

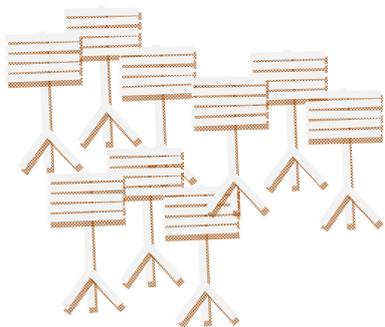
ATRILES

INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA "JOSÉ HERNÁNDEZ"
AÑO 6 Nº 14 – Noviembre de 2017 –

ATRILES

DEL

Instituto Superior de Música
"José Hernández"



Música
Educación
Arte
Cultura

AÑO 6 Nº 14

Director
Lic. Julio César Vívares



ATRILES – Nº 14 – NOVIEMBRE DE 2017

**Publicación Oficial del Instituto Superior de Música
"José Hernández"**Municipalidad de Vicente López
Provincia de Buenos Aires
Argentina**CONSEJO DE REDACCIÓN****Director:** Julio César Vivares
Secretaria: Alejandra Dante
Diseño de Página Web: Rubén Yazzi**Colaboran en este número:**Mariana Manteiga
Glenda Imoffe
Julio C. Vivares

ATRILES es una publicación electrónica de acceso libre y gratuito. Tiene como principal objetivo difundir material cultural y de investigación dentro del campo de la música, del arte y de la educación en general.

Las opiniones vertidas en los artículos de **ATRILES** es responsabilidad exclusiva de sus autores.

Se permite la difusión del material expuesto bajo expresa mención de esta fuente y de sus autores.

ATRILES, en su fase de divulgación académica, estimula la publicación de trabajos orientados a:

1. la discusión de problemas teóricos, metodológicos y epistemológicos vinculados al campo de la música, de la educación y del arte en general;
2. la música y a su vinculación crítica con las nuevas tecnologías;
3. informar sobre la actualidad en cuestiones de problemas socio-culturales en la enseñanza y práctica docente;
4. recoger experiencias y propuestas áulicas artístico-musicales dentro de los diversos niveles y áreas de la educación;
5. la presentación crítica del modo en que, históricamente, se ha producido, desarrollado y circulado el conocimiento musical.

INFORMACIÓN**Juan Bautista Alberdi 1294 – Olivos –
Provincia de Bs. As. - Argentina
Tel/Fax: 4513-9875****E-mail:** atrilesrevista@yahoo.com.ar
Web: www.ismjh.com

INDICE

MÚSICA Y SILENCIO EN LA POESÍA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Por Mariana Manteiga

- 4 a 9 -

MANUSCRITO DE LA PRIMERA PÁGINA DE LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA DE IGOR STRAVINSKY

- 10 -

MÚSICA ALEATORIA

Por Glenda Imoffe

- 11 a 25 -

INVITACIÓN DEL CONSERVATORIO DE AMSTERDAM

- 26 -

APROXIMACIÓN AL ARTE DE ACCIÓN (*La otra vanguardia*)

Por Julio César Vivares

- 27 a 43 -

NORMAS PARA PUBLICAR EN "ATRILES"

- 44 -

MÚSICA Y SILENCIO EN LA POESÍA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Por Mariana Manteiga*



Federico García Lorca¹ es uno de los nombres más destacados de la literatura que ha sido impregnado por su vertiente musical. De hecho, fue un buen intérprete de piano, conoció a los principales compositores de la España de su época (principios del siglo XX), fue un gran amante del flamenco y de la música tradicional y entró en contacto con cancioneros y repertorios de muy distintas épocas. Incluso, empleó numerosas canciones en sus obras teatrales y en sus montajes con la compañía La Barraca. Tampoco se debiera olvidar su faceta de investigador. Es por esto, que este artículo se centrará en el aspecto musical que consigue el poeta

en *Poemas del Cante Jondo y Romancero gitano*, donde sus poesías están influenciadas por los cantos tradicionales y su cambio radical estilístico en *Poeta en Nueva York*, donde en el ritmo de su poesía ya no prima la canción sino que toma preeminencia el trabajo de la metáfora que vuelve a sus poemas sumamente oscuros y herméticos.

Cuando era niño, su apego por la música tradicional fue más que notable, debido a que en su casa oyó entonar canciones a sus mayores y a las criadas que atendían su hogar; y como consecuencia de esto en su etapa de estudiante efectuará numerosas visitas a regiones, pueblos y ciudades de España; uno de estos recorridos va a estar traducido en su conferencia sobre las nanas infantiles.

¹ Federico García Lorca nació el 5 de junio de 1898 en Fuente Vaqueros, provincia de Granada. hijo de Federico García Rodríguez y su segunda mujer, Vicenta Lorca Romero, maestra de escuela que influenció en el gusto de su hijo por la literatura y el arte. Estudió Derecho y Filosofía y Letras en Granada, aunque según explica su hermano, nunca terminará la carrera de Letras. "En esto de los estudios Federico como buen autodidacta va ir siempre por libre. La sujeción a las normas establecidas no va a ser nunca su fuerte". Un año después de la publicación de su primer libro, *Impresiones y Paisajes* (1918), se trasladará a Madrid, a la Residencia de Estudiantes, donde entrará en contacto con muchos otros intelectuales y forjará grandes amistades. Durante este período de nueve años trató de ampliar sus conocimientos y participó en tertulias, reuniones, dio conferencias y publicó sus primeros teatros. Como veremos más adelante, además de poeta fue dramaturgo y prosista y colaboró en la mayor parte de las revistas vanguardistas de su época.

A finales de 1928 el poeta pasa por una etapa difícil en su vida y decide salir del país. Viajará a Nueva York motivado por su gran amigo Fernando de los Ríos para estudiar en la Columbia University. En su etapa americana, el poeta perfeccionará su actividad y escribirá uno de sus libros más conocidos: *Poeta en Nueva York*. A su vuelta a España en el año 1931, se encontrará anímicamente renovado y con muchas ganas de trabajar. A este entusiasmo se une la llegada de la Segunda República y las reformas educativas que las llamadas Misiones Pedagógicas traerían consigo. "De la identificación de Lorca con los objetivos culturales de la República surgiría una de las grandes aventuras de su vida: La Barraca". Entonces se centrará en su actividad como dramaturgo y conseguirá grandes éxitos con el citado grupo teatral. En los años 1933 y 1934 vuelve a salir del país y realiza una gira de conferencias por algunos países americanos como Argentina y Uruguay.

Federico García Lorca es detenido y fusilado en agosto de 1936, al poco de comenzar la Guerra Civil española. Pudo exiliarse al igual que lo hicieron otros compañeros de su generación, sin embargo el poeta prefirió quedarse en su tierra natal y actualmente sus restos descansan en una fosa común en algún lugar cerca de Víznar, Granada.

En esa conferencia no le interesa remarcar el aspecto trágico de España, sino recuperar la historia viva del pueblo español y su singularidad a diferencia del resto de Europa, pues estas canciones además de ser "particulares" de cada región, dan cuenta del tono triste y trágico en el que se tiñe el ser hispano.

Este padecer se va a reflejar en *Poemas del Cante Jondo*, que si bien fue publicado en 1931, la mayoría de los poemas que lo conforman fueron escritos diez años antes. De sus producciones anteriores, esta obra ha recibido mayor atención por parte de la crítica porque se ha unido por afinidades temáticas a su pieza más popular, *Romancero gitano*.

Las poesías de *Poemas del Cante Jondo* están conformadas por versos cortos (propios de las creaciones populares): impares libres y pares asonantes, de versificación irregular propia de los poetas de la generación del 27². En este poema el paisaje de Granada o Sevilla va a estar pincelado por árboles, ríos, olivos que están constituidos como fuente de vida esencial de esos lares. Las mujeres con sus cantos seducen a los hombres, que sólo figuran a través del duelo que conlleva a la muerte y el llanto, en donde el vehículo es el puñal. El escenario es un desierto que invita a la soledad. Vale subrayar esto último debido a que el poeta, en una de sus conferencias, señalaba que a través de las melodías de las canciones se definen los caracteres geográficos y la línea histórica de una región, a su vez aseguraba que las regiones más representativas de España tienen el mismo acento duro, la misma originalidad y el mismo aire enjuto que las canciones que nacen de éstas: "la belleza de España no es serena, dulce, reposada, sino ardiente, quemada, excesiva, a veces sin órbita". El grupo de nanas más frecuente en el país, de acuerdo a Federico García Lorca, está compuesto por aquellas canciones en las cuales se obliga al niño a ser actor único de su propia nana, pues en canciones de cuna como "**Vete de aquí / tú no eres mi niño / tu madre es una gitana**" o "**Tu madre no está / no tienes cuna/eres pobre, / como nuestro señor**" ya no se trata de amenazar al niño o asustarlo con el "coco", ni de construir una escena de viaje para que luego descansa, sino echarlo de ella, solo y sin armas, indefenso contra la realidad de la madre.

En esa soledad, el canto es grito y llanto que se reproduce en varias poesías con la aliteración del fonema /ll/; mientras que el silencio implica "inclinarse hacia el suelo". Se trata de letras trágicas que reflejan el sufrimiento de las relaciones humanas, el amor y la muerte. Pero en este juego de soledad no sólo se denota el carácter trágico de Andalucía (cuya figura central es Granada y luego Sevilla) sino que se invita al recogimiento interior del que la visitase.

² La Generación del 27 hace referencia a un grupo de jóvenes poetas españoles del siglo XX que compartieron, además de la época, características estilísticas e influencias. Una de sus principales influencias y fuente de inspiración fue el poeta del Siglo de Oro español Luis de Góngora y Argote. En 1927, con motivo de la conmemoración del tercer centenario de su muerte, se celebró en el Ateneo de Sevilla un homenaje en el que participaron la mayor parte de los que ahora son considerados miembros de esta generación y fue a partir de este evento que se les dio el nombre de "Generación de 127". Además del escritor granadino estudiado en estas páginas se consideran miembros de esta generación poetas como Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Emilio Prado, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, León Felipe o Miguel Hernández. Todos ellos alcanzaron tal calidad y brillantez en su obra que la crítica se ha referido a esta generación como el nuevo siglo de oro español.

En "La soleá" "el mundo es chiquito/y el corazón inmenso" como la define en sus primeros escritos a Granada. En Granada la lengua está repleta de diminutivos y sus artistas son fieles a su estilo preciosa, la Alhambra es el eje estético de la ciudad que ordena su naturaleza con un instinto de interior doméstico, huye de los grandes elementos de la naturaleza, de las aventuras y apuesta a la imaginación y contemplación. Y poder aprehender esas pequeñas cosas hace que Granada sea un "paraíso cerrado para muchos". A través de estas poesías se nos invita a despojarnos para entrar en la rica aventura de leer sus versos breves, intensos y profundos en imágenes que reclaman una lectura atenta.

A lo largo de este conjunto de poemas vemos inscripto la "teoría del duende" de Federico García Lorca, es decir, su teoría de creación poética. El "duende" no es una norma preceptiva que está por encima del hombre, ni una técnica sino un despojarse de uno mismo, romper las reglas y "ensuciarse con el arte". Sus poemas son un cuerpo vivo en el que habita la danza y la poesía hablada que nace y mueren en un presente. Se trata de una poesía sumamente vital que sigue inmanente hasta la actualidad, una pieza única y en constante vigencia.

En *Romancero gitano* se intensifican el motivo de la frustración, la búsqueda de los orígenes, el amor, el sexo y la muerte. En esta obra se reivindica los derechos de los indefensos: los niños y las mujeres - protagonistas de estos poemas - (por ejemplo en "Romance de la luna, luna" o "Preciosa y el aire") y se defiende a los gitanos pues se trata de un pueblo perseguido. La muerte es violenta, el amor oculto, arriesgado y frustrado ("La casada infiel").

Para tratar estos temas, el poeta utiliza diversos recursos estilísticos, en los que sobresalen el uso de símbolos y metáforas. La metáfora de Lorca tiene un paralelo con la de Luis de Góngora, en el que Lorca vislumbra - a diferencia de la crítica contemporánea de su época - un profundo sentimiento nacional, que no se tiñe por la influencia latina. Lorca toma de éste para elevar la calidad y trabazón de la forma poética la multiplicidad de imágenes sensoriales y el interés por los elementos pequeños; no menciona de forma explícita los objetos (por ejemplo una pandereta es una "luna de pergamino"); tampoco acude a imágenes acabadas (como por ejemplo, la equivalencia del río con la vida). Es una poesía producto del repliegue interior cuya oscuridad no radica en la selección léxica sino en las transformaciones de los objetos que se citan (el jinete en el "Romance de la luna, luna" es la muerte)

La musicalidad es conseguida a través del juego de palabras y versos, sus poemas están influenciados por el romancero³. Su interés por el aspecto musical de debe a la investigación que el poeta desarrolló en el campo de la música (en un sentido amplio);

³ Los romances son unas composiciones de carácter épico o épico lírico, en general breves, compuestas originariamente para ser cantadas al son de un instrumento o recitadas con acompañamiento de éste. En su forma más simple están formados los romances por un número indefinido de versos octosílabos, rimados en asonante los pares mientras quedan libres los impares, siendo por lo común una sola asonancia en toda la composición. En el romancero español se mantiene la tirada de versos de dieciséis sílabas con asonancia monorrima. Se transmitían en lengua vulgar en oposición al latín. Los romances más antiguos -con excepción de unos pocos que se remontan a fines del siglo XVI- pertenecen al siglo XV y reciben el nombre de romances viejos para distinguirlos de los llamados nuevos o artísticos, que fueron compuestos por poetas cultos a partir de la segunda mitad del siglo XVI.

ya que estuvo al tanto de las novedades editoriales referidas a cancioneros que se editaban en su tiempo y de otros textos antiguos como *El Cancionero de Upsala* – Rafael Mitjana-, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* –Eduardo Martínez Torner- y *Cancionero popular español* - Felipe Pedrell - y *Cancionero de Palacio o de Barberi* - Francisco Asenjo Barberi -. Al conocer estas compilaciones el poeta no sólo entró en contacto con canciones tradicionales de distintas partes de España, sino que también conoció música de las épocas medieval, renacentista y barroca. Lorca consideraba que las canciones no debieran copiarse en pentagramas sino recogerlas en gramófonos ya que éste las definía como “delicadas criaturas, a las que hay que cuidar para que no se altere en nada su ritmo. Cada canción es una maravilla de equilibrio, que puede romperse con facilidad: es como una onza que se mantiene sobre la punta de la aguja”.

El Romancero gitano cuenta con poemas de versos octosílabos en que riman los pares en asonantes y los impares quedan libres, en ellos se alternan la narración y el diálogo. En este libro cobran protagonismo sensualidad y el erotismo, las personificaciones de elementos como el viento y la luna que narran los poemas, metáforas redundantes en multiplicidad de sentidos y efectos sensoriales que no se reducen en sinestesias que entrecruzan el plano visual y el auditivo - como *Poemas del cante jondo* -, sino que a estos sentidos se les agrega las sensaciones táctiles y olfativas, y así se intensifican las emociones, acontecimientos y paisajes. Vale agregar que la estructura narrativa de sus poemas está apoyada a través del diálogo.

Para dar cuenta del estilo de su poesía en el *Romancero* cito como ejemplo ilustrativo la poesía “Preciosa y el aire”, donde la protagonista es una mujer gitana- cuya elección no es casual, ya que como se dijo anteriormente el compromiso social del poeta lo condujo a poner en escena a mujeres y niños por ser el sector más desprotegido de la sociedad-, además, el motivo gitano no sólo está relacionado con un el “color local”, sino también con poner en escena a un sector de la sociedad española que siempre resultó marginado. En esta poesía Preciosa se encuentra tocando su pandereta (“luna de pergamino”) por un sendero sinuoso (“anfíbio sendero de cristales y laureles”), descrito a través de imágenes visuales, cinéticas y tácticas que van a presagiar la futura aventura de la joven gitana con el viento “hombrón”. En ese camino es todo silencio - a diferencia de la fiesta en donde se hallan los gitanos - y los guardias están dormidos. En la segunda parte de la poesía el viento se despierta y habla con la joven a la que desea fecundar⁴ (“niña deja que levante/tu vestido para verte./Abre en mis dedos antiguos/la rosa azul de tu vientre”). En la tercera parte Preciosa escapa del viento que la persigue y aparece la voz del yo poético que le habla y alienta para que escape de éste. En la última parte del poema Preciosa llega a la ciudad (“la torre de los ingleses”) que no logran entender su temor e intentan calmarla con una copa de ginebra, que ésta rechaza entretanto cuenta con llantos su aventura.

Es en el *Romancero* donde se “narran” historias mínimas, en un ambiente cuya vitalidad va a estar marcada por: el ritmo logrado a través de la rima asonante y el modo de encadenar las palabras; los personajes - como el viento - que establecen

⁴ Los gitanos creen que una tormenta puede embarazar a una mujer, pues el viento presenta capacidad de fertilización.
Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilerevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

diálogos colmados de sensualidad y carácter; amplitud de recursos que otorgan oscuridad a la poesía que no se circunscribe al trabajo de la sintaxis ni en al repertorio léxico, sino al juego de correspondencias de la imagen con aquello que se representa.

El lenguaje hecho juego del libro anterior, ahora, en *Romancero*, se oscurece a través de la intensificación del valor connotativo⁵ de las palabras por medio de asociaciones entre el aspecto material de la palabra (sonido) y su contenido (significado). El juego con palabras, ritmos e ideas va a dar lugar a una voz que acompaña a personajes "indefensos" de la sociedad y se imita una realidad y se la hace objeto observable. Pero a medida que el poeta se vuelve más comprometido con los problemas de la sociedad, su poesía deja de ser "canción", no hay música que pueda dar cuenta de la impresión que le genera al poeta el paisaje de Nueva York. Federico García Lorca se vuelve más cosmopolita, sus poesías se han deshumanizado, están ajenas a sentimientos y emociones.

Poeta en Nueva York, reúne un conjunto de poemas escritos entre 1929 y 1930 y no se publicó hasta 1940, por lo que Lorca no pudo conocer la reacción de la crítica y el público ante su obra más comprometida. A través de estos poemas el poeta denuncia la deshumanización del mundo industrializado, la destrucción de lo natural y lo humano, vendido al capital, la pérdida de valores tan simples como el amor. Esto lo hace a través de imágenes muy arriesgadas y complejas y metáforas inconexas y de difícil interpretación, que suelen ubicar a esta obra cercana al surrealismo. El método automático de su escritura, propio de este movimiento, expresa la creencia de que una nueva realidad, una nueva verdad y un nuevo arte surgirán del caos, de lo inconsciente de lo irracional, de los sueños y de la vigilia de las regiones no vigiladas del alma humana. La interioridad del yo poético se cruza con el mundo físico de la ciudad, sucia, gris, triste y vacía de sentimientos.

Si bien en los libros aquí analizados es la frustración el tema central, aquí el mensaje desesperanzador y la denuncia se perciben en forma patente. El juego de opuestos - lo contradictorio de ese paisaje - da lugar una a una realidad donde el lector no puede permanecer indiferente, donde la música de las canciones - que era vida - ya no tienen espacio y es necesario encontrar un sitio para la voz que se levanta en contra de la sinrazón de la sociedad, pues aquí es evidente la preeminencia del silencio.

En "Los negros. Oda al rey de Harlem" se denuncia la situación del negro que es tratado con injusticia y que procura suscitar una reacción en el lector ("es preciso cruzar los puentes/y llegar al rubor negro/para que el perfume del pulmón/nos golpee las sienas con su vestido"). Este negro que ahora se halla "prisionero en un traje de conserje", fue antes arrebatado de África (en donde "el rey de Harlem con una durísima cuchara/arrancaba los ojos de los cocodrilos/y golpeaban el trasero de los monos) para ser esclavizado y convertirse en aquel momento en "camareros y cocineros que limpian con la lengua/las heridas de los millonarios). He aquí la primera oposición entre un ayer de libertad y un hoy de esclavitud.

⁵ Connotar significa agregar un valor adicional a la palabra que excede la simple referencia.

Juan Bautista Alberdi 1294 -Olivos-Provincia de Bs. As. - Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875

E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

El paisaje de Harlem es lúgubre y oscuro, allí se quiebran “las venas de los bailarines” con un “silencio sapientísimo”. Es durante la noche cuando las mujeres americanas llevan a sus niños y los muchacho descansan (“se desmayaban en la cruz del desperezo”) mientras los negros trabajan, son la mano de obra de una sociedad desigual que contrapone el sueño y ocio de unos con el trabajo de otros.

El único consuelo de este sector marginado es recurrir al paisaje en donde eran ellos mismos, esa naturaleza viva donde hay monos, cocodrilos y un sol que se desliga por los bosques funciona como oxímoron de este otro paisaje opresor “de ascensores, automóviles y gentío de trajes sin cabeza”.

El cambio en el estilo del poeta a partir de este período es radical, renuncia a la música como forma y se vuelve más hermético por el uso de una metáfora caracterizada por su polivalencia y apertura diferentes interpretaciones. La vitalidad no tiene lugar en estos poemas, por eso no hay sonido sino discurrir de palabras que dan lugar a un poema magnífico donde la denuncia se hace potente a través del silencio. Ya no se nos invita al paisaje de Granada, mezcla de tradiciones, diminuta e inmensa que incita al sueño.

Pero si bien este giro fue contundente en la poética de este escritor, eso no quita que a lo largo de su obra hubiera un punto en común. Y éste radica, que para la lectura de sus poesías es necesaria una disposición del lector: que consiste en “empobrecerse un poco, olvidar el nombre propio, renunciar a la personalidad” para entrar en un mundo íntimo que es paraíso de fantasía, desprovisto de agitación y repleto de iniciativa.

BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, Juan Luis: *Historia de la literatura española* (Tomo I). Madrid, Gredos, 1970.
 Arnoux, E y colab: *El discurso poético*, Buenos Aires, CBC-Universidad de Buenos Aires, 1988.
 Cohen, J. M: *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970.
 De la Ossa Martínez, Marco Antonio: “García Lorca, la música y las canciones populares” disponible en la web en <http://uclm.academia.edu/MarcoAntoniodelaOssaMartinez>
 Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine. (tomo 2)* (traducción Tovar A. y Varas Reyes F. P), Madrid, Debate, 1998.
 García Lorca, Federico: *Impresiones y Paisajes*. Madrid, Cátedra, 1998.
 _____: *Conferencias*. Granada, Editorial Comares, 2016.
 _____: *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*. Madrid, Cátedra, 1996.
 _____: *Poeta en Nueva York*, Buenos Aires, Losada, 2001.
 Jakobson, Roman: “Lingüística y poética” en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Planeta, 1985.
 Serrano Begega, Carmen: La obra poética de Federico García Lorca. Breve estudio de la metáfora Lorquiana. Universidad de Salamanca [formato digitalizado] disponible en la web en http://www.fidescu.org/attachments/article/73/Carmen_Serrano.pdf

* Profesora de Castellano, Literatura y Latín (IES N° 1 “Alicia Moreau de Justo”)
 Licenciada en la Enseñanza de la Lengua y la Literatura (UNSAM)
 Especialista en lectura, escritura y educación con mención en Ciencias Sociales (FLACSO)

*Manuscrito primera página de la Consagración de la Primavera
de Igor Stravinsky (1882-1971)*

The image shows a handwritten musical score for the first page of 'Le Sacre du Printemps' by Igor Stravinsky. The manuscript is on aged paper and includes the following elements:

- Top Header:** "TOUS DROITS D'EXÉCUTION RÉSERVÉS" in red.
- Titles:** "Bœuca Chryseas" and "Le Sacre du Printemps." written in cursive.
- Language:** "L'actuel notan" and "Русский текст" (Russian text) are written in cursive.
- Publisher:** "Русский Музыкальный Издательство" (Russian Music Publishing House) and "Russischer Musikverlag" (Russian Music Publisher) in German. The address is "Berlin S.W., Dessauerstr. 17" and " nahe Potsdamer Platz."
- Composer:** "Igor Stravinsky" written in cursive.
- Part:** "Première partie" (First part) and "L'animation de la terre" (The animation of the earth) are written in cursive.
- Tempo:** "Lento (♩ = 50) - tempo rubato" and "in tempo" are written in cursive.
- Instruments:** Flutes (Flauto), Clarinets (Clarinete), Bassoons (Fagote), Horns (Corno), Trumpets (Tromba), and Timpani (Percussion) are listed on the left.
- Handwritten Notes:** "Corta para" (short for) and "Solo ad lib." (Solo ad libitum) are written in cursive.
- Performance Markings:** "poco accelerando de loco a loco" and "accelerando" are written in cursive.
- Measure Numbers:** Blue handwritten numbers (3, 2, 3) are present in the score.
- Bottom Header:** "EDITION RUSSE DE MUSIQUE" (Russian Edition of Music) in red, "Russischer Musikverlag" (Russian Music Publisher) in blue, "Berlin S.W., Dessauerstr. 17" (Berlin S.W., Dessauerstr. 17) in blue, "PROPRIÉTÉ DE L'ÉDITEUR POUR TOUTS PAYS" (Property of the publisher for all countries) in red, and "MANUSKRIFT R.M.V." (Manuscript R.M.V.) in red.

MÚSICA ALEATORIA

** Por Glenda Imoffe*

Resumen

El propósito de este trabajo de investigación es abordar las características básicas de una de las corrientes de la música del siglo XX conocida como música aleatoria, música al azar o indeterminación. Comenzando con un breve plateo sobre el significado de la palabra "indeterminación", o qué podemos llegar a entender cuando se la traslada al campo musical, se tratará de arribar a una definición de esta característica de la música que abre las puertas a un nuevo mundo de conocimientos, sensaciones e interpretaciones. Los ejemplos escritos y gráficos complementarán el amplio concepto del azar y cómo se aplica a la música que tan extraño podría resultar si no se la ve plasmada en la escritura tradicional o "partitura convencional". La acción del "intérprete" ocupará un lugar muy relevante en esta parte del universo musical, y será la guía para continuar profundizando este misterio infinito de sonidos y combinaciones de sonidos que tuvo su máximo referente en la figura del compositor John Milton Cage, quien ha inspirado la realización de este escrito.

Introducción

Los interrogantes más frecuentes "del sentido común" con respecto a las experiencias emocionales o intelectuales que plantean las corrientes del siglo XX, en el campo de la música, tienen que ver con el hecho de si pueden o no ser llamadas música. Y es que esta forma de concebir el arte rompe, desestructura, moviliza la mayoría de los conceptos establecidos durante la tradición occidental. Se presentarán a lo largo del trabajo, algunos métodos de crear estas obras que ante un primer conocimiento, el resultado es el impacto, la descontextualización de lo que se espera escuchar. A través de algunos compositores, sus pensamientos y reflexiones, esta revolución musical provocará una reacción que plantea la idea de dificultad técnica asociada con la de valor estético, argumentando que este tipo de obra podría ser ideada e interpretada por cualquiera, y, por lo tanto, no habría en ella ninguna clase de valor. Asimismo, lo que entra en conflicto es la concepción de la obra artística como expresión de sentimientos profundos del artista compositor, eventualmente en relación con los sentimientos profundos del artista intérprete. Y es que la obra aleatoria o indeterminada se ocupa de discutir y de poner en escena la propia naturaleza del hecho artístico y sus convenciones. En ocasiones, estas obras excluyen gran parte de los supuestos aceptados por el sentido común. No pueden ser grabadas en disco, no se justifica su incorporación a un repertorio, a veces tienen valor solo dentro de un contexto especial y en una única ocasión.

Otra de las nociones que son puestas en juego por esta modalidad de creación es la de la función estética como característica propia del objeto. Hay casos en los que lo que definen a una obra como tal es su contexto. Combinaciones de fuentes sonoras

que podrían encontrarse en la vida cotidiana, diseñadas por un autor y puestas en situación de concierto pasan a tener un funcionamiento tal que las define como obras, como se apreciará a lo largo del trabajo de la mano de John Cage. Hay hábitos de circulación y recepción de la música que son poco comunes, que no tienen nada que ver con aquellos desarrollados durante el Romanticismo, y llevan a escuchar el comentario "esto no es música", o los "músicos del siglo XX no saben hacer música". Sin embargo, lo que cabe resaltar de esta fuerza renovadora, es la capacidad para reflexionar sobre qué es el arte, qué es el sonido, qué es el silencio, lo que debería llevar a la concientización de la percepción del sonido, convirtiendo a la música en una obra importante aunque distinta a una obra de concierto tradicional.

Algunos antecedentes

Existen importantes antecedentes de obras musicales generadas con procesos de azar. Ciertamente, fue a mediados del siglo XX cuando la noción de música aleatoria se volvió predominante en la llamada "música de concierto"; sin embargo, hace varios siglos que se escribieron los primeros experimentos de música azarosa. A continuación, y sólo a manera de ejemplo, veremos algunos de los casos más conocidos al respecto.

Una de las primeras composiciones que se conoce que tienen rasgos aleatorios es la *Missa Cuiusvis Toni*, de Johannes Ockeghem. En esta obra, que data de finales del siglo XV, el compositor deja abierta la posibilidad de que la partitura se toque en distintos modos eclesiásticos, de manera que la melodía cambia dependiendo del modo en el que se esté interpretando. Un segundo antecedente a mencionar es la primera obra impresa que se conoce en la que el compositor, abierta y deliberadamente, utiliza dados para definir aspectos estructurales de la obra. Se trata de la obra llamada *Der allezeit fertige Menuetten- und Polonaisencomponist* (1767), del compositor Johann Kirnberger. En la partitura de la obra se ve una tabla incluida, que muestra la relación que existe entre el resultado de los dados y las decisiones estructurales que se toman sobre la obra musical. Puede suponerse, que esta obra no se toca siempre de la misma manera, pues su realización depende de los números que resulten de lanzar sucesivamente los dados. Por lo tanto, puede haber muchas versiones de esta pieza.

Cabe decir que la técnica de definir música a partir del lanzamiento de dados no es exclusiva de Kirnberger, sino que fue una práctica relativamente común entre los siglos XVIII y XIX. Otro ejemplo de este tipo de obras aleatorias es el famoso *Musikalisches Würfelspiel* de Mozart.

¿Qué es la indeterminación?

La **indeterminación** es, según lo indican las normas de la Real Academia Española, la "falta de determinación". La **determinación** siguiendo la misma fuente, es "la acción de determinar", y **determinar**, es "fijar los términos de algo". Esto da lugar a entender que la indeterminación es la acción de no establecer normas a seguir. La

conducta humana, la mayoría de las veces, está regida por pautas que impone la sociedad en la que se desarrolla, reglas que son establecidas para que cada individuo viva su vida concreta, lo cual podría llevar a la no conciencia de la realidad. Sería posible, que ante la falta de todo ese reglamento que ordena y guía en el camino, aparezca la incertidumbre generando sorpresa o vacío se produzca una consecuente paralización ante los hechos cotidianos. De modo tal, que se "necesita" de ese orden, de esas reglas para vivir en sociedad. Podría decirse, siguiendo este enfoque, que la música, de algún modo, también ha sido un producto de las pautas e ideas de las diferentes épocas en las que se ha desarrollado, es decir, la música ha estado ligada a los hechos históricos del mundo. Desde su origen hasta el siglo XIX inclusive, ha estado sujeta tanto su composición como interpretación a una serie de normas preestablecidas. A partir del siglo XX, con toda la implicancia histórica que éste acarrea, la música comienza un proceso de cambio. Y uno de ellos es la aparición de este concepto de indeterminación o azar. Hay que tener muy en cuenta que para algunos compositores toda la obra puede ser azarosa, en cambio para otros, solo una parte de la misma podrá tener cierta libertad en su interpretación.

Una definición de **música aleatoria o música de azar o indeterminación** podría entenderse como aquella que se basa en elementos no regulados por pautas establecidas y en la que adquiere un papel preponderante la improvisación. En esta clase de música, se destaca la función de quien la interpreta, es decir, que el ejecutante determina la estructura de la obra, mediante una reordenación de cada una de las secciones de la misma, o incluso mediante la interpretación simultánea de varias de ellas. El azar es un rasgo definitorio de esta técnica compositiva. Aunque la música aleatoria no está hoy en primera línea, sus técnicas son todavía muy utilizadas por los compositores.⁶

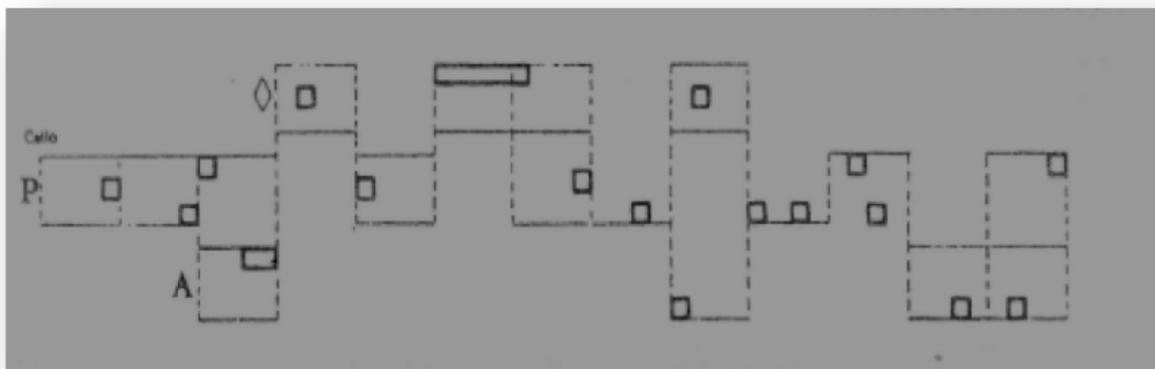
Rompiendo el orden

Para introducirnos en esta visión de la música aleatoria que alcanza una notable difusión a partir de los años cincuenta, es importante remarcar que hubo dos tendencias de reacción al **control** y a la **determinación** de parámetros. Una generada en Europa por varios de los mismos compositores que adherían al serialismo y la otra, más radical, gestada en Estados Unidos por autores como John Cage y Morton Feldman. En ambos casos se trataba de incorporar la improvisación, la indeterminación de algunos aspectos: **la notación, la altura, la duración de las notas, la forma, el material sonoro, la expresión y las aplicaciones temporales**. Con uno solo de estos elementos que no estén establecidos en una composición, y queden sujetos a la libre ejecución del intérprete, se puede decir que es una obra variable, azarosa y por consiguiente tendrá distintas maneras de ser apreciada. Seguidamente se hace una exposición de obras que permiten analizar la influencia de la indeterminación pudiendo observarse algunas veces más claramente y otras no tanto.

⁶ https://es.wikipedia.org/wiki/Música_aleatoria

Como se señala al principio uno de los aspectos que necesariamente debió cambiar con la incorporación de lo aleatorio fue la notación. En algunos casos, dentro de partituras más o menos convencionales, aparecían grupos de notas entre las cuales el intérprete podía elegir distintos pentagramas con pasajes alternativos.

Por ejemplo, en la obra de Feldman *Projection I* para cello solo, compuesta en el año 1950, se indica el timbre \diamond = armónico, P = pizzicato y A = arco y se muestra la altura relativa mediante un cuadrado o una figura oblonga escritas dentro de una de las tres cajas que representan el registro alto o medio o grave. Las duraciones se indican "por la cantidad de espacio que ocupa el cuadrado o el rectángulo" en las líneas de puntos, que representan cuatro pulsos a tempo 72 "o aproximadamente". Es decir que los parámetros en los que se aplicó la indeterminación son la altura, las intensidades y la expresión⁷. Podemos apreciar a continuación el gráfico de la notación explicada.



En otras obras, como por ejemplo en la pieza *Duraciones correctas*, incluida en *Aus den sieben Tagen*, de Sockhausen, la notación era la que se transcribe a continuación:

Circa cuatro intérpretes

DURACIONES CORRECTAS

toque un sonido
siga tocándolo
hasta que sienta
que debería parar

toque otra vez un sonido
siga tocándolo
hasta que sienta

⁷ SMITH BRINDLE, Reginald: *La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*. Edit. Ricordi. Buenos Aires. 1996. Pág. 69

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875

E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

que debería parar

siga haciéndolo

deténgase
 cuando sienta
 que debería detenerse

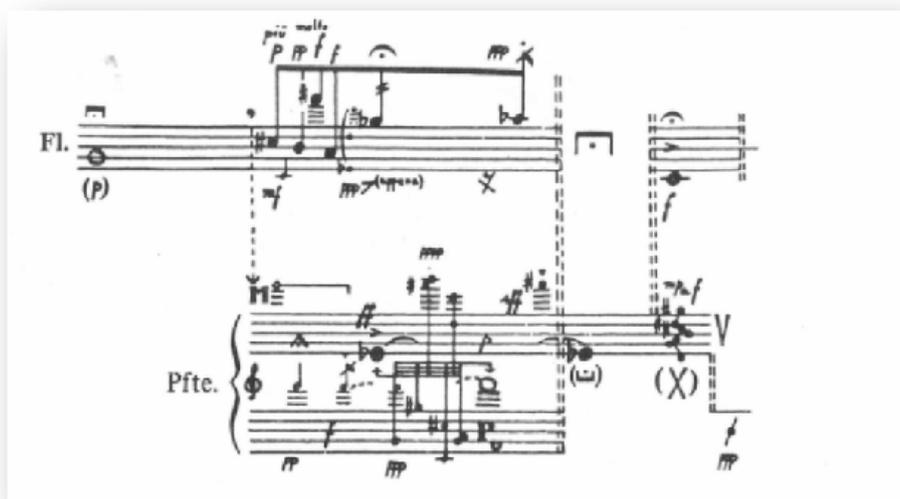
pero así esté tocando o haya dejado de tocar
 siga escuchando a los otros

en el mejor de los casos toque
 cuando los demás estén escuchando

no ensaye

Obviamente en esta composición no se busca que lo que suene sean sonidos prefijados con precisión por el compositor. La música podrá ser de muchas maneras distintas. *“Lo único a lo que tiende la notación es, podría decirse, a desestructurar los hábitos mecánicos de ejecución y a lograr una improvisación comprometida. Algo muy distinto a la idea de obra cristalizada durante el Romanticismo...”*⁸.

A continuación se expone un ejemplo donde se analiza la indeterminación temporal. Se trata de la obra **Couple** para flauta y piano de Sylvano Bussotti Sette Foglie⁹. Es una composición donde se utilizan figuras que parecen redondas, negras y corcheas y por lo tanto ese parecido marca la duración de las notas pero dependiendo del espacio que ocupan en la partitura escrita que se muestra a continuación:



⁸ FISCHERMAN, Diego: Después de la música. El siglo XX y más allá. Edit. Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2011. Pág. 94

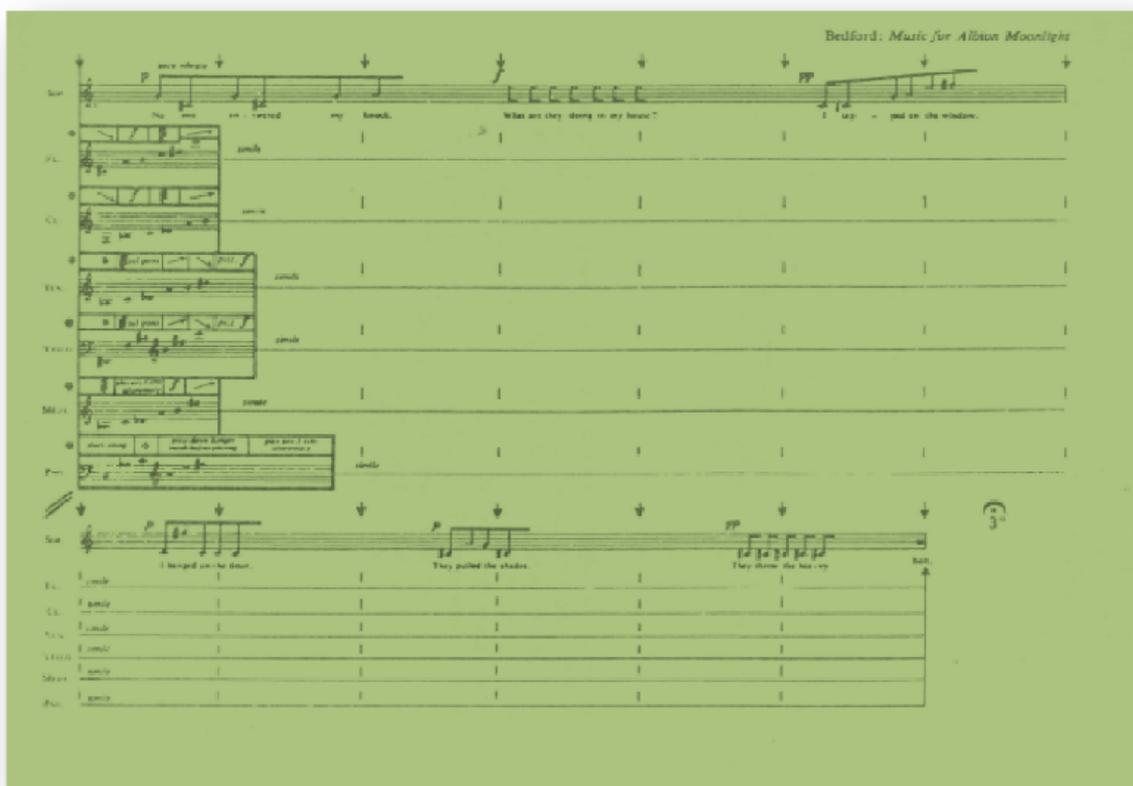
⁹ BUSSOTTI, Sylvano: (Florenca, 1 de octubre de 1931) es un artista italiano, especialmente conocido como compositor, aunque ha cultivado otras ramas del arte como la pintura, la poesía, la novela, la dirección teatral y cinematográfica, el canto o la escenografía. Es miembro de la Academia Nacional de Santa Cecilia.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875

E-mail: atrilerevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

Es interesante plantearse si es más fácil leer a primera vista una obra compuesta con tal notación que una partitura convencional, tratando de que prevalezca la libertad de interpretación por sobre el condicionamiento.

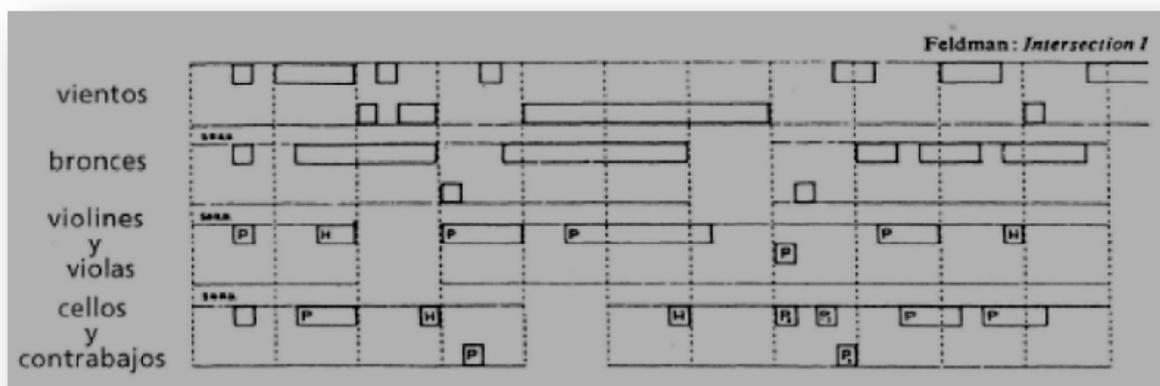
Otro ejemplo mucho mayor de indeterminación en el tiempo se ve en una obra de David Bedford¹⁰, **Music for Albion Moonlight**, en la cual las notas blancas indican *legato*, las negras staccato, donde se dan todas las alturas pero cada instrumento ejecuta seis notas en cualquier orden y tiempo, usando los signos escritos arriba de cada parte en sucesiones variadas. Todos los instrumentos tocan piano, excepto cuando se indica *f*. Los *glisandos* cortos son indicados con ↗ y ↘ ; ◇ significa armónico y ♯ *trémolo* o *frullato*. En realidad, esta música es muy simple, comprende en total un acorde de doce notas, la voz y los instrumentos usan las mismas notas. Cada nota se determina en una forma azarosa con variado énfasis y color:



Como muchos estudiosos de estos nuevos cambios en la música plantean, si estas obras se reprodujeran siguiendo una notación exacta se arruinaría la espontaneidad que sus autores alientan.

¹⁰ VICKERMAN BEDFORD, David: (4 de agosto de 1937 - 1 de octubre de 2011) fue un compositor y músico inglés. Escribió e interpretó tanto música pop como música clásica.

Otro elemento que no pudo escapar a la indeterminación es la altura. Hasta los primeros años de la década del sesenta, la definición de altura venía permaneciendo intocable. Sin embargo en 1951, Morton Feldman, en Estados Unidos, compuso la obra **Intersection I** para orquesta de quince páginas en las cuales no hay una sola nota con la altura determinada. Los instrumentos pueden tocar cualquier nota dentro de la gama aguda, media o grave indicada. Se expone a continuación el gráfico de esta composición:



Lo interesante que entra en discusión con esta corriente es la idea misma de la obra, cómo se ponen en tela de juicio los hábitos tradicionales del concierto, tanto de la ejecución musical como de la audición. En muchos casos, la obra existía por única vez en cada ocasión, compuesta - o terminada de componer a partir de algunas indicaciones o estímulos del compositor - en ese momento y, en algunas ocasiones, por el mismo oyente, que era el primero (y el único) en escuchar juntos determinados eventos sonoros y, por lo tanto, en poder establecer relaciones entre ellos (o sea, en componerla). También es importante enfatizar que a muchos compositores les llevó mucho tiempo aceptar el hecho de que una enorme masa de instrumentos pueda tocar sonidos al azar en cualquier altura con un resultado que todavía puede llamarse música.

Otro punto interesante de observar en la indeterminación de la altura es que produce **17írlol7s** (grupo de sonidos separados por un semitono o menos) y generó mucha atracción en varios compositores orquestales como Krzystof Penderecki, compositor y director orquestal polaco que fue uno de los primeros en explotar estas notas 17írlol7s con un efecto intensamente poético en su obra **Threnody to de Victims of Hiroshima** para orquesta de cuerdas.

En cuanto a la indeterminación en la forma se puede establecer que las resultantes "formas abiertas" o "formas semiabiertas" casi no habían existido antes en la música. Esto lo podemos asemejar a la indeterminación en las artes visuales de la siguiente manera:

MUSICA	ARTES VISUALES
<p>Un programa de concierto con diferentes partes que tienen un orden establecido.</p>	<p>Un grupo de cuadro de diferentes pintores estaría probablemente mejor arreglado si tienen un orden determinado.</p>
<p>Una obra de forma libre como Epifanie, de Berio: es un grupo de siete piezas orquestales que pueden arreglarse y formar tres "Quaderni" diferentes o unidas a cinco piezas para voz sin acompañamiento para formar diez "Epifanie" diferentes. Son posibles muchos miles de órdenes para las doce piezas.</p>	<p>Un grupo de cuadros de un mismo pintor podrían estar dispuestos de diferentes formas, y ser bien apreciados.</p>
<p>La música se puede escribir en secciones pequeñas para que el intérprete las arregle como él lo desea (antes o durante la ejecución).</p>	<p>Un pintor o un escultor pueden diseñar un conjunto de formas coloreadas u objetos que el comprador puede arreglar de la forma que más le guste, pues el arte "móvil" produce una interminable variedad de formas.</p>
<p>Una obra como Atlas Eclipticalis de John Cage tiene esa desconocida y confusa forma que se siente al entrar en una ciudad extraña.</p>	<p>En arquitectura, una ciudad entera, como la University City, puede cambiar como una obra de arte "móvil" según el punto de vista. Se la puede ver desde el aire, se puede entrar a ella y salir por la misma ruta y otra diferente o por algún punto medio subterráneo.</p>

Estas comparaciones permiten establecer ciertas analogías entre la música y el arte visual para poder comprender el aspecto de las formas pero no hay que olvidarse que la música es intangible y se escapa muy rápido y las artes visuales son permanentes y concretas. Lo interesante de aplicar la indeterminación a las formas abiertas en la música es que serán diferentes para cada oyente incluyendo al propio compositor.

Una de las primeras piezas de forma libre fue *Klavierstück XI* (1956), de Sockhausen que comprende diecinueve secciones desparramadas en una enorme hoja y la indicación para el intérprete es tocar cualquier pieza al azar, elegir su propio tempo, intensidad y ataque. Un fragmento de esta obra es el siguiente:



Esta clase de música, en la que los elementos se dan con absoluta definición y son combinados azarosamente, es lo que más se acerca a lo que se denomina música aleatoria, termino proveniente del latín “alea” que significa juego de dados.

Otro factor importante es la indeterminación de medios musicales. Esto indica que muchos compositores no establecen para qué instrumentos o voces escriben como por ejemplo una obra de Paolo Renosto, *Players*, en la que indica que se puede ejecutar con cualquier instrumento o pequeño grupo de instrumentos y se pueden agregar una o dos voces masculinas o femeninas. Las obras de John Cage, se caracterizan por la indeterminación en los medios como por ejemplo *34' 46.776* para un pianista, para ser utilizada en todo o en parte para proveer un solo o un ensamble para cualquier combinación de pianistas, cuerdistas, percusionistas.

Y por último, la indeterminación del espacio, es otro factor que adquiere relevancia en este período. Y su significado reside en que los intérpretes están ubicados en diferentes escenarios, es decir, entre la audiencia, dentro o fuera del edificio o pueden moverse mientras llevan a cabo la interpretación de la obra. Esto tiene a llevar a cada oyente a una experiencia única y diferente.

El apóstol de la indeterminación

John Milton Cage, nació en Los Ángeles, el 5 de septiembre de 1912. Fue compositor, instrumentista, filósofo, teórico musical, poeta, artista, pintor, aficionado a la micología. Fue pionero de la música aleatoria, de la música electrónica y del uso no estándar de instrumentos musicales. “Los críticos le han aplaudido como uno de los compositores estadounidenses más influyentes del siglo XX”¹¹.

¹¹ https://es.wikipedia.org/wiki/John_Cage

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875

E-mail: atrilerevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

John Cage y su escuela se opusieron a la música organizada, fue *el apóstol de la indeterminación* en contraposición a las complejidades de la construcción matemática del serialismo y además intentó evitar todas las formas de control racional sobre la música. Componía obras basadas en las tiradas de dados, (como se mencionó durante el análisis de la indeterminación en los elementos de la música), en las manchas de papel o en un mapa celeste, o en el I Ching, el libro chino de las mutaciones. *“Quienes admiraban a Cage, sostenían que él había liberado a la música y sus detractores decían que sus teorías eran insensatas”*¹².

Este universo ampliado, que de la mano de John Cage muestra a la música en su forma desestructurada, hace más evidente que su existencia es inmaterial e infinita. Hay múltiples posibilidades de componerla, de interpretarla, de apreciarla. En definitiva el azar, la indeterminación, no sólo se podrían considerar como una manera diferente de componer, sino también son características propias de la música. Nunca va a quedar atrapada en una partitura o en una época, ella seguirá existiendo por sí misma. Y esto también podría afirmarse considerando el silencio como parte de la música. Para completar este último concepto del silencio se hace referencia a la obra **4'33"** estrenada en el año 1952, citando el siguiente texto: *“4'33" es también coloquialmente conocida como **Silence** (Silencio), bajo la suposición errónea de que la obra es una demostración zen de la nada. Pero Cage había descubierto la inexistencia del silencio en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard, una sala insonorizada y desprovista de cualquier superficie reflectiva, en la que Cage se sentó y pudo oír la nota aguda entonada por su sistema nervioso y la pulsación profunda de sus sangre”*¹³.

Cage junto con un grupo de norteamericanos que actuaron bajo la influencia de Stockhausen, llevaron al azar y a las acciones teatrales hasta sus últimas consecuencias y lograron despojarlas del lugar de ornamento o efecto, convirtiéndolas en estética, como se destaca en su obra **4'33"**. Muchos seguidores de Cage, consideran que esta obra conduce a una toma de conciencia del entorno sonoro inmediato en el cual las experiencias siempre son diferentes. Esa diferencia radica en la percepción de la obra que tiene cada individuo, ya que no será lo mismo escucharla en una grabación, en vivo, o si se aprecia en un video. Lo que se pretende es que la mente haga un giro hacia el interior, ya que Cage no pretende que se escuche el silencio por 4 minutos 33 segundos, sino, escuchar el ruido del mundo y de la vida durante ese tiempo. Para Cage, el azar, la indeterminación de parámetros, implicaba todo un sistema de pensamiento a cerca del arte, lo convierte en una experiencia que transforma, altera, acerca al entendimiento y a la iluminación. Cage critica con sus obras el concierto como institución, el culto al intérprete, el disco y los hábitos de los melómanos, y lo hace de una manera tan radical que sus obras no pueden entrar en esos ámbitos. Este es el pensamiento o idea o necesidad de los artistas del siglo XX de sacudir al espectador y transmitir un mensaje, de rechazar las formaciones académicas por ser estériles y vacías, alejadas de lo esencial, lo imaginativo y poético.

¹² SCHOENBERG, Harold C.: *Los grandes compositores*. Edit. Robinbook. Barcelona. 2007. Pág.758

¹³ TOOP, David: *Océano de Sonido*. Edit. Caja Negra, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016. Pág. 179

Juan Bautista Alberdi 1294 -Olivos- Provincia de Bs. As. - Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875

E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

Seguidamente se presentan tres obras de John Cage y un breve comentario del mensaje que cada una muestra y por consiguiente podría llegar a liberar el pensamiento para despejarlo de cualquier ilusión que distorsione la realidad y por qué no llevar las mentes a lograr una luz en el entendimiento.

- **Sonatas and Interludes** (Sonatas e Interludios) para piano preparado, escritas entre 1946 y 1948. Estas piezas fueron escritas en un periodo en el que Cage había empezado a leer obras de filosofía india y japonesa. Es así que la obra intenta reflejar las emociones permanentes de la India y su tendencia a la calma. En cuanto al piano preparado, llenó su interior con diarios, revistas, platos y ceniceros, método este que tenía sus orígenes en la India y África. Lo que estaba haciendo era someter materiales artísticos identificables a un proceso que transportaba a un ámbito sagrado. Algunos autores como John Tilbury (pianista británico, considerado uno de los principales intérpretes de la música de Morton Feldman)¹⁴ pusieron en duda la credibilidad de las afirmaciones de Cage sobre las emociones permanentes de la India, pues comenta lo siguiente: *"la invocación de tales emociones parecía falsa a la luz de las creencias más generales de Cage en las operaciones del azar y en la no-fijeza"*¹⁵. Y sin, embargo otros consideran que sus piezas para piano preparado muestran una poderosa capacidad para inducir al oyente a estados de calma.

- **Variations IV** (1963) es una composición que muestra un bombardeo de sonidos. En 1969 fue editada en forma de disco en dos salas de una galería de arte sobre La Ciénaga Boulevard de Los Ángeles, donde la música es una combinación de conversaciones distorsionadas, cantos distantes, fragmentos musicales inconexos y ruido ambiente ininterrumpido. También fueron incorporados los sonidos del tráfico que provenían del exterior de la sala. "Como dijo John Cage: 'La música está en todas partes alrededor de nosotros. Si tan solo tuviéramos oídos. No habría necesidad de salas de concierto si el ser humano pudiera aprender a disfrutar de los sonidos que lo rodean...'"'. Este sería un punto para considerar el giro hacia el interior que se menciona anteriormente, o despejar el entendimiento de las ilusiones y ver la realidad, tomar conciencia.



- **Imaginary Landscape Nº 5** (1952), se trata de una composición realizada con cuarenta y dos discos escogidos al azar y montados en un collage electrónico en cinta estructurado según los métodos aleatorios del I Ching. Con esta obra, probablemente, Cage se convierte en el primero en usar la expresión "paisaje imaginario", un lugar en el que formas y características pueden emerger libremente y coexistir independientemente de los deseos personales del oyente. Este concepto, se ha convertido en una estrategia compositiva central de la música ambiente.

¹⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/John_Tilbury

¹⁵ TOOP, David (2016) Op. Cit. Pág. 181

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875

E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com



Breve introducción a la “improvisación”.

Para finalizar este trabajo sobre la música aleatoria, se aborda el tema de la improvisación en el sentido de que es un término que ya estaba implícito en la misma.

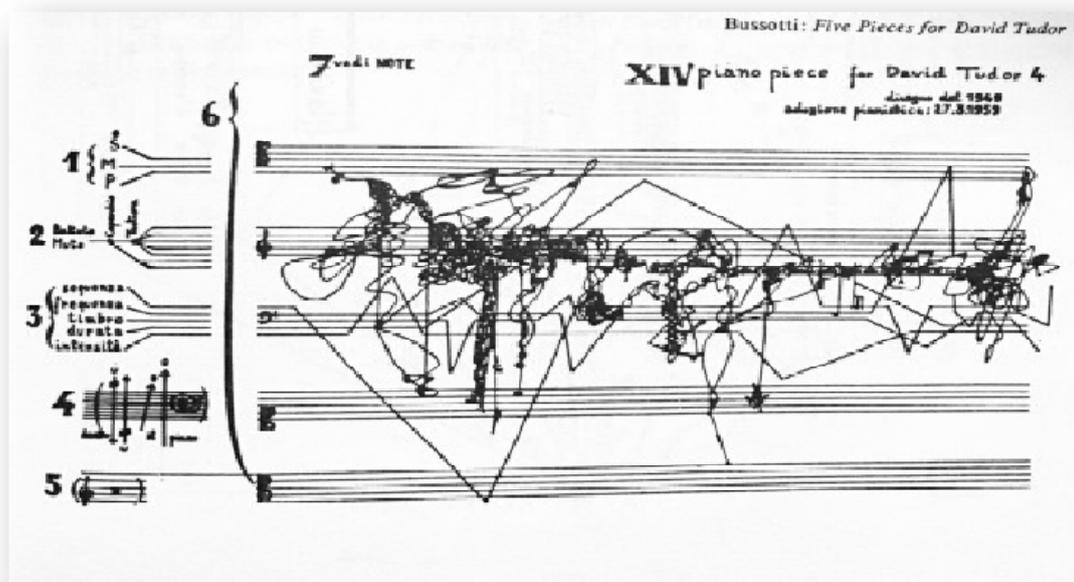
“La improvisación (del latín ex improviso: sin preparación solía designar una interpretación musical no preparada o ‘extemporización’ basada o bien en temas precisos de formas musicales (fuga, tema con variaciones, passacaglia) o bien en el libre desarrollo de ideas musicales sugeridas espontáneamente por la imaginación, que resultaban una caleidoscópica sucesión de eventos, a menudo solo ligados entre ellos por un hilo muy fino.”¹⁶

Lo que se quiere remarcar con esta pequeña investigación de la improvisación y su procedencia de la música de azar, es que el intérprete, muchas veces goza de cierto grado de libertad para ejecutar las obras. También hay obras con esquemas en los que se indican solo algunos detalles que deben ser elaborados. Y hay otras obras en las que el intérprete termina siendo el propio compositor, ya que las partituras tienen tan poca información que la única solución es improvisar toda la obra. Pero al mismo tiempo se plantea un interrogante. Muchas veces, las partituras de improvisación (aún aquellas que son escritas haciendo uso de símbolos) tienen tantas indicaciones, como qué sonidos tocar, con qué dedos ejecutarlas, cuáles son las duraciones e intensidades, que requieren mucho estudio por parte de los intérpretes. Entonces la

¹⁶ SMITH BRINDLE, Reginald (1996). Op. Cit. Pág.91

improvisación estaría un poco condicionada o incluso desaparecer. Esta sería una improvisación controlada o semi-improvisación y nunca dejaría libre la imaginación del intérprete o la espontaneidad con la que debería desenvolverse.

Dado que la esencia de la improvisación es la espontaneidad, se han desarrollado muchas formas para que los ejecutantes puedan realizarla. Una de ellas es "improvisación en grupo" o lo que también se denominó "Música acción" donde lo que prevalece es escuchar al otro, cada intérprete tiene la responsabilidad de la elección. Hay creatividad en la ejecución de las obras y muchas veces para lograr una buena improvisación prevalece más escuchar y no tocar. Es así que se ha tratado de dejar un poco de lado la notación para dar lugar a las partituras gráficas, y partituras escritas (por ejemplo, "**Duraciones Correctas**" presentada al comienzo). Muchos músicos encontraban irresistible transformar una partitura musical en una obra de arte. Por ejemplo Sylvano Bussotti, que no solo era músico sino también pintor, en algunos casos da lugar a plantearse si sus partituras eran la consecuencia de una concepción primero visual o si la música vino primero. Se exponen a continuación una muestra de una partitura "**Five Pieces for David Tudor**".



Compartiendo los sonidos

A continuación se completa este recorrido por la música al azar, realizando un pequeño trabajo de campo en el que se invita a algunos oyentes a apreciar una obra de Morton Feldman, **Intersection 3**, y luego se les solicita que respondan tres preguntas muy sencillas. Las respuestas se transcriben textualmente.

Rosa, 69 años, Instructora de Yoga.

1-¿Qué sintió usted al escuchar esta obra? "*Mucho desorden en el orden de los sonidos*".

2-¿Usted considera que escuchó música? *“Es música, porque encontramos sonidos, aunque no me llega armoniosa, está muy confusa es como que se quiere llegar a un lugar pero no se lo logra. Se interrumpe la línea conductora, es como que se buscan caminos pero se interrumpen bruscamente”.*

3-¿Qué es la música para usted? *“La música para mí es como un bálsamo para el alma, me llena de paz, alegría, armonía, depende de la clase y calidad que escuche. Pero en general me conduce a distintas vivencias, pasadas o actuales”.*

Hugo, 68 años, Contador Público.

1-¿Qué sintió usted al escuchar esta obra? *“Es difícil porque en realidad yo no soy muy entendido de música pero digo lo que siento, lo que percibo. Es una cantidad de notas prácticamente inconexas, con espacios entre sí y se me dio la imagen de un chico, de un bebé sentado frente al piano y tocando las distintas teclas como jugando pero sin tener ninguna conexión entre ellas”.*

2-¿Usted considera que escuchó música? *“No creo que haya escuchado música, no es el estilo que a mí me gusta, que estoy acostumbrado y no es música clásica, no sé cómo encuadrarlo, no sé si es música, creo que no”.*

3-¿Qué es la música para usted? *“La música para mí, me tiene que llegar, me tiene que impactar, me tiene que hacer sentir distintos tipos de sentimientos, nostalgia, extrañar, ganas de bailar, recuerdos... algo que me acompaña permanentemente en el trabajo, en el auto, cuando leo un libro me gusta escuchar música, una música tranquila, suave... me tiene que emocionar sobre todas las cosas”.*

Natalia, 40 años, Maestra jardinera.

1-¿Qué sintió usted al escuchar esta obra? *“Sentí alegría”.*

2-¿Usted considera que escuchó música? *“Sí, considero que es música. Pero también lo sentí como sonidos de instrumentos algo aislados. Con cortes”.*

3-¿Qué es la música para usted? *“Para mí la música son sonidos enlazados y/o palabras que te causan sensaciones. Cada uno elige los que lo movilizan más o le causan más placer”.*

Maxi, 41 años, Músico.

1-¿Qué sintió usted al escuchar esta obra? *“Sentí desorden, dudas, nervios”.*

2-¿Usted considera que escuchó música? *“Es música para mí pero difícil de apreciar”.*

3-¿Qué es la música para usted? *“Es expresar lo que siento y pienso con diferentes sonidos y va a variar de acuerdo al estado de ánimo”.*

Agustín, 11 años.

1-¿Qué sintió usted al escuchar esta obra? *“No sentí nada”.*

2-¿Usted considera que escuchó música? *“Más o menos, porque al principio tocaba al azar y después se fue emparejando y se entendía más”.*

3-¿Qué es la música para usted? *“Es un arte muy lindo porque es con distintos instrumentos y cada uno suena diferente, tiene su estilo”.*

Conclusión

Los movimientos vanguardistas del siglo XX han dejado su sello en el campo de las artes. En la música, ha puesto de manifiesto que el universo que ella ofrece es infinito y cambia y evoluciona constantemente, casi en forma geométrica en comparación a la evolución de las conductas humanas, pues cuesta mucho romper las estructuras y salir de la comodidad a la que se han acostumbrado.

El desarrollado del concepto de indeterminación, que ocupa el centro de esta investigación, tal vez lleve a la conclusión o a la idea de que tanto azar y tanta libre interpretación podría ser contradictoria y convertirse en un nuevo orden a seguir, volviendo al concepto de arbitrariedad que tanto se empeñaron en romper los movimientos de revolución. Esto quedará sujeto “a la libre interpretación” de los lectores.

BIBLIOGRAFÍA

FISCHERMAN, Diego: “La ilusión del descontrol total” en *Después de la música*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

TOOP, David: “Estados alterados I: Paisaje” en *Océano de Sonido*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra, 2016.

SCHONBERG, Harold C.: “Después de 1945” en *Los grandes compositores*, Barcelona, Robinbook, 2007.

SMITH BRINDLE, Reginald: “Indeterminación, azar y música aleatoria” en *La nueva música, el movimientos avant-garde a partir de 1945*, Buenos Aires, Ricordi, 1996.

<https://armstrongliberado.wordpress.com/2016/10/26/musica-aleatoria-tecnicas-y-estilos-en-el-siglo-xx/> (octubre 2017).

https://es.wikipedia.org/wiki/Música_aleatoria (octubre 2017).

https://es.wikipedia.org/wiki/Sylvano_Bussotti (noviembre 2017).

https://es.wikipedia.org/wiki/David_Bedford (noviembre 2017).

https://es.wikipedia.org/wiki/John_Cage (noviembre 2017).

https://en.wikipedia.org/wiki/John_Tilbury (noviembre 2017).

***Alumna del Instituto Superior de Música “José Hernández”**

**INVITACIÓN RECIBIDA DEL CONSERVATORIO
DE MÚSICA DE AMSTERDAM****Conservatorium van Amsterdam**
Amsterdamse Hogeschool voor de KunstenINSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA "JOSÉ HERNÁNDEZ"
Juan B. Alberdi 1294
(1636) Olivos, Buenos Aires
Argentina*date* Amsterdam, November 17, 2016
subject Early Music Winter Weekend 2017

Dear Sir, Madam,

In the weekend of January 21-22, 2017 the Early Department of the Conservatorium van Amsterdam welcomes music students from all over the world. Students interested in Early Music and/or considering a study in Early Music, are offered an attractive, compact-but intensive programme. Registration fee is only €10, allowing participants to take part on the complete programme.

More information can be found on <http://www.conservatoriumvanamsterdam.nl/emww>.

Would you be so kind as to spread this information, including the attached information flyer, among your students, who may be interested in this? We're looking forward to welcoming them to Amsterdam!

Thank you very much in advance.

Sincerely yours,

Erik van Lith
Project manager Early Music
erik.vanlith@ahk.nl
+31-(0)6-55702675**attachment:** information flyer Early Music Winter WeekendOosterlokskade 151
1011 DL AmsterdamPostbus 78022
1070 LP AmsterdamT +31 (0)20 527 75 60
F +31 (0)20 576 15 06info@cva.ahk.nl
www.conservatoriumvanamsterdam.nl

APROXIMACIÓN AL ARTE DE ACCIÓN *(La otra vanguardia)*

Por Julio César Vivares

Los artistas y los críticos formalistas no cuestionan la naturaleza del arte, pero "ser un artista en la actualidad significa cuestionar la naturaleza del arte. (...) Si un artista acepta la pintura (y la escultura), está aceptando la tradición que viene con esta. Esto se debe a que la palabra arte es general y la palabra pintura es específica. La pintura es "un tipo" de arte. Si haces pinturas ya estás aceptando (no cuestionando) la naturaleza del arte. Por lo tanto, estás aceptando que la naturaleza del arte es la tradición europea de la dicotomía pintura-escultura".

Joseph Kosuth

"Arte es lo que niega radicalmente este modo de vida y dice: hagamos algo por cambiarla"

Manifiesto de los artistas argentinos
De "Tucumán Arde"
(Argentina, 1967-68)

Advertencia Preliminar: *el presente trabajo excluye deliberadamente la exposición de desarrollos históricos, análisis obras y citas biográficas de autores destacados dentro de cada corriente, a los efectos de centrar la mirada, en esta primera aproximación, sólo en las características más destacadas – sin pretensión alguna de agotarlas – del arte de acción.*

INTRODUCCIÓN

En los últimos años las expresiones artísticas han experimentado profundos y notables cambios. Nuevas prácticas como el *arte conceptual*, el *video arte*, las *instalaciones*, la *fotografía*, el *arte informático*, etc., como así también el cambio en las técnicas expositivas¹⁷, han derivado en una combinación inédita de procedimientos y de materiales que obligan a la resignificación y cambio en el paradigma tradicional del arte.¹⁸

Arte de acción, performance, happening, arte corporal (body-art), arte procesual, arte de comportamiento (behaviour art), flash mob, etc. son algunos de los términos

¹⁷ Sumado a ello las innovaciones producidas dentro de las expresiones tradicionales como música, plástica, escultura, etc.

¹⁸ Es dable recordar que lo que se suele encuadrar bajo el - muchas veces confuso - término *arte* es esencialmente una *construcción cultural humana*, una materialización ficcional, no natural, a la que se le asigna (no porque en sí mismo lo posea) un valor estético, social, comercial, etc. que, como atribución, también es cultural y por lo tanto arbitraria. Así, el agregado de un valor, convierte al producto, a la cosa, en lo que comúnmente suele llamarse "*obra de arte*", y por lo tanto objeto pasible de transacciones comerciales dentro del mercado de consumo.

Juan Bautista Alberdi 1294 -Olivos-Provincia de Bs. As. - Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875

E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

utilizados comúnmente como sinónimos (aunque no lo son), para intentar definir un tipo de manifestación artística novedosa, inmediata, efímera, sorpresiva, inmaterial, contestataria, pluridisciplinar y multifacética, surgida a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Si bien podríamos decir que el *arte de acción* abarca y engloba a todas las expresiones citadas - ya que éstas se manifiestan como subtendencias imbricadas entre sí - conviene, sin embargo, precisar algunas de sus características comunes como también puntualizar sus singularidades.

La tarea no es fácil, ya que la propia naturaleza y dinámica heterogénea del *arte de acción* rechaza de plano todo encasillamiento o encierro en una definición.¹⁹

Sin duda hablamos de expresiones artísticas vanguardistas *contra-hegemónicas*, surgidas en los 60 y 70, tendientes a "no dejar huellas" (más allá de la documentación fotográfica o filmica del recorte temporoespacial de su puesta en acto), y que cuestionan, de manera directa (a veces violenta, corrosiva y absurda), la naturaleza misma del arte y de las concepciones impuestas por la tradición y la cultura oficial.

Como señala Joseph Kosuth: *El "valor" de ciertos artistas después de Duchamp²⁰ puede medirse a partir de qué tanto han cuestionado la naturaleza del arte; lo cual es otra manera de decir "lo que ellos 'añadieron' al concepto arte" o lo que no se encontraba ahí antes de que comenzaran a hacerlo. Los artistas cuestionan la naturaleza del arte presentando proposiciones nuevas con respecto a la naturaleza del arte. Y para hacerlo, uno no puede preocuparse por el "lenguaje" heredado del arte tradicional, ya que dicha actividad está basada en el supuesto de que sólo hay una manera de enmarcar las propuestas artísticas. Pero la mera sustancia del arte está indudablemente relacionada con la "creación" de nuevas propuestas.²¹*

LA IDEA COMO ARTE

Toda construcción humana no es más que la materialización de las propias ideas del hombre.

JCV

El *arte de acción* forma parte de ese colectivo expresivo que ha sido llamado *arte conceptual* - surgido en los años sesenta - en donde lo que prima es la idea o concepto por sobre la materialización o visualización concreta de una obra en tanto

¹⁹ El hecho de que no se pueda definir o contener de manera definitiva es una ventaja para los artistas y teóricos que no pueden realizar sus quehaceres profesionales exclusivamente dentro de estructuras y disciplinas previstas (Diana Taylor en *Estudios avanzados de performance*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México. 2011. Pág. 28)

²⁰ Marcel Duchamp (Francia 1887-1968): Artista plástico y pensador. Su obra y posicionamiento artístico ejerció una gran influencia en el arte de vanguardia del siglo XX.

²¹ KOSUTH, Joseph: *El arte después de la filosofía*, en "La idea como arte", libro de Gregory Battcock. Edit Gustavo Gili, S.A., Barcelona. 1977

objeto único factible de convertirse en mercancía adquirible dentro del mercado del arte.

El artista conceptual piensa su obra y la concibe en su mente sin necesidad de recurrir a procesos técnicos-artesanales para la materialización de la misma. En tal sentido se produce un distanciamiento - cuando no una renuncia estética expresa - al producto final, al objeto o cosa artística. *"Importan más los elementos formativos, de constitución, que la obra terminada o realizada. El arte Conceptual es la culminación de la estética Procesual"*.²²

En tal sentido *"el concepto de desmaterialización, alude a la preponderancia de la idea sobre la representación, hasta llegar a la desaparición del objeto físico, el reemplazo de la materialidad por un concepto o acción"*.²³

Con respecto al *arte conceptual* es posible asegurar, como señala Patricia Rizzo, que el nacimiento en la Argentina fue paralelo y contemporáneo a su aparición internacional:

En 1966, Oscar Masotta escribe una comunicación que luego lee en el Instituto Di Tella: "Después del pop, nosotros desmaterializamos". Un resumen del mismo es publicado bajo el mismo título en un capítulo del libro "Conciencia y Estructura" editado por la Editorial Jorge Álvarez, copyright 1968. Los conceptos sobre desmaterialización son enunciados. La crítica norteamericana Lucy Lippard registra el concepto a nivel internacional con su difundido libro *"Six Years: The desmaterialization of the art object"* publicado por la Universidad of California Press, en 1973. Aunque cita: "En 1967, John Chandler y yo escribimos un artículo que se denominó "La desmaterialización del arte", que se publicó en *Art International* en febrero de 1968.

Lippard visitó la Argentina en 1968 y en su libro refiere a varios acontecimientos en Buenos Aires sobre la evolución del arte relacionado con estas temáticas "(...) La cuestión de las fuentes del arte conceptual se volvió irritante desde entonces. Duchamp fue la fuente histórica más obvia, pero el nuevo arte en New York provenía de más cerca: los escritos de Ad Reinhardt, la obra de Jasper Johns y Robert Morris y las fotos de Ruscha". Y añade "(...) Desde mi propia experiencia, la segunda vía de acceso a lo que luego se llamó arte conceptual, me llegó en 1968, a través de un viaje a la Argentina para officiar como jurado. Allí tome contacto con artistas cuya combinación de ideas políticas y conceptuales fue reveladora". Es posible que en esa visita, donde se encontró con Oscar Masotta, hayan conversado sobre el concepto de desmaterialización. Al comparar los textos publicados de ambos autores, se verifica una analogía sorprendente.²⁴

²² MARCHÁN FIZ, Simón: *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Madrid, Akal/Arte y Estética. 1990, Pág. 249.

²³ RIZZO, Patricia (y otros): *Instituto Di Tella. Experiencias '68*. Ed. Proa, Bs. As., mayo de 1998. Pág. 42

²⁴ Ídem Pág. 43

Juan Bautista Alberdi 1294 -Olivos- Provincia de Bs. As. - Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

PUNTOS DE ENCUENTRO

Todas las expresiones artísticas emanadas del *arte de acción* están enlazadas entre sí por ciertas características comunes:

- a. son esencialmente “*acciones*” e involucran la presencia física o compromiso del cuerpo del artista;
- b. el número de participantes en la acción es libre, es decir, puede ser individual o colectiva;
- c. las acciones pueden llevarse a cabo en espacios tradicionales (sala de exposiciones, de concierto, galerías, espacios escolares, etc.) o alternativos (calle, vereda, shopping, café-bar, club, plaza, parque, etc.);
- d. el público presente suele configurarse como activos en la acción;
- e. las acciones pueden incluir objetos de cualquier tipo;
- f. se puede recurrir libremente a la música y/o a efectos sonoros ilimitados;
- g. las propuestas tienden a la “*desmaterialización del objeto artístico*”, considerado este como superfluo, en tanto producto transable dentro del mercado del arte²⁵;
- h. predomina el carácter único y efímero de las acciones²⁶;
- i. son acciones no teatrales (aunque algunos elementos las vinculen al teatro);
- j. forman parte de experiencias plurisensoriales, es decir, pueden abarcar la vista, el oído, el tacto, el olfato, el gusto, el movimiento, la luz, el color, la música, los sonidos, los efectos visuales múltiples, etc.;
- k. la duración es libre y muy variada, ya que las acciones pueden durar segundos, minutos, horas o incluso días;
- l. la complejidad formal también es diversa, las acciones pueden constar de gestos mínimos a complejas puestas interdisciplinarias multimedia;
- m. son producciones de forma abierta;

²⁵ En general las acciones no son mercantilizadas - su propia naturaleza llama a romper con la mercantilización del producto artístico - aunque de hecho suelen quedar testimonio en forma de objetos o documentos visuales o sonoros, como fotografías, videos, manifiestos, etc., muchas veces fetichizados, con cierto valor comercial en contra de la esencia misma del accionismo.

²⁶ La mayoría de los escritos de los propios artistas hablan de que son obras para representarse una sola vez, sin embargo se pueden representar más de una vez, por lo general con notables variantes.

Juan Bautista Alberdi 1294 -Olivos- Provincia de Bs. As. - Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875

E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

- n. son expresiones multidisciplinares, ya que suelen recurrir a la pintura, a la escultura, a la danza, a la poesía, a la música, al teatro, al vídeo y multimedia, etc. (la utilización de estos recursos no implica una adhesión de las acciones a un lenguaje particular, dado que se intentan romper en todo momento con los estereotipos que encarna cada uno de ellos);
- o. las acciones buscan quebrar el conformismo individual y general, por lo que suelen tener un carácter de denuncia social o política.



PERFORMANCE

"Yo estoy involucrado en una actividad; si alguien quiere llamarlo arte, ese es su problema, pero la decisión no depende de mí. Todo eso se resuelve después".

Richard Serra

El término inglés *performance* puede traducirse como "acción", "realización", "puesta en acto" o "ejecución" en público, pero gracias a su empleo popularizado se ha transformado en una "palabra abierta", utilizada generalmente como sinónimo de "*desempeño*" para nombrar casi todo tipo de producción - artística o no - frente a público: una competencia deportiva, un baile, un show, un concierto, una actividad lúdica, etc.²⁷

La *performance* (feminización del término que utilizaremos en todos los casos en concordancia con la "acción" que conlleva implícita esta expresión) improvisada o ensayada, es arte vivo, corpóreo y en tiempo real presente.

²⁷ *Performance*, como término, crea complicaciones prácticas y teóricas tanto por su ubicuidad como por su ambigüedad. En Latinoamérica, donde el término no tiene equivalente en español y en portugués, *performance* tradicionalmente se ha usado en las artes, especialmente para referirse al "arte del *performance*" o "arte de acción". Traducido de manera simple, pero ambigua a la vez como el *performance* o la *performance*, el término está empezando a ser usado para hablar de dramas sociales y prácticas corporales (Diana TAYLOR: *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica. México, 2011. Pág. 7)

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875

E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

El arte de la performance quiebra de hecho la supremacía tradicional de la llamada obra de arte como objeto, en particular como objeto susceptible de ser mercantilizado. Es por ello que se suele considerar a la performance como un procedimiento expresivo a través del cual se produce la *desmaterialización del objeto artístico*, transformando en evanescente su consistencia material.

Se puede realizar una performance de manera imprevista, repentina, en cualquier sitio o lugar y en cualquier momento o, por el contrario, puede verse anticipada previamente su realización, pero no así su contenido, que siempre procurará ser sorpresivo e inesperado.

Como bien señala Ángel Pastor: *“Podríamos decir que en una performance, hasta que ésta no acaba nadie sabe el final. Se me ocurre una diferencia con otras artes también conocidas como artes del tiempo: en una performance no hay una equivocación, no hay fallo, no puede haberlo, todo accidente es incluido, la enriquece. Esto nos lleva al tema del experimento: la performance, mientras tiene lugar, produce lecturas continuas tanto para el artista como para el público”*.²⁸

La performance asume el rol de arte contestatario en tanto que no sólo renuncia a los valores estéticos y técnicos establecidos por la tradición sino porque el cuerpo, llamado a provocar, suele incomodar al espectador al poner en cuestión estereotipos sociales, culturales, políticos, religiosos y educativos.

El contexto de realización de una performance determina la eficacia de su impacto social.

*El contexto en sí, quiérase o no, convierte toda acción performática en un acto con resonancias locales. De pronto, un acto espontáneo corporal que perturba la cotidianidad se puede ver como un performance de resistencia a la censura. En momentos de dictadura los militares pueden controlar los medios, las editoriales, los guiones, todo menos los cuerpos de ciudadanos que se expresan perfectamente con gestos mínimos. Éste es un ejemplo de cómo el performance, a pesar de las tradiciones y trayectorias compartidas, siempre brota in situ y cobra fuerza local.*²⁹

²⁸ PASTOR, Ángel: *Introducción para personas ajenas a la performance*, en <http://www.igac.org/container/deltmmachina>

²⁹ Diana Taylor, opus citado. Pág. 11

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875

E-mail: atilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com



Performance callejera realizada el grupo El Cuerpo Habla
http://www.elmundo.com/porta/cultura/cultural/el_performance_tambien_es_hecho_en_antioquia.php

Señalemos por último que hoy en día el registro fotográfico o filmico de las performances suele ser planificado con minuciosidad para que a través de estos documentos, no sólo se pueda conservar la memoria histórica de su realización sino la posibilidad de establecer ámbitos (educativos, de investigación, etc.) abiertos al análisis y reflexión sobre la propuesta performática dada.

*“... el acto de ver y discutir el video también es un acto en vivo aunque el video en sí no lo sea. Muchos artistas usan videos como parte del performance, mientras otras (...) desarrollan el performance para la cámara. (...) Toda discusión acerca de los actos en vivo también se complica si consideramos el espacio virtual que abre internet”.*³⁰

HAPPENING

Es posible traducir el vocablo inglés “happening” como “suceso”, “evento”, “acontecimiento”, o “lo que está ocurriendo” de manera azarosa.

Podría decirse que el happening es una actividad lúdica multifacética que, dado su carácter efímero, centra más su interés en el *proceso* creativo de su realización que en un producto acabado y definitivo. De tal modo *es el transcurrir, lo que surge de manera imprevista*, lo que le da sentido al happening.

Como ocurre con las demás tendencias que conforman el *arte de acción*, es muy difícil (o quizá vano) definir un happening, por lo que a veces no hay más remedio que recurrir a *“lo que el happening no es”* para poder comprender lo que es.

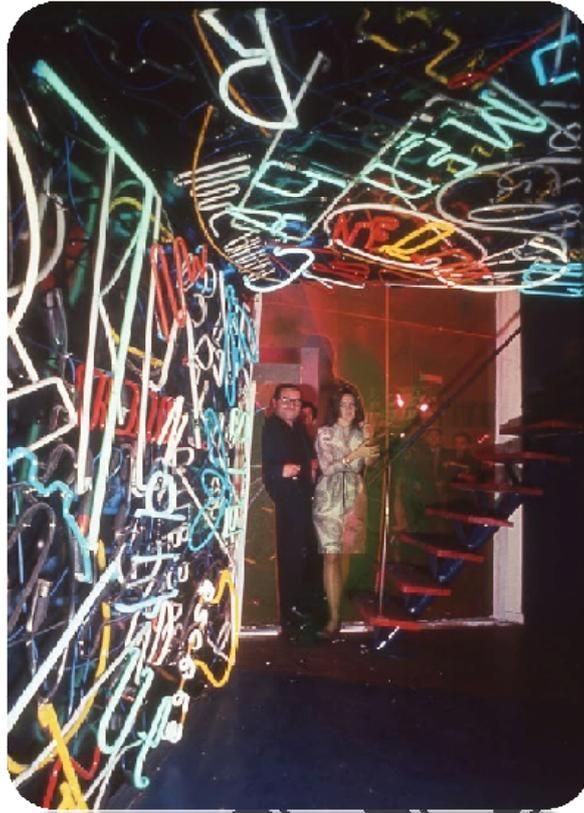
³⁰ Ídem Pág. 22

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

El happening es un arte del instante mismo en el ahora, del vivir, ya que en él la fusión vida-arte se manifiesta en toda su potencialidad. Es acción no especializada, y es por ello que escapa a los pretendidos encasillamientos de una definición.

No obstante, intentaremos esbozar algunas líneas que nos puedan ayudar en su comprensión:

- El happening otorga gran importancia a la participación activa del público asistente y quizá ésta sea la principal diferencia con la *performance*.
- El espectador deja de ser un mero receptor pasivo para convertirse en decidido participante dentro de la acción propuesta por el o los ideadores.
- El happening supone un quiebre en el comportamiento tradicional del público frente a la obra. El público es invitado libremente a formar parte esencial de la experiencia, asumiendo la co-creación de la misma.
- Las acciones del happening surgen espontáneamente, sin previa determinación ni ensayo. Su forma es abierta y su existencia efímera, ya que sólo se realiza una sola vez.
- El happening, a diferencia del teatro, no sigue un argumento ni una intriga ni una estructura dramática ni escenográfica pre-establecida que debe repetirse. Se lo podría pensar como un devenir o acontecer que fluye en el tiempo y dentro del cual, transitoriamente, se sumergen los participantes.
- Cualquier elemento de la vida diaria: objeto, sonido, luz, alimento, etc., combinados o yuxtapuestos, puede ser material componente del happening.
- La multiplicidad de componentes, que funcionan a la manera de un "collage vivo", lleva también a establecer asociaciones no previstas de antemano, en donde lo lúdico, lo indeterminado, el azar y la sorpresa abren camino al asombro.
- El happening declara a la vida misma y a su transcurrir como arte.



Happening "La Menesunda"
 de Marta Minujim
 Instituto Di Tella
 Mayo de 1965

BEHAVIOUR ART (arte de comportamiento)

El arte es una de las formas más altas de la existencia humana a condición de que el creador escape a una doble trampa: la ilusión de la obra de arte y la tentación de la máscara del artista. Ambas nos petrifican: la primera hace de una pasión una prisión y la segunda, de una libertad una profesión.

Marcel Duchamp

El Behaviour Art o *arte de comportamiento* o arte de la conducta, es otra de las ramas del *arte de acción* en donde se suele incorporar como elemento esencial un *objeto*, al que se lo despoja de su estado de permanencia para vincularlo con posibilidades de transformación y cambio de uso. En tal sentido, los objetos utilizados permiten al espectador el descubrimiento de otras formas de empleo, resignificándolos. De modo que el objeto manipulado no es la obra sino que la justifica y mediatiza.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
 E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

El arte de comportamiento parte de acciones bien planificadas, no improvisadas, llevadas a cabo en contextos reales, tendientes a poner en evidencia comportamientos sociales e individuales estereotipados, además del propio condicionamiento conductual. Por lo tanto el objetivo central de tales acciones es generar en el espectador, mediante el estímulo creativo, una toma de conciencia sobre los modos de conducta habituales. En tal sentido el arte de comportamiento vehiculiza también una cuota de salud y de liberación ya que procura, mediante lo vivencial, disolver prejuicios y estereotipos, que actúan como respuestas conductuales automáticas.



F. E. Walther "For Two" 1967

Los objetos utilizados por Walther son telas, lonas, y otros materiales blandos; son objetos para ser utilizados, instrumentos que sirven para el descubrimiento, por parte del espectador, de sus diferentes modos de empleo; ejemplo, For Two, *“El objeto elemental, el punto de partida es una disculpa para despertar las capacidades creativas del espectador-manipulador. La obra no existe en el objeto presentado, unos pliegos de tela, ni en la producción del objeto acabado, definitivo, sino en el mismo discurrir procesual”* (Marchán Fiz, 1990, p. 236).³¹

³¹ Extractado de *"Body Art: Los Comportamientos y Gestos del Cuerpo"*. Celia Balbina Fernández Consuegra (España). Publicado en RAZÓN Y PALABRA – Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación - www.razonypalabra.org.mx

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

ARTE CORPORAL (Body art)

La transformación de conceptos en obras artísticas vivas, dio como resultado que muchas acciones parecieran absurdas al espectador, ya que no poseían un discurso narrativo, ni creaban una impresión visual general, ni proporcionaba claves interpretativas mediante el uso de objetos. Debido a esto, el espectador se vio obligado, por asociación, a adquirir una nueva percepción de la experiencia particular que el intérprete mostraba, sobre todo, a través de su cuerpo. Todas las demostraciones que se centraban en el cuerpo del artista como material de arte se conoció como Body Art.

Celia Balbina FERNÁNDEZ CONSUEGRA

En el arte corporal - en inglés *body art* - el artista utiliza el cuerpo, incluso el suyo propio como sustento para su creación. *El cuerpo se vuelve soporte de reivindicaciones, una herramienta de comunicación de ideales y un vehículo contestatario privilegiado.*³²

En el *body art* el cuerpo se transforma en agente expresivo de primer orden, sea este temporal, efímero, o - por el contrario - permanente, a la vez que se configura en vehículo de una arte auto-portante.

Son muchas y variadas las técnicas que utiliza el *body art*: pintura, tatuaje, piercing, vestimenta, danza, etc.

Quizá convenga aclarar que el Body Art como expresión artística pone en cuestión clasificaciones, estilos, estereotipos y hasta la propia definición de lo que el arte es, por tal motivo trasciende los avatares de la "moda", entendida esta como imposición de estereotipos temporales que elude la representación de las minorías y que fomenta una visión única, por lo tanto falsa, de la realidad.

La moda tiende a masificar y a producir un discurso único en lo social, cultural y político (el discurso de moda), mientras que el arte tiende a desnaturalizar, a cuestionar lo impuesto, a desfatalizar lo establecido.

La moda responde a los valores que impone el *establishment*, mientras que el arte lo cuestiona. La moda basa su accionar en el consumo, mientras que el arte reacciona frente a él.

El arte centrado en el cuerpo del artista, pretende su rematerialización expresando a través de él las problemáticas políticas y sexuales: el cuerpo como denuncia de

³² FERNÁNDEZ CONSUEGRA, Celia Balbina: *Arte Conceptual en Movimiento: Performance Art en sus acepciones de Body Art y Behaviour Art*. Anales de Historia del Arte 2014, Vol. 24, Universidad Rey Juan Carlos, Departamento de Ciencias de la Educación.

Juan Bautista Alberdi 1294 -Olivos- Provincia de Bs. As. - Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

*opresión social, sexual, víctima de la contaminación, de su propia vulnerabilidad, manifestación de su carácter orgánico, perecedero, mutilable, blanco de la crueldad, así como de su confluencia con la tecnología y la biología, demostrando eficazmente la tesis foucaultiana del cuerpo como producto de la acción tecnológica de poder.*³³

Es preciso señalar que el arte corporal puede estar presente y formar parte de otras manifestaciones artísticas, como la performance o el happening o de una serie fotográfica o foto-performance, instalaciones, etc.

Así, las acciones sobre el cuerpo pueden ser múltiples y variadas, de manera real o simbólica:³⁴

- de tipo ritualistas que semejan ritos de iniciación, dibujos, figuras o textos aplicados sobre la piel, por lo general utilizando pigmentos de carácter permanente (tatuajes);
- que simulan ceremonias que remiten a un pasado arcaico, muchas veces brutales y obscenas;
- agrediéndolo, hiriéndolo, amputándolo o poniéndolo a prueba, hasta llegar a los límites del sufrimiento: violencia, escándalo, masoquismo... El dolor que el artista inflige a su propio cuerpo puede ser físico o psíquico, y ser un dolor real o simbólico.
- deformándolo por medio de muecas o pequeñas agresiones;
- trasfigurando el cuerpo mediante un disfraz, ornamentaciones diversas o travistiéndolo;
- modificándolo mediante cirugía o piercing de todo tipo.

Pero también existe un *body art* que prescinde del ejercicio de la violencia sobre el cuerpo, apelando más a los efectos plásticos, simbólicos y poéticos, por ejemplo, realizando esculturas vivientes o un *body art* ligado a la representación performática. Dentro de esta última categoría encontramos al *Body Paint* (pintura o maquillaje sobre el cuerpo), al *Mehndi o henna* (dibujos temporarios, realizados por lo general sobre manos y pies - o sobre cualquier otra parte del cuerpo - mediante un tinte natural de color marrón o rojizo. Esta práctica del Body Art se utiliza con mucha frecuencia - y con carácter ritual - en países como India, Pakistán, Irán, Oriente Medio y también en África); etc.

³³ Ídem Pág. 188

³⁴ Varias acciones que caracterizan al Body Art se configuran como procedimientos extremos, irreversibles, peligrosos incluso para la integridad física, mientras que otras alcanzan un alto valor metafórico y poético.

El cuerpo del artista habla, se expresa y se comunica con el espectador sin mediar palabras. La escritura sígnica expresiva que conlleva el cuerpo resulta más eficaz, profunda e impactante que el lenguaje hablado. Lo que las palabras no alcanzan a decir u omiten, lo que las palabras no denuncian, lo dice la imagen del cuerpo.



'Body art-ery' para salvar vidas en Reino Unido
Esto se puede llamar 'Body art-ery' (arte más arterias). Donantes de los cuatro grupos sanguíneos tienen pintados venas en sus cuerpos para hacer un llamado a la donación de sangre.
<http://www.pulzinelro.co/vida-con-estilo/body-art-ery-para-salvar-vidas-en-reino-unido/linkidA6wrb6mZTmbM/>

PROCESS ART (Arte Procesual)

La corriente expresiva del *arte procesual* o *arte en proceso* (en inglés *Process Art*) – enraizada dentro del arte conceptual – pone de relieve la crisis del objeto artístico tradicional, desmaterializándolo mediante el uso de estructuras abiertas y efímeras que rechazan de plano la perdurabilidad de la obra.

Si el producto final del arte y la artesanía ya no son de valor ni de interés principal para los artistas, lo que queda en acción es el proceso, el transcurrir haciendo, es por ello que el carácter procesual de las obras artísticas evidencian que éstas “no son ser, sino devenir”³⁵.

Así el *proceso* artístico prevalecerá por encima de su resultado como objeto físico acabado. Es arte efímero, perecedero y fugaz, es un arte del momento, del ahora, que mediante el registro fotográfico o filmico se intentará hacer perdurar sólo para la documentación histórica.

Quizá se pueda ejemplificar mejor el sentido inherente al arte procesual a través de la obra “*Pan para hoy*” de la joven artista Gema Rupérez³⁶.

³⁵ ADORNO, Theodor: *Teoría estética* (1970). Ediciones Akal, Madrid, 2004.

³⁶ RUPÉREZ, Gema: *Artista plástica española* (Zaragoza, 1982).

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

La artista trabaja en directo en el espacio de tránsito, al aire libre o dentro de un espacio expositivo, expuesta durante el hacer al público que pasa por allí y que tiene la oportunidad de ver a la artista recortando cortezas de pan para su instalación escultórica efímera:



“Pan para hoy”

En esta pieza es el proceso, la acción en el crear de sus partes lo que da sentido y le otorga significado a la obra misma, ya que el producto material, transitorio, se presenta para desaparecer, a la manera del hacedor de dibujos en la arena o, si se quiere, como la vida misma.³⁷

FLASHMOB

El *flashmob* o acción multitudinaria relámpago (*flash*: destello, ráfaga; *mob*: multitud) es una forma de expresión social organizada en la que un grupo de personas se reúne repentinamente en un espacio público para realizar algo inusual e inesperado y luego dispersarse rápidamente.

Las acciones colectivas pueden ser realizadas con un fin meramente de entretenimiento o estético o como expresión de una demanda política o social reivindicativa.³⁸

La convocatoria y coordinación para la realización de un *flashmob* se suele realizar en forma virtual, es decir, a través de las redes sociales o de los teléfonos celulares de modo de actuar de manera conjunta y organizada dentro de una cadena de comunicación capaz de convocar a multitudes.

³⁷ <http://madeinzaragoza.es/de-la-idea-al-concepto-el-proceso-creativo-en-la-obra-de-gema-ruperez/>

³⁸ También se han realizado (y se realizan) *flashmobs* con fines meramente publicitarios (publicitar una marca o un producto). En tal caso, al apropiarse del mismo la industria del consumo, el mercado, se desnaturaliza su sentido como *arte de acción*.

Por lo general los *flashmobs* recurren como medio de expresión a una producción coreográfica o a interpretaciones musicales o, incluso, a la ejecución conjunta de acrobacias dentro de un marco musical.

También los hay, como expresión conjunta, actividades en donde los participantes del *flashmob* se congelan de golpe, es decir se transforman en estatuas vivientes, inmóviles, de pie o acostados sobre el piso, durante un tiempo determinado. Esta acción puede darse en un supermercado, en una plaza o en cualquier paseo público, etc. ante el desconcierto y asombro de los espectadores.



Imagen de un Flashmob en la pirámide del Louvre, en París



Flashmob Argentino de Lady Gaga

https://www.youtube.com/watch?v=Os1kXWN_HUg

ABSURDMOB

Lo que contradice el sentido lógico, “*aquello que sorprende por lo inusual o atípico, por el escándalo o la anomalía que produce*”³⁹, ha estado presente en casi todas las expresiones artísticas de vanguardia del siglo XX como principio desestabilizante de lo establecido. Las producciones dadaísta y surrealista son prueba cabal de esta afirmación.

Lo absurdo y paradójico, el humor y la imaginación, la parodia, lo lúdico y la ironía se conjugan en las *absurdmobs*.

Las *absurdmobs* nacen, como una derivación de los *flashmobs*, y consisten simplemente en llevar a cabo acciones absurdas multitudinarias en espacios públicos.

Estas manifestaciones (más recientes en el tiempo) son auto-organizadas a través de las redes sociales, y cuya finalidad es mostrar un proceso de *manipulación del sentido* que pueden tener las imágenes de multitudes en los medios. Quizá la difusión de las imágenes absurdas en los medios y redes sociales sea la nota más distintiva e importante de esta manifestación artística.

El 9 de noviembre de 2006, en la plaza del Borne de Barcelona, se realizó el primer *absurdmob* y consistió simplemente en patear latas de *Coca Cola* por unas 25 personas congregadas que posteriormente se dispersaron.

Las imágenes caseras registradas fueron enviadas por mail a *Coca Cola* aclarando que fue una manifestación bajo el lema “*la coca cola ya no tiene el mismo gusto*”.

Esta acción puede verse en <http://youtube.com/watch?v=--GebRfgJI0>



³⁹ PRECKLER, Ana María: “*El absurdo en el Arte*”.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875

E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.ismjh.com

2°



El segundo absurdmob que se conoce también fue realizado en Barcelona por un grupo de alumnos universitarios y consistió en mover en forma desordenada las sillas del aula en señal de protesta bajo el lema: "*protesta de los alumnos no becados por el ministerio*". Las imágenes registradas fueron enviadas al Ministerio de Educación.

Ver <http://youtube.com/watch?v=y1EFhOpG4yI>

Este último *absurdmob* fue una acción de protesta con el fin de reivindicar de derechos estudiantiles.

A MODO DE CIERRE

Hemos presentado de manera muy breve, en esta primera aproximación, distintos modos de expresión del arte de acción, omitiendo otras manifestaciones que deseamos exhibir en próximos trabajos.

Sin duda el arte de acción va no puede ser ignorado como tal, como reivindicación del propio cuerpo, de su existencia social, de su visibilidad y sentido.

El cuerpo ha ganado las calles, la presencia viva de la acción artística ha transformado radicalmente la concepción estática tradicional del arte en tanto producto acabado.

En tal sentido el *arte de acción* debe entenderse como un *constructo*, es decir, como un arte que está siempre en proceso de construcción por estar siempre inacabado. Y en eso radica su belleza.

NORMAS PARA PUBLICAR EN "ATRILES"

1. **L**os trabajos presentados deberán ser originales e inéditos y versarán sobre temas educativos, pedagógicos, artísticos culturales, musicales, literarios, etc.
2. **V**arias serán las posibilidades de tratamiento del tema elegido: a- como artículo periodístico, b- de manera científica, como ensayo, c- como trabajo monográfico, etc. En todos los casos se exigirá el mayor rigor.
3. **L**os textos deben ser remitidos en formato Word a la dirección de mail de la revista: atrilerevista@yahoo.com.ar
4. **L**a extensión máxima será de 10 (diez) carillas A4 - con bibliografía incluida - en caracteres **Times New Roman** o **Arial**, tamaño 12, interlineado (1,5), con cursivas y modificaciones similares concretas que el autor estime como necesarias (NOTA: una extensión mayor a la solicitada será puesta a consideración por el equipo de redacción en función de la naturaleza e importancia del trabajo).
5. **L**as posibles ilustraciones irán insertas en el artículo, en un número que no supere las cinco. La calidad de las mismas no debe ser de más de 15k de peso e irán acompañadas del pie de imagen que le corresponda y su procedencia (la revista se reserva el número final de ilustraciones a insertar en la publicación).
6. **S**e adjuntará un resumen del trabajo de aproximadamente 10 (diez) líneas y una breve reseña profesional (3 ó 4 líneas)
7. **C**ada vez que se cite un autor se deberá hacer la cita bibliográfica correspondiente.
8. **S**e ha de consignar los datos personales completos, además de la dirección del/la autor/a o de los/as autores/as, número de teléfono, dirección de correo electrónico y lugar de trabajo para cualquier consulta previa a su publicación.
9. **E**l material debe ir acompañado por una autorización expresa para su publicación.
10. **L**as notas irán al final del texto, siguiendo la siguiente recomendación:
(Ejemplo) BOURDIEU, Pierre: *Intelectuales, política y poder*. Eudeba. Bs. As. 2003. Pág. 25
11. **L**os editores de la revista se reservan el derecho a la publicación.
12. **L**os editores no se hacen responsables de las opiniones vertidas por los autores en sus artículos.
13. **C**ualquier inquietud sobre la publicación debe ser remitida a la dirección de mail expuesta.
14. **S**e sugiere mantener el mejor nivel académico-científico en los artículos que remitan. Esto implica asegurar una producción seria y precisa, no exenta de una escritura agradable.