

La escala subvertida: La imagen de la música en las creaciones Fluxus

Carmen González-Román, Universidad de Málaga, España, España

Resumen: Este artículo se centra en la música en el entorno Fluxus entendida como creación artística de aproximación a la conquista del espacio y de superación de los límites sonoros, en aras a potenciar su expresión a través de la acción del intérprete y la utilización de artefactos. El resultado de todo ello fue un repertorio de imágenes de una gran potencia connotativa en el panorama artístico de los años sesenta.

Palabras Clave: Fluxus, música, arte sonoro, música visual, imagen, accionismo, performance, objetos, intermedia.

Abstract: This article focuses on music in the Fluxus environment, understood as the artistic creation which aims towards the conquest of space and exceeds mere sonority, in order to enhance its expression through the action of the interpreter and the use of artifacts. The result of all this was a repertoire of images of great connotative power in the art scene in the sixties.

Keywords: Fluxus, music, image, sonorous art, visual music, actionism, performance, objects, intermedia

CUANDO JOHN CAGE fue invitado a impartir una conferencia en Londres en 1974, preparó una lectura de 45 minutos en la que tenía que leer las frases lo más rápido que le resultara posible, ya que había fijado máximo dos segundos para cada una de ellas. El texto-partitura incluía una serie de indicaciones en las que se señalaba con precisión las intervenciones que el conferenciante tenía que realizar, diversos sonidos, gestos y acciones como roncar, apoyarse en el codo, silbar, golpear la mesa, toser, cepillarse el pelo, sonarse, reír, aplaudir, levantar la mano, hacer gárgaras, frotarse los ojos, etc. Esta peculiar intervención constituía, sin duda, la mejor manera de re-presentar lo que para el revolucionario artista implicaba su universo creativo; pero también, una forma de perpetuar su imagen de músico transgresor, una imagen, por otro lado, forjada a lo largo de dos décadas de apariciones públicas en distintos medios.

Para Cage, como para la vanguardia musical del siglo XX, el “acto musical” era preferentemente un “acto performativo” que implicaba la aniquilación de la imagen arquetípica, camuflada, del intérprete tradicional, para dotarlo, al contrario, de una identidad fundada en su imagen transgresora. En este sentido, la música en el entorno Fluxus constituye una creación artística de aproximación a la conquista del espacio y de superación de los límites sonoros, en aras a potenciar su expresión a través de acciones no convencionales del intérprete acompañadas de la utilización de artefactos, dando todo ello como resultado un repertorio de imágenes de una gran potencia connotativa.

A la hora de calibrar los factores que contribuyen a la construcción de la imagen de la música Fluxus interesa destacar especialmente dos rasgos comunes. Por un lado, el empleo del cuerpo como medio para la interpretación de la “partitura”, lo que convierte al artista en un instrumento más, en sujeto y objeto de una performance. En estrecha relación con el movimiento y la corporeidad que imprime el intérprete a la partitura, sobresale el carácter objetual y espacial de la concepción de la música. Las imágenes del sonido producidas por los artistas Fluxus se apoyan en el empleo de una serie de objetos que adquieren una dimensión sonora, que ponen en evidencia la interrelación entre los sentidos de la vista y el oído. Se trata, además, de un concepto de partitura como proyecto y obra abierta, susceptible de ser interpretada por cualquier persona, y en la que se apuesta por el azar y lo imprevisible. Estas dos características específicas guardan relación con otras más generales de Fluxus como es la disolución de los límites entre las distintas disciplinas artísticas, situación para la cual Dick Higgins acuñó el término “intermedia”.¹

Aunque los límites de Fluxus como vanguardia son muy difusos, tanto en lo que se refiere a sus orígenes como en lo que respecta a los miembros que lo integraron en cada época, existe coincidencia a la hora de establecer que Fluxus “empezó” con una serie de conciertos organizados por el lituano George Maciunas en su AG Gallery de Nueva York, en el año 1961, y con el proyecto de publicar un periódico llamado Fluxus. Pero más allá de esta quimera editorial, Fluxus ante todo tomó forma en Europa occidental, en una producción pasajera y puntual de acciones y conciertos, muchos de los cuales nunca fueron grabados. Dichos eventos se iniciaron en Wiesbaden, en septiembre de 1962, y luego continuaron en París, Copenhague y Düsseldorf, y aunque no solían atraer mucho público, ni gozaban de buena publicidad, acabarían constituyendo la semilla que permitiría la aparición de todo un arte escénico nuevo en los años sesenta. Hoy es sabido y reconocido en general que, aunque se tomen como “punto de partida” de Fluxus los eventos organizados en Wiesbaden, ya se habían producido simultánea e independientemente en distintos lugares del mundo manifestaciones Fluxus antes de 1962 (Block, R., 2007: p. 14).²

En todo caso, cualquiera que sea el inicio de Fluxus, conviene subrayar que por primera vez en el siglo XX, la música tendría un papel dirigente dentro de un movimiento de vanguardia que agrupaba distintas estrategias y varios lenguajes artísticos, y aunque Fluxus quedaría prácticamente olvidado durante las décadas siguientes, a diferencia de lo que ocurrió con el Pop Art y otros movimientos de los sesenta, sus huellas aparecen tanto en los movimientos artísticos de los años sesenta, como en décadas posteriores (Smith, O., 1993:

¹ Dick Higgins acuñó la fórmula de “intermedia”, que quería distinguir cuidadosamente de “multimedia”. El arte multimedia resultaba de la suma y yuxtaposición, mientras que el arte intermedia se situaba en los espacios, hasta entonces vacíos, entre las artes rígidamente separadas y definidas. Los principios rectores del arte intermedia eran la substracción y la reducción, más que la adición, porque la acción intermedia también quería ser, en palabras de Maciunas, concreta, monomórfica, especialmente en las lacónicas piezas de George Brecht, cfr. HUYSSSEN, Andreas, “Regreso al futuro: el contexto de Fluxus” en *En L'esprit de Fluxus*. Barcelona, Fundació Tàpies, 1994. Una selección del texto de A. Huyssen para el catálogo de esta exposición celebrada en la Fundación Tàpies se reproduce en el dossier de la muestra *FLUXUS, Una larga historia con muchos nudos*. Alemania 1962-1994. Sevilla, CAAC, 2007.

² En Japón (Ay-O, Takehisa Kosugi, Shigeo Kubota, Yoko Ono, Takako Saito, Mieko Shiomi), en los Estados Unidos (George Brecht, John Cage, Dick Higgins, Alison Knowles, La Monte Young, George Maciunas, Jackson Mac Low, Terry Riley, Robert Watts), en Francia (Robert Filliou, Jean-Jacques Lebel, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Emmett Williams), en Holanda y Dinamarca (Eric Andersen, Henning Christiansen, Arthur Köpcke, Willem de Ridder), en Praga (Milan Knizak) y en Alemania en el ámbito de Colonia/Düsseldorf (Joseph Beuys, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Tomas Schmit, Wolf Vostell).

p. 30).³ Sin embargo, si queremos determinar si un artista concreto o una obra han estado relacionados con Fluxus, los criterios de pureza y exclusión que proponen algunos de sus antiguos participantes, como Dick Higgins, hacen que el fenómeno Fluxus resulte extremadamente escurridizo. Así, Higgins confeccionó una lista de nueve criterios para saber si una obra era Fluxus, pero, según como se interpreten, estos criterios son tan amplios que incluyen prácticamente todo lo que se ha hecho en la postmodernidad. Robert Watts sugirió cínicamente que “lo más importante de Fluxus es que nadie sabe qué es” (Huyssen, A., 2007, p. 6).

El antecedente más inmediato a Fluxus lo hallamos en el *Black Mountain College* de Carolina del Norte (1933-1957), donde el compositor John Cage fue profesor, actividad que continuó años más tarde en Nueva York, en la *New School for Social Research*, ya a finales de los cincuenta. Esta escuela neoyorquina pronto se convertiría en el centro de un grupo de artistas que incluiría a George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow, Jackson Mac Low, George Maciunas y La Monte Young, muchos de los cuales tendrían papeles fundamentales dentro de Fluxus. El primer *happening* que organizó Cage tuvo lugar en 1952 en la escuela de verano del *Black Mountain College*, un *Untitled Event*, que más tarde Cage llamaría, significativamente, “*Theatre Piece n° 1*”.⁴ La iniciativa fue retomada por Allan Kaprow, que había sido alumno de Cage en *The New School* de Nueva York, y quien en 1958 realizó otra acción artística con la misma denominación —*Untitled*— y un año más tarde en la *Reuben Gallery* de New York, espacio que iba a centralizar muchas de estas propuestas, presentaba los *18 Happenings in 6 Parts*.



George Brecht. *Solo for Violin*. New York, 1964.

³ Fluxus formó parte de una profusa corriente de vanguardia, una marea de movimientos artísticos que germinaron a finales de los años cuarenta, y que constituyeron una respuesta y reacción contra los modelos sociales, culturales y artísticos dominantes. En aquel momento inicial surgieron en Europa los siguientes movimientos artísticos: CoBrA, Internacional Letrista, Internacional Situacionista, Nouveau Réalisme, y Grupo ZERO; en Japón: Gutai y Neo Dada Organizer, y en EE.UU. los Happenings.

⁴ El acto era desarrollado por una serie de artistas (el pianista David Tudor, el compositor Jay Watts, el pintor Robert Rauschenberg, el bailarín Merce Cunningham y los poetas Charles Olson y Mary Caroline Richard) que, con escasa preparación conjunta, recibían una partitura con los tiempos dedicados a cada una de las acciones que debían desarrollar: poner discos antiguos, diapositivas o fragmentos de películas, ensayar en un piano, echar agua de una jarra a otra, leer poesía, bailar, componer en diferentes instrumentos. El evento tuvo lugar en la sala del comedor y sobre cada silla se había colocado una taza vacía, ante la que el espectador debía actuar de manera espontánea. Cage, a modo de director de orquesta, ataviado con traje negro y corbata, leía un texto sobre la relación entre música y el budismo Zen, así como fragmentos de las obras completas del místico dominico alemán Meister Eckhart (Goldberg, R., 1998).

Tal y como establece Óscar Cornago, atendiendo a la tipología establecida por Lyotard (en *La condición postmoderna*, 1979), frente al discurso narrativo, la corriente artística liderada por John Cage quedaba marcada por el discurso performativo, “el *happening*, a diferencia de lo que ocurría con los discursos narrativos, no necesitaba ninguna otra legitimación que su propia presencia y funcionamiento como proceso de realización en un tiempo y en un espacio. El discurso performativo rechazaba cualquier otro metadiscurso que lo justificase, imponiendo al espectador una materialidad temporal y espacial que, renunciando a su capacidad referencial, se “presentaba” a sí misma, dejando en suspensión la producción de un significado concreto” (Cornago, O., 2000).

Este grupo de iniciativas retomaban el camino abierto por Marcel Duchamp, el Dadaísmo y el Surrealismo durante los años veinte y treinta, para cuestionar la condición y naturaleza del arte en la sociedad, sus mecanismos básicos de significación, la relación entre objeto y espectador, y la actitud de este último frente al arte. En este sentido, *Fontaine*, de Duchamp, obra de 1917, adquirió un carácter fundacional. La mirada del espectador cobraba una importancia de primer orden al convertirse en el elemento transformador de la realidad. El espectador abandonaba su función pasiva para desarrollar, a través del acto de la mirada, una acción artística de naturaleza performativa y, por tanto, transformacional. Revestidas las acciones más cotidianas por su nueva condición artística, se creaba una nueva manera creativa, libre y lúdica de percibir la realidad/el arte.

A propósito de Duchamp, de singular relevancia tanto para John Cage como también para Fluxus son dos piezas musicales que compuso en el año 1913, el mismo año en que el artista inventa el *Ready-made* con la célebre rueda de bicicleta sobre un taburete. Duchamp, en la composición *Erratum musical* rasgó un cartón dividiéndolo en pequeñas cartas y escribió una nota en cada una de ellas. Después mezcló todas las cartas en un sombrero y las extrajo una por una. Las notas eran apuntadas según la secuencia en que habían sido extraídas. La partitura fue establecida para tres voces (para sus dos hermanas y para él mismo). Como texto puso una definición de la palabra "imprimir" de un diccionario francés. La segunda composición de Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires même. Erratum musical*⁵ es algo más complicada. Fue compuesta a través de un mecanismo especial: una máquina que contenía 85 pequeñas piezas esféricas, una por cada nota, desde la más grave hasta la más aguda. Esas piezas pasaban por un embudo e iban a parar a unas vagonetas. De esa manera se concluía un fragmento musical. El mismo año Duchamp compuso *Sculpture musicale*, pensada para un performance que combinaba elementos visuales y sonoros, de la que sólo se conserva una anotación en un pequeño trozo de papel.⁶ Aparte de la composición basada en las reglas del azar, Duchamp dio impulso a algo que adquirió importancia para muchas composiciones Fluxus: la visualización de la música, a la vez que contribuyó de modo decisivo al comportamiento teatral de estos artistas. Antes de Duchamp, con Erik Satie comenzó algo que podemos designar como "música conceptual", y aquí se encuentran también los inicios de la "música visual", como muestran su célebre *Composición en forma de pera*, o la música en forma de olas en la composición *Le bain de mer*, de 1914 (Block, R., 2007: pp. 18-20). Además de Satie, Luigi Russolo, destacado miembro del movimiento futurista,

⁵ Este mismo título fue empleado dos años más tarde por Duchamp, en su obra plástica *La novia desnudada por sus solteros*, incluso también denominada el Gran vidrio, una “parodia del amor mecánico en el mundo moderno” (Ramírez, Juan A., 1993).

⁶ Registro auditivo en: <http://onedyleft.vacuum.com/play/equalizer/duchamp.html> [consultado el 30 de mayo de 2011].

compone la denominada “música de ruidos” con los instrumentos llamados “intonarumori”, ofreciendo decisivas posibilidades de cara al desarrollo de las formas de creación musical.

Para George Maciunas, sin embargo, John Cage es el punto culminante desde el que se estructura Fluxus: “We have the idea of indeterminacy and simultaneity... like Futurist music of Russolo. Then we have the idea of Ready-made and concept art from Marcel Duchamp. Okay, we have the idea of collage and concretism coming from Dadaist... They all end up with John Cage with his prepared piano, which is really a collage of rounds”.⁷

De lo que no cabe la menor duda es que este tipo de comportamientos artísticos exigía una nueva actitud por parte del público, y obligaba a un nuevo proceso de recepción al que el espectador de sistemas artísticos más tradicionales no estaba acostumbrado. El desafío inherente a muchas de las acciones musicales, presentadas como juegos o “números” teatrales, y su clima de espontaneidad o creación inmediata, sin necesidad de apoyos ajenos a sus propias reglas, exigía la suspensión de la credibilidad por parte del espectador (Cornago, O., 2000). Las performances Fluxus, alejadas de toda referencialidad, conllevaban una crítica a todo tipo de convenciones artísticas y, por ende, sociales, por lo que implícitamente forzaban de algún modo la denominada por Jacques Rancière emancipación del espectador, desatando la oposición entre mirar y actuar, entre asimilar o intervenir. Se trataba de acontecimientos artísticos que acaban favoreciendo la comprensión de que mirar es una acción y que “el espectador emancipado también actúa... observa, selecciona, compara, interpreta... participa en la performance rehaciéndola a su manera...” (Ranciere, J., 2010, p: 19).

En todas estas creaciones, la función del espectador cobraba más importancia que nunca, ya que era su mirada —en la medida de que partiese de una actitud creadora y no pasiva— la única que tenía el poder de convertir la acción del actor en un objeto artístico. De esta suerte, Duchamp entendía la actividad performativa como la capacidad transformadora de la mirada del espectador sobre un objeto o acción extraído de su contexto real (Cornago, O., 2000).

Umberto Eco a partir de una consideración revolucionaria del objeto artístico en su proceso de comunicación publicó en 1962 *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*.⁸ En este conjunto de ensayos, se abordaba el estudio de una serie de poéticas —que el autor llamaba de la “obra abierta”— marcadas por una determinada actitud del artista “ante la provocación del Azar, de lo Indeterminado, de lo Probable, de lo Ambiguo, de lo Plurivalente”, y que precisaban de forma especial de la intervención activa del espectador para su definición última. Umberto Eco explicó en este ensayo una de las principales motivaciones que le llevó a escribirlo, la música experimental de los años cincuenta -con la que entró en contacto durante los años en los que trabajó en la RAI-: “Dos plantas por encima de mi despacho estaba el estudio de fonología musical, en aquel período encabezado por Luciano Berio. Lo frecuentaban Maderna, Boulez, Pousseur, Stokhausen, todo era un sibilar de frecuencias, un ruido de ondas cuadradas y sonidos blancos”.

⁷ “Tenemos la idea de indeterminación y simultaneidad... como la música futurista de Russolo. Tenemos la idea de *Ready-made* y arte conceptual de Marcel Duchamp. De acuerdo, tenemos la idea de collage y concretismo de los Dadaístas... Todo ello confluye en John Cage, con su piano preparado, el cual es realmente un collage de todo” (René Block, 2007: p. 21). Sobre la improvisación y la indeterminación como momentos de la composición misma existen publicaciones recientes (Gianera, P., 2011).

⁸ En esta obra Eco afirma que para interpretar la forma artística se necesita de la cooperación del destinatario (lector, espectador, etc.). En este sentido, el arte contemporáneo produce “obras abiertas”. Esta proposición de abertura y polisemia de la obra introduce la consecuencia sostenida por Barthes: la muerte del autor.

Música-performance-objetos

En los últimos años de la década de los cincuenta, coincidiendo con las clases que en la *New School for Social Research* en N. Y. impartió John Cage, donde animaba a los alumnos (entre los que estaban Allan Kaprow, G. Brecht, Al Hansen, etc.) a buscar nuevos medios para la práctica creativa (como la generación de una partitura musical mediante procedimientos aleatorios, o el uso del sonido del entorno utilizado como *ready-made* auditivos), aumentaron los caracteres visuales -tanto objetuales como escénicos- en la obra de este compositor norteamericano. Pero si la arquitectura o la pintura modernas se habían convertido en Estados Unidos en la expresión artística dominante de la posguerra, los experimentos musicales de Cage no tuvieron el mismo reconocimiento. Mientras tanto, en la Alemania Federal de los años cincuenta se desarrolló la experimentación musical ligada a lo que se llamó la Nueva Música,⁹ y fue allí donde Cage causó gran sensación en 1958, interpretando junto a Cornelius Cardew y David Tudor su *Musik Walk*,¹⁰ en la galería Jean-PierreWilhelm (Düsseldorf), con la cual reclamaba la liberación de la pura materialidad del sonido y la emancipación del ruido de su opresiva exclusión del reino de la música.

En enero 1959 John Cage presentó en Milán, en un concurso de televisión italiano llamado "Lascia o Raddoppia" (Doble o Nada), la composición *Water Walk*. Este modo irónico de introducir un concepto experimental de la música en un contexto espectacular (siguiendo la concepción establecida por Guy Debord en su conocido ensayo sobre la alienación social provocada por los medios de comunicación contemporáneos), implicó mayor énfasis teatral en la "puesta en escena" de dicha composición. En esta ocasión, Cage utilizó 34 materiales, así como un magnetofón de una sola pista. Los objetos requeridos estaban relacionados principalmente con el agua, por ejemplo, una bañera, peces de juguete, una olla a presión de donde se extrae vapor, cubitos de hielo, un pato de goma, etc. Ese mismo año de 1959, el artista surcoreano Nam June Paik presentó su primera acción fuera de los límites de la música convencional y lo dedicó al artista que le inspiró: *Homenaje a John Cage. Música para magnetófono y piano*. En una carta escrita el mismo año, Paik subrayaba los elementos principales de su homenaje y describía tres movimientos que sumaban un total de 10 minutos:

"Primer movimiento: Marcel Duchamp+ Dostoievsky= K. Schwitters, Varieté= Variation". Demuestra que lo sublime es esencialmente inseparable de lo feo y lo cómico".

⁹ Al contrario de lo que ocurría en los Estados Unidos, en la República Federal Alemana de los años cincuenta no había prácticamente ningún nuevo movimiento autóctono en pintura, sin embargo, con los abundantes festivales de música y ópera, y los numerosos conciertos, Alemania Occidental quería escapar a las presiones del presente y de la memoria de los años del nazismo, (Huyssen, A., 2007, p. 6).

¹⁰ La partitura consiste en una hoja transparente de plástico con cinco líneas paralelas dibujadas, diez hojas sin numerar con diferentes cantidades de puntos, varios cuadrados transparentes con líneas entrecruzadas dibujadas en varios ángulos -se conserva un manuscrito en la Biblioteca Pública de Nueva York, fechado el 24 de septiembre en Estocolmo (Suecia)-. Los intérpretes usaron estos materiales siguiendo las instrucciones de Cage; de esta forma cada uno creaba su papel usando sonidos para producirlos en diferentes puntos dentro o alrededor del piano, en la radio o con instrumentos auxiliares (incluyendo sus propias voces). Basándose en esta pieza musical, Merce Cunningham estrenó en 1960 *Music Walk with Dancers* en la biennial de Venecia, dentro del XXIII *Festival Internazionale di Musica Contemporanea*, en el Teatro la Fenice de Venecia. Los bailarines encargados de ejecutar la coreografía fueron Merce Cunningham y Carolyn Brown, cfr. <http://www.johncage.info/index3.html> (consultado el 23/8/2011).

Segundo movimiento: Tan aburrido como sea posible; como Proust, Palestrina, el Zen, el canto Gregoriano, la Misa, el café Parisino, la vida, el sexo y los perros mirando al horizonte.

El Tercer movimiento es más filosofía de la música que música filosófica. Citas de Artaud y Rimbaud sonando por los altavoces".¹¹

También siguiendo las enseñanzas de Cage en Nueva York, George Brecht, desarrolló el concepto de "partitura evento", con el que estructura el espacio y el tiempo de la obra e invita al espectador a participar en ella. De este modo, en *Pieza con cartas para voz* (1959), pensada para un número de intérpretes variable, Brecht establece la disposición de los ejecutantes en un espacio determinado, los objetos que deberán manipular y el tipo de sonidos que podrán elegir, así como la duración de los mismos y el momento en el que se debe acabar la pieza.¹² La incidencia en los aspectos espacio-temporales, así como el papel del espectador en la composición conforman un tipo de pieza musical que se aproxima al *happening* o a las instalaciones. Ya en su primera exposición *Toward Events: An Arrangement* (1959) en la *Reuben Gallery* de Nueva York, Brecht había reunido objetos de forma similar al modo utilizado por Robert Rauschenberg en sus ensamblajes, la diferencia radical, sin embargo, estaba en el énfasis puesto por Brecht en el aspecto temporal y de participación, aspectos implícitos en los términos "evento" y "arreglo", que daban título a la exposición. Brecht compuso también ese año la "partitura" *Drip Music* en la que se señala como únicos objetos necesarios para crear música una fuente goteante y una palangana para recoger cada una de las gotas vertidas. De este modo explicaba Brecht sus primeras creaciones: "En 1958 y 1959 asistí a las clases de música experimental de John Cage en la *New School for Social Research* de Nueva York. Por aquel entonces centraba mi interés en resolver problemas como el de crear piezas musicales de duración aleatoria en lugar de predeterminada (*Candle Piece for Radios*), o el de introducir elementos de juegos, como los naipes, en las partituras musicales (*Card Piece for Voice*). Las piezas tenían un resultado muy teatral, una vez interpretadas, tan interesantes en lo visual y en lo ambiental como en lo auditivo, pese a que se interpretaban con la máxima economía de medios y el mínimo alboroto posible. Cada vez me disgustaba más que el acento recayera en las cualidades puramente auditivas de una situación, y así, hacia el otoño de 1959, ya había decidido dar el título de *Towards Events*, convencido de que la palabra "evento" se acercaba más a la experiencia multisensorial (total), que a mí me interesaba más que ninguna otra".¹³

Si en las hasta ahora comentadas partituras de Brecht se requería la presencia de un intérprete, de manera que el resultado de la pieza era bastante teatral, las que compone en los primeros años sesenta irán prescindiendo del músico-actor ejecutante en aras de subrayar el carácter musical de los objetos y acciones simples. Se trataba de percibir esos objetos y acciones como eventos, y viceversa, eventos como algo temporalmente limitado, casi objetual. El traslado del interés por lo sonoro hacia el interés por lo objetual, en sus obras de comienzos de los sesenta, está relacionado, asimismo, con la crítica que el artista hace al marco institucional y a los mecanismos para la distribución del arte. De este modo, sus primeros "*Chair*

¹¹ <http://www.medienkunstnetz.de/works/hommage-a-cage/> (consultado el 20/5/2011).

¹² <http://www.uclm.es/artesonoro/Brecht/Html/cartas.html> (consultado el 20/5/2011).

¹³ <http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/2signo/index.htm> (consultado el 23/8/2011).

Events”, en 1961, en los que colocaba una partitura real o un instrumento musical junto a un objeto cotidiano inalterado, como una silla, constituyeron una expresión de resistencia frente a la exigencia de las galerías de presentar su trabajo de manera formal.¹⁴ En consonancia con este tipo de creaciones, las reflexiones de Brecht reflejan una concepción de la música sustentada en el objeto:

"Imagínese que la música no sea sólo sonido. ¿Qué podría ser entonces? Meditando sobre esto hice una serie de propuestas. Un cuarteto de cuerda, por ejemplo, donde los intérpretes (solistas, instrumentalistas) simplemente baten las palmas... Si la parte esencial de la música es el tiempo, entonces todas las cosas que tienen lugar en el tiempo podrían ser música... Yo creo que hoy todavía no sabemos si la música debe tener sonido -si la música implica necesariamente el sonido, o si no. Y si no lo hace, una posible dirección de la investigación es ver lo que podría ser. Lo que aquí tenemos es investigación musical transformada en investigación del objeto" (Block, R., 2007, p.: 24).

Esta idea brechtiana de la música como proceso, en el que la parte acústica y visual se complementan, y en la que no hay cabida para un director o intérprete, se dejará sentir en las creaciones que, décadas más tarde, realizará Robert Filliou. Poeta y artista francés, Filliou subrayó la concepción visual de la música en su instalación *Musique Télépathique n° 21*, de 1984, continuación de una serie de instalaciones que realizó entre 1976-78. En *Música telepática n° 5*, dispuso en la sala una serie de atriles para sostener partituras musicales generando con ellos un gran círculo. El soporte de las partituras había sido sustituido por una carta de póker y en cada atril se podía ver una pequeña nota con indicaciones individuales. La obra buscaba la interrelación visual y sonora entre los diferentes atriles teniendo en cuenta las distancias que los separan. Una comunicación que se producía “telepáticamente”, y donde la ausencia de sonidos generaba una inquietud por discernir lo oculto a través de la captación del sonido que emanaba de cada uno de los objetos. Filliou lo explicaba de este modo:

"Como una característica destacada de los artistas asociados a Fluxus podría ser considerado el acuerdo de concebir la vida entera como música. Como un proceso musical en el que la parte acústica y visual se sostienen en la balanza. Una mariposa voladora es un evento musical tanto como el goteo de un grifo. Los atriles son signos visuales de la música. En este ordenamiento no hay sitio para un director. Los objetos montados se comunican directamente entre sí. Como en un conjunto de cámara" (Block, R., 2007, p.: 24).

Más allá de las contingencias objetuales y temporales que preocuparon a Brecht en sus *events*, otra alternativa musical en el contexto Fluxus que analizamos es la que representan las creaciones de Wolf Vostell, también discípulo de Cage, especialmente en las acciones y happenings que realizó aquel desde 1958. Vostell designó a partir de ese año con el término *dé-coll/age- Musik* aquellos procesos acústicos que provenían de fenómenos de des-composición fortuitos (Ariza, J., 2003, p.: 77). Se trataba de auténticos *ready-mades* sonoros que

¹⁴ Brecht presentó su *Three chair events* en la exposición *Environments, Situations, Spaces* en la Martha Jackson Gallery de Nueva York, donde se incluía también el *Yard* de Kaprow, el *Spring Cabinet* de Dine, y una obra sin título de Whitman. Todas estas creaciones instauraban nuevas relaciones entre la obra y la galería.

constituían procesos, como el estallido de una bombilla, los carteles que son arrancados de las paredes, el golpe de objetos que caen al suelo, etc. En el I Festival Fluxus (Wiesbaden, 1962) Vostell presentó *Kleenex*, creación definida como *Acción-Música-Dé-collage*. Consistía en borrar con ácidos reportajes políticos de las páginas de las revistas *Life* y *Paris Match*, el sonido del frotamiento era amplificado con micrófonos de contacto que llevaba en las manos produciendo un gran ruido (“como una tormenta”), al mismo tiempo lanzaba unas 200 bombillas de distinta potencia contra un grueso cristal sostenido por unos ayudantes y situado a mitad de camino entre el artista y la sala de butacas, amplificando también el sonido con micrófonos. El concierto duró 12 minutos y al final Vostell “borraba” el cristal con una tarta (Lozano, M^a M., 2000).

*“yo hice visible el ruido al mismo tiempo que la desaparición de la forma: cuando mantiene su forma [la bombilla] hace luz, cuando la pierde hace ruido. Aquellas que no estallaban hacían un ruido apagado”.*¹⁵

El interés de Vostell por el ruido como protagonista de la obra sonora le llevó a trasladar al público a espacios no convencionales, es el caso del “concierto happening”: *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* (1964), donde el aeropuerto militar de la ciudad alemana de Ulm se convirtió en un singular auditorio que acogió a 300 personas expuestas al ruido de tres reactores durante 12 minutos.

Un aspecto particularmente interesante en relación a la sinestesia producida por los objetos musicales es el empleo de soportes de grabación como objetos artísticos, por ejemplo, la fascinación de muchos artistas que reconocieron la característica dual de un disco como objeto productor de sonido y como objeto artístico visual, algo que ya fue señalado por Moholy-Nagy en su artículo en *Der Sturz* de 1924: “La nueva creación en música. Las posibilidades del fonógrafo”. Discos y cintas magnéticas sirvieron de materia prima, *ready-made*, para muchos artistas que lo utilizaron en discursos basados principalmente en la sinestesia. Tal y como señaló Javier Ariza en su lectura plurisensorial del arte del siglo XX, de la misma manera que se puede visualizar a partir de lo que se oye, por ejemplo en la radio, no se puede separar el oído del resto de los sentidos ya que están sometidos a asociaciones (Ariza, J., 2003).

Filliou, en su declaración sobre los objetos como signos visuales de la música, se refería a una de las radicales composiciones tempranas de *La Monte Young*. La “*Composition 1960 #5* (1960)”, conocida como “*Butterfly piece*”:

*Suelta una mariposa (o varias mariposas) en el lugar de la actuación. Cuando se termine la composición, asegúrese de que la mariposa pueda volar hacia fuera. La composición puede tener cualquier duración pero si se dispone de un tiempo limitado, las puertas y las ventanas pueden abrirse antes de soltar a la mariposa y la composición puede considerarse como terminada cuando la mariposa ha salido fuera.*¹⁶

Con la “*Butterfly piece*” Young dio uno de los pasos decisivos para Fluxus más allá de la “*silent piece*”, “*4'33*”, de Cage, que intentaba todavía considerar como música los ruidos que

¹⁵ http://www.sinfoniovirtual.com/revista/001/wolf_vostell_la_vida_como_ruido.php#_ftn2 (consultado el 23/8/2011).

¹⁶ <http://www.uclm.es/artesonoro/lamonteyoung/html/5.html> (consultado el 23/8/2011).

se producían. Para Young, esto se convierte propiamente en accesorio, abandonando el mundo de la música "audible" y dirigiéndose al de la "música visual" y de la acción. En sus composiciones nº 3 y nº 4, del mismo año, deja enteramente al público decidir si lo que sucede es considerado como música o no:

*Anunciar al público cuando va a comenzar y terminar la obra si la duración tiene un límite. Puede ser de cualquier duración. Anunciar después que cualquiera puede hacer lo que quiera durante la duración de la composición.*¹⁷

En 1962 Maciunas, considerado como hemos señalado anteriormente, el espíritu fundador de Fluxus, participó en la velada organizada en la galería Parnass titulada *Después de John Cage*, allí leyó su manifiesto *Neo-Dada in Music, Theatre, Poetry, Art*, donde rompía con los límites entre las artes en las que los factores "espacio" y/o "tiempo" constituían su identidad. Se trataba, definitivamente, de subrayar las coordenadas espacio-temporales de creaciones artísticas acordes con las nuevas actitudes de los artistas, obras en las que premeditadamente se renunciaba a la separación arte-vida y se abogaba por la inclusión de objetos y gestos cotidianos. "Así pues, las nuevas actitudes de los artistas pueden cartografiarse en referencia a dos coordenadas: la coordenada horizontal, que define la transición del arte "temporal" al arte "espacial" y de vuelta al "temporal" y "espacial", etc. Y la coordenada vertical, que define la transición del arte extremadamente artificial, el arte ilusionista, el arte abstracto (que quedan fuera de este ensayo), al concretismo suave... o más bien no-artificial hasta que se convierte en no-arte, anti-arte, naturaleza, realidad", (AA.VV., 2007, MACBA, p. 132). Imbuído por ese espíritu neodadá, Maciunas participó por invitación de Nam June Paik, otro destacado artista inconformista, en la reunión *Neo-Dada in der Musik* y, en septiembre de ese mismo año 1962, Maciunas organizaba el primer festival Fluxus, *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*, en Wiesbaden.¹⁸

En este primer festival Nam June Paik presentó la célebre *Zen for Head*, una obra difícilmente clasificable –como todas las creaciones Fluxus–, basada en la *Composition 1960 nº 10 to Bob Morris*, de La Monte Young. Pero de mayor interés a nuestro propósito son la serie de acciones absolutamente transgresoras que Paik realizó utilizando el violín como objeto del cual extraer, de forma totalmente inusual, nuevos sonidos y significados. Paik rompía un violín sobre una mesa en *One for Violin Solo* (1962), o lo arrastraba hacia él con una cuerda, como en la acción de 1961 *Action with a violin on a string* (1961, *Exposition of Music–Electronic Television*), una acción que inspirará a otras realizadas años más tarde (*12º Annual New York Avant-Garde Festival*, Nueva York, 27 de Septiembre de 1975). En todos estos eventos, el artista pretendía modificar el comportamiento y la respuesta habitual del espectador ante instrumentos sacralizados por la tradición musical, aspecto este, por otro lado, común a otros miembros de Fluxus. Con semejante intencionalidad, Paik realizó algunas creaciones intermedia, como la expuesta en la muestra *Exposition of Music-Electronic T.V.* en la galería Parnasse de Wuppertal (1963), consistente en "tres pianos preparados" con relojes, diferentes objetos sonoros de uso común, y trece "televisores preparados" que emitían, cada uno de ellos, una versión distinta de un mismo programa. Con esta videoescultura, la

¹⁷ <http://www.uclm.es/artesonoro/lamonteyoung/html/3.html> (Consultado el 23/8/2011).

¹⁸ Este festival ofreció una serie de 14 conciertos repartidos en cuatro semanas. A continuación se inició una gira por varias ciudades, Ámsterdam, Londres, Copenhage, París, etc. En New York los eventos Fluxus tuvieron lugar a partir de 1964 donde Maciunas llegó también a publicar las ediciones Fluxus de objetos, cajas, películas y videos.

primera realizada por Paik, el artista se mostraba cercano a las tesis de John Cage (al que había conocido en el festival internacional de música de Darmstadt), y pretendía modificar no sólo la usual actitud del espectador ante el piano, sino también la ya entonces devota admiración del telespectador ante el televisor, una actitud alienada por los media, que unos años más tarde denunciaría Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967).

En 1964 Paik se trasladó a Nueva York después de haber tomado parte en todos los festivales Fluxus más importantes en Europa, allí entró en contacto con la cellista Charlotte Moorman que organizaba el *New York Avantgarde-Festival*, un evento que tenía lugar anualmente. Entre Paik y Moorman surgió un estrecho trabajo en colaboración que trajo a la música una nueva dimensión icónica: el sexo. Las composiciones tempranas de Paik ya contenían fuertes momentos sexuales, como su *Danger Music for Dick Higgins (Creep into the Vagina of a Live Female Whale)*, o su *Symphony n° 5*, en donde una parte determinada está pensada para "tocar (muy alto) el piano con pene erecto". Con Charlotte Moorman como intérprete realizó muchas de sus "Músicas sexuales", como la *Opera Sextronique* en el Carnegie Hall de Nueva York (1967) donde Paik y Moorman fueron detenidos por la policía.

Una importante aportación al imaginario musical Fluxus fue la de Joseph Beuys. Aunque compartió las teorías Fluxus, organizando el concierto Fluxus de Düsseldorf, y participando en distintas representaciones, pronto desarrolló su propia concepción artística a partir de contextos histórico-espirituales que iban más allá de estas experiencias. Sus acciones llegarían a ser más rigurosas y no dejarían espacio a las casualidades requeridas por la forma libre de Fluxus, estando presididas por su imagen, y no requiriendo la participación directa del espectador al ser más estructuradas y premeditadas. Sirvan como ejemplos de este planteamiento artístico sus célebres *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965) o *Me gusta América y a América le gusto yo* (1974).¹⁹ Pero aunque sus acciones llegaran a estar discreta o explícitamente planificadas, seguirá Beuys compartiendo con Fluxus la idea de que el arte no es algo añadido a la vida sino un medio de explicación de la actividad humana cotidiana, y por ende, la música, o si se prefiere, el arte sonoro, se integra en esa realidad.

El objeto escultórico con connotaciones sonoras ya está presente en una serie de trabajos plásticos de Beuys anteriores a su relación con Fluxus. En *Stummes Grammophon* (1958) presenta un gramófono esquemático donde emplea el hueso de un animal para el brazo del tocadiscos. En la tradición de los *ready-mades*, este gramófono, no deja de ser un objeto mudo que busca transmitir una sonoridad a través del material compositivo. Pero Beuys se sintió atraído por la concepción de la música de John Cage, y uno de los aspectos del músico norteamericano que más influyó en Beuys fue la idea de que una pieza musical es un proceso en continuo cambio, un fluido, y no una entidad cerrada y codificada. De este modo, a principios de febrero de 1963, cuando Joseph Beuys monta el *Festum Fluxorum Fluxus* en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, efectúa su primera aparición pública de importancia presentando el primer movimiento de la *Sinfonía Siberiana*, que ya introduce elementos recurrentes en acciones posteriores, como la pizarra, el piano y la liebre muerta. Tras ejecutar una pieza de Satie al piano, Beuys trabaja con unos montones de arcilla sobre dicho instrumento, y unos cables que convergen en la liebre colgada sobre el encerado. En un momento dado extrae el corazón del animal, articulando un sacrificio de muerte, un acto simbólico

¹⁹ Josep Beuys, artífice del despegue del arte conceptual en Europa a partir de los sesenta, asignó al arte la misión de transformar revolucionariamente los lenguajes y los conceptos, como salida a la crisis en que según él estaba sumido el organismo social.

para la regeneración (Bernárdez, C., 1999, p.: 88). “La pizarra había que entenderla como una extensión lógica de sus dibujos de finales de los años cuarenta, la liebre figura también frecuentemente en estos dibujos y el piano es elemento recurrente de las performances fluxus desde Cage a Maciunas” (Guash, A. M^a, 2007, p.: 149).²⁰

Más allá de subvertir el papel tradicional asignado al intérprete y al instrumento, el artista supera con esta obra las barreras entre las artes (música-artes plásticas), y se presenta como un creador sin límites que rompe fronteras entre distintos lenguajes, a la par que proyecta, mediante la forma musical, un discurso marcadamente conceptual sobre la misión del arte y del artista en la sociedad.

Composición para dos músicos fue otra pieza presentada por Beuys en el *Festum Fluxorum Fluxus*, que consistía en un juguete de hojalata con dos payasos en movimiento que tocaban instrumentos. La desacralización del concepto tradicional de concierto resulta también evidente en esta obra, particularmente por el rol desempeñado por los personajes que manipulan los instrumentos, todo un desafío a la imagen habitual del intérprete. Esta concepción del intérprete/actor mecánico evoca el concepto de “supermarioneta”, acuñado a principios del siglo XX por Gordon Craig, un concepto con el que el escenógrafo y director británico trataba de argumentar la función del actor como un elemento plástico más en el espacio en el que tiene lugar la representación.²¹ Con composiciones de este tipo, Beuys vio en la forma musical de exposición, una ampliación de sus concepciones plásticas, llegando a acuñar el concepto de plasticidad del ruido y del sonido, y entendiendo a ambos como materiales plásticos.

El desconcierto del público ante este tipo de acciones era siempre considerable, la ambigüedad de las mismas resultaba molesta, pero la irritación del espectador era intencionada, y se verificaba a través de su inclusión en el proceso de producción. La tesis de que “todo hombre es un artista”, de Joseph Beuys, remitía directamente a la abierta y creativa actitud del espectador frente al producto artístico, que como performance o como apunte conceptual debía con frecuencia surgir sólo en el espectador.

Sin duda, los integrantes de Fluxus destronaron con sus acciones la música convencional y, mediante un gesto de rebeldía y de apuesta por los nuevos lenguajes, se pronunciaron contra lo establecido. Desde una disciplina artística como la música, en un contexto internacional que ya en la década de los sesenta y setenta apuntaba hacia un futuro desesperanzador, y en el que la capacidad crítica de las sociedades se vería mermada por el espectáculo (tal y como pronosticó Debord en su ensayo de 1967), las creaciones Fluxus trataron de agitar las conciencias.

La concepción de la música en el entorno Fluxus, y la imagen que proyectó de ella, tiene mucho que ver con el giro performativo experimentado por las artes escénicas a lo largo del siglo XX, especialmente a partir de los años sesenta. Una tendencia que desembocaría en la ruptura con los códigos ilusionísticos o representativos convencionales, en aras de lograr un mayor acercamiento a lo real. Para ello resultaba necesario eliminar la distancia entre el arte y la vida, así como la falta de diálogo entre ellas que la mayor parte de las vanguardias históricas habían fomentado. Más que representar, se trataba de presentar un objeto, una

²⁰ El propio Beuys escribió: “Si con la liebre, que aparece por primera vez en este concierto, pretendo expresar una relación de contenido con el nacimiento y la muerte, con la transformación en materia, eso no tiene nada que ver con los aspavientos neodadaístas para escandalizar al burgués” (Guash, A. M^a, 2007, p.: 149).

²¹ La utopía estética mecanicista del músico/actor llevada al extremo de la expresión plástica será puesta en práctica en interesantes creaciones vinculadas a movimientos de la vanguardia histórica, como el Futurismo o la Bauhaus.

acción, o un sonido dentro de los márgenes de lo cotidiano. Este giro representó, además, una subversión respecto a la tradicional especificidad de cada arte, hasta el punto que la indeterminación de muchos de aquellos eventos dificultaba la labor de críticos e historiadores a la hora de definirlos.

La intersección entre la música y las artes plásticas, el acento puesto en el carácter de evento participativo, así como el desarrollo de una noción del sonido convertido en objeto/concepto, son aspectos clave a la hora de interpretar las creaciones Fluxus. En su conjunto, dichas “composiciones” acabaron proyectando en la década de los sesenta una potente imagen entonces desconocida de la música, una imagen de la música en el campo expandido.²²

²² Utilizo aquí la afortunada locución empleada por Rosalind Krauss en su conocido ensayo *La escultura en el campo expandido*, para referirme a la confluencia de la música con otras artes en un territorio más amplio del hasta entonces limitado a cada manifestación artística.

Referencias

- AA.VV. (2007). *Un teatro sin teatro*. Barcelona: MACBA.
- AA.VV. (2007). *FLUXUS, Una larga historia con muchos nudos*. Alemania 1962-1994. Sevilla: CAAC.
- Ariza, J. (2003). *Imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bernárdez, C. (1999). *Josep Beuys*. Hondarribia: Nerea.
- Bolck, R. (2007). “Música Fluxus: el acontecimiento cotidiano”, conferencia pronunciada el 12 de diciembre de 1994 en la Fundació Tàpies, Barcelona, con motivo de la exposición *En el espíritu de Fluxus*, en *FLUXUS, Una larga historia con muchos nudos*. Alemania 1962-1994. Sevilla: CAAC.
- Cornago, O. (2000). *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Madrid: Visor.
- Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo* (1967). Valencia, Pre-Textos.
- Gianera, P. (2011). *Formas frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Debate.
- Goldberg, R. (1988). *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson.
- Guash, A. M^a (2007). *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.
- Huyssen, A. (1994). “Regreso al futuro: el contexto de Fluxus”. En: *En L’esperit de Fluxus*. Barcelona: Fundació Tàpies.
- Lozano, M^a M. (2000). *Wolf Vostell (1932-1998)*. Guipuzcoa: Nerea.
- Nyman, M. (1974). *Música experimental: de John Cage en adelante*. New York: Schirmer Books.
- Ramírez, J. A. (1993). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- Ranciere, J. (2010), *El espectador emancipado* (2008). Castellón: Ellago Ediciones.
- Smith, O. F. (1993). “Fluxus: A Brief History”. En: J. Jenkins (ed.), *In the spirit of Fluxus*. Minneapolis: Walker Art Center.

Webliografía

- <http://www.johncage.info/index3.html>
- <http://www.medienkunstnetz.de/works/hommage-a-cage/>
- <http://www.uclm.es/artesonoro/Brecht/Html/cartas.html>
- <http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/2signo/index.htm>
- http://www.sinfoniavirtual.com/revista/001/wolf_vostell_la_vida_como_ruido.php#_ftn2

Sobre la Autora

Ms Carmen González-Román: Ms Carmen González-Román imparte Teoría del arte y Estética en el actual Grado en Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Asimismo, desde el inicio del Máster Oficial del Departamento de Historia del Arte de la UMA, Desarrollos sociales de la cultura artística (Cursos 2008-2009 hasta la actualidad) es responsable de la asignatura Artes escénicas y cultura visual. Como investigadora desarrolla una línea centrada en la teoría y la literatura artística, a partir de la cual ha publicado diversos estudios sobre la correspondencia entre las artes y el teatro; la visualidad del teatro italiano y español (siglos XVI-XVIII); la teoría de la perspectiva en España; y las éfrasis arquitectónicas en la Edad Moderna. Al mismo tiempo investiga la hibridación de los procesos creativos en las artes y

la escena contemporánea, temática sobre la que ha tutorizado 12 trabajos de fin de máster, y actualmente dirige cuatro tesis doctorales en proceso de elaboración.