

**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



**eac**

Encuentros con el Arte Contemporáneo  
10 años

visita guiada y comentada

**LA CONSTRUCCIÓN DEL SILENCIO**

12 de diciembre de 2009

*con motivo de la exposición*

***La anarquía del silencio***

***John Cage y el arte experimental***

MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona

**GEIFC**

Grupo de Estudio e Investigación  
de los Fenómenos Contemporáneos



## **eac** **encuentros con el arte contemporáneo**

**eac**, Encuentros con el Arte Contemporáneo, comenzó su trayectoria en el MACBA, con la exposición 'Arte y Acción: entre la performance y el objeto', en enero de 1999. Largo ha sido el recorrido hasta llegar a 'El Reino' de Dora García, en este mismo museo, y a la última convocatoria en el MNCARS con la retrospectiva de Eulàlia Valldosera... Con esta visita que proponemos ahora conmemoramos los diez años de este camino.

Toda la información sobre **eac** en  
<http://www.geifco.org/extension/eac/eac.htm>  
[www.geifco.org](http://www.geifco.org)      [info@geifco.or](mailto:info@geifco.or)



visita guiada y comentada  
**LA CONSTRUCCIÓN DEL SILENCIO**  
programa

---

**sábado 12 de diciembre de 2009, de 16 a 19h**

**Visita guiada a la exposición**  
**Marcela Jardón y Guillermo Mitchel**

**Charla debate**  
**Presentación : Alberto Caballero**  
**Algunas notas de Miguel A. Peidró**  
**Comentarios y debate con Guillermo Mitchel,**  
**Conxa Sesé, Alberto Caballero y Carlos Bermejo**

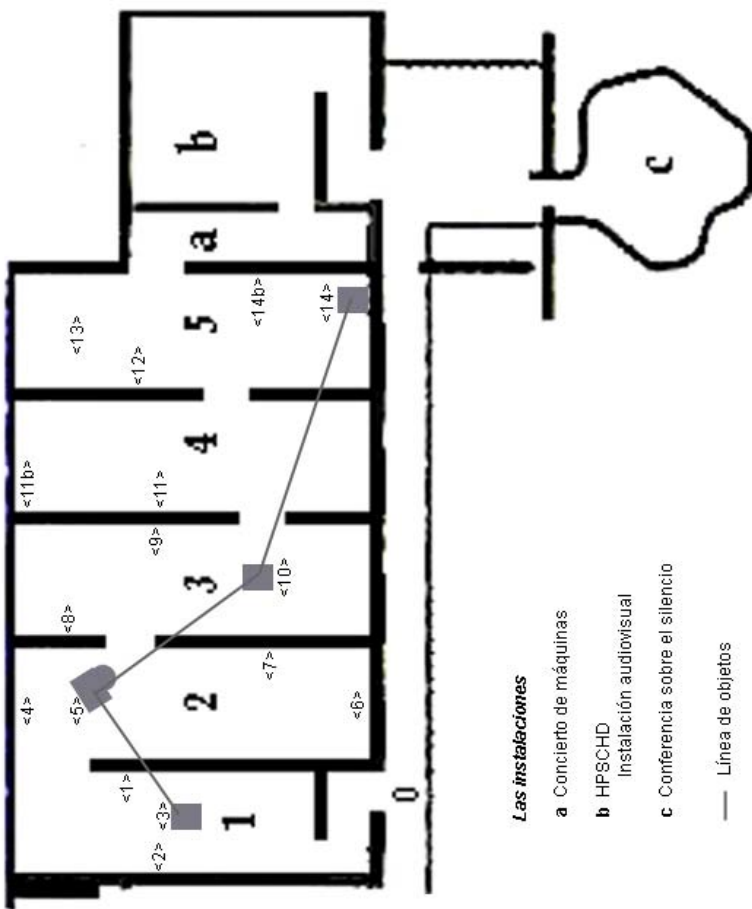
organiza

**geifc**  
**action art**  
**alberto caballero**

Primera parte: La exposición

16 - 17..30h: Visita guiada a la exposición: Marcela Jardón y Guillermo Mitchel

**EAC: Visita guiada a la retrospectiva de John Cage.**



0 acceso a las salas

**La retrospectiva**

**Sala 1**

- <1> Bachanale
- <2> Credo in us
- <3> Box-of-Cage

**Sala 2**

- <4> Sonatas e interludios para piano
- <5> Plano (objeto) como él lo usaba
- <6> Music of changes
- <7> Obra de Rauschemberg

**Sala 3**

- <8> Automatic of drawing
- <9> Obra de Rauschemberg
- <10> Caja de música. Rauschemberg

**Sala 4**

- <11> Concierto para piano y orquesta
- <11b> Proyecciones parciales del concierto

**Sala 5**

- <12> Diagrama de Fluxus
- <13> Aparatos y máquinas
- <14> Vídeo-acciones
- <14b> Fotos-acciones

**Las instalaciones**

**a** Concierto de máquinas

**b** HPSCHD  
Instalación audiovisual

**c** Conferencia sobre el silencio

— Línea de objetos



*Segunda parte: Charla-debate*  
**17, 30 - 19.00 h. Aula del Museo**

**Introducción y presentación : Alberto Caballero**  
**Algunas notas de Miguel A. Peidró**

**Comentarios**

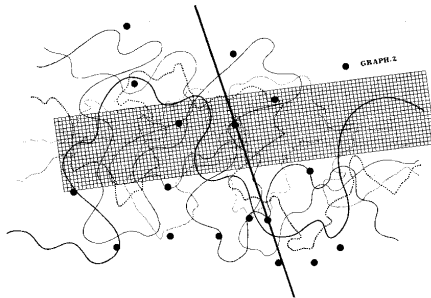
**Sobre el silencio en la música**  
Guillermo Mitchel

**Sobre Merce Cunningham**  
Conxa Sesé

**De la interpretación y el silencio**  
Alberto Caballero

**Apuntes teóricos**  
Carlos Bermejo

**Debate, preguntas, opiniones y cierre**





**Presentación**  
Alberto Caballero

---

GEIFC, Grupo de Estudio e Investigación de los Fenómenos Contemporáneos, se creó hace doce años, en 1997. Muchos de sus componentes procedían de *CuerpoVoz*, un grupo creado diez años antes, que organizó actividades de formación, seminarios y jornadas.

Dos años después, en 1999, teniendo en cuenta que muchos de los integrantes del grupo estábamos allí por el interés puesto en la lectura psicoanalítica y que otros provenían de campos cercanos al arte, Miguel Ángel Peidró planteó la idea de crear un espacio en el que se atendiera a distintas manifestaciones artísticas, según el interés del momento, y que, a su vez, hiciera una lectura de estas desde el psicoanálisis, para poder debatir así sobre este cruce de discursos. Así nació EAC, Encuentros con el Arte Contemporáneo. Desde su creación, muchas han sido las exposiciones, retrospectivas, instalaciones, etc. que se han visitado (podrán encontrar el listado y algunas reseñas sobre ellas en nuestra página web<sup>1</sup>) y muchas las personas que nos han acompañado en la fructífera tarea de intentar entender las obras contemporáneas desde la lectura de Freud y Lacan, para valorar la aportación del arte a la teoría y a la clínica analítica, y la que el psicoanálisis hace al arte, directa o indirectamente.

Desde ya, como coordinador de GEIFC y actualmente de *eac* junto a Marcela Jardón, quiero mostrar mi agradecimiento a todos aquellos que nos han acompañado estos diez años de visitas y debates, a cada uno de los integrantes de los grupos de investigación por la tenacidad, la dedicación y el interés puestos en esta tarea tan compleja. A todos aquellos que han formado los distintos grupos de investigación, hoy concluidos, aunque no estén aquí presentes, les expreso mi mayor reconocimiento y estima por el trabajo realizado. Merecen también un agradecimiento especial los profesores, que han

---

<sup>1</sup> <http://www.geifco.org/extension/eac/eac.htm>

puesto todo su interés y dedicación en la difícil tarea de la investigación: son Lluís Roda, Julia Comesaña, Miguel Ángel Peidró y Carlos Bermejo.

Quiero aprovechar esta oportunidad para presentar la última recopilación que hemos realizado de las sesiones de trabajo con Carlos Bermejo, que hemos editado de forma casera para ofrecérselas hoy aquí, y que forman un conjunto con las del resto de los profesores, también editadas.

Nuestro agradecimiento a los aquí presentes por acompañarnos hoy, por su colaboración desinteresada enviándonos comentarios, textos, bibliografía, etc., pues esto nos alienta a seguir adelante a pesar de las numerosas dificultades que esta tarea implica.

Y para terminar quiero realizar un pequeño homenaje a Belén Farrés, no solo por ser una de las fundadoras de este grupo, sino por el esfuerzo y la confianza que ha puesto en este proyecto. A ella le dedicamos este encuentro.

**Algunas notas**  
Miguel A. Peidró

---

*Si escuchas a Beethoven o Mozart ves que siempre es lo mismo,  
pero si oyes el tráfico ves que siempre es diferente*  
*John Cage, 1991*

Hace ahora 10 años allí estábamos, aventurándonos en los terrenos no siempre fáciles -yo diría pantanosos y escurridizos- del “arte contemporáneo”, más o menos “actual”. Con mayor o menor experiencia o conocimiento del tema, pero con gran curiosidad e inquietud, allí estábamos. Recuerdo las visitas a muestras de diferentes características y cómo las preguntas y los puntos de vista de los miembros del grupo me ayudaron a construir una visión del arte más allá de mi formación de “historiador”, y a descubrir que lo más importante del arte es lo que puede generar más allá de su mera contemplación, en el hablar de, en el contrastar, en el relacionar...

Paralelamente había comenzado mi práctica de la *performance*: me interesaba la *acción*, y con el grupo pudimos seguir, entre otras muestras relacionadas con la *acción* o *performance*, el que ha sido probablemente el evento más importante de *arte de acción* en el ámbito internacional: *Out of Actions*<sup>2</sup>. Se realizó en Barcelona, también en el MACBA, y contó con una exposición, con conferencias, performances, etc.

Por circunstancias de la vida, como se suele decir, no puedo estar presente en este aniversario, pero me alegra que se celebre con una reactivación de esos encuentros, y me hubiera gustado estar precisamente en la visita a la exposición sobre la obra de John Cage. De hecho, al revisar alguno de sus trabajos y una entrevista que le fue realizada en 1965, he reconocido cómo algunos de sus puntos de vista han podido influir en mi trabajo.

Recuerdo que ya hace tiempo asistí a una muestra sobre John Cage que contenía abundante material sonoro grabado. Me sentí un poco perdido, posiblemente por mi falta de conocimientos sobre música. A

---

<sup>2</sup> *Out Of Actions, between performance and the object. 1949-1979*. Comisario: Paul Schimmel, MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999.

mí me había llegado Cage siempre a través de su legado en el *arte de acción*, principalmente gracias a los artistas relacionados con *Fluxus*. Por ello, si bien podría rastrear la influencia de Cage en el arte, especialmente en el *arte de acción* o *performance*, me resulta imposible valorar su aportación a la evolución de la música. A menudo, cuando intento buscar un paralelo de la *performance* con otro lenguaje artístico, esta me parece más cercana a la música que al teatro o a la danza, otras artes en el tiempo.

Pues bien, al no poder asistir al encuentro, acepté enviar una nota y estar presente en él de alguna manera. No conozco la muestra, por lo cual no sé qué puede sernos útil para su recorrido. No obstante, algún video de John Cage con grabaciones muy interesantes de sus performances y una entrevista posterior accesibles en *Youtube* pueden introducirnos en el trabajo de este artista.

Se podría presentar el tema en dos apartados: uno, el de algunos de sus postulados; y dos, cómo estos se extendieron de forma directa al arte de acción.

### **Algunos postulados de John Cage**

Me parece fundamental señalar que John Cage plantea que el arte debe producir percepciones lo más cercanas posible a la realidad que nos rodea. La realidad cotidiana ha de ser el paradigma de toda obra de arte, y el público ha de ser trasladado a experiencias que lo sitúen en la indeterminación, en la ambigüedad, en la multiplicidad de puntos de vista, en el presente. Un arte que no aporte sentidos o intenciones, un arte no interpretado sino hecho, a merced de estructuras azarosas donde el creador no puede controlar el resultado, y con libertad del ejecutante. Vemos que la creación “musical” de Cage rompe con la especialización instrumental sonora, con la tiranía del virtuosismo sonoro, y hasta cierto punto con el dominio de lo auditivo sobre lo visual. Trabaja con el sonido y con el ruido, incluye la acción y la no acción, y por lo tanto, el silencio. Como reacción al



arte “renacentista” de un único punto de vista, remarca que el público ha de completar la experiencia. Uno de sus axiomas es que el arte ha de servir para mirar la realidad de otra manera, y así cualquier situación cotidiana puede ser vista como “teatro”.

### **¿Cómo se produce ese trasvase de su trabajo como músico al arte y en concreto al arte de acción o performance?**

Cage declara él mismo las dificultades que tuvo para llevar adelante sus propuestas en el mundo de los músicos, y que se dio con facilidad un entendimiento con el mundo de la danza. Una de las colaboraciones más duraderas de Cage fue la que mantuvo con el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham.

Hay un momento histórico que debemos señalar: en 1952, en el Black Mountain College de Carolina del Norte, existía un centro donde se había dado continuidad a las propuestas de preguerra de la Bauhaus, basadas en la interdisciplinaredad y en una especie de “arte total”. Así, el evento que presentó Cage se componía de la intervención simultánea, con algunas pautas marcadas, de bailarines (el propio Merce Cunningham), de personas recitando, de pinturas colgadas del techo, de músicos, de música grabada, etc. Esta propuesta de Cage era innovadora, no solo por la reunión de diversos lenguajes artísticos, sino porque insistía en la posición del público, que estaba envuelto por el evento sin poder abarcar su totalidad, pues no había ningún punto de vista privilegiado.

El segundo momento importante corresponde a los cursos que impartió John Cage en New York, en The New School, hacia 1958, a los que asistieron algunos de los miembros fundadores del movimiento: Fluxus (George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins) y Allan Kaprow. Kaprow acuñará la denominación *happening* en 1959. Cage también impartió cursos en Europa donde, además de otros músicos, contactó con Walter Marchetti y Juan Hidalgo, músicos los dos, que fundarían el grupo ZAJ en Madrid en 1964. Ester Ferrer se

uniría al grupo más tarde y hoy en día continúa activa en el campo de la performance. El grupo ZAJ se considera heredero en parte de las propuestas de Cage.

Si bien algunos teóricos consideran estos acontecimientos como los orígenes de la *performance* en sus diversas líneas y del *happening*, el *arte de acción* o *performance* lo constituyen multiplicidad de líneas, corrientes o visiones. No todas se adaptan a las propuestas de Cage, pues muchas recurren a la narración, a la utilización de mensajes, simbolismos, dramatismos... El propio John Cage señala cómo algunos artistas utilizan sus composiciones y las desvirtúan en la búsqueda de un resultado controlado.

Podemos rastrear en la *performance* al menos dos aspectos que serían herencia de las propuestas de Cage: el uso de la acción cotidiana y la partitura.

La presencia de acciones cotidianas no “artísticas” ni espectaculares son herederas de la línea de Cage. Podría pensarse que provienen de una tradición teatral en que un personaje actúa en escena para afirmarse, para hacerse verosímil. En la *performance* estas acciones están libres de los roles de verosimilitud (teatro) o funcionalidad de la vida cotidiana, y por lo tanto, no tienen que responder a ninguna credibilidad o ejecución convincente. Son nuevos signos cada vez que se realizan y dependen totalmente del performer-ejecutante.

El uso de la partitura va a ser frecuente en los artistas de *Fluxus* (George Brecht, Alison Knowles, Yoko Ono) y ZAJ . Se trata de partituras hechas para ser interpretadas por ejecutantes no especialmente virtuosos, o dotados con acciones concretas, a veces irrealizables. En este caso se utiliza una práctica que era clásica de la música: la posibilidad de separar los roles de compositor y ejecutante. No todos los performers quieren o están dispuestos a delegar la realización de sus performances, pero ello confiere un carácter abierto a la creación y genera una corriente transmisora, de

relación, que como he señalado funcionó entre los artistas adscritos a *Fluxus*.

Propongo analizar ese **vaciamiento de sentido del “significante musical”** para valorar la **estructura**. La utilización de sonidos, ruidos y acciones de la vida cotidiana, el azar, etc., crearía la conocida imagen lacaniana del artista como alfarero construyendo el vaso alrededor del vacío: la tarea de llenarlo o utilizarlo queda en manos del público.

También me gustaría presentar el problema que plantea el hecho de que “signos”, **acciones cotidianas, sean situadas en la composición musical**. Aquí Cage es heredero de Duchamp y contemporáneo del Pop Art: vemos el resultado de un desplazamiento de sentido, si no negación, que genera inquietud, sorpresa, que provoca en los espectadores lecturas insospechadas.

La escucha del silencio, que el propio Cage prefiere a la de la música convencional, y que en nuestros días es cada vez más la escucha del ruido del tráfico, tiene algo que ver con la escucha de la pulsión, con la puesta en evidencia de la inutilidad del esfuerzo humano por retener o detener el flujo del significante, por cercar lo “real”.

**El silencio musical**  
Guillermo Mitchel

---

Después del Renacimiento y gracias al antropocentrismo, que convierte al ser humano en medida de todas las cosas, nace en Italia la retórica musical y, por consiguiente, la forma y el análisis musical.

La retórica musical estudia y sistematiza procedimientos y técnicas de uso del lenguaje musical, creando un aparato que tiene una finalidad estética y comunicativa. En definitiva, se ocupa de la representación simbólica y sus relaciones.

En el salto de lo imaginario a lo simbólico, al llevar el movimiento - la danza - a la partitura - la notación musical - nace la *suite*. La *suite* es un conjunto de danzas originariamente relacionadas entre ellas por similitudes coreográficas, no por afinidad tonal o temática. Es el antecedente de la *sonata*, que se convertirá en la forma musical instrumental básica del Barroco.

J.S.Bach crea la temperación, la medida de los sonidos en doce notas musicales, que va a marcar las relaciones entre ellas, los intervalos. El sonido pierde su 'fiscidad' y queda enmarcado en un mundo de relaciones, en el que el oyente escucha estas relaciones entre las notas pero no los sonidos por sí mismos. El sonido se hace notación, es decir, o nota sonido o nota silencio, dos opuestos medidos. Hemos reducido la escucha del sonido a la de una representación que es dual, que entiende el silencio como ausencia de sonido y viceversa, que se puede representar mediante los signos musicales, dejando fuera de ella un sinfín de matices que no se han podido representar como sonidos para la música y se han denominado ruido.

La escala temperada y la forma sonata son la base de la música occidental, gran parte de la cual, incluso actualmente, se ocupa de la relación tensión/reposo, utilizando la referencia del recuerdo en las repeticiones o en la estructura. Es un mundo de representaciones y

relaciones dirigido por el sentido y la estética, ligado a la semántica, preocupado por el contenido, la lingüística.

La propuesta musical de John Cage no se va a ocupar de llevar al máximo ese aparato como la gran mayoría de propuestas musicales, sino de plantear una escucha y escritura nuevas, atravesando ese mundo de relaciones. Ofrecer al hombre un nuevo modo de habitar el espacio, más allá del discurso del otro.

En su texto, Francisco Ramos<sup>3</sup> señala tres períodos en la carrera de Cage. A mí, más que las características que enumera, me llama la atención el proceso hacia la pérdida del objeto. Cada vez, el objeto en tanto representación, va desapareciendo en pro de la presencia de lo real, como consecuencia de considerar la obra de arte como proceso, la experiencia misma. Creo que es por eso que Francisco Ramos señala la “austeridad y economía de medios”. La notación clásica utilizada durante los años 30' y 40' ya no aparece en los 50', en los que predomina otro tipo de escritura, más relacionada con la imagen del movimiento. En el *Concierto para piano y orquesta* no aparece ni el corte en la partitura ni los silencios escritos de *A music of changes*, sino que el silencio es el fondo, el espacio del que surgen los sonidos representados. En palabras de Carmen Pardo “después la escritura se hace más imprecisa, se utiliza más la letra y las partituras se convierten en informes”<sup>4</sup>. Más imprecisa, para dejar abierta la composición a los intérpretes, que también pueden ser los oyentes. Aquí podemos percibir la indistinción entre compositor, intérprete y oyente. El informe será aquello que se puede escribir cada vez. Al final de su vida, Cage escribe paréntesis temporales para la improvisación.

---

<sup>3</sup> Ramos, F., “John Cage”, en *John Cage, Paisajes imaginarios, Conciertos & Musicircus*, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castelló, 2009.

<sup>4</sup> Pardo, C., “Del tiempo suspendido”, en *John Cage, Paisajes imaginarios, Conciertos & Musicircus*, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castelló, 2009.

Cage realiza la escritura del silencio como corte a la demanda del otro, del goce del otro. Más allá del corte, descubre que el silencio no es una superficie plana. En boca de él “el silencio no existe”. No existe como posibilidad de vivencia. Solo en lo mental. El silencio se convertirá en un espacio en el que todo sonido, incluido el ruido, puede surgir y ha de ser aceptado. Una aceptación fuera del pensar dualista.

En la aceptación surgirá la “nada-en-medio”, que no es el vacío, ni el silencio. No es la negación de algo, sino la no-obstrucción que permite que algo o nada se den. Un ente no-representacional.

En ese espacio surge la multiplicidad de sonidos, que lleva a descentrar la escucha, y sin referencia a la memoria el objeto pierde su calidad de objeto. La diferencia entre sujeto y objeto desaparece. No hay un objeto ahí para un sujeto, el silencio se presenta como real. Cage denomina el arte como “acción criminal”, asesina de la dialéctica.

La obra de arte pasa a ser un proceso, una vivencia de eso. Con lo cual, se borra la distinción entre arte y vida. Hacer de la vida una obra de arte. Vivir será atravesar el mundo de las relaciones y las representaciones. Sin embargo, así como el silencio no es posible como vivencia, tampoco se puede tener una experiencia de algo tal y como acontece, por eso la representación será utilizada como marco para el “salto a” y “caída de” ese más allá, lo que Cage denomina el tiempo cero (0'00" es la reescritura de 4'33") , aquello que será olvidado en la caída, en la vuelta a la representación.

El tiempo cero no significa que la obra no tenga una duración; sino que esa duración en la nada-en-medio, en la que escuchamos, no existe. Cada instante se convierte en una experiencia que no se va a acotar en la memoria, que va a ser olvidada. No es lineal. Cada instante no es medido, es en sí mismo.

**Sobre Merce Cunningham**  
Conxa Sesé

---



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 “paralelo”, 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

---

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 interprete 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 significativo 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 imaginarizaciones – creo que Cage se empeña en colocar imaginarizaciones allí entre esos huecos que hace, como músicas que tienen su orden, porque si no se mezclarían todas y no se oiría 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 imaginarización 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**

transcripción

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