

John Cage a la escucha de la re-definición del ámbito musical por Marcel Duchamp: la emergencia de una música conceptual¹

Sophie Stévançe

Profesora de Musicología

Facultad de Música, Universidad de Montreal

Investigadora en el Observatorio interdisciplinar de creación e investigación en música²

Directora del Laboratorio de Análisis y Teoría de las prácticas musicales (LATPM)

Redactora Jefa de la revista canadiense de música *Intersections*³

Resumen. Este artículo presenta los lazos que unieron a John Cage y Marcel Duchamp, a luz de las concepciones musicales y artísticas del inventor del *ready-made*. En 1913, Duchamp formula objeciones a la música concebida tradicionalmente (expresionista, referencialista y formalista) y compone una “música conceptual”, a partir de una serialización aleatoria de notas de música y de instrucciones verbales, formuladas escuetamente y limitando la intervención del gusto y de la mano del artista sobre el objeto. Analizada desde el punto de vista de la suspensión del tiempo y de la suspensión del gusto, esta música hecha de azar y sumergida en la indiferencia estética más total e irremediable permite tomar el arte musical de Cage en su filiación con la obra de Duchamp. Así, de una manera nueva y original, la música conceptual esclarece el pensamiento de Cage. A la inversa, Cage ha sido igualmente un catalizador para que las composiciones musicales de Duchamp pudieran ser conocidas e incluso para que su compositor pudiera serlo en tanto que tal.

Palabras clave. Música conceptual, Marcel Duchamp, John Cage, arte conceptual.

Abstract. This article presents the ties linking John Cage and Marcel Duchamp in the light of the musical and artistic conceptions of the inventor of the ready-made. In 1913, Duchamp formulated a series of objects to traditionally conceived music (expressionist, referential and formalist) and composed a “conceptual music” starting from a random series of musical notes and verbal summarily formulated instructions, and limiting the intervention of taste and the artist’s touch on the object. Analysed from the point of view of the suspension of time and suspension of taste, this randomly-made music, plunged into the greatest and unredeemable aesthetic indifference, makes it possible to make sense of Cage’s musical art with regard to the

¹ Artículo original STEVANÇE, Sophie : « John Cage à l’écoute de la re-définition du domaine musical par Marcel Duchamp: l’émergence d’une musique conceptuelle », en *TACET, Revue des musiques expérimentales*, n°1, 2012, pp. 129-151. Traducción de Rosa Iniesta Masmano.

² <http://www.oicrm.org/>

³ <http://www.cums-smuc.ca/fr/publications/intersections>

work of Duchamp. Thus, conceptual music illuminates Cage's own thinking in a new and original way. In return, Cage has for his own part been a catalyst for Duchamp's musical compositions to be known, and also for their composer to become known as such.

Keywords. Conceptual music, Marcel Duchamp, John Cage, conceptual art.

Una gran mayoría del mundo de la música ignora que, en 1913, Marcel Duchamp compuso dos partituras musicales –quizá las primeras composiciones de azar, conocidas en el ámbito de la música culta: *Erratum Musical* para tres voces⁴ y *La Mariée mise à nu par ses célibataires même/Erratum Musical* para teclado u otros instrumentos nuevos. John Cage estuvo mucho tiempo en posesión del único borrador de la segunda⁵. Amigo de Duchamp desde principios de 1940, Cage, ilustre explorador del fenómeno aleatorio, quedó inmediatamente fascinado por la forma de pensamiento de su compañero de juego de ajedrez que, cincuenta años antes que Cage, había introducido el azar en el arte y en la música de forma casi sistemática.

La historia que habla a través del corpus musical del inventor del ready-made muestra que compartió, e incluso anticipó, algunas tendencias a menudo radicales, tomadas por la música en la segunda mitad del siglo XX. Si “el encuentro [entre ellos dos] se produce en un universo, que solo era marginalmente el de Duchamp [...], el *Erratum Musical* debió inspirar a Cage, pero mucho más todos los juegos de azar y de silencio familiares a Duchamp”⁶. No obstante, Cage reconocía a Duchamp como un verdadero compositor en los hechos y en el alma: “Cada vez más, pienso en Duchamp como en un verdadero compositor”⁷. Y respecto a su obra póstuma, *Étant Donnés*, a pesar de que nunca fue creada como «música», sin embargo, es completamente “posible realizarla... Y si eso se toma como una pieza de música, tenemos la pieza [que Duchamp] hizo con las notas en el sombrero para sus hermanas, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, y tenemos esta pieza con el pequeño diagrama, y tenemos la *Sculpture sonore*, que hoy se llama “Aproximación desmontable”, algo parecido a *Étant Donnés*”, explica John Cage a Daniel Caux⁸. Este reconocimiento de Duchamp como compositor, por Cage y otros después de él⁹, merece ser examinado tanto como la obra musical y la teoría que de ahí se derivan. En efecto, más allá del fenómeno aleatorio, tomado como

⁴ Para ver la partitura, consultar http://www.toutfait.com/issues/issue_1/Music/erratum.html

⁵ *Foundation for Contemporary Performance Arts Music*, Manuscript Collection at the Northwestern University Music Library, Evanston (Illinois). Disponible en: <http://www.library.northwestern.edu/sites/www.library.northwestern.edu/files/pdfs/Notations%20finding%20aid.pdf> (consultado el 3 de julio de 2011)

⁶ Michel Sanouillet, citado por CHATEAU D. ; VANPEENE, M.: «Entretien avec Michel Sanouillet», en *Étant Donnés*, n° 2, Paris, 2006, p. 20.

⁷ John Cage, citado por BOSSEUR, J-Y.: *John Cage*, Minerve, Paris, 1993, p. 172.

⁸ CAGE, John: *Euphonia*, emisión de un programa musical de France Culture, «le zen, le i-ching, Dada et la musique indéterminée», presentado por Daniel Caux, con el compositor Tom Johnson, difusión de obras de Cage, Duchamp y Wolfgang Amadeus Mozart, 1992.

⁹ Véase STEVANÇE, Sophie: *Duchamp, compositeur*, L'Harmattan, Paris, 2009.

fuerte contribución, es cuestión de un pluralismo que permite a Duchamp transformar la comprensión tradicional de la obra musical: desaparecen sus cualidades sensibles, favorecedoras o expresivas, para dar lugar a una estética de la indiferencia de la que emergen ideas sobre el sonido, que serán enunciadas en forma de partituras o a través de simples fórmulas. De este modo, con Duchamp, el arte musical es transformado en profundidad por la fluctuación de lo que, sin embargo, parecía serle esencial: la ejecución sonora. En 1913, Duchamp somete la música conceptual al mundo musical. ¿Cómo comprenderla? ¿Cómo se construye? ¿Cuál es su influencia en John Cage y cuáles sus consecuencias para su obra y su pensamiento?

A través de la obra musical de Duchamp, podemos leer una concentración quizá extrema de la música puesta al servicio de las ideas y proyectada en otra dimensión de lo sonoro, a través de la formulación de enunciados. Como música conceptual, ¿cuál es la diferencia con la música definida por los usos y cuáles son las incidencias sobre el conjunto de los objetos de la disciplina? Como experiencia musical, la música conceptual propone otra forma de componer la música e impone una escucha diferente. Duchamp valora la idea en detrimento de la forma: hace de la obra musical un objeto relevante de un proceso intelectual y maquínico, mucho más que de un saber-hacer específico. La música conceptual es una máquina inmensa que, en su complejidad y sus múltiples apariencias, testimonia el rechazo artístico de Duchamp. Este rechazo es igualmente una repulsa de la sociedad, de las reglas y de los límites que impone a la creación. Su rechazo es el signo de un profundo «disgusto» por el estado en el que entonces se encontraba la creación; decidió así confrontarla a un urinario, a un objeto preparado, cuya fabricación no procede de la mano del artista, sino de su elección. Y puesto que a Duchamp no le gusta nada la música romántica, la pone frente a sus propios límites: el azar, la indiferencia estética, la producción de un número indefinido de combinaciones diferentes en cada manipulación.

Una parte importante de la estética de Cage descansa sobre el deseo de apartarse de su arte, de no someterlo a su propia intención, su propia voluntad. Atestiguándolo, sus trabajos consagrados a la indeterminación, así como a sus experimentaciones: provocarán vivas discusiones en el seno de la vanguardia europea. Lo atestigua también su rechazo a la concepción tradicional de la música, que le conducirá a una filosofía próxima a la de Duchamp centrada en lo conceptual. Así, Cage fue inspirado poderosamente por Duchamp: “[su obra] tuvo para mí el efecto de modificar mi manera de ver, de tal suerte que, a mi manera, me he convertido en Duchamp para mí mismo. He llegado a encontrar el espacio-tiempo de mi propia existencia, tal y como él lo hizo para sí mismo”¹⁰. “Cuando él vivía, habría podido preguntarle, pero no lo hice. Prefería, simplemente, estar cerca de él. Le amo y, para mí, más que cualquier artista de este siglo, es quien ha cambiado mi vida”¹¹.

Rechazando el pensamiento armónico de tradición clásica, Cage busca, después de conocer las composiciones musicales de Duchamp, una nueva forma de pensamiento y

¹⁰ CAGE, J.: «James Joyce, Marcel Duchamp, Érik Satie: un alphabet», en *Revue d'Esthétique*, n° 13-14-15, Privat, Toulouse, 1998, p. 12.

¹¹ CAGE, J.: *X: Writings '79-'82*, Wesleyan University Press, Middletown, 1990, p. 53.

de escritura. Este artículo propone comprender lo que representa el conceptualismo en música para Cage, a la luz de la obra musical de Duchamp, con el fin de observar el impacto de esta nueva concepción de la música en la obra y el pensamiento del antiguo alumno de Schoenberg. En primer lugar, volveremos sobre las circunstancias y la naturaleza de la amistad que unía a Duchamp y a Cage, con objeto de comprender las proximidades que existen entre sus producciones musicales. Como testimonio, las obras *Music for Marcel Duchamp* para piano preparado (1947), *Not Wanting To Say Anything About M.* (1969), pasando por el concierto de música electrónica *Reunion* (1968). Estos encuentros musicales mostrarán los lazos conceptuales que unían a Cage y a Duchamp, constituidos por la suspensión del tiempo y de la estética, en la perspectiva de una consideración lo más extensa posible de lo que es la música. Explicaremos lo que esconde la expresión *música conceptual*, a partir de un análisis de las composiciones musicales de Duchamp, para poder comprender el interés que Cage manifestó enseguida por esta nueva forma de música. Por esta razón, casi todas las piezas de Cage como *Living Room Music* (1940), *Williams Mix* (1952), *Radio Music* (1956), *Fontana Mix* (1958), *Haiku* (1958), *Solo for Voice 1* (1958), *O'OO''* (1962), *Rozart Mix* (1965), *Musicircus* (1967) o *Alla ricerca del silenzio perduto* (1977) pueden ser juzgadas como conceptuales, debido a un cierto número de elementos indeterminados que las constituyen, cualesquiera que sean las múltiples ejecuciones posibles en función de las instrucciones verbales, gráficas o simbólicas dejadas por el compositor y, sobre todo, el sentido que se desprende de cada una de estas experiencias. El enfoque cagiano en estas obras (de las que la lista presentada antes no es verdaderamente exhaustiva) está próximo al de la música conceptual de Duchamp, hasta realizarla plenamente.

Relaciones musicales

John Cage et Marcel Duchamp se encontraron durante el verano de 1942, en el domicilio new-yorkino de Peggy Guggenheim y Max Ernst; Cage se alojaba allí desde hacía poco (con su esposa Xenia). La residencia de los ricos mecenas veía circular numerosas personalidades, a menudo exiliadas de Europa a causa de la guerra. “Los nombres están escritos con letras de oro en mi cabeza”, recuerda John Cage¹². “Podríamos decir que algún célebre desfilaba cada diez minutos”¹³, prosigue. El primer encuentro con Duchamp es intenso en emociones: tras un desacuerdo con Peggy Guggenheim, Cage sollozaba, solo, creía, en una habitación. Pero estaba presente un hombre, sereno a pedir de boca. Era Duchamp. “Estaba allí, sentado en la mecedora, fumando su pipa y esperando que yo acabara de llorar”¹⁴. “Su sola presencia consiguió calmarme”¹⁵. Los encuentros siguientes fueron espaciados, hasta el día de la célebre

¹² “Whose names were written in gold in my head”, John Cage, citado por TOMKINS, C.: *Duchamp: A Biography*, New York: Henry Holt, 1996, p. 330 (Traducción al francés de Sophie Stévançe).

¹³ “Somebody famous was dropping in every two minutes, it seemed”, John Cage, citado por TOMKINS, C.: *Ibid.* (Traducción al francés de Sophie Stévançe).

¹⁴ “There he is, rocking away in that chair, smoking his pipe, waiting for me to stop weeping”, CAGE J.: *A Year from Monday - Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, 1967, p. 71 (Traducción al francés de Sophie Stévançe).

¹⁵ “It was Duchamp (...) He was by himself, and somehow his presence made me feel calmer”, John Cage, cité par TOMKINS, C.: *Duchamp: A Biography... Op. Cit.*, p. 331 (Traducción al francés de Sophie Stévançe).

pieza para piano preparado, *Music for Marcel Duchamp* (1947). Comienza entonces una amistad que se traducirá en momentos de complicidades musicales. Quizá gracias a esta amistad, pudo emerger la parte musical de la obra de Duchamp, ya que si bien conocemos su talento de pintor, hemos olvidado durante mucho tiempo que Duchamp conocía el lenguaje musical. Lo aprendió muy joven en el seno de su entorno familiar – curiosidad prolongada, al frecuentar compositores de los cuales algunos serán fieles amigos, especialmente Varèse y sobre todo Cage.

Descubrimos numerosas afinidades a través, entre otras cosas, de las declaraciones sobre el arte de dos compinches o sobre su personalidad respectiva, pero también, quizá sobre todo por realizaciones musicales u homenajes. “Cage y yo somos grandes amigos”, explica Duchamp, y “si la gente elige asociarnos es porque hay una afinidad mental entre nosotros y porque tenemos una forma parecida de enfocar las cosas”¹⁶. Ante todo, les une el azar. Duchamp lo introduce por primera vez en la composición musical. Estamos en 1913, año importante, pues señala también la invención del ready-made, objeto banal promovido al rango artístico por Duchamp, mientras busca el medio de liberarse de la intencionalidad en el acto creador, de la noción de gusto a través del “pensamiento frío” y de la indiferencia estética, así como de la idea de obra de arte única, que somete a la ley de lo “definitivamente inacabado”¹⁷. El enfoque compositivo de Cage se impregna de eso, y sin hacer falsa maniobra intelectual, podemos decir que su interés por el azar está tanto en investigar lo que respecta a la filosofía oriental y a su conocimiento de Thoreau, como en la influencia perpetua y marcada de Duchamp. Para Cage, se abre entonces un extenso territorio: crea a partir de procesos aleatorios, en los que explora la imprevisibilidad del resultado sonoro.

Especialmente, este es el caso desde *Music for Marcel Duchamp* para piano preparado (1947), hasta el concierto de música electrónica *Reunion (Sightsoundsystems)*, Festival of Art and Technology, Toronto Ryerson Institute, 5 marzo 1968). Cage y Duchamp colaboraron ahí, así como la esposa de este último, Alexina (llamada Teeny). Esta performance musical se desarrolló en torno a una partida de ajedrez, disputada entre ellos y ritmada con los sonidos de las obras de David Tudor, Gordon Mumma, David Behrman, Alvin Lucier y Lowell Cross; responsable este último del tablero de ajedrez eléctrico, concebido especialmente para el evento, sobre el que juegan los protagonistas¹⁸. Sobre este *tablero-preparado*, cada casilla contiene una célula fotoeléctrica, así como fotodiodos premodulados que sirven de mecanismo de paso, recibiendo mensajes de movimientos y transmitiendo el sonido y la luz. Cada movimiento determina un sonido específico: el desplazamiento de cada pieza del tablero activa sonidos electrónicos, ramificados en amplificadores, generando una música aleatoria. La sesión se compone de una partida y media de ajedrez. La primera partida, entablada exactamente a la 20'30 h, es disputada por Duchamp y Cage.

¹⁶ HAHN O.: «Entretien avec Marcel Duchamp», *Art and Artists*, trad. Andrew Rabeneck, Vol. 1, n°4, juillet 1966, p. 7.

¹⁷ DUCHAMP M.: *Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne*, Somogy, Paris, 1995, p. 68. La mencionada más abajo *Entretiens*, p. 68.

¹⁸ Cf. CROSS, L.: «Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess», en *Leonardo Music Journal*, vol. 9, MIT Press, Cambridge, 2000, pp. 35-42.

Duchamp deja a su adversario la ventaja de un caballo, pero gana la partida. La segunda partida, disputada entre Teeny y Cage, se deja a medias en el curso de la performance en público; solo se retoma a la mañana siguiente y acaba con una victoria de Teeny. Las razones de este abandono a medio-camino tienen que ver con el público que, sumido en ese momento en la oscuridad, privándole así de poder distinguir los gestos de los performers, desalojó rápidamente la sala de conciertos. La performance se desarrolló en una sala casi vacía. Pero para los performers, lo que contaba era vivir una experiencia.

Duchamp et Teeny han ejecutado conmigo una partida de ajedrez en Toronto. Durante la performance, me giré hacia Duchamp preguntándole: “¿No son extraños esos sonidos?” Él sonrió y respondió: “Es lo menos que puede decirse”. Ganó la partida que jugamos los dos con bastante rapidez; seguidamente jugué con Teeny y él se quedó en escena. La partida era interminable; finalmente, alrededor de las veintitrés treinta horas, levantamos los ojos y nos dimos cuenta de que el auditorio se había ido.¹⁹

Las fotografías tomadas por el artista japonés Shigeko Kubota²⁰ constituyen, hasta el momento, el único testimonio de la última cita oficial de estos dos grandes amigos, inspiradores de grandes corrientes que constituyeron la vanguardia europea y americana.

Tras *Reunion*, la influencia de Duchamp sobre Cage se prolonga en *Mesostiches (Thirty six Acrostics re and not re Marcel Duchamp para voz sola, 1970)*, así como en obras plásticas (*Not Wanting To Say Anything About Marcel, 1969*). Cage rompía así la promesa que había hecho un día a su profesor Schoenberg, con quien se comprometió a consagrar su vida entera a la música y solo a ella. “¿Es la muerte de Marcel Duchamp lo que le ha animado a retomar su actividad de artista plástico?”, le preguntaba entonces Jean-Yves Bosseur. “Sí”, responderá Cage²¹, quien confesó igualmente a Joan Retallack, justo antes de su muerte: “¡Yo no podría salir adelante con eso sin Duchamp! Estoy literalmente convencido que Duchamp nos ha permitido vivir como vivimos. Utilizó el azar el año en que yo nací [...]. Le pregunté cómo había podido hacer eso en el momento en el que yo venía al mundo, después sonrió y dijo «debía estar cincuenta años por delante de mi tiempo»”²².

¹⁹ “[Duchamp] and Teeny performed with me in the chess piece in Toronto. I turned to him during the performance. I said, ‘Aren’t these strange sounds?’ He smiled and said, ‘To say the least’. The game I played with him, he won quite quickly; then I played with Teeny and he stayed on the stage. The game went on and on; finally about eleven-thirty we looked up and everyone in the audience had left”, John Cage, citado por ROTH, M.: *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, Routledge, New York, 1998, p. 81 (Traducción al francés de Sophie Stévançe).

²⁰ JACOB, M. J.: *Shigeko Kubota: Video Sculpture*, American Museum of the Moving Image, New York, 1991.

²¹ BOSSEUR, J-Y. : *Le Sonore et le visuel*, Dis Voir, Paris, 1999, p. 111.

²² “[...] I can’t get along without Duchamp! (*laughter*) I literally believe that Duchamp made it possible for us to live as we do. He used chance operation the year I was born [...] I asked him how was it that he did that when I was just being born, and he smiled and said, “I must have been fifty years ahead of my time.”: CAGE, J.: *Musicage: Cage Muses on Words Art Music*, Joan RETALLACK (ed), University Press of New England, Hanover, 1996, p. 110. Véase también *John Cage, Writer: Previously Uncollected Pieces*,

Duchamp desarrolla sus propias ideas sobre la música, emitidas en forma de dos *Erratum* o enunciados, que abarcan el sonido en lo más recóndito –de su percepción a su recepción, de sus utilitarios a sus instrumentos. Para la música conceptual, Duchamp intenta destruir el «hábito»²³ que impregna los gustos, los valores y las expectativas del público. Piensa entonces en una forma de música susceptible de poder renovar la experiencia, sobre la base de reflexiones orientadas hacia nuevas facultades perceptivas, sinestésicas y anti-sinestésicas. Le falta desplazar la atención del oyente de la música a la que está habituado a otro lugar y “situarlo para que mire y pueda ver bien desde cualquier rincón en el que esté”²⁴. Precisamente es este el punto sobre el cual es necesario insistir: el desplazamiento ocasionado por la música conceptual sobre los objetos tradicionales de la música.

La música conceptual

En 1913, Duchamp introduce el azar en la composición musical: en ese momento, trata de liberarse de la intencionalidad en el acto creador, de la noción de gusto a través de la indiferencia estética, así como de la idea de la obra de arte única, que somete a la ley de lo «definitivamente inacabado»²⁵ y de lo que el *Gran Vidrio* (1915-1923) será un testimonio elocuente.

El texto de *Erratum Musical*, que es la definición del verbo «imprimir», debe “repetirse 3 veces por 3 personas, en 3 partituras diferentes, compuestas de notas extraídas a suerte de un sombrero”²⁶. Para Duchamp, la idea es separar las cartas e inscribir ahí, en cada una de ellas, una nota de música; seguidamente, serán introducidas en un sombrero, después mezcladas y seleccionadas al azar. Una vez sacada a suerte, cada nota es trasladada al papel de música y reintroducida en el sombrero. Duchamp reproduce este proceso veinticinco veces.

La segunda composición de Duchamp es designada por John Cage como un “tren de mercancías en movimiento”²⁷. Su dispositivo es más complejo y detallado que el de la primera; luego esta pieza merece más explicaciones que la primera. El manuscrito pertenece a la serie de notas y proyectos que Duchamp comienza a escribir hacia 1912. Estas notas en cuestión no fueron publicadas en vida del artista. El manuscrito fue descubierto en los dossiers de Cage, en 1960:

Op. Cit., p. 163, o la cita de Duchamp citada por Cage: “I supposed I was fifty years ahead of my time”, en CAGE, J.: *A Year From Monday, Lectures and Writings... Op. Cit.*, p. 71.

²³ El gusto “es un hábito. Vuelvan a comenzar lo mismo durante mucho tiempo y se convierte en gusto. Si ustedes interrumpen su producción artística, después de haber creado una cosa, se vuelve una cosa en sí y permanece. Pero si se repite cierto número de veces, se vuelve gusto”, en *Entretiens*, p. 181.

²⁴ VALÉRY, P.: *Œuvres*, Gallimard, La Pléiade, Tome I, Paris, 1960, p. 1167.

²⁵ DUCHAMP, M.: *Entretiens*, 1995, p. 68.

²⁶ DUCHAMP, M.: *Duchamp du signe*, textos de Marcel Duchamp, reunidos y presentados por Michel Sanouillet, 1/ Flammarion, Paris, 1975, 2/ 1994, p. 53. Más abajo mencionado DDS.

²⁷ “A moving freight train”, escribe John Cage en «Music and Art», en *John Cage, Writer: Previously Uncollected Pieces*, Richard KOSTELANETZ (ed), Limelight Editions, New York, 1993, p. 163. Siempre en la idea de la “descarga ferroviaria del material musical”, véase CASTANET, P. A.: *Quand le sonore cherche noise – pour une philosophie du bruit*, Michel de Maule, Paris, 2008, p. 98.

Una de las últimas obras que me llegaron es un proyecto musical de Marcel Duchamp. Me fue entregado por Teeny Duchamp y parte de la hipótesis de un tren de mercancías, cuyos diversos vagones pasan bajo un túnel; el tren no lleva carga, o líquido, sino notas. Esto permite una distribución de notas en diferentes octavas y la producción de nuevas gamas de sonidos musicales.²⁸

En cuanto al sistema de la segunda versión, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même/Erratum Musical*, es de otro modo más compleja y detallada. El texto que acompaña la partitura –por otra parte, pudiendo ser considerado como una partitura completa- menciona:

Aparato que graba automáticamente los períodos musicales fragmentados.

Vasos comunicantes que contienen las 85 notas (o más $\frac{1}{4}$ de tono). que figuran entre los números en cada bola.

Apertura A que deja caer las bolas en una serie de vagonetas B, D, E, E, etc.

Vagonetas B, C, D, E, F, que van a una velocidad variable, recibiendo cada una 1 o varias bolas.

Cuando el vaso está vacío: el período de 85 notas en (otras tantas) vagonetas es inscrito y puede ser ejecutado por un instrumento concreto.

Otro vaso = otro período = resulta de la equivalencia de los períodos y de su comparación con un tipo de alfabeto musical nuevo. que permite descripciones modeladas. (a desarrollar)

Cada número indica una nota; un piano ordinario contiene alrededor de 85 notas; cada número es el número de orden, partiendo de la izquierda.

Inalcanzable; para instrumentos de música concretos (piano mecánico, órganos mecánicos u otros instrumentos nuevos, para los que el intermediario virtuoso es suprimido); el orden de sucesión es [a conveniencia] intercambiable; el tiempo que separa cada cifra romana será probablemente constante (¿?), pero podrá variar de una ejecución a otra; ejecución por otra parte tan inútil.²⁹

Dicho de otro modo, el manuscrito se compone de dos hojas de pentagramas musicales y comporta dos partes: la primera corresponde a la descripción del sistema de composición. Duchamp presenta una partitura verbal, gráfica y numérica y titula a este sistema «dispositivo que graba automáticamente los períodos musicales fragmentados». El compositor indica con qué instrumentos debe ser interpretada la partitura (*piano u órgano eléctrico u otros instrumentos nuevos, para los que el*

²⁸ CAGE, J.: *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles*, 1/ Belfond, Paris, 1976, 2/ L'Herne, Paris, 2002, p. 195.

²⁹ *Ibid.* Respeto la casilla de Duchamp.

intermediario virtuoso es suprimido). La segunda parte del manuscrito es la puesta en práctica de la primera: Duchamp devuelve a los pentagramas el transcurso musical en números, en cifras romanas y en letras. En números, del 1 al 85, y *cada número indica una nota*, correspondiendo cada una a las 85 teclas de un piano de la época, que será *afinado al cuarto de tono*.

Lo más sorprendente de estas dos partituras concierne a los datos acústicos, que se ven relegados al rango de simples testimonios de la experiencia que Duchamp ha hecho. Lo que aquí cuenta es el recorrido más que resultado, por otro lado, *tan inútil*; sucede lo mismo respecto a sus escritos sobre el sonido, conocidos como «enunciados», es decir, proposiciones, fórmulas, ideas que no son ni verdaderas ni falsas o verdaderas y falsas a la vez. Un enunciado es un conjunto de datos sobre un tema; estos son explicados oralmente o por escrito sin más explicación o desarrollo que sea. Además, un enunciado no tiene valor de verdad: es considerado por su contenido y se presenta bajo la forma de conminaciones, incluso de slogans. Sin embargo, la lógica se ocupa de los enunciados según su modalidad (certidumbre, absurdo, plausibilidad) y tiene en cuenta sus sentidos, dejados deliberadamente ambivalentes. Los enunciados de Duchamp sobre lo sonoro están reunidos en algunas de sus obras: *Marcel Duchamp, Notes* (1980)³⁰ y *Duchamp du signe* (1994)³¹. Estos son algunos extractos:

- Hucha (o bote de conserva): Hacer un Ready-made con una caja que contenga alguna cosa irreconocible al sonido y soldar la caja. (DDS, p. 49)
- Basar toda una serie de cosas para ver por un solo ojo (izquierdo o derecho), [para] encontrar una serie de cosas para oír (o escuchar) por una sola oreja. (DDS, p. 108)
- Ejercicios de música en huecos para sordos
Dado un número convenido convencional de notas de música, no «escuchar» más que el grupo de las que no son ejecutadas
Convenir un grupo determinado de notas de música y solo escuchar las notas del grupo que no son interpretadas. (*Notes*, nº 253)
- Música en Huecos: de un (acorde) conjunto de 32 notas *pax*³² al piano, tampoco emoción, sino enumeración para el pensamiento frío de las 53 otras notas que faltan. Poner qq. Explicaciones. (*Notes*, nº 181)
- ESCULTURA MUSICAL
Sonidos que duran y parten de diferentes puntos y que forman una escultura sonora que dura. (DDS, p. 47)
- Construir uno y varios instrumentos de música de precisión, que den mecánicamente el paso continuo de un tono a otro para poder notar sin oír

³⁰ DUCHAMP, Marcel: *Notes* [sic: *Marcel Duchamp, Notes*], presentación y traducción de Paul Matisse, prefacio de Pontus Hultén, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1980; 2/ presentación de Paul Matisse, prefacio de Pontus Hultén, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1999. De ahora en adelante, *Notes*.

³¹ DUCHAMP, Marcel: (1975/1994) *Duchamp du signe*, textos de Marcel Duchamp reunidos y presentados por Michel Sanouillet, 1/ Paris, Flammarion, 1975, 2/ 1994. De ahora en adelante DDS.

³² "Pax" es una abreviatura inventada por Duchamp que significa "por ejemplo". Hemos decidido conservarla. NdT.

formas sonoras modeladas (contra el virtuosismo y la división física del sonido que recuerda la inutilidad de las teorías físicas del color) (DDS, p. 47)
- El afinador – Hacer afinar un piano en escena – EEEEEEEEEEE o Hacer una película del afinador afinando y sincronizar los acordes en un piano. o más bien sincronizar la afinación de un piano escondido – o Hacer afinar un piano en escena en la oscuridad. hacerlo técnicamente y evitar toda musiconidad. (*Notes*, n° 199)

A causa de su propia naturaleza, no debemos detenernos sobre la exactitud o la inexactitud de estos enunciados, aún menos sobre su construcción sintáctica (porque es inútil remitir a la referencia *Sic*): Duchamp anotó sus pensamientos sobre la música precipitadamente, sobre trozos de papel que caían en sus manos. A semejanza de los dos *Erratum*, no invitan a ninguna forma de realización, sea la que sea, lo que aún así no resta nada a su capacidad de hacer música. Sin embargo, lo que podría pasar por una paradoja solo es en realidad una estratagema de una forma particular de lógica, que permite a Duchamp comprender que la verdad de la música podría no depender ya de su dimensión acústica, sino de la fuerza con la que la idea que ella transporta pueda ser objeto de otra forma de escucha, en pensamiento. De esta música, no podemos hacer nada desde un punto de vista estético. Por el contrario, desde un punto de vista epistemológico, es más el objeto mismo de la música y su esencia los que son puestos en duda. Los textos de Duchamp son importantes por lo que constatan: algunos revelan un cuestionamiento profundo de la disciplina, proponiendo incluso anticipaciones de sus destinos. Deducimos entonces que la música puede permanecer en estado de escritos, bajo la forma de partituras o de enunciados, y aislarse así del conjunto de sus mediadores habituales.

El proceso de selección de un ready-made resuena desde el principio y comprendemos cómo ha podido convertirse en un modelo de inspiración para los teóricos del arte conceptual en los años 1960, para los que el pensamiento prima sobre el acto. Así pues, es absolutamente posible emparentar el sistema musical duchampiano con lo que yo llamo «música conceptual», cuya especificidad hace que, contrariamente a la música tradicional concebida (luego destinada al mundo sonoro), pueda no ser ejecutada. Duchamp muestra que, en el presente, la música puede funcionar en otro plano. Además, lo que hace de estas dos composiciones musicales obras conceptuales, más allá del hecho de que la segunda no requiera necesariamente ejecución, consiste en operaciones aleatorias que dan una idea de la realidad, sugiriendo la amplitud de las posibilidades ofrecidas por este nuevo método de composición. La música conceptual según Duchamp ofrece secuencias musicales elegidas al azar, que dan lugar a partituras y/o enunciados que no requieren ninguna realización sonora particular, pero que la incita. ¿Cómo estudiar la música conceptual? En *26 Statements Re Duchamp*, Cage escribe: «One way to write music: study Duchamp»³³. El estudio del pensamiento del inventor del ready-made muestra que para él se trata de abolir la temporalidad, a través de los gestos del azar, para llegar a la indiferencia estética.

³³ CAGE, J.: *A Year From Monday, Lectures and Writings... Op.Cit.*, p. 70.

Suspender la temporalidad

En sus partituras o sus enunciados, Duchamp busca efectos de oposición y de discordia, signos simbólicos cuya convergencia toma un sentido insólito. En primer lugar, la regla a adoptar para llegar ahí es la del azar. Si nos detenemos en las consecuencias de un posicionamiento así y de los actos que le acompañan (especialmente desde el punto de vista del rol del compositor que, por la introducción del azar, fue pronto desacralizado, incluso borrado) y si observamos sus repercusiones sobre Cage y consortes, debemos poder extraer de eso enunciados, a través del análisis de las reglas y de las relaciones formales entre las piezas y las reflexiones sobre la música.

Siempre he admirado la obra [de Marcel Duchamp] y, una vez que yo mismo me he centrado sobre operaciones de azar, he realizado lo que ellas implicaban, no solamente en arte sino también en música, cincuenta años antes que yo.³⁴

Este estudio permite anticipar todas las características relativas al proyecto de un arte hecho para la mente, más que un arte que se dirigiera a la mirada y/o a las emociones. A tal efecto, no sabríamos decir si el trabajo de Duchamp se dirige a los demás, puesto que no le interesa del artista más que el estado conceptual; la ejecución solo es para él una tarea menor, pero al mismo tiempo, Duchamp muestra, ejecutando sus obras (atestiguando las partituras), que tiene su importancia. Con Duchamp, es más el proyecto por adelantado del arte conceptual, pero también el de una redefinición de la música en función de lo que la partitura dice y no de su traducción acústica. La música según Duchamp se sitúa así más allá de las tres posiciones corrientes, adoptadas frente a su objeto –expresionista, referencialista y formalista³⁵; en las dos primeras, dominan las impresiones sensoriales, evocadas para la una e imitadas para la otra por la música (el enfoque extrínseco), mientras que la tercera se apoya en el conocimiento técnico profundo del lenguaje musical (el enfoque intrínseco). Duchamp trabaja al margen de toda preocupación musical sensible. Compone sus dos partituras a partir de un sistema musical radicalmente nuevo, compuesto de operaciones estocásticas –tres serializaciones de elementos heterogéneos irracionales para la una, diecisiete para la otra-, que reflejan una música en la que los horizontes previstos son voluntariamente alterados. Ni el tiempo ni el espacio tienen significado. Solo cuenta la imaginación inteligente. El arte deviene «cosa mental». Este enfoque hace de Duchamp un artista conceptual que inaugurará una tradición en el arte³⁶, a la que Cage puede ser igualmente vinculado. ¿Cómo explicar la actitud conceptual de Duchamp y de Cage?

³⁴ “I always admired [Marcel Duchamp’s] work, and once I got involved with chance operations, I realized he had been involved with them, not only in art but also in music, fifty years before I was (...)”, John Cage, citado por ROTH, M.: «John Cage on Marcel Duchamp... *Op. Cit.* (Traducción al francés de Sophie Stevance).

³⁵ DEBELLIS, M.: «Music», en *The Aesthetics, The Routledge Companion to Aesthetics*, GAUT B. and McIVER, L., Dominic (eds.), New York, 2005, pp. 669-682.

³⁶ Hablamos de arte conceptual desde la primera exposición *Konzeption Conception* (octubre-noviembre 1969, museo de Leverkusen, Alemania), consagrada a estos artistas para los que el hecho artístico presenta proposiciones escritas que lo acompañan. Véase *Konzeption/ Conception: Dokumentation einer*

En *The Principles of Art*, Robin Collingwood discute la idea según la cual la obra de arte deberá presentarse forzosamente en forma de un objeto físico –la obra que puede existir en su totalidad en «la cabeza del compositor» (*in the composer's head*)³⁷, no en forma de una serie de notas oídas o de un objeto físico, constituido por una secuenciación concreta de fenómenos acústicos. Según él, esta “experiencia imaginaria de la actividad total”³⁸ del artista, recreada por el observador idóneo, sería la verdadera obra de arte, luego la verdadera música. Un conceptualista explora y fabrica pensamientos, que va a ilustrar a través de instalaciones u objetos. Para Joseph Kosuth, el arte conceptual interroga los fundamentos mismos del concepto de arte, en sus funciones y en sus formas, por proposiciones “de carácter lingüístico”, no “de orden práctico”³⁹. De la misma manera, para Duchamp, la definición de la música conceptual corresponde a una forma de música cuyo contenido textual, haciendo intervenir los signos tradicionales musicales, posee un interés en el nivel de la investigación y de la reflexión sobre el objeto, sobre la función y sobre la naturaleza de la música. La música conceptual se abstrae posiblemente de la ejecución, considerando así romper el vínculo con la dimensión espectacular del concierto, animado por el intérprete virtuoso. De este modo, acudiendo a una exposición de arte conceptual, no vamos a ver un objeto, sino un conjunto de objetos que ilustran un concepto. Lo mismo sucede si acudimos a una ejecución de los 4'33" de Cage (1952), por ejemplo: no vamos a escuchar una obra cuyos sonidos hayan sido organizados por un compositor dentro de las reglas del arte, sino que esperamos descubrir la *idea* de un compositor, que habrá querido convocar los sonidos del entorno en el marco de un concierto de música.

No obstante, esta pieza de John Cage debe ser relacionada con la música conceptual con prudencia, si tenemos en cuenta el hecho de que Cage la encuentra interesante una vez ejecutada: “Puede ser ejecutada cuando sea [...] solo cobra vida cuando se ejecuta. Y cada vez que se ejecuta, es una experiencia prodigiosamente viviente!”⁴⁰. Para Cage prima la experiencia, lo que debería alejarla de una actitud conceptual –que consiste, declara a Daniel Charles, en rechazar algunas experiencias en nombre de cierto discurso. Esto significa, simplemente, que nos encerramos en un discurso, para no ir al concierto o para no hacer pintura en sentido clásico o en sentido moderno”⁴¹. Precisemos, sin embargo, que los artistas conceptuales (Joseph Kosuth o Sol LeWitt), a pesar del enunciado que sostiene su práctica, no abandonaron la materialización de sus proposiciones; pretendían que éstas debían poder ser suficientemente fuertes para no depender de cualquiera de los presupuestos prácticos y estéticos que fuese. Al mismo tiempo, un solo objeto es suficiente para representar todos los demás. Una explicación de esta idea se encuentra en Henri Bergson:

heutigen Kunstrichtung/ Documentation of A To-day's Art Tendency, Köln/ Opladen, Westdeutscher Verlag, 1969.

³⁷ COLLINGWOOD, R.G.: *The Principles of Art* (1938), Oxford University Press, New York, (1938) 1958, p. 139.

³⁸ «Imaginary experience of total activity», *Ibid*, pp. 149-151 (Traducción al francés de Sophie Stévançe).

³⁹ KOSUTH, J.: «L'Art après la philosophie», en HARISSON, C. and WOOD, P.: *Art en théorie: une anthologie*, Hazan, Paris, (1969) 1997, p. 923.

⁴⁰ CAGE, J.: *Pour les oiseaux... Op.Cit.*, pp. 182-183.

⁴¹ *Ibid*, p. 185.

“El secreto del arte de dibujar es descubrir en cada objeto, la manera particular en la que se conduce, a través de toda su extensión, como una ola central que se despliega en olas superficiales, cierta línea sinuosa que es como su eje generador”. Además, esta línea puede no ser ninguna de las líneas visibles de la figura. No está más aquí que allá, sino que da la clave de todo. Es menos percibida por el ojo que pensada por la mente.⁴²

En los términos de Bergson, podemos decir que cuando los artistas conceptuales desarrollaban un solo objeto, éste era suficiente para representar a los demás; el susodicho objeto lleva en sí todos los elementos del concepto, “los matices o los grados del propio concepto”⁴³. Esta idea es comparable a lo que Deleuze denomina un *concepto reflexivo*: un único objeto representa todos los demás y de ahí encarna la identidad del concepto, como una “representación orgánica”⁴⁴. Desde este punto de vista, la expresión de *conceptual empirista*, utilizada por Charles⁴⁵ para designar a Cage, es sin duda discutible o al menos redundante, puesto que el conceptualismo fabrica siempre sus objetos y los expone. Ocurre lo mismo con el enunciado de *La Mariée mise à nu par ses célibataires même/Erratum Musical* de Duchamp: la ejecución es «inútil», pero el compositor nos deja partituras e ideas sobre el sonido que van a hacer posible las interpretaciones y el acto de la escucha (arriesgándose a ser considerablemente aburrido).

En cuanto al *Erratum Musical*, la obra es elaborada a partir de 25 notas, lo que permitiría un gran número de diferentes posibilidades de ejecución. 25 que exponen 25 posibilidades, dicho de otro modo: $8.8817841970012523233890533447266^e+34$ fórmulas. El todo no es pues reducible a sus partes, y a partir de un número finito de 25 notas diferentes (en nombre, pero no en sonido, pues Duchamp utiliza las enarmonías), es posible crear un número importante de músicas. Si hiciese falta explorar ahí todas las posibilidades, en razón de una por segundo, por el número de segundos en una vida de 75 años, el resultado sería del orden de 37,551,937,244,212,972,786,187,440.151897 vidas. Para Duchamp, tres series aseguran la existencia de las demás:

El azar puro me interesaba como un medio de ir contra la realidad lógica [...]. Para mí, la cifra tres tiene una importancia, pero de ninguna manera desde el punto de vista esotérico, simplemente, desde el punto de vista de la numeración: uno es la unidad, dos es el doble, la dualidad, y tres es la resta. En cuanto usted tomara la palabra tres, tendría que tres millones es lo mismo que tres.⁴⁶

⁴² BERGSON, H.: *La Pensée et le mouvant. Essais et conférences*, PUF, Paris, 1966, pp. 259-260. Es este extracto, Bergson cita a Félix Ravaisson.

⁴³ DELEUZE, G.: «La conception de la différence chez Bergson», en *L'île déserte et autres essais. Textes et entretiens, 1953-1974*, Minuit, Paris, 2002, p. 60.

⁴⁴ *Ibid*, pp. 50-51.

⁴⁵ CHARLES, D.: *Pour les oiseaux ... Op. Cit.*, p. 184.

⁴⁶ *Entretiens*, p. 81.

Esto muestra que el propio Duchamp experimentó sus ideas, y en esto, su actitud permanece próxima a la de Cage.

[John Cage y yo] somos muy amigos. Viene todas las semanas a jugar al ajedrez. Le conocí en 1941, en Nueva York, en casa de Max Ernst y Peggy Guggenheim. Él debía tener veinticinco años. Si a la gente le gusta mucho ponernos juntos es, sobre todo, a causa de una conexión mental, de una similitud para enfocar las cosas. Hay un lado extraordinario, una facilidad constante de ser. Es alegre. No elaborado: cosas a base de humor. Tiene una perpetua invención del lenguaje y no explica. No es un profesor ni un peón. Se ha desprendido del lado aburrido de la música. Esto no le impide interpretar la *Sonata de Ocho Horas*, de Satie, que jamás ha sido ofrecida en Francia, que yo sepa.⁴⁷

En esta cita, es interesante la referencia a Satie, puesto que el compositor francés había introducido, desde 1893 con *Vexations*, la inercia por la repetición en música. Recordaremos la nota inscrita en lo alto de la partitura: «Para ejecutar este motivo 840 veces seguidas, será bueno prepararse de antemano, y en el silencio más grande, a través de serias inmovilidades». Poco después, en 1921, Satie piensa en la *música de mobiliario*: desprovista de expresión sentimental, no debe ser escuchada, según las voluntades de su diseñador. Ocurre lo mismo en las partituras de música aleatoria de Duchamp: desprovistas voluntariamente de sensaciones emotivas y de todo carácter estético, el melómano que se aventurará a escucharlas y/o a contemplarlas solo experimentará la monotonía y el aburrimiento –lo que no es despreciable desde el punto de vista de Duchamp, que apreciaba el aburrimiento provocado por el arte. Con respecto a los happenings, declaró: “Hacer una cosa para que la gente se aburra mirándola, ¡no lo había pensado jamás! Y es una lástima, porque es una idea muy bella. Es la misma idea, en el fondo, que el silencio de John Cage en música; nadie había pensado en eso”⁴⁸. Sin embargo, Duchamp lo pensó e incluso lo realizó en 1913. Al igual que Satie y Cage, Duchamp experimentó el aburrimiento en arte y en música en numerosas ocasiones. Por su título, su construcción y su contenido, sus composiciones musicales proponen un cuestionamiento de algunos fundamentos constitucionales de la música. Desde el título, aluden a un «error». En cuanto a sus contenidos, anticipan una corrección, incluso una mejora, a través de un nuevo protocolo de realización, que no descansa sobre ninguno de los criterios estéticos clásicos. Este cuestionamiento de los códigos musicales convencionales se hace posible por la utilización de algunos símbolos de la notación musical de la tradición clásica occidental –incluyendo título, notas, claves, pentagramas o alteraciones musicales. En ese caso, puede ser cuestión de una convención de la desorganización, a través de la cual no se trate de destruir por destruir, sino de de-definir para “llevar la mente del espectador hacia otras regiones más verbales”⁴⁹.

Cage sacó partido del azar o usó diferentes técnicas para mantener tal sonido más que tal otro, integraba un pasaje de Beethoven o simplemente

⁴⁷ DUCHAMP, M.: «Entretien avec Otto Hahn», en *VH 101*, n°3, 1970, p. 116.

⁴⁸ *Entretiens*, p. 188.

⁴⁹ DDS, p. 191.

el ruido de una puerta que se cierra. Pero aun así, eso no impide que consistiera en realizar un concierto, solamente, era un concierto de un género diferente.⁵⁰

Así pues, el enfoque de Duchamp tiene como objetivo ampliar el territorio de la experiencia. El modo de realización de la obra musical es, con Duchamp, más importante que la realización musical en tanto que tal. Además, Duchamp renuncia a someterla a su gusto y al control del pensamiento; declara su «disgusto»⁵¹ del arte, de la esencia de trementina y de la «tripa-de-gato» que le inspiró el canto del violín. Lector de Stirner, Duchamp podría así, componiendo la música conceptual, reunir el pensamiento del anarquista alemán que, afirmando: «He basado mi causa en nada», no se buscó ninguna causa que defender de la que fuera esclavo. En la música de Duchamp, no hay idea, ni emoción, ni valor, ni gusto, ni ego. Nada. Por esta razón, es absolutamente concebible unir su práctica, como también la de Cage y consortes que recurren al azar para componer, al no-valor, al no-pensamiento.

A quien corresponda. No hay tema. No hay imagen. No hay gusto. No hay objeto. No hay belleza. No hay mensaje. No hay talento. No hay técnica (no hay por qué). No hay idea. No hay intención. No hay arte. No hay sentimiento. No hay negro. No hay blanco [...].⁵²

Desde este punto de vista, es absolutamente concebible vincular a Duchamp a esta «ausencia de pensamiento» stirniano, que es una toma de «libertad espiritual». Con respecto a los ready-mades, ¿no afirmó Duchamp haberlos realizado “sin otra intención que la de liberar(se) de los pensamientos”⁵³? El azar tiene derecho a ser citado aquí, e incluso puede ser conservado⁵⁴. La ausencia de pensamiento y de la voluntad son igualmente punto de partida de la música conceptual y también su punto final, orientado entre “Pintura y precisión, y belleza de indiferencia”⁵⁵, “densidad oscilante que expresa la libertad de la indiferencia”⁵⁶. Esas son también las especificidades del ready-made: “no hay belleza, no hay fealdad, nada especialmente estético”⁵⁷. Su obra musical es como esta imagen. Porque la pregunta que Duchamp se hace sin cesar es la siguiente: ¿cómo hacer una obra que no sea ni bella ni fea? ¿Cómo hacer una obra que no sea «de arte»?

⁵⁰ KAPROW, A.: «Entretien avec Jacques Donguy», en *Hors Limites, l'Art et la vie 1952-1994*, Paris, catálogo del Centro nacional de arte y de cultura Georges Pompidou, obra publicada con ocasión de la exposición presentada del 9 de noviembre de 1994 al 23 de enero de 1995, p. 65.

⁵¹ *Entretiens*, p. 22.

⁵² “To whom. No subject. No image. No taste. No object. No beauty. No message. No talent. No technique (no why). No idea. No intention. No art. No feeling. No black. No white [...]”, Cage, citado por KOSTELANETZ, R.: *John Cage*, Éditions des Syrthes, Paris, 2000, pp. 111-112 (Traducción al francés de Sophie Stevance).

⁵³ DUCHAMP, M.: «Entretien avec Otto Hahn... *Op. Cit.*», p. 54.

⁵⁴ *Entretiens*, p. 78.

⁵⁵ *DDS*, p. 46.

⁵⁶ *DDS*, p. 89.

⁵⁷ DANTO, A.: *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Seuil, Paris, 1993, p. 56.

Suspender el gusto

Lo que suscita el interés de los dos *Erratum* y del proyecto del arte conceptual en general es el concepto que los sostiene. “La idea deviene una máquina que hace al arte”⁵⁸. La parte más importante del trabajo se efectúa en la cabeza, en las «seseras»⁵⁹ («brain facts» en inglés), a las que Duchamp hace referencia: es la utilización de la cabeza, del *cerebro* en una acción. Así, la memoria acumula las ideas que, por sí solas, se convierten en trabajos, después en obras de arte. “Me interesé por las ideas y no solamente por simples productos visuales. Quería volver a poner la pintura al servicio de la mente”, reivindicará más tarde Duchamp⁶⁰. Ni que decir tiene que aplica los mismos principios a la música. Esta otra forma de música es una materia desprovista de emoción, de buen o mal gusto –pero no de interés: testigos, los músicos influenciados por las composiciones de Duchamp, Cage más particularmente, uno de los primeros en haber reconocido su impacto sobre su propia práctica. Así mismo, ¿quién habría podido creer que el ready-made se convertiría en la obra más influyente del siglo XX? Por tanto, está permitido pensar que, para algunos, la música puede (no) ser (más que) un enunciado único que invita al «oyente» a una escucha imaginaria o, por el contrario, no invitando a ninguna ejecución particular e influenciar así a numerosos compositores, especialmente a los afiliados a Fluxus.

Cada vez más, pienso en Duchamp como en un compositor. Para su última obra, *Étant donnés*, expuesta en Filadelfia, ha escrito un libro [«Aproximación desmontable»] en el que indica cómo desmontarla y volver a montarla. Este libro da las informaciones sobre la manera de realizar cualquier cosa; y ésta es realmente la definición de la notación musical ¿no? Es pues una obra musical; porque, cuando se la sigue, se producen sonidos...⁶¹

Si esta cita muestra que Cage considera que la obra musical posee una dimensión sonora, al mismo tiempo, considera el silencio, bajo la influencia del pensamiento oriental, como un sonido completo, rechazando la noción tradicional de la obra musical. Así, si retomamos el ejemplo de *4'33"*, esta obra musical encarna la expresión misma del mundo y de su caos: en este sentido sigue siendo música, aunque pertenezca a una nueva categoría que introduce las nociones de silencio y de azar. En un sentido, la «silenciosa» de Cage podría pertenecer al género de la música conceptual, puesto que reviste las características fundamentales: la idea que prima sobre el objeto, el azar a través de los ruidos ambientales, que surgen o no, y los elementos de la música con su contexto (la sala de concierto) y sus mediadores –su público, su compositor y su virtuoso.

⁵⁸ “The idea becomes a machine that makes the art”, LEWITT, S.: “Paragraphs on Conceptual Art”, in *Artforum*, Vol. 5, n° 10, June 1967, p. 80 (Traducción al francés de Sophie Stévançe).

⁵⁹ *DDS*, p. 47.

⁶⁰ Marcel Duchamp, citado en TOMKINS, C.: *Duchamp et son temps, 1887-1968*, Time Life, Amsterdam, 1973, p. 9.

⁶¹ John Cage, citado en BOSSEUR, J.-Y.: *John Cage... Op. Cit.*, p. 172.

Conclusión

La música conceptual es el resultado de una estética de la indiferencia y de la valoración de la expresión intelectual del artista en el acto de creación. Este postulado es lanzado por Duchamp como un rechazo: el de seguir las reglas estéticas en vigor. Se trata de una negación que debería permitir al artista encontrar nuevas vías de creación, llamando no ya a sus sentidos (y por lo mismo a los de su público), sino a su intelecto. Si Duchamp denuncia *al observador que hace el cuadro*, en su música, apunta al oyente y a lo que éste toma por objeto de juicio estético. Así, a través de la música conceptual, el artista llega a edificar una empresa de deconstrucción de los paradigmas existencialistas y estructuralistas de la obra musical para llegar a la desaparición, al menos a relativizar la importancia de los mediadores de la música, lo que es radicalmente nuevo en música. Si “la música es una teoría de mediaciones”⁶², Duchamp propone una disminución del número de sus mediadores que permiten recibir la música. Como vemos, solo queda un diseñador de operaciones mentales que propone a un receptor potencial una máquina para hacer la música, que podrá ser escuchada o no, imaginada o no. Al mismo tiempo, Duchamp cuestiona la dimensión sonora inherente a toda música y reemplaza el sonido por la idea. Propone así una música mental mucho más que audible y hace tambalear el poder evocador o imitador de la música, a través de un principio fundado en la indiferencia estética.

La obra musical conceptual de Duchamp es una música extra-musical, que funciona en el modo de la «meta-ironía»: “La ironía es un medio de aceptar cualquier cosa con entusiasmo. La mía es la ironía de la indiferencia”⁶³. Es incluso una denuncia de las condiciones en las que se ejercen habitualmente la música y el arte en general, y una burla de la animada burla para despegarse del gusto y del gesto del creador. De este modo, la música conceptual puede comprenderse como una meta-música que desplaza la música, que la lleva más allá de los criterios de comprensión y de juicio tradicionales. La música conceptual así concebida trata tanto sobre la memoria auditiva del oyente como sobre la definición de la música, en una perspectiva de expansión de sus posibilidades de existencia mediante la reducción. Este género musical tampoco debe considerarse un ataque gratuito contra la música culta por su extremo opuesto: la música conceptual es en primer lugar y ante todo un juego que aplica reglas –o más bien, es “un juego que no tendría reglas”⁶⁴. Después, es el ejercicio de una incongruencia artística, insertada en la misma época y en el mismo espíritu que el ready-made en la música. Entonces, se inscribe en un propósito mucho más amplio e inclusivo, que consiste en desorganizar el campo musical para encontrar en él otros terrenos de exploraciones y de creaciones. Duchamp habla de un *nuevo alfabeto musical* y trabaja en los confines de las potencialidades del sistema musical. Llega ahí a un método cuyos precedentes son no solamente transformados, sino que afectaron también a numerosos compositores. Las palabras duchampianas, sus creaciones sonoras y musicales resuenan de John Cage a Gavin Bryars. En una

⁶² HENNION, A.: *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris, 1993, p. 14.

⁶³ JANIS H. and JANIS S.: «Marcel Duchamp: Anti-Artist», trad. Laurence Murphy, en *Étant Donné Marcel Duchamp*, n° 4, 2002, pp. 101-105.

⁶⁴ *Notes*, n° 185.

entrevista, este último demuestra la importancia de Duchamp para su enfoque artístico y musical:

A comienzos de los años 70, di seminarios sobre Duchamp [...] sentía la necesidad de pasar algún tiempo con Duchamp. [...] Esto me resulto, por supuesto, muy valioso. En los años 1910-1912, Duchamp se desvió de la pintura de su tiempo, fue a ver la parte de la literatura y de las demás artes, con el fin de encontrar nuevas ideas.⁶⁵

Cincuenta años antes que Cage, Duchamp aplicó operaciones de azar, aportando así la composición automática, casi logística. Supo reducir la música a una simple fórmula y a un mínimo de interferencia humana, para que pudiera franquear las fronteras de la autobiografía, del romanticismo, del expresionismo, de lo emocional, en definitiva, aquellas establecidas entre el arte y la vida. La música conceptual es un proceso composicional sin fin, que corre el riesgo en todo momento de hundirse en uno aleatorio vacío de sentido, a “ semejanza del mundo del caos ” “ sin embargo más total que fragmentado ”⁶⁶. Música aparentemente privada de sustancia material, da la impresión de una incertidumbre para encontrarse a sí misma. Esto sucede porque es necesario mirarla como varios mundos reunidos en una sola idea, en la que se despliegan una infinidad de experiencias vitales, mucho más que como concepto cerrado.

Algunos exégetas de Duchamp vinculan su pensamiento a algunas filosofías orientales. Octavio Paz⁶⁷ piensa en la escuela filosófica hinduista monista de advaita vedanta de la no-dualidad. En cuanto a John Cage, explica haber sido inducido al taoísmo y al Zen por Duchamp, que practicaba indiferencia y no-voluntad⁶⁸. ¿Podría la música según Duchamp emparentarse a las tradiciones orientales del Tao y del Zen, en las que los estados simultáneos de contradicción son la expresión de una experiencia vital cotidiana? La música aleatoria de Cage descansa sobre este principio filosófico. A partir de 1951, con *Music of Changes*, cuyos métodos se inspiran en el libro chino de las mutaciones (*I-ching*), el Americano compone con el azar para dar precisamente a la música su carácter original, situado en estado natural en el entorno sonoro cotidiano. Si la lógica de la música conceptual y virtual de Duchamp pudiera ser relacionada con el espíritu taoísta, es porque representa “ un universo en crecimiento en su totalidad ”, que “ excluye la posibilidad de saber cómo crece a través de los medios del pensamiento y del lenguaje, y no vendría jamás a la mente de un taoísta buscar si el Tao sabe cómo crea el universo, pues opera espontáneamente y no según un plan establecido ”⁶⁹. Duchamp, y tras él Cage, desarrolla una actividad musical en interacción con el mundo, comprendido en toda su complejidad y su renacimiento constante. También la práctica artística de Duchamp, en la que los contrarios «cointeligen», concluye en la no-dualidad, pudiendo servir de modelo de comprensión

⁶⁵ Gavin Bryars, citado en LELONG, S.: *Nouvelle Musique, à la découverte de 24 compositeurs*, Balland, Paris, 1996, pp. 75-76.

⁶⁶ DELEUZE, G. et GUATTARI, F.: *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Minuit, Paris, p. 13.

⁶⁷ PAZ, O.: *Marcel Duchamp: l'apparence mise à nu...*, Gallimard, Paris, 1977.

⁶⁸ CAGE, J.: *M: Writings '67-'72* (1973), Boyars, Paris, (1973) 1998, p. 129.

⁶⁹ WATTS, A.W.: *Le Bouddhisme Zen*, Payot, Paris, 1982, p. 30.

para la de Cage y para una generación entera de artistas conceptuales a la que Cage nos conecta.

Pero el fracaso de la empresa sobreviene cuando la negación del sistema se encuentra integrada en este mismo sistema y erigida enseguida como modelo; lo hemos visto con el ready-made y los dos *Erratum*. ¿En qué umbrales de la creación desemboca entonces esta poética negativa, que es la de la renuncia y del rechazo? Toda negación recibe su validación. ¿Debemos recordar que la obra *Fuente*, que representa una negación del arte y de su funcionamiento, va a ser legitimada con el paso del tiempo (y de la perseverancia de Duchamp...) por las instituciones? Ocurre lo mismo en lo que concierne a la música conceptual: Duchamp constituyó una nueva praxis musical, tal y como lo atestiguan las obras de Cage o de Fluxus, así como las de todos los músicos que se interesan por su obra musical. De este modo, Duchamp se remite a una cierta forma de «convenciones» sin la inteligencia, desde las que la música conceptual se volverá arbitraria, injustificada e incomprensible. Es lo que Célestin Deliège resaltó: “Duchamp y Cage han sido ejemplos extremos, pero ¿no le era necesario cierto nivel de convención? Para acreditar sus ready-mades, Duchamp tuvo necesidad del museo; Cage, de los instrumentos tradicionales, de un pianista prestigioso y del rito del concierto”⁷⁰. “Para Duchamp [...] sin la convención de la herramienta o del urinario, no podía banalizar el acontecimiento y provocar el choque, y para Cage, [...] la gama cromática o un banal empleo de la electro-acústica, al menos le relacionaban con sus colegas, a los que intentaba pillar amigablemente en la trampa del lenguaje”. Ahí se situaría entonces el límite de Duchamp, puesto que el arte –su arte– no sale finalmente del espacio museológico o musical. Pero de-definió ahí las reglas que va a “[volver del revés] contra la opinión, para mejor vencerla con armas probadas”⁷¹.

Finalmente, no sabríamos silenciar la dimensión irónica del enfoque de Marcel Duchamp. Ya en el caso de *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, una obra imponente que le ocupó desde 1912, su enfoque de la máquina y de la tecnología es «irónico»⁷². Sucede igual cuando en sus obras pictóricas de esta época (por ejemplo, *Moulin à café* de 1911) se representan objetos voluntariamente dislocados y un mecanismo complicado, del que lo propio es no servir absolutamente para nada. Si embargo, precisamente a través de la ironía, Duchamp busca desacralizar las instituciones: “de eso me interesa introducir la parte exacta y concreta de la ciencia... No es por amor a la ciencia, al contrario, era más bien para desacreditarla, de una manera dulce, ligera y sin importancia. Pero la ironía estaba presente”⁷³. Lo serio de la ironía de Duchamp ha sido objeto de muchos trabajos. Pensamos en los de Linda

⁷⁰ DELIÈGE, C.: «De la substance à l'apparence de l'œuvre musicale, essai de stylistique», desarrollo de una comunicación en el congreso *Épistémologie de la musique*, Université de Tel Aviv, 1992, en *Les Cahiers de Philosophie*, nº 20, «La loi musicale», Lille, 1996, pp. 145-183.

⁷¹ DELEUZE, G. et GUATTARI, F.: *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, Paris, 1991, p. 192.

⁷² “My approach to the machine was completely ironic. I made only the hood. It was a symbolic way of explaining what was really beneath the hood, how it really worked, did not interest me. I had my own system quit tight as a system, but not organized logically”: Marcel Duchamp, citado en ADCOCK, C.E.: *Marcel Duchamp's Notes from The Large Glass*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1983, p. 16.

⁷³ Marcel Duchamp, a propósito del *Gran Vidrio*, en *Entretiens*, p. 67.

Henderson⁷⁴, que aborda la cuestión con el fin de comprender la importancia, en la obra y en el pensamiento duchampiano, de la física, de la química y de la ingeniería convertidas en burla; se sienten ahí los juegos de palabras del artista, sus retruécanos y calambures, del mismo modo que sus composiciones y enunciados sobre la música. La tesis de la autora menciona que la ironía de Duchamp que testimonian sus obras está cargada de dimensiones suplementarias. Considerar el arte de Duchamp desde el único punto de vista irónico sería reductor, a menos que observemos lo que Duchamp denuncia a través de la ironía y la forma en la que se la toma. Esto es lo que hemos deseado abordar en la presente contribución. Así pues, tomamos no solamente en serio la postura de Duchamp en su empresa de re-definición de la música, sino igualmente la de John Cage, que hizo de la música de Duchamp una de sus principales fuentes de inspiración. Así, revelando un aspecto irónico a través de su actitud, sus juegos de palabras o sus obras, Duchamp piensa en otros lugares de construcción de la música, de lo que hoy comenzamos solamente a medir su amplitud.

Bibliographie

- ADCOCK, C.E.: *Marcel Duchamp's Notes from The Large Glass*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1983.
- BOSSÉUR, J.-Y.: *John Cage*, Minerve, Paris, 1993.
- ____ *Le Sonore et le visuel*, Dis Voir, Paris, 1999.
- BUFFET-PICABIA, G.: *Gabrielle Buffet-Picabia, Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder*, Belfond, Paris, 1967.
- CAGE, J.: «Experimental music: Doctrine», en *Silence, Lectures and Writings by John Cage*, Wesleyan University Press, 1961, p. 13-17.
- ____ «26 Statements re Duchamp», en *A Year From Monday, Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, Middletown, 1963, pp. 70-72.
- ____ *A Year from Monday - Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, 1967.
- ____ *M: Writings '67-'72*, Boyars, Paris (1973) 1998.
- ____ *X: Writings '79-'82*, Wesleyan University Press, Middletown, 1990.
- ____ *Musicage: Cage Muses on Words Art Music*, Joan Retallack (ed), University Press of New England, Hanover, 1996.
- ____ «James Joyce, Marcel Duchamp, Érik Satie : un alphabet », in *Revue d'Esthétique*, n° 13-14-15, Privat, Toulouse, 1998.
- ____ *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles*, 1/ Belfond, Paris, 1976, 2/ L'Herne, Paris, 2002.
- CASTANET, P.-A.: *Quand le sonore cherche noise – pour une philosophie du bruit*, Michel de Maule, Paris, 2008.
- CHÂTEAU, D., VANPEENE, M.: «Entretien avec Michel Sanouillet», en *Étant Donnée*, n°2, Paris, 2006.
- COLLINGWOOD, Robin George: *The Principles of Art*, Oxford University Press, New York, (1938) 1958.
- CRAFT, R., NEWMAN, A., STEEGMULLER, F.: *Bravo Stravinsky*, World Literature Crusade, Cleveland, 1967.
- CROSS, L.: «Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess», en *Leonardo Music Journal*, vol. 9, MIT Press, Cambridge, 2000, pp. 35-42.

⁷⁴ HENDERSON, Linda: *Duchamp in Context, Science and Technology in The Large Glass and Related Works*, Princeton University Press, 1998. Las investigaciones de la autora tratan de determinar las estructuras materiales o formales que pudieron (o habrían podido) inspirar a Duchamp.

- DANTO, A.: *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Seuil, Paris, 1993.
- DEBELLIS, M.: «Music», en *The Aesthetics, The Routledge Companion to Aesthetics*, GAUT, Berys and MCIVER Lopes, Dominic eds., New York, 2005 pp. 669-682.
- DELEUZE, G., Guattari, F.: *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, Paris, 1991.
- ____ *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980.
- DELIÈGE, C.: «De la substance à l'apparence de l'œuvre musicale, essai de stylistique», desarrollo de una comunicación para el coloquio *Épistémologie de la musique*, Université de Tel Aviv, 1992, *Les Cahiers de Philosophie*, n° 20, «La loi musicale», Lille, 1996, pp. 145-183.
- DUCHAMP, M.: *Ingénieur du temps perdu, entretiens avec Pierre Cabanne*, Somogy, Paris, 1995.
- ____ *The Writings of Marcel Duchamp*, Michel Sanouillet et Elmer Peterson (ed), Da Capo Press, Cambridge, 1989.
- ____ *Notes [sic: Marcel Duchamp, Notes]*, présentation et traduction de Paul Matisse, préface de Pontus Hulten, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1980; 2/ avant-propos de Paul Matisse, préface de Pontus Hulten, Flammarion, Paris, 1999.
- ____ «Entretien avec Otto Hahn», in *VH 101*, n°3, 1970.
- FAUSER, A.: «Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the Making of an "American" Composer», en *The Musical Quarterly*, Vol. 89, n° 4, 2006.
- FOUCAULT, M.: «Qu'est-ce qu'un auteur» (1969), en *Dits et Écrits, 1954-1988*, Gallimard, Paris, Tome I: 1954-1969, 1994, pp. 789-821.
- HAHN, O.: «Entretien avec Marcel Duchamp», en *Étant Donnée Marcel Duchamp*, n°3, Paris, second semestre, 2001, pp. 116-117.
- ____ «Entretien avec Marcel Duchamp», en *Art and Artists*, trad. Andrew Rabeneck, Vol. 1, n°4, juillet 1996.
- HARISSON, C. and WOOD, P.: *Art en théorie: une anthologie*, Hazan, Paris, 1997.
- HENNION, A.: *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris, 1993.
- JACOB, M. J.: *Shigeko Kubota: Video Sculpture*, American Museum of the Moving Image, New York, 1991.
- JAUSS, H.-R.: *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, (1978) 1990.
- KAPROW, A.: «Entretien avec Jacques Donguy», en *Hors Limites, l'Art et la vie 1952-1994*, catálogo del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, obra publicada con ocasión de la exposición presentada el 9 de noviembre de 1994 al 23 de enero de 1995, Paris, 1994, p. 65.
- KOSTELANETZ, R. (ed.): *Aaron Copland, A Reader, Selected Writings: 1923-1972*, Routledge, London, 2004.
- ____ *Conversations avec John Cage*, Éditions des Syrthes, Paris, 2000.
- ____ (ed.): *John Cage, Writer: Previously Uncollected Pieces*, Limelight Editions, New York, 1993.
- LEBEL, J.-J.: «Avec Marcel, LHOQQ», en *Chimères*, Éditions de l'Association Chimères, n° 5-6, Paris, 1988.
- LELONG, S.: *Nouvelle Musique, à la découverte de 24 compositeurs*, Balland, Paris, 1996.
- LEWITT, S.: «Paragraphs on Conceptual Art», en *Artforum*, Vol. 5, n° 10, 1967.
- MACONIE, R.: «Stravinsky's Final Cadence», en *Tempo*, n°103, 1972, pp. 18-23.
- NAUMANN, F.: *Marcel Duchamp, L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Hazan, Paris, 1999.
- NAUMANN, F., OBALK, H.: *Affectionately Marcel, The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, trad. Jill Taylor, Ludion Press, Gand et Amsterdam, 2000.
- OUELLETTE, F.: *Edgard Varèse*, Seghers, Paris, 1966.
- PAZ, Octavio: *Marcel Duchamp: l'apparence mise à nu...*, Gallimard, Paris, 1977.

ROTH, Moira: *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, Routledge, New York, 1998.

SATIE, E.: *Léger comme un œuf*, Louis Broder, Paris, 1957.

STÉVANÇE, S.: *Duchamp, compositeur*, L'Harmattan, Paris, 2009.

TOMKINS, C.: *Duchamp: A Biography*, Henry Holt, New York, 1996.

TOMKINS, C.: *Duchamp et son temps, 1887-1968*, Time Life, Amsterdam, 1973.

VALÉRY, P.: *Œuvres*, Gallimard, La Pléiade, Paris, Tome I, 1960.

WATSON, S.: *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*, Abbeville Press Publishers, New York, 1991.

WATTS, A.W. *Le Bouddhisme Zen*, Payot, Paris, 1982.

Sites Internet

http://www.toutfait.com/issues/issue_1/Music/erratum.html (consulté en mars 2011)

<http://www.library.northwestern.edu/sites/www.library.northwestern.edu/files/pdfs/Notations%20finding%20aid.pdf>