

John Cage  
Organ<sup>2</sup>/ASLSP

La obra Organ<sup>2</sup>/ASLSP de John Cage fue escrita en el año 1987. Fuera de la notación misma, la partitura contiene la instrucción de tocar la obra lo más lento posible. El criterio, de qué es lo más lento posible, en un concierto puede ser la capacidad física del intérprete o de los intérpretes. En la realización para CD, el criterio fue la capacidad de almacenamiento de este soporte. Así la duración de la obra es de 72 minutos. Pero esta duración podría ser también la duración de un concierto. En todo caso esta longitud no está fuera de lo habitual de una composición musical. En la música contemporánea hay ejemplos de duraciones mucho más largas, por ejemplo el Cuarteto para Cuerdas Nº 2 de Morton Feldman, amigo de John Cage, que en un concierto puede durar más de 5 horas.

También en su estructura interna, -ASLSP tiene 10 partes con más o menos la misma duración- es bastante más tradicional que otras composiciones de Cage, por ejemplo las que se basan en lo aleatorio, la indeterminación o el silencio. ASLSP, o por lo menos esta versión, cumple con la exigencia tradicional de Adorno, que la música organiza el sonido en el tiempo de tal forma, que ningún elemento musical tiene el derecho a seguir a otro, si no está determinado a través de las formas del precedente como su forma siguiente.<sup>1</sup> Esta irreversibilidad –según Adorno- es constitutiva de la composición musical y el oyente debe escuchar esta organización temporal por completo para poder dar significado a lo escuchado. Así para Adorno escuchar es “escuchar construcción, anticipando y recordando formar relaciones temporales, y así co-componiendo<sup>2</sup>”, lo que solamente es posible si los elementos de la composición forman relaciones sintácticas irreversibles, recordables y predecibles.

¿Pero qué pasa, si la presentación de la obra se alarga más, más allá de la capacidad de escucha incluso del oyente más culto? Cuando la indicación “lo más lento posible” sobrepasa la capacidad de experiencia humana.

En el año 2001 empezó un proyecto de presentación de la composición ASLSP que sobrepasa a todas las presentaciones anteriores en duración, o sea, ejecutar la obra tan lento que parece perder la calidad de obra musical. Halberstadt es una pequeña ciudad en el centro de Alemania y es conocido por su antigua tradición de construcción de órganos de iglesias. En varios lugares de la ciudad se encuentran letreros que indican la Iglesia Buchardi, donde se presenta de modo singular la composición ASLSP de Cage, con una insólita duración de 639 años.

El grupo que planificó este proyecto artístico (una fundación) tomó la decisión de relacionar la duración de la presentación a una fecha que es singular para la historia de los órganos: la construcción de la Blockwerkorgel en Halberstadt en el año 1361, el primer órgano con un teclado de 12 tonos. Reflejando esta fecha en el “eje temporal” del año 2000 resultó una duración de 639 años, 71 años para cada una de las 9 partes.<sup>3</sup> Cada tono, cada acorde pero también cada pausa entre medio de ellos se alarga proporcionalmente según las indicaciones de la partitura. El punto de partida de la composición se definió a través de la ubicación de la nota más

<sup>1</sup> ADORNO, Theodor W. “Vers une musique informelle”. *En su: Gesammelte Schriften, Bd. 16, Musikalische Schriften I-III* (Ed. Rolf Tiedemann). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1716). P. 518.

<sup>2</sup> REBENTISCH, Juliane. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003 (= edition suhrkamp 2318). P. 214.

<sup>3</sup> JOHN-CAGE-ORGEL-STIFTUNG HALBERSTADT (Ed.). Organ<sup>2</sup>/ASLSP. As Slow As Possible. Halberstadt (Alemania), s.a.

cercana a la clave en la partitura, que no es la primera nota de la primera línea. Así el “concierto” empezó con un silencio de un año y 5 meses, que corresponde a la distancia entre la primera nota y la línea vertical que indica la nota más cercana a la llave. Por la extrema extensión temporal de esta interpretación los resultados proporcionales para las duraciones de los tonos o acordes singulares y de las pausas entre ellos son igualmente extremos, sobrepasando cualquier capacidad de escucha: entre un mes como mínimo y 58 años y 11 meses como máximo.<sup>4</sup>

El lugar de la presentación de la obra es la Iglesia Buchardi, construido en el año 1050. La Iglesia muestra en sus paredes su historia: más de 600 años fue monasterio de la orden cisterciense y por 190 años funcionó como granero, bodega, destilería y pocilga.<sup>5</sup> En esta iglesia se encuentra un órgano raro -casi en el centro- y un fuelle en cierta distancia con ello.

Cuando uno se encuentra en la iglesia para escuchar la obra, se enfrenta a una de estas tres situaciones posibles:

1) El órgano no emite ningún sonido. No obstante, la iglesia está abierta al público. El visitante se topó con una pausa entre los sonidos.

2) El órgano emite un tono o un acorde constante, un *drone*, de un volumen que se puede escuchar en toda la iglesia. No hay organista que aprieta las teclas del órgano sino pequeños sacos de arena colgados a ellas.

Aquí no tiene cabida la definición de Adorno respecto de la escucha musical, que al comienzo les señalaba, aunque la estructura de la obra sigue intacta. De ninguna manera se perciben figuras musicales que se pueden articular en el tiempo una con otra. En este caso la obra musical se presenta muy similar a una instalación sonora, donde -según el alemán Golo Föllmer- “se renuncia a la narratividad y se elimina el concepto lineal del tiempo de la música a favor de un carácter estático del sonido. Las diferencias sonoras se ubican frecuentemente en distintos puntos espaciales más que en distintos puntos temporales.”<sup>6</sup> Estos distintos puntos espaciales se manifiestan a través del movimiento del oyente. Moviendo la cabeza y desplazándose por el espacio vacío de la iglesia, el sonido escuchado se cambia no solamente en el volumen, sino también en su timbre. Este fenómeno es provocado por las condiciones de filtro del propio cuerpo (incluido la cabeza misma) y de ondas estacionarias -resultado de la relación entre longitudes de las ondas sonoras y las extensiones del espacio en forma de cruz- se hace perceptible justamente por la constancia de la emisión sonora. El oyente percibe nítidamente la relación de su movimiento en el espacio con el cambio sonoro.

Así también el espacio arquitectónico se hace tema de la instalación. Como en la instalación artística en general, la instalación sonora produce una diferencia entre el espacio en el cual se presenta y el espacio como cual se presenta.<sup>7</sup> El compositor y artista sonora Robin Minard describe dos maneras de relacionar sus trabajos con el espacio en que son instalados: Unos trabajos pueden “acondicionar” el espacio de tal forma, que cambian sus características acústicas,

<sup>4</sup> En línea: <http://km42.spiegel.de/home/index.php?directid=4189> (video, consulta: 15-11-2010)

<sup>5</sup> En línea: <http://www.john-cage.halberstadt.de/new/index.php?seite=dasprojekt&l=d> (Consulta: 15-11-2010)

<sup>6</sup> FÖLLMER, Golo. *Klanginstallation und öffentlicher Raum*. Berlin: Technischen Universität, 1995. En línea: [http://download.philfak2.uni-halle.de/download/medienkomm/mitarbeiter/Foellmer\\_Klanginstallation\\_Mag.pdf](http://download.philfak2.uni-halle.de/download/medienkomm/mitarbeiter/Foellmer_Klanginstallation_Mag.pdf) (consulta: 13-06-2009)

<sup>7</sup> SEEL, Martin. *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1641). P. 175.

el espacio suena diferente. Otros trabajos se “articulan” con él, el público percibe su espacialidad a través de la localización de sonido.<sup>8</sup> ASLSP parece más acondicionar el espacio, o sea, cambia las características sonoras del espacio. El sonido no se percibe como una fuente bien localizada sino invade el interior de la iglesia hasta el último rincón, la llena por completo y se transforma así como una característica de la iglesia misma.

Pero la instalación sonora no solamente se relaciona con el espacio sino también con el lugar donde está instalado. Instalaciones en general son sensibles al contexto no solamente respecto del espacio interior o exterior en los cuales están expuestas, sino también en las condiciones sociales que influyen en la percepción del arte en general. Según Juliane Rebentisch “el arte instalativo específicamente para un lugar apunta a un cruce temático entre el lugar literal y el social. Refleja sus condiciones sociales, económicas, políticas y/o históricas a través de la intervención formal en las condiciones arquitectónicas y paisajísticas”.<sup>9</sup>

¿Cómo entonces entender una experiencia estética en relación con una obra musical que se presenta como instalativa? Por un lado tiene partitura, con un principio y fin, un desarrollo musical, donde no da igual en qué fecha uno se enfrenta a ella. Por otro lado en el momento singular el oyente no puede percibir estas características que le permiten una construcción de sentido como propone Adorno, sino otras características más bien conocidas de las artes visuales: un sonido estático instalado en un espacio donde los cambios se producen a través de la acción del oyente en él y una fuerte relación con el lugar específico de su presentación.

Un posible acercamiento es a través de la estética de la atmósfera. Gernot Böhme propone el término de la atmósfera como concepto de experiencia estética, tomando en cuenta nuestro estar corporal en un entorno. El define una atmósfera como “espacios que están articulados [tingiert] por la presencia de cosas, seres y constelaciones del entorno” y que nos tocan en nuestra presencia corporal.<sup>10</sup>

“Planteado así, las atmósferas no son algo objetivo, o sea, características que tienen las cosas, y sin embargo son algo concreto en el sentido que las cosas, a través de sus características, articulan la esfera de su presencia. (...) Las atmósferas tampoco son algo subjetivo, por ejemplo determinaciones de un estado de ánimo. Sin embargo, pertenecen a los sujetos, en el sentido que son experimentados en la presencia corporal humana, y eso experimentado al mismo tiempo es un estar corporal de sujetos en el espacio.”<sup>11</sup>

Este “y”, este entre medio de ambos, aquello a través del cual se relacionan calidades del entorno y estados de sentir entre sí, corresponderían a la noción de atmósferas. O -según Martin Seel- un cruce sensitivo entre situación perceptiva y situación vital.<sup>12</sup>

Al estar en esta iglesia uno siente el peso del tiempo pasado –como en muchos otros edificios históricos o frente al corte de un árbol centenario- , pero con la escucha del sonido se siente también –corporalmente– el peso del futuro, ya que aunque la obra de Cage está programada para durar más de 600 años más, esta es una cantidad de años que excede en su totalidad cualquier experiencia personal humana.

<sup>8</sup> MINARD, Robin. *Klangwelten. Musik für den öffentlichen Raum*. Berlin: Akademie der Künste, 1993. Pp. 37 y 51.

<sup>9</sup> REBENTISCH, Juliane. *Op. cit.* p.232.

<sup>10</sup> BÖHME, Gernot. *Atmosphären. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995 (=edition suhrkamp 1927). P. 33.

<sup>11</sup> Ídem, pp. 33, 34.

<sup>12</sup> SEEL, Martin. *Op. Cit.* P. 155.

No obstante se escucha un drone que dura entre meses y algunos años, una medida que si cabe en la imaginación de oyente. Los 600 años están parcelados en fragmentos largos pero todavía adecuados a la experiencia humana. Sin conocer que el drone se cambia en algunos meses más, siguiendo otro drone diferente, y así hasta un año remoto de 2639, y sin estar convencido de que así será, queda la experiencia del puro presente. Y -según Seel- un presente no completo “sino solo perspectivamente perceptible. Pues esta percepción ocurre desde una posición corporal, que puede concebir el objeto solamente de una determinada dirección.<sup>13</sup>” Sin este conocimiento, pero especialmente sin la disposición de creer que este diseño es posible de que se realice, el futuro no se hace presente, no se presenta corporalmente.

El drone entonces se percibe por un lado corporalmente en el presente, por otro lado, se puede leer como signo sintáctico que se proyecta hacia el futuro. Esta doble presencia como cosa sensible y signo decodificable confronta el público con una dinámica contradictoria entre producción y subversión de sentido: El estar aquí y ahora en una percepción estética intensa y el vértigo frente a lo sublime de la estructura temporal de una obra donde los tiempos habituales del ser humano ya no son las medidas de las cosas.

Mientras en la Iglesia Buchardi el pasado se hace presente a través de su arquitectura, o sea, a través de la presencia de objetos, el futuro debe ser imaginado. Para Martin Seel la imaginación estética es un modo de imaginación sensorial, tanto como la percepción estética es un modo de percepción sensorial.<sup>14</sup> Así como la percepción estética es un intenso dirigirse al presente, la imaginación estética es un intenso sobrepasarla. Frecuentemente es una intensificación del presente momentáneo y al mismo tiempo de un presente imaginario.<sup>15</sup> En ASLSP el futuro se hace presente –corporalmente- a través de un futuro presente imaginado.

Si se compara ASLSP con otra instalación artística de similar longitud temporal, se puede indicar con mayor nitidez esta proyección al futuro. En el año 1997 el escultor instaló en la Kunsthalle de Hamburgo su Máquina de Estalactita. Esta instalación debe funcionar 500 años y consiste en un sistema de recolección de aguas lluvias en el techo del Museo, un tanque de almacenamiento del agua, un biótomo que enriquece el agua con calcio y que llega al final a la máquina que debe dejar crecer –según los cálculos del artista- un pequeño estalagmita de 5 cm en 500 años y una estalactita un poco más larga.<sup>16</sup>

A diferencia con ASLSP, estos 500 años no son una medida estructural de la presentación del trabajo, sino el resultado de una negociación con la institución cultural, podría durar mucho más. No hay una meta que cumplir, como completar la composición de Cage. Además, la sala escéptica en la cual está ubicada la máquina no tiene una carga histórica, por lo menos no todavía. El observador de la instalación no percibe su presente en relación a un pasado que le rodea. Y además el monótono goteo, casi inaudible de la Máquina de Estalactita no insinúa ningún cambio en un futuro próximo. 500 años es una porción demasiado fuera de la imaginación para poder hacerse presente en la sala como elemento atmosférico.

Hay una tercera manera de encontrarse con la obra ASLSP, que ni es silencio ni “drone”, aunque es la situación menos probable: 3) En la iglesia acontece el “cambio de tono”. Este suceso “performático” consiste en un cambio de la emisora sonora: el órgano. Según el acorde ya tocado

<sup>13</sup> SEEL, Martin. *Op. Cit.* P. 90.

<sup>14</sup> Ídem. P. 120.

<sup>15</sup> Ídem. P. 119.

<sup>16</sup> ECKER, Bogomir. “Der Atemzug von 500 Jahren oder Die Tropfsteinmaschine”. En: *Kunstforum International*, 150, pp. 209-215.

anteriormente y debe ser tocado a partir de este momento, al órgano se agrega, quita o cambia una o más pipas específicas para estos acordes.

Este cambio de tono, en una presentación de concierto sería el cambio de postura de las manos y pies sobre los teclados del órgano y así el aspecto performático propiamente tal del concierto- cobra singular presencia en la versión instalativa, especialmente porque es un cambio del *hardware* de la instalación: el órgano cambia su aspecto físico y su funcionamiento según el requerimiento de tonos en cada “momento” de la composición.

El cambio de tonos en Halberstadt desplaza el sentido performático desde la estructura de la obra presentada a su contexto político-social-histórico. El actor no es intérprete de la obra (o de una parte), sino representante del contexto que mantiene en funcionamiento la instalación sonora: representantes del poder político-cultural.<sup>17</sup> En el cambio de tono se hace presente el amarre al contexto y reafirma el carácter utópico de la instalación. Al igual que lo performático en el concierto, éste se presenta en público, no es una simple acción para mantener en funcionamiento la instalación: el cambio de tono – en la partitura el mero espacio entre los tonos visualizados como signos- se presenta como base estructural de la obra en su totalidad. Aquí se hace perceptible que la obra se relaciona estructuralmente con su contexto y estructuralmente el presente, o mejor dicho, con los presentes momentáneos en el transcurso de toda la obra. Presentes que requieren soluciones prácticas, como el financiamiento de su presentación. En los muros de la iglesia se encuentra una cinta con placas metálicas que indican nombres y años, desde 2000 hasta 2639. Estas placas indican las personas que han “comprado” un año de funcionamiento de ASDLSP en el futuro. Un año cuesta actualmente € 1.000.<sup>18</sup>

Esta operación se parece mucho a la incorporación a los retratos de los donantes en los retablos flamencos medievales que los mismos donantes financiaron. Y similar con estos, los donantes de ASDLSP parecen convencidos de que vale la pena contribuir a una obra de arte de tan largo alcance, que está fuera de cualquier utilidad práctica. Mientras los donantes medievales tenían fe en la vida después de la muerte, hoy nos queda entonces una cierta fe en el arte como elemento contrarrestante a una vida cada vez más orientada a las exigencias económicas de corto plazo. En este sentido ASDLSP y el compositor Cage en general contribuyen a una histórica visión vanguardista del arte como espacio de utopías posibles, pero esta vez no como ideología totalizante sino como espacio de una autodeterminada y sensible presencia corporal.

---

<sup>17</sup> En línea: <http://www.john-cage.halberstadt.de/new/index.php?seite=news&l=d>

<sup>18</sup> En línea: <http://www.john-cage.halberstadt.de/new/index.php?seite=sponsoring&l=d>