

Hacia el Arte *Indisciplinario*

Algunas reflexiones y una acción

Sonora colectiva y participativa en movimiento

Este artículo es parte de las investigaciones que realizo en el marco del Doctorado en Artes (Línea de Formación en Arte Contemporáneo Latinoamericano) de la Facultad de Bellas Artes UNLP, Argentina. Está estrechamente vinculado con una conferencia dictada en el mes de marzo de 2012 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia, España, denominada "Hacia el arte indisciplinario. Panorama crítico del arte cinético, happening, performance, site-specific, instalación" y con el artículo "Salir(se) de las formas. Una poética corpórea entre música y escultura" publicado en los *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, Colombia, 2012. Un agradecimiento especial a Andrés Duarte Loza por su atenta lectura, apoyo y contribuciones, a Tatiana Goransky por su lectura criteriosa, entusiasmo y aportes a la edición, a Fernando Davis por los intercambios de pareceres y la generosidad de su biblioteca y a Daniela Neila por la colaboración en la edición de las fotos.

vol 7 / Dic. 2012 175-185 pp Recibido: 01-08-2012 - revisado 10-09-2012 - aceptado: 03-10-2012

Arte y políticas de identidad

© Copyright 2012: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España)
ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/api>): 1989-8452

TOWARDS THE UNDISCIPLINARY ART: SOME REFLECTIONS AND ONE ACTION SONOROUS COLLECTIVE AND PARTICIPATIVE IN MOTION

ABSTRACT

This present-action –that is recorded in paper and inscribed in time– researches about contemporary art expressions that emerge and make evident their relations with the space-time continuum. Then some active definitions come to settle more opened parameters to refer to the artistic productions. *Undisciplinary* art appears to show multiple relations that extend and last in a common space-time of the art and also expresses the impossibility to discipline it. Finally it shows an example of an *undisciplinary* art work: a collective and participative sound performance in motion, performed in Blanca, Murcia, Spain by the author, other artists and the community.

Keywords

Space-time, Sound Performance, *Undisciplinary* Art

RESUMEN

La presente-acción –que se graba en papel y se inscribe en el tiempo– investiga expresiones del arte actual que hacen explícitas sus relaciones con el continuo espacio-tiempo y acerca algunas definiciones activas que establecen parámetros más abiertos para referirse a las producciones artísticas. La aparición del arte *indisciplinario* viene a dar cuenta, entonces, de múltiples relaciones que se extienden y transcurren en un espacio-tiempo común del arte y que, a su vez, manifiestan la imposibilidad de disciplinarlo. Finalmente, se presenta el ejemplo de una obra de arte *indisciplinario*: una acción sonora colectiva y participativa en movimiento, realizada en Blanca, Murcia, España, por el autor, otros artistas y la comunidad local.

Palabras Clave

Espacio-tiempo, acción sonora, Arte *indisciplinario*

1 ARTE INDISCIPLINARIO

Librándose de antojadizas divisiones, saliéndose de las formas establecidas, el arte se construye abarcando un amplio territorio que no se deja restringir por rígidas taxonomías, ni refrena sus amores en el terreno de las fusiones y de las búsquedas de relaciones, entre sus distintas posibilidades técnicas y expresivas. A la hora de producir una obra artística, en nuestro tiempo, la idea creadora y generadora no se ve limitada de antemano por una idea disciplinaria. En la praxis artística se apela a distintos saberes y a diferentes disciplinas para construir la obra deseada. Es así como estos vínculos entre, sobre, o a partir de, distintas disciplinas acaban siendo denominados, en la actualidad, como: transdisciplinarios, multidisciplinarios, interdisciplinarios, *indisciplinarios...* Y la enumeración se detiene por aquí, premeditadamente. Este concepto que aparece sobre el final, la idea de arte no interdisciplinario sino, directamente, *indisciplinario*, casi como un juego de palabras con aquel, obliga a extenderse un poco y preguntarse por el mismo: de dónde surge, cuál es su motivo. Este término propone, de alguna manera, y en principio, la imposibilidad de encasillar al arte, de disciplinarlo, de que establezca, para sí, un campo arbitrario de injerencia. Con esta idea como matriz parece definir su propósito y se revela (y rebela), además, como una posibilidad de definición de cierto accionar artístico por lo abarcadora y cuestionadora del statu quo. Por otro lado, podría sumarse al argumento en favor de esta denominación, que todas las definiciones antedichas ponen un énfasis especial en el grado de relación entre distintas disciplinas consumadas. Pero ¿qué sucede si los elementos que se ponen en juego al realizar una obra artística no alcanzan para definir de qué disciplinas se está hablando y, sin embargo, entre todos estos elementos llegan a conjugar una expresión distinta? Lo indisciplinar pasaría a ser así la regla: el salirse de las formas

establecidas para contribuir a un campo de formación del arte diferente, tendiente a la expansión y no a la mera contracción, limitada en compartimentos estancos y cerrados (de esta manera, se estaría arribando a una idea cuestionadora del supuesto rol decisivo de las disciplinas en el arte). Con este término aparece, entonces, la rebeldía que connota la idea de indisciplina, la ruptura con el concepto organizador de disciplina –cuyo término es asociado, frecuentemente, al ámbito de lo militar– en tanto regulador y ordenador riguroso del individuo o de un campo del conocimiento para su mejor disponibilidad. Esta indisciplina manifiesta, inherentemente, además, un fuerte vínculo con lo social y la política. Como reflexiona el eminente filósofo argelino-francés Jacques Rancière hablando acerca de lo indisciplinario del pensamiento ante la pregunta de si estaría bien sugerir que su trabajo es más bien a-disciplinario que interdisciplinario:

Ninguno de los dos. Es indisciplinario. No es solo una cuestión de ir más allá de las disciplinas, sino de romperlas. Mi problema ha sido escapar constantemente de la división entre disciplinas, porque lo que me interesa es la cuestión de la distribución de territorios que es siempre una forma de decidir quién está calificado para hablar acerca de qué. La delimitación en disciplinas se refiere a la más fundamental delimitación que separa a aquellos considerados calificados para pensar, de aquellos considerados como no-calificados; aquellos quienes hacen ciencia y aquellos quienes son considerados los objetos de la ciencia. Yo comencé moviéndome fuera de los límites de la disciplina “filosofía”, porque las preguntas que me concernían rondaban alrededor de las concepciones marxistas de la ideología –el asunto de porqué la gente se encuentra a sí misma en un lugar determinado y qué podrían, o no, pensar desde ese lugar. Siguiendo los eventos de 1968 y las

vicisitudes de la lejana izquierda pensé que esto debía resolverse, no continuando con mi inmersión en los textos de Marx, sino yendo directamente al hueso de la experiencia de la clase obrera: el pensamiento y la práctica de la emancipación. Al comienzo fue como una especie de excursión para recolectar material histórico. Pero la excursión me condujo a un cambio de perspectivas. Me permitió entender que el problema no era buscar material en el terreno de la historia social con el cual pensar sobre cuestiones filosóficas porque la principal pregunta filosófica y política era, precisamente, la separación entre el mundo intelectual y el mundo social que era, supuesta y simplemente, su objeto de estudio. ¿Cómo una pregunta puede ser considerada filosófica, política, social o estética? Si la emancipación tiene un sentido, este consiste en reivindicar que el pensamiento puede pertenecer a cualquiera –como correlato esencial de que aquí no hay división natural entre los objetos intelectuales y que una disciplina es siempre un agrupamiento provisional, una territorialización provisional de preguntas y objetos que no finalizan en, ni poseen, ellos mismos, ninguna localización específica ni dominio. (Rancière, en Baronian y Rosello, 2008 [trad. del autor])

Rancière aborda de lleno el problema de la delimitación disciplinar. Plantea lo efímero de la disciplina, de su territorialización y dominio. Trascender, entonces, la formación y el pensamiento disciplinar es una meta obligada. Surge la necesidad de pensar lo indisciplinario, de escapar a los dominios prefijados. Al preguntarse: ¿quién delimita qué es qué cosa?, Rancière articula una idea política. ¿Quién define el campo disciplinar? ¿Cuáles son las preguntas válidas? ¿Quién califica? La emancipación se encarga de liberar las posibilidades del ser y del pensar. Cualquiera puede pensar sin supeditarse a la aprobación de los “calificados” para hacerlo. El ser pensante no está separado de su realidad, ni de la política, ni de lo social, está inmerso en

ese terreno y eso no lo anula, no lo convierte en objeto de estudio para ser diseccionado por otros. Es un desafío al statu quo, al poder establecido que limita las posibilidades, al restringir quién piensa y quién no, quién hace y quién contempla.

Como se venía analizando anteriormente, el arte también es interpelado por esta reflexión crítica acerca de las disciplinas. Y es así como en el trazado de este camino se empiezan a aproximar ideas cercanas que convergen con las que se pronuncian aquí. Por ejemplo, cuando Fernando Davis se propone describir el accionar del artista argentino Juan Carlos Romero,¹ apela a la idea de una multiplicidad *indisciplinada*:

(...) Se inscribe en zonas de intervención diversas y superpuestas: grabador y *performer*, poeta visual y artecorredista, editor de revistas experimentales y otras publicaciones autogestionadas, archivero y organizador de exposiciones, artista grupal, docente y militante. Desde esos posicionamientos múltiples y simultáneos, Romero diagrama y moviliza un complejo cuerpo de producción cuyo irregular despliegue desarma –en sus trayectos oblicuos y en sus intersecciones móviles y variables, *en sus derivas indisciplinadas* y en sus inquietantes reverberaciones– su integración retrospectiva en un relato coherente y definitivo. (Davis, en Romero, Davis y Longoni, 2010, p. 25 [la cursiva es nuestra])

Y más adelante se refiere a la problematización de lo *disciplinario* en la obra de Romero:

El artista ensayaría una serie de exploraciones técnicas y formales contrarias a la ortodoxia del grabado, *problematizando sus parámetros normalizados y sus rutinas disciplinarias* en torno a los tradicionales regímenes de producción, circulación y consumo de la gráfica artística. (Davis, en Romero et al., 2010, pp. 29-30 [la cursiva es nuestra])

En el despliegue versátil y abarcador de los artistas y su arte, la idea de lo *indisciplinario* se instala, decididamente, como necesidad real y concreta para la producción. En el caso de Romero es claro, además, su posicionamiento político y militante desde el arte que lo reafirma, nuevamente, en esa otra dimensión del carácter *indisciplinario*. Se hallan, entonces, en este vasto territorio del entrecruzamiento de las artes y de los nuevos alumbramientos estéticos, algunas vitales definiciones realizadas por los propios artistas que nos ilustran a través de su poética y su capacidad asociativa. En este recorrido –que se viene trazando en la búsqueda de definir al arte *indisciplinario*– se encuentran, muy especialmente, la obra y el pensamiento del artista argentino León Ferrari. Durante su exilio en Brasil, a causa de la última dictadura cívico-militar en Argentina, Ferrari comenzará la construcción de una serie de esculturas sonoras agrupadas bajo el nombre de *Berimbau* (que, por un lado, revela su filiación y lugar de origen –se sabe que el berimbau es un instrumento musical brasileño– y, a la vez, le rinde homenaje, también en sus formas, a este instrumento musical típico del nordeste brasileño integrante fundamental y fundante de las rodas de capoeira):²

Creo que las divisiones son muy adecuadas en botánica, donde existe una necesidad intrínseca de poner etiquetas. En arte, eso es absolutamente dispensable. Si querés tocar mis esculturas, podés hacerlo con las manos, con un arco de violín, como se quiera. Siento un fuerte apego por trabajar una música no figurativa, que vengo componiendo con los sonidos producidos con mis propias esculturas, como diseños que hago sin comprender. La comprensión racional no es todo. A medida que el tiempo pasa, me pregunto más frecuentemente qué es lo que verdaderamente comprendo y voy descubriendo que esa premisa, antes tan importante para mí, va perdiendo su poder. (Ferrari, 1974)

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

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

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

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

La propuesta del artista es que la obra sea, decididamente, tocada. Necesariamente precisa ser tocada para alcanzar su mayor potencial como obra. Con la acción del tacto, la escultura se reafirma en su esencia viva y produce –al entrar en vibración– sonido. Se comienza a vislumbrar, aquí, entonces, que la intervención del cuerpo es imprescindible para que la obra pueda alcanzar su máxima plenitud. El objeto estético, la escultura, al ser tocada, al ser accionada, pasa a ser instrumento musical. La escultura se torna sonido y se transforma, entonces, en un nuevo instrumento musical con características inauditas. Pero, además, al conmover un objeto y provocar su vibración y resonancia, no sólo se moviliza ese cuerpo, sino también el de los auditores. Ahora bien, para que esta vibración vaya del objeto al oyente y lo conmueva realmente, el aire – como medio elástico que es– debe fluctuar y modificarse en consecuencia; permitiendo así, la propagación de la señal física que luego –y mediante el proceso vital de la escucha– será sonido y tal vez, a partir de allí, música. Esta acción del tañedor del objeto, modifica de alguna manera el aire que circunda al auditor y genera estímulos que luego, a través de la lectura que harán los oídos (el cuerpo y la memoria física y emotiva) de esa conmoción, darán lugar a la audibilidad. Al respecto, el músico estadounidense Frank Zappa propondrá de manera *indisciplinaria* una definición de la música, puesta en acción –trazando interesantes asociaciones con la escultura–, como si, precisamente, se tratara de “esculpir el aire”:

La música en su ejecución es un tipo de escultura. El aire durante la *performance* musical es esculpido/transformado en otra cosa. Esta “escultura de moléculas sobre el tiempo” es “vista” por los oídos de los oyentes –o por un micrófono. El SONIDO es “información decodificada por el oído”. Las cosas que PRODUCEN SONIDO son cosas capaces de crear perturbaciones. Estas perturbaciones modifican (o esculpen) la materia prima [el “aire estático” en una

habitación –el modo de “descanso” en el que estaba antes de que los músicos comenzaran a molestarlo (sic)–]. Si vos generás, con intención, perturbaciones atmosféricas (formas aéreas), estás componiendo. (Zappa y Occhiogrosso, 1989, pp. 90-91[trad. del autor])

Si las ondas sonoras se propagan en el aire – dirá Zappa– habrá, entonces, que accionar – esculpir– sobre este medio, de manera tal que la intervención del músico logre modificarlo en correspondencia con sus intenciones. La misma acción de esculpir que Tarkovski (1991) refería, en relación con el cine, para representar la materialidad del tiempo –y la sensibilidad del director para trabajar con él–, Zappa la propondrá sobre el aire y con ella nos hablará de la música. Mediante esta definición, el músico es, decididamente, un escultor y el instrumento musical se equipara, entonces, a la herramienta que, en este caso, intenta modificar al elemento aire en pos de la realización artística.

Por otro lado, indagando sobre la cuestión del espacio-tiempo en el arte, cuando se procede a la lectura del Laocoonte de Lessing (1990 [1766]), es posible encontrar que dentro de la clasificación que establece dividiendo a las artes en temporales y espaciales (es decir: música y danza, por un lado y pintura y escultura, por el otro), separa, además, al cuerpo de la acción y sitúa al primero en la dimensión espacial y a la segunda en la temporal. De esta manera la *performance* (acción), por ejemplo, sería solo arte del tiempo, cuando en realidad desde la mirada de la historia del arte contemporáneo (Goldberg, 2011) y, también, desde la presente concepción *indisciplinaria*, la *performance* implica tanto acción como cuerpo, espacio como tiempo. Justamente, el análisis de estas expresiones artísticas, como también del *happening*, el arte cinético, la instalación o el *site-specific*, para citar solo algunos ejemplos, permite encontrar más fundamentos para la definición del arte *indisciplinario*. A partir de

aquí se puede argumentar que es, justamente, el reconocimiento que se le da a la presencia explícita del tiempo –y del cuerpo y de la acción– en las artes plásticas lo que da lugar a estas expresiones y sus tan pertinentes denominaciones (aunque varias de ellas respondan al idioma de los que acuñaron esa voces y, de esta manera, se atribuyan la invención de estas propuestas). La asunción de la experiencia artística en presente, la acción concreta en un momento y un lugar dados, el arte situado en el espacio-tiempo, acompañan a estas expresiones desde su misma definición. Como se sabe *performance* es acción; pero *happening* es suceso, acontecimiento (actos en el tiempo); el arte cinético plantea una relación kinésica, es decir, de movimiento (que necesariamente implica el tiempo), el *site-specific* nos habla, con su denominación, de un lugar concreto, pero las realizaciones de este tipo tienen que ver con acciones efímeras, especialmente diseñadas para un espacio puntual que es transformado a partir de ellas, y, finalmente, aquí, mencionamos a la instalación que propone una recorrida sensorial activa en un espacio-tiempo dado, en un presente continuo que puede conjugar los elementos más diversos. Por eso, estas expresiones artísticas pasan a ser claros ejemplos de la idea de arte *indisciplinario*. ¿Tendría sentido la pregunta acerca de cuáles son las disciplinas que integran este tipo de realizaciones? Y también ¿qué porcentaje de cada una las compone? De entrada se sabe que en este tipo de producciones, cada obra requiere de características particulares que incluyen especificaciones concretas con respecto al espacio-tiempo. En general, estas realizaciones son reconocidas como propias en el campo de las artes plásticas, pero por ejemplo: ¿no existe lo que se conoce con el nombre de danza *site-specific*? ¿John Cage no ha sido ungido como uno de los primeros realizadores de *happenings*? ¿En qué campo disciplinar podríamos situar al grupo *Gutai* o a *Fluxus*? Los cruces manifiestos de estas expresiones artísticas plantean la necesidad de una denominación mayor

que las contemple y abarque –también las traduzca del inglés– y permita, a su vez, una concepción mucho más integral. La idea del arte *indisciplinario* se propone, entonces, aquí, como una posible denominación que pueda acompañar el desarrollo de este tipo de realizaciones y de otras que están surgiendo contemporáneamente, sin pretensiones de ser exhaustiva, ni definitiva, ni de delimitar un campo cerrado de injerencia. La propuesta del arte *indisciplinario* se manifiesta, así, y está vigente, al menos, hasta que se acuñe una voz que nos convoque y represente mejor.

2 UNA OBRA DE ARTE *INDISCIPLINARIO*: EN BLANCA Y NEGRA. UN PUENTE SONORO ENTRE DOS CIUDADES PRESENTES³

Esta obra de arte *indisciplinario* tuvo lugar en 2010, en la localidad murciana de Blanca, España, como parte de la beca del Departamento de Artes Visuales de la región de Murcia para la residencia artística del Taller Internacional de Paisaje –que dirigiera la curadora y docente de la Universidad de Murcia, Isabel Tejada, y que dictaran los artistas Antoni Miralda y José Iges– allí mismo. La denominé específicamente *acción sonora colectiva y participativa en movimiento*. A la luz de los acontecimientos –y pasado ya cierto tiempo de la realización–, puedo decir que esta acción ha sido clara y netamente una acción *indisciplinaria* y se relaciona, de alguna manera, con varias experiencias artísticas previas realizadas con objetos escultórico-sonoros de metal y con la idea de hacer sonar un espacio concreto (Duarte Loza, 2012).

Luego de indagar intensamente el paisaje sonoro de Blanca, di con el sitio específico. La obra consistió, entonces, en realizar un recorrido sonoro de ida y vuelta, tocando las barandillas cercanas al puente de hierro de Blanca, percutiendo sobre el mismo y conectando, física y sonoramente, ambos márgenes del río Segura. A la acción que propicié –y de la cual participé activamente–,

se sumaron compañeros y compañeras artistas: Protasia y Agripino, Helí García, Holga Méndez, Natalia Lozano, Roberto Martínez, Javier Busturia, Nuria Sofía González Tugas, Mabel Martínez, Begoña Robles y María Cerón; algunos invitados especiales: Isabel Tejada y familia, Concha Jerez, José Iges y Antoni Miralda y, también, el pueblo del lugar (con participación activa sobre todo de niños). Los implementos para percutir fueron de lo más variados: varillas anilladas de metal, hojas de palma seca, cañas cortas y largas (estas últimas para tocar, especialmente, unas barandillas emplazadas a gran distancia del suelo de un canal).

En este preciso lugar –el canal, que era parte sustancial del recorrido–, se producía un maravilloso efecto de *glissando* a lo largo de todo el tramo (las barandillas iban modificando gradualmente el largo de sus varillas verticales, lo que permitía, al ser percutidas, el consecuente cambio gradual en la altura del sonido). Allí, se dispusieron algunas bicicletas, para tocar las barandillas montados en las mismas (lo que posibilitaba el cambio de velocidad y un efecto multiplicador del *glissando*). De esta manera, se dio la transformación de un espacio cotidiano en entorno –deliberadamente– acústico, mediante la acción del público que pasó a ser *performer* y auditor activo, envuelto en esta idea de recorrido espacial y sonoro, a la vez (Fig. 1).

En Blanca y Negra accionó directamente sobre estas obras de ingeniería arquitectónica de la ciudad, colocándolas en una escala más humana y llevándolas, en parte, hacia el terreno de lo escultórico. Como volviéndolas hacia su propio origen –el monumento, según Herbert Read (2003)–, las formas arquitectónicas parecieron “fisionarse” nuevamente con las escultóricas, propiciadas por esta acción sonora colectiva y participativa. Ambas, arquitectura y escultura, pueden ser consideradas como evolucionando desde una unidad originaria, y de ninguna manera es

posible describir esta unidad originaria como esencialmente arquitectónica o esencialmente escultórica (Read, 2003, pp. 30- 31).



Figura 1. Bicicletas y niños en acción sobre las barandillas del canal. Blanca, Murcia, 2010. Captura de video del autor.

El título de este monumento sonoro en movimiento, *En Blanca y Negra*, le rinde homenaje a la ciudad, a través del realce de su historia: la actual ciudad de Blanca, fue denominada, originalmente, Negra, por el color de signo positivo para los moros; con el advenimiento de los cristianos –y para mantener el signo–, la ciudad se vio obligada a cambiar de nombre y, por tanto, de color. En relación con esto, musicalmente, aparecía, en juego, una letanía que pronunciaba ambos nombres propios en su melodía y que combinaba el canto cristiano antiguo con el canto árabe (se conoce que este es parte de las fuentes que le dan origen a aquel). Esta letanía –que fue cantada y grabada debajo de uno de los arcos del canal en el que utilicé su frecuencia de resonancia como nota pivot⁴– integraba una banda de sonido electroacústica que incluía, también, sonidos de agua, campanas y barandillas (todos sonidos obtenidos del entorno acústico de Blanca). La difusión de dicha banda sonora se produjo a través de un sistema de megafonía instalado en una camioneta que circuló, primeramente, por la ciudad y que, luego, nos vino a buscar al canal para acompañarnos en el final, durante el transcurso de nuestra procesión, mientras emprendíamos el regreso

a la ciudad. El inicio de la acción fue pautado a las 19:45 horas (del 2 de octubre de 2010) para vivenciar, especialmente, el pasaje del día a la noche (otro vínculo posible entre Blanca y Negra, inspirado en la canción *Night and Day* de Cole Porter que surge –según el compositor– por la fuerte impresión que causó en él la audición del *adhan*: canto que utilizan los musulmanes para llamar al rezo). La idea de relacionar el día con la noche, además de las dos márgenes del río, canto musulmán y canto cristiano, Blanca y Negra, a través de la acción sonora, poetizaba aún más esta serie de deseados encuentros. La conexión sonora entre ambos mundos nos permitió hacer coexistir aquellos dos espacios-tiempos enfrentados, históricamente, como antagonicos. En este caso, al puente real (Fig. 2) se le sumó otro alegórico que nos dio la posibilidad de realizar la unión, también, a través del sonido.

La concepción *indisciplinaria* también puede manifestarse en este caso por su vinculación con lo social y lo político. Previamente a esta

presente-acción mientras participábamos de la residencia y trabajábamos para que las obras realizadas durante el Taller se pudieran estrenar, tuvo lugar una huelga general en toda España, contra la reforma laboral recientemente instalada. Fue el 29 de septiembre de 2010. Y la propuesta de *En Blanca y Negra* a tres días de la huelga pareció entroncar, en algún punto, con dicho reclamo (Figura 3). El caminar en procesión, el tocar las barandillas y el puente, el hacer sonar el espacio público de manera colectiva con participación activa, pudo ser interpretado como un llamado de atención. Esta ha sido, también, una lectura posible de la realización artística. De hecho, cuando nos encontrábamos finalizando la acción sonora, reingresando al pueblo, luego de cruzar el puente, un policía le ordenó al conductor de la camioneta –que difundía la banda sonora desde sus megáfonos– que detuviera su marcha y que cortara la reproducción de la banda. Esta realización artística *indisciplinaria* adquiría, así, también, otra dimensión *indisciplinaria* posible.



Figura 2. Puente de Hierro. Blanca, Murcia, 2010.
Fotografía del autor.



Figura 3. Cruzando y haciendo sonar el puente de hierro sobre el río Segura.
Se observa el cartel de la huelga general del 29 de septiembre. Blanca, Murcia, 2010.
Captura de video del autor.

Bibliografía

Baronian, M. y Rosello M. (2008). Jacques Rancière and Indisciplinarity (Interview). Trad. Gregory Elliot. *Art & Research*, vol. 2, núm. 1. Recuperada el 3 de agosto de 2012 de <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrinterview.html>

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

Ferrari, L. (1974). Música. Recuperado el 3 de agosto de 2012 de <http://www.banrepultural.org/leon-ferrari/musica>

----- et al. (2006). Berimbau: artefacto para dibujar sonidos. Trad. Julieta Zamorano Ferrari. *De Música*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.

Goldberg, R. (2011). *Performance art. From Futurism to the Present*. Londres: Thames & Hudson

Lessing, G. E. (1990 [1766]). *Laocoonte*. Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Ed. Tecnos.

Read, H. (2003). *El Arte de la Escultura*. Buenos Aires: Ed. eme.

Romero J.C, Davis, F. y Longoni A. (2010). *Romero*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Trad. Enrique Banús Irusta. Madrid: Ediciones Rialp.

Zappa, F. y Occhiogrosso, P. (1989). *The Real Frank Zappa Book*. Nueva York: Simon & Schuster, Inc.

NOTAS

1. Profesor consulto de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. He tenido el agrado de ser alumno suyo del curso Arte y Política del Doctorado en Artes (FBA – UNLP).
2. Los pájaros que añoran aquel nunca más
repetido
ni igualado instante de felicidad
cuando el viento rompió la jaula,
podrán entrar en esa jaula abierta,
fingir el llanto que los años disolvieron
y escapar como aquella vez,
escapar,
escapar de nuevo. (Ferrari, 2006, p. 42)

El artista aborda esta obra como metáfora del concepto de jaula que es rota o desarmada (es importante tener en cuenta el contexto en que fue realizada la obra y la historia personal del autor en relación con la dictadura).

3. Parte del registro de esta realización está disponible en: <https://vimeo.com/37741537>
4. Esta resonancia prolonga la duración de esa nota en particular y la convierte en nota pedal (que funciona como continuo sonoro). Una hipótesis: las similitudes acústico-arquitectónicas de este arco con los lugares donde cantaban los primeros cristianos nos hacen pensar que esta idea melódico-armónica (utilizada habitualmente en el canto gregoriano) deriva de la relación con el espacio específico en el que se cantaba.