

SUSANA G. ROMANOS

Doctoranda en el Departamento de Arte de la UCLM
Programa «Nuevas prácticas culturales y artísticas»
romanos.susana@gmail.com

En la cabina del camión

Arquitecturas plásticas expandidas
en la serie «Europeras» de John Cage

vol 9 / Dic. 2013 83-102 pp Recibido: 20-09-2013 - revisado 01-10-2013 - aceptado: 20-10-2013

Arte y políticas de identidad

© Copyright 2012: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España)
ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/api>): 1989-8452

AT THE TRUCK CABIN EXPAND PLASTIC ARCHITECTURES IN JOHN CAGE'S EUOPERAS SERIES

ABSTRACT

The transgressive work by the artist and composer John Cage is well known. Ground-breaking of conventional rules in music, he overstepped disciplinary boundaries to complete what Marcel Duchamp started in the field of arts. Thus, his constant rethinking of all traditional western European culture brought him, no less, to want to dynamite its musical basis making use of one of its most distinctive expressions, the opera. However, what initially began as a frontal attack became, little by little, an understanding that led into acceptance and respect. This evolutionary process is studied –from the perspective of plastic arts– in this research. Obviously, there are many more angles from which to approach us to this Cage's work of five "operas". Therefore, the aim here is to show one of them to assume a beginning for further researches in order to extend the knowledge of this composer's theory since we should remember that the important thing of his work is precisely the fact it makes us think.

Keywords

Performance art, aesthetic, artistic theory, contemporary art, expand Languages

RESUMEN

El trabajo transgresor del artista y compositor John Cage es ampliamente conocido. Rompedor de las reglas convencionales en música, traspasó fronteras disciplinares acabando por completar lo comenzado por Marcel Duchamp en el campo de las artes. Así, su constante replanteamiento de todo lo que conlleva la tradicional cultura occidental europea le llevó nada menos que a querer dinamitar la base musical de esta sirviéndose de una de sus manifestaciones más distintivas, la ópera. Sin embargo, lo que en un principio empezó siendo un ataque frontal pasó, poco a poco, a convertirse en un entendimiento que desembocó en la aceptación y el respeto. Este proceso evolutivo es el que se estudia –desde la perspectiva de las artes plásticas– en esta investigación. Evidentemente, existen muchos más prismas desde los que enfocar este trabajo de cinco «óperas» de Cage. Por ello, lo que se pretende aquí, es mostrar uno de ellos con el fin de que suponga un comienzo para posteriores investigaciones que amplíen el conocimiento de la teoría del compositor pues recordemos que lo importante de su obra es precisamente el hecho de que nos hace pensar.

Palabras Clave

Creación escénica, estética, teoría artística, arte contemporáneo, lenguajes expandidos .

EL PORQUÉ DE UN CAMIÓN

Uno de los dos elementos que se mantiene constante en las todas las *Europeras* de Cage son los cantantes, el otro, es una cinta de audio en la que previamente se ha grabado a modo de denso collage operístico más de cien muestras del siglo XIX. Esta cinta –que se escucha de vez en cuando como si estuviera en la sección de percusión– dibuja una panorámica acústica de un lado a otro del escenario. Su misión inicial, originada dentro de su valor percusivo, no era otra que la de servir de vehículo a la idea impulsora de esta serie de obras y que, en palabras de Cage, no era otra que la de hacer explotar los cimientos musicales de la música europea occidental mediante la deconstrucción de una de sus más representativas manifestaciones, en este caso, la ópera. De ahí que Cage concibiera a este elemento pregrabado como un *camión que pasa* y decidiera bautizarla con el nombre de *truckera*, del inglés *truck* (camión).

Sin embargo, como se verá a lo largo de este trabajo, todo este ímpetu de carácter negativo se desarrollará en una sensibilidad de actitud positiva hacia la misma expresión que, en un principio, pretendía dinamitar. Esto derivará, evidentemente, en un paulatina suavización acústica y, por lo tanto, en una disolución formal del elemento *truckera*.

Esta evolución me llevó a imaginar al propio Cage conduciendo el camión, atravesando una y otra vez el mismo viejo asfalto de la música occidental europea con la, admitámoslo, tal vez algo ingenua idea de que su paso continuado levantara al antiguo pavimento para, de esta forma, hacer visible una carretera nueva sobre la que conducir la música europea en particular, y la occidental en general. No obstante, como ya he apuntado, a medida que el camión cruzaba una y otra vez sobre la ya polvorienta carretera operística europea, este iba frenando su paso para no estropearla. Y la visión de Cage dentro de la cabina de ese camión, con sus manos al volante y transformando gradualmente la actitud de su conducción, venía familiarmente a mi mente como una metáfora bastante gráfica de toda la metamorfosis que se produce en estas obras y que resulta evidente a través de las implicaciones musicales y plásticas que la conforman, siendo estas últimas el objeto del presente trabajo de investigación.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia del arte del siglo XX, sobre todo con los movimientos artísticos de los años sesenta y setenta (Minimal Art, Pop Art, happening...), influenciados a su vez por las vanguardias de principios de ese mismo siglo, ha quedado establecida, en mayor o menor medida, la influencia de las artes escénicas, en especial del teatro y de la música, en lo que denominamos artes plásticas, entendiendo por artes plásticas las bellas artes en general (escultura, pintura, instalaciones, intervenciones...). Incluso nos podemos remontar en el tiempo hasta 1873 cuando Walter Pater en su *Estudios sobre la Historia del Renacimiento* expresaba que «todo arte aspira hacia la condición de la música».

Retomando de nuevo el siglo XX en sus comienzos, se evidencia que este anhelo de los artistas plásticos por aspirar a las cualidades musicales adquiere rango teórico con Kandinsky, quien, en su conocida obra *Sobre lo espiritual en el arte*, postula el carácter rítmico y melódico, es decir, sinfónico, de la pintura y por ende de las artes plásticas en general. Sin embargo, y dado que en todo transcurso de influencias existe un proceso de retroalimentación, un *traer a y un llevarse de*, también es conveniente plantearse cómo se desarrolló la otra vía, aquella que va desde las

artes plásticas a las artes escénicas en general y a la música en particular. Más explícitamente, cómo las artes plásticas influyeron en el planteamiento formal de las obras de ciertos músicos. ¿Cómo construyeron estos sus obras? ¿Qué diferencias hay en las aproximaciones de uno hacia las expresiones formales del otro y viceversa?

La música y la pintura han coexistido invariablemente a lo largo de toda la historia del arte. Alan Licht (2007, p. 135) afirma que «es con la deconstrucción de la pintura en elementos formales a comienzos del siglo xx que fue posible la descomposición de la música en estado puro». Por otro lado, quien más y quien menos ha caído alguna vez en el, tal vez, demasiado manido impulso de ver en la disposición de los timbres instrumentales en orquestas un equivalente a la distribución de los componentes pictóricos en un lienzo, o a la ordenación de las partes que constituyen una escultura. A este respecto son relevantes las teorías de Morton Feldman sobre las correspondencias entre música y pintura:

La música y la pintura, en lo que se refiere a la construcción, han ido paralelas la una a la otra hasta los primeros años del siglo xx. Así el arte bizantino, al menos en su austera monotonía, no era distinto del canto gregoriano o la plegaria. El comienzo de una organización más compleja y rítmica del material a principios del siglo xv en la música de Guillaume de Machaut era semejante a Giotto. La música también introdujo elementos «ilusionistas» durante el temprano Renacimiento por medio de la inauguración de pasajes de sonidos fuertes y suaves. La milagrosa combinación o fusión de los registros en una homogénea entidad, como en la música coral de Josquin de Près, podría también decirse de la pintura de aquella época. Lo que caracterizaba al Barroco era la interdependencia de todas las partes y su subsecuente organización a través de medios de una variada y sutil paleta armónica. Con el siglo xix, la filosofía asumió el poder, o para ser más precisos, el espectro de la dialéctica de Hegel asumió el poder. La «unificación de los opuestos» no sólo explica a Karl Marx, sino que explica igualmente la larga era que incluye tanto a Beethoven como a Manet.

En los primeros años del siglo xx nos encontramos (¡gracias al cielo!) la última significativa idea organizacional en pintura y música: el Cubismo analítico de Picasso y, una década después, el principio compositivo de doce tonos de Schoenberg. (Feldman, 2000, p. 86)

Estas palabras de Feldman no dejan, por otro lado, de ser algo esperado viniendo de él dado los ambientes en los que se desarrollaba su trabajo y su vida. Es conocido que muchos de los integrantes de la Escuela de Nueva York de música de los primeros años cincuenta, de la que formaban parte Feldman y Cage, eran clientes asiduos del Ceda Bar, un lugar muy frecuentado por artistas, de hecho tanto Cage como Feldman acudieron a ese local todos los días durante cinco años y nombres como Barnett Newman, Mark Rothko, Larry Rivers, Jasper Johns, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Robert Rauschenberg, Franz Kline, Jackson Pollock y Philip Guston no solamente influyeron artísticamente en los músicos, sino que algunos de ellos se convirtieron en amigos cercanos. (Licht, 2007, p. 137)

Demostrativo de toda esta alimentación, y posterior retroalimentación, es el caso de Earle Brown, músico miembro de la ya mencionada Escuela de Nueva York. Brown, fascinado por el trabajo de Calder, vio en este el camino a seguir en el plano de la composición musical. Aplicando la estructura compositiva del complejo de esculturas modernas desarrolladas por Calder y descritas por Rosalind Krauss como «ballets mecánicos», Brown construyó unidades de grupos rítmicos que pretendían igualar el emplazamiento flexible de las obras de Calder, sujetas

como estaban a un cambio constante y virtual debido al propio movimiento interno de la obra y al movimiento externo del observador:

[...] unidades de grupos rítmicos (con intensidades asignadas pero posibilidades «abiertas» de timbres sujetas un plano de densidad timbral independiente), modificarlas según [...] técnicas «generativas», y ensamblarlas más bien arbitrariamente, aceptado el hecho de que todos los posibles ensamblajes eran inherentemente posibles y válidos. (Brown, 2004, p. 190)

Volviendo al tema que nos ocupa, podemos decir sin temor a equivocarnos que Cage tampoco fue ajeno a este influjo plástico. Su percepción de la pintura moderna como un orden abierto en el que cada punto del lienzo es susceptible de ser utilizado como principio, continuidad o final del recorrido del observador, recuerda a lo que él reconoce como «macro-micro-cósmica estructura rítmica» (Duckworth, 1999: 9) cuya base, alejada de la clásica armonía y tonalidad, se asentaría sobre el elemento tiempo.

Cage, quien empleó hasta el agotamiento el procedimiento de la incorporación de sonidos considerados extramusicales y que, en relación con esto, definió tres diferentes grados de sonidos: todos los sonidos audibles, los potencialmente audibles y los místicamente audibles (Kahn, 2001, p. 164). De esta forma, el reconocimiento general de que todo sonido es potencialmente material compositivo, es considerado, por ello, como la respuesta musical a Marcel Duchamp. En parte del trabajo del propio Cage se reconoce abierta y explícitamente su deuda con el artista francés. Obras como *Not wanting to say anything about Marcel* (1969) –Cage creó esta obra visual como homenaje a Duchamp tras el fallecimiento de este en 1968– y *Music for Marcel Duchamp* (1947) –originariamente escrita para la secuencia de Duchamp en el film de Hans Richter *Dreams that money can buy*– también dan prueba de ello. Como una especie de corriente subterránea, la influencia de los ready-made subyace en la base conceptual de sus composiciones.

Las complicidades con Duchamp pueden verse incluso dentro de su hito *4'33''*. Cage siempre afirmaba que esta obra surgió de la contemplación de las pinturas blancas de Rauschenberg a las que comparaba con pistas de aeropuerto (Cage, 2007, p. 103) sobre las que aterrizaban los elementos que las componían:

Cage probablemente las vio en Nueva York en la Betty Parsons Gallery. Irwin Kremen, a quien Cage dedicó una versión de *4' 33''*, recuerda haber visto las pinturas en blanco y negro de Rauschenberg (diciembre de 1951) en el apartamento de Cage de Nueva York. En otras palabras, antes de la incorporación, por parte de Cage, de las pinturas blancas, junto con el propio Rauschenberg, dentro de su acción de 1952 en la Black Mountain. (Kahn, 2001, p. 168)

Sin embargo, en 1948, cuatro años antes de la presentación de *4'33''*, Cage concibió una pieza de «silencio ininterrumpido» que pretendía vender después a Muzak Co. –empresa estadounidense fundada en los años veinte y dedicada a la creación de fondos musicales para cualquier tipo de espacio– de una duración de entre tres y cuatro minutos y medio, los estándares temporales de la denominada música *enlatada*:

A finales de 1940 Muzak se proyectaba a través de las líneas telefónicas a restaurantes, lugares de trabajo y otras instituciones y era fundamentalmente un servicio de

transmisión como la radio. La compañía estaba justamente comenzando la transición a los sistemas de grabación situados dentro del edificio. Aunque sería difícil decir si la Muzak Co. habría mostrado disposición a la idea de Cage, el fracaso de la realización del proyecto no habría sido debido a la falta de valentía por parte de Cage en aproximarse a la compañía. La desenfadada confianza por la que era conocido había sido estimulada por la recepción a escala nacional, (...). Siempre había sido muy emprendedor, sin miedo a acercarse a cualquiera que pudiera ser capaz de hacer avanzar sus proyectos, incluyendo a un número de compañías cuando buscaba financiación para su Centro de Música Experimental. No había razón para creer que su propuesta era un truco. (Kahn, 2001, p. 178)

Esta obra tendría por título *Silent Prayer*. Obviamente no podemos afirmar, dado el tiempo que pasó entre ambas obras cageanas, si la casi coincidencia temporal se debió a un acto consciente o si fue fruto del azar, en el sentido surrealista del término, trasfondo de toda previsión y plan racional. Sin embargo, *Silent Prayer* sí que puede ser considerada una versión musical del *Air de Paris* de Duchamp, una botella con forma de ampolla con genuino aire de París que actuaba como una especie de souvenir y que originalmente Duchamp regaló a su amigo Walter Arensberg. De este modo, si aceptamos las relaciones entre las dos obras *silenciosas* de Cage, nos lleva a trazar un fino enlace entre Duchamp y *4'33''* junto al de Rauschenberg.

La versatilidad, la mente abierta a lo exterior, influencia abierta de su estudio del Budismo Zen, hizo que la relación de Cage con las artes plásticas no se constriñera exclusivamente al mundo de la pintura y los ready-made. Posiblemente a través de Satie, Cage estuvo muy familiarizado con la creación de Constantin Brancusi, pues era conocedor de la amistad de Satie con Brancusi y su colaboración con Picasso, Jean Cocteau y Leonid Marsina en el ballet *Parade* como precedente de su propio desarrollo de sus relaciones en el mundo del arte. Cuando llegó al ruido urbano en los años ochenta, años en los que, recordemos empezó, la serie *Europerras*, Cage abordó el ruido intrusivo de la calle a través de las figuras de Brancusi:

Traduje los sonidos en imágenes, y así mi sueño no es interrumpido. Simplemente se fusionan. Había una alarma antirrobo una noche y estaba asombrado porque el tono duró durante dos horas, era bastante fuerte. Me parecía estar yendo ligeramente arriba y ligeramente abajo. Así que lo que llegó a mis sueños fue una forma a lo Brancusi, ya sabe, una curva sutil. Y no me molestaba en absoluto. (Kostelanetz, 2003, pp. 26-27)

Llegados a este punto, queda claro que las *Europerras*, del que podemos llamar, desde los más absolutos respeto y admiración, *meta-músico* John Cage, por estar realizadas al final de su vida; por depender en toda su composición de *ready made* operísticos; y por ser estos representativos de la cultura musical europea, que él admiraba y tanto repudiaba al mismo tiempo; se nos presentan como un excelente compendio de las proyecciones plásticas a las que Cage, por azar o por intencionalidad, debe algunas de sus composiciones.

EUOPERAS

En la elección del nombre *Europerras* como título de esta serie de cinco composiciones, Cage sintetizó su mensaje. Esta expresión, que al ser leída su pronunciación original en inglés lleva al equívoco entre *tú ópera* y ópera europea, confusión buscada conscientemente por el

compositor, encierra en sí misma la intención inicial de Cage. Cuando este recibió el encargo en 1987, de Heinz-Klaus Metzger y de Rainer Riehn, de parte de la Ópera de Fráncfort, de crear una ópera, su primera ópera, Cage vio la oportunidad de realizar una colosal, y algo ostentosa, obra, colofón de toda su concepción compositiva basada en la crítica de los modelos musicales tradicionales europeos. Su espíritu irreverente le llevó a la pretensión de querer hacer explotar estos modelos dentro de la propia casa musical europea, en este caso la Ópera de Fráncfort. Dicho de otro modo, perseguía colocar una bomba operística dentro de la propia ópera que deconstruyera su estructura y expresión.

Todas las *Europeras* son un gran collage acústico creado a partir del mismo elemento sonoro: la ópera europea del siglo XIX, de Gluck a Puccini. Partiendo de la, ya comentada, premisa de que todo sonido es susceptible de ser un elemento compositivo, Cage combina en estas obras arias –unas seleccionadas y reproducidas por medios mecánicos, otras elegidas de entre un repertorio por los propios cantantes– con partes instrumentales determinadas por azar, buscando crear en su conjunto una experiencia operística nueva (Duckworth, 1999, p. 6). Hasta aquí las similitudes entre ellas.

Europeras 1 y 2 se estrenaron el 12 de diciembre de 1987 con un montaje de puesta en escena de «gran ópera». Cage dispuso los elementos como si de un gran circo se tratara sobre una cuadrícula compuesta por sesenta y cuatro cuadrados que tienen su precedente en 1968 (Cross, 1999, pp. 34-45) en el Ryerson Theatre de Toronto, cuando Cage realizó una performance en la que el juego de ajedrez determinaba la forma y el ambiente acústico del evento musical. Participaron en ella, además del propio Cage: Marcel Duchamp, su esposa Alexina y los compositores David Behrman, Gordon Mumma, David Tudor y Lowell Cross. Sobre ella, extendió su principio de simultaneidad de eventos independientes, sin relación alguna entre ellos salvo por pura coincidencia, y cuyas acciones venían dadas por operaciones de azar surgidas de las lecturas de una enciclopedia y de un programa informático basado en el *Libro de las mutaciones* o *I Ching*. Todo, los movimientos de los cantantes, de los bailarines, las entradas de arias y el resto de instrumentos, partía de este concepto de suerte. Lo que, en ocasiones, hacía a la parte acústica extraordinariamente densa.

Por su parte, las dos piezas que forman estas primeras *Europeras* se encuentran separadas por un intermedio, durando *Europa 1* una hora y media, mientras que *Europa 2* dispone de cuarenta y cinco minutos. En ambas la superposición de planos acústicos simultáneos hace irreconocibles las arias utilizadas, siendo esto, quizás, la plasmación de su, tan buscado, acercamiento negativo hacia la manifestación operística. Sin embargo, a pesar de ello, o tal vez debido a ello, Cage recrea sobre el escenario una representación de gran ópera sirviéndose de tres elementos: la orquesta; los seis pares de sinopsis que propone, de elección aleatoria; y el banco de más de doscientas treinta y dos imágenes en paneles de hasta treinta y dos tamaños diferentes y que proceden de fotografías y dibujos de escenarios antiguos de ópera; y de cantantes, compositores y animales.

A raíz de la experiencia de las dos primeras *Europeras*, Cage concibe *Europeras 3 y 4* y las estrena en Londres en junio de 1990. Han pasado apenas dos años y medio pero los cambios que se aprecian entre ellas en su concepción son notorios. Las acciones de los eventos siguen dadas por el juego aleatorio del *I Ching* sobre una cuadrícula compuesta por el mismo número de cuadrados que en *Europeras 1 y 2*, solamente que ahora Cage, llevado por su búsqueda de un concurso activo y concertado de los elementos, reduce el número de estos e introduce en el diseño de la cuadrícula la noción de adaptabilidad espacial.

El concepto de gran ópera circense de la 1 y 2, da paso a una obra de ópera de cámara, lo que repercute tanto en la puesta en escena, menos compleja, como en la masa acústica producida por la superposición de arias y sonidos, ahora matizada por Cage a través de instrucciones precisas en las que indica que ante cualquier superposición de dos elementos de la misma naturaleza (dos cantantes, dos pianos, etc.), uno de ellos debe relegarse a un segundo plano. Esto, inevitablemente, nos permite distinguir gran parte de las arias y fragmentos operísticos utilizados. Algo realmente imposible en las dos primeras *Europeras* y que dan muestra de un emergente, y progresivo, respeto por las obras operísticas utilizadas.

Sin embargo, *Europeras 3 y 4* no dejaban de ser «dos presentaciones contradictorias de la misma historia que coexistían en una misma representación» (Pritchett, 1994): la primera densa y tumultuosa, la segunda apaciguada. Al envolver este contraste a las dos en una sola pieza, convirtiéndolas en una unidad, y por lo tanto, inseparables en una puesta en escena cuya producción era complicada, Cage ideó una versión más sintética de ambas que daría lugar a *Europera 5*, estrenada en abril de 1991 en Búfalo, Estados Unidos.

ARTE SOBRE ARTE

Como es sabido, el término intertextualidad comenzó a utilizarse a partir de los años sesenta dentro de los ambientes de crítica literaria siendo atribuido su primer uso a la especialista Julia Kristeva. Parte de su acepción tiene que ver con la idea de agotamiento de la literatura (Marco, 2007, p. 77) que en el futuro no será sino reelaboraciones de textos que ya existen.

Sin embargo, al trasladarse al arte y a la música, el término se transforma por el de *borrowing* del inglés *tomar prestado*, dotándole al mismo tiempo de otro significado que, no solamente implica la noción de final de época, sino que también ayuda a reubicar a imágenes moribundas dándoles, en ciertos casos, una segunda oportunidad, o, en otros, su sentencia definitiva de muerte.

Fue en el arte americano de los años cincuenta donde emergió esta corriente y es aquí que aparece nuestra primera conexión con el trabajo de John Cage. Los artistas estadounidenses de aquella época, con los que a Cage unía una estrecha relación personal y profesional, habían conseguido en el segundo cuarto del siglo xx su independencia de los dogmas del arte europeo, y se sintieron, a partir de 1950, preparados para volver hacia el arte del viejo continente con dispares intereses. Si bien todos buscaban una reinterpretación de las fuentes tradicionales europeas, hubo cierta tendencia general a desmitificar las obras más conocidas de la historia del arte europeo. Cage, deudor de esta corriente plástica, aplica esta teoría en sus *Europeras* creando una «música sobre músicas» que no pretende mejorar las ya existentes. No obstante, al igual que sus colegas «no músicos», nos muestra el resultado de una obra nueva a través de las nítidas costuras que todo collage no tiene reparo en explicitar.

Esta falsa mutilación del material precedente, en este caso pedazos azarosos del repertorio operístico europeo del siglo XIX, define igualmente una serie de obras del artista ruso Igor Kopystiansky cáusticamente titulada *Restored Paintings* (Metzer, 2000, pp. 93-113): «En estos trabajos Kopystiansky no solo compacta destrucción y restauración en un único acto creativo sino que también engancha dos de los métodos primarios por los cuales el siglo xx se ha aproximado al pasado: la reproducción y la restauración».

Cage, al igual que Kopystiansky, no solamente busca la ironía en el título, con su acto de recreación operístico, presenta al público un modelo de decadencia propio de las vanguardias de principios del siglo xx. Nos coloca, al igual que estas, ante la fragilidad de las obras del pasado, con un futuro siniestro dentro de una época de reproducción mecánica representado por la incursión en *Europera 5* de una televisión. Una televisión que nos pone en relación directa con parte del planteamiento artístico que Joseph Beuys plasma en su acción *TV de fieltro* cuyo propósito resumió a la perfección el historiador de arte Wulf Herzongenrath: «Apartad la vista del televisor y miraros a vosotros mismos» (Schneckenburger, 2005, p. 590).

Aunque estamos hablando de obras realizadas en los años ochenta del siglo xx, encontramos ya esta fascinación por la reconstrucción a través de la copia en los años sesenta. Entre 1962 y 1964, Rauschenberg, cuyas pinturas blancas, ya hemos apuntado, inspiraron *4'33"* de Cage, realizó una serie de serigrafías en las que yuxtaponía diversas imágenes dentro de una composición activa y equilibrada:

Quando obtengo las planchas del fabricante las imágenes que hay en ellas parecen diferentes a las que hay en las fotografías originales debido al cambio de escala, así que justo ahí ya hay una sorpresa. Luego aparecen de nuevo diferentes cuando las transfiero al lienzo, por lo que de nuevo tengo otra sorpresa. Y continúan sugiriendo cosas diferentes cuando se yuxtaponen con otras imágenes en el lienzo, por lo tanto existe un mismo modo de interacción que prosigue en las combinaciones y las mismas posibilidades de colaboración y descubrimiento. (Tomkins, 1976, p. 233)

Sería un error, dada la relación e influencia mutua entre Rauschenberg y Cage, obviar la proyección de estas pinturas en la creación escénica y musical de las *Europeras*. Desde el punto de vista escenográfico, *Europeras 1 y 2*, con sus doscientas treinta y dos imágenes de diferentes tamaños, de las que, recordemos, ya hemos hablado en el capítulo precedente, explota al máximo, mediante sus combinaciones aleatorias, las colaboraciones sorprendivas y los descubrimientos de los que habla Rauschenberg. Pero Cage todavía llega más lejos que este, pues lleva hasta el paroxismo toda esta teoría al hacer interaccionar a su vez las *imágenes* acústicas entre sí y a estas con las anteriores en una *mise en abîme* propia del mejor René Magritte.

Toda esta exuberancia cambiante de las *Europeras 1 y 2* desaparece en las siguientes. Eliminados gran parte de los elementos, Cage reduce al mínimo la expresividad, se podría decir que hemos abandonado el circo y nos hemos adentrado en una especie de cabaret, algo más íntimo, más cercano. El collage que Cage creó para las dos primeras a base de yuxtaposiciones de imágenes y sonidos se cimienta en la 3 y 4 y la 5 sobre órdenes de simulación (Metzer, 2000, pp. 93-113) o, dicho de otro modo, sobre modos de abstracciones generadas bien a partir de la realidad, bien por seres no referenciales.

En sus indicaciones en la partitura, Cage señala que ante la coincidencia de que los dos pianos (en *Europera 3* y *Europera 5*) toquen al mismo tiempo, uno de los pianistas deberá pasar al modo de sombra chinesca, es decir, recreará los movimientos propios de la partitura pero no emitirá sonido alguno. Esta falsificación en la interpretación responde al primer orden de simulación descrita por Jean Baudrillard (1988, pp. 166-184) en el que una copia puede ser distinguida de la realidad que copia; la realidad es aquí el origen de la copia. El segundo orden de simulación, donde la copia es tan perfecta que borra la distinción entre ella y la realidad que copia, lo encontramos en los fonógrafos y en la *truckera*. Al tercero solamente llega Cage en *Europera*

5 a través de la radio y la televisión: lo real se genera después de la copia, lo cual significa que lo real no tiene origen o realidad al ser primero la copia. En él, la distinción entre ambos se hace irrelevante. Esta deshumanización a gran escala partiendo de elementos preexistentes pudo observarla Cage en *Portrait of Madame Cézanne* obra de 1962 de Roy Lichtenstein. Este deshumaniza una obra maestra basándose en un diagrama de contorno que Erle Loran utilizó para explicar los métodos compositivos de Cézanne en su libro *La composición de Cézanne*. La importancia de esta obra, junto con otra obra del mismo autor también basada en los dibujos del bienintencionado Loran, es analizada por John Coplans de la siguiente forma:

Los dibujos fascinaron a Lichtenstein, aunque sólo fuera por la atracción de esbozar un Cézanne cuando el propio artista se había dado cuenta de que el bosquejo había escapado de él. Hacer un diagrama aislando a la mujer fuera del contexto de la pintura, le parecía a Lichtenstein tanto una hipersimplificación de una cuestión compleja como irónico en sí mismo. Por cierto, todas las imágenes de Lichtenstein preexisten en una forma plana y son además «reproducciones de reproducciones», pero al realizar las pinturas de estas dos imágenes Lichtenstein suscita un montón de cuestiones críticas concernientes a lo qué es un copia, cuándo puede ser esta una obra de arte, cuándo es real y cuándo una falsificación, y cuáles son las diferencias. La actitud de Lichtenstein fue tan asombrosa para el público de arte como lo fueron las pinturas de las latas de sopa de Warhol, lo que provocó semejantes preguntas: ambos artistas retaron al sistema artístico, Warhol por medio de la deshumanización de los productos de masas; y Lichtenstein deshumanizando una obra maestra. (Coplans, 1972, p. 22)

A la deshumanización de las *Europeras* a través de los grados de simulación baudrillianos, Cage, siguiendo la estela Lichtenstein, añade una progresiva simplificación de la composición y una cosificación de los *elementos* humanos –Cage coloca máscaras de animales en la cabeza y hombros de los cantantes– si bien sus pretensiones van por diferente camino, dado que Cage no busca la controversia original/copia, sino el surgimiento de un nuevo arte musical desde las cenizas del anterior.

ARQUITECTURAS PLÁSTICAS

Cuando el Metropolitan Museum of Art celebró su centenario en 1969, se le encargó a Rauschenberg una litografía conmemorativa. El museo dio absoluta libertad al artista tanto en la elección de la técnica –dos piedras y dos planchas de aluminio en rojo, amarillo, azul y marrón– como en la selección de las obras de arte que formaban parte de la colección de la institución –obras de Vermeer, Rembrandt, Picasso e Ingres. A las que añadió una referencia de su propio trabajo al utilizar la piedra con el papel cuadriculado que había sido usada en su trabajo *Visitation 1* (1965). Y este creó una composición de imágenes superpuestas tras un prisma de un tema de carácter antológico y bajo el paraguas de la reflexión del entorno contemporáneo al incorporar referencias históricas. Casi veinte años después, Cage recibe el encargo de la Ópera de Fráncfort de crear una ópera y el compositor construye una composición espacial y musical a base de yuxtaposiciones de imágenes, arias, piezas instrumentales y sonidos pregrabados de obras representativas de la historia musical operística de la Europa del siglo XIX. Buscaba con ello incitar la visión crítica sobre lo que sus coetáneos venían realizando en el ámbito de la composición musical, todavía dependiente en gran medida de la cultura musical decimonónica europea.

Este ejemplo no deja de ser una de las numerosas concomitancias, algunas de ellas explícitas –recuérdese la correlación entre el arte de Calder y Brown; Feldman y los pintores norteamericanos; y el propio Cage con Duchamp y Rauschenberg– que la escuela postserial y aleatoria, y en especial Cage, tuvo con parte del arte posterior a las vanguardias históricas. Ambas expresiones coexistieron y se entendieron.

Sin embargo, podemos apreciar reminiscencias que van mucho más atrás en el tiempo a medida que analizamos los distintos componentes de las *Europeras*.

1 EL RITMO

En toda expresión artística es esencial el componente del ritmo. Sobre él descansa uno de los pilares unificadores de la obra, pues requiere que todo arranque tienda a una cadencia de reposo. En *Europeras 1 y 2* las cadencias se solapan unas a otras, el ritmo se desdibuja bajo un corsé geométrico, el del espacio cuadrulado, que recuerda a la concepción cubista compositiva, si bien Cage, lejos de una búsqueda de unidad estilística, al igual que en su día defendió Van Gogh, nos muestra su criticismo a través de la subjetividad de las emociones. En esto Cage se acerca más a los simbolistas que, a diferencia de los cubistas o expresionistas, propugnaban una actitud mental y espiritual que hiciera circular muchas más variantes. La amalgama de sonidos incomprensibles que envuelve al espectador quiebra, emborriona y recombina los pedazos musicales a lo largo de las dos obras a la manera en que Larry Rivers se sirve del *stacato* en su interpretación de la obra de Emanuel Gottlieb Leutze *Whashington cruzando el Delaware* (1851). El ritmo, en su acepción unificadora, da paso aquí a una panauralidad indiscriminada, deudora de las vibraciones moleculares de Vassily Kandinsky (Kahn, 2001, p. 239).

La cadencia entre arsis (arranque) y apódisis (reposo) se ensancha y se hace visible en *Europeras 3 y 4 y 5*. Cage hace que el ritmo, que sigue bajo la batuta del azar y la geometría espacial, respete los elementos, crea planos diferenciadores de matices acústicos y, por tanto, genera un espacio tanto aural como visual. Cage al espaciar hace que algo sea libre en el sentido heiddeggeriano del término, «concede [...] la posibilidad de comarcas, de cercanías y lejanías, de direcciones y de límites, las posibilidades de distancias y magnitudes» (Heiddegger, 2003, pp. 81-83). Y dado que es la plástica la que materializa al espacio, podemos deducir que *Europeras 3 y 4 y 5* son ante todo obras plásticas en su base rítmica-conceptual (Beyst, 2005): «Cage todavía compone [en *Europeras*] pero ya no en un sentido musical, sino más bien en un sentido general, como un arquitecto compone pilares [...]».

La diversificación puntual del ritmo y su superposición aleatoria, destruye por completo cualquier atisbo de perspectiva central en todo el conjunto *Europero*. Cual buque que transporta géneros, Cage traslada parte del repertorio operístico de un punto a otro como si de un juego de parchís se tratase. Esta pseudo-inestabilidad estructural tiene, por otro lado, su precedente en el trabajo de Allan Kaprow, que además de ser considerado el inventor del happening, fue también alumno de Cage y que en 1959, en su *18 happenings in 6 parts*, se atrevió a combinar material visual y acontecimientos en los que nadie ocupaba una posición central dentro del conjunto, aturdiendo al público, no con eventos acústicos como en el caso de Cage, sino mediante la puesta en marcha de acciones simultáneas en tres espacios diferentes. Nuestro compositor comparte la noción de centro neonietszscheano de la pérdida de centro, desarrollado por el Minimal Art, con la subsecuente negación de la *Gesamtkunstwerk* u *obra de arte total* pues «[...]».

ya no se trata por más tiempo de liberar el material audible de su subyugación bajo un todo envolvente, sino más bien de desgarrar un todo integrado separado por fragmentos perdidos» (Beyst, 2005). Las obras coexisten dentro de un espacio independientemente las unas de las otras, algo coherente con la idea de gran circo que Cage pretendía llevar a cabo en sus *Europeras*. La observación por parte del espectador de *Europeras* requería con ello mirar todo (Cage, 2007, p. 100), oponiéndose, de esta forma a lo que el propio Cage designaba como la *fijación ideal* de La Monte Young (Branden, 2005, pp. 22-53).

Este uso del ritmo fortuito, y algo infantil en las primeras dos *Europeras*, se origina por la voluntad de Cage que, al igual que los dadaístas, pretende recobrar con *Europeras* una vitalidad perdida desde el Renacimiento. Sin embargo, el grado de autonomía elemental se pierde a partir de las *Europeras 3 y 4* cuando establece subórdenes en la escucha, por ejemplo al dejar en un segundo plano a un cantante frente al otro si estos coinciden, con el fin de que ciertas partes puedan ser diferenciadas las unas de las otras. Esta disposición transforma lo que en principio era un circo sin conexión interna, pero, a pesar de Cage, con cierta unidad, en un todo envolvente:

[...] pero si el Surrealismo usaba la combinación aleatoria de elementos dispares como un modo de generar insospechadas resonancias entre objetos no relacionados entre sí aparentemente, con John Cage esta sirve al propósito contrario: para mantener la independencia de los objetos combinados. Y dicha autonomía se pierde inexorablemente cuando los elementos son subordinados bajo una intención de envolvimiento, sea intencionada o inconsciente, «realista» o «surrealista». (Beyst, 2005)

2 LOS MATERIALES

El otro elemento que unifica la composición de toda obra y que, inexorablemente, camina junto con el ritmo, es el material audiovisual. Ya hemos apuntado, a lo largo de esta investigación, que Cage utiliza el repertorio de ópera de Gluck a Puccini bajo diferentes formas: a través de los propios cantantes; de los fonógrafos; de los instrumentos; y de la *truckera*. Cada uno de ellos responde de forma diferente según la función dada por Cage, estableciéndose por ello varios tipos o niveles de ensamblajes o collages. Uno de ellos, lo hemos estudiado en parte al tratar el tema del ritmo, se basa en la superposición de las condiciones de cadencia y decadencia, un montaje dicotómico de presencia y ausencia que se encuentra más en un plano dispositivo que funcional.

Cage dispone esos cuatro elementos como si se tratasen de diferentes materiales y distintas formas, y las ensambla recreando una gran marioneta articulada, cuyos hilos son fruto de combinaciones aleatorias. En cierta forma recuerda a los *Medranos* de Alexander Archipenko, pionero en la investigación de la cohesión formal por medio del ensamblaje. Esta aura constructivista no se limita a un collage mecánico, sino que puede extenderse a lo que los rusos denominaban «factura» de los materiales. Según teorizó el artista Vladimir Tatlin, eran esta y no los otros componentes la que determinaba la forma. En *Europeras* la elección de las piezas musicales, por parte de Cage y por parte de los cantantes, condicionan una forma de la obra de arte expandida, cual escultura horizontal, según el concepto de Carl Andre de *camino* en el que explorar, ajustada por el libreto y la partitura de cada ópera que marcan una fluidez en el recorrido espacio-aural decididamente distinta si la elección de las obras hubiese sido otra.

Algo que se hace patente en *Europerras* es la disposición de tres espacios distintos en función de la densidad acústica de los materiales: un primer plano aural fuerte; un segundo suave, inaudible; y un tercero que se encuentra navegando entre ambos. Cage aplica con esto su teoría de los sonidos fuertes y sonidos suaves. Consideraba el compositor que todo el rango de sonidos, desde el más fuerte al más suave, eran objetos, y por tanto, materiales susceptibles de ser descubiertos, estableciendo que la diferencia entre ambos estribaba en que los sonidos suaves moraban por todos los lugares y había que *ir a buscarlos*; mientras que los sonidos fuertes eran «encontrados» pues estos habitan en determinados lugares y nos arrastran hacia ellos como «un empuje gravitacional de masas» (Kahn, 2001, p. 226). Esta relación entre el espectador y la disposición de los materiales entronca con la tradición minimalista, tan cercana al arte compositivo de Cage, de reforzar el poder de percepción del espectador rechazando el propio contenido del que se sirve tanto desde un plano conceptual, el de la tradición musical europea, como desde uno formal, la estructura compositiva de esta.

La intencionalidad, defendida por Cage, de despersonalizar cualquier trabajo artístico en perjuicio del ego de su creador (Kahn, 2001, p. 226) se tipifica en *Europa 5* mediante la colocación de las máscaras de animales sobre los hombros y las cabezas de los cantantes. Estas figuras aparecen, gracias a este proceso, emocionalmente aisladas recordando a las imágenes que se muestran en las composiciones del artista pop Richard Lindner. Sin embargo, si bien esta batalla contra la notabilidad del artista es altamente explícita en esta última *Europa*, también se da en las anteriores: por medio de la yuxtaposición extrema de sonidos e imágenes en las dos primeras; y a través de la incursión del *Euroclock*, en la tercera y cuarta, a modo de director de orquesta, representación de, nada menos, uno de los más exacerbados egos existentes en música. Este empleo del ruido, de la suciedad, como un material más, ya llegó directamente a manos de Cage en 1953 de la mano de su amigo Rauschenberg. Este realizó su *Dirt painting for John Cage* (1952-53) ocultando el lienzo bajo una maleza de plantas reales que germinaban y que inicialmente se regaba periódicamente (Boettger, 2002, p. 10). Nos encontramos, de nuevo, en todo este desarrollo con la noción de campo de pruebas en el que fluyen los elementos.

Otro aspecto importante de los materiales es que en *Europerras*, como, por otra parte, en toda la música de Cage, es indispensable un compromiso personal por parte de los intérpretes implicados en la representación. Este principio que parece algo obvio en toda interpretación musical, en Cage adquiere una dimensión indisoluble de la pieza (Smalley, 1969, pp. 73-84). Para conseguirlo *obliga* a los cantantes a elegir las arias que deseen cantar de entre un repertorio previamente acotado. Recrea sus recuerdos por medio de las piezas musicales, y no solamente se queda ahí, va más allá al utilizar mobiliario antiguo en sus tres últimas *Europerras* y paneles con decorados de representaciones antiguas de óperas en las 1 y 2. Marionetas iluminadas, proyecciones, movimientos efímeros, danzas un tanto vanidosas (en *Europerras 1* y 2), sombras chinas... Todo esto podría decirse de *Europerras*, sin embargo, ahora no aludo a ellas, sino al trabajo de Christian Boltanski. Y es que Cage, como Boltanski, se sirve de objetos encontrados –imposible no ver la influencia de Duchamp y sus *ready made*– para plantearnos una autointerrogación sobre los parámetros musicales occidentales. Las producciones de ambos son *huellas de la memoria* que requieren de la inmersión interpelativa de los espectadores.

Este campo de pruebas del que hemos estado hablando hasta ahora, adquiere dos entidades, si bien no opuestas, al menos reconocidamente distintas. Esta fractura de ambientes viene dada en primer lugar por el ya mencionado diferente acercamiento de Cage a su obra, transformando

la gran ópera del principio en las óperas de cámara posteriores. Esto obliga a Cage a eliminar elementos y simplificar la representación, no obstante, irónicamente, debe incluir un elemento que las *Européras 1 y 2* no encontrábamos: la luz. La ausencia de proyectores lumínicos en las dos primeras genera una luz clara y uniforme creando un suave cromatismo que envuelve a los componentes en escena y que, al igual que en un cuadro del Renacimiento, quizás no por casualidad –pues ya hemos visto a lo largo de esta investigación que para Cage la música comenzó a *estroparse* a partir del Renacimiento, con Monteverdi– abraza a las unidades independientemente dentro del conjunto. Este uso de la luz, con luces y sombras de progresiva gradación lumínica entre ellas similar a la técnica del *sfumato*, espacia el escenario en diferentes planos simultáneos que ayudan a intensificar el caos originado por el collage acústico. Esta luz, en cierta forma armónica, desaparece en las posteriores *Européras* al incluir Cage hasta noventa y seis proyectores de luz y seis luces fotográficas estroboscópicas, que se mueven en forma rápida y periódica, en la 3 y 4; y hasta 48 proyectores de luz en la 5. Obviamente, únicamente con estos datos, percibimos que el cambio de atmosfera es irremisible, estamos ahora ante una experiencia visual completamente diferente. La luz ha dejado de ser un elemento secundario para convertirse, al igual que el resto de materiales, en fundamental. Esta dibuja a partir de ahora, a través de juegos de luces y sombras, a la manera de la técnica del claroscuro, los componentes escénicos y define un ambiente intimista acorde con la concepción de los conciertos de cámara con la que Cage dota a sus tres últimas *Européras*. Lejos queda ahora el uso indiscriminado, por la cantidad, de imágenes fotográficas: han desaparecido de escena. La utilización focalizada del elemento luz transcurre acompasada junto con el flujo rítmico espaciado y la simplificación de los elementos. Cage no solamente se identifica cada vez más con el material que pretende dejar en evidencia sino que, ineluctablemente, se gira hacia una concepción más plástica de sus obras mediante la toma de consciencia del componente luz como parte compositiva de la obra junto con la sección acústica.

3 EL AZAR CONTROLADO

A lo largo de las páginas anteriores el azar ha aparecido de forma continua y, por qué no decirlo, de forma azarosa. La ley del azar en la historia del arte no está sujeta a una definición absoluta. Azar era para Duchamp una estrategia de la diferencia, mientras que para los surrealistas era una estrategia de la percepción del yo. Incluso podemos encontrar matizaciones de estas definiciones del azar dentro de cada movimiento. Para Hans Arp, por ejemplo, el azar representaba una devoción total al inconsciente.

El dinamismo de las *Européras 1 y 2*, tanto en su presentación aural y escenográfica como por lo que encerraba bajo su concepción primera que, recordemos, no era otra que de hacer caer los cimientos de la forma clásica europea de componer, viene a ser como un cuadro del futurista Gino Severino, cuya vivacidad se ve aminorada por cierta disciplina, un relativo control sobre el que da rienda suelta a las formas.

El collage teatral que Cage va trabando durante este trabajo mediante el azar nos remite de nuevo a Hans Arp, quien aplicó la técnica del «azar controlado» en sus ensamblajes. Consistía esta en reunir los objetos y montarlos sobre un soporte según el orden de aparición. Cage hace algo parecido en *Européras 3 y 4 y 5* al requerir que, en caso de coincidencia de los cantantes o pianos, uno de ellos se quede en un segundo plano acústico, consiguiendo con ello, al igual que Arp, que sus montajes adquieran un cariz de conjunto de fragmentos intactos.

Es, sin embargo, otro «tipo» de azar controlado el que seguramente se halle en el trasfondo de *Europeras*, aquel que combina la espontaneidad con la forma, que se rebela contra un mundo excesivamente civilizado y que busca huir del lastre artístico europeo para encontrar su propio camino. Esta ruta de la aleatoriedad dirigida en pos de su propia idiosincrasia fue iniciada en un círculo muy cercano de Cage y del que ya hemos hablado: el de los artistas asiduos del Ceda Bar. Concretamente, Pollock fue quien con su técnica del *dripping* inspiró esta forma de generar arte, ni jerárquica ni asociativa y, por lo tanto, intencionadamente antieuropea.

4 FRONTERAS EXPANDIDAS

La obra de arte abierta, tan ambigua, incierta y fragmentada como la definió Umberto Eco, se abre ante nosotros en esta serie de óperas a través de la acotación temporal como único parámetro prefijado. Este teatro multisensorial se desarrolla y se re-crea cinco veces. Y, al igual que ocurre con los *Merzbau* de Kurt Schwitters, su idea inicial da lugar a una obra final paradójicamente distinta de como se concibió en principio.

No cabe duda de que Cage es aquí heredero de las artes expandidas iniciadas por Duchamp. Desdibujadas las fronteras entre disciplinas y técnicas, Cage intenta difuminar la composición formal por medio de la aleatoriedad con el fin de establecer nuevas relaciones con sus intérpretes, y los espectadores, de la misma forma que los artistas plásticos iniciaron en los años sesenta una nueva forma de creación escultórica, huyendo de la fisicidad para centrarse en las relaciones con el espacio (Maderuelo, 1990, p. 68). Incluso algunos autores van más allá al considerar a las performances «esculturas desarrolladas en el tiempo» (Maderuelo, 1990, p. 69). Cage al liberar a los sonidos haciéndoles objetos compositivos, está expandiendo también los límites de su obra como en su día ocurrió con el campo expandido de la escultura, construyendo a lo largo de cuatro años una vasta instalación plástica:

El concepto de instalación plástica deriva de ahí, de ese núcleo constructivista que emancipa de forma definitiva el trabajo artístico de cualquier sumisión representativa, orientándolo hacia la producción de un espacio. Que puede integrar [...] también los medios y soportes «no plásticos» según la mentalidad clasista: el lenguaje, el sonido, la gestualidad, la escenografía... (Jiménez, 2002)

DE LA DIALÉCTICA NEGATIVA A LA DIALÉCTICA POSITIVA

Hasta ahora nos hemos acercado a las *Europeras* desde el plano formal, primero desde la perspectiva del tema, después, desde sus elementos y estructura. Hemos visto cómo Cage combinaba ritmo y materiales de una forma más plástica que musical persiguiendo un objetivo «destrutivo», prueba decadente del panorama compositivo occidental. A pesar de ello, en su tercer y cuarto intento, al cambiar parte de los elementos y su interrelación, se aboca irremediadamente, bien consciente o inconscientemente, a una obra más devota que despectiva de la ópera europea.

Es ya conocido que a mediados de los años cuarenta, Cage inició su interés por la filosofía oriental, lo que provocó un cambio en la dirección que tomaría su creación musical. Desde ese momento Cage teorizó que la música occidental había tomado un camino erróneo a partir del

Renacimiento, volviéndose elitista y hermética, y personalizando el comienzo de esta senda extraviada en Monteverdi y el nacimiento de la ópera. Cage se propuso, a través de la liberación de los sonidos, liberar igualmente al arte musical occidental: «el inicio del fin de un período de unos trescientos cincuenta años, un período que empezó con los inicios de la ópera, con Monteverdi» (Lindenberger, 1994, p. 153). Cage converge aquí con la estela de los artistas plásticos norteamericanos que, por la misma época, comenzaban su búsqueda particular para librarse del peso de la tradición europea.

Paradójicamente, esta revisión cageana se revolvió ante el arte europeo de la misma forma que en su día lo hicieron las Vanguardias históricas frente al Clasicismo imperante hasta el siglo XIX: asumiendo los condicionantes negativos (Calvo Serraller, 1992, p. 42) a través de un diálogo por confrontación con las leyes clásicas. De ahí la elección fragmentaria de los elementos, que requiere de la destrucción como motor de construcción. Dicho de otro modo, todas las *Europeras* son un ejercicio llevado a cabo desde una aproximación neodadá.

Ninguna revolución puede deshacerse de la herencia histórica que la generó, y tampoco las revoluciones artísticas pueden escapar a las tradiciones que pretenden superar. El bagaje es pesado y complicado de sortear y las *Europeras* no son libres de asociaciones con el arte previo. Ni siquiera la, en su momento, irreverente *Fuente* (1917) de Duchamp pudo escapar de ello. Cage es consciente, más que el resto, de que la época de las óperas ya no existe y que estas, como afirma Peter Brook (2001, p. 309), únicamente resultarán interesantes si recuperan «una vida y un sentido». Pero si se consigue, entonces la obra ya no es parte del pasado, se convierte en una obra del presente, lo que irónicamente hace que se traiga el pasado al presente, y esto es, precisamente, lo que Cage no previó. Por eso convierte, con ayuda del azar, sus explosivos en balas de fogueo.

Cage concibe sus obras como Rauschenberg sus cuadros; no como composiciones sino como lugares donde las cosas están y pueden ser sustituidas por otras (Cage, 2007, p. 104). Y de la misma forma que el segundo «sustituye» un dibujo de Willem De Kooning por otro realizado por él en un intento simbólico de ruptura con un arte que representa los últimos lazos del arte norteamericano con los movimientos europeos; de la misma manera, Cage hace lo propio con la música europea a través de sus óperas:

No hay nadie en casa. Pinta un cuadro nuevo sobre el viejo. ¿Hay posibilidad entonces de conservar los dos, el de arriba y el de abajo? ¡Estamos en un aprieto (no es más serio que eso)! Verdaderamente es una alegría empezar de nuevo. Para prepararse, borra el De Kooning. (Cage, 2007, p. 101)

A pesar de que, tanto Cage como Rauschenberg, llevaron a cabo estas acciones desde una ruptura estética más que conceptual, no podemos obviar el carácter agresivo que encierran estos trabajos a primera vista. Mas cuando nos sumergimos, la superficie violenta del gesto negativo de Duchamp se aleja para dar paso a una afirmación categórica del arte

CONCLUSIONES

Los procesos de creación, como toda empresa humana, son sibilinos. Apenas sabemos cómo empezar, pero aún es más ignota su conclusión. Lo que mueve al artista en su empeño a la

hora de desarrollar su proyecto está condicionado a factores debidos a la evolución interna del creador que modifican su aproximación a su propia obra. Cage no es ajeno a este desarrollo y nos brinda, además, un extraordinario y admirable paradigma que ilustra este principio en su serie *Européras*. Al verse en la tesitura de crear una ópera, el compositor americano ve la oportunidad de plasmar en una obra toda su filosofía musical, iniciada en la década de 1940 y vinculada al Budismo Zen, y en la que Cage concibe la música como una herramienta que calma a la mente, liberándola de pensamientos fútiles, para de esta forma hacerla receptiva a las «influencias divinas» (Duckworth, 1999, p. 4). Esta postura le conduce a declarar, como ya hemos apuntado, que todo sonido es material compositivo; y que la música comenzó un camino equivocado a partir del Renacimiento, con Monteverdi, casualmente el creador de la, consensuadamente aceptada, primera ópera. Es obvio que Cage no podía rechazar semejante oportunidad y así fue. Sin embargo, su actitud, como se ha visto, paulatinamente mesurada no llegó al extremo de Jean Dubuffet de inferir que la cultura era un elemento pernicioso para el arte. Es cierto que la evocación a la decadencia, por medio de la fragmentación a través del collage, de un cierto tipo de arte, un arte de corte erudito, se encuentra presente en las cinco *Européras*, aunque de forma diferente. Su evolución parece responder a un planteamiento propedéutico en las dos primeras para convertirse en un posicionamiento metodológico en las tres últimas. Teoría y procedimiento, entre una y otra Cage vuelve y en el proceso se nos aparece como una especie de demiurgo que interpreta para nosotros cuatrocientos años de expresión artística. Para Cage, el siglo XIX representa la expresión máxima de la exaltación del ego del artista, algo contra lo que luchaba mediante la despersonalización a través del azar, esa es la razón que le lleva a elegir óperas del siglo XIX. Esto no quita, evidentemente, que el sustrato de crítica en las *Européras* se remonte hasta la época de Monteverdi como ya hemos señalado. Cage es consciente, como ya postuló en su momento Wilhelm Dilthey, de que las creaciones del pasado no pertenecen al contenido habitual del presente. Se trata pues de un ejercicio hermenéutico en el que el texto cruza las fronteras entre las artes y en el que, ante la inutilidad de la reconstrucción de su estado originario, Cage parece seguir a Hegel, a quien, recordemos, ya hemos nombrado, o más bien nombró Feldman al inicio de este trabajo. El filósofo alemán habla de la impotencia de cualquier intento de restauración, ya que el concepto de vivencia es regido por el concepto de lo dado, de lo que se nos ofrece.

Cage convierte, con su interpretación de las *viejas* óperas europeas, la decadencia en mecanismo de creación (Metzer, 2000, pp. 93-113). La experiencia dramática de postguerra de los artistas plásticos americanos de mediados del siglo XX es retomada por este al rechazar «siglos de un orden artístico establecido cuyo objetivo fundamental era la belleza» (Jiménez-Blanco, 2006, p. 12). Cage se aleja de la monumentalidad para relanzar un arte nuestro, nos lanza las óperas rotas, ensambladas, a través de una atmósfera visual un tanto etérea en las dos primeras, y una visión cruda y sencilla mediante contrastes de luz en las tres últimas. Heredero, en parte, del Pop Art decide apostar, al igual que en su día hizo Warhol por una manifestación identificada con el presente.

Llegados a este punto, el espectador de las *Européras*, se ve confrontado con un arte que es parte de su tradición occidental y europea. Es como si nos colocaran enfrente de nosotros a nosotros mismos, y detrás de todo ello Cage expectante ante nuestra reacción. De alguna forma recuerda a la obra de Mark Tansey *The innocent eye test*. Aunque de manera no tan burlona, al igual que la vaca del cuadro de Tansey es puesta a prueba, nosotros, o más bien lo que nosotros creemos que somos, también es confrontado con lo que Cage piensa que somos.

Sin embargo, al igual que sus colegas plásticos, Cage que pretendía explotar la base europea artística desde la música, le debe gran parte de esta obra a la herencia artística europea. Esa utilización del azar controlado, tan propia de los expresionistas abstractos con los que Cage se encontraba ligado, no deja de ser una reinterpretación de la corriente surrealista europea y, cómo no, de Duchamp. Esto, junto al carácter hermenéutico que planea sobre esta obra de cinco series, entronca con las dos raíces a ambos lados del Atlántico que fluyen a lo largo de las *Europeras*. Bajo todo el trabajo de Cage subyace la idea, ya intuitiva por la visión Zen de preparar a la mente como receptáculo, del arte como conocimiento defendida por Joseph Beuys y por Donald Judd. Así, en la medida en que una obra de arte nos permite aprehender y comprender el mundo, esta no puede ser una obra acabada y se convierte en un acto procesual en el que se suceden eventos y en el que, como ya apuntó Harold Rosenberg en 1971, la pintura ya no es únicamente pintura, ni la escultura es solamente escultura, ni la música es simplemente música.

Bibliografía

Baudrillard, J. (1988). Simulacra and Simulations. In M. Poster (Ed.), *Jean Baudrillard Selected Writings* (pp. 166-184). Stanford: Stanford University Press.

Beyst, S.: John Cage's *Europeras*: a light- and soundscape as musical (2005). Recuperado el 8 de noviembre de 2013 de <http://d-sites.net/english/cage.htm>

Boettger, S. (2002). *Earthworks: art and landscape of the sixties*. Berkeley: University of California Press.

Branden, J. W. (2005). The Play of Repetition: Andy Warhol's Sleep. *Grey Room*, 19, 22-53.

Brook, P. (2001). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

—. (2001). *Más allá del espacio vacío*. Barcelona: Alba.

Brown, E. (2004). *Audio culture: readings in modern music*. Nueva York: Continuum.

Cage, J. (1987). *Europeras 1 & 2*. Edition Peters 67100/67100a. Londres: Henmar Press.

—. (1990). *Europeras 3 & 4*. Edition Peters 67350. Londres: Henmar Press.

—. (1991). *Europera 5*. Edition Peters 67405. Londres: Henmar Press.

—. (2007). *Silencio*. Madrid: Ardora Ediciones.

Calvo Serraller, F. (1992). *La senda extraviada del arte*. Madrid: Mondadori.

Coplans, J. (ed.) (1972). *Roy Lichtenstein*. Nueva York: Praeger.

Cross, L. (1999). Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess. *Leonardo Music Journal*, 9, 34-45.

Duckworth, W. (1999). *Talking music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*. Nueva York: Da Capo Press.

Feldman, M. (2000). *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change.

Fernández Arenas, J. (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos.

Heiddegger, M. (2003). *Observaciones relativas al arte, la plástica, el espacio. El arte y el espacio*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.

Jiménez-Blanco, M.D. (2006). Variaciones de lo apocalíptico. Expresionismo abstracto e informalismo. En J. Maderuelo (Ed.), *Medio siglo de arte - Últimas tendencias, 1955-2005* (pp. 9-28). Madrid: Adaba Editores.

Jiménez, J. *Pensar el espacio* (2002). Recuperado el 8 de noviembre de 2013 de <http://www.fba.unlp.edu.ar/historiadelasartes2/textos/Pensar%20el%20espacio.pdf>

Kahn, D. (2001). *Noise, Water, Meat: a history of sound in the arts*. Cambridge: The MIT Press.

Kostelanetz, R. (2003). *Conversing with Cage*. Nueva York: Routledge.

Krauss, R. (1985). *La escultura en el campo expandido*. Barcelona: Kairós.

Licht, A. (2007). *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. Nueva York: Rizzoli, 2007.

Lindenberger, H. (1994). Regulated anarchy: the *Europeras* and the aesthetics of opera. In M. Perloff & C. Junkerman (Eds.), *John Cage, composed in America* (pp. 144-166) Chicago: Chicago University Press.

Lipman, J. & Marshall, R. (1978). *Art about art*. Nueva York: E. P. Dutton.

Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori.

Marco, T. (2007). *La creación musical en el siglo XXI: lecciones impartidas dentro del programa «Arte y cultura en las sociedades del siglo XXI»*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.

Metzer, D. (2000). Musical decay: Luciano Berio's *Rendering* and John Cage's *Europa 5*. *Journal of The Royal Musical Association*, 125, 93-113.

Pritchett, J. *On John Cage's Europeras 3&4* (1994). Recuperado el 8 de noviembre de 2013 <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.music.princeton.edu/~jwp/texts/europ3n4.html>

Schneckenburger, M. (2005). Escultura. In I.F. Walter (Ed.), *Arte del siglo XX* (pp. 407-576) Colonia: Taschen.

Smalley, R. (1969). Some aspects of the Changing Relationship between Composer and Performer in Contemporary Music. *Journal of The Royal Musical Association*, 96, 73-84.

Tomkins, C. (1976). *The Bride & the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde*. Harmondsworth: Penguin Books.

Discografía

John Cage (1994). *Europa 5*. Mode Records.

—. (1995). *Europeras 3&4*. Mode Records.

John Cage, Ligeti y Kagel (2004). *Meta-Oper*. BMG Records.