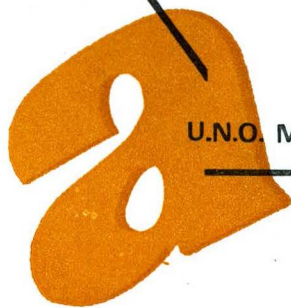


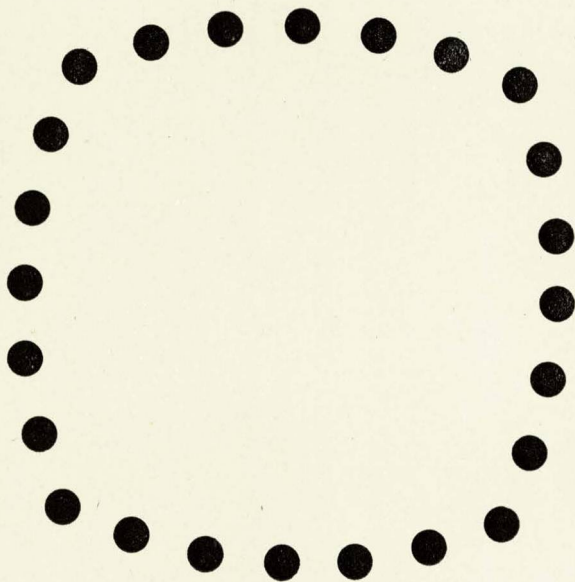


PUNTO

U.N.O. MAS QUE U.S.A.



**HAZ TU "BODY WORKS"**  
ESCULTURA CON EL CUERPO



frota la parte elegida de tu cuerpo  
dentro o fuera de la ZONA DELIMITADA

El aburrimiento fue, hasta hace poco, una de las cualidades que el artista más trataba de evitar. Sin embargo hoy parecería que los artistas están tratando deliberadamente de hacer sus obras aburridas. ¿Es cierto o es sólo una ilusión? En cualquier caso, ¿cuál es la explicación? Hubo un tiempo, no hace mucho, en que la música era considerada una forma de entretenimiento, tal vez en un nivel más elevado que algunas otras formas, pero no obstante del mismo mundo del teatro, vaudeville, circo, etc. Similarmente, aparte del arte religioso y el puramente funcional, las bellas artes fueron usadas básicamente con propósitos decorativos. Pero con el surgimiento de la idea de que la obra de arte se intentaba primero y principalmente, como una experiencia, que su función podía ser espiritual, psicológica y educacional, la situación comenzó a cambiar. La opinión de Kandinsky, del arte como medio de profundizar la propia vida espiritual, es un mojón a lo largo de este camino. El paralelo musical a esta concepción lo encontramos en los escritos, cartas y en "ESTILO E IDEA", de Arnold Schoenberg.

Pero todavía estamos muy lejos del expresionismo musical, que meramente niega que los valores de entretenimiento sean atinados, de la situación en la cual el aburrimiento y otros sentimientos afines pudieran de hecho representar un papel. En música la personalidad clave en este desarrollo, como en muchos otros, es Erik Satie. Satie compuso una pieza poco antes de la Primera Guerra Mundial, "VIEUX SEQUINS ET CUIRASSES", una pieza característicamente programática en la que ridiculiza lo militar y las glorias del nacionalismo. Al final de la pieza aparece un pasaje de ocho percusiones, evocativo de las viejas marchas y canciones patrióticas, pero que ha de ser repetido doscientas ochenta veces. En la representación el intento satírico de esta repetición resulta muy evidente, pero al mismo tiempo otros resultados muy interesantes comienzan a aparecer. Al principio la música resulta tan familiar que parece extremadamente ofensiva y objetable. Pero después de eso la mente lentamente se hace incapaz de ofenderse más, y una aceptación y gozo muy extraños y eufóricos comienzan a establecerse. Satie parece haber quedado fascinado por este efecto, porque también escribió "VEXATIONS" (publicado en un artículo de John Cage en "ART NEWS ANNUAL" '58) una pieza de 32 barras extremadamente seria (aunque las barras no estaban escritas), pensada para que fuera tocada muy suave y lentamente 840 veces. Hoy generalmente es realizada por un equipo de pianistas, y dura aproximadamente 25 horas. ¿Es aburrido? Sólo al principio. Después de un tiempo la euforia que he mencionado comienza a intensificarse. Para el momento que la pieza termina el silencio es absolutamente paralizante, de tal modo la pieza se ha transformado en un ambiente.

Durante los años '50 muchos artistas y compositores sintieron una insatisfacción creciente respecto a la relación convencional entre el espectador y la obra, y llegó a ser cada vez más importante para ellos experimentar con las posibles relaciones. Robert Rauschenberg incluyó espejos en algunas de sus primeras combinaciones con resultados sorprendentes. Allan Kaprow incluyó en sus "collages" relaciones con el público en una escala cada vez más intensa, hasta que sus "collages" comenzaron a transformarse en representaciones y formalizó la idea del happening. Sin parar allí, ha continuado experimentando con las relaciones con el público y sus recientes happenings no tienen espectadores pasivos, sólo participantes. John Cage también realizó muchas investigaciones dentro y fuera de la música, y descubrió que algunos de los problemas que estaba considerando también habían sido tratados por Satie. Mucho del actual interés por Satie se debe a que Cage nos ha llamado la atención sobre él.

Si se puede decir que el interés de Satie en el aburrimiento se originó como una especie de gesto —hay cierta bravura en pedirle a un pianista que toque las mismas ocho percusiones 380 veces— y se desarrolló en un enunciado estético fascinante, entonces, pienso que se puede decir con igual honestidad que Cage fue el primero en tratar de enfatizar en su trabajo y su enseñanza una dialéctica entre el aburrimiento y la intensidad. Recuerdo una clase con él en el "New School for Social Research", en el verano del '58, donde George Brecht había traído una pieza que simplemente pedía de cada participante hacer dos cosas diferentes, cada uno por vez. Cuando cada participante había hecho dos, la obra estaba concluida. Cage sugirió que realizáramos esta pieza en la oscuridad, de modo de no poder decir, visualmente, si la pieza había terminado. Esto se hizo. El resultado fue fascinante, por sí mismo y por la extraordinaria intensidad que aparecía en ondas, mientras nos preguntábamos si la pieza estaba terminada o no, que sería lo próximo que pasaría, etc. Después nos pidieron que adivináramos cuánto tiempo habíamos estado en la oscuridad. Las conjeturas fueron desde cuatro minutos a veinticinco. La duración real fue de nueve minutos. El aburrimiento, jugó un papel comparable, en relación a la intensidad, al que juega el silencio con el sonido, donde cada uno exalta al otro y lo encuadra.

El punto al que nos hemos estado acercando entonces es que en el contexto de la obra que intenta envolver al espectador, el aburrimiento cumple a menudo una función útil, como opuesto a la excitación y como medio de atraer el énfasis sobre lo que interrumpe, haciéndonos ver ambos elementos con claridad. Es una etapa necesaria en el camino hacia otras experiencias como en el caso de Satie. El arte en el cual el aburrimiento ha sido un factor estructural ha sido con predominancia el arte actuado (como se enfatizó en la clase de Cage), y la clase de representaciones en las que el aburrimiento ha sido más provechoso e implícito estructuralmente, son

f o e w & o m b w h n w



los acontecimientos asociados con el movimiento FLUXUS (miniature Happenings). FLUXUS fue un intento de proveer de una tribuna coordinadora a una gran cantidad de Happenings y actividades propias de los shows que no estaban orientadas hacia las artes visuales, y eran por consiguiente incapaces de suministrar una continuidad de información a través de las galerías de arte, como hicieron los happenings visuales. Sólo para indicar la variedad de antecedentes de los participantes, entre los miembros originales de FLUXUS estaban George Brecht, el artífice de pequeños objetos de arte y arte mínimo temprano; Jackson Mac Low, el poeta; La Monte Young, el compositor; yo mismo, compositor y poeta; y otros diez o veinte de intereses originales igualmente dispares. (Una detallada historia de FLUXUS se puede encontrar en mi propio ensayo del '64, "POSTFACE").

La representación FLUXUS surgió del sentimiento de que lo mejor de las artes actuadas no debería ser entretenido, ni siquiera ser inherentemente educacional. Se presintió que debían servir como estímulo que hiciera la propia vida, trabajo y experiencias, más significativos y flexibles. El uso del aburrimiento en las obras de formato de FLUXUS, llegó a ser no tanto un factor estructural como un factor implícito, como, por ejemplo, cuando Jackson Mac Low propuso proyectar un film, que por razones financieras no se llevó a cabo (pero que fue ampliamente publicitado). Se iba a filmar un árbol en el cual la cámara iba a estar enfocada desde el comienzo de la luz hasta el final, en el curso de un día. Este film hubiera sido evidentemente más ambiental que entretenido, cinematográfico o educacional. Uno se relacionaría con él en proporción directa a la habilidad para mirarlo con concentración. ¿Aburrido? Por supuesto; si uno ha de ignorar la más intensa actividad involucrada, que podríamos llamar "super-aburrida", y que nos conduce más allá del nivel inicial de simple aburrimiento. Esto tiene mucho que ver con la idea de Satie.

En la misma vena, La Monte Young compuso una pieza musical que consistía en una B y una F agudas, para ser ejecutadas simultáneamente en tantos instrumentos como hubiera disponibles con las menos variaciones posibles. Una vez ejecutado resultó un zumbido sobre el cual, aunque se intentó que tuviera el carácter más neutral y descolorido posible y por lo tanto fue hecho de simples cuartos abiertos, uno empezaría a imaginar toda clase de sucesos. De hecho la mayoría de las más recientes representaciones de La Monte Young han consistido en la ejecución de tales fantásticos modelos, sobre un zumbido similar.

Con un espíritu paralelo, intenté alcanzar un efecto semejante en una serie de obras usando estructuras vacías, en las que simplemente establecí una regla matriz para la representación y no di, ni claves explícitas de mis intenciones, ni ningún material de trabajo a los actores, aparte de la matriz. Lo que ellos o el público contribuyó se transformó en el contenido y forma perceptible. En una representación FLUXUS en Copenhagen en el '62, se experimentaron los extremos de esta clase de trabajo —con la excitación inseparable, otra vez, del aburrimiento. Durante mi segunda "Contribution" cada actor elige algo en el ambiente de la representación que da la clave de una acción a realizar, que él también ha determinado. El poeta Emmett Williams y el compositor Eric Andersen, cada uno eligió realizar su acción cuando fuera la última persona en escena. Las horas que resultaron de esperar para ver quién comenzaría primero fueron muy excitantes. El público se tornó aburrido, impaciente y desconcertado. Pero a través de aquellos que conocían la obra empezó a circular que es lo que había pasado. Y entonces el público se transformó y quedó fascinado. Muy pocos se levantaron. El fin de la representación vino por accidente —uno de los actores a quien alguien le ofreció algo de beber se confundió y creyó que le ordenaban que dejara la escena. Fue un malentendido muy afortunado, porque ambos, Williams y Andersen son suficientemente testarudos como para permanecer allí todavía hoy, seis años después, si fuera necesario.

Este era entonces el modo en que el aburrimiento se usaba en las obras sucesos asociadas con FLUXUS. El ambiente se convertía en parte de la textura de la obra y viceversa. Este ambientalismo estaba implícito en la mayoría del trabajo. FLUXUS hoy por supuesto, es principalmente el nombre de un editor de objetos de arte, muy interesante, dirigido por uno de los fundadores, pero en ese entonces FLUXUS fue de hecho, un movimiento, que más que explorar las fronteras del arte, las implicaba. La mayoría de las obras tempranas de FLUXUS podrían haber sido ejecutadas como teatro o música absolutamente convencional, simplemente ignorando las más extremas posibilidades de la estructura y llenándola con materiales muy convencionales. Esto último ha estado haciendo incidentalmente en años recientes, uno de los primeros artistas de FLUXUS, Nam June Paik, el compositor, con resultados muy interesantes.

Pero muchas obras posteriores fueron construidas para evitar esta posibilidad. Se tornaron muy específicas acerca del objeto que debía ser usado y cómo. Esto se aplica a muchos japoneses que pertenecen a FLUXUS (Takehisa Kosugi, Chieco Shiomi), y muchos otros incluyendo a Tomas Schmit y las obras tempranas de Eric Andersen, quien ha estado usando estructuras vacías más recientemente. Ambos son originalmente compositores y sus trabajos llevan esta clase de piezas tan lejos como es posible.

Las piezas de Tomas Schmit tienden a ser extremadamente privadas, básicamente imposibles de representaciones públicas. Por ejemplo hay una pieza llamada Ziklus. Para realizarla se emplea un círculo de botellas de Coca Cola e idealmente un actor. Una

f o e w & o m b w h n w


de las botellas se llena con agua. El agua se vierte en la botella próxima tan cuidadosamente y con la menor pérdida posible, luego en la próxima y así sucesivamente alrededor del círculo siempre moviéndose en una dirección, siguiendo las agujas del reloj o en sentido inverso. Cuando toda el agua se ha volcado (tan lentamente como sea posible, por supuesto) la representación termina, a menos que, como uno sólo puede imaginar, se hubiera evaporado primero. Una representación de esta obra puede durar dos horas, cinco, tal vez veinticuatro. La más larga representación de la que tengo conocimiento es una que el mismo Schmit hizo en Nueva York en el '64, que duró seis horas.

Las obras de Erik Andersen están tan comprometidas con el concepto simple que es a veces imposible descubrir si una obra está teniendo lugar. No sólo lleva las estructuras vacías hasta su extremo lógico, sino también el arte mínimo, con el resultado de que establece interesantes y nuevas órdenes de aburrimiento. Por ejemplo la obra siguiente:

“ OPUS 48: que se hace anónima cuando se siguen las instrucciones “

●  
Llega por correo con una tarjeta que dice:

“ ubique la tautología elegida “



De modo que uno elige una tautología y la esconde y tiene un secreto. Sólo el remitente y aquellos a quienes les comenta saben en qué se convirtió, así se transforma en anónimo y privado, haciendo realidad la observación del título. De cualquier forma la representación pública de una obra como ésta es innecesaria, por su naturaleza. No obstante el acto es algo aburrido y a través de esto, interesante. Pero hemos alcanzado el punto donde el arte actuado se fusiona con el no actuado, lo que nos conduce entre otras cosas a las artes visuales.

En nuestra sociedad las artes visuales tienen un problema: se están produciendo esencialmente para ser vendidas. Para que una obra sea suficientemente atractiva y que alguien la compre, debe llamar la atención, y por consiguiente el artista debe tomar en consideración el factor público, aunque sólo sea inconcientemente. Puede pensar que lo que está haciendo lo hace como un agente libre, pero esto es raramente el caso.

Más a menudo, creo que lo está haciendo porque parece “importante” o algo que puede hacer bien. Siempre tiende, en última instancia, a estar preparando una exposición. De modo que el artista visual no está tan libre como el que actúa para producir obras privadas. La única vez, que yo sepa, que tal obra se realizó, es en las esculturas tempranas de Walter De María, descritas en su corto ensayo “Arte Inútil”, en el cual por ejemplo describe una pequeña pelota de oro ubicada en un lugar oculto en uno de sus objetos. Nadie sino él sabe que está allí. Pero aquí tenemos el equivalente al aburrimiento en las artes visuales y su proyección, el arte privado. Otro caso, presumiblemente cualquiera que compre una gran construcción de Robert Morris, que pueda ser reacomodada de muchas maneras, lo va a hacer, y nadie excepto Morris, sabrá cuál fue el modo en que primero intentó disponer su trabajo.

**f o e w & o m b w h n w**

Hay todavía otro aspecto de lo que está detrás del aburrimiento y el arte privado, que he sugerido como inter-relacionados y es el peligro. Para despertar la excitación intelectual siempre debe estar presente la sensación de que fue casi un error, casi un fracaso. Creo que esto siempre ha sido verdad. Las pocas medidas de apertura del último Movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven están tan cercanas como uno puede llegar, dentro de los límites de los conceptos armónicos de su tiempo, a la simple histeria y resultaron porque corrieron el riesgo de degenerar. Lo mismo se puede decir de las obras más ambiciosas de Mahler. En el pasado, entonces, una gran cantidad de obras eran excitantes por ser tan colosales e intentaban tanto que se exponían al peligro de convertirse en totalmente banales o descabelladas. Hoy no tiene objeto tratar de trabajar tan grande como sea posible, de modo que el desafío tiende a estar en la otra dirección. Y un sentido del riesgo es indispensable, porque cualquier obra simple fracasa cuando se transforma en fácil. Esto acentúa el desafío a arriesgar la facilidad, aún permaneciendo muy simple, muy concreto, muy significativo.

También el compositor es perfectamente conciente de las dificultades psicológicas que su composición puede producir a alguno, si no a todo el público. En consecuencia encuentra excitante insistir sobre esto, al punto de exponerse física o aún espiritualmente en su obra. Para señalar este efecto escribí una serie de composiciones tituladas "Danger Music", cada una de las cuales enfatiza un peligro espiritual, psicológico o físico, que parecía apropiado para los medios estéticos que estaba usando. Otra vez dicen que Robert Whitman, haciendo un Happening en el '62, en Benington College, volvió su representación tan violenta que el área se cubrió de sangre—su sangre—. Durante el curso de los Happenings improvisados de Al Hansen, en el '62, una joven cayó a través de un techo de vidrio y se lastimó considerablemente. Pero su compromiso con la obra la llevó a actuar así casi concientemente y se incorporó a la intensidad de la pieza. La mayoría de los espectadores pensó que había sido planeado. En un mundo en que no hay tanto evidente desafío físico como antes, es tentador a veces ver, no tanto lo que uno puede vencer, sino hasta qué punto puede aprovechar los desafíos que están allí.

Por lo tanto se convierte en extremadamente atractivo para el artista usar el peligro, el "riesgo". No es lo mismo que el "azar", por supuesto, que es una clase de idea diferente y en última instancia se convierte o, en un medio técnico de realizar una serie de valores y texturas o, si uno lo está usando espiritualmente (es decir por la filosofía de la obra), para crear un caos que convenga al propio sentido de anarquía y encarne las propias opiniones.

En las artes visuales no han habido muchas obras que emplearan el peligro en estado puro. Uno de los pocos ejemplos en que puedo pensar son algunas obras del escultor japonés Ay-O. Ay-O ha construido muchas cajas pequeñas dentro de las que uno pone su dedo o su mano. En cada una de estas cajas hay un objeto o sustancia para ser tocada. La mayoría son relativamente suaves y seguros. Por ejemplo algunos pueden contener harina, agua, cola pegajosa, tal vez algunas bolitas o algodón. Pero otras contienen hojas de afeitar, cuchillos, vidrios rotos. La frescura con que uno se acerca a las cajas (y no todas ellas tienen aspecto de cajas—algunas están presentadas como agujeros que se palpan en cuerpos recortados—), no sabiendo si será encantado o herido, desarrolla la intensidad y gracia de experimentarlos. Esto, yo diría es otra expresión de la misma motivación que atrae a compositores, actores y hasta cierto punto, artistas visuales.

Para resumir, se ha transformado casi en una marca de buena calidad de nuestra mentalidad aceptar la posibilidad del aburrimiento y el peligro; una obra que carece de estas posibilidades sólo decora la vida y es por lo tanto una mera comodidad; el arte más intenso está necesariamente comprometido con estas cosas, aburrimiento y peligro, no como un nuevo modo, sino porque están implícitos en la nueva mentalidad de nuestro tiempo.

Para esta mentalidad el éxito total es imposible, la victoria total inconcebible, y el relativismo axiomático. La nuestra es una sociedad de masas y aunque intentamos hacer lo que hacemos con la máxima calidad, la calidad se ha convertido para nosotros, en uno, entre otros índices de integridad. Hoy no igualamos la sola calidad, con el valor de una obra. La mayoría de las obras interesantes de nuestro tiempo son obras que esparcen luz en nuestra mentalidad, sin tratar de alcanzar necesariamente los mismos niveles de éxito que obras, digamos, de veinte años atrás. Simplemente no es nuestra intención, aunque somos perfectamente capaces de lograr los viejos standard.

Más bien la intención es enriquecer el mundo experiencial de nuestros espectadores, nuestros co-conspiradores, al agrandar el repertorio de sus experiencias sobre todo. Estos valores no se pueden lograr por el solo impacto emocional y tal impacto se ha convertido para el nuevo artista, en un mero instrumento del lenguaje, un modo de comunicarse al que podemos recurrir cuando es necesario. Dije antes que no deseamos abrumar, no es del todo verdad. Sólo deseamos abrumar cuando hacerlo parece un factor positivo. No había nada más abrumador que los discursos de Hitler ejecutados por Goebbels. Ha habido una gran cantidad de eso en nuestro mundo y un modo de evitarlo es usar valores más sofisticados en nuestra propia obra, y la aceptación del aburrimiento y del peligro como valioso es indispensable a este efecto.

f o e w & o m b w h n w

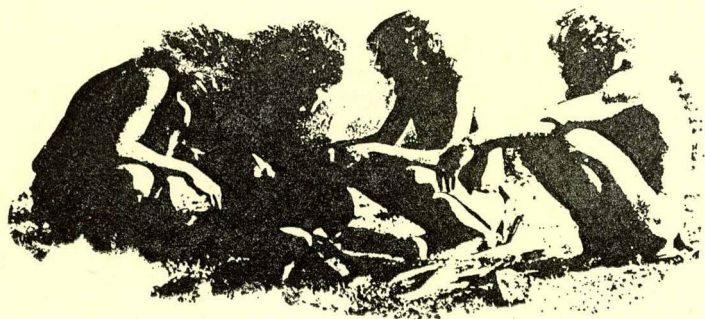
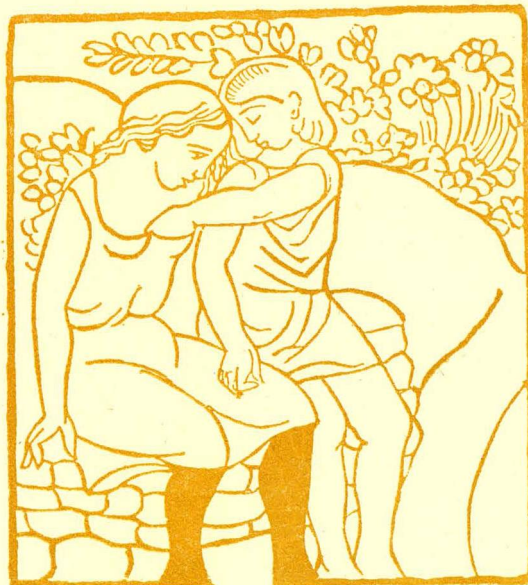
**MAS CANCIONES DE CÓLERA**

**CANCIÓN DE CÓLERA / 10**

(para el movimiento  
"LIBERACIÓN DE LAS MUJERES")

**Hombres -**

Retirándose.  
Rehusándose a *producir*.  
Apoderándose de las cocinas.  
Cuidando los chicos.  
Compartiendo la responsabilidad con otros.  
No echándose la culpa a sí mismo.  
Evitando la economía del dinero.  
Dejando que las tetas aterricen y exploten donde puedan.  
Amando sin explotación.







ENVASADOR(A)

**X-9** (SIDE)

En caso de reclamo citar  
este número

