

nidos pertenecen a la pieza musical y cuáles suponen una inoportuna injerencia. Ello se debe a la gama tímbrica perfectamente delimitada de los instrumentos de la orquesta y a la sujeción del discurso musical a un orden armónico. Si en el momento en que la moto pasa nos encuentra escuchando, por ejemplo, *Variations I* de Cage, puede que el ruido de su motor se integre con tal naturalidad en el discurso de la pieza que no sepamos a ciencia cierta si procedía del balcón entreabierto o de los altavoces del equipo de música.

Franquear barreras

Ello indica que la inclusión, en el seno del discurso musical, de toda suerte de sonidos conduce naturalmente a la apertura de dicho discurso a los estímulos sonoros del entorno. Cage concebía los silencios de una partitura como aquellas aperturas por las que el ruido ambiente se incorpora a una obra musical. De llevar al extremo esta tendencia resulta la célebre pieza cuyo título da la medida exacta de su duración, *4' 33"*. Esta consta de tres movimientos en que no se ejecuta una sola nota. El pianista, cronómetro en mano, indica el principio de cada movimiento cerrando la tapa del piano, y su final abriéndola de nuevo. Así, *4' 33"* consta de la totalidad de los sonidos (incluidos, llegado el caso, las risas o las muestras de impaciencia o indignación) que se produzcan, en ese lapso de tiempo, en el espacio en que la pieza se ejecuta.

La curiosa inactividad que tanto el compositor como el intérprete exhiben en *4' 33"* responde a la voluntad de franquear todavía otra barrera, la que separa al creador de una obra de arte de su receptor. Es la acción la que distingue a uno de otro: el artista es el que hace la obra, su receptor el que pasivamente la contempla. Cage plantea la dificultad que supone el divorcio entre estas dos perspectivas mediante una bella metáfora: la familiaridad que el artista adquiere con la obra que resulta de la laboriosa manipulación de un material es la que tiene el leñador con el bosque en el que ha trabajado durante mucho tiempo; en cada uno de sus troncos, de sus senderos y de sus piedras ve el rastro de la experiencia, de sucesivas tentativas y decisiones. El receptor de esa misma obra, sin embargo, la percibe como percibe el bosque el mero paseante; los detalles que para el leñador están preñados de sentido le resultan anodinos y hasta indistintos.

El interés de Cage por reducir la distancia que lo separa del mero oyente le induce, en los años sesenta, a dejar de lado la acción compositiva (la manipulación del material sonoro) para concentrarse plenamente en la escucha, en el cultivo de la música entendida como la pura contemplación auditiva de los sonidos de la realidad circun-

dante. Resultan de esta actitud piezas como *Variations VII*, compuesta en 1966, que consta exclusivamente de los sonidos, amplificados electrónicamente, que se producen de forma involuntaria durante la ejecución de la pieza. Pero la tendencia de Cage a abandonar las actividades propias del compositor plantea la duda de si verdaderamente podemos considerarlo el autor de sus piezas musicales. Según hemos visto, crea una suerte de obra de arte total por el procedimiento de no imponer barrera alguna al material hallado en la realidad circundante, aceptándolo en toda su impureza y complejidad. Pero si la obra de arte ya existe en la realidad exterior ¿en qué sentido puede ser el artista su autor? La teoría del arte propuesta por Schopenhauer, más de un siglo antes de que Cage compusiera *4' 33"*, nos ayudará a aclarar esta cuestión.

Experiencia estética

Schopenhauer sostiene que la experiencia estética, la profunda conmoción emocional e intelectual que una obra de arte puede causar a su receptor, no depende exclusivamente del factor objetivo (de cómo sea la pieza) sino también de un factor subjetivo: de la capacidad del receptor de olvidarse de sí mismo y contemplar la obra de forma desinteresada, con total independencia de los temores y deseos que lo caracterizan como individuo. El sujeto que posea una fuerte capacidad de contemplación estética podrá prescindir del componente objetivo de la obra de arte y gozar con la contemplación de los objetos más vulgares. En toda obra de arte inciden ambos factores (el objetivo y el subjetivo), pero puede que uno de los dos tome un papel predominante. En aquellas piezas en que predomina la parte subjetiva de la experiencia estética (como son las composiciones de Cage) el genio del artista se manifiesta, por una parte, en su fuerte propensión a contemplar de forma desinteresada ciertos objetos y, por otra, en su capacidad de hacernos ver dichos objetos con sus ojos, haciendo revivir en nosotros la serenidad, la pureza con que él los ha observado.

El genio de Cage reside, entonces, en su habilidad para poner al oyente en la posición que le permite escuchar los sonidos como él los ha escuchado. Sus composiciones pretenden alterar nuestra relación habitual con ellos, provocando así el extrañamiento que nos hace oírlos con oídos nuevos, con los del compositor. Ello libera a los sonidos del sentido que les atribuimos cotidianamente y nos permite percibirlos como algo desconocido, sin relación con nuestro pasado ni con nuestras expectativas de futuro. Mientras dura esa experiencia, el oyente deja de ser quien es, como antes dejó de serlo el compositor: uno y otro se convierten, fugazmente, en la misma persona. |



Lawrence Weiner El artista materializa palabras para cuestionar la cualidad única del sujeto artístico

En la cresta de la ola

VIOLANT PORCEL

“Un paño de algodón envuelto alrededor de una herradura de hierro lanzado contra la cresta de una ola”. No se trata de un poema de vanguardia, sino del actual proyecto de Lawrence Weiner en Barcelona. Y lo constituye un conjunto de palabras, materializadas de cuatro maneras: una, como sobrecitos de azúcar esparcidos por cafés de la ciudad, Sant Cugat y Cadaqués, pequeño obsequio en honor al *fer petar la xerrada*; otra, a través de la adaptación de la frase en un muro del patio de la Fundació Suñol –en cada caso, el artista utiliza su característica tipografía llamativa, por lo demás habitual en el embalaje–. La

impulsores del conceptualismo en los años sesenta junto a Robert Barry o Joseph Kosuth, cuestiona así la cualidad única del sujeto artístico y sus medios de difusión, camino hacia la desmaterialización del arte.

Su trabajo se ofrece hoy casi como una crítica a los crecientes fetichismo y valor económico desorbitados. Y aunque su obra se comercialice en galerías, también cualquiera puede reproducirla en su casa, tal como el propio creador la concibió, a lo que él contribuye a menudo dando instrucciones y estableciendo medidas y requisitos para hacerlo. Para Weiner, son las condiciones de recepción las que controlan, y en última instancia determinan, el estatuto material de la creación, con lo que trastoca la jerarquía tradicional de su producción.

La frase que emblemata la muestra comporta sin duda múltiples ramificaciones simbólicas, a elección del receptor-lector. Pero si se escudriña en la historia española de los materiales a los que alude, como el algodón o el hierro, aflora un periplo en el que participan los árabes, el comercio, la industrialización... En las obras de este pionero, que ha influido a tantos artistas, hallamos la herencia de los experimentos dadaístas de Kurt Schwitters con tipografía, a la par que preceptos minimalistas y, sobre todo, la expresión de un aliento poético volcado en la democratización del arte, que hoy escasea. |

Lawrence Weiner, la cresta de una ola
NIVELL ZERO
FUNDACIÓ SUÑOL
BARCELONA

Comisariado: Latitudes
Ps. de Gràcia, 98
Tel. 93-496-10-32
www.fundaciosunol.org
Hasta el 15 de noviembre



La intervención en el muro de la Fundació Suñol y los sobres de azúcar forman parte del actual proyecto de Weiner

tercera manera aparece como composición musical, en la que participan Ned Sublette y The Persuasions. Y finalmente, la obra se resuelve en la acción del propio Weiner con los organizadores de la muestra, lanzando dicho paño con la herradura contra la cresta de una ola mediterránea; en concreto, del malecón del puerto barcelonés.

Estas distintas manifestaciones apuntan a la multiplicidad de opciones performativas que la obra puede asumir. Weiner, uno de los