz de dar de sí es rico. Siéntese a sí mismo como alguien que puede entregar a los demás algo de sí. [...] No da con el fin de recibir; dar es de por sí una dicha exquisita.<sup>796</sup>

La obra transcurre en tres partes. En la primera parte tras la llegada de los asistentes quienes entregan el libro, los cuales son reunidos en una mesa. Posteriormente, la obra inicia con la libre improvisación de clarinete, seguido de una acción en donde son introducidas una o dos rosas rojas en medio de una página elegida al azar y como acto siguiente se realiza la lectura de una de las frases que han sido tomadas de los libros recuperados; así, la acción continúa hasta que todos los libros tienen en su interior una rosa y no queda ninguna frase por leer.



Figura 8. *Lectura de Rojo* (Primera parte)

---

<sup>795</sup> Cuaderno de anotaciones. Reflexiones personales entorno al tema: Abril 5 de 2019.

<sup>796</sup> FROMM, Erich. *El arte de amar*, op. cit., pp. 32-33.

En la segunda parte de la obra se entrega al azar uno a uno los libros a cada uno de los asistentes, quienes a su vez son invitados de manera aleatoria a leer un párrafo cualquiera del libro de la página en donde ha sido anteriormente introducida la rosa, y en el mismo instante de la lectura la clarinetista acompaña la lectura con libre improvisación realizada con el clarinete. Esta acción crea un vínculo de proximidad que parte desde la entrega y el azar, generando un punto de encuentro en el dialogo entre la voz de la lectura y lo sonoro del clarinete.



Figura 9. *Lectura de Rojo* (Segunda parte)

En la tercera parte se realiza un dialogo de la libre improvisación con el clarinete y el vídeo. Una vez finalizada esta última intervención sonora, a manera de coda, son entregados a los asistentes los libros recuperados por la clarinetista los días anteriores al acto y que habían sido envueltos papel rojo de regalo la noche anterior a la acción. Cabe señalar que esta última acción se lleva a cabo en el jardín del lugar. Así, antes de la velada, los libros envueltos habían sido dejados en diferentes lugares del jardín, los cuales en un gesto de entrega eran recuperados por la clarinetista para ser entregados a los asistentes. Con este acto se pretende exponer la manifestación metafórica del reflejo de aquellas cosas valiosas que ocultamos en nuestro interior, las cuales, una vez encontramos el momento indicado debemos reencontrarlas para poder entregarlas.

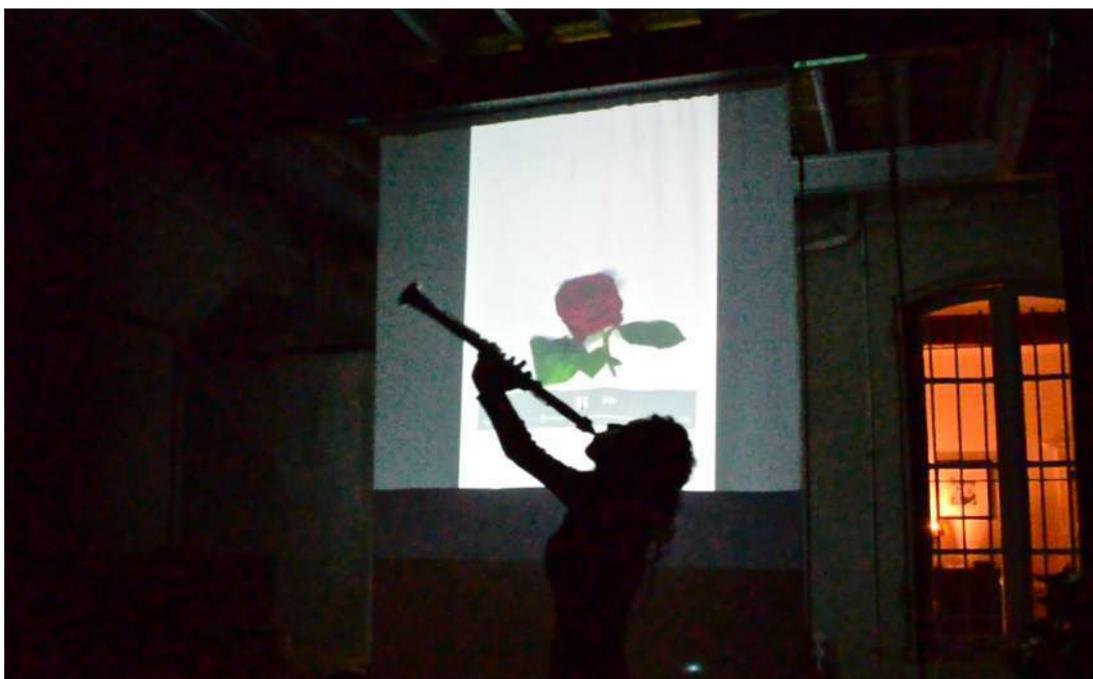


Figura 10. *Lectura de Rojo* (Tercera parte)

Estos libros, una vez en manos de los asistentes son despojados de su envoltura, y con este acto, se evidencia la forma en que podemos encontrar sorpresas en la manifestación del amor, en lo inesperado del amor, pues esta acción, como todo lo que sucede durante la velada (salvo el aportar un libro amado) es revelado a los asistentes durante el desarrollo de la obra, paso a paso a través de las acciones, de las cuales el mismo público es partícipe. Así mismo, es importante resaltar lo sonoro del papel cuando los asistentes se encuentran desarrollando el libro, pues se produce un ruido que se equipara al crepitar de la leña en el fuego, como cuando los amantes se encuentran por primera vez, lo cual produce una suerte de crepitar interior, que motiva el descubrimiento de lo más profundo e íntimo del amante aún desconocido.

En este encuentro poético sonoro el público aporta un libro y se marcha con dos, pues sucede algo análogo en el amor, en donde no sabemos lo que vamos a recibir cuando lo entregamos, al igual que la clarinetista no sabía que recibiría un libro titulado: *La música*, porque, en un acto de entrega siempre quien entrega recibe. Así, sin importar que *la promesa de amor* no este presente, el amor en su estado puro emerge como parte de un componente esencial en el ser humano. En este sentido Fromm intenta demostrar que:

[...] el amor es la única respuesta satisfactoria al problema de la existencia humana, entonces toda sociedad que excluya, relativamente, el desarrollo del amor, a la larga perece a causa de su propia contradicción con las necesidades básicas de la naturaleza del hombre.<sup>797</sup>

De esta manera concluye una *Lectura de Rojo*, una manifestación poética sonora de amor...



Figura 11. *Lectura de Rojo* (2019) Angelica Rodriguez  
(Tercera parte - coda)



<https://youtu.be/IJbPrXuu2VM>

---

<sup>797</sup> FROMM, Erich. *El arte de amar*, op, cit., p. 126.

#### 4.7.6 72 Cucharas: volé, volé (Obra)

En el amor, como en toda empresa siempre hay pérdidas y ganancias, no es que se pretenda equipar el amor al sistema capitalista actual en el que vivimos, sin embargo no podemos pasar por alto que cuando el amor termina, sentimos que hemos perdido, pues perdemos el *bien* amado, perdemos la ilusión y, desde un enfoque más racional cuando pasa el dolor, sentimos que hemos perdido el tiempo.

Así, tras la ausencia de *la promesa de amor*, el amor se tergiversa, el amor se transforma en dolor en el momento del comienzo del fin, como bien lo ha definido *la promesa de amor*. Durante el periodo de separación física en el que se intenta continuar con el vínculo afectivo, sin éxito el amor de pareja finaliza, pues con la distancia las dudas, temores, incertidumbres, preguntas, y un sin número de situaciones sin resolver toman el protagonismo oscureciendo el amor. Ahora el amor está más cerca de la muerte, sin embargo cabe destacar que cuando el amor muere, muere agonizando, muere poco a poco, algunas veces parece que nos despertáramos sin sentir más amor por nuestro “amado”, pero esto no es así, es sólo que lo hemos observado, pero el amor se estaba esfumando sin que hayamos sido conscientes de ello.

Ahora bien, para entender el comienzo del fin del amor, es importante señalar que hay amores que finalizan aún cuando se siente amor, por más paradójico que parezca, porque el amor cuando se torna hacia su polaridad opuesta lastima y duele, creando un amor que hiere, debido a que este amor no alcanza a llegar a su polo extremo (es decir el odio o el miedo), quedando en medio del espacio negativo, de tal manera que es allí en donde el amor deja de ser algo bello y sano, transforma lo bello del inicio en reproches y reclamos en la búsqueda de la promesa del amor inicial, de tal manera que la relación continúa, pero no de la forma más sana.

Para comprender de dónde surge la obra *72 Cucharas: volé, volé*, es importante entrar en el amor como objeto de intercambio y consumo. Estamos en una sociedad en la que muchas veces si aquello que nos rodea no nos produce un beneficio lo desechamos, o lo reemplazamos por algo nuevo, por algo que nos produzca una suerte de beneficio, este puede ser placer, ilusión (falsa), una ganancia de algún tipo, o una proyección futura benéfica de la cual sacar partido. Entrando en la trampa del consumo, puesto que nada de lo que nos rodea va subsanar el vacío interno que

tenemos, vacío originado a causa del sin número de distracciones, que lo único que hacen es propiciar aún más el consumo, nos dejamos llevar por el cambio e intercambio superficial en la política del reemplazo, para satisfacer una mente sedienta de información vacía, en donde cada vez cuesta más mantenernos alejados de esta trampa del consumo masivo en todos los niveles, dentro del cual el amor no es la excepción y tiene un lugar. Fromm explica esto de una forma simple:

El mundo es un enorme objeto de nuestro apetito, una gran manzana, un enorme pecho; todos succionamos, los eternamente expectantes, los esperanzados –y los eternamente desilusionados–. Nuestro carácter está equipado para intercambiar y recibir, para traficar y consumir; todo, tanto los objetos materiales, como los espirituales se convierten en objeto de intercambio y consumo.<sup>798</sup>

De este modo, en la actualidad, se experimenta una gran pérdida de lo esencial de la naturaleza humana, en cuanto a la expresión afectiva y los verdaderos intereses sin un fin utilitario, en donde no se busque provecho o una ganancia alguna, sino que por el contrario, ahora se encuentra el predominio de lo superfluo, la búsqueda de beneficios a todo precio, dentro de lo cual el amor ocupa un lugar particular, cimentado desde bases poco sólidas, superficiales, creando un amor que se basa en una suerte de conveniencia y en la mayor parte de ocasiones no inicia como una búsqueda de afinidades de carácter emocional, espiritual, sensible e intelectual, sino que en lugar de ello toma una gran plaza el lugar material, en la proyección futura de lo que de la relación se puede esperar si “invertimos” en ella.

Así, en este tipo de vínculo afectivo, los fundamentos se basan en una primera instancia en intereses objetivos, en donde, si bien es cierto la atracción y gusto físico toman un lugar importante, además de los posibles beneficios que pueda aportar el vínculo, la profundidad de lo subjetivo y emocional queda relegado en un último lugar, transformándose en un amor que no entrega de sí lo más profundo del ser, sino que se fundamenta a partir de los beneficios o la rentabilidad que pueda a largo plazo generar y, aquellos encuentros en los que se prevén como un corto plazo, se transforman sólo en un entretenimiento pasajero, de tal suerte que es sólo en la proyección futura que promete ser duradera, iniciada desde un análisis que parece garantizar una relación sólida, es en donde se abrirán las puertas de la profundidad esencial del ser, siendo el tiempo el único

---

<sup>798</sup> FROMM, Erich. *El arte de amar*, op, cit., p. 87.

aliado; en este sentido Bauman expresa, “El amor es un hipotecario a cuenta de un futuro incierto e inescrutable”,<sup>799</sup> puesto que pese a todo análisis y escrutinio nada garantiza el amor.

En cierta medida es normal tomar ciertas precauciones en el momento de iniciar tal empresa, pues desde la experiencia, el amor deja huellas, por, tanto sin desear repetir dolores pasados tomamos las prevenciones necesarias en base a nuestra experiencia. Sin embargo, la situación actual va más allá de esto, los vínculos duraderos son cada vez más difíciles de encontrar transformando el amor en lo que Bauman llama “relaciones de bolsillo”, relaciones que pueden ser utilizadas si las necesitamos o guardadas en el fondo cuando ya no se necesitan,<sup>800</sup> relaciones que tienen temor al compromiso y temor al fracaso, esto combinado con la actual sociedad de consumo que nos vende una supuesta libertad de elección consumista que al final siempre resulta desechable, siendo así en las cosas y también en el amor.

Así mismo, tras pasar la barrera superficial, el amor encuentra el anhelo de consolidar la relación, de ahí que surja la intención de cimentar, de construir, puesto que el amor tiene la necesidad de crear. Si bien es cierto que en el mundo material todo es de fácil alcance, en una sociedad en donde todo viene preparado, existe una parte del ser que necesita crear, pues la naturaleza humana en sus profundidades es creativa, por tanto en el anhelo de la creación inherente al hombre y, en este caso desde el amor en la pareja, se manifiesta en el deseo de la creación en la construcción de una familia, en donde los hijos forman un engranaje esencial, tal como lo expone Bauman:

[...] el amor no encuentra su sentido en el ansia de cosas ya hechas, completas y terminadas, sino en el impulso a participar en la construcción de esas cosas. El amor está muy cercano a la trascendencia; es tan sólo otro nombre del impulso creativo y, por tanto, está cargado de riesgos, ya que toda creación ignora su producto final.<sup>801</sup>

De esta manera, nos vamos acercando más a la temática de la cuales emerge *72 Cucharas: volé, volé*, pues, dentro de las incongruencias del amor, se revela la obra, en un amor en el cual toda una serie de situaciones entorno a la vida entran a participar, tocando la parte afectiva en la relación de pareja y, a partir de ello se mezcla lo personal en lo laboral, repercutiendo directamente

---

<sup>799</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, op. cit., p. 23.

<sup>800</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>801</sup> *Ibid.* p. 21.

en el amor y este deja de ser un amor incondicional, de ahí que la relación continúe agrietándose, en este sentido, frente al amor incondicional cabe señalar aquello que Fromm expresa:

El amor incondicional corresponde a uno de los anhelos más profundos, no sólo del niño, sino de todo ser humano; por otra parte, que nos amen por los propios méritos, porque uno se lo merece, siempre crea dudas; quizá no complaci a la persona que quiero que me ame, quizás eso, quizás aquello -siempre existe el temor que el amor desaparezca-. Además, el amor "merecido" siempre deja un amargo sentimiento de nos ser amado por uno mismo, de que sólo se nos ama cuando somos complacientes, de que, en último análisis, no se nos ama, sino que se nos usa.<sup>802</sup>

Así, por una parte en el ámbito afectivo el amor se ve condicionado, desde lo cual queda la sensación de ser usados, y por otra parte el trabajo produce el mismo efecto, en donde sólo somos objeto, una suerte de títere, utilizado por el empleador en beneficio propio a partir de trampas desde las cuales el empleado es la pieza clave, objeto que el empleador utiliza como excusa para ganar dinero de forma poco transparente, de tal manera el beneficio resta son sólo para el empleador y el empleado es quien pierde. Fromm explica que "La sociedad capitalista se basa en el principio de libertad política, por un lado, y del mercado como regulador de todas las relaciones económicas, y por lo tanto, sociales, por el otro",<sup>803</sup> de tal manera que nos vemos controlados por una red, en la cual lo personal se verá afectado por lo laboral, entrando en un juego de negociaciones en el cual es fácil caer en la trampa, el engaño, lo que conduce a la pérdida, tanto en lo personal como en lo laboral, pues "el poseedor de la mano de obra debe venderla a los capitalistas según las condiciones existentes en el mercado, o pasará hambre".<sup>804</sup>

Vamos a explicar bien la situación para poder observar lo que representan los diferentes elementos que conforman la obra, de ahí que sea necesario lo que se ha mencionado hasta ahora, para poder comprender la manera como se entreteje la experiencia de vida entre el campo laboral y el afectivo tocando el amor.

En cierta medida, son bien conocidas aquellas historias de amor en las cuales los amantes deben separarse por cuestiones económicas, diferencias culturales, religiosas, familiares, etc., siendo aquí la cuestión económica la que nos ocupa, dado que la separación inicial (la separación física) surge por motivos de trabajo, pues *la promesa de amor* se traslada de ciudad por motivos laborales

---

<sup>802</sup> FROMM, Erich. *El arte de amar*, op. cit., p. 48.

<sup>803</sup> *Ibid.* p. 84.

<sup>804</sup> *Ibid.* p. 85.

y la separación final (la separación emocional) se origina a causa de lo que acontece tras la separación inicial.

En la separación inicial *la promesa de amor* (recordemos que este es el pseudónimo de "J".) con la lejanía siente el anhelo de consolidar el vínculo, surgiendo así el deseo de fundar una familia, cuya base para él son los hijos, sin embargo, su pareja (la clarinetista) con la separación inicial cuestiona las bases de la relación sintiéndose insegura en la misma, desde lo cual pone en tela de juicio promesas, y por otra parte la idea de los hijos se transforma en condicionamiento para la continuación de la relación, situación que repercute en la proyección futura, pues para *la promesa de amor* el tener hijos es un hecho imperativo en la pareja, algo no negociable y para la clarinetista no.

Cabe aclarar que la separación inicial es generada a partir de la decisión de *la promesa de amor* de marcharse a otra ciudad por cuestiones laborales sin una imperativa obligación, decisión que ha sido tomada de forma unilateral, pues *la promesa de amor* decide tomar un trabajo en otra ciudad sin tener presente la opinión, sentimientos y emociones de su pareja, la clarinetista, quien no podía trasladarse de ciudad, dado que se encontraba en un empleo que le ofrecía ciertos beneficios que ella debía conservar, trabajo del cual dependía. Aquí, en este punto es donde encontramos el anclaje de las dos cuestiones, la sentimental y la cuestión laboral.

Tras un periodo largo de trabajo el empleador de la clarinetista (pareja de *la promesa de amor*) decide romper un acuerdo pactado, sin dar previo aviso, lo cual tiene grandes repercusiones económicas para ella. Su empleador decide modificar el informe laboral para así obtener mayor beneficio, omitiendo y disfrazando el tiempo real de trabajo, lo que se convierte directamente en un engaño detrás del cual se esconde un fraude. Al mismo tiempo, la situación de pareja con la distancia empeora, pues la tensión laboral repercute en la vida personal, desde la cual la parte personal se ve afectada, aumentando los cuestionamientos en cuanto al verdadero compromiso, la reciprocidad y lo incondicional del amor, pues en este caso la percepción de la clarinetista hacia su pareja es la de un amor ausente, de ahí que no se quiera responder a la demanda de hijos hecha por *la promesa de amor*. En este mismo instante, el mismo día del fraude del trabajo, tiene lugar una discusión con *la promesa de amor*, a partir de lo cual la clarinetista sintiéndose condicionada y utilizada al mismo tiempo, en las dos situaciones, tanto laboral como de pareja, decide equilibrar el suceso en su trabajo tejiendo de forma simbólica una acción que vincula a su pareja, la cual es el origen de *72 Cucharas: volé, volé*.

Bajo las siguientes premisas: condicionamiento, pérdida de libertad, falta de libertad, y engaño, (cabe señalar que *la promesa de amor* había jurado nunca más marcharse sin ella). La clarinetista decide contar los días hasta el retorno de *la promesa de amor*, momento en el cual faltan 36 días para su regreso. Es este mismo día en que el empleador modifica la información del informe de pago, lo que repercute en el salario de la clarinetista, quien pese a lo que acontecido no puede dejar el trabajo, pues lo necesita, sin embargo, tras expresar su desacuerdo y exigir la corrección a su empleador, obtiene como respuesta: “las puertas están abiertas”, una invitación a su dimisión. Cabe señalar que este es un trabajo extra-artístico, si así puede llamarse a un trabajo que es sólo para el sustento, desempeñado en una heladería. De esta manera, tras la situación, como compensación decide tomar un objeto representativo de su lugar de trabajo para equilibrar el dinero que falta en su informe de pago, a partir de ese instante, incauta<sup>805</sup> dos cucharas de helado cada día de trabajo hasta el regreso de *la promesa de amor*, reuniendo una totalidad de 72 cucharas, dentro de una situación en donde “las cosas acumuladas, lo que está muerto tiene más valor que el trabajo, los poderes humanos, lo que está vivo”,<sup>806</sup> tal es el sentimiento experimentado por la clarinetista en el momento que se desarrolla dicha situación.

La cuchara, este utensilio que sirve para llevar a la boca un alimento líquido u otro tipo de alimento, en este caso evoca lo que a simple vista puede recordarnos: el alimento, por tratarse de uno de los objetos a través del cual nos alimentamos. Así, La cuchara como objeto que da el alimento y el alimento es lo que mantiene la vida, desde lo cual la clarinetista encuentra un vínculo con la situación experimentada en su trabajo, dado que visto desde otro enfoque, cuando el dinero se ve disminuido, siendo este trabajo un trabajo exclusivamente para el sustento, se está quitando el dinero para el alimento, por tanto para la vida, para lo que sustenta la vida, de ahí la decisión de recuperar este objeto como hecho representativo de la situación. Por otra parte, en vínculo con la vida, *la promesa de amor*, quiere engendrar vida y como es natural quien debería gestar esta vida es su pareja, en este caso la clarinetista. De esta forma podemos observar dos maneras de evocar la vida, una desde la creación, a través de dar vida y otra desde la negación, reduciendo el sustento de la vida, dos formas que aquí entran en conflicto, es por ello que como reflejo de las dos situaciones, en la obra las cucharas se encuentran teñidas de rojo, rojo que representa el amor, la

---

<sup>805</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española, incautar es “Privar a alguien de alguno de sus bienes como consecuencia de la relación de estos con un delito”. [en línea] 2021 [Consulta: Mayo 5 de 2021] Disponible en: <https://dle.rae.es/incautarse?m=form>

<sup>806</sup> FROMM, Erich. *El arte de amar*, op. cit., p. 85.

pasión, rojo que es a su vez la sangre, la sangre es muerte pero es también vida en la sangre que corre por las venas, así como también la sangre puede ser la huella que deja una herida.

Así, una vez pasados los 36 días *la promesa de amor* regresa y con él trae el final de la relación, pues la clarinetista no quiere ser madre, o al menos no desea tener un hijo con él, pues ahora es una promesa de amor que se ha roto. Siendo este un motivo más en la decisión de teñir de rojo las cucharas, pues un amor roto no puede engendrar, ni generar vida, de tal manera que un hijo en tal caso conduciría al error, dado que no es posible edificar sobre bases rotas, porque los hijos pueden traer consigo muchas cosas y en una relación que está agotada es mejor tomar una decisión consiente en coherencia con la situación y sentimientos; en este sentido Bauman expresa: “En nuestra época, los hijos son, ante todo y fundamentalmente, un objeto de consumo emocional”,<sup>807</sup> y en este mismo sentido continúa:

[...] tener hijos es una decisión no un accidente, circunstancia que suma ansiedad a la situación. Tener o no tener hijos es probablemente la decisión con más consecuencias y de mayor alcance que pueda existir, y por tanto es la decisión más estresante y generadora de tensiones a la que uno pueda enfrentarse en el transcurso de su vida.<sup>808</sup>

Es importante señalar que por cuestiones del azar o por la magia en las cosas pequeñas de la vida, el número de cucharas corresponde al número total de la suma de las edades de *la promesa de amor* y la clarinetista,  $34+38=72$ , 72 cucharas confiscadas, dos por cada día, durante 36 días de trabajo antes de la llegada de *la promesa de amor*.

*72 Cucharas: volé, volé*, es la imagen de una viuda tras la pérdida de *la promesa de amor*, una viuda que se pasea en la misma calle que se paseaba con *la promesa de amor*. Para sanar su dolor, como bien se ha expuesto necesita el bálsamo que purifique sus heridas, de esta manera todos los elementos que conforman la obra son esta suerte de remedio que busca para su alma. Así, como gesto de la pérdida la clarinetista se viste de viuda, con un velo de viuda que cubre su rostro del dolor y un vestido negro que refleja la pérdida, vestido en cuya cola fija las cucharas; durante el recorrido realizado se detiene formando una suerte de estaciones, estaciones que reflejan las dudas y cuestionamientos, cada vez que se detiene en dicha estación toca un fragmento del *Ave María* de Schubert.

---

<sup>807</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, op. cit., p. 63.

<sup>808</sup> *Ibid.* p. 64.



Figura 12. 72 Cucharas: volé, volé (2020) Angelica Rodriguez

Como bien se ha mencionado, las cucharas se encuentran sujetas a la cola del vestido, en donde la manera como se encuentran sostenidas nos recuerda al cuerpo de un espermatozoide, en este caso que cae y, a su vez, por encontrarse en la cola del vestido y al estar teñidas de rojo evoca el final del ciclo femenino, cuando el óvulo no es fecundado, de ahí también que se presente el color rojo en las mismas. De igual forma, para hacer referencia al hecho de ser madre, en este caso por omisión, se elige tocar el tema de la obra *Ave María* de Schubert, pues con lo sonoro del tema de esta obra se pretende evocar la imagen de la madre por excelencia.



Figura 13. 72 Cucharas: volé, volé(2020) Angelica Rodriguez

Así, *72 Cucharas: volé, volé*, es la imagen metafórica de un duelo, en el que se unen todos los recuerdos en torno a la vida desde el amor, porque con la pérdida se realiza una introspección que en cierta medida nos conduce desde el dolor al bienestar, en el cual se recupera la libertad y en donde podemos observar de forma clara la realidad de una promesa de amor. De este modo se comprende lo verdaderamente incondicional en el amor, desde el sentimiento interno del amor a sí mismo como la base de todo amar, cuya sensación final se transforma en la sensación volar, de ahí “*volé, volé*” que a su vez es “*voler*” vocablo en francés que traduce robar, como la manifestación negativa de lo que se pretende sanar en la situación tanto emocional como laboral, la cual tiene como eje central el amor.



Figura 14. *72 Cucharas: volé, volé* (2020) Angelica Rodriguez



<https://youtu.be/srdLpYHR36E>

## 4.8 *Déplacement dérogatoire...?* (Obra)

Esta es la última obra del periodo comprendido entre 2016 y 2020, obras que giran alrededor del arte y la vida. Se ha decidido realizar el título en francés sin traducción al español, porque el evento del que trata se produce en Francia y, por tanto tiene mayor sentido si este permanece en la lengua del lugar en donde se desarrolla la obra.

Esta obra es una coda, es un final en que cierta medida merece ser manifestado, pues ha sido realizada bajo las condiciones de vida dentro de un periodo particular, que, como un ultimo fragmento, se suma a la manifestación creativa de la clarinetista en las acciones poéticas sonoras. Aquí se plantea el tema de la libertad en vínculo con la vida, desde la percepción de la libertad en una perspectiva personal dirigida hacia un ámbito general, pues trasciende los límites de la individualidad, alrededor de una temática que en este momento afecta a toda la humanidad, por ende aquí no se realizará un análisis profundo de la obra, como tampoco se desarrollará el tema a fondo, simplemente será planteado como un hecho tácito que gira en torno a la libertad. Sin embargo, habrá algunos comentarios cuando sean presentados los elementos que la obra contiene y reflexiones personales de la clarinetista.

Así mismo, cabe destacar que por tratarse de una coda no el contenido será extenso, pues se trata del toque final, el cual, quien observe o lea sacará sus propias conclusiones de aquello que se propone, en vínculo con la libertad de una forma simple.

### 4.8.1 Elementos que conforman la acción:

1. Autorización de desplazamiento “excepcional”

Documento obligatorio a portar en caso de surgir la necesidad de salir de casa, exigido por las autoridades, cuya ausencia supone una penalización.

## ATTESTATION DE DÉPLACEMENT DÉROGATOIRE

En application du décret prescrivant  
les mesures générales nécessaires pour faire face à

Je soussigné(e),

Mme/M. : \_\_\_\_\_,  
Né(e) le : \_\_\_\_\_ à : \_\_\_\_\_,  
Demeurant : \_\_\_\_\_.

certifie que mon déplacement est lié au motif suivant

1. Déplacements entre le domicile et le lieu d'exercice de l'activité professionnelle

Note : à utiliser par les travailleurs non-salariés, lorsqu'ils ne peuvent disposer d'un justificatif de déplacement établi par leur employeur.

Figura 1. Autorización de desplazamiento excepcional (extracto)

Cabe bien señalar que aquí se presenta sólo un extracto del documento original, el cual ha sido empleado en el momento de la acción, no como justificativo de desplazamiento, sino como cuestionamiento del uso del documento; cuestionamiento que se realiza a través de la lectura del documento frente al edificio de la alcaldía ubicado en la plaza central de la ciudad.

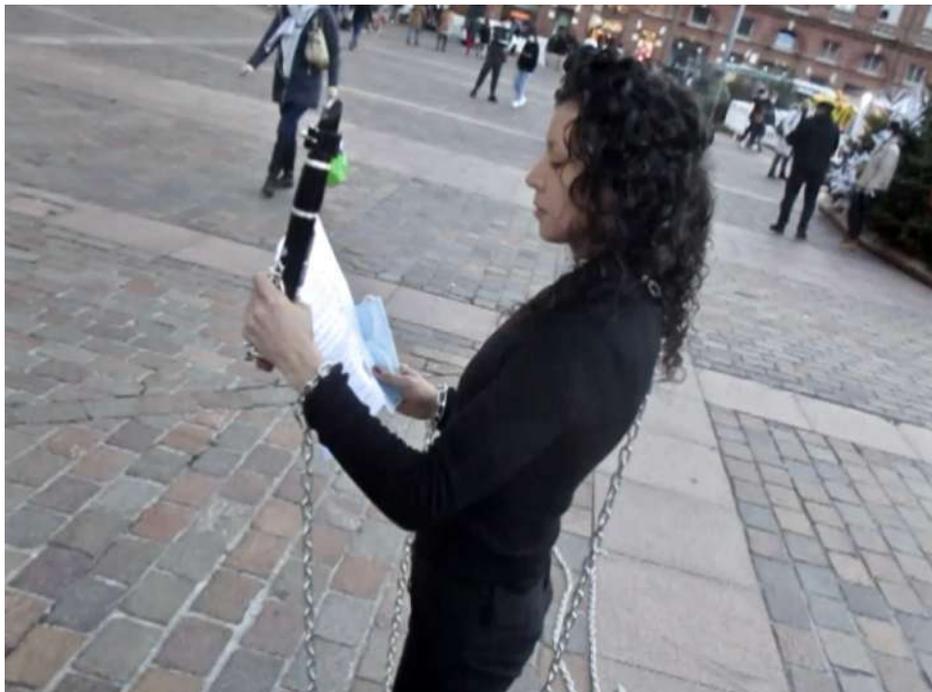


Figura 2. *Déplacement dérogatoire...?* (2020) Angelica Rodriguez

## 2. Cadenas atadas en pies, manos y cuello

Se emplean cinco cadenas, atadas a los pies, las manos y el cuello. Cinco es el número de días laborales. Esto crea un vínculo con el justificativo de desplazamiento empleado durante la acción, en el cual señala el derecho de desplazamiento, del domicilio al lugar de trabajo, para así ejercer la actividad profesional, en este caso la actividad artística.

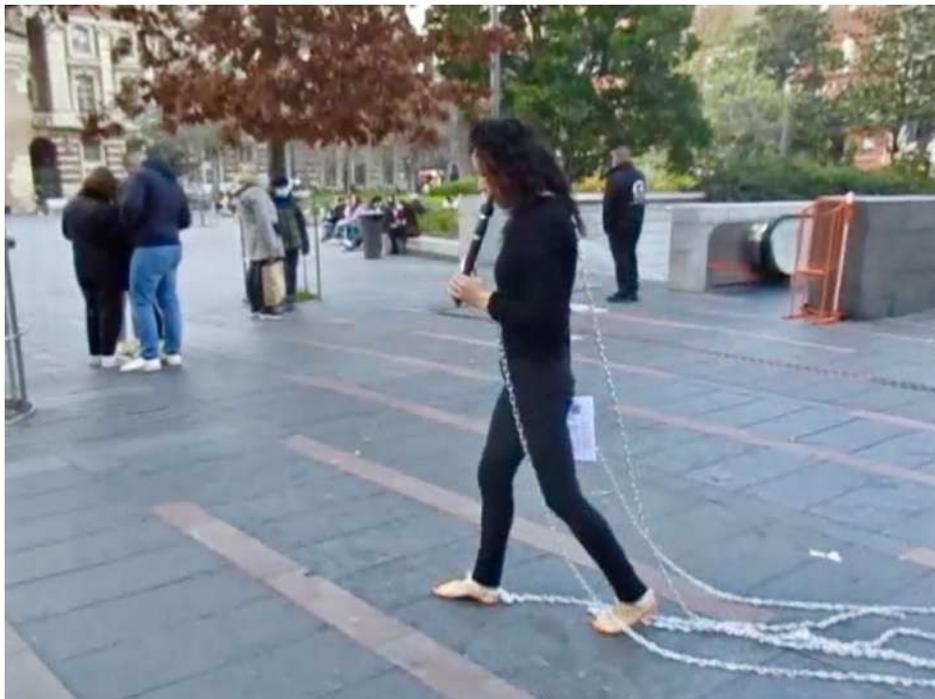


Figura 3. *Déplacement dérogatoire...?* (2020) Angelica Rodriguez

### 3. Máscara tapabocas

El uso de la máscara tapabocas es obligatorio para todos y su ausencia supone una penalización, aquí, dadas las condiciones del trabajo se hace imposible su uso, sin embargo, la misma se lleva (en la mano) durante el acto para evitar repercusiones de carácter legal.



Figura 4. *Déplacement dérogatoire...?* (2020) Angelica Rodriguez

#### 4. La mitad del cuerpo del clarinete

Para la acción se emplea la mitad del cuerpo del clarinete, esto se debe a la imposibilidad de utilizar la mano derecha que es la que porta la otra mitad del clarinete y es la que soporta su peso, pues esta mano se encuentra ocupada con la atestación y la máscara, dos elementos obligatorios para el desplazamiento entre el domicilio y el lugar de la actividad profesional.

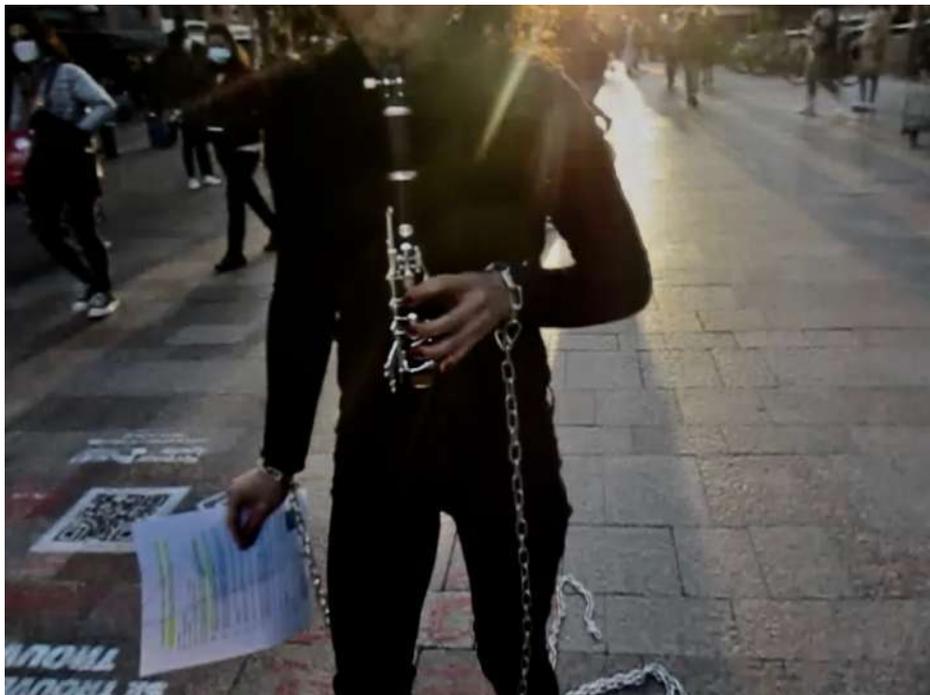


Figura 5. *Déplacement dérogatoire...?* (2020) Angelica Rodriguez

## 5. Pies descalzos

Si bien es cierto que los pies descalzos pueden no ser un elemento, aquí se toman como uno, dado que la vulnerabilidad debe ser representada por un elemento, en este caso se elige realizar el desplazamiento sin zapatos en época de invierno, como reflejo de la fragilidad, fragilidad a la que nos encontramos expuestos en situaciones de “emergencia”, en donde se actúa a través del miedo colectivo.



Figura 6. *Déplacement dérogatoire...?* (2020) Angelica Rodriguez

## 4.8.2 Durante la acción, lo implícito...

*Si toda la especie humana no tuviera más que una opinión, y solamente una persona, tuviera la opinión contraria, no sería más justo el imponer silencio a esta sola persona, que si esta sola persona tratara de imponérselo a toda la humanidad, suponiendo que esto fuera posible. Si cualquiera tuviese una opinión sobre cualquier asunto, y esta opinión no tuviera valor más que para dicha persona, si el oponerse a su libre pensamiento no fuera más que un daño personal, habría alguna diferencia en que el daño fuera infligido a pocas personas o a muchas. Pero lo que hay de particularmente malo en imponer silencio a la expresión de opiniones estriba en que supone un robo a la especie humana, a la posteridad y a la generación presente, a los que se apartan de esta opinión y a los que la sustentan y quizá más.<sup>809</sup>*

Manifestar un desacuerdo en una situación de evidente control, donde la incongruencia de factores externos demandados coarta la libertad y en su incoherencia imparten el miedo a través de la implantación de mecanismos de dominio, no significa que no se tenga el conocimiento de la situación, ni tampoco la talla de su magnitud, por el contrario, porque no se magnifica ni se minimiza es que se cuestionan los factores que la envuelven, para así poder conservar la libertad personal.

Los límites sociales día a día se reducen, y, ahora el poder se sirve de nuevas estrategias para estrechar aún más las fronteras, la proximidad y el intercambio humano, de ahí que lo humano quede relegado a un último lugar en el predominio de la productividad, por tanto la cultura, educación, deporte y actividades recreativas se verán afectadas hasta ocupar los últimos planos de importancia en la sociedad, puesto que no generan beneficio productivo a nivel económico de gran impacto, de esta forma se verá aumentado el valor del hacer y reducido el valor del ser.

Así, nos encontramos en la actualidad con una sociedad mundial que limita, encadenándonos a ideas, lugares, creencias, hábitos, sociedades repletas de normas, en las cuales el espacio para la creatividad se ve reducido por el sin número de reglas a seguir, ahora, ni siquiera es posible caminar con libertad en un lugar, pues está restringido el paso a la mayor parte de los espacios y así como también el acceso es limitado a un número de personas por metro cuadrado, en espacios

---

<sup>809</sup> STUART MILL, John. *Sobre la libertad*. Madrid: Editorial Verbum, S.L., 2016, p. 28.

donde antes esto no era un inconveniente, también se observa que el sentido de circulación se encuentra definido, así como la puerta de entrada y salida, de esta manera se pierde cada vez más la espontaneidad, dejando lugar solo para el rigor técnico, todo se encuentra codificado y aquel que se sale de la norma es castigado, es como si nos encontráramos encadenados.

*De modo general la cadena es símbolo de los lazos de comunicación, de coordinación, de unión y por tanto del casamiento, la familia, la ciudad, la nación, de toda la colectividad y de toda acción común. Se hace cadena con las manos. En sentido sociopsicológico la cadena simboliza la necesidad de adaptarse a la vida colectiva y la capacidad de integrarse a un grupo. Marca una fase de la evolución o la involución personales, y quizá no hay nada más arduo desde el punto de vista psíquico que sentir el indispensable vínculo social, no ya como pesada cadena exteriormente impuesta sino como espontánea adhesión.<sup>810</sup>*

¿Cuál es la verdadera comunicación en una situación en la que se encuentra la alarma encendida y el ruido no nos permite escuchar?

Si el miedo ocupa el lugar más importante en una situación entonces se hace imposible sentir y pensar con claridad, si los medios masivos infunden el miedo a través de los canales de comunicación, transmitiendo la idea que aquel que se encuentra a nuestro alrededor, el de al lado, es una amenaza, entonces vemos amenazas por doquier, pues en medio de las informaciones se transmite sólo la inexactitud de la potencial amenaza, es una amenaza que se encuentra oculta (asintomática), una amenaza que tiene semejanza a otras amenazas menos fuertes, pero la que aquí nos muestran mata. Dudoso o no, el caso es que la restricción de los lazos comunicantes que parte desde el vínculo familiar extendiéndose al mínimo contacto social, se traslada a una red de comunicación digital, porque a través de este medio la “amenaza no nos toca”, medios que poseen los suficientes datos y capacidades para chequear cada palabra que en esta red se transmite, lo que permite aumentar aún más el control por parte de aquellos que dominan, en una sociedad en la que actualmente entrar en este sistema de comunicación no es una elección, es una obligación, y con ello se incrementa más la distancia entre lo humano, lo sensible, lo vivo.

---

<sup>810</sup> CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*, op. cit., pp. 226-227.

*La interconexión digital total y la comunicación total no facilita el encuentro con otros. Mas bien sirven para encontrar personas iguales y que piensan igual, haciéndonos pasar de largo ante los desconocidos y quienes son distintos, y se encargan de que nuestros horizontes de experiencias se vuelvan cada vez más estrechos.<sup>811</sup>*

Puede ser cierto que una máscara tapabocas en cierta medida contribuya a la protección de la amenaza, sin embargo a nivel psicológico el hecho de cubrir la mitad de nuestro rostro, la boca y nariz dejará una huella, pues ya nos encontramos en un mundo hostil y no ver la sonrisa del mundo perturba, además, pareciese que como consecuencia de llevar la boca tapada nos han “tapado la boca”, es decir nos callaran, y si nos resistimos a portar la máscara vamos a encontrar un sin número de reprensión ejercida sobre nosotros por parte de casi todos los que se encuentren cerca, porque en una ocasión como esta, nos transformamos en una amenaza que puede ser mortal y la máscara nos protege, pues hay que taparse la boca.

*Somos individuos y somos entidades sociales; somos hombres y somos ciudadanos [...] Por supuesto, el Estado preferiría que fuéramos plenamente ciudadanos, pero esa es la estupidez de los gobiernos [...] Ser un buen ciudadano es cumplir una función eficiente en el marco de una sociedad determinada. La eficacia y la adaptación que la sociedad exige del ciudadano no es necesariamente un hombre bueno; pero un hombre bueno está obligado a ser un buen ciudadano, de cualquier sociedad o país que sea [...] El ciudadano busca sacrificar al hombre; pero el hombre que se vuelca en la búsqueda de la inteligencia suprema rehuirá naturalmente las estupideces del ciudadano. El Estado estará, pues, en contra del hombre bueno, del hombre inteligente; pero un hombre así es libre frente a todo gobierno y todo país.<sup>812</sup>*

Seguir la norma es seguir los pasos trazados según la idea o conveniencia de aquellos que tienen el poder, puede que sea verdad que los procedimientos efectuados se realicen por el bien social, pero ¿y si no? No tenemos garantías, no existe una verdad completa, pues la verdad se inclina del lado de la conveniencia, así, no sabemos hasta qué punto somos marionetas y hasta qué grado podemos verdaderamente decidir lo que nos es conveniente, lo mejor para nosotros como individuos dentro de una comunidad, en una situación donde las restricciones aumentan, y con

---

<sup>811</sup> HAN, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto. Percepción y comunicación en la sociedad actual*. Barcelona: Herder Editorial, S.L., 2017, p. 12.

<sup>812</sup> KRISHNAMURTI, Jiddu. *Commentaires sur la vie*. París: Éditions J'AI LU, 2018, pp. 78-79.

ellas la libertad se reduce, de ahí que la situación nos encarcele, pues nos pone en una libertad condicional.

*El pueblo es lo colectivo; la multitud está ensombrecida por la presunta impotencia, cuando no por la incontrolable intranquilidad o agitación de los individuos singulares. El individuo es aquel resto no influyente de divisiones y multiplicaciones que se realizan lejos de él. En aquello que tiene propiamente de singular, el individuo parece inefable.<sup>813</sup>*

La manifestación individual parece sospechosa, no es bienvenida, es por ello que quien no siga la norma se transforma en amenaza, no es la amenaza verdadera la que nos muestran, sino que la amenaza es aquel que no se rige a los mecanismos implantados para librarnos de una supuesta amenaza, dado que vivimos en una sociedad en la no se acepta la individualidad, porque esta se transforma en amenaza, lo que se comunica desde la particularidad genuina se observa como ridiculización o blasfemia, que cuestiona, y es esta la verdadera amenaza para aquellos que nos gobiernan, de esta manera, desde el control excesivo, se pone en marcha mecanismos que castiga a aquel que se niega a seguir las reglas de comportamiento masivo que coartan la individualidad.

*A causa de su positividad, el violento poder de lo igual resulta invisible. La proliferación de lo igual se hace pasar por crecimiento. Pero a partir de un determinado momento, la producción ya no es productiva, sino destructiva; la información ya no es informativa, sino deformadora; la comunicación ya no es comunicativa, sino meramente acumulativa [...] Lo que provoca la infección es la negatividad de lo distinto, que penetra en una mismidad causando la formación de anticuerpos. El infarto, por el contrario, se explica en función del exceso de lo igual, de la obesidad del sistema: no es infeccioso, sino adiposo. No se generan anticuerpos contra la grasa. Ninguna defensa inmunológica puede impedir la proliferación de lo igual.<sup>814</sup>*

El miedo nos vuelve aún más vulnerables, tanto como unos pies que se desplazan desnudos durante el invierno, que por el frío pierden toda sensibilidad creando una suerte de coraza invisible que no los protege pero les permite avanzar, avanzar en busca de resguardo, de protección, avanzan pero sin sentir, sin sentido ni sensación, desplazados por el miedo, entrando de esta

---

<sup>813</sup> VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporánea*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003, p. 25

<sup>814</sup> HAN, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto. Percepción y comunicación en la sociedad actual*, op. cit., pp. 10-11.

manera en el movimiento ciego de las masas, que se mueven a su vez por el miedo y que al igual buscan protección, esto no conduce a la dirección más segura, pues desde el miedo no se actúa con libertad, se actúa por instinto en la supervivencia, escuchando sólo las voces de aquellos que desde la autoridad nos dicen qué es lo mejor.

*Donde hay comprensión hay libertad, y la libertad no se puede dar ni comprar. Lo que se compra puede perderse, y lo que se da puede quitarse; así que la autoridad y el miedo van de la mano. No se puede escapar del miedo mediante apaciguamiento y velas.<sup>815</sup>*

La vida es cíclica y al final del ciclo todo vuelve a renacer, lo vemos en la naturaleza, lo vemos en nuestra vida como parte de la naturaleza, así “sucede con todos los mundos: nacen, crecen y mueren, sólo para renacer de nuevo. E igualmente sucede con todas las cosas del cuerpo o forma: oscilan de la acción a la reacción, del nacimiento a la muerte, de la actividad a la inactividad, y de nuevo comienza el ciclo”,<sup>816</sup> es por esto que no hay que temer, vida y muerte son dos polaridades de una misma manifestación, y porque la sabiduría de la naturaleza equilibra se debe dejar seguir su curso, sin embargo, cuando la parte más oscura aparece es natural ir en busca del equilibrio para compensar, sin embargo, hay quienes aprovechan para sembrar el terror, en lugar de buscar la cura a la enfermedad, para que la situación sea más soportable, ejercen presión aumentando el miedo y la angustia, y de esta manera se hace creer que en la búsqueda del remedio a la enfermedad la mejor solución es quitar la libertad, como excusa a la solución de dicha enfermedad.

### 4.8.3 Lo explícito del acto, su final...

Como parte del acto se rompe la autorización de desplazamiento excepcional, lo cual refleja el desacuerdo de portar un documento para poder transitar, porque ya existen suficientes límites que sólo se pueden atravesar si se porta un papel que lo permita, dado que la libertad va más allá de un simple papel, que un trayecto, que una distancia, porque no se puede continuar penalizando la libertad de movilidad, de expresión, de comunicación, porque no se puede permitir dar crédito al

---

<sup>815</sup> KRISHNAMURTI, Jiddu. *Comentaires sur la vie*, op, cit., p. 107.

<sup>816</sup> TRES, Iniciados. *El Kybalion*, op, cit., p. 91.

control disfrazado de seguridad, porque la libertad más que encontrarse al exterior, se encuentra en el interior de cada quién y los límites, aún si estos existen, son y serán siempre franqueables, pues son sólo barreras externas de sometimiento que no llegan a lo más profundo del ser si no lo permitimos.



Figura 7. *Déplacement dérogatoire...?*(2020) Angelica Rodriguez

Cuando se elevan las cadenas: de las manos, el acto dice que podemos crear en libertad, que podemos moldear nuestra vida, trabajar sin restricción alguna, sin justificar, sin rendir cuentas; las cadenas de los pies, el acto dice que podemos permitirnos marchar en libertad, que pese a las restricciones no se debe acortar el paso, ni el camino. Aquí sólo queda la cadena del cuello, lo cual deja ver que pese a todos nuestro esfuerzos no podemos actuar con total libertad, nuestra libertad exterior está condicionada, en una sociedad que nos trata más como un animal, al cual domesticar, al cual se pasea según los deseos de su amo, dirigiéndolo por el camino y a las hora que este lo desee, en donde la desobediencia tiene un precio, porque si nos rehusamos a seguir las normas la penalización es costosa y si reincidimos esta aumenta el valor a pagar, dentro de una situación extraña en la que tan sólo un olvido en el horario cuesta. Sin embargo, cabe decir que la esperanza no está rota, podemos tomar completo control de nuestro bienestar mental, emocional y físico, para así no permitir que pese a las circunstancias externas se nos dirija según

las conveniencias de quienes nos restringen nuestro camino y con ello nuestra vida, guardamos nuestros sueños, nuestros ideales, protegemos nuestro ser y nuestras ideas.



Figura 8. *Déplacement dérogatoire...?*

Cuando la máscara tapabocas es puesta, muestra que nos ponemos “la máscara”, es decir, que el acto de portar la máscara es por respeto a la sociedad, es el gesto de hacer parecer que voy con todos, sin embargo, en el interior la manifestación libre se ha hecho presente y los pensamientos, sentimientos, ideas que nos pertenecen, podemos conservarlas intactas, pues nadie puede manejar nuestro mundo interior salvo nosotros mismos, y somos nosotros mismos los que velamos de él, por tanto somos los responsables de mantener las ideas claras, sin el ruido de las ideas de control masivo, pues sólo nosotros podemos decidir en lo que queremos creer, en cómo queremos actuar, en lo que nos hace más felices y lo que podemos entregar a los demás, la belleza del mundo no ha desaparecido, pues siempre más allá de la enfermedad se encuentra una solución, solución que la aporta el tiempo. Por tanto, es importante resguardar nuestro bienestar interno, por más que el pánico colectivo se manifieste, mantendremos en gran medida nuestra propia percepción de las cosas y con ello la paz y libertad, pues el libre albedrío no nos lo pueden quitar.

*Con todo, cada acción realizada en el transcurso de la obra simboliza lo que para cada quien resulte acorde con su propia libertad...*

*La mayoría de los hombres es arrastrada como si fuera una piedra, obedeciendo al medio ambiente, a las influencias externas y a las modalidades, deseos y emociones internas, etc., por no hablar de los deseos y voluntades de los demás que son más fuertes. La herencia, el medio ambiente, y las sugerencias los arrastran sin la menor resistencia por su parte, sin que ejerciten en modo alguno su voluntad. Movidos como las fichas en el tablero de ajedrez de la vida, desempeñan su parte y se quedan a un lado después del juego.<sup>817</sup>*



Figura 8. *Déplacement dérogatoire...?* (2020) Angelica Rodriguez



<https://youtu.be/7aJZ6S2xdNM>

<sup>817</sup> TRES, Iniciados. *El Kybalion*, op, cit., p. 102.



## CONCLUSIONES

El proceso de creación artística sonora del intérprete clarinetista, el cual surge de la propia experiencia, tanto artística como de vida y de la práctica cotidiana con el clarinete, alrededor del concepto *live art*, expuesto en la presente tesis, ha sido hilado de tal manera que la parte teórica y práctica se desarrollan de forma paralela para la elaboración de las obras para clarinete, como parte del proceso de investigación creación. Estas obras se transforman en la expresión creativa y personal específica de la autora de la tesis, por tanto “el intérprete clarinetista” es aquí de manera concreta “la intérprete clarinetista”, de tal forma que cuando se hace referencia al intérprete clarinetista se realiza de un modo impersonal inclusivo, del cual, en concreto se desprende la intérprete clarinetista.

Este estudio a sido llevado a cabo desde la propia experiencia de vida el cual conduce a una experiencia creativa que se introduce a la vida a través del acto artístico, en donde la acción permite el paso a la materialización vívida de la obra como experiencia. En otros términos, la acción da vida a la obra y es la acción como hecho artístico la que permite a la obra integrarse a la vida, dado que la propia práctica del clarinete requiere de la acción, esta acción se proyecta a partir del trabajo como clarinetista y se extiende como acontecimiento de la vida, dando cabida a otros elementos que se integran a la obra desde la acción de manera metafórica. De ahí que el trabajo creativo de la intérprete clarinetista, sus obras, sean presentadas bajo la denominación de acciones poéticas sonoras.

Así, las acciones poéticas sonoras, creación sonora de la intérprete clarinetista, obras de carácter performativo que surgen desde la acción, como acto creativo que utiliza el cuerpo de la artista en la obra, el gesto, el movimiento, el espacio y otros elementos del cotidiano, entran a formar parte de la apertura creativa en el arte contemporáneo, desde el cual se abren posibilidades en cuanto a la utilización de herramientas de diferentes campos, no sólo del arte, sino de la vida, como se ha puesto de manifiesto en las obras realizadas en el presente trabajo, dando de esta manera paso a la transdisciplinariedad y con ello a la heterogeneidad en el proceso creativo. De este modo la extrapolación de elementos para la elaboración de la obra responde a la sensibilidad del artista en vínculo con sus necesidades expresivas en la elaboración de la obra, extendiéndose hacia otros dominios diferentes del arte en donde se toma como fundamento la vida.

Es así como se encuentra desde el *live art* las bases para la comunicación expresiva, en donde el clarinete más que un instrumento musical es empleado como un instrumento sonoro, que entra en diálogo con la acción y el uso de otros elementos tales como el propio registro sonoro del clarinete y del entorno, la proyección de vídeo e imágenes, la utilización de luces y de diferentes objetos del cotidiano, lo que da lugar a las acciones poéticas sonoras como propuesta creativa de la intérprete clarinetista, generando una experiencia artística que forma parte de la propia vida.

De esta manera, tras el desarrollo del presente proceso de investigación-creación, sin pretender ser presuntuoso en el resultado de la misma, han sido conseguidos los objetivos propuestos, puesto que los mismos se desarrollaron de forma paulatina durante la búsqueda, desde de la experiencia de vida de la intérprete clarinetista con su propio instrumento, en la elaboración de obras alrededor del concepto *live art*, en donde la investigación se construye desde una base teórico-conceptual presente en cada obra, creando una retroalimentación entre la práctica creativa y la reflexión a lo largo de la investigación. Es verdad que la obtención de los objetivos propuestos se debe a los límites en la elaboración de esta investigación, es por ello que se han desarrollado hasta el punto esperado, o quizá por falta de ambición o por la delimitación del terreno a explorar, pues aquí solo es posible referirse al tema con total honestidad dado que se trata de un proceso llevado a cabo durante cinco años en un aprendizaje de la vida y artístico.

Así, a partir del estudio del concepto *live art* y de sus antecedentes: *performance*, *happening* y *fluxus*, y el estudio de los diferentes conceptos de las artes musicales y plásticas con la utilización del objeto, desarrollados en la propuesta creativa de la intérprete clarinetista, se establece una relación que vincula el arte y la vida, en donde el arte se toma como un componente intrínseco de la vida, desde la experiencia de vida en vínculo con la experiencia creativa, lo cual genera una nueva perspectiva, un enfoque personal del concepto *live art* desarrollado desde la creatividad intrínseca a la vida a partir de la acción, lo que se ha puesto de manifiesto como un arte viviente, un arte vívido, un arte que es inherente a la vida y a todos desde la experiencia y el contexto, lo cual corresponde al objetivo general de esta investigación.

De este modo, se presenta la acción como elemento vivo que hace que el arte se manifieste de forma viva y como experiencia vívida en la vida misma, conduciendo a la redimensión del concepto *live art*, al cual se llega desde el estudio que parte del marco teórico y conceptual alrededor del mismo, en la profundización teórica y sus de antecedentes, como en la utilización de diferentes elementos empleados en las obras, creando un tejido, una retroalimentación entre el proceso de

investigación y creación, dando así cumplimiento a tres de los objetivos específicos propuestos en la presente tesis.

Desde la relación cotidiana y la experiencia de vida de la intérprete clarinetista con el clarinete, en vínculo con el estudio desarrollado en el marco teórico y conceptual, se han elaborado las denominadas acciones poéticas sonoras, obras para clarinete creadas en torno al concepto *live art* (como bien se ha mencionado), las cuales han sido presentadas en diferentes espacios y contextos como contribución a la creación y difusión del arte en un contexto contemporáneo.

Estas obras han sido elaboradas desde la experiencia de vida, cuyo carácter performativo se fundamenta en la acción, sin que por ello entren en el dominio de la *performance* propiamente dicha, cuya parte sonora ocupa un lugar de gran relevancia con la utilización del clarinete, el registro sonoro del mismo y del entorno. Son obras que prescinden de la partitura, no se repiten, y si lo hacen se transforman en otra obra, presentadas en diferentes espacios, espacios heterogéneos, desde la calle, hasta lugares concertados, tales como salas de exposiciones y auditorios, cuya presentación, registrada en video, es del mismo modo la obra. Así, con la elaboración y difusión de las acciones poéticas sonoras, obras para clarinete, experiencia creativa de la intérprete clarinetista, se da cumplimiento al cuarto objetivo y último objetivo específico propuesto en la presente tesis.

En el desarrollo de las acciones poéticas sonoras se toman como punto de partida la vida, y por tanto, como parte de la vida se encuentra presente el clarinete, siendo la experiencia entre la vida y el clarinete la base de inspiración para la creación, cuyos referentes para las temáticas expuestas se encuentran alrededor de las vivencias de carácter personal de la intérprete clarinetista autora de las mismas.

Por tanto en este proceso de búsqueda que toma la vida como parte fundamental, de las ocupaciones diarias denominadas experiencias extra-artísticas y las experiencias artísticas surgen las obras, dando origen a la temática, desarrollada a lo largo de la elaboración de cada obra, en donde la reflexión se encuentra presente. Estas reflexiones han sido anotadas en un cuaderno y son empleadas como soporte en el proceso de creación. Cabe resaltar que cada obra toma un fundamento teórico como eje temático, pues las mismas están vinculadas a la vida en la multiplicidad de aspectos que contiene, un universo heterogéneo del cual existe un gran contenido temático, contenidos que aquí sirven de manera particular para alimentar la obra y construyen la

fundamentación teórica que entra en vínculo con la propia experiencia, para así generar otra experiencia, la creativa. Todo ello se conjuga para dar cumplimiento al cuarto objetivo específico de la tesis, como ya se ha mencionado, el cual, en otros términos propone la relación de la vida con clarinete y el clarinete en la vida, en la cual se funden la experiencia artística y extra-artística que dan como resultado la obra.

De esta manera, la creación sonora de la intérprete clarinetista, concluye en la clarinetista como artista, quien desde la acción crea una experiencia artística de carácter performativo, en la cual la vida sirve como base para la experimentación alrededor del concepto *live art*. De ahí que la apertura creativa se introduzca en un modo expresivo difícil de catalogar dentro de una práctica artística concreta, pues son obras que empleando el clarinete y la acción como base se desarrollan más allá del campo musical y de la *performance*. Siendo así el surgimiento de la artista desde la clarinetista como creadora, un punto decisivo e inesperado que ha sido hallado a lo largo de la investigación, al cual se llega a partir de cuestionamientos del trabajo artístico y de la vida con el clarinete.

Las acciones poéticas sonoras, creación sonora de la intérprete clarinetista presentan diversos elementos como respuesta a las necesidades expresivas de cada obra, en vínculo con la temática relacionada con la vida y con el arte, de lo cual surge el carácter heterogéneo dada su naturaleza dispar. Esto corresponde a las maneras creativas contemporáneas, ahora, más allá del *live art* y más allá de sus antecedentes, situándose en la apertura creativa actual, en la cual, la transdisciplinariedad crea la heterogeneidad, en donde elementos de la vida entran en el arte y con ello la experiencia artística se enriquece, dando posibilidad de entrada de otras disciplinas al campo artístico, en un arte en el que no existen barreras expresivas para la elaboración del propio lenguaje expresivo, en una creación abierta, donde lo heterogéneo intrínseco a la vida se presenta en el trabajo de un mismo artista, es decir, un artista del heterogéneo sin una línea creativa delimitada.

En este punto es importante anotar que ciertas obras de característica heterogéneas pueden ser elaboradas por un solo artista, empleando diferentes elementos, sin embargo en otras obras el trabajo colaborativo se hace imprescindible para que la misma se desarrolle de la manera deseada, siendo esto parte del aprendizaje en el desarrollo de las acciones poéticas sonoras, en donde una de las obras se hace imperativa la colaboración, colaboración con la cual el resultado

de la obra habría sido el esperado y no el obtenido. Lo cual es necesario tener presente para la elaboración de posteriores proyectos creativos heterogéneos.

Así, en este proceso de investigación creación, se observa el surgimiento de la obra de lo heterogéneo a partir de la vida y de lo vivo, que se presenta como un paso posterior a la interdisciplinariedad y multidisciplinariedad, en un proceso transdisciplinar del que emerge lo heterogéneo, al cual se llega desde el concepto *live art*, como campo abierto de experimentación y más allá del mismo como un acto vivo vívido, en el cual se plantea la apertura del campo de exploración artístico al extra-artístico, tomando elementos de todo tipo, en un arte que desde la acción como gesto entra en la vida, engendrando un arte vivo. Esto se presenta como una puerta abierta a futuras exploraciones del campo artístico y de la vida.



## CONCLUSIONS

Le processus de création artistique sonore de l'interprète clarinettiste, qui émerge de sa propre expérience tant artistique que de vie et de sa pratique quotidienne de la clarinette, autour du concept *live art*, présenté dans cette thèse, a été filé de telle manière que les parties théoriques et pratiques sont développées en parallèle pour l'élaboration des œuvres pour clarinette dans le cadre du processus de recherche et de création. Ces œuvres deviennent l'expression créative et personnelle spécifique de l'auteur de la thèse, de sorte que « l'interprète clarinettiste » est ici concrètement « la clarinettiste » auteur de la thèse, de sorte que lorsqu'il est fait référence au clarinettiste, c'est de manière inclusive et impersonnelle, générale, d'où découle concrètement la clarinettiste.

Cette étude a été réalisée à partir de l'expérience de la vie elle-même, qui conduit à une expérience créative qui est introduite dans la vie à travers l'acte artistique, où l'action permet le passage à la matérialisation vivante de l'œuvre comme expérience. En d'autres termes, l'action donne vie à l'œuvre et c'est l'action en tant qu'acte artistique qui permet d'intégrer l'œuvre dans la vie, étant donné que la pratique même de la clarinette nécessite une action, cette action est projetée à partir du travail de la clarinettiste et se prolonge comme un événement de la vie, faisant place à d'autres éléments qui sont intégrés dans l'œuvre à partir de l'action de manière métaphorique. Ainsi, le travail créatif de la clarinettiste, ses œuvres, sont présentés sous la dénomination d'actions poétiques sonores.

Ainsi, les actions poétiques sonores, création sonore de la clarinettiste, des œuvres de nature performative qui naissent de l'action, en tant qu'acte créateur qui utilise le corps de l'artiste dans l'œuvre, le geste, le mouvement, l'espace et d'autres éléments de la vie quotidienne, font partie de l'ouverture créative dans l'art contemporain, à partir duquel les possibilités qui s'ouvrent en termes d'utilisation d'outils issus de différents domaines, non seulement de l'art, mais aussi de la vie, telle comme le montrent les œuvres produites dans le présent travail, faisant ainsi place à la transdisciplinarité et donc à l'hétérogénéité du processus créatif. De cette façon, l'extrapolation des éléments pour l'élaboration de l'œuvre répond à la sensibilité de l'artiste en relation avec ses besoins expressifs dans l'élaboration de l'œuvre, s'étendant à d'autres domaines différents de l'art où la vie est prise comme base.

C'est ainsi que *live art* constitue la base d'une communication expressive, où la clarinette est utilisée comme un instrument sonore plutôt que musical, qui entre en dialogue avec l'action et l'utilisation d'autres éléments tels que la propre prise de son de la clarinette et l'environnement, la projection de vidéos et d'images, l'utilisation de lumières et de différents objets du quotidien, ce qui donne lieu à des actions sonores poétiques comme proposition créative du clarinettiste, générant une expérience artistique qui fait partie de la vie elle-même.

De cette façon, après le développement du présent processus de recherche-crédation, sans prétendre être présomptueux dans le résultat de celui-ci, les objectifs proposés ont été atteints, car ils ont été développés progressivement au cours de la recherche, à partir de l'expérience de vie de l'interprète clarinettiste avec son propre instrument, dans l'élaboration d'œuvres autour du concept *live art*, où la recherche est construite à partir d'une base théorique-conceptuelle présente dans chaque œuvre, créant un feedback entre la pratique créative et la réflexion tout au long de la recherche. Il est vrai que la réalisation des objectifs proposés est due aux limites dans l'élaboration de cette recherche, c'est pourquoi ils ont été développés au point attendu, ou peut-être par manque d'ambition ou pour la délimitation du terrain à explorer, car ici il n'est possible de se référer au sujet qu'avec une totale honnêteté étant donné qu'il s'agit d'un processus réalisé sur cinq ans dans un apprentissage de la vie et de l'art.

Ainsi, à partir de l'étude du concept *live art* et de ses antécédents : *performance*, *happening* et *fluxus*, et l'étude des différents concepts des arts musicaux et plastiques avec l'utilisation de l'objet, développé dans la proposition créative du clarinettiste, une relation s'établit qui lie l'art et la vie, où l'art est pris comme une composante intrinsèque de la vie, à partir de l'expérience de la vie en relation avec l'expérience créative, qui génère une nouvelle perspective, une approche personnelle du concept *live art* développé à partir de la créativité intrinsèque de la vie à partir de l'action, ce qui a été mis en évidence comme un art qui vit, un art en vivant, un art inhérent à la vie et à chacun à partir de l'expérience et du contexte, ce qui correspond à l'objectif général de cette recherche.

De cette manière, l'action est présentée comme un élément vivant qui permet à l'art de se manifester de manière vivante et comme une expérience de la vie elle-même, ce qui conduit à la redimensionnement du concept *live art*, qui est atteint à partir de l'étude qui part du cadre théorique et conceptuel qui l'entoure, dans l'approfondissement théorique et son arrière-plan, comme dans l'utilisation des différents éléments utilisés dans les œuvres, créant un tissu, un feedback entre le

processus de recherche et de création, remplissant ainsi trois des objectifs spécifiques proposés dans cette thèse.

À partir de la relation quotidienne et de l'expérience de vie de l'interprète clarinettiste avec la clarinette, en lien avec l'étude développée dans le cadre théorique et conceptuel, ont été élaborées les actions sonores poétiques, des œuvres pour clarinette créées autour du concept *live art* (comme mentionné ci-dessus), qui ont été présentées dans différents espaces et contextes comme contribution à la création et à la diffusion de l'art dans un contexte contemporain.

Ces œuvres ont été élaborées à partir de l'expérience de la vie, dont le caractère performatif est basé sur l'action, sans tomber dans le domaine de la *performance* proprement dite, dont la partie sonore occupe une place de grande pertinence avec l'utilisation de la clarinette, la prise de son de la clarinette et de l'environnement. Ce sont des œuvres qui se passent de la partition, elles ne se répètent pas, et si elles se répètent, elles se transforment en une autre œuvre, présentée dans différents espaces, des espaces hétérogènes, de la rue, à des lieux aménagés, comme des salles d'exposition et des auditoriums, dont la présentation, enregistrée sur vidéo, est de la même manière l'œuvre elle-même. Ainsi, avec l'élaboration et la diffusion des actions sonores poétiques, des œuvres pour clarinette, partie de l'expérience créative du clarinettiste, le quatrième et dernier objectif spécifique proposé dans cette thèse est rempli.

Dans le développement des actions poétiques sonores, la vie est prise comme point de départ, et donc, comme partie de la vie, la clarinette est présente, étant l'expérience entre la vie et la clarinette la base d'inspiration pour la création, dont les référents pour les thèmes exposés se trouvent autour des expériences personnelles de l'interprète clarinettiste et auteur de la même.

Par conséquent, dans ce processus de recherche qui prend la vie comme partie fondamentale, à partir des occupations quotidiennes appelées expériences extra-artistiques et des expériences artistiques, les œuvres émergent, donnant lieu au thème, développé tout au long de l'élaboration de chaque œuvre, où la réflexion est présente. Ces réflexions ont été consignées dans un cahier et sont utilisées comme support dans le processus de création. Il faut souligner que chaque œuvre prend comme axe thématique un fondement théorique, car ils sont liés à la vie dans la multiplicité des aspects qu'elle contient, un univers hétérogène dont il existe un grand contenu thématique, des contenus qui servent ici de manière particulière à alimenter l'œuvre et à construire le fondement théorique qui entre en relation avec l'expérience elle-même, afin de générer une autre

expérience, celle de la création. Tout cela concourt à remplir le quatrième objectif spécifique de la thèse, déjà mentionné, qui, en d'autres termes, propose la relation de la vie avec la clarinette et de la clarinette dans la vie, dans laquelle se fondent l'expérience artistique et extra-artistique qui aboutit à l'œuvre.

De cette façon, la création sonore de l'interprète clarinettiste aboutit au clarinettiste en tant qu'artiste, qui crée une expérience artistique de nature performative à travers l'action, dans laquelle la vie sert de base à l'expérimentation autour du concept *live art*. Ainsi, l'ouverture créative est introduite dans un mode expressif difficile à classer dans une pratique artistique concrète, car il s'agit d'œuvres qui, en utilisant la clarinette et l'action comme base, se développent au-delà du domaine de la musique et de la *performance*. L'émergence de l'artiste à partir du clarinettiste comme créatrice est donc un point décisif et inattendu qui a été trouvé tout au long de la recherche, et auquel on arrive en interrogeant le travail artistique et la vie avec la clarinette.

Les actions poétiques sonores, création sonore de l'interprète clarinettiste, présentent des éléments divers en réponse aux besoins expressifs de chaque œuvre, en lien avec le sujet lié à la vie et à l'art, d'où le caractère hétérogène, étant donné leur nature disparate. Cela correspond aux modes de création contemporains, désormais, au-delà de *live art* et de ses antécédents, se situant dans l'ouverture créative actuelle, dans laquelle la transdisciplinarité crée l'hétérogénéité, où les éléments de la vie entrent dans l'art et avec elle l'expérience artistique s'enrichit, donnant la possibilité à d'autres disciplines d'entrer dans le champ artistique, dans un art où il n'y a pas de barrières expressives pour l'élaboration de son propre langage expressif, dans une création ouverte, où l'hétérogénéité intrinsèque à la vie est présentée dans l'œuvre d'un même artiste, c'est-à-dire un artiste de l'hétérogénéité sans ligne créative délimitée.

À ce stade, il est important de noter que certaines œuvres aux caractéristiques hétérogènes peuvent être élaborées par un seul artiste, en utilisant différents éléments, mais que dans d'autres œuvres, le travail collaboratif est indispensable pour qu'elles se développent de la manière souhaitée, ceci faisant partie du processus d'apprentissage dans le développement d'actions sonores poétiques, où l'une des œuvres rend la collaboration impérative, collaboration avec laquelle le résultat du travail aurait été celui attendu et non celui obtenu. Il est nécessaire d'y veiller dans les projets créatifs hétérogènes ultérieurs.

Ainsi, dans ce processus de recherche et de création, on observe l'émergence du travail de l'hétérogène à partir de la vie et du vivant, qui se présente comme une étape ultérieure à l'interdisciplinarité et à la multidisciplinarité, dans un processus transdisciplinaire d'où émerge l'hétérogène, qui arrive à partir du concept *live art*, comme un champ d'expérimentation ouvert et, au-delà, comme un acte vif, vivant, dans lequel est proposée l'ouverture du champ d'exploration artistique à l'extra-artistique, en prenant des éléments de toutes sortes, dans un art qui, à partir de l'action comme geste, entre dans la vie, engendrant un art en vivant. Ceci est présenté comme une porte ouverte à de futures explorations du domaine artistique et de la vie.



## ANEXO

... algunos programas de las presentaciones.

**CICLE DE MÚSIQUES EXPERIMENTALS I ART SONOR. 4a EDICIÓ** Coordina: Llorenç Barber

**FACULTAT DE FILOLOGÍA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ. Avda Blasco Ibañez, Ciudad Universitaria, Valencia.**

El denominado arte sonoro no nace hecho y en pie. Nace haciéndose, deshilachado y contaminado. Crece dudando y aceptando cuanto se encuentra. Es un arte de aluvión y por ende con muchas espaldas.

Por lo que se intuye, cuando – desnortado y balbuceante - cumpla algunos de sus múltiples cometidos, se transmutará en otra cosa.

Al arte sonoro no le van ni los ‘expertos’ ni los profesores que pontifican con voz hueca. Es un arte(i) en constante desborde. Inusitado. No admite recortes ni confortables jibarizaciones interesadas.

**Jueves día 19 de octubre. 19h**

*Angélica Rodríguez (Colombia)*

Intérprete clarinetista colombiana, Angélica Rodríguez, se encuentra en Valencia desarrollando una tesis sobre el *Live Art*, esto es, la improvisación libre e interdisciplinar que hurga, más allá de la partitura, y los tics usuales y manidos. Hoy nos trae aquí dos acciones poéticas que parten del diario vivir, y de la vida misma. No hay momento – afirma – en que el artista deja de serlo, o su proponer no sea parte de su vivir. Su hacer, pues, parte del happening, fluxus, performance.

Los títulos de las intervenciones de esta artista hablan por sí mismos:

“REPITerepiterPiTeREpiterePITeRepitEreptE.....”

“Variación Invariable, Después, Antes?”





**COMPOSICIÓN CON TRIÁNGULO AZUL**

(1922) de Vasili Kandinsky. Interpretación e improvisación para clarinete por Angélica Rodríguez.

XXIII Festival Internacional de Arte Sonoro y Música Electroacústica "Punto De Encuentro" (del 10 del 11 al 2 del 12 diciembre de 2016)

**100 AÑOS DADA Y ANTI-DADA EN ESPAÑA: Del Cabaret Voltaire al Mesón del Tío Pepe (1916-2016)**

**CABARET-PERFORMANCE-DESCONCIERTO**

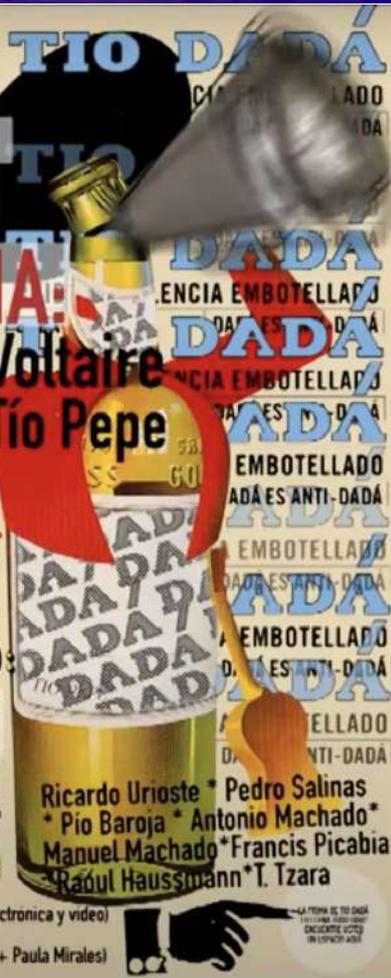
Jueves 17 de noviembre de 2016 a las 20 h.

**Auditori Alfons Roig**  
de la Facultat de Belles Arts de València

**Una propuesta del LABORATORIO DE CREACIONES INTERMEDIA**

ADEMAS:

- 17h.: "Synergiein" (Concierto de percusión, electrónica y video)
- 18h.: "Synchresis" (Ciclo de video-música)
- 19h.: "Drama electroacústico" (David Alarcón + Paula Mirales)



Ricardo Urioste \* Pedro Salinas  
\* Pio Baroja \* Antonio Machado \*  
Manuel Machado \* Francis Picabia  
Raúl Haussmann \* T. Tzara

LA FERIA DE TIO DADA  
DEL 10 DEL 11 AL 2 DEL 12  
ENCUENTRO LECTOS  
EN ESTACION JARDI





**ACTION POÉTIQUE**

**“TRA\_MO”**

**POUR CLARINETTE, POÉSIE,  
IMAGES ET MONNAIES**

**Clarinete**  
**Angelica Rodriguez**

**Jeudi 17 Mai, 19h.**  
**Instituto Cervantes (Toulouse)**  
**Salle de spectacles**  
**31, rue des Chalets**  
**31000 Toulouse**  
**(France)**



**AUREOVIDA  
UTORREALISTA**

*Action Poétique  
et sonore pour Clarinette*

*Angelica Rodriguez*

**22 Mars 2019, 18h  
La Cave Poésie  
71 Rue du Taur  
31000 Toulouse**

# LUX / SON

Installation  
sonore / performative

clarinette, enregistrements  
et lumière

Clarinette : Angelica Rodriguez  
Programmation : Stefano Scarani

Vendredi 10 Mai 2019  
14h / 16h

Université Toulouse  
Jean Jaurès  
Bât. Olympé de Gouges  
Salle GH004

**Exposition de Denis Pondruel  
et du Master CARMA**  
*Master Création Artistique - Recherche et pratique du Monde de l'Art*

**du Jeudi 16 Janvier  
au Jeudi 13 Février 2020**

**du Lundi au Vendredi  
de 10h à 17h**

**La Fabrique - Le Tube**  
*Université Toulouse - Jean Jaurès*  
5 Allée Antonio Machado  
31058 Toulouse

Métro ligne A - Mirail Université  
Bus 14, 46 - Mirail Université  
Rocade sortie 26 - La Faourette

**Le CIAM - Centre d'Initiatives Artistiques du Mirail**  
05.61.50.44.62 / [ciam@univ-tlse2.fr](mailto:ciam@univ-tlse2.fr) / [ciam.univ-tlse2.fr](http://ciam.univ-tlse2.fr)

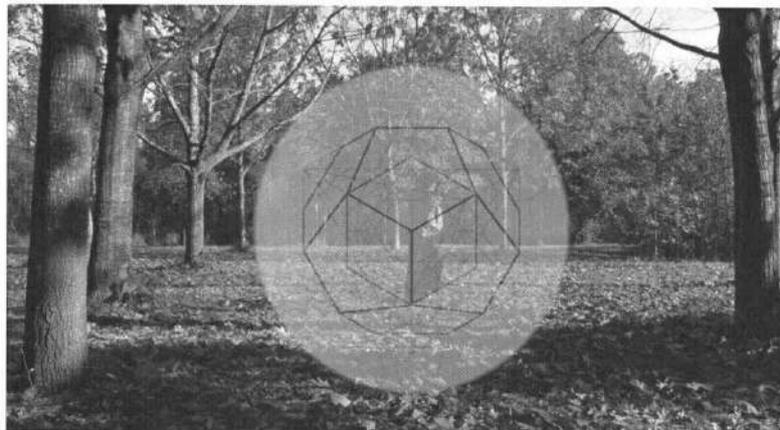
**L'ENSEMBLE  
OSCILLE  
ALORS  
SILENCIEUSEMENT**

Visuel : Jui-Cho Kim  
Conception graphique : Estelle Bouchon et Sophie Saun

## ANGELICA Rodriguez

*Née en 1984 en Colombie*

**- Vibration : mouvement dans l'espace -**



Dans la recherche et l'exploration du langage sonore, Angelica Rodriguez musicienne de formation et interprète clarinettiste utilise le son et le geste dans sa création artistique. Sa pratique artistique combine des éléments entre art sonore, art action et le vidéo art en créant un dialogue à partir de l'expérimentation entre les différents langages, elle nomme cela : Action Poétique. Ces actions mettent en lien le concept de l'art dans la vie et la vie dans l'art.

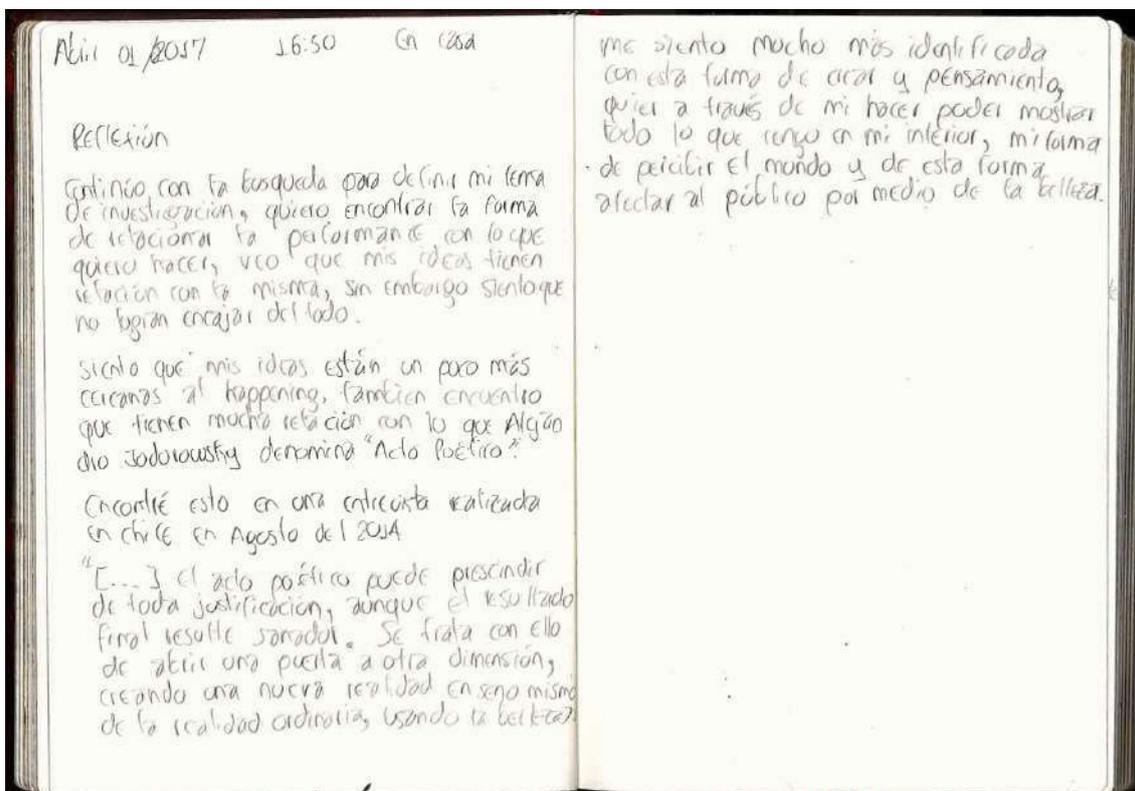
La pièce Vibration : mouvement dans l'espace met en relation le son dans son utilisation des Fréquences Solfégio générées par la clarinette et le mouvement de l'interprète qui élaborent les formes de la Géométrie Sacré dans la partie gestuelle. La pièce

interroge la notion du parcours, du déplacement, des couleurs, des formes dans la vie quotidienne et leur corrélation avec le discours théorique (voir magique) qu'il existeraient une relation intime entre les couleurs et les fréquences sonore. Les Fréquences Solfégio de cette œuvre est le résultat de la sonorité naturel de la clarinette in situ, et le déplacement sur le terrain à l'intérieure d'un cercle qui propose la métaphore du monde en mouvement et la matière qui nous entoure.

**ANGELICA Rodriguez**  
**Vibration:**  
**mouvement dans l'espace**

2019  
Installation vidéo

... algunas imágenes del cuaderno de campo.



- Desde lo más sencillo: hacer música con lo más sencillo.
- Live Art: Intérprete / creadora.
- Donde el clavicé está, mi vida está con el clavicé.

Yo - Clavicé - vida.



elementos del clavicé.

Por, todo:

Dato significativo  $\rightarrow$  mi proceso de estudio.

- Grabar mi estudio en lugar público

Intérprete / creador / compositor

Creando como composición.

- Poner en virtud mis posibilidades.
- El público: como vertiente
- Convertir mi vida en obra
- Como implementar mi vida
- Toda mi vida
- Solo quiero que me escuches.
- Dato creativo  $\Rightarrow$  inspiración sin inspiración
- $\Rightarrow$  como elemento
- $\Rightarrow$  como proceso

Descubrir  $\Rightarrow$

Redefinir el término Live Art: a partir de mis horas de estudio, fuera de este espacio, conmigo misma!

Enriquecer el término  $\Rightarrow$  LIVE ART

Pensamiento como proceso

Hasta qué punto el proceso es proceso creativo?

Muchos aspectos: hasta qué puntos son aspectos creativos?

Hasta qué punto son Live Art los procesos creativos

Análisis: Arte que es vida

Qué elementos de mi vida son arte?

¿Cuándo no pasa nada es Live Art?

Dificultades económicas pueden transformarse en Live Art?

Experiencias emocionales transformadas en Arte = Live Art

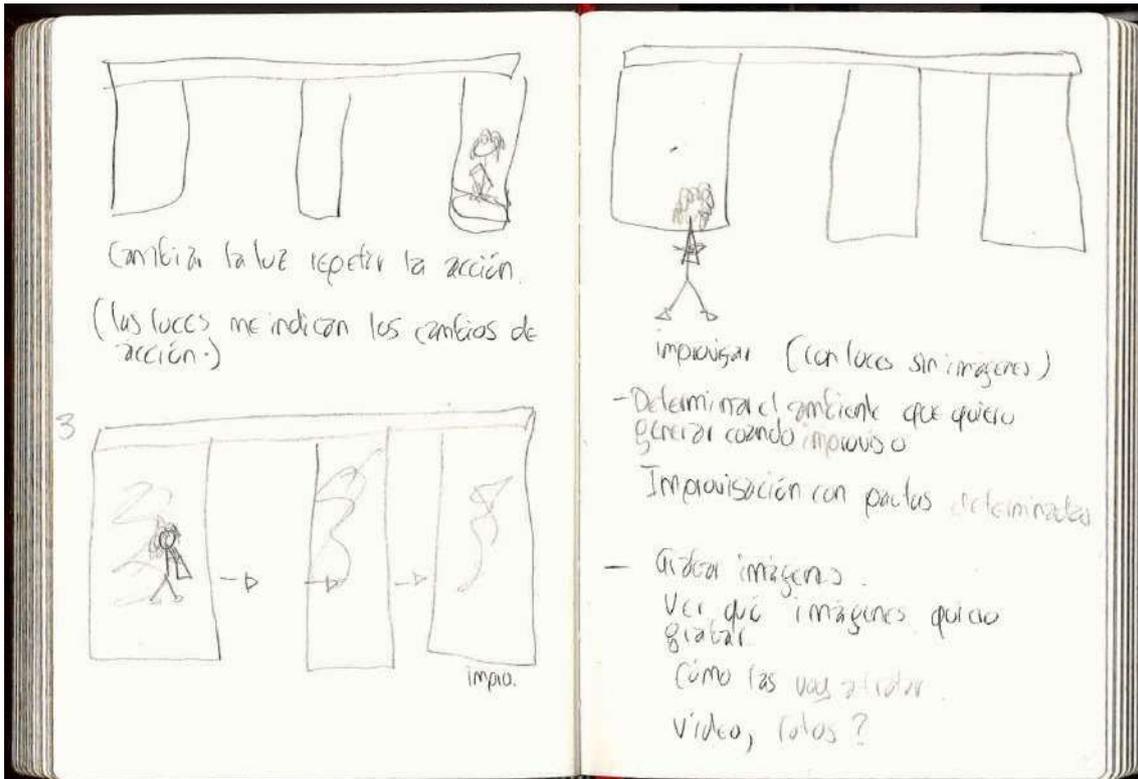
Mi propia vida: cuando no estoy en el clavicé

Tomar una posición sobre arte vida

Proceso interpretativo:

Busca: Scriabin: el acorde místico

lo trascendental / lo ascético / lo místico  
suficiente



Sep 11 / 2017 23:30h En casa  
 Puedo hacer una pieza del anacionismo  
 Busca anacionismos en mi vida  
 ☺

Sept. 14 / 2017 21:40 En casa  
 Definitivamente, así parece que hay una desconexión total con tu arte cuando te alejas tanto de él, no es así hay algo en tu ser que continúa latente, sólo que empieza a dder un poco por la ausencia.  
 En el trabajo de la cafetería pese a que continuaba leyendo casi a diario a finalizar el verano, los dos meses que estuve trabajando en este sitio el cronicle sonaba sin ilusión y energía un poco frío, no estudiaba, tocaba como se hace un ejercicio de repetición en un gimnasio.  
 Siento que mi cerebro cambió de acuerdo a las dinámicas de trabajos, eso lo siento ahora que he retornado los usos, extrañaba la sensación de creatividad es como si antes hubiese estado mi cerebro dormido como en un sueño, mis intereses se desviaron

pero mi alma continuaba conectada a mi hacer.

Siento que perdí el tiempo con relación al clarinete, aprendí muchas cosas que al final no sé si me sirvan de utilidad y vi muchas que con certeza me servirán.

Es como si me desconectara entrando en un sueño pero con conciencia desdo sea un sueño.

Ahora regreso a la realidad sintiéndome tres escalones más abajo de lugar en el que antes estaba.

Acelome todas las actividades con mucha paciencia conmigo

Oct 01/2017

22:00h En casa

Ahora en un nuevo trabajo. Me cuesta mucho cambiar. No he tenido tiempo suficiente para estudiar clarinetista esto me entristece enormemente.

Funciona bien el instrumento, solo que en menos resistencia.

Poco a poco todo se va normalizando, es solo adaptarme al cambio y retomar la rutina o mejor establecer un orden en mi tiempo para así dedicar más a mi clarinete.

Marzo 13/18 16:30 Residencia Chapu  
Toulouse

Pieza con monedas: clarinete y realidad

— o —  
Lectura sobre Paul Verlaine  
Poema elegido: "ART POÉTIQUE"

— o —  
Punto de la lectura encuentro la importancia de uso del ritmo, en un análisis de este poema.  
Importante extrapolar el "ritmo impar"

He notado que el sonido producido por el material de las monedas de 1 céntimo es muy diferente al producido por la combinación de monedas de otros valores. Para él el verso por es muy preciso, demasiado cuadrado.

Reflexión

- ¿Quién da el valor al dinero?
- ¿Qué es el valor o el precio del arte?
- ¿Cuál es el precio de trabajo?
- ¿Cuál es el precio de una moneda... Trozo de metal?
- ¿Es una representación simbólica de que...?

Prefiere un verso "más verso más sólido o el arte" Prefiere un ritmo extraño, lo impar como lírico fluido.

Pensar en esto para estudiar la improvisación sobre el verso.

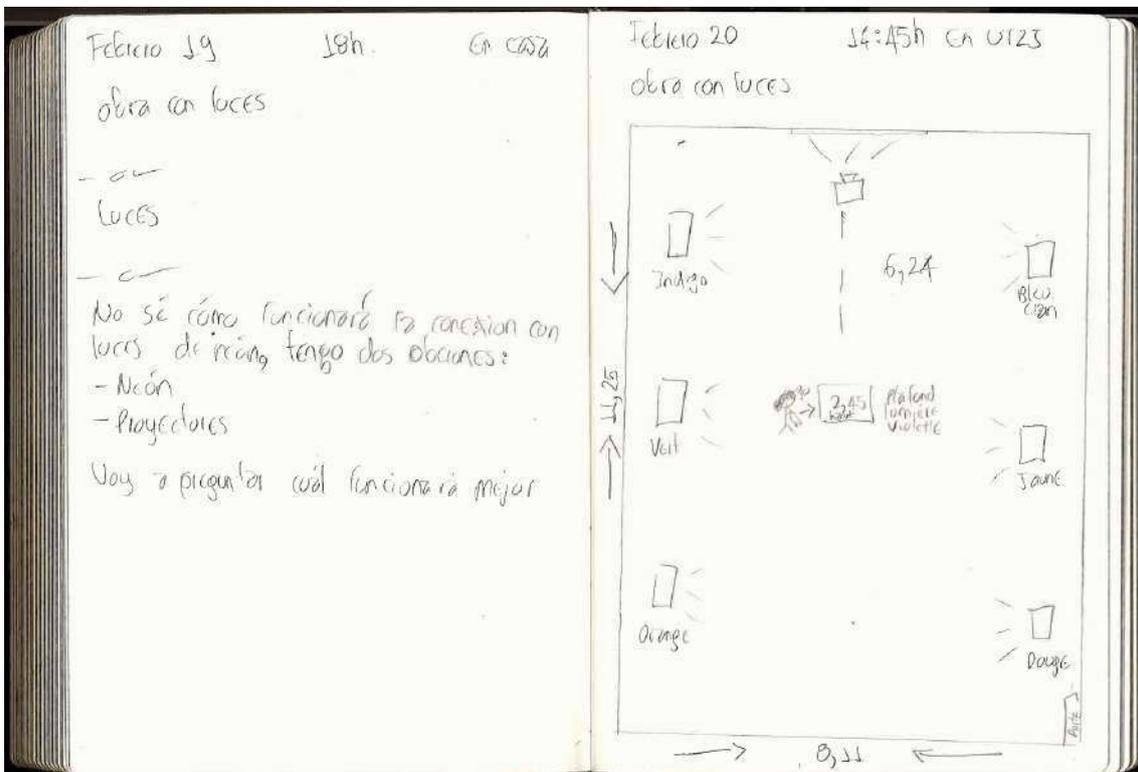
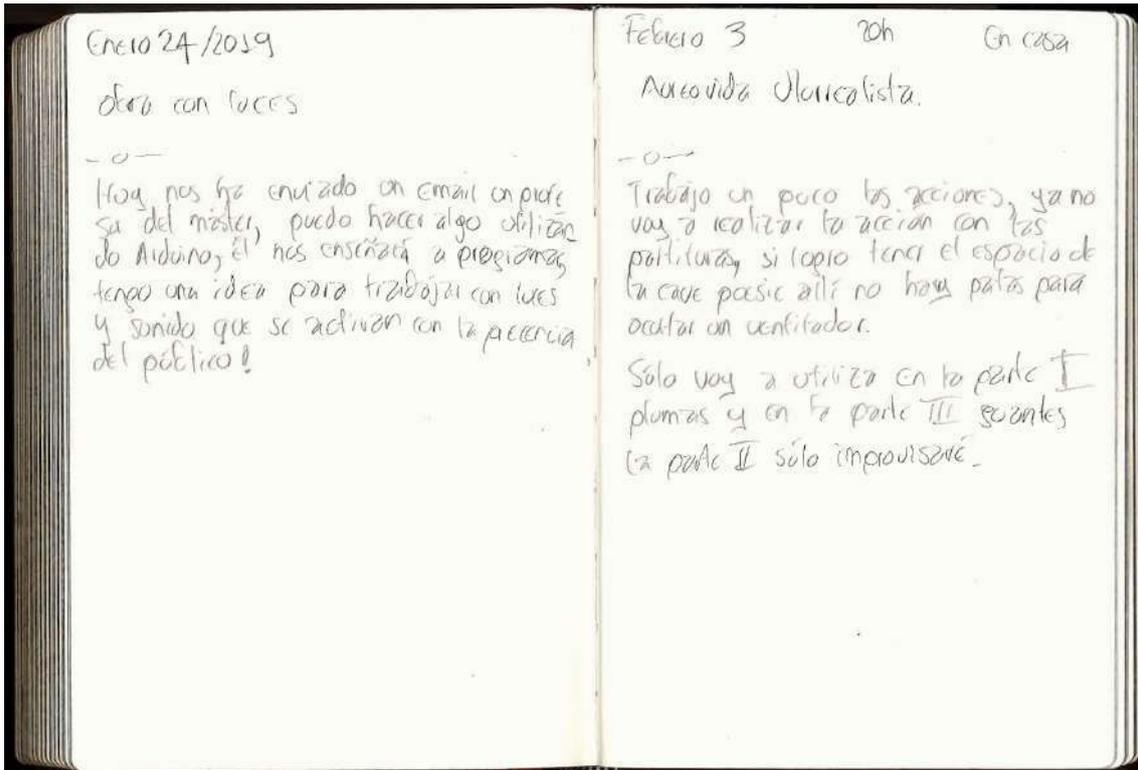
Ver de qué manera voy a realizar los movimientos, tales como formar las monedas, darlos al público, realizar acción sonora sobre estas...

marzo 30/2018 21:44h Residencia Chapou Toulouse  
 Pieza con monedas: clarinete y Realidad  
 - o -  
 Acción realizada en la plaza del Capitole Toulouse  
 17:?? h. - 19:?? aprox.  
 Estrada 1, 7, 8  
 - o -  
 Recite un verso e improvise sobre el mismo cuando terminaba la estrada cambiaba el tipo de improvisación que siempre estaba ligada al texto.  
 el inicio de la acción estuvo tal como se planteó, mis temores de que mis voz no se escuchara u dudar el poema no sucedió.  
 Era muy importante realizar la acción hoy 30 de marzo, es el aniversario de ventitrés

el pronóstico del tiempo desde que planteé realizar la acción fue lluvia, hasta hace una semana se mantuvo igual, ayer estuvo soleado y hoy aún más soleado por eso, la tarde estuvo muy soleada ☺  
 No sé si se entendió lo que yo recitaba, por momentos al ver el rostro de las personas pensaba que no, días veces sí, no lo sé.  
 Me sentí muy cómoda y feliz durante la improvisación, emplee los elementos trabajados en el estudio, centrándome en el "ritmo impar" el romper con el verso en palabras como solote, viento, aire, el cuestionamiento que hace sobre lo par y solotado "¿de la musique avant toute chose!"  
 las personas se detenían a ver, a escuchar, realicé de forma sutil el sonido de monedas, cuando las personas se hacían cerca a darme dinero "monedas" casi todas las

Mayo 12/2018 19:49h En Residencia Chapou Toulouse  
 PROYECTO CON MONEDAS  
 PIEZA II: TEAMO  
 - o -  
 Improvisación  
 - o -  
 He estado trabajando estos últimos días con el clarinete, hoy se funcionado mejor la improvisación, siento que estaba cerrada, ahora siento que empieza a fluir.  
 La muestra es el jueves a las 7pm, estoy nerviosa, mis emociones ya están mejor, esto ayuda a que mi clarinete fluya.

Mayo 17/2018 23h En Residencia Chapou Toulouse  
 PROYECTO CON MONEDAS  
 PIEZA II: TEAMO  
 - o -  
 PRESENTACION  
 - o -  
 Hoy presenté la pieza.  
 A diferencia de los días de ensayo, el clarinete flujo muy bien!  
 Me siento franco, la persona... pude tener el ordenada para de las transiciones de las imágenes, tal cual como había estudiado, eso estuvo muy positivo.  
 No me gustó que el técnico no siguió mis sugerencias, no reaccionó a los cambios de luces, sin embargo los movimientos de aproximación a la pantalla funcionaron.  
 Me sentí muy cómoda y tranquila, el proyecto de entrega las monedas me pareció bien.



acción, ahora ya tengo el lugar y la idea más clara.

estará vestida de rojo y haré tres instantes diferentes... es entregar es dar lo que tenemos, lo importante es el contenido

Reflexión 2 ✓

esto que amo es lo que busco?  
 esto que amo es lo que encuentro?  
 esto que amo es lo que doy?

es el contenido lo que realmente amo o es la identificación con el contenido lo que hace que ame el contenido  
 No descuido el contenido si no lo amo y si no me amo al contenido, es necesario so relevar en todos los mundos, esto al parecer es así en todo

¿Cuál es la esencia de lo que se entrega?  
 ¿me identifico con lo que amo?  
 ¿me identifico con lo que busco?

marzo 28/2019 9h En casa

Obra con rosas rojas

- o -

Voy a buscar tantos libros como personas haga, tengo que buscar muchos libros para dar y no tengo mucho tiempo pero esto me ayuda a la tercera acción.

Normalmente cuando tenemos usamos una pequeña luz, puede darte una velita encendida e-instantes a ver, la cosa es que no vaya parecer tanto un ritual.

- o -

13h Libros

hoy cuando pasaba en el bus vi en la calle 5 libros, de regreso aún estaban los tres repelidos, quizás ellos fueron 5 libros que alguien alguna vez amó

Abril 4/2019 24:00h En casa

obra con rosas

- o -

Video

- o -

He probado como realizar el video de las rosas cogiendo, es muy difícil caen muy rápido ☹.

Tome algunas imágenes que encontré de rosas cayendo y elaboré un video pero no me gusta... la idea funciona, pero el video no...

Mañana voy una vez más al espacio para probar la pantalla al exterior del lugar.

Abril 5/2019 24h En casa

obra con rosas

- o -

Video

- o -

Definitivamente no funciona el video que hice, está muy feo.

He comprado pelotas para poner al interior de los libros, por esto aproveché toda tarde para hacer el video de la manera que me funciona, he pensado en la forma de la "pantalla" por esto realicé las fotos para elaborar el video con la forma de la pantalla y espero funcione.

Es muy difícil que el blanco de las imágenes sea realmente blanco

He dejado las cosas completas para hacer fotos, pues estaban muy muy bonitas.

Experimenté muchos experimentos con la luz y ahora lo veo reflejado en las fotos. intentaré unificar los colores mañana, que no cambie el rojo cuando modifique el blanco.

— o —  
Entregar amor, dar aquello que siento en mi corazón, entregar aquello que siento que es lo que más me falta, pues mi corazón aún duele... ←

10 Abril  
Proeza de  
Loces y  
mea en el  
88240

Desarrollar el sentido y punzantez de la sociedad actual, eso quiero.

Quiero volver los objetos cotidianos en otra dirección, dárles de otro significado, desantropologizarlos, dárles un nuevo uso en un uso poético.

— o —  
Cuando eramos niños transformábamos las cosas de casa para que sirvieran lo que queríamos jugar. Así los capotes de lana hechos por mi mamá se convertían en vestidos de las muñecas, el camarote siempre fue un bus de dos pisos.

Toda influencia externa toca nuestro interior y todo lo que pasa en nuestro interior se refleja en nuestros actos o acciones tangibles en el mundo exterior, el mundo de los hechos, así toda actividad o proceso de pensamiento, toda vivencia toca nuestro ser y se transmite de tal forma que el acto creativo se nutre de ellos, el acto creativo está presente en todo momento si se quiere, si se es consciente de ello, es la intención sensible que nos toca en cada pequeña acción o vivencia.

De esta forma el arte hace parte de la vida y entra en contacto con la vida, el trabajo del artista es una disposición, una actitud y entrega propia de su ser que lo lleva a dar y darse en todo momento con su trabajo, como una bella responsabilidad de contacto con el mundo.

El arte creativo de un libro para el arte cobra un valor específico, esto transforma la mirada del público, por tanto podríamos decir que en cierta medida el punto de vista y la predisposición a aquello que observamos, lo que hace que entremos en una experiencia artística, o que transformemos un objeto o una acción en arte.

Así una experiencia de vida toma la forma artística de la manera como esa se percibe, así las experiencias de vidas entapadas al campo artístico se transforman en experiencias artísticas.

Después de una vida que se vive es la experiencia.

Una acción poética es una acción que toma elementos de las vivencias cotidianas transformándolos de manera metafórica para crear una experiencia artística.

La acción artística es una acción que sale de la realidad, la toma de la realidad para transformarla en una nueva esencia.

— o — o — o —

Un arte que no toque la vida, aunque sea de forma sutil, es un arte que no resuena y un arte que no resuena no vive y por tanto es un arte sin vida.

Seleccionar fotos → cotidiano.  
hacer registro sonoro último discurso de presidente

el uso de imágenes estáticas y en movimiento → pues

metáfora → se dio la vuelta a todo el mundo

• Entendi cuál es mi cosa?

09/11/2020



Retomance se realiza  
28 de diciembre.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDRE Cirici. *Happening e historia*. En: ILLA MORELL, Joan. *Happening de Happenings y todo es Happening*. España: Colección Granollers Happening, 1976.
- ALONSO, Chefa. *Improvisación libre: la composición en movimiento*. España: Editorial Dos Acordes S.L., 2007.
- ARACIL, Alfredo y RODRIGUEZ Delfin. *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Ediciones ISTMO, S.A., 1983.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del ilusionismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1998.
- ASENSIO, Juan Carlos. *Historia liturgia, formas*. España: Alianza Editorial, 2003.
- AZNAR, Sagrario. *El arte de acción*. España: Nerea, S.A., 2000.
- AZNAR, Yayo y LÓPEZ, Jesús. *Arte desde los Setenta: Prácticas en lo Político*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S.A., 2019.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza editorial, S.A., 2006.
- BAILEY, Derek. *L'Improvisation, Sa nature e sa pratique dans la musique*. París: Éditions Outre Mesure, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2006.
- BECKS-MALORNY, Ulrike. *Vasili Kandinsky 1866 – 1944. Vers l'abstraction*. Cologne: Taschen GmbH, 2003.
- BENDALA, Manuel, et al. *Introducción al Arte Español. Manual del Arte Español*. Madrid: Sílex Ediciones, S.L., 2003.
- BERCIANO, Modesto. *Superación de la Metafísica en Martín Heidegger*. España: Servicio de publicaciones Universidad de Oviedo, 1991.
- BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Madrid: Editorial Aguilar, 1963.
- BERGSON, Henry. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2013.
- BERNAL, Beatriz. *El Arte como Acontecimiento. Heidegger – Kandinsky*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2008.
- BLANCO, Rogelio. *La ciudad ausente*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1999.
- BOBILLOT, Jean-Pierre. *Poesía sonora. Éléments de typologie historique*. Francia: Éditions le Clou dans le fer, 2009.
- BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las Vanguardias en España*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1995.
- BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et Arts Plastiques*. Francia: Minerve, 1998.
- BOZAL, Valeriano. *Historia del Arte en España II desde Goya hasta nuestros días*. Madrid: Ediciones Istmo, S.A., 1994.

- BRANDEN, Joseph. Azar, *indeterminación, Multiplicidad*. En: *La Anarquía del Silencio. John Cage y el Arte Experimental*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.
- BRAS, Jean-Yves. *Les Courants Musicaux du XXe siècle*. Suiza: Editions Papillon, 2003.
- BRIHUEGA, Jaime. *Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias*. En: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1996.
- BROSDKAÏA, Natalia. *El Simbolismo*. Inglaterra: Parkstone International, 2012.
- BÜRGER, Peter. *Théorie de l'avant-garde*. France: Éditions Questions Théoriques, 2013.
- CAGE, John. *Silence. Conférences et écrits*. Ginebra: Héros-limite, 2003.
- CADENA, Longinos. *Sistema Cromático de Notación Musical*. México: Talleres tipográficos de F. Munguía e hijos, succs., 1905.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Editorial Siruela, 2012.
- CARAVACA, Francisco. *El escultor Victorio Macho*. Heraldo de Madrid, No. 12967. Madrid: 1927.
- CASTELLAN, Gilbert. *Fisicoquímica*. México: Addison-Wesley Publishing Company Inc., 1998.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1992.
- COREN, Stanley, WARD, Laurence, y ENNS, James. *Sensación y Percepción*. Mexico: McGraw-Hill Editores, S.A., 2001.
- CLAEYS, Gregory. *The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell*. En CLAEYS, Gregory. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- CLARENCE, Jean. *Los artores o el rebasecimiento del arte*. En: ILLA MORELL, Joan. *Happening de Happenings y todo es Happening*. España: Colección Granollers Happening, 1976.
- CLAVEZ, Bertrand. *George Macuinas, une revolution furtive*. Francia: Les presses du réel, 2009.
- CROMER, Alan. *Física para las ciencias de la vida*. Barcelona: Editorial Reverté S.A., 1996.
- DE DUVE, Thierry. *Résonances du readymade*. París: Hachette Littératures, 2006.
- DELMAS, Virgile. *Chronologie Fluxus 1952-1995*. En: MUSÉE D'ART MODERNE DE SAINT-ÉTIENNE MÉTROPOLE. *FIAT FLUX La nébuleuse Fluxus*. Francia: Silvana Editoriale, 2012.
- DE TORRE, Guillermo. *Literaturas Europeas de Vanguardia*. España: Editorial Renacimiento, 2001.
- DEVAUX, Letitia y EDWARDS, Luci. *Fluxus Revolution. Textes Essentiels*. Francia: L'Esprit du temps, 2009.
- DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2008.
- DONALD, Wigal. *Pollock*. Barcelona: Ediciones del Aguazul, S.A., 2007.
- DORFLES, Gillo. *Happening y Body Art*. En: ILLA MORELL, Joan. *Happening de Happenings y todo es Happening*. España: Colección Granollers Happening, 1976.
- DUBOSCLARD, Joël. *Poésies Paul Verlaine. 12 Poèmes Expliqués*. Paris: Hartier 1998.
- DUROZOI, Gérard. *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX. Dadaísmo*. Madrid: Akal, S.A., 2007.
- EISENMAN, Stephen, et al. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2001.

- EMOTO, Masaru. *Los Mensajes Ocultos del Agua*. México: Alamah, 2005.
- FATUS, Claude. *Vocabulaire des nouvelles technologies musicales*. Francia: Minerve, 1994.
- FER, Briony, BARCHELOR, David y WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1999.
- FERNÁNDEZ, Francisco. *Utopías e ilusiones naturales*. Barcelona: Intervención Cultural, 2007.
- FERRANDO, Bartolomé. *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Andorra Ediciones, 2012.
- FEUILLIE, Nicolas. *FLUXUS DIXIT. Une anthologie Vol. I*. Francia: Les presses du réel, 2002.
- FIGUEIRAS, Aníbal. *Una Panorámica de las Telecomunicaciones*. España: Pearson Educación S.A., 2002.
- FRANK, Adam. *El fin del principio. Una nueva historia del tiempo*. Barcelona: Editorial Planeta S.A., 2012.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme. S.A., 1993.
- GIBSON, James. *Percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1974.
- GOLDBERG, RoseLee. *La performance du futurisme à nos jours*. Paris: Editions Thames & Hudson, 2001.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performances. L'art en action*. Paris: Editions Thames & Hudson, 1999.
- GONZÁLEZ, Ángel, CALVO, Francisco y MARCHÁN, Simón. *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2009.
- GUEVARA, Carlos. *Lo poético y la vida. Fenomenología de la creación estética*. Bogotá: Editorial San Pablo, 2014.
- HAN, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto. Percepción y comunicación en la sociedad actual*. Barcelona: Herder Editorial, S.L., 2017.
- HAYTEN, Peter. *El color en arquitectura y decoración*. Barcelona: L.E.D.A. Las ediciones de Arte, 1968.
- HEGEL, Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- HENRY Michel. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2008.
- HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L., 2004.
- HOFFMANN, Jens y JONAS, Joan. *Action*. Paris: Thames & Hudson, 2005.
- HOPPENOT, Dominique. *El violín interior*. España: Real Musical, 2002.
- HOUELBEQ, Michel. *La carte et le territoire*. Paris: Éditions J'Al LU, 2010.
- JODOROWSKY, Alejandro. *Cabaret Místico*. Argentine : Akal, 2005.
- JODOROWSKY, Alejandro. *La danza de la realidad*. España: Ediciones Siruela, 2001.
- JODOROWSKY, Alejandro y ACOSTA, Marianne. *La vía del tarot*. México: Giralbo, 2004.
- KANDINSKY, Vasili. *De lo Espiritual en el Arte*. México: Premia Editora de Libros S.A., 1989.
- KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Paidós, 1996.
- KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Argentina: Ediciones Colihue, 2007.

- KAPROW, Allan. *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happening*. Barcelona: Alpha Decay, S.A., 2016.
- KENNY, Anthony. *Tomás Moro*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- KOSMICKI, Guillaume. *Musiques électroniques des avant-gardes aux dancefloors*. Francia: Éditions Le mot et le reste, 2016.
- KRISHNAMURTI, Jiddu. *Commentaires sur la vie*. París: Éditions J'AI LU, 2018.
- LAROUSSE, Dictionnaire. *Avant-garde*. Francia: Larousse, 2016.
- LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*. Argentina: Ediciones Nueva Visión S.A.I.C., 1967.
- LEHMANN, Harry. *La Révolution Digitale dans la musique*. París: Éditions Allia, 2017.
- LEVITAS, Ruth. *The concept of Utopia*. Berna: Peter Lang, 1990.
- LISTA, Giovanni. *Le Futurisme. Une avant-garde radicale*. París: Gallimard, 2008.
- LÓPEZ CASTELLON, Enrique. *Simbolismo y Bohemia: La Francia de Baudelaire*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1999.
- LUNA, Diego. *ZAJ. Arte y política en la estética de lo cotidiano*. España: ATHENAICA Ediciones Universitarias, 2015.
- LUSSAC, Olivier. *Fluxus et la musique*. Francia: Les presses du réel, 2010.
- LUSSAC, Olivier. *Happening & Fluxus. Poliexpressivité et pratique concrète des arts*. Francia: L'Harmattan, 2004.
- MACHO, Victorio. *Memorias*. Madrid: G. del Toro Editor, 1972.
- MAILLARD, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Editorial Antrhopos, 1992.
- MANNHEIM, Karl. *Ideología y Utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto. Epilogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2009.
- MARTÍN, Luis Carlos. *El valor de la Axiología. Crítica a la Idea de Valor y a las teorías y doctrinas de los Valores*. España: Pentalfa Ediciones, 2014.
- MARTINEZ ARTEGA, José Luis, et y al. *Literatura 2*. México: Umbral Editorial, S.A., 2006.
- MARÍN, Miquel Àngel. *Lo clarinet és l'aixada. Dietari de música (1994-1997)*. España: Editorial Emboscall, 2007.
- MARÍN, Miquel Àngel. *Música és enxampar mosques*. Tarragona: Arola Editors, 2011.
- MATTHEWS, Wade. *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2012.
- MELCHIZEDEK, Drunvalo. *El Antiguo secreto de la Flor de la Vida. Volumen I*. EE.UU: Light thechnology Publishing, 2014.
- MENBRIVE, Àngels. *Geometría Sagrada Codificada*. España: Bubok Publishing, 2016.
- MOLDERINGS, Herbert. *Duchamp Traversé. Essais 1975-2012*. Ginebra: MAMCO, 2014.
- MOLINA ALARCÓN, Miguel. *La vía pública como espacio para la acción-reacción sonora: Protoperformances urbanas desde la Bohemia hasta la vanguardia española (1864-1936)*. En CARLES, José y MUÑOZ, Adolfo. *Espacios sonoros y audiovisuales 2014: experimentación sensorial y escucha activa*. Madrid: UAM, 2016.

- MURGUER, Enrique. *La bohème. Escenas de la vida Bohemia*. Barcelona: F. Granada y C. Editores, 1907.
- NAHON, Pierre. *Dictionnaire amoureux de l'art moderne et contemporain*. Paris: Éditions Plon, 2014.
- NIETZSCHE, Federico. *Humano, demasiado humano*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1986.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music*. Paris: Éditions Allia, 2017.
- OLIVERAS, Elena. *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Argentina: Emecé Editores, 2007.
- PAINO, Iván. *Geometría Sagrada de la gran pirámide*. España: Ediciones Isthara Luna-Sol, 2015.
- PARTOUCHE, Marc. *L'art commence au moment où j'allume une cigarette. Biographie de Marcel Duchamp (1887-1968)*. Paris: Hermann Éditeurs, 2019.
- PRECKLER, Ana María. *Historia del Arte Universal siglos XIX y XX, Tomo 1*. Madrid: Editorial Complutense S.A., 2003.
- PEY, Serge. *Poésie-Action. Manifeste provisoire pour un temps intranquille*. Francia: Le Castor Astral, 2018.
- PEY, Serge. *Traité à l'usage des chemins et des bâtons*. Toulouse: Ed. Terre Blanche. 2000.
- PIEDRA, Nancy. *Amor y desamor: el afecto y el poder en las parejas de la Costa Rica urbana contemporánea*. Costa Rica: Editorial Arlekin, 2017.
- PINTO, Bismarck. *Psicología del amor*. Bolivia: Publicación del Departamento de Psicología de la Universidad Católica Boliviana "San Pablo", 2012.
- POMPIDOU, Centre. *Kandinsky*. Paris. Éditions du Centre Pompidou, 2009.
- PRADO, Germán. *El canto Gregoriano*. España: Editorial Labor, S.A., 1945.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura*. España: Ediciones Akal, S.A., 2009.
- REBEL, Günther. *El lenguaje corporal. Lo que expresan las actitudes físicas, las posturas, los gestos y su interpretación*. España: Editorial EDAF, 2012.
- RICO, José-Jaime. *Comprometerse con el amor auténtico. Las bases del matrimonio*. Madrid: Ediciones Palabra, 2011.
- RICŒUR, Paul. *La metáfora viva*. España: Ediciones Cristiandad S.L., 1980.
- RIOJA, Leoncio. *La moneda y su historia*. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2014.
- ROBINSON, Julia. *John Cage y la «investidura» emascular el sistema*. En: *La Anarquía del Silencio. John Cage y el Arte Experimental*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.
- ROJAS, Santiago. *La armonía de las formas*. Bogotá: Editorial Norma, 2007.
- ROS MARIN, Antonio Joan y BARRERA, Oscar. *Sistemas eléctricos y de seguridad y de confortabilidad*. España: Ediciones Paraninfo S.A., 2011.
- RUSIÑOL, Carmen. *Pitágoras, Número, Armonía y Esferas*. España: Punto Rojo Libros S.L., 2017.
- RUSSOLO, Luigi. *L'Art des bruits. Manifeste Futuriste 1913*. Paris: Éditions Allia, 2013.
- SANCHEZ, Adolfo. *Filosofía de la Praxis*. México: Siglo XXI Editores S.A., 2003.
- SANTAMARÍA, Juan Manuel. *Emiliano Barral*. Salamanca: Europa Artes Gráficas, S.A., 1986.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2003.

- SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor las mujeres y la muerte*. Barcelona: El Aleph Editores, 2000.
- SECO, Manuel., ANDRÉS; Olimpia y RAMOS Gabino. Diccionario del Español Actual. *Distopía*. Madrid: Aguilar, 1999.
- SHAPIRO, Peter y PRODUCTIONS, Caipirinha. *Modulations. Une histoire de la musique électronique*. Francia: Éditions Allia, 2013.
- SKINNER, Stephen. *Geometría Sagrada. Descifrando el código*. Madrid: Gaia Ediciones, 2007.
- STANISLAVSKY, Konstantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Editorial Alba, 2007.
- STUART MILL, John. *Sobre la libertad*. Madrid: Editorial Verbum, S.L., 2016.
- SYLVIE, Jouval. *Robert Filliou: « Exposition pour le 3e œil »*. En : MUSÉE D'ART MODERNE MÉTROPOLE. *Robert Filliou. Génie sana talent*. Alemania: Éditions Hatje Cantz, 2003.
- TODÓ, Lluís. *El Simbolismo: El Nacimiento de la Poesía Moderna*. Barcelona: Montesinos Editor S.A., 1987.
- TRES, Iniciados. *El Kybalion*. Buenos Aires: Editorial Kier S.A., 2007.
- VAN DEN VALENTYN, Heike. «Créer des œuvres d'art c'est l'activité d'échange». En : MUSÉE D'ART MODERNE MÉTROPOLE. *Robert Filliou. Génie sana talent*. Alemania: Éditions Hatje Cantz, 2003.
- VAN GOGH, Vicent. *Cartas a Théo*. Barcelona: Idea Books, S.A., 2003.
- VAN MANEN, Max. *Investigación educativa y experiencia vivida*. Barcelona: IDEA BOOKS, S.A., 2003.
- VIEGNES, Michel. *Sagesse Amour Bonheur de Paul Verlaine*. France: Éditions Gallimard, 1998.
- VIGNERON, Denis. *La création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne (1898-1931)*. París: Éditions Publibook, 2009.
- VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporánea*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.
- VON DER WEID, Jean-Noël. *La Musique du XXe Siècle*. Francia: Hachette Littératures, 2005.
- WALTHER, Ingo y RUHRBERG, Karl. *Arte del siglo XX*. Barcelona: TASCHEN, 2005.
- YANG, Young-Girl. *L'objet Duchampien*. Francia: L'Harmattan, 2001.
- ZELANSKI, Paul y PAT FISHER, Mary. *Color*. España: Tursen – Hermann Blume, 2001.
- ZUBIRI, Xavier. *Sobre el sentimiento y la volición*. Madrid: Alianza Editorial S.A. 1992.

## Documentos Web

ALBARRACÍN, Pilar. *Viva España*. [en línea] 2004 [Consulta: Diciembre 01 de 2019] Disponible en: <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos14.html>

ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Jaime. *Bohemia, Literatura e Historia*. Revistas Científicas Complutenses. Cuadernos de Historia Contemporánea. Vol. 25, pp. 255-274. [en línea] 2003 [Consulta: Marzo 12 de 2018] Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0303120255A/6910>

- AMARO, José Enrique. *Hermann Von Helmholtz*. Revista Española de Física. Vol. 4, pp. 57-66. [en línea] 2016 [Consulta: Abril 20 de 2019] Disponible en: <http://revistadefisica.es/index.php/ref/article/view/2236/0>
- APOLLINAIRE, Guillaume. Manifiesto Cubista 1912. p. 7. [en línea] 1912 [Consulta: Marzo 25 de 2020] Disponible en: <https://docplayer.es/15402158-Manifiesto-cubista-1912-guillaume-apolinaire.html>
- ARNOLFINI [en línea] 1961 [Consulta: Octubre 15 de 2020] Disponible en: <https://arnolfini.org.uk/arnolfini-a-brief-history/>
- AYALA, Rodrigo. *Cómo interpreta Foucault a las Meninas, la obra más estudiada e incomprendida*. [en línea] [Consulta: Diciembre 27 de 2016] Disponible en: <https://culturacolectiva.com/arte/las-meninas-de-velazquez>
- BARBER, Llorenç. *De sol a sol*. RAS Centro de creación experimental, No. 1. UCLM. [en línea] 1991 [Consulta: Mayo 17 de 2020] Disponible en: <https://www.uclm.es/centros-investigacion/Cdce/RAS/RAS-Numero1/RAS1-LlorençBarber>
- BASSERLIER, Laetitia. *Une introduction à l'œuvre de Lucinda Childs*. Dances avec la plume. [en línea]. 2016 [Consulta: Marzo 20 de 2021] Disponible en: <https://www.dansesaveclapume.com/en-coulisse/359093-une-introduction-a-loeuvre-de-lucinda-childs/>
- BÉJAR, Manuel. *Geometría, Biofísica y Neurociencia, Sobre la naturaleza cuántica de la vida y la consciencia a en a influencia del pensamiento de Erwin Schrödinger y Herman Weyl*. Pensamiento Revista de investigación e información filosófica. Vol. 65, No. 246, p. 963. [en línea]. 2009 [Consulta: Enero 19 de 2020] Disponible en: <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/4794>
- BER, Alejandro. *Panorama Errante. El caso del Periodista Español. Historias, Cuentos y Leyendas*. Biblioteca Nacional de España, pp. 60-61. [en línea] 1917 [Consulta: Marzo 12 de 2018] Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=Ber&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2>
- BOGOTÁ un cielo abierto. Guía de esculturas y monumentos conmemorativos en el espacio público Vol. 1, pp. 413-414 [en línea] 2008 [Consulta: Abril 6 de 2018] Disponible en: [http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/publicacion\\_museo\\_cielo\\_abierto.pdf](http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/publicacion_museo_cielo_abierto.pdf)
- BONILLA, Ibo. *Espiral del Éxito*. [en línea]. 2012 [Consulta: Enero 20 de 2020] Disponible en: [http://iboenweb.com/ibo/docs/escultura\\_espiral\\_del\\_exito.html](http://iboenweb.com/ibo/docs/escultura_espiral_del_exito.html)
- BONILLA, Ibo. *La vida y la Flor de la Vida*. [en línea]. 2019 [Consulta: Enero 20 de 2020] Disponible en: [http://www.iboenweb.com/ibo/docs/la\\_vida\\_y\\_la\\_flor\\_de\\_la\\_vida\\_escultura\\_ibon\\_bonilla.html](http://www.iboenweb.com/ibo/docs/la_vida_y_la_flor_de_la_vida_escultura_ibon_bonilla.html)
- CAGE, John. Variations V. Media Art Net. [en línea] 1965 [Consulta: Abril 01 de 2020] Disponible en: <http://www.medienkunstnetz.de/works/variations-v/>
- CARRERE, Emilio. *La copa de Verlaine*. pp. 7-8. [en línea] 1918 [Consulta: Marzo 19 de 2018] Disponible en: <http://www.gutenberg.org/ebooks/23239#download>
- CCMC, Circulo Colombiano de Música Contemporánea. *Rodolfo Acosta R. Suspensión 1*. [en línea] 1995-1998 [Consulta: Febrero 26 de 2021]. Disponible en: <https://ccmc.com.co/user/rarccmc1/>
- CENTENO, Salvador. Diccionario Filosófico de Centeno. *Ucronía*. [en línea] 2017 [Consulta: Enero 12 de 2018] Disponible en: <https://sites.google.com/site/diccionariodecenteno/u/ucronia>
- CENTRAL EUROPEAN ART DATABASE. *Milan Knížák*. [en línea] 2011-2016 [Consulta: Diciembre 15 de 2020] Disponible en: <http://cead.space/Detail/people/15/view/biography>
- CHAMBOISSIER, Anne-Laure y FRANK, Philippe. *Bernard Heidsieck, La poésie en action*. [en línea] 2013 [Consulta: Enero 05 de 2021] Disponible en: [http://www.apres-production.com/portfolio\\_page/vod-bernard-heidsieck-la-poesie-en-action/](http://www.apres-production.com/portfolio_page/vod-bernard-heidsieck-la-poesie-en-action/)
- CIANETTI, Alessandra. *Performing Borders. A Study Room Guide on physical and conceptual borders within Live Art*. pp. 8-15 [en línea] 2016 [Consulta: Mayo 08 de 2020] Disponible en: [https://www.thisisliveart.co.uk/wp-content/uploads/uploads/documents/Performing\\_Borders\\_-\\_Alessandra\\_Cianetti\\_-\\_Study\\_Room\\_Guide.pdf](https://www.thisisliveart.co.uk/wp-content/uploads/uploads/documents/Performing_Borders_-_Alessandra_Cianetti_-_Study_Room_Guide.pdf)

CONSTAN VALVERDE, Sergio. *Alejandro Sawa en una necrología desconocida de Artur Virandell*. Scielo. Estudios Filológicos. Vol. 58, p. 59 [en línea] 2016 [Consulta: Marzo 22 de 2018] Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/efilolo/n58/art03.pdf>

CUMMINGS, Blondell, HÉRBER, Bernar, et al. [en línea] 1988 [Consulta: Abril 24 de 2018] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6MXAdEAFr4A>

CUNNIGHAN, Merce. *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*. [en línea] 1951 [Consulta: Abril 01 de 2020] Disponible en: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/sixteen-dances-for-soloist-and-company-of-three/>

DAL FARRA, Ricardo. *El archivo de música electroacústica latinoamericana... Diez años después*. Artnodes No. 13. pp. 34-43. [en línea] 2013 [Consulta: Febrero 25 de 2021]. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/285091>

DE GALINSOGA, Luis. *Una quimera genial de juventud. El templo a Beethoven, de Victorio Macho*. Diario ABC, Madrid. pp. 21-22. [en línea] 1927 [Consulta: Abril 6 de 2018] Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1927/03/20/022.html>

DEL RIO-ALMAGRO, Alfonso. *Live Art: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar*. Revistas Científicas Complutenses. Arte, Individuo y Sociedad. Vol. 25, p. 427-434. [en línea] 2013 [Consulta: Mayo 4 de 2020] Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/39524/40669>

DEL VALLE DÍAZ, Félix. *Perfil de Victorio Macho*. Toletum: Boletín de la real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Dialnet, No. 19, p. 185. [en línea] 1986 [Consulta: Abril 6 de 2018] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4199175>

DÉRIBÉRE, Maurice. *La Couleur*. p. 86 [en línea] 2014 [Consulta: Junio 5 de 2019] Disponible en: <https://www.cairn.info/la-couleur--9782130632153-page-78.htm>

EMIN, Tracey. *I got it all* [en línea] 2000 [Consulta: Abril 24 de 2018] Disponible en: <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/diez-obras-que-sin-el-dinero-no-serian-arte/>

EMIN, Tracey. *The Last Thing I Said to You was Don't Leave Me Here II*. En: TAYLOR, Rachel, 2003. [en línea] 2000 [Consulta: Abril 30 de 2021] Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-the-last-thing-i-said-to-you-was-dont-leave-me-here-ii-p11921>

ERRO. *24º Debate Público / Desnudo Ágora*. [en línea] 2019 [Consulta: Enero 26 de 2021] Disponible en: <https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-roaming-cabaret/item/2991-erro-grupo-24.html>

ESCAMILLA, Ernesto. *Las influencias, modelos y reinterpretaciones en el arte de ayer y hoy*. *Arte Contemporáneo*. [en línea] 2013 [Consulta: Noviembre 10 de 2016] Disponible en: <https://blogdeartecontemporaneo.wordpress.com/2013/03/06/las-influencias-modelos-y-reinterpretaciones-en-el-arte-de-ayer-y-hoy/>

FERRER, Esther. *Hablar por andar o andar por hablar*. [en línea] 1996 [Consulta: Diciembre 9 de 2019] Disponible en: <https://estherferrer.fr/es/obras/en-movimiento>

FERRER, Esther. *Profilaxis. Contar Performances*. Registro de performances. [en línea] 1996 [Consulta: Diciembre 09 de 2019] Disponible en: <https://estherferrer.fr/es/obras/en-movimiento>

FERRERES, Rafael. *Introducción de Paul Verlaine en España*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Cuadernos Hispanoamericanos. No. 260, pp. 244-257. [en línea] 2012 [Consulta: Marzo 22 de 2018] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/introduccion-de-paul-verlaine-en-espana/>

FHT, Foro Histórico de las telecomunicaciones. *DOI, Toshitada*. [en línea] 2021 [Consulta: Febrero 23 de 2021]. Disponible en: <https://forohistorico.coit.es/index.php/personajes/personajes-internacionales/item/doi-toshitada#:~:text=Toshitada%20Doi%20cre%C3%B3%20el%20sostituido,errores%20aleatorios%20en%20el%20CD.&text=En%201980%20despu%C3%A9s%20de%20desarrollar,equipos%20de%20audio%20digital%20profesionales.>

FICHER, Allen. *A mater of For and Against: Emmet Williams and Porter's Wrinkle*. TATE. In focus. [en línea] 2018 [Consulta: Enero 11 de 2021] Disponible en: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/wrinkle/emmett-williams>

FOLLAND, Tom. *Karl André*. Khan Academy. [en línea]. 1966 [Consulta: Marzo 19 de 2021] Disponible en: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/minimalism-and-earthworks/a/carl-andre-lever>

FONDATION LA DOUTE. *Milan Knížák. Ben & Fluxus Collection*. [en línea] 2013 [Consulta: Diciembre 15 de 2020] Disponible en: <https://www.fondationdudoute.fr/artiste/15/1584-presentation.htm>

FUNDACIÓN CANAL. Canal de Isabel II. *Man Ray Objetos de Ensueño*. [en línea]. 2019 [Consulta: Marzo 18 de 2021] Disponible en: [https://www.fundacioncanal.com/wp-content/uploads/2019/11/Dossier\\_prensa\\_Expo\\_ManRay.pdf](https://www.fundacioncanal.com/wp-content/uploads/2019/11/Dossier_prensa_Expo_ManRay.pdf)

GALEY, Célia. *Écriture de la performance, performance de l'écriture: intérsémiotité et intemedialité de la poésie de Jackson Mac Low*. Fabula La recherche en littérature. Colloques en ligne. [en línea] 2016 [Consulta: Enero 08 de 2021] Disponible en: <https://www.fabula.org/colloques/document4032.php>

GALIANA, Josep Lluís. *De la naturaleza de la improvisación libre: elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita*. Itmar. Revista de investigación musical: territorios para el arte, No. 4, pp. 26-49. [en línea] 2018 [Consulta: Febrero 01 de 2021] Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/12880>

GARCIA, Pelayo. Diccionario Filosófico. Ideas Aureolares / Ideas Utópicas. [en línea] 2018 [Consulta: Enero 10 de 2018] Disponible en: <http://www.filosofia.org/filomat/df787.htm>

GILBERT, Eduardo Y PÉREZ Joaquín. *Relaciones Físicas entre tonos de color y notas musicales*. Óptica pura y aplicada. Vol. 43, No. 4, pp. 267-274. [en línea]. 2010 [Consulta: Enero 07 de 2020] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6817769>

GOMEZ CARRILLO, Enrique. *La vida parisienne*. p. 94 [en línea] 2014 [Consulta: Marzo 19 de 2018] Disponible en: [https://books.google.fr/books?id=\\_f\\_aWrEsqPEC&pg=PA93&dq=Verlaine+su+vida&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjPj7Hlk\\_7ZAhWpl-AKHcCtApcQ6AEIMTAC#v=onepage&q=Verlaine%20su%20vida&f=false](https://books.google.fr/books?id=_f_aWrEsqPEC&pg=PA93&dq=Verlaine+su+vida&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjPj7Hlk_7ZAhWpl-AKHcCtApcQ6AEIMTAC#v=onepage&q=Verlaine%20su%20vida&f=false)

HAYES, Sharon. *I March in the Parade of Liberty, But As Long As I Love I'm Not Free. Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time For Love?* [en línea] 2007-2008 [Consulta: Abril 30 de 2021] Disponible en: <http://shaze.info/about/>

HENKE, Robert. *Lumière. Serie de Performance Audiovisual* [en línea] 2013 - 2017 [Consulta: Abril 23 de 2019] Disponible en: <http://www.roberthenke.com/concerts/lumiere.html>

HERSKOVITS, Melville, en: GHIOLDI, Ernesto. *Situaciones de transculturación a través de expresiones artísticas en concierto barroco de Alejo Carpentier*. Antropología Socia. No. 9, p. 113 [en línea] 2007 [Consulta: Diciembre 28 de 2016] Disponible en: [http://vip.ucaldas.edu.co/virajes/downloads/Virajes9\\_5.pdf](http://vip.ucaldas.edu.co/virajes/downloads/Virajes9_5.pdf)

IRCAM, Ressources. *Claude Ledoux (1960) Laps Int 1.0*. [en línea] 2013 [Consulta: Febrero 26 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/10878/>

IRCAM, Ressources. *Emmanuel Nunes (1941-2012) The Blending Season*. [en línea] 1973 [Consulta: Febrero 26 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/10878/>

IRCAM, Ressources. *Jérôme Combier (1971) Campo Santo, Impure Histoire de Fantômes*. [en línea] 2016 [Consulta: Febrero 28 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/40637/>

IRCAM, Ressources. *Luigi Nono (1924-1990) Omaggio a Györky Kurtág*. [en línea] 1983 [Consulta: Febrero 26 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/18843/>

IRCAM, Ressources. *Maja S. K. Ratkje (1973) 27'10"554 by John Cage*. [en línea] 2000 [Consulta: Febrero 26 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/45772/>

- IRCAM, Ressources. *Pierre Henry (1927-2017) Pierre Schaeffer (1910-1995). Orphée 51 ou Toute la Lyre*. [en línea] 1951 [Consulta: Febrero 25 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/22157/>
- IRCAM, Ressources. *Mauricio Kagel (1931-2008). Acustica*. [en línea] 1968-1970 [Consulta: Febrero 26 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/18689/>
- IRCAM, Ressources. *Mauricio Kagel (1931-2008) Synchronstudie*. [en línea] 1969 [Consulta: Febrero 28 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/18687/>
- IRCAM, Ressources. *Peter Ablinger (1959) Audioanalyse / Die Auflösung / Freud in England / Le grain de la voix*. [en línea] 2006 [Consulta: Febrero 28 de 2021]. Disponible en: <https://brahms.ircam.fr/works/work/24986/>
- JODOROWSKY, Alejandro. *Psychomagie un acte pour guérir* (fragmento). Euronews. [en línea] 2019 [Consulta: Enero 15 de 2021] Disponible en: <https://fr.euronews.com/video/2019/09/12/alejandro-jodorowsky-veut-soigner-les-consciencias-avec-sa-psychomagie>
- JOSÉ GALINDO, Regina. *Carguen a sus muertos* [en línea] 2018 [Consulta: Mayo 15 de 2020] Disponible en: [https://hemisphericinstitute.org/es/events/regina-jose-galindo-carguen-con-sus-muertos-carry-your-dead.html?filter\\_tag \[0\]=69](https://hemisphericinstitute.org/es/events/regina-jose-galindo-carguen-con-sus-muertos-carry-your-dead.html?filter_tag [0]=69)
- KRZYWKOWSKY, Isabelle. *Le primitivisme dans la poésie des avant-gardes historiques*. HAL archives-ouvertes, pp. 18-19. [en línea] 2011 [Consulta: Enero 02 de 2021] Disponible en: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00634798/document>
- KEIDAN, Lois. *'Live Art' británico en los noventa: nuevos marcos, nuevas acciones*. p. 4 [en línea] 1999 [Consulta: Abril 23 de 2018] Disponible en: <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=84>
- KEIDAN, Lois. *Live Art. O que è Live Art?* [en línea] 2012 [Consulta: Abril 30 de 2020] Disponible en: <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/liveart>
- KLEIN, Yves. *Cuando Yves Klein Saltó al Vacío*. MASDEARTECOM. [en línea] 1960 [Consulta: Abril 01 de 2020] Disponible en: <https://masdearte.com/especiales/cuando-yves-klein-salto-al-vacio/>
- KUBELKA, Peter. *Arnulf Rainer 1958-1960*. En Jonathan Pouthier. [en línea] 2018 [Consulta: Mayo 23 de 2019] Disponible en: <http://www.diptyqueparis-memento.com/en/arnulf-rainer-of-peter-kubelka/>
- KVESITADZE, Tamara. *Man and Woman*. En: ÁLVAREZ, Raúl. 2015. [en línea] 2010 [Consulta: Abril 30 de 2021] Disponible en: <https://magnet.xataka.com/un-mundo-fascinante/una-tragica-historia-de-amor-contada-en-10-minutos-por-un-par-de-gigantescas-estatuas>
- LADA, *Live Art Development Agency* [en línea] 1999 [Consulta: Septiembre 30 de 2020] Disponible en: <https://www.thisisliveart.co.uk/about-lada/what-is-live-art/>
- LAMBERT, Alain. *MUSICOLOGIE. Hodeir André (1921-2011)*. [en línea] 2013 [Consulta: Febrero 25 de 2021]. Disponible en: [https://www.musicologie.org/Biographies/h/hodeir\\_andre.html](https://www.musicologie.org/Biographies/h/hodeir_andre.html)
- LASSALE, Jean-René. *Jackson Mac Low*. *Poezibao l'actualité éditoriale de la poésie*. [en línea] 2016 [Consulta: Enero 08 de 2021] Disponible en: [https://poezibao.typepad.com/poezibao/2016/02/po%C3%A8tes-jackson-mac-low.html?utm\\_source=feedburner&utm\\_medium=feed&utm\\_campaign=Feed%3A+typepad%2FKEpl+%28Poezibao%29](https://poezibao.typepad.com/poezibao/2016/02/po%C3%A8tes-jackson-mac-low.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+typepad%2FKEpl+%28Poezibao%29)
- LE BRETON, David. *Body Art. La blessure comme œuvre chez Gina Pane*. *Communications* No. 92, p. 105. [en línea] 2013 [Consulta: Abril 04 de 2020] Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-99.htm#>
- LE SOURD, Mathieu. *Impulse* [en línea] 2016 [Consulta: Abril 23 de 2019] Disponible en: <http://www.maotik.com/impulse/>
- LIVE ART UK. *Mission* [en línea] 2003 - 2005 [Consulta: Octubre 10 de 2020] Disponible en: <http://www.liveartuk.org/about>

- LOPEZ-APARICIO, Isidoro. *Sobre el cómo y el cuánto*. [en línea] 2015 [Consulta: Abril 24 de 2018] Disponible en: <http://isidrolopezaparicio.com/work-on-gallery>
- LN. FONDAZIONE Archivio Luigi Nono Onlus. *La fabbrica Illuminata*. [en línea] 1964 [Consulta: Marzo 2 de 2021]. Disponible en: <http://www.luiginono.it/en/works/la-fabbrica-illuminata/>
- LOPEZ GRADOLÍ, Alfonso. *La escritura mirada. Una aproximación a la Poesía Experimental Española*. Madrid: S.L. Calambur Editorial [en línea] 2008 [Consulta: Diciembre 16 de 2020] Disponible en: <https://books.google.fr/books?id=YGMwDgAAQBAJ&pg=PT174&dq=zaj+en+espa%C3%B1a&hl=es&sa=X&ved=2ahUKewjd5OG4v9PtAhULxoUKHaGeDgsQ6AEwBXoECAYQAq#v=onepage&q=Piano%20music&f=false>
- LOPEZ, Daniel. *El Mito de la Revolución Mundial*. Postmodernia. [en línea] 2018 [Consulta: Enero 11 de 2018] Disponible en: <http://www.postmodernia.com/el-mito-de-la-revolucion-mundial/>
- LOPEZ, Susana. *Autumn Equinox* [en línea] 2018 [Consulta: Abril 24 de 2019] Disponible en: <https://susanloop.bandcamp.com/track/autumn-equinox>
- LUCIER, Alvin. *The Queen of the South (1972)*. [en línea]. 2019 [Consulta: Enero 20 de 2020] Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=fYI\\_c628SME](https://www.youtube.com/watch?v=fYI_c628SME)
- LUENGO, Maite. *Cuerpos, identidad y repetición: El arte durante los años 90 en China*. Revista Ecos de Asia. [en línea] 2020 [Consulta: Mayo 24 de 2021] Disponible en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/cuerpos-identidad-y-repeticion-el-arte-durante-los-anos-90-en-china/>
- MARÍN, Miquel Àngel. *Improvisación Libre con Miquel Àngel Marín*. Lacarne Magazine Revista de Música Internacional [en línea] 2017 [Consulta: Mayo 09 de 2018] Disponible en: <https://lacarnemagazine.com/improvisacion-libre-miquel-angel-marin/>
- MARINETTI, Filippo. *Manifiesto del Futurismo*. Fundación y Manifiesto, Manifiesto del Futurismo. Biblioteca Nacional de España. Revista Prometeo No. VI, pp. 69-70. [en línea] 1909 [Consulta: Marzo 23 de 2020] Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003767593&search=&lang=es>
- MARTÍNEZ, Paco. *Reinterpretación del Patrimonio Visual*. [en línea] 2013 [Consulta: Diciembre 28 de 2016] Disponible en: <https://promotoreducacionartistica.blogspot.com/2013/03/reinterpretacion-del-patrimonio-visual.html>
- MATAIX LOMA, Carmen. *Fluxus: Un arte del desorden, un arte del futuro*. Dialnet, p. 262 [en línea] 2010 [Consulta: Abril 23 de 2018] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3755820.pdf>
- MAYOR OF LONDON. *Lois Keidan*. Revistas del ayuntamiento Londres. [en línea] 2019 [Consulta: Octubre 06 de 2020] Disponible en: <https://www.london.gov.uk/city-hall-blog/creative-people-lois-keidan>
- MENDIETA, Ana. *She Got my Love*. En: Taller de Carta de Amor. [en línea] 1974 [Consulta: Abril 30 de 2021] Disponible en: <https://tallerdecartasdeamor.wordpress.com/2013/05/16/she-got-love-ana-mendieta/>
- MERC NAVARRO, Blanca. *Antecedentes franceses en el poema prosa de la bohemia finisecular vienesa*. Dialnet, p. 6 [en línea] 2007 [Consulta: Marzo 10 de 2018] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2554317>
- MILARES, Selena. *Simbolismo y Modernismo: Lecturas Nerudianas*. América sin nombre. No. 7, p. 54 [en línea] 2005 [Consulta: Abril 5 de 2018] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/simbolismo-y-modernismo-lecturas-nerudianas-0/>
- MONK, Meredith. *Quarry*. [en línea] 1977 [Consulta: Abril 07 de 2020] Disponible en: <https://www.meredithmonk.org/repertory/quarry/>
- MORO, Tomás. *Utopía*. [en línea] 2013, p. 43. [Consulta: Enero 13 de 2018] Disponible en: <https://es.scribd.com/read/352818776/Utopia#>
- MORÈAS, Jean. *Manifeste du Symbolisme*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición original a partir de Le Figaro, 18 de septiembre de 1886. [en línea] 2011 [Consulta: Marzo 25 de 2018] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/manifeste-du-symbolisme/>

MORO VALLINA, Daniel. *De Zaj a La New Discipline, o La Interdisciplinariedad en la Creación Contemporánea*. Revista De Musicología, vol. 42, no. 2, p. 845. [en línea] 2019 [Consulta: Diciembre 16 de 2020] Disponible en: [www.jstor.org/stable/26869451](http://www.jstor.org/stable/26869451)

NO TOCAR, POR FAVOR / DO NOT TOUCH, PLEASE. *El proceso a Lucas Ospina*. 2008 [en línea] 2012 [Consulta: Enero 26 de 2021] Disponible en: <https://notocarporfavor.wordpress.com/2012/06/21/el-proceso-a-lucas-ospina/>

PALACIOS, Montserrat. *Coser y cantar: un dúo para máquina de coser Singer y Voz*. [en línea]. 2010 [Consulta: Marzo 22 de 2021] Disponible en: <http://montserrat-palacios.blogspot.com/2014/10/coser-y-cantar-un-duo-para-maquina-de.html>

ONDÁK, Roman. *Swap* [en línea] 2011 [Consulta: Abril 24 de 2018] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9k9V-vDYFts&t=8s>

PAREJO, Andrés. *Macho, el abuelo, donramones y un romano en la gran vía*. [en línea] [Consulta: Abril 6 de 2018] Disponible en: [https://bibliotecaiesrutadelaplata.files.wordpress.com/2018/02/dos\\_articulos\\_1921\\_el\\_mejor\\_ano\\_y\\_\\_macho\\_el\\_abuelo\\_donramones\\_y\\_un\\_romano\\_en\\_la\\_gran\\_via.pdf](https://bibliotecaiesrutadelaplata.files.wordpress.com/2018/02/dos_articulos_1921_el_mejor_ano_y__macho_el_abuelo_donramones_y_un_romano_en_la_gran_via.pdf)

PEARSON, Deborah. *The Filibuster*. [en línea] 2017 [Consulta: Enero 26 de 2021] Disponible en: <https://deborahpearson123.wordpress.com/2017/07/24/the-filibuster/>

PEARSON, Deborah. *The Future Show*. [en línea] 2014 [Consulta: Enero 26 de 2021] Disponible en: <https://deborahpearson123.wordpress.com/2014/03/30/the-future-show/>

PERTUZ, Fernando. *Pura Mentira*. [en línea] 2018 [Consulta: Septiembre 18 de 2020] Disponible en: <http://www.fernandopertuz.com/performance-pertuz-Pura-mentira.html>

PHILLIPS, Allen. *Treinta años de poesía y bohemia (1890-1920)*. Anales de la Literatura Española. Universidad de Alicante. No. 5, p. 384 [en línea] 1986-1987 [Consulta: Marzo 28 de 2018] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/anales-de-literatura-espanola--2/>

PYNEDA, Adryan. La filosofía del arte en la época del fin del arte. Práxis Filosófica No. 32. pp. 265-266. [en línea] 2011 [Consulta: Marzo 20 de 2020] Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=209022654011>

RAE. Diccionario de la Real Academia de la lengua española. *Distopía*. [en línea] 2018 [Consulta: Enero 18 de 2018] Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=DyzvRef>

RAE, Diccionario de la Real Academia de la lengua española. *Objeto* [en línea]. 2021 [Consulta: Marzo 10 de 2021] Disponible en: <https://dle.rae.es/objeto?m=form>

RESANOVIC, Nicola. *Alt music Ballistix*. [en línea] 1995 [Consulta: Marzo 2 de 2021]. Disponible en: <http://www.nikolaresanovic.com/Ballistix-index.html>

RIBOT, María José. *Another Pa amb tomàquet*. [en línea] 2002 [Consulta: Diciembre 20 de 2020] Disponible en: <https://www.laribot.com/work/17>

RICO, Manuel y SANTISTEBAN, Mariano. *Manual de Física y Elementos de Química*. España: Imprenta, Fundición y Librería D. Eusebio Aguado, 1856, p. 128. [en línea]. 2009 [Consulta: Enero 19 de 2020] Disponible en: <https://play.google.com/books/reader?id=Gt4-pHWnAygC&hl=es&pg=GBS.PA541>

RIVERA, María Elena. *Percepción y significado del color en diferentes grupos sociales*. Investigación Universitaria Multidisciplinaria: Revista de Investigación de la Universidad Simón Bolívar. No. 3, p. 75. [en línea] 2001 [Consulta: Enero 18 de 2019] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3684094>

ROBERT, Wilson. *Einstein on the Beach*. [en línea] 1976 [Consulta: Abril 07 de 2020] Disponible en: <http://www.robertwilson.com/einstein-on-the-beach>

ROBERT, Wilson. *Ivory: Panther*. [en línea] 2006 [Consulta: Mayo 08 de 2020] Disponible en: <http://www.robertwilson.com/ivory>

ROBERT, Wilson. *Video Portraits*. [en línea] 2005-2016 [Consulta: Mayo 08 de 2020] Disponible en: <http://www.robertwilson.com/video-portraits>

RODRIGUEZ, Nacho. *Los nazis, el 440, la mistificación del 432 y otras hierbas*. Sinfonía Virtual, Revista de música clásica y reflexión musical. No. 31. [en línea]. 2019 [Consulta: Enero 22 de 2020] Disponible en: [http://www.sinfonivirtual.com/revista/031/nazis\\_afinacion.php](http://www.sinfonivirtual.com/revista/031/nazis_afinacion.php)

ROS DEL MORAL, Jesus. Los «poetas malditos», de lo subjetivo a lo concreto. *Anales de Filología Francesa*. Vol. 1, p. 61. [en línea] 1985 [Consulta: Marzo 19 de 2018] Disponible en: <http://revistas.um.es/analesff/article/view/15721/15171>

SALCEDO, Doris. *Sumando Ausencias* [en línea] 2016 [Consulta: Mayo 20 de 2020] Disponible en: <http://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/sumando-ausencias/>

SAWA, Alejandro. *Iluminaciones en la sombra*. p.13 [en línea] 1910 [Consulta: Marzo 22 de 2018] Disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1019202>

SCHAWINSKY, Xanti. *Biografía. Spectodrama*. [en línea] 1938 [Consulta: Marzo 31 de 2020] Disponible en: <http://www.schawinsky.com/bio>

SCHNEEMANN, Carolee. *Mano / Corazón para Ana Mendieta*. [en línea] 1986 [Consulta: Abril 30 de 2021] Disponible en: <https://blogs.uoregon.edu/cschrneeman/page/2/>

SIMARD, Melisa. *Mort et sacrifice dans la performance féministe ibéro-américaine. Œuvre d'Ana Mendieta et Rocio Boliver*. AMERIKE No. 12, p. 3. [en línea] 2015 [Consulta: Abril 04 de 2020] Disponible en: <https://journals.openedition.org/amerika/6537>

SMITH, Adam. *La riqueza de las Naciones*. p. 63 [en línea] 1776 [Consulta: Abril 25 de 2018] Disponible en: <https://es.scribd.com/read/345844045/La-Riqueza-De-Las-Naciones-Golden-Deer-Classics>

SOCIEDAD LUNAR. LITERATURA EXPANDIDA. *Emmet Williams: del Ultimate Poem al IBM Poem (pasando por la sinfonía alfabética)*. [en línea] [Consulta: Enero 10 de 2021] Disponible en: <https://sociedadlunar.org/literatura-electronica/emmett-williams-del-ultimate-poem-al-ibm-poem-pasando-por-la-sinfonia-alfabetica/#respond>

SOFAER, Joshua. *Seven reasons why live art gives better value* [en línea] 2002 [Consulta: Mayo 10 de 2020] Disponible en: <https://www.joshuasofaer.com/2011/07/seven-reasons-why/>

SOAFER, Joshua. *The cristal ball*. [en línea] 2002 [Consulta: Septiembre 25 de 2020] Disponible en: <https://www.joshuasofaer.com/2011/07/the-crystal-ball/>

SOFAER, Joshua. *What is Live Art?* [en línea] 2002 [Consulta: Abril 29 de 2020] Disponible en: <http://www.joshuasofaer.com/2011/06/what-is-live-art/>

SCHNEIDER, Albert. *L'Art poétique du Paul Verlaine*. p. 4 [en línea] 1967 [Consulta: Marzo 23 de 2018] Disponible en: [http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/34110/ANM\\_1964\\_1965\\_107.pdf?sequence=1](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/34110/ANM_1964_1965_107.pdf?sequence=1)

SPY. *CRISIS* [en línea] 2015 [Consulta: Abril 24 de 2018] Disponible en: <http://spy-urbanart.com/work/crisis/>

SPRÜTH, Magers. *Joseph Kosuth. One and Three Lamps [Etim.]*. [en línea]. 1965 [Consulta: Marzo 19 de 2021] Disponible en: <https://spruethmagers.com/artists/joseph-kosuth/>

THE PIANOL INSTITUT. *History of the pianola – An Overview* [en línea] 2015 [Consulta: Febrero 19 de 2021]. Disponible en: <http://www.pianola.org/history/history.cfm>

TZARA, Tristan. *Primer Manifiesto Dada*. [en línea] 1918 [Consulta: Marzo 25 de 2020] Disponible en: <http://mason.gmu.edu/~rberroa/manifiestodadaista1.htm>

UNAM, Podcast Radio. *Testimonio Oídas. Montserrat Palacios*. [en línea]. 2021 [Consulta: Marzo 22 de 2021] Disponible en: <https://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/audio/25003>

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Larna [en línea] 1912, p. 317. [Consulta: Febrero 5 de 2018] Disponible en: <http://www.ataun.net/bibliotecagratis/CI%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Miguel%20de%20Unamuno/Del%20sentimiento%20tr%C3%A1gico%20de%20la%20vida.pdf>

UNIVERSITY OF BRISTOL. *Theatre Collection. Definitions of Live Art*. [en línea] [Consulta: Mayo 4 de 2020] Disponible en: [https://www.bris.ac.uk/theatreollection/liveart/liveart\\_definitions.html](https://www.bris.ac.uk/theatreollection/liveart/liveart_definitions.html)

VALERA, Reina. *LA BIBLIA*. Gen. 1,3; 1,5 [en línea] 1960. [Consulta: Abril 10 de 2018] Disponible en: <http://www.bibliaonline.net/biblia/?livro=1&verso=54&lang=es-AR&cab=>

<sup>1</sup> *Idem*.

VALVERDE, Isabel. "Los poetas borrachos" et la bohème fin-de-siècle à Madrid: Alcool, création et identité marginale. *Food and History. Revue de l'Institut Européen d'Histoire de l'Alimentation*. Vol. 9, No. 1, pp. 51-52. [en línea] 2011 [Consulta: Enero 03 de 2021] Disponible en: <https://www-brepolsonline-net.gorgone.univ-toulouse.fr/doi/abs/10.1484/J.FOOD.1.102293>







