

# Escáner Cultural



## REVISTA VIRTUAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y NUEVAS TENDENCIAS

ISSN 0719-4757


[Principal](#) | [Contenido](#)

### El silencio como modo de acción (II)

 Sáb, 05/08/2010 - 14:28 | [alberto caballero](#)

#### El silencio como modo de acción (II)

 Mié, 09/15/2010 - 06:21 — [alberto caballero](#)

El encuentro con John Cage significó el retorno a un punto original: por un lado a un punto final, la decadencia de las vanguardias aparentemente renovadoras y concluyentes en sí mismas, y por otro la propuesta de que el retorno al origen nos permite una revisión profunda de las estructuras, de los elementos y de los valores hasta el momento considerados intocables. John Cage es un renovador absoluto de estos valores, y un defensor acérrimo a esta vuelta al origen, donde se encontrará con los tres elementos fundamentales a su hacer: el ruido, el silencio, el sonido, por un lado, y por otro saca a las artes, todas, de su encasillamiento clasificatorio y propone una revisión a fondo del tiempo y del espacio, él los denominará el tiempo y espacio sonoro.

(el proceso de una investigación)

*Alberto Caballero*

[acaballero@geifco.org](mailto:acaballero@geifco.org)



*John Cage*

eac

Encuentros con el Arte Contemporáneo

10 años

*Visita guiada y comentada*

*a la exposición de*

*John Cage en el MACBA*

Barcelona, 12 de diciembre de 2009

GEIFC

Grupo de Estudio e Investigación  
de los Fenómenos Contemporáneos

**Sobre Merce Cunningham**

Conxa Sesé

#### Escáner Cultural

- ▶ Equipo Escáner Cultural
- ▶ Línea Editorial
- ▶ Números Anteriores
- ▶ Nuevos Artículos
- ▶ Otros envíos recientes

#### Secciones Escáner

- ▶ Agenda Que se Teje
- ▶ Convocatorias
- ▶ Comunidad
- ▶ Ediciones Especiales
- ▶ Links amigos
- ▶ Libro Escáner Cultural

#### Blogs Escáner

- ▶ Siosis para Leer
- ▶ Creación Interactiva
- ▶ Arte y Tecnología
- ▶ Libre Derecho
- ▶ Comix
- ▶ Poesía
- ▶ Filosofón, atache cultural...
- ▶ Del Origen
- ▶ Música
- ▶ Cuento
- ▶ Espacio del Lector
- ▶ Escáner etapa 1.0 (1999 - 2006)

#### Redes Sociales

- ▶ Twitter
- ▶ Página de Facebook
- ▶ Grupo de Facebook
- ▶ Anillo Sur

#### Inicio de Usuario

Nombre de usuario: \*

Contraseña: \*

#### Iniciar sesión

Solicitar nueva contraseña

#### Suscribir

Portada Mensual





La danza moderna nace con Martha Graham. Después de crear su propio vocabulario, junto con Doris Humphrey, lo codifica.

En 1939, Merce Cunningham ingresa en la compañía de Martha Graham, interpretando papeles de relevancia en las coreografías más importantes. Permanece en la compañía hasta 1945.

En 1944, con John Cage, se había planteado un cambio: la ruptura con el movimiento por excelencia de la danza moderna, la *contracción-release*, y su sustitución por la *curva*; trabaja con la verticalidad y hace la curva, porque cree que toda la parte de contracción crea una emoción o comunica una emoción, y quiere romper con toda clase de emociones.

Con el lenguaje, la caligrafía de las piernas y brazos del clásico y la incorporación del "paralel", esta nueva posición de la danza moderna, Cunningham personaliza ciertas técnicas, convirtiéndolas en su técnica, pero no inventa una nueva técnica de base. Hace este cambio, esta incorporación, porque lanza una serie de nuevas propuestas, de nuevas reflexiones, nuevas ideas, al panorama de la danza. Es sin duda el padre de la danza contemporánea.

Una de estas ideas es que no hay puntos fijos en el espacio. Cualquier punto en el espacio puede ser el centro de nuestro movimiento. ¿Qué consigue con esto? Variar los focos de atención, multiplicarlos. La relación entre el artista y el espectador también se rompe.

Consigue la pluricentralidad, la plurifocalidad, y que de este modo se deba escoger. Convierte al espectador en una parte activa, pues este tiene que seleccionar lo que quiere ver.

Esta idea la lleva aun más lejos: descentraliza la idea de la representación. La compañía actúa en aeropuertos, museos, parques, etc., algo que hasta entonces solo se había efectuado en teatros, óperas..., en los templos de la representación.

"Dance is not emotion.", frase mítica de Merce Cunningham. Esto es, la danza es moción, acción, superación. Quiere que la danza sea un signo de ella misma, y no de una expresión, de una emoción o de una narración. Desaparece cualquier intención de evocar a algo o alguien. No está al servicio de una historia, de un guión. Las ideas del movimiento están en el propio movimiento, no están en la literatura, no están tampoco en la música.

Hasta entonces la danza estaba subordinada a la música. Cunningham dice que el movimiento también puede estar fuera de la música.

Por lo tanto si no depende de la literatura, de la música, de la escenografía de las luces... tampoco dependerá de los diferentes lenguajes que intervienen en una representación.

No hay dependencia entre los lenguajes, hay coexistencia, convivencia. Crea gestos pensados y gestos espontáneos condicionados por la situación particular, voluntaria o fortuita de un momento preciso.

Crea las coreografías con el azar para crear espacios donde se celebre la experiencia de la danza. Que no intervenga el yo humano para que no haya una mediación cultural, que sea lo que Cunningham denomina a través de estas operaciones aleatorias LA VIDA.

#### De la interpretación y el silencio en música y en psicoanálisis

Alberto Caballero

Song for the Tenth Singing Bird Ensemble  
 "no music for instruments"  
 your mind  
 has  
 no problems  
 why  
 is that  
 it is because it is  
 so beautiful  
  
 that is its problem which that is  
 of  
 course no problem  
 none at all  
 none  
 at all  
 Cage 9930

Al realizar la visita a la retrospectiva de la obra musical de John Cage, me planteé una serie de cuestiones:

1. Se trata de una exposición sobre música, una muestra de partituras musicales, de objetos musicales, de escritura musical, que se exhibe en un museo de arte contemporáneo. Si hasta ahora la escritura musical era para ser *interpretada*, para llevar el signo musical al sonido, ahora se trata de una escritura musical para ser leída, para ser vista, dispuesta a *la mirada*.
2. Las partituras musicales no solo están dispuestas para ser leídas, sino que cada disposición tiene su lectura, por indicación del autor o del curador. En un caso es una sucesión una por una, en otro caso están dispuestas en serie: 1111, 1 2 1 2, 2 2 2 2 2, etc., es decir, tiene una disposición determinada y cerrada.
3. Además de las partituras expuestas, hemos visto una serie de objetos usados por el autor en sus interpretaciones, que provienen principalmente del piano y otros instrumentos musicales: ya sea el piano mismo preparado especialmente para tal o cual concierto, cajas musicales, la acción misma de romper un instrumento como forma de producción de sonido, etc.
4. También se exponen aparatos de música, más allá de los instrumentos clásicamente musicales, aparatos como radios, tocadiscos, amplificadores, altavoces, discos, cintas de sonido, equipos electrónicos, y finalmente videos y audios para escuchar y/o ver imágenes visuales y sonoras dispuestas específicamente.
5. Del mismo modo, la muestra incluye tres conciertos audiovisuales *instalados* especialmente en el museo, sin la necesidad de *intérpretes* concretos, pues la reproducción es electrónica: es la máquina lo que ahora reproduce el concierto.

De la totalidad de la exposición he rescatado dos elementos que me causan una inquietud particular: la interpretación y el silencio. Concretamente la relación que puede establecerse entre la interpretación para la música y la interpretación para el psicoanálisis, y por qué se produce este salto de la interpretación al silencio. En este sentido me pregunto: ¿qué efecto producía Freud con la interpretación?; ¿qué salto da Lacan cuando introduce el silencio en la escucha del paciente?

Interpretación exige un sujeto 'el intérprete'; el silencio no tiene un sujeto propio. Aquí surge ya la primera pregunta: si respecto al silencio no hay un sujeto a la escucha, ¿de qué se trata?

La interpretación no solo viene de la música, es un término relativamente moderno: primero, cuando se produce la escritura musical, y segundo, cuando el intérprete, el músico de dicha escritura, adquiere nombre propio, es decir, el autor, el compositor, Beethoven, Tchaikovsky, que se diferencia sustancialmente del intérprete, Liszt, Chopin, y más aun en el caso de músicos como Claudio Arrau o Pau Casals, que ya son solo intérpretes y no compositores. Se denomina también intérpretes a los traductores simultáneos que trabajan en convenciones, congresos y demás eventos, que no tienen voz propia, que traducen, que interpretan la voz del otro. También se utiliza el término intérprete en el teatro, en la danza, en el cine, etc.

Cage no fue un gran intérprete a la manera tradicional, sino un compositor, pero no de la manera tradicional. Además de cambiar radicalmente las reglas o normas de escritura de su época, también fue intérprete de sus propias obras, pero de manera singular, ya que composición e interpretación en Cage están muy ligadas. Por un lado, tanto lo que está escrito como lo que no-está-escrito tienen una interpretación variable y diferente cada vez que son interpretados. Así como la interpretación clásica pretende la perfección, la obra de Cage es performática, es decir, no se interpreta, se produce cada vez de manera diferente según múltiples lecturas. Cada músico produce con su particular lectura una obra musical diferente. De la misma manera, en la obra clásica el espectador se queda fijo en su territorio, no participa en absoluto en la interpretación de la obra, todo queda en manos del intérprete: intérprete y espectador están separados por una barrera. En las obras de Cage esto no sucede así: el espectador también puede ser intérprete, todos actúan de manera performática, arbitraria, efímera. No se trata de encontrar una interpretación magistral, perfecta, sino múltiples interpretaciones.

El tema de *la interpretación* en Freud no ha sido trabajado especialmente, pero sí se reconoce como un operador muy importante en su clínica, y vemos cómo funciona activamente en cada uno de los casos, breves o extensos, escritos por él. Desde la famosa interpretación de Freud 'Usted ama a su madre', y la consiguiente respuesta del paciente, o las dedicadas al pequeño Hans, que llevan a una serie incesante de pequeñas interpretaciones, de búsquedas de sentido, de abrir el sentido con nuevas interpretaciones. Interpretaciones del Edipo o de la diferencia sexual intentan dar explicación a los síntomas de Hans, entre el padre y el profesor Freud. Interpretación y sentido van juntos cada vez más. La interpretación es meramente una operación usada por el analista, pero que nunca adquiere nominación como intérprete, el analista interpreta un sueño, y el paciente nunca ha adquirido dicha nominación.

Con la instalación del silencio en la clínica, Lacan produce un cambio radical: no se trata de reforzar el sentido, de dar sentido a lo que dice el analizante, sino de producir una escansión en este decir. Por un lado, está el silencio del analista, *silencio que hace hablar al analizante*, y por otro, el silencio como escansión, como corte de la sesión, lo que produce una resignificación en el decir del analizante, y devela el discurso imperante del sujeto. El silencio produjo una relación transferencial radicalmente diferente: el analista será el objeto portador de ese silencio que, como tal, hace hablar al otro, al otro como sujeto, sujeto a ese decir. Ahora será una relación entre el silencio que representa el analista y el objeto resto de las operaciones de la subjetividad que representa el analizante: el analista no escucha todo el decir del sujeto, el analista escucha las operaciones que el analizante realiza con el objeto.

Aquí radica la genialidad del trabajo de Cage: si el silencio ha sido el significante fundamental en toda su obra, aquello que lo identifica, el elemento con el que ha trabajado toda su vida, que ha compartido con otras disciplinas como las artes visuales, la danza, la literatura, etc., lo es en tanto relación con el objeto, el piano, las piezas, los instrumentos, las cajas, los aparatos, etc. Necesita utilizar el silencio como signo, corte, operador, escritura, espacio, tiempo, etc., para poder cambiar radicalmente los objetos que producen la música, para dar el paso de los instrumentos tradicionales a los electrónicos.

Dos son los grandes paradigmas en el arte del siglo XX : Duchamp y Cage. Duchamp introduce 'el objeto cosa' frente a la representación clásica; ya no se trata más de la imagen de la cosa, su representación, sino de la cosa en su presentación: una puerta, un urinario, un cristal...

Por su parte, Cage introduce el silencio frente al signo, frente al signo musical. ¿Qué es el silencio para Cage? Desprendido del signo, del sonido, el silencio deja advenir lo real: el ruido, lo aleatorio, lo contingente..., la obra se produce cada vez. Ya no habrá más representación o interpretación de la obra porque no está escrita, se produce cada vez de modo diferente. En última instancia, las palabras no son para ser leídas, sino para ser escuchadas, por su sonido, por su fonética, por ello es fundamental el espacio vacío que deja la estructura rítmica: el silencio, ahí irrumpe el sonido.

Esto implica la caída de la imagen y la emergencia de la letra en las artes visuales; esto implica la caída del sonido y la emergencia del silencio en las artes musicales; esto implica la caída del objeto, por su recorte, por su extracción, y la emergencia de la letra para el psicoanálisis.

#### Apuntes teóricos

Carlos Bermejo

Mi participación en GEIFC supuso un encuentro con el arte y con una manera de trabajar distinta a la que yo había seguido hasta el momento, muy circunscrita al ámbito de la lógica.

La primera sorpresa que me reportó el trabajo con el grupo fue la obra de Jackson Pollock. Descubrir a un pintor que no pinta formas, que se salta la forma, que rechaza la sintaxis, que construye un alfabeto nuevo, que usa la tinta a su libre albedrío, en definitiva, a un insurrecto, causó en mí una gran impresión. Después con Cage me sucedió lo mismo. Con motivo de este encuentro, Alberto Caballero me mostró y explicó esta exposición, y empecé a escuchar y a mirar al mismo tiempo.

Me hice la siguiente reflexión, que creo que se relaciona con lo que nos han dicho Conxita Sesé y Guillermo Mitchel. Conxita nos ha hablado sobre la concepción del espacio en Merce Cunningham, o algo que captaron de este hombre sus seguidores: se trata de un espacio descentrado. Esto ocurre en 1944, cuando se acababa de escribir la teoría de la relatividad, que sostiene que no hay un centro del mundo. Ahora es la ciencia la que va marcando al arte, aunque no siempre, pues a veces funciona a la inversa. Es decir, se había escrito una manera de acabar absolutamente con cualquier resto de antropocentrismo: el universo ni tiene centro ni tiene medida.

Por otro lado, cuando Conxita hablaba, lo primero que me llamó la atención fue la idea de que si hay algo que la danza tiene que articular es el espacio y el tiempo, lo que nos remite otra vez a Einstein. Lo mismo nos ha dicho Guillermo sobre ese manejo de los silencios y los tiempos, el hacer de una forma melódica en el sentido en el que Puccini termina la ópera, porque acaba de construir la sintaxis casi perfecta. De pronto van apareciendo otros compositores que obvian la sintaxis, y que van a buscar, igual que Miró, rasgos mínimos, sonidos simples. Articulaciones que no tienen la melodía, la sintaxis, a la que estamos acostumbrados. Es decir, no apelan a la emoción de entrada, ni al sentido. No se entiende bien

lo que ocurre en ellas, pero si se escuchan con detenimiento se advierte que toda la música de las películas de intriga americanas proviene de ellas.

En este momento nos encontramos con ese ruido del que nos hablaba Guillermo, que ya no es opuesto al silencio –como podríamos oponer objeto a vacío–: hay un más allá que es el ruido. Como decía Napoleón “la música es el menos molesto de los ruidos”. ¿Qué quería decir? Él no consideraba que fueran sonidos, simplemente era ruido de fondo. ¿Qué estudiamos hoy en día? Los físicos no hacen más que estudiar el ruido de fondo para saber si el Big Bang fue ayer, anteayer, si fueron catorce o fueron veinte... Es decir, queremos salirnos de la estructura de la realidad fantasmática en la que uno vive, sea musical, sea de danza, sea de teatro –aquello de representación, trama y desenlace–; salirnos de todas estas doctrinas fantasmáticas que nos obligan a meternos de una manera determinada en algún lugar, y de pronto buscar ese real que está más allá.

Cuando escuchaba lo que hacía John Cage pensaba que, a veces, lo que hacía era acciones para ver qué pasaba en ellas. Es decir, construía una mínima trama, cada vez menor, y de pronto tiraba algo para ver qué sucedía. Es decir, la pregunta que me hacía es ¿pone imágenes a los sonidos o sonidos a las imágenes? A veces no me queda claro. Hay cuatro o cinco ejemplos en los que esto se puede apreciar: uno de ellos es aquel donde se ve un objeto dar vueltas como si fuera una noria, parece un controlador de velocidad de viento, y hay una música que se puede escuchar. La primera impresión sería pensar que Cage ha puesto música a esa noria, pero ¿y si le ha puesto imagen al sonido? No queda claro, hay cierta ambigüedad en algunos momentos.

Es evidente que todos habéis puesto la marca en la cuestión de la acción que lleva la performance. La idea de introducir unas acciones rompedoras que no están en la sintaxis; en eso Cage no se diferencia mucho de Jimi Hendrix cuando al final ya no sabía muy bien qué hacer, y daba un cacharrazo y rompía la guitarra.

Cuando hoy aquí se ha introducido la asociación con el psicoanálisis, he recordado el caso de un psicoanalista –en esa estructura que llaman del *pase*– que decía que había *pasado*, que había cumplido más o menos las expectativas que se esperaban, pero que pensó en quedarse en análisis para ver qué ocurría. Es decir, si se hace un corte quizás hay que quedarse para ver qué ocurre, no marcharse corriendo y diciendo “ya lo he hecho”, sino ver qué ocurre después. Esta idea de romper en un momento determinado.

¿Qué busca Cage? Los ruidos del mundo. Para eso tiene que producir un movimiento que los genere. Entonces, ¿qué hace? Generar ruidos. Lo más complicado es la cuestión del silencio. Es verdad que en psicoanálisis se trata de interpretar lo menos posible y de hacer cortes y ver qué ocurre. Lo importante es que hecho un corte, de pronto, aparece toda una serie de reestructura nueva. Porque ante la música de Cage, si uno va poniendo el oído, finalmente puede captar cierta lógica, si esta aparece. No es caótico. ¿Qué hay detrás de la melodía normal? ¿Qué hay detrás de la melodía de un individuo que va contando su vida y que va haciendo sus cosas, mejor o peor, y que de pronto cambia en un punto? Se rompe y se abre. Y más allá de los objetos que puedan aparecer en su vida aparece una apertura y un cierre, y empieza a hacer otras cosas.

Eso es lo interesante, porque hasta entonces lo único que ha hecho este individuo es contar lo de siempre, mejor contado, más pulido, mejor trabajado..., pero sigue siendo el mismo. Cuando hay un corte que abre la estructura, sea melódica, sintáctica, corporal, fantasmática, un corte que rompe el espacio, que traslada la mirada de otra manera, pueden ocurrir dos cosas. Si justamente se ha abierto y está el significante, ya no sirve, ha hecho el corte pero no se puede esperar un significante nuevo. Entonces, qué puede ocurrir: puede ser que se produzcan imaginaciones – creo que Cage se empeña en colocar imaginaciones allí entre esos huecos que hace, como músicas que tienen su orden, porque si no se mezclarían todas y no se oíría nada y simplemente aparecerían unas imágenes determinadas–; o puede ocurrir todo lo contrario, que el individuo no imagine nada, y que lo que aparezca sea tan simple como la pantalla negra.

Creo que John Cage se supo parar. Se supo parar porque en la búsqueda de lo que hay detrás de una estructura, al final se llega a los genes. Hay un momento en el que lo que se encuentra es el vacío. No hay nada más. Es como las moléculas: cuando se va bajando de nivel al final está el vacío. Y una vez se da con eso, como mucho, se puede representar de alguna manera: con una tela negra, con un silencio recortado.

En eso nos hace un cierto empalme con una intervención del analista en la que, una vez se ha hecho esa imaginación donde el significante ha abierto la puerta –sin el significante no se puede hacer pero el significante no da respuesta porque justamente el saber falla, ya no hay más, no hay más saber– algunas letras se pueden escribir. Me ha parecido que esas letras son la última sala donde están todos los altavoces con las voces colocadas. Son voces, lo importante no es lo que dicen. Son voces articuladas de una manera que es el ruido de fondo del mundo, voces de gente, pero colocadas de una manera en la cual la propia pueda ocupar un lugar.

organiza, coordina y edita

GEIFC

Grupo de Estudio e Investigación de los Fenómenos Contemporáneos

**eac**

**encuentros con el arte contemporáneo**

trascipción

Isabel Muñoz

corrección

Soledad Muñoz

participaron

Carlos Bermejo

Conxa Sesé

Alberto Caballero

Miguel Ángel Peidró

Marcela Jardón

Guillermo Mitchel

Isabel Muñoz

Rosó Secall

Joan Pons

Gemma Balanyà

Gloria Setó

Rosa Povedano

Nuria Inglés

coordinación general

Alberto Caballero

Marcela Jardón

GEIFC , Barcelona, 12 de diciembre de 2009

edita

**GEIFC**

Grupo de Estudio e Investigación

de los Fenómenos Contemporáneos



Tags: [Música Experimental](#), [Arte Experimental](#), [Performance](#)

## Enviar un comentario nuevo

**Su nombre: \***

Léctor de Escáner Cultural

**Correo-e: \***

El contenido de este campo se mantiene como privado y no se muestra públicamente.

**Página principal:**

**Comentario: \***

Allowed HTML tags: <a> <em> <strong> <cite> <code> <u> <ol> <li> <dl> <dt> <dd>

[Más información sobre opciones de formato](#)

CAPTCHA

Esta pregunta es para verificar que eres human@, completa el espacio con los signos de la imagen.

**Math question: \***

6 + 9 =

Solve this simple math problem and enter the result. E.g. for 1+3, enter 4.

By submitting this form, you accept the [Mollom privacy policy](#).

Guardar

Vista previa

### Agenda: Qué se teje

- ▶ EXPOSICIÓN PRESIDENTAS DE LATINOAMÉRICA Por primera vez en Santiago de Chile.  
06 Abr 2017
- ▶ CLAUDIA ADRIAZOLA "JUEGOS Y PAISAJES PERROS"  
22 Feb 2017
- ▶ "Artistas Escogidos" - Galería de Arte Fondo y Forma  
20 Feb 2017
- ▶ EL ARCHIVO, DEL ARTISTA NIKOLÁS SATO  
17 Feb 2017
- ▶ PRACTICAS in.VISIBLES - micro-hegemonías CONVOCATORIA para artistas y teóricas de la cultura, mujeres\* y transexuales  
15 Feb 2017
- ▶ EXPERTA ESPAÑOLA EXPONE SOBRE NUTRICION y AGROECOLOGÍA  
18 Ene 2017
- ▶ CICLO SONORO/VISUAL RADIACIONES DE FONDO en la Galería Gabriela Mistral. 12 enero - 3 marzo  
14 Ene 2017
- ▶ LANZAMIENTO DE PAM / PLATAFORMA ARTE Y MEDIOS  
11 Ene 2017



Diseño; equipo escáner, programación por [Pineiden](#) Y .Bajo plataforma [DRUPAL](#)



Los textos publicados en Escáner Cultural están -si no se indica lo contrario- bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas [3.0 Chile](#). Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y a la revista ESCÁNER CULTURAL, añadiendo url del texto. No los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. En cuanto a las imágenes publicadas en la revista debe consultar con el autor de cada artículo. Las opiniones vertidas en ESCÁNER CULTURAL son responsabilidad de quien las emite.