

Cardew, Tudor, Flynt

Francisco Ali-Brouchoud

“En cierto sentido, la cuestión revolucionaria será en adelante una cuestión musical”

La miseria del arte del presente, atrapado en la irrelevancia del artecontemporaneísmo¹, encuentra en la denominada música experimental –zona de trabajo que por otra parte es imprescindible volver a definir- un espejo análogo y un juego de resistencias que le permiten pensar sus límites, su existencia como campo de posibilidades y los riesgos implicados en el diferimiento de su potencia crítica a manos de la “recuperación de avanzada”², según la precisa expresión de Jaime Semprún, en la que reaparecen convertidas en mercancía flexible y brillante todas las rebeliones, la abrasión y la ruina que se prometía desde el arte a una sociedad que siempre despreció las profecías subversivas que aquel supo condensar, en sus mejores momentos, en imágenes, ideas sonidos y gestos.

No es que la música “contemporánea” no viva en una irrelevancia similar, toda vez que aceptó, mucho antes que el arte, el cierre que conlleva este adjetivo, la etiqueta perfecta, que marca a la vez el anhelado fin de la historia y el inicio de la inocuidad, el manierismo incansable y la felicidad de pertenecer a un nicho exclusivo, al que, por otra parte, nadie presta ya demasiada atención fuera de los círculos académicos.

Pero aún así, las características específicas del campo sonoro como medio fluido, que deriva tanto de su naturaleza física y estética como de su compleja relación con la temporalidad, la convierten en un objeto elusivo a la comodificación en ciertas condiciones, y permiten por lo tanto postularlo como un espacio *parapensar a través de la actividad* los modos de saltar por sobre la vacuidad del artecontemporaneísmo, así como acerca de las posibles figuras que podría adoptar una práctica a la altura de la época.

En este programa apenas enunciado, la palabra *actividad* debe entenderse según su uso en física, química o geología: como un proceso en curso constante, una emisión periódica, que produce efectos por su grado de concentración y condensación.

Efectos que pueden proyectarse tanto de manera persistente como violentamente abrupta.

A diferencia del “arte”, la **actividad**, o mejor, las **actividades**, en plural -puesto que no se trata de un solo modo de actividad sino de varios diferentes que conviven en una misma agencia-, aluden al recorrido de un camino necesariamente zigzagueante, que sorteando en primer lugar las pretensiones de una “obra”, de un modo similar a como Ludwig Wittgenstein llama **investigaciones** a textos que en realidad no están organizados como un gran edificio lógico y consecuente, sino que se despliegan en aparente desorden, unas veces en párrafos breves, y otras en “largas cadenas sobre el mismo tema, saltando de un dominio a otro en rápido cambio”³, presentando los mismos problemas desde diferentes perspectivas. Actividades, pues, que se empeñan en ser no jerárquicas y provisionales, que vuelven constantemente sobre sus pasos, cambian de dirección y se resisten a integrar un conjunto ordenado. Y nos inducen a considerar con detenimiento otra condición imprescindible, la **energía de activación** contenida en las prácticas que asumimos.

No hay, en la actualidad y luego de toda una historia de erosiones categoriales, univocidad alguna en la manera de entender la producción sonora, ni un único campo musical. El arte sonoro se asume pues como un “campo expandido”, según la clásica expresión acuñada por Rosalind Krauss a fines de los 70, animado además por la naturalización de otro rasgo profundizado por las neovanguardias de mediados de los 60: la condición intermedial.

Cornelius Cardew (1936-1981), **David Tudor** (1926-1996) y **Henry Flynt** (1940-), los tres compositores/artistas que dan título a este ensayo, contribuyeron de manera decisiva a la constitución de este campo expandido, cuestionando y erosionando las líneas defensivas del aparato musical establecido, proveyendo teoría, procedimientos, posibilidades, modelos de pensamiento y acción sonoros a través de tomas de posición que no sólo afectaron de manera intraestética a la música, sino que intentaron redefinir su lugar político en la cultura y la sociedad. Los tres, por otro lado, comparten otro rasgo: estuvieron hasta hace muy poco tiempo fuera del gran relato histórico de la música y el arte contemporáneos, relegados como figuras brillantes pero marginales, y solo recientemente se ha comenzado a valorizar críticamente lo crucial de sus aportes, reconsideración a la que pretende contribuir el presente trabajo.

Campo expandido

Antes de pasar al análisis de lo que cada uno de ellos volvió disponible para el surgimiento de un territorio de libertad en las prácticas artísticas, resultará apropiado repasar brevemente la manera en que se desarrollaron algunas de las ideas constitutivas de este campo expandido.

El paradigma central de la música “avanzada” de principios del siglo XX, sobre todo después de Anton Webern, concebía a la creación musical como una “objetivación del tiempo”. Es decir, como su organización y escansión mediante acontecimientos musicales, una noción derivada del marcado formalismo de la Escuela de Viena, que expandió sus fundamentos con el multiserialismo de la segunda posguerra, hasta la aparición de las primeras experiencias de la música electrónica, a principios de los años 50, en París y Colonia.

En esos nuevos procedimientos, Theodor Adorno veía un peligro inherente, que analiza a través de su idea del **desflecamiento** (*Verfransung*)⁴, concepto mediante el que describe la progresiva pérdida de especificidad de los diferentes géneros artísticos. En música, esto significaba una “especialización del tiempo”, es decir, la adquisición por aquella de un rasgo propio de las artes visuales, lo que conduciría, desde su punto de vista, a una renuncia a la dimensión articuladora del discurso musical a cambio de la operación con sonidos individuales y a la construcción en capas densas o “bloques” no jerárquicos, en abierta oposición a la idea de “línea” que se proyecta en relaciones tanto verticales como horizontales y podría caracterizar al discurso musical predominante hasta ese momento. Todo lo cual, pensaba Adorno, liquidaría aspectos como el tema, el desarrollo, y la idea misma de polifonía, para subsumirlos en un continuum en el que la música se asemeja a la pintura.

El “desflecamiento” adorniano es por lo tanto una crítica negativa a la tendencia intermedial de las artes que resulta útil para comprender no solo los alcances y dinámicas de ese proceso histórico, sino las actuales condiciones de producción del arte sonoro.

Adorno se las arregla para sostener dos posiciones que, en principio, parecen contradictorias: acepta como una aspiración legítima del “arte avanzado” la liberación de “convenciones generales” y la “ruptura de los géneros”, al mismo tiempo que critica “la vaga noción de un continuo dialéctico de las artes.”⁵Sobre esta base, califica los intentos

que pretenden erosionar las fronteras específicas del territorio histórico asignado a cada una de las artes particulares -por una normativa originalmente cristalizada en el *Laocoon* de Gotthold Lessing en 1766- como “craso infantilismo” y “expresión de una descomposición.”⁶

Si bien admite que el fenómeno de convergencia de las diferentes artes es una tendencia inherente a la historia del arte, y que es posible en virtud de la común naturaleza lingüística (semiológica) de aquellas, Adorno advierte que esa convergencia debe hacerse desde la pureza de la inmanencia de cada una. Y que esta eventual particularidad lingüística o escritural de las artes plurales debe entenderse como *écriture* “cifrada”: la obra (moderna) es un signo, pero carece de referente, no hay vínculos con un exterior, ni acto de comunicación por fuera de su carácter de objetivación de un sujeto que la produce gracias a una voluntad constructiva antes que expresiva. En función de lo cual se transforma en “esquema de un lenguaje no subjetivo”, en una expresión de lo indeterminado, que, sin perder su especificidad más que provisionalmente, a través de relaciones dialécticas “legítimas” con aquello que se le opone, es recién entonces capaz de “crepitar” (*knistern*). Este término lo emplea Adorno para señalar la única convergencia inter-artes que su pensamiento admite como deseable, e incluso “tolerable”, según su expresión exacta.⁷

La preeminencia de un momento racional de lo irracional, la organización inmanente de materiales crudos que nada significan por sí mismos, la articulación precisa que permitirá el surgimiento de la obra como “enigma”, son los principios que, para el filósofo alemán, aseguran el triunfo del arte avanzado por sobre la reificación y el “arcaizante” retorno de lo mimético ingenuo. O, lo que es lo mismo, por sobre la irrupción en la obra de la realidad extraestética⁸, lo que, de ocurrir, conduce desde su punto de vista a una “bárbara literalidad”, producto tanto del “culto del procedimiento absoluto como el del material absoluto.”⁹

Adorno, quien ya veía cosificación y mera técnica en las experiencias de la música electrónica que eclosionaron a partir de la segunda posguerra, en las que sólo percibe “la substitución del esfuerzo subjetivo por procedimientos mecánicos enajenados”, que “se precipita de nuevo en bricolaje innoble”¹⁰, veía en la actualidad confirmados y hechos realidad sus peores temores: desde una perspectiva adorniana, buena parte de lo que hoy suena y se percibe a sí mismo como arte musical “avanzado”, vanguardia o experimentación, como se prefiera, y que existe en general por fuera del

ámbito académico, trabaja **contra la propia música**, en la medida en que prefiere ignorar la “totalidad” y lo “constructivo”, para privilegiar lo “indiferenciado”, la articulación laxa o inexistente, los momentos irracionales e incluso inhumanos.

Lo experimental

Hablar hoy en día de “arte sonoro” y de “música experimental” conlleva el riesgo de simplificación siempre asociado a las etiquetas rápidas y desgastadas que, aunque puedan parecer útiles en un momento dado para hacer referencia a un universo de prácticas diversas y dispuestas a contaminarse mutuamente, también acarrearán cierres y reducciones que perjudican la valoración crítica de sus proyecciones e implicancias históricas y estéticas.

Como la palabra “revolución”, el uso ingenuo del término “experimental” podría comportar en la actualidad incluso el riesgo del ridículo, y en muchos casos puede significar exactamente lo contrario de lo que se pretende afirmar, convirtiéndose en la descripción de un arte “tradicionalmente experimental.”

Una vez más, es conveniente volver a Adorno para rastrear las modalidades originales de uso de este adjetivo e intentar sortear sus sucesivas devaluaciones.

En su perspectiva, el experimento en arte está íntimamente ligado al momento histórico de la modernidad en el que aquel alcanza su autonomía, y la categoría de lo nuevo se convierte en su principal paradigma, o en sus palabras, “la brutalidad de lo nuevo, para la que ya es usual el nombre de experimento...”¹¹

Lo experimental artístico es el resultado del desdoblamiento entre los valores referenciales o de representación que habían acompañado al arte hasta antes del modernismo y sus valores formales, lo cual conduce a una situación en la que “al impulso artístico no se le ofrece nada seguro ni en la forma ni en el contenido”, por lo cual “los artistas que quieren producir algo se ven impulsados objetivamente a los experimentos.”¹²

Si bien Adorno destaca que lo nuevo en arte no es un concepto exclusivo de lo moderno, remarca el hecho de que, en el período anterior, el artista, como “una voluntad consciente de sí misma, ensayaba formas de proceder desconocidas o no sancionadas”, esperando que estos resultados fueran aceptados y legitimados; mientras que, en la época

en la que “lo nuevo es vinculante”, se produce una diferencia sustancial, “el paso del interés estético desde la subjetividad hasta la concordancia con el objeto.”¹³ Por lo tanto, lo experimental en este contexto significa que “el sujeto artístico practica métodos cuyo resultado real no puede prever”,¹⁴ aspecto que establece una distinción completa con el papel del experimento en el ámbito de la ciencia, marcando el fin de la analogía en cuestión: si en ciencia el método experimental es siempre controlado, en arte se espera obtener, al menos inicialmente, un quantum de lo incontrolado.

En la concepción adorniana, por tanto, lo no previsto que resulta del experimento no es un mero subproducto o efecto derivado de la actividad del artista, sino que tiene una dimensión objetiva. Dicha dimensión consiste, según Adorno, en “el primado de las formas de proceder constructivas sobre la imaginación subjetiva.”¹⁵ Las consecuencias de esta objetividad hacen de la imaginación mucho más que una mera posibilidad proyectiva del yo creador, de carácter inconsciente: la convierten en una “magnitud fija”, diferenciable por sus “grados de exactitud” y su capacidad de “guardar el equilibrio con precisión milimétrica.” Esa disponibilidad mensurable se logra a través del manejo consciente de los materiales puesto en juego por el artista. Son pues los dos momentos dialécticos y opuestos entre los que transcurre el proceso de creación en el arte moderno, que a través del control de sus medios y materiales se abre al riesgo de lo no previsible en sus resultados.

En un mundo post-adorniano, la naturaleza de lo experimental artístico no deja de ser problemática. No sólo porque, como ya se señaló, lo constructivo ha dejado de ser determinante, sino porque los artistas ya no detentan el privilegio de ser los únicos autores/productores dedicados a explorar las fronteras y los límites de medios e ideas, una posibilidad que el uso de las tecnologías personales de la comunicación, documentación, el registro y la manipulación de imágenes y sonidos ha puesto al alcance de todos. Algunos de sus grandes acervos (Youtube, 4chan, etc) son inventarios colectivos y reservorios fabulosos de las manifestaciones del tedio, la angustia y el vértigo de la vida contemporánea. Este paisaje es explorado sistemáticamente por los agentes de la industria de la publicidad y el entretenimiento, quienes ya no necesitan recurrir, con la frecuencia con que lo hacían en el pasado, a las manifestaciones más actuales del arte para capturar nuevas modalidades del régimen de lo sensible con el fin de adaptarlas a su aparato de equivalencias signo/mercancía. Los artistas contemporáneos, mayoritariamente y en el mejor de los casos, integran la legión de trabajadores flexibles e

indeterminados, que ponen su fuerza de trabajo móvil al servicio del capitalismo postfordista.

Los grandes eventos del calendario del artecontemporaneísmo se parecen cada vez más a las ferias tecno-científicas, ese formato revalorizado por la razón espectacular como su espacio público más nítidamente “experimental”, en el que se someten a la evaluación del mercado y sus expertos los nuevos productos que serán lanzados al público en el futuro inmediato, desde “concept cars” hasta sofisticados *gadgets* de entretenimiento, comunicación, visualización y control.

Intermedialidad

La **intermedialidad**, esto es, la integración de *media* diferentes para crear a la vez un transcódigo y un ambiente semiótico complejo y continuo, enunciada y descrita por Dick Higgins en *Synesthesia and Intersenses: Intermedia*, un texto escrito originalmente en 1965 y reelaborado a principios de los 80, ha pasado a ser una condición epocal, popularizada como multimedia, aunque esta denominación describe una extensión más técnica que estética.

Como observa Higgins, la expresión *mixed media* no es patrimonio exclusivo del arte del siglo XX, sino “un venerable término de la crítica de arte, que cubre obras ejecutadas en más de un medio, tales como óleo y *gouache*. Pero por extensión es también apropiado para formas tales como la ópera, donde la música, el libreto y la puesta en escena están completamente separados: en ningún momento está el oyente de ópera en duda sobre si está viendo una puesta en escena, un espectáculo en el escenario, escuchando la música, etc. Muchas obras son hechas con medios mixtos: pinturas que incorporan poemas dentro de su campo visual, por ejemplo. Sin embargo uno sabe qué es qué.”¹⁶

Lo intermedial, en cambio, supone una fusión más íntima y orgánica entre los lenguajes o sistemas semióticos intervinientes. Pero también en este caso Higgins se encarga de desmitificar la supuesta “marca moderna” del concepto, explicando haberlo tomado de los escritos de Samuel Taylor Coleridge, quien ya en 1812 había empleado el término “exactamente con su sentido contemporáneo, para definir obras que se incluyen conceptualmente entre medios que ya son conocidos.”¹⁷

En el texto de 1965, Higgins parte de la constatación de que la mayoría de las obras producidas en la época en que escribe están incluidas entre medios. Afirma que este rasgo se aleja de la separación de los medios artísticos consolidada ya en el Renacimiento y que atribuye a un reflejo en la superestructura cultural de la época, situación que se prolonga hasta la llegada de la “era de la automatización”, o tercera revolución industrial.¹⁸

El cruce de esta brecha se da en el siglo XX, según Higgins, por la problemática social, que vuelve irrelevantes las aproximaciones compartimentalizadas a las cuestiones vinculadas a la producción artística y, sobre todo, pone en evidencia la insuficiencia y crisis de los viejos valores sociales asociados al arte como forma de prestigio, el carácter de “objeto precioso” de la obra artística, así como sus usos “decorativos” y de recreación, etc. Un carácter que, a pesar de las esperanzas de Higgins esbozadas casi cincuenta años atrás, ha vuelto a un primer plano con la fuerza de lo reprimido.

Así, la definición de lo intermedial se acerca a la idea de un *continuum* estético-semiótico en el que ya no existen los medios puros cuyas manifestaciones se van modulando en la medida en que más zonas antes exclusivas de aquellos van siendo anexadas mediante sucesivas exploraciones.

“El uso de inter-medios es más o menos universal en todas las bellas artes”, sostiene Higgins, “dado que continuidad antes que categorización es la marca de nuestra nueva mentalidad.”¹⁹

En su re-escritura de 1981 de este texto, Higgins se preocupa por remarcar que la cualidad intermedial no fue de ningún modo apenas un movimiento artístico de los años 60, un proceso fechado en el tiempo, sino una modalidad que siempre estuvo al alcance los artistas: “No hubo y no podría haber un movimiento intermedial. La intermedialidad ha sido siempre una posibilidad desde los más antiguos tiempos”, sostiene, que no garantiza por sí sola la calidad o efectividad de una obra y que surge a partir de la necesidad de determinados artistas de interrogar a los medios y formas disponibles en su campo creativo.²⁰

Una vez que las formas intermediales se vuelven familiares y son asimiladas – como ocurre en la actualidad-, su carácter se convierte en poco significativo para dar cuenta de ellas desde la crítica. Se trata entonces más bien de una categoría hermenéutica que, como señala Higgins, “permite el ingreso a una obra que de otro modo parece opaca e

impenetrable, pero, una vez que el ingreso ha sido hecho, ya no es más utilizable para machacar sobre su intermedialidad.”²¹

Política

La naturalización de la condición intermedial, por tanto, comporta un debilitamiento de su potencia ante la inevitable extensión y captura espectacular. Al mismo tiempo, es esta convergencia que crea el campo expandido la que abre la posibilidad de entender las modalidades actuales de lo experimental sonoro como una zona crítica cuyas reverberaciones permiten volver a pensar la significancia de las prácticas artísticas y redefinir su lugar estético-político.

Esta posibilidad pasa en buena medida por los atributos socioculturales que poseen lo sonoro y la música, en la línea de la lectura que realiza Jacques Attali, para quien la música es política en sí misma, por su carácter de anuncio de lo que vendrá, y registro de los deseos –realizados o irrealizados, explícitos o reprimidos- del cuerpo social.

Es el especial *status* de la música como manifestación “incuantificable, improductiva, signo puro”²² y su relación con el tiempo, lo que le otorga, según Attali, su carácter “profético”, de anuncio de lo que vendrá, y la constituye como una “superficie inmaterial de registro de la obra de los hombres, marca de una carencia, trozo de utopía a descifrar, información profunda.”²³

La politicidad de la música, de acuerdo con Attali, se juega en su función de canalizar la violencia y lo imaginario al servicio de un orden social determinado. La constitución de este orden supone el control y la supresión de ciertos aspectos de lo sonoro, lo que ha ido variando históricamente según épocas y sociedades.

Lo reprimido musical en casi todos los casos responde a la idea de *ruido*, que debe entenderse no como entidad absoluta sino como anti-valor dentro de un sistema de solidaridades internas; tanto en el sentido que posee para una estética musical clásica como en el que tiene en la teoría matemática de la información: lo otro musical, la disrupción de la comunicación, la ruptura del código.

Pero no debe dejar de observarse también que, por las mismas razones enunciadas, el concepto de “ruido” está sometido a una deriva histórica, y lo que es ruido para una sociedad y una época determinadas deja de serlo para otra, un fenómeno que se

verifica tanto dentro como fuera de la estética. Este desplazamiento puede verse con claridad en la experiencia de la propia vanguardia musical: hoy, las denominadas “técnicas extendidas” y las modalidades compositivas del canon electroacústico académico o del espectralismo han dejado por completo de ser “ruido” y funcionan como una rígida y previsible normativa que perdió todo potencial disruptivo.

Si es cierto, como afirma Attali, que en música lo que cuenta es su operatividad, que es donde se juega su sentido a falta de una semántica verdadera, la operatividad de un espacio de sonoridad/escucha experimental que se propone otro tipo de dialéctica del control, los materiales y la propia acción musical tendrá inevitablemente una relevancia política. Sobre todo si se quiere exterior a la música misma, a la que amenaza con disolver, y reformula la idea de ruido-como-disrupción, refrescando en un nuevo valor de uso su potencial subversivo y desestabilizador para oponerse al orden existente en todos los planos.

Cardew, Tudor y Flynt, cada uno a su manera, corrieron desde adentro las fronteras del propio campo expandido, deformando esa operatividad hasta volverla irreconocible en tanto práctica estética, incluso por la misma vanguardia de la que formaban parte, y subsumiendo las prerrogativas asignadas al arte y la música en cuestiones de orden cotidiano, comunitario y político.

El mundo como música como ética

Cornelius Cardew es probablemente una de las personalidades más radicales –en sentido estético a la vez que político- de la música occidental de la segunda mitad del siglo XX, es decir, en tanto activista producto a la vez de su sistema de formación, de su academia y de su vanguardia, vectores todos estos que puso en cuestión hasta el punto de propiciar su disolución. Su vida y su proyecto artístico están marcados por una dimensión que los atraviesa a ambos: la ética, que determina tanto su actitud hacia la música como sus acciones políticas. Es imposible abarcar en un texto como este todos los aspectos de una figura artística tan compleja y extraordinaria como Cardew. Su amigo, el compositor y pianista John Tilbury, pudo hacerlo sólo a lo largo de mil páginas en su monumental biografía *Cornelius Cardew. A life unfinished*. Aquí nos referiremos a tres aspectos centrales de su obra, que están a su vez estrechamente relacionados: la filosofía subyacente al proyecto de la Scratch Orchestra, sus ideas sobre la improvisación, y al *Treatise*, la más formidable partitura gráfica alguna vez realizada.

Cardew, quien asistió a fines de los años 50 a los célebres cursos de composición en Colonia y Darmstadt, fue asistente de Karlheinz Stockhausen y se vinculó con John Cage, David Tudor, Morton Feldman y La Monte Young. Se embarcó en los años siguientes en un proceso de radicalización estética y política en varias etapas.

Una de estas etapas fue el *Treatise*, una obra consistente en una partitura gráfica de 193 páginas sin instrucción específica alguna, en la que la única indicación de que su interpretación es musical consiste en un pentagrama vacío debajo de cada página.

Con el *Treatise*, compuesto a lo largo de cuatro años de trabajo, entre 1963 y 1967, Cardew lleva las posibilidades intermediales y la traducción intersemiótica a un nivel casi absoluto, produciendo un gigantesco signo denso y articulado al mismo tiempo, desplegado en una materialidad visual que puede y debe traducirse sonoramente, pero cuyo hermetismo parece irreductible y constituye un enigma a resolver aún para el propio compositor.

El *Treatise*, a la par que libera por completo al intérprete de la condición de mero vehículo de la voluntad del compositor, lo somete a una disciplina desconocida y no especificada, que debe descubrir, mediante un compromiso experiencial total con la partitura, uno de cuyos caminos es la improvisación. El acuerdo que Cardew exige para esta obra es aporético: los signos visuales “han de ser interpretados en el contexto de su rol en la totalidad”²⁴, como el único material de la pieza, pero evitando convertirlos en “una mera excusa para la autoexpresión y la improvisación azarosa.”²⁵ El símil al que recurre para describir la actitud que debería adoptarse frente a la partitura es la de alguien que, caminando en una niebla espesa, encuentra súbitamente una pista a través del sendero, pista que debe seguir aún sin saber a dónde conduce.²⁶

El *Treatise* es “no representacional”²⁷, sostiene Cardew, y carece de reglas. Sin embargo, debería poder entenderse como una red articulada, que reemplazaría a una referencia -musical e, incluso, puramente sonora- ausente. El despliegue de los símbolos vacíos debe, pues, combinarse con una intención que los dote de un “contenido intuitivo.” La partitura es en primer lugar un “índice de sentido”: “una configuración esperando su sentido.”²⁸

Su propia posición frente a la obra es, como ya se dijo, paradójica: “Un músico rígido (como yo mismo)”, explica, “podría utilizar el *Treatise* como un camino hacia el

océano de la espontaneidad. Si lo equipará para sobrevivir en ese océano, es una cuestión totalmente distinta.”²⁹

La obra, sin embargo, tiene para Cardew unos destinatarios ideales: los no-músicos, a quienes el compositor británico llama “inocentes musicales”, entre los que desde luego no cuenta a los músicos profesionales, deformados por la educación que los convirtió en tales. Estos, además, son “en un 90 por ciento, ignorantes visuales”, y, por lo tanto, carecen en su mayoría de las aptitudes requeridas para enfrentarse al *Treatise*.³⁰

Con estas puntualizaciones, Cardew asesta varios golpes simultáneos a la institución musical: desvincula la capacidad de hacer música de la educación musical formal, desmonta las pretensiones científicas del discurso musical occidental asentadas en la notación, y diluye la especificidad de la propia música, postulándola como traducible directamente desde una fuente no musical cuyo contenido será finalmente la experiencia y la intuición de aquellos que, lejos de lo intelectual, “hacen música hasta la máxima capacidad de su ser.”³¹

En 1966, Cardew se sumó al grupo AMM, integrado también por Keith Rowe, Lou Gare, Eddie Prevost y Lawrence Sheaff. El grupo exploró amplia y sistemáticamente las posibilidades de una improvisación “sin sistemas ni límites formales”, como la definió el propio Cardew, y que se proponía deliberadamente una apertura a la totalidad de los sonidos, lo que “implica una tendencia que se aleja de las estructuras musicales tradicionales hacia la informalidad.”³²

La práctica sonora de AMM implicaba para Cardew pasar del dominio de la historia de la música al de la historia del sonido, de la misma forma en que es posible pensar en una historia natural de las imágenes como una salida posible a la irrelevancia del arte contemporáneo.³³ El giro también conlleva reducir el determinismo de las formas culturales establecidas: “Estamos a la búsqueda de los sonidos y las respuestas que se les asocian, en lugar de inventarlos, prepararlos y producirlos. La búsqueda es conducida en el medio del sonido y el músico mismo está en el corazón del experimento”, dice Cardew.³⁴

AMM se distancia así de la estética en un viaje al interior del sonido, emprendido a través de lo que John Tilbury define como un “énfasis dialógico” y un “modo colectivista de tocar”³⁵. Este deriva en un sonido definido por el uso de “técnicas laminares”, que crean texturas por acumulación y superposición de elementos, y que eliminan la posibilidad del virtuosismo, y por lo tanto los conceptos de solo y

acompañamiento, ya que con esa dinámica se vuelve imposible determinar quién produce qué sonidos.

En esta concepción de la producción sonora se vuelve relevante no sólo el cuerpo de quien toca, sino el espacio en el que se encuentra, lo que Cardew llama el “contexto natural”: el flujo sonoro “deriva en realidad en cierto sentido de la habitación en la que tiene lugar -su forma, propiedades acústicas, incluso la vista desde sus ventanas.”³⁶

Esta forma total de concebir la práctica improvisatoria acrecienta su dimensión moral, la responsabilidad del músico con respecto a su propia temporalidad y a la del sonido, que son la misma, desembocando en lo que Cardew denomina “ética de la improvisación.”

La improvisación es, desde este punto de vista, “un deporte con público.” En ella, el entrenamiento substituye al ensayo y se rige por una serie de virtudes, entre las que Cardew menciona la simplicidad, la integridad (“ser el sonido”), el desapego (“mirar más allá de uno mismo”, no caer en la auto-expresión), la paciencia (aceptar lo que ocurre en la práctica improvisatoria), el estar preparado (la atención puesta en los acontecimientos sonoros), la identificación con la naturaleza (mantener el curso, y entender que “el mundo musical y el real son uno solo”, reconocer “la composición musical del mundo”) y la aceptación de la muerte (admitir la transitoriedad de la música, paralela a su sueño de continuidad).³⁷

En 1969, y como una consecuencia directa de las clases de música experimental que daba en el Morley College, Cardew propició la formación de la Scratch Orchestra, un gran ensamble de más de 80 personas concebido para profundizar y cambiar de escala las experiencias de AMM, llevando a la práctica su idea de reclutamiento de “inocentes musicales” a la par que de músicos con experiencia. En el *borrador de constitución*, evita expresamente hablar de “músicos” o “intérpretes” y define a los integrantes de la Scratch Orchestra simplemente como “entusiastas”, que “acumulan sus recursos y los ensamblan para la acción.”³⁸

En este texto fundacional, se da un paso más para expandir la idea de música, explicitando que esta palabra y sus derivaciones no son entendidas únicamente en relación al sonido, y que “música” es un concepto flexible cuyo alcance depende de los integrantes de la Scratch Orchestra.³⁹

“Acción” y “actividades” aparecen como las denominaciones más apropiadas para estas prácticas flexibles que incluyen lo sonoro, pero no tienen esa única dimensión y pretenden funcionar en la esfera pública.

Este proyecto también avanza en la disolución de la obra musical entendida como una unidad constituida por partes y dotada de una estructura, así como de su identidad y autoría. No solo incorpora como una de sus modalidades de acción la improvisación a través de “ritos” basados en indicaciones sencillas y pensados para crear “una comunidad de sentimientos” entre los participantes, sino que establece un sistema de repertorio móvil y abierto, en el que piezas consagradas (los “Clásicos populares”, que incluyen obras de Bach, Beethoven, Schoenberg y Cage) son abordadas a través de *partículas*, que pueden consistir en una única página de la partitura, una parte para un instrumento o voz, un arreglo, e incluso un disco. Los huecos en la interpretación de las partículas pueden ser, además, llenados con material improvisatorio, a pesar de lo cual las obras son programadas bajo sus nombres originales.

La Scratch Orchestra se propone además realizar investigaciones en el sentido más amplio del término, que parten de considerar al universo “desde el punto de vista del viaje”, el que puede ser emprendido desde varias dimensiones: temporal, espacial, intelectual, espiritual, emocional. “La investigación”, señala Cardew, “debería ser a través de la experiencia directa antes que académica”, lo que supone “contacto directo, imaginación, identificación y estudio” para “llegar tan cerca como sea posible del objeto de investigación.”⁴⁰

En los dos años siguientes, parte de la Scratch Orchestra, y Cardew mismo, vivieron un proceso de radicalización política influido por la versión maoísta del marxismo-leninismo, representada en el Reino Unido por el Partido Comunista Revolucionario. Independientemente de las formas dogmáticas de la lógica partidaria, este posicionamiento, que llevó a Cardew a repudiar su obra previa y sus asociaciones con la vanguardia, puede verse, como sugiere John Tilbury, como una derivación esperable y consecuente con las posiciones críticas asumidas por el compositor y el grupo en el campo cultural: distancia de la estética, debilitamiento de los códigos, énfasis en la práctica y la acción, responsabilidad individual y colectiva.

En 1973, Cardew explicaba en una nota en su *Piano Album*: “Dejé de componer música en un idioma vanguardista por una serie de razones: la exclusividad de la

vanguardia, su fragmentación, su indiferencia a la situación real del mundo actual, su búsqueda individualista, no menos que su carácter clasista (las otras características son virtualmente productos de esta).”⁴¹

Homeostasis electrónica

En los años 50, el pianista David Tudor era indiscutiblemente uno de los principales virtuosos de la denominada “nueva música”, que contribuyó intensamente a difundir, interpretando obras de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman, Stefan Wolpe, Earle Brown y La Monte Young, entre otros, en conciertos a ambos lados del Atlántico. En este sentido, fue también una especie de canal de conexión entre las escenas estadounidense y europea, al mismo tiempo que su maestría interpretativa permitió a muchos compositores explorar nuevas áreas sonoras a través de piezas concebidas especialmente para él. Su nombre, sin embargo, está estrechamente asociado al del compositor John Cage, quien dijo alguna vez que todas sus obras previas a 1970 fueron escritas para Tudor, o teniendo a Tudor en mente.⁴²

En el marco de esta asociación, y como facilitador en términos materiales, instrumentales y prácticos de buena parte de los experimentos concebidos por Cage, Tudor, una criatura neta del campo expandido, fue desplazando su competencia desde el piano a los componentes electrónicos, y de la interpretación a la composición. Junto con Cage, realizó las primeras experiencias de uso de computadoras para hacer música y trabajó en colaboraciones intensivas con ingenieros en el desarrollo de dispositivos e instrumentos electrónicos en una época en la que estos estaban disponibles solo en los laboratorios de las universidades.

En este sentido y a diferencia de la línea de trabajo privilegiada en París, Colonia, Milán y otros centros de investigación en música electrónica, que ponía el acento en los procesos acusmáticos de organización sonora, Tudor se interesó sobre todo en la *live electronics*, explorando la mayor parte de las posibilidades y procedimientos que se convertirían en la base de la improvisación electrónica en tiempo real, tal como se la practica en la actualidad.

Tudor desarrolló varias modalidades de trabajo, que en todos los casos incluían cadenas de dispositivos electrónicos que se contaban por decenas, y era célebre por tomarse todo el tiempo necesario para el armado de sus complejos *set-ups*, incluso si eso retrasaba por horas el inicio del concierto.

Sus procedimientos principales apuntaban al diseño de sistemas inestables, capaces de oscilar de manera imprevisible, y a generar sonido sin utilizar ningún material como fuente. Para ello empleó de forma masiva el *feedback* y el *desplazamiento de fase* (*phase shift*) y fue un precursor de la técnica conocida como *no-input mixer*, realimentando las consolas de mezcla, que pasan a funcionar así como filtros y osciladores de baja frecuencia.

En lugar de realizar partituras para sus piezas, Tudor recurría a diagramas de flujo, en los que documentaba las estructuras de sus cadenas de componentes. Luego de observar el comportamiento de sus sistemas en la performance, Tudor refinaba los diagramas iniciales, agregando o reduciendo etapas, y anotando las dinámicas, intensidades y amplitudes posibles para cada fase, lo que le permitía luego volver a reproducir las condiciones sonoras generales de cada pieza.⁴³

En el diseño de su *set-up* para tocar en vivo, Tudor les otorgaba la máxima importancia a las *etapas de ganancia* (*gain stages*), es decir, a los puntos de cada una de las cadenas que empleaba en los que el nivel de la señal de entrada podía amplificarse o re-amplificarse, lo que le proporcionaba, en cada caso, un control adicional de los niveles de salida. Tudor, sin embargo, no recurría a las etapas de ganancia para aumentar el dominio sobre el flujo sonoro, sino al contrario, para “enloquecer” a los dispositivos que por otra parte eran, en su mayor parte, filtros, moduladores, micrófonos, amplificadores y consolas de mezcla realimentados. El *feedback* podía incluir también al video. Estos componentes encadenados le permitían a Tudor poner en juego lo que denominaba “*el factor compuerta*” (*gate*), lo que posibilita “hacer una diferencia perceptible por sobre un cierto nivel, o para lo que importa, por debajo de él.”⁴⁴

Para Tudor, la práctica de la electrónica en vivo es una toma instantánea de decisiones que se encuentra a medio camino entre la composición (en la medida en que hay ciertos resultados previsibles en función de las posibilidades técnico-sonoras y la interconexión de los componentes) y la improvisación (que no consiste en su caso en producir o agregar material a un flujo sonoro, sino más bien en modificar sus condiciones de ocurrencia si este se estabiliza). En palabras de Tudor, “a menos que haya una estructura formal, la performance es ejecutar las posibilidades que están frente a uno. Y así, lo que está frente a uno se convierte en la composición. Entonces, partiendo de esto, se elige entre posibilidades lo que se quiere que aparezca, y la tarea consiste en hacer que las cosas aparezcan.”⁴⁵ En esta situación, lo que cuenta es “la elección de cuánta variedad



inicial se quiere que haya”, así como las condiciones específicas del *input* (y también su número, ya que en muchos casos, recurría a varios *input*s simultáneos asociados al principal, y a *feedbacks* de *feedbacks*).

Para Tudor, que era además un gran cocinero, “tocar es muy parecido a cocinar: mezclar todo, subir la temperatura.”⁴⁶

Se trata entonces de construir una situación de **improvisación homeostática**, en la que el *set-up* está concebido para oscilar de manera inestable e impredecible por sí mismo, mientras que el improvisador/compositor intenta establecer un equilibrio preciso entre dejarlo sonar/sucedir e intervenir. Sólo cuando el sistema “permanece en una situación estática, por así decir, es entonces cuando tengo que intervenir. Si lo mantengo balanceado, produce de manera constante una variedad de sí mismo.”⁴⁷

El ideal del experimento tudoriano consiste, pues, en que el improvisador/compositor permanezca la mayor parte del tiempo posible como espectador atento de un proceso en el que no hay fuente sonora ni “material” alguno, y que él ayuda a manifestarse estableciendo las condiciones iniciales para la **vida autónoma del sonido**.

“No me gusta decirles a las máquinas lo que tienen que hacer. Es cuando hacen algo que no sé, y yo puedo ayudar a que salga, cuando súbitamente sé que la pieza es mía,” sostiene Tudor, para quien “ser sorprendido es mucho mejor.”⁴⁸

Lograr este resultado demanda un involucramiento personal en la elección de los componentes del *set-up*, el diseño de las cadenas y las posibilidades de los dispositivos *desde adentro*, según la expresión del propio Tudor. Una concepción que también se refleja en “Compositores dentro de la Electrónica”, el nombre que puso al grupo de trabajo que fundó en 1973 junto con John Driscoll, Ralph Jones, Martin Kalve y Phil Edelstein, dedicado a la electrónica en vivo utilizando dispositivos y circuitos diseñados y construidos por ellos mismos.⁴⁹

Tudor también trabajó considerando al espacio en el que tiene lugar el concierto como un aspecto crucial: desde sus propiedades acústicas hasta la disposición de los altavoces, a los que consideraba instrumentos por derecho propio. También lo hizo desde una concepción del espacio como fuente susceptible de ser manipulada sonoramente, utilizando, por ejemplo, un micrófono altamente direccional del

tipo *shotgun*, que permite captar las características de una zona muy específica del lugar, o “afinarlo” mediante un filtro especial con controles de frecuencia y un sonómetro asociado, que incluía como una compuerta más en la cadena, lo que le permitía sintonizar o desactivar frecuencias específicas.⁵⁰

El concepto de composición de Tudor, como ya se señaló, es orgánico y fluido, carece de estructuras establecidas y consiste más bien en construir una oportunidad, una red de posibilidades técnico-sonoras en las que se materializa en tiempo real una pieza de identidad variable dentro de ciertas constantes aportadas por el *set-up*: “Descubrí que, si uno trabaja seriamente en electrónica, hay un punto en el que cierto mundo sonoro o cierta concepción de color puede aparecer, un *set* electrónico que está enganchado a una cierta idea. Y entonces de pronto te das cuenta de que tiene vida propia.”⁵¹

Tudor llamaba “principio instrumental”⁵² al proceso de descubrir las “personalidades” de sus dispositivos electrónicos, una manera de aludir a un perfil que surge del uso y la interacción con el compositor, operación que se convertía así en un acto de descubrimiento a través del cual se liberaban las posibilidades e ideas sonoras contenidas en ellos. El improvisador/compositor debe concentrarse en la creación de una “aproximación compleja que funciona, por así decir, en círculos o esferas... alrededor del problema.”⁵³ Entonces las ideas simplemente comienzan a sonar y a hablar por sí mismas.

Antiarte y éxtasis

La figura de Henry Flynt está asociada a Fluxus, una de las neovanguardias más notables de los años 60, aunque sus posiciones, ideas, activismo y proyecto intelectual desbordan ampliamente no sólo dicho movimiento sino toda categorización, abarcando campos tan diversos como las matemáticas, la economía, las artes visuales, la música experimental, la filosofía y la acción política.

En 1961, y bastante antes de que la expresión “arte conceptual” apareciera en un artículo de Sol Lewitt publicado en *Artforum*, Flynt acuñó el término *arte concepto* para definir “un arte cuyo material son los ‘conceptos’ así como el material de la música es el sonido. Dado que los ‘conceptos’ están estrechamente ligados al lenguaje, el arte concepto es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje.”⁵⁴ Una redefinición posterior establece que el arte concepto “explora la estética de la categorización, en obras que sirven como críticas-objeto de las ciencias exactas.”⁵⁵ La intención de Flynt al instalar el término era

compleja y doble: por un lado, suponía una crítica al “arte de estructura”, es decir, al arte con pretensiones cognitivas y de seriedad científica (lo que incluía tanto al minimalismo en artes visuales como al serialismo en música) y por otro, una crítica a la idea de “descubrimiento” en matemáticas y filosofía basada en sus valores de verdad, frente a la que contraponía las matemáticas puras, a las que asociaba con un valor exclusivamente “estético” (en el sentido en que se habla de la “belleza” de un teorema). Se trataba en ambos casos –y al contrario de lo que se entiende por “arte conceptual”-, de una crítica al creciente intelectualismo en el arte de la época, y una revalorización de la dimensión emocional de aquel, enmarcada en una crítica general de la Cultura Seria, según su propia denominación, y su reemplazo por un “nihilismo cognitivo” o una “cultura general acognitiva.”⁵⁶

En nombre de esta posición radical, Flynt desarrolló su activismo anti-artístico durante los años 60 y 70, que iba más allá de ser una pose neodadaísta, y se presentaba como un intento de demolición de la cultura europea y occidental desde una base marxista difusa y un discurso radical-experimental inspirado en las vanguardias históricas.

La crítica de Flynt a la cultura contrapone a esta una subjetividad absoluta, basada en la satisfacción personal e individual “que no puede ser objetivamente definida y por lo tanto transferida.”⁵⁷ Estas ideas, planteadas inicialmente en 1962, fueron reformuladas de manera continua en los años subsiguientes, constituyendo su teoría del *brend*. El *brend* es un neologismo acuñado por Flynt, posiblemente derivado de las palabras inglesas “brand”: marca, elemento idiosincrático; y de “bred”, participio pasado de “breed”: engendrar, reproducir, difundir, etc. *Brend* son aquellas actividades vinculadas al gusto, la recreación y a la satisfacción personal y que, generalmente, se encuentran en la esfera estética y del entretenimiento. La teoría de Flynt propone reemplazar “arte” por “brend”, disolviendo así toda la dimensión institucional del sistema del arte en favor de la gratificación personal. En otros textos, incluyó otro término de alcance similar y difícil traducción, *veramusement*.⁵⁸

En este marco, postula también una reorganización de géneros artísticos y etiquetas, disolviendo sus anteriores especificidades y extensiones en el concepto de *actividades integrales*, “esto es, actividades cuyos propósitos fueran convincentes y cuya importancia concordara con lo que proclamaban sus descripciones.”⁵⁹ En el campo sonoro, Flynt denomina a la música “emocionalmente modulada” como “nueva música étnica”,

mientras que “la fascinación con el ruido accidental” debería convertirse en *audarte* (más adelante cambiado a *audacto*).

A partir de 1961, Flynt abandonó sus estudios en Harvard, rechazó su formación musical “seria” y orientada hacia el post-serialismo, y comenzó a interesarse por el jazz -particularmente por John Coltrane y Ornette Coleman-, el blues del delta del Mississippi, y las músicas no europeas. Ese mismo año conoció a La Monte Young, quien lo introdujo a la música Hindustani, y al Pandit Pran Nanh (1918-1996), un maestro de la tradición de canto vocal del Norte de la India, con quien estudiaron Young y su entorno (Marian Zazeela, Terry Riley, y más tarde, Catherine Christer Hennix, Michael Harrison, Rhys Chattham, etc).

Su posición con respecto a la cultura europea encontró en estas aproximaciones un correlato apropiado para elaborar una crítica del campo musical, que complementó con un interés por el *rock and roll* temprano y la música *country* de los años 50, y un agudo análisis de la economía política de la industria musical y discográfica desarrollada a partir de la difusión masiva de estos géneros. Para Flynt, toda la violencia del *rock and roll* original se perdió a manos de lo que llama la “industria de la rebelión juvenil”

De esta matriz crítica sale el proyecto sonoro de Flynt, que consiste en una asunción identitaria de la música *hillbilly* (o *bluegrass*), característica de las regiones rurales de Estados Unidos atravesadas por los montes Apalaches (Flynt nació en Carolina del Norte). Según su relato, la inspiración para adoptar esta perspectiva provino de la actitud de Ornette Coleman a comienzos de su carrera, quien tenía, en sus palabras, “la imagen de la 'criatura *folk*' no entrenada como vanguardista.”⁶⁰

Flynt habla indistintamente de “música autóctona” y “música étnica”, y atribuye su valor a la **inadecuación** de estos lenguajes en relación a las categorías de la musicología europea, incongruencia que se percibe, por ejemplo, en su tendencia modal, en el uso de un glissando inacentuado en el pulso con valor de “nota”, y en la división no aritmética del pulso, etc.

Define su proyecto sonoro como “la apropiación de dispositivos académicos o técnicos para subordinarlos a mis propósitos como 'criatura *folk*' ”, intensificando los elementos de la música *hillbilly* para producir “una música sofisticada cuyo correlato más cercano podría ser la música Hindustani”, que aspira a “una belleza que sea extática y

perpetua, mientras que al mismo tiempo sea concretamente humana y emocionalmente profunda.”⁶¹

Para lograr una música que cumpla las condiciones de ser intelectualmente fascinante (es decir, que permita al oyente percibir y participar en sus complejidades rítmicas y melódicas), kinestésica (inductora de la danza) y emocionalmente profunda (que aborde el sentimiento y la pasión desde un ángulo tan sistemático como los *rasa* en la estética de la India), Flynt apela a la afinación conocida como entonación justa (no temperada), a improvisaciones melódicas extensas, y al uso de una armonía de notas pedal, que transforman el *blues* en algo similar a un raga, sin segmentación en ciclos métricos o cambios de tempo.⁶²

Para Flynt, este tipo de “música étnica” es política no solo porque supone una crítica a la cultura europea y a las estéticas modernistas sino porque “tiene una dimensión de lucha de clases precisamente por derivar del entretenimiento de comunidades autóctonas no privilegiadas.”⁶³

Una tradición re-elaborada con elementos experimentales, que “inunda físicamente mientras se desenvuelve en el tiempo; es visceral y kinestésica; esquiva el reconocimiento conceptual verbal y los sistemas de creencias.”⁶⁴

Las ideas de Flynt aplicadas al campo sonoro tienen su mayor proyección en las numerosas colaboraciones que realizó con la compositora, filósofa y matemática Catherine Christer Hennix, cuyas obras sonoras electrónicas, basadas en la entonación justa y en la producción de sobretonos por acumulación y superposición de frecuencias, como la extraordinaria *The Electric Harpsichord*, pueden producir en el oyente una significativa alteración perceptual del tiempo y el espacio similar a la de una droga psicoactiva. La más reciente de estas colaboraciones es el **Ambiente Sonoro Iluminatorio** (ISE, *Illuminatory Sound Environment*), definido por Flynt y Hennix como una “agencia sónica psicotrópicamente activa.”⁶⁵ Según ambos compositores, la inmersión en este ambiente sonoro ejerce un efecto de *priming* perceptual que actúa sobre los centros neurales de procesamiento del sonido, demandando y generando un nuevo tipo de escucha y atención que se encuentran fuera del campo de la estética y del arte.

Integralidad

Lo sonoro ofrece un terreno fértil a la resistencia a la recuperación de avanzada para quienes pretenden seguir explorando el umbral de lo sensible –la tarea que solíamos llamar experimentación- en tanto se esté dispuesto a llevar las posibilidades de este campo al extremo. Se trata, retomando las ideas de Cardew, Tudor y Flynt, de producir una experiencia no determinada en la que los roles de sonar y escuchar no necesariamente estén fijos: experiencia comunal –por lo que puede tener exteriormente de performance pública- en la que se crea por medio del sonido (un sonar que no necesariamente debe ser considerado “música”, aunque también pueda llegar a serlo, lo que no deberíamos esforzarnos en evitar) una **zona de intensidad**, un dispositivo de tensores empotrados a la vez en una región del tiempo y del imaginario social. Una zona cuyo sueño es la continuidad, pero que se sabe transitoria, que oscila entre la resonancia y la evidencia, y por lo tanto entre el interior y el exterior de una consciencia. Que crea un tiempo común, un tiempo a la mano, un **tiempo coloreado**. Un tiempo que adopta la forma de la manifestación sonora y defrauda deliberadamente las estructuras posibles. Que suspende la radiofonía interior y el aparato verbal-conceptual, saltando por encima y llevándonos consigo.

Esta temporalidad experiencial es también un **sitio activo** porque es el lugar donde se registra una **actividad** que impide ser asida, y por lo tanto reificada, de diversas maneras a la vez: mediante la evitación de la forma; el compromiso práctico; la entrega de la atención; la renuncia al control; la voluntad de continuidad; la consciencia corporal del involucramiento; la aceptación del acontecimiento del que se forma parte con los fracasos y los triunfos que conlleva; y las lecciones de acción táctica que la intensidad trae consigo y que podrían incluir tanto la destrucción total de lo existente como su transformación gradual y sostenida. Nunca consiste, sin embargo, en una promoción de una pasividad, sino en la disponibilidad constante, la preparación para lo que la deriva nos traiga al encuentro, que es una manera de ir al encuentro.

Por otro lado, se trata de producir un **sitio homeostático**, en el que actúan fuerzas aparentemente autónomas –aunque convocarlas y provocarlas, llevarlas a ese punto demande una serie de acciones propiciatorias de resultado nunca garantizado-, susceptibles de funcionar por sí mismas a partir de mínimas intervenciones y en el que pequeñas cantidades de acción y energía pueden provocar cambios a enorme escala en las condiciones del ambiente en el que se está temporalmente inmerso. Un espacio de pura



posibilidad, donde el potencial amenaza con comprometerse en un sentido, y la energía con ligarse a una forma, pero sin llegar a hacerlo del todo y, lo que es más importante, sin abandonar su carácter profético, su promesa de realización siempre defraudada y sus propiedades psicoactivas.

Las únicas condiciones para alcanzar este estado de cosas son aprender a **escuchar la escucha**, y a **ser el sonido**. Todo lo demás es el mundo, que es, como se sabe, el caso.

¹ Cf. ALI-BROUCHOUD, Francisco. "Sobre el artecontemporaneísmo". *Blanco sobre blanco*, número 2. Marzo 2012. Buenos Aires, y "Sin piel en el paraíso". *Otra parte*, número 28. Otoño-invierno 2013.

² SEMPRÚN, Jorge. *Précis de récupération*. Paris: Editions Champ libre. 1976. p. 7

³ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica. 1988.

⁴ f. ADORNO, Theodor., *Sobre la música*. Barcelona: Paidós. 2000. p.53 y sgtes-

⁵ Ibid. op. cit p.43.

⁶ Ibid, p.44.

⁷ Ibid. p.48.

⁸ Cf. Ibid. p.47-49 y sgtes.

⁹ Ibid, p.55.

¹⁰ Ibid, p.35.

¹¹ ADORNO, Teodor..*Teoría Estética*. Barcelona: Orbis.1983. p.39

¹² Ibid, op.cit. p.39.

¹³ Ibid, p.40.

¹⁴ Ibid, p.40.

¹⁵ Ibid, p.40.

¹⁶ HIGGINS, Dick."Synesthesia and Intersenses: Intermedia", en *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*. Illinois. Southern Illinois University Press, Carbondale, 1984.p. 48

¹⁷ Ibid. op.cit p.48.

¹⁸ Ibid., p.44.

¹⁹ Ibid. p. 46.

²⁰ Ibid. p. 49.

²¹ Ibid., p. 50.

²² ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*.México: Siglo XXI. 1995. p.15.

²³ Ibid., op.cit p. 20.

²⁴ CARDEW, Cornelius. *Treatise Handbook*. Londres, Frankfurt, New York: Edition Peters. 1971. p. 3.

-
- ²⁵ Ibid., op.cit. p.4.
- ²⁶ Cf. op.cit. pp. 3-4.
- ²⁷ Ibid., p. 4.
- ²⁸ Ibid., p. 5.
- ²⁹ Ibid., p. 1.
- ³⁰ Ibid, p.19.
- ³¹ Ibid. p. 19.
- ³² Ibid. p. 18.
- ³³ Cf. op.cit., p.18 y ALI-BROUCHOUD. "*Sin piel en el paraíso*". *Otra parte*, número 28. Otoño-invierno 2013.
- ³⁴ CARDEW, CORNELIUS. op.cit,p. 18.
- ³⁵ TILBURY, JOHN,. *Cornelius Cardew. A life unfinished*. Essex:Copula. 2008, p.228.
- ³⁶ CARDEW, Cornelius. op.cit., p.19.
- ³⁷ Ibid, pp. 17 y 20.
- ³⁸ CARDEW, Cornelius. *A Scratch Orchestra: Draft Constitution*. The Musical Times. Londres. Junio 1969.
- ³⁹ Ibid, op.cit.
- ⁴⁰ Ibid.
- ⁴¹ TILBURY, John. op.cit, p. 712.
- ⁴² AGE, John. *Para los pájaros*. Caracas: Monte Avila. 1981.p.220.
- ⁴³ "...performing is very much like cooking: putting it all together, raising the temperature." *An Interview with David Tudor by John David Fullemann*. 31 de mayo, 1984. Estocolmo. En <http://davidtudor.org>
- ⁴⁴ Ibid., op.cit.
- ⁴⁵ Ibid., op.cit.
- ⁴⁶ Ibid., op.cit.
- ⁴⁷ Ibid., op.cit.
- ⁴⁸ Ibid., op.cit.
- ⁴⁹ *An Interview with David Tudor by Teddy Hultberg*. 17 y 18 de mayo, 1988, Dusseldorf. En <http://davidtudor.org>
- ⁵⁰ "...performing is very much like cooking: putting it all together, raising the temperature." *An Interview with David Tudor by John David Fullemann*. 31 de mayo, 1984. Estocolmo. En <http://davidtudor.org>
- ⁵¹ *An Interview with David Tudor by Teddy Hultberg*. 17 y 18 de mayo, 1988, Dusseldorf. En <http://davidtudor.org>
- ⁵² TUDOR, David y AUSTIN, Larry: *A Conversation*. 3 de abril, 1989, Denton, Texas. En <http://davidtudor.org>
- ⁵³ *An Interview with David Tudor by Teddy Hultberg*. 17 y 18 de mayo, 1988, Dusseldorf. En <http://davidtudor.org>
- ⁵⁴ FLYNT, Henry. *Essay: Concept Art*. 1961. En <http://www.henryflynt.org>
- ⁵⁵ FLYNT, Henry. *Against "participation". A Total Critique of Culture*. 1994. En <http://www.henryflynt.org>
- ⁵⁶ FLYNT, Henry. *My new concept of general acognitive culture*. 1962. En <http://www.henryflynt.org>

⁵⁷ FLYNT, Henry. *Against "participation". A Total Critique of Culture*. 1994. En <http://www.henryflynt.org>

⁵⁸ Cf. FLYNT, Henry. *Art or Bred?*. 1968 y *From "Culture" to Bred*. 1994. En <http://www.henryflynt.org>

⁵⁹ FLYNT, Henry. *Against "participation". A Total Critique of Culture*. 1994. En <http://www.henryflynt.org>

⁶⁰ FLYNT, Henry. *The Meaning of My Avant-Garde Hillbilly and Blues Music*. 1980, 2002. En <http://www.henryflynt.org>

⁶¹ Ibid., op.cit.

⁶² Ibid., op.cit.

⁶³ Ibid., op.cit.

⁶⁴ Ibid., op.cit.

⁶⁵ FLYNT, Henry y CHRISTER HENNIX, Catherine. *The Illuminatory Sound Environment. ZKM Subraum Version*. Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. 2013.

Bibliografía:

ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Barcelona: Orbis. 1983.

-*Sobre la música*. Barcelona: Paidós. 2000.

ALI-BROUCHOUD, Francisco. "Sobre el artecontemporaneísmo". *Blanco sobre blanco*, número 2. Marzo 2012. Buenos Aires

-*Sin piel en el paraíso*". *Otra parte*, número 28. Otoño-invierno 2013.

Buenos Aires

ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*.

Siglo XXI. México. 1995

CAGE, John. *Para los pájaros*. Caracas: Monte Avila. 1981.

CARDEW, Cornelius. *Treatise*. Edition Peters. Londres: Frankfurt, New York.

-*Treatise Handbook*. Londres, Frankfurt, New York: Edition Peters. 1971.

-*A Scratch Orchestra: Draft Constitution*. The Musical Times. Londres. Junio 1969

FLYNT, Henry. <http://www.henryflynt.org>

FLYNT, Henry y CHRISTER HENNIX, Catherine. *The Illuminatory Sound Environment. ZKM Subraum Version*. Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. 2013.

HIGGINS, Dick. *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press. 1984.

SEMPRÚN, Jorge. *Précis de récupération*. Paris: Editions Champ libre. 1976.

TILBURY, John. *Cornelius Cardew. A life unfinished*. Essex: Copula. 2008.

TUDOR, David. <http://davidtudor.org>

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica. 1988.



Imagen 1: Cornelius Cardew & la Scratch Orchestra, circa 1970. Archivo Victor Schonfield.



Imagen 2: Icono de la Scratch Orchestra, 1969.



*Imagen 3: Cornelius Cardew y Alec Hill. Improvisando al aire libre cerca de Prudhoe, North East England, 1971.
Foto: Stefan Szczelkun.*



Imagen 4: David Tudor y su set-up en un concierto en Amsterdam, 1994. Crédito: davidtudor.org.

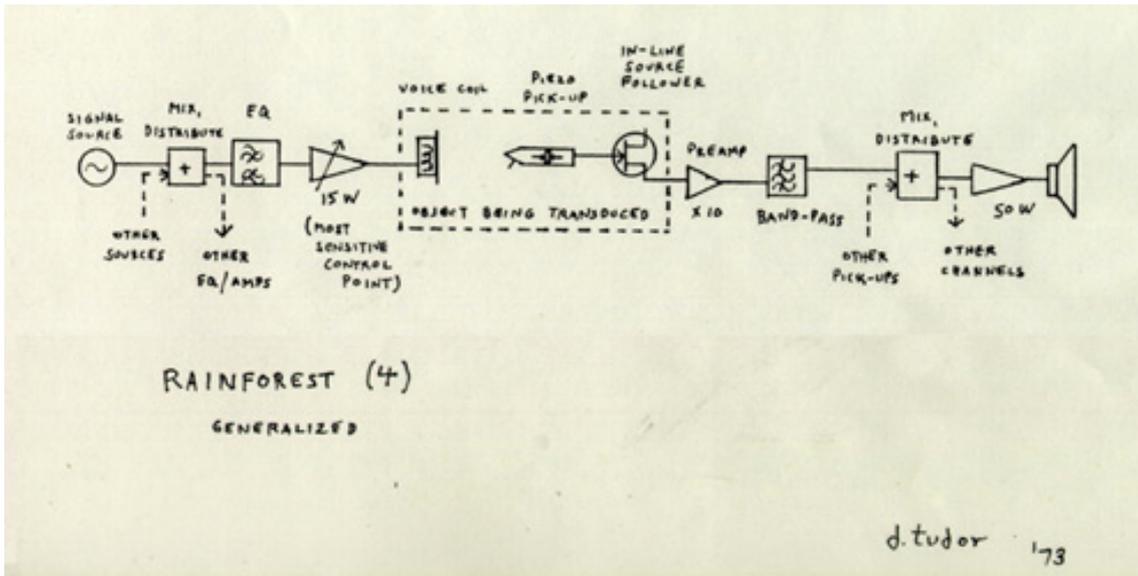


Imagen 5: David Tudor: diagrama del set-up de Rainforest,1973. Crédito: davidtudor.org.



Imagen 6: David Tudor en una performance con la Merce Cunningham Dance Company. Publicada por www.chicagoreader.com, courtesy of New World Records.



Imagen 7: Henry Flynt: "Aspiro a una belleza que es extática y perpetua, y al mismo tiempo concretamente humana y emocionalmente profunda.". Foto: Peter Moore.



Imagen 8: Henry Flynt en un concierto de Nova'billy, The Kitchen, New York, 27 de junio de 1975. Foto: Peter Moore, www.henryflynt.org



*Imagen 9: Henry Flynt lee "From Culture to Veramusment" en el loft de Walter De Maria, 28 de febrero de 1963
.Foto: Diane Wakoski, www.henryflynt.org*