

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/324892610>

Wolf Vostell: Presente, conflicto y ruido

Article · June 2008

DOI: 10.24310/Bol.Arte.2008.v0i29.4440

CITATIONS

0

READS

20

1 author:



Ana Sedeño

University of Malaga

64 PUBLICATIONS 106 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



PIE 15-87 Recursos tecnológicos para la enseñanza en laboratorios audiovisuales: videotutoriales y códigos QR [View project](#)

Wolf Vostell: Presente, conflicto y ruido

Ana María Sedeño Valdellós
Universidad de Málaga

RESUMEN

Este trabajo plantea el estudio del proceso de problematización de la obra de arte surgido a partir de los años sesenta del pasado siglo, en que se abordan la ruptura de la mercantilización del producto artístico, la abolición del control cultural ejercido sobre éste o la imposición de una nueva teoría del gusto. Analiza la figura de Wolf Vostell, quien fundamentalmente aspira a que el arte -en íntima conexión con el espectador- fuese un instrumento de descripción de la época en la que vivía. Wolf Vostell persigue además la liberación de cualquier manifestación artística y la interdisciplinariedad del arte a través de expresiones como el happening, el decóllage y la música.

PALABRAS CLAVE: Arte Contemporáneo/ s. XX/ Teoría del Arte/ Música/ Happening/ Decóllage.

Wolf Vostell: Present, conflict and noise.

ABSTRACT

This work propose the study of the problematic state of the Art come up in the sixties of XX th., when is tackled the break of the artistic product marketing, the cultural control about the artistic product or the imposition of a new taste theory. Also analyze the figure of Wolf Vostell, who aspires that the Art -in intimate connection with the public- was able a description instrument in his days. Wolf Vostell persecutes besides the liberation of the artistic expression and the interdisciplinary art by means of happening, decóllage and the music.

KEY WORDS: Contemporary Art/ XX th./ Art Theory/ Music/ Happening/ Decóllage.

La mayoría de los grandes artistas han necesitado dos condiciones respecto a sí mismos. La primera: definirse como ser humano *artista*. La segunda: aspirar a que su arte describiese la época en que vivían. En este segundo objetivo no todos han tenido igual suerte, pues este criterio depende mucho más de su obra vista desde la distancia de los años, tiempo necesario para que ésta se asiente y alcance unidad, coherencia, presencia e influencia, de alguna manera, en artistas posteriores.

Wolf Vostell vivió bajo la sombra de este pensamiento, aceptándolo y disponiéndolo ante los demás. El papel del artista debe incluir el de iniciador/mediador/intermediario y debe instruir en el sentido de una educación compleja, en forma de influencia invisible. Vostell se sabe un documentalista de su tiempo, que informa sobre lo que

* SEDEÑO VALDELLÓS, Ana M^a: "Wolf Vostell: Presente, conflicto y ruido", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 409-419.

ve en el sentido de su época y lo que ve es, ante todo, conflicto:

“Yo no quiero ser artista del siglo XX sin haber ofrecido mis comentarios sobre mi siglo. (...) La desorientación de la vida cotidiana es muy grande y yo debo hacer mis comentarios sobre eso. Se vive en una época en la que el malentendido, las divergencias humanas, las contradicciones del pensamiento y del comportamiento son muy grandes. Simultáneamente es una de las experiencias más grandes de la vida el vivir dentro de múltiples contradicciones, y ahí y tengo que ser una montaña en medio del mar más agitado”¹.

Su obra fue un arte en encuentro (y conflicto) con la vida, producto de una gran energía mental, una enorme intuición conceptual respecto al arte y una sensibilidad hacia todos los medios o soportes artísticos (el dibujo y la pintura, la escultura, el vídeo), logrando con todo ello una integración liberadora de expresiones artísticas y experiencias intelectuales para estimular al espectador.

Su estética forma un arco entre el dadaísmo, su proclamación de la muerte del arte, la nueva objetividad alemana de los años veinte hasta la nueva realidad u objetividad que él representa desde los años sesenta en adelante.

La época dorada de los sesenta fue una etapa fecunda y de formación para Vostell: emprende una ardua búsqueda de nuevas experiencias y conocimientos que harán de él un creador reconocido y respetado, polémico y a veces incomprendido. Vostell se convierte en el primer artista o uno de los primeros de la Europa de la posguerra que desarrolla un arte esencialmente crítico que da cuerpo a una estética consecuencia referida a las acciones, a los acontecimientos, a las relaciones entre el hombre, la sociedad en que vive y su entorno material. La Fórmula “Arte=Vida, Vida=Arte pronunciada en 1961 da sentido a su vida y su obra y viene a decir que la vida de cada ser humano puede ser una obra de arte.

Es en esta época cuando George Maciunas funda Fluxus, movimiento filosófico-artístico que rompe con las categorías estético-morales preexistentes. Fluxus es una ética de vida, sin directores, jerarquías, dogmas, teorías, cuyo lado positivo fue valorar las cosas inferiores de la vida como obras de arte. El I Festival Fluxus se celebra en Wiesbaden en 1962 donde Vostell presenta *Kleenex*, definida como “Música de acción de *décollage*”. Consistía en lanzar cien bombillas contra un gran cristal, detrás del que estaba sentado el público que podía ver cómo estallaban. Cada bombilla hacía un ruido diferente dependiendo de su forma y medida: Aquellas que no estallaban hacían un ruido apagado. Según el autor, “el ritual de la vida está acompañado por sonidos” y estos se producen por efecto del conflicto y el movimiento: “cuando la bombilla mantiene su forma hace luz, cuando la pierde hace ruido”. He aquí el principio del *décollage*, base de la estética del artista, del que se hablará posteriormente.

¹ AGÚNDEZ GARCÍA, J. A.: *10 happenings de Wolf Vostell*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, Colección Artes Plásticas, 1999, pág. 71.

1. EL HAPPENING.

Uno de los territorios artísticos donde destacó fue el *happening*, término fundamental para entender el arte de la segunda mitad del siglo XX, donde confluyen una serie de conceptos formados por toda una tradición artística desde el dadaísmo y el futurismo y que se consolida con las experiencias Fluxus. Durante esta etapa, el arte va a ser objeto de un proceso inédito en la historia: la práctica artística va a salir de los decorados, de los *sets* o platós, de interiores preparados y va a trasladarse a exteriores; va a dejar el marco, el cuadro, la pantalla, a traspasar los límites anteriores hacia el fuera de campo, el espacio off de la realidad misma, o, al menos, va a convertirse en su incómoda metáfora. El arte, situado en localizaciones reales a partir de entonces, debe someterse a lo que de azar tiene la vida en ellas, es decir, debe plegarse al principio de indeterminación. El *happening* es un importante eslabón de este proceso.

Según Allan Kaprow, el *happening* es el último eslabón de una cadena iniciada en el *collage*, continuada en el *assemblage* –una extensión tridimensional del *collage*–, seguida con el *environment* o *ambientes* –extensión tridimensional del *assemblage*– para acabar en el *happening*, una especie de *environment* exaltado, donde el movimiento y el tiempo se intensificaban puntualmente². También tiene que ver con el término *performance*, intersticio entre objeto y sujeto, con un papel importante para el cuerpo –como agente del sentido del conocimiento– y el acontecimiento, entendido como gesto límite de la vida.

Al igual que en el *environment* o ambiente, con el *happening* el artista utiliza el espacio como un lienzo para crear arte, pero, a diferencia de todo lo anterior, necesita del público, de los participantes, al querer convertirse en un “trozo de vida”. Es una fórmula *mixed-media* posicionada dentro de las artes de acción o artes en proceso que implican gran cantidad de medios, con lo que podría acercarse a esa idea de obra de arte total, utopía artística retomada por Vostell y, en general, por el movimiento Fluxus:

“Un *happening* es el resultado del arte en el momento en que el arte se ha convertido en interdisciplinario, es la amalgama de todas las posibilidades plásticas de nuestro tiempo; en consecuencia me atrevo a decir que el *happening* es el arte de nuestro tiempo”³.

El *happening* posibilita la creación de un nuevo lenguaje artístico, más cercano a la realidad cultural e histórica. Hijo de la necesidad del arte por debatir con su presente, forma parte del proceso general de problematización de la obra de arte: ante todo ésta encuentra su sitio o su valor en su capacidad para discutir, para cuestionar su propia condición.

Para concretar esto, el *happening* aporta o consolida algunos rasgos en esta

² KAPROW, A.: *Assemblage, Environment & Happening*, Nueva York, 1966, pág. 36.

³ Vostell cit. en AGÚNDEZ GARCÍA, J. A.: *op. cit.*, pág. 112.

nueva definición del objeto artístico: la ruptura de la mercantilización del producto artístico, la abolición del control cultural ejercido sobre los productos artísticos, la imposición de una nueva teoría del gusto (con lo que ello implicaba en el desarrollo de la creatividad sin los límites impuestos por la razón) y la superación de la separación objeto-sujeto, junto a una propuesta de integración arte/vida⁴.

Sin duda, son estos dos últimos elementos los no menos importantes, aunque ya estaban en las formulas antiarte de Marcel Duchamp. Esta “obra abierta”, este proceso abierto de la obra, esta obra-en-proceso reclama un espectador activo que lleve a cabo una recepción no clásica:

“El artista no es el único que consuma el acto creador, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo”⁵.

El *happening* problematiza la relación entre percepción y comunicación, muy en el contexto de desarrollo, en los años sesenta, de ciertas teorías comunicativas. En efecto, la teoría de la comunicación abandona el modelo hipodérmico (la concepción determinista y unidireccional –emisor-receptor- del flujo de información) y propugna la posibilidad de producción crítica del espectador (en diversas formas de feedback o retroalimentación), en un proceso que llegará hasta los estudios culturales.

El manifiesto, las instrucciones resultan como especie de partituras, entonces más que indispensables, como únicos indicadores del autor, en formas artísticas donde su concepto se problematiza o camufla: *happenings*, acontecimientos, eventos... se producen de manera colectiva y el autor queda en labores de coordinador o director (¿de orquesta?). Las partituras o instrucciones que acompañan a la mayoría de los *happenings* se encuentran a medio camino entre lo visual y lo escrito, (a modo de carteles -el medio “escriptoicónico” por excelencia, donde el arte más se une con la funcionalidad-)⁶ y demuestran que la escritura es un modo de presentar una idea, convirtiéndose en un espacio de mediación entre la escritura y su efecto, y por tanto entre el autor y el espectador. En este lugar de la mediación se encuentra también otro factor, el del azar, que une al *happening* con el dadaísmo y con el principio de indeterminación (y con John Cage y su música aleatoria).

Esto relaciona estas cuestiones con las partituras de la música contemporánea, especialmente tras las manifestaciones musicales electrónicas y electroacústicas.

“se impone a los autores la necesidad de disponer de signos musicales que

⁴ LEBEL, J. J.: *Le happening*, Paris, Denoël, 1966, págs. 12-13.

⁵ DUCHAMP, M.: “El proceso creativo” en *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona, Gili Gaya, 1975, pág. 163.

⁶ No por casualidad Wolf Vostell trabajó para el gran cartelista Cassandre (Jean-Marie Moureau, 1901-1968) en París.

traduzcan más directamente la función real de los objetos. Dada la importancia creciente de los sonidos, que son algo distinto a las notas, nos falta un eslabón para unir el pensamiento musical con su realización”⁷.

“El Teatro está en la calle” es su primer *happening*, concebido como demostración urbana, exigente de la participación de los ciudadanos y basado en la importancia de lo trivial y de los objetos y productos de los medios de comunicación. Se realizó en 1958 en la Rue tour de Vanves de París donde se encontraba el estudio de Cassandre. Vostell animaba al paseante a pararse y rasgar carteles, y a seguir los gestos o acciones que les sugerían los mismos tras despegar los que había encima: si tras arrancar un cartel aparecía una botella de vino, el artista invitaba al público a comprar y beber una botella de vino...

Las reacciones de los participantes de la acción fueron muy desiguales y apenas queda alguna información sobre su repercusión social o artística: Vostell era un artista desconocido. Con *Skelett* (1954) y *El Teatro está en la calle*, Vostell puso en práctica su teoría del *decollage* en sus primeros años.

Instrucciones y manifiesto⁸ tuvo el *happening In Ulm, Um Ulm, und Um Ulm Herum* (*En Ulm, dentro de Ulm y alrededor de Ulm*, 1964), el más importante de Vostell. En el manifiesto *Lo que yo quiero* exponía su deseo de romper los límites entre arte y vida, entre artistas y espectadores, así como su apoyo conceptual al arte intermedia: el producido en el espacio, con ruido, junto a los acontecimientos de la realidad.

Esta obra comenzó en el teatro de Ulm con la conferencia-actuación de Claus Bremen, Kart Fried y Wolf Vostell en la que se realizaban acciones minimalistas de actos cotidianos y se invitaba ya a los participantes a agruparse por parejas, vinculadas por la unión azarosa de las dos mitades complementarias de hojas de periódico que habían sido cortadas y desordenadas previamente. El signo del azar gobernaba esta acción imprescindible como conformación de la obra: el *collage* después de un *decollage*, la creación tras de la destrucción (de las hojas de periódico) definía ya al *happening* en, quizás, sus dos principios más importantes, el azar y la dicotomía creación/destrucción (que representa el término *decollage*).

A partir de aquí, las parejas montaban en un autobús y emprendían un viaje por lugares donde ocurrían sucesos. Mientras permanecían en los autobuses recibían mensajes de publicidad, grabados en cintas magnetofónicas, de revistas y otros medios, que habían sido manipulados previamente por Vostell, convirtiéndolos en

⁷ SCHAEFFER, P.: *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 248.

⁸ En un manifiesto de Itzehoe, el 22 de septiembre de 1965, Vostell iguala (con signos matemáticos de igual) *Happening* a ser, así como a situación de sentimiento, sensación de movimiento, sensación de esfuerzo, movimientos conscientes, pensamientos activos, reacciones directas, cambiar el torso, cambiar la mirada, composición de palabras, fonación de tonos y sonidos, sentido del gusto, sensación de ruido, experiencia, sentido de tonos, atención óptica, percibir movimientos, palpar sentimientos, sentimientos de temperatura, obrar con reflejo, movimientos individuales, sensación de contacto, pensamientos ópticos, movimientos visuales, música óptica, música mental, pintura mental y acción mental.

mensajes sin sentido o como ruido de fondo perturbador y permanente.

El *happening* de Ulm, con subtítulo *Happening de 24 desdibujados sucesos*, se produjo el 7 de noviembre de 1964 con la participación de unas trescientas personas. Su estructura era enormemente compleja, lo que demuestra su guión muy desarrollado y un *planning* temporal incluso excesivamente estricto: se describían las acciones, su lugar, el tiempo que debían durar, las tareas de los colaboradores...

Aún así se producían sensaciones de angustia entre los participantes, que no siempre llegaban a tiempo, pues no conocían los lugares por los que iba a transcurrir cada suceso, ni su duración o su fin, lo que imprimía cierta desorganización. El *happening* de Ulm podría caracterizarse por una estrecha mezcla de organización y azar, una nueva prueba de la fuerza creativa de términos contradictorios en arte (*decóllage*).

El objetivo artístico de Vostell consistía en la evocación de situaciones límite de violencia que podía sufrir la humanidad. El espacio era la ciudad, el campo, lugares militares, religiosos... El medio de conexión vital entre los asistentes era el recorrido y las sensaciones acústicas y visuales destructivas y de toma de conciencia.

A pesar de la intensidad de las seis horas de su duración, podrían subrayarse algunos momentos culminantes.

En primer lugar, es especialmente recordada y citada la acción en una sauna, sugiriendo los campos de exterminio de Auschwitz, uno de los momentos de mayor desasosiego, imitado en *happenings* posteriores por artistas de variadas nacionalidades.

En otro suceso, el campo parecía un cementerio, por los huesos esparcidos y lamparillas de muertos que había en él, y en este lugar los asistentes debían contar relatos de su vida. Después eran quemadas dos televisiones en un basurero y posteriormente se ofrecía comida en un matadero industrial entre los ganchos para colgar las piezas.

El *happening* en Ulm fue criticado y alabado por toda la prensa internacional, llegó incluso al Parlamento Alemán y tuvo gran repercusión en el ámbito cultural alemán, donde el *happening* se consideraba una manifestación artística de primer orden en ese momento. Por otro lado, en él se originan conceptos que serán extensamente tratados en la obra del artista, como, por ejemplo, el interés por el hormigón y las continuas referencias al consumismo y a la guerra, base para sus posteriores *Nueve Decollages* y *You*.

En 1965, llega la acción *Phaenomenon*, desarrollada en los alrededores del aeropuerto berlinés de Tempelhof, donde doce artistas amigos de Vostell (pertenecientes a la Escuela de Berlín) y él mismo (los "fenómenos humanos"), realizan acciones repetitivas en un cementerio de coches. Se trata de un evento desbordado por el caos donde predomina el individualismo de los intérpretes (actores) que realizan cosas totalmente dispares, sin conexión, rayando en el absurdo. Los aspectos estéticos del *happening* se centraban en las imágenes caóticas, la fenomenología de la acumulación, la importancia del ruido-música y el automóvil como medio artístico y estético, además de cómo fenómeno. Tras esta obra, el coche llegó a ser muy importante para Vostell y el cementerio de coches es para él "suceso plástico, la escultura más grande, el teatro popular de la cultura de la segunda mitad del siglo XX".

Berlín, 100 acontecimientos, 100 minutos, 100 lugares (1965) es un *happe-*

ning completamente distinto de lo anterior donde se llevan al arte los sucesos y acontecimientos de la vida. Consta de cien acontecimientos presididos por un reloj que trata de medir el tiempo de su realización, hechos absolutamente cotidianos pero minimalistas, conceptuales y unidos a la vida cotidiana, donde Vostell vuelve a querer decirnos que el arte es igual a la vida, que la vida es igual al arte. Destacan por su alto contenido político las acciones 62 y 63 en las que Vostell y Lettau sentados en la calle del 17 de junio (una de las grandes vías berlinesas interrumpida por el muro) se van separando espontáneamente en direcciones opuestas: Lettau hacia la Puerta de Brandemburgo y Vostell hacia la Columna de la Victoria. También destaca la acción 94, donde Vostell vierte diez kilos de azúcar junto al muro. La acción 99, titulada "Dándose cuenta de que no hay final", nos hace pensar en una forma tan abierta y flexible que niega la idea de estructura: no hay final porque el arte se ha confundido con la vida.

2. EL PRINCIPIO DE *DECÓLLAGE*.

El acontecimiento más definidor de su vida y que Vostell describe como fuente de algunos de sus *happenings* fue un accidente de avión en que presenció parte del cerebro del piloto muerto sobre un árbol. Según él, a pesar de la tragedia la naturaleza dominaba con su belleza y fuerza. Esta dicotomía creativa (belleza-destrucción, vida-muerte, silencio-ruido) es la que intenta describir con el término *décollage*, que plantea una amalgama dinámica de fragmentos de realidad entrecruzados y que respecto del sonido, se concibe como el principio que libera las capas acústicas durante la transformación cuando no la destrucción del objeto.

"yo empecé con una contradicción que encontré en el diario *Le Figaro*, el año 53, la primera página. Un avión se cayó después de su despegue, es decir, después de su *décollage*, dicho en francés. (...). Que un avión cayese apenas puesto en vuelo me parecía una contradicción dialéctica. Recurrí al diccionario y observé que en sentido estricto significaba despegar y morir. Me pareció una significación exacta del proceso destructivo de la vida. Enfoqué el dualismo que hay en todo el siglo XX de las cosas positivas y negativas implicado en cada cosa de la vida y sobre todo en los objetos contemporáneos como coche, televisión, radio y avión. Naturalmente, yo empecé a arrancar carteles y poco después claro me acordé que eso producía ruido. Un ruido muy simple pero se puede dar dinámica a todo eso"⁹.

Las relaciones de oposición invaden la obra y vida de Vostell (el construir y destruir, la escritura y el silencio, la vida y la muerte) pues la ambivalencia positivo-negativo está presente en todo acto humano. El *décollage* "afecta a la extracción de

⁹ IGÉS, J. (ed.): *Resonancias*, Málaga, Museo Municipal, 2000.

cualquier fenómeno (visual, fotográfico, objetos, acciones, acontecimientos o comportamientos) de su contexto familiar, cotidiano, confrontándolo con otros ámbitos distintos de la realidad, e incluso, contradictorios. A través de los más diversos recursos de la naturaleza procesal y temporal se articulan combinaciones inesperadas capaces de despertar una cadena asociativa, unos mecanismos sorpresa de lectura. El objetivo de este procedimiento será instaurar procesos mentales mediante una movilización de la percepción y de la fantasía a cargo de los diferentes modos de composición y representación¹⁰.

3. EL SONIDO: AMBIVALENCIA RUIDO/MÚSICA.

Los experimentos de Vostell con la música y el ruido en sus *happenings* son directamente deudores de las ideas que dieron lugar a la música concreta y la electroacústica, que bebían de la concepción de escucha reducida y de los denominados *objetos musicales* de Pierre Schaeffer. La escucha reducida es la que afecta a las formas propias y las cualidades del sonido, independientemente de su causa y sentido. Si además de esto los sonidos pueden fijarse mediante la grabación, se convierten en objetos, que pueden ser manipulados, procesados, transformados. En esto se basarán buena parte de la experimentación musical después de los cincuenta con autores como Ligetti, Stockhausen, Pierre Boulez... Vostell (y con él, todo el movimiento Fluxus) está cercano a esta concepción, con su elección de objetos cotidianos para crear música y ruido. De hecho, el primer evento Fluxus en Wiesbaden fue anunciado como un Festival Internacional de Música Novísima¹¹.

Y es que el ruido es el verdadero protagonista de la obra sonora-musical de Wolf Vostell, mediante su noción de *schwebung*, cuya traducción podría ser “una fluctuación que flota en el aire”, sensación que reproduce a causa de la cuasi-identidad de las fuentes sonoras en juego, como por ejemplo aspiradores, reactores, sierras mecánicas y otros objetos eléctricos cotidianos generadores de ruido. Muchas de sus acciones musicales tienen su origen en acciones cotidianas con objetos industriales. El *schwebung* “esa suspensión o acción de flotar” es aplicado también en *Elektronischer Papierblock* (1961) donde prensa un bloque de papel y pone altavoces para escuchar su sonido: “yo supe desde entonces que los ruidos son masa también y cuando ponía la mano encima yo podía tocar el ruido, la vibración” y en *Fluxus-Sinfonía para 40 aspiradores* (1964), considerada por Vostell como el origen de sus ambientes sonoros, que lejos de dejar su desarrollo al azar, cuenta con partituras distintas para diversas formulaciones presentadas en varios festivales.

Estas grandes masas vibratorias se combinan espectacularmente en *Le Cri* (1990) donde emplea irónicamente la “Sinfonía de los Mil” de Gustav Mahler con dos cuartetos de cuerda, cuatro leñadores, una orquesta femenina, zambombas, un piano, veinte televi-

¹⁰ Marchán Fiz *cit.* en AGÚNDEZ GARCÍA, J. A.: *op. cit.*, pág. 74.

¹¹ PATTERSON, B.: Extracto de su comentario a su concierto Fluxus en Madrid, 2002.

sores, cinco sopranos, un coro de treinta voces, treinta aspiradores, trombones, oboes y un coche accidentado para terminar con una acumulación de fuentes sonoras.

También vemos esta fluctuación en el coro de veinte voces con el que imita los sonidos de una autopista en *El jardín de las delicias*, en las veinte zambombas (instrumento de gran contenido sexual para él) de *El entierro de la sardina* y en la superposición de cinco grabaciones que constituye su cuadro-objeto *Música de los ángeles* (1981).

De igual manera, puede concebirse desde el punto de vista del *schwebung*, el estiramiento de frases en la interpretación para las sopranos que intervienen en *El jardín de las delicias* (1982) o en *Sonata-Fandango Música-Fluxus* (1975). En esta acción de *Fandango* uno de los dos violinistas ha de interpretar páginas de la Sonata nº 2 de Juan Sebastián Bach, interrumpida con cinta adhesiva que el intérprete comprenderá como silencios. Sin duda es una obra multimedia o *intermedia*, acorde con la terminología Fluxus de Dick Higgins, donde el artista "emplea una multitud de técnicas y materiales visuales, audibles, gestuales, para llevarlos a relacionarse en una especie de ópera interactiva en la que se solapa los distintos medios (...) es vano e inútil situar las partes de estas obras bajo los viejos criterios de ordenación de las unidades artísticas. Como los manieristas de la era barroca, Vostell rompe los muros de separación y exige una valoración del todo."¹²

Vostell se atrevió a trabajar los sonidos electrónicos, que incorpora directamente de osciladores y sintonizadores de radio como con su *Música dé-collage* (1976) o *Radio Fish* (1993), que dieron lugar a varios conciertos Fluxus.

En *El aeropuerto como sala de conciertos*, acción perteneciente a *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* (*En Ulm, dentro de Ulm y en los alrededores de Ulm*, 1964) expuso a 300 personas al ruido de tres reactores durante 12 minutos:

"Llevé al público, unas 300 personas, a un aeropuerto militar. Allí había tres reactores que se hicieron funcionar sus propulsores durante doce minutos. Como eran máquinas distintas, los volúmenes acústicos también eran distintos y se mezclaron. Esa es una pieza de participación en la que el público se encontraba, en una mezcla de ruido, en un círculo de unos cientos de metros ocupado plásticamente. Si se movía un poco la cabeza, el tono cambiaba a causa de ese movimiento. Si se daba una vuelta el cambio era mayor. El tono se podía vivir físicamente por todas las partes del cuerpo; lo corporal del tono se traducía en el propio cuerpo"¹³.

El ruido como manifestación sonora de diversos objetos definidores del contexto sociocultural del siglo XX tales como los aviones, los coches, la maquinaria se convierte en acontecimiento plástico, muestra de su naturaleza catastrófica:

¹² GIROUD, M.: *Vostell Intermedia*, en CD Le Cri, Edel Records, 1997.

¹³ *La nueva forma de bellaza es conocimiento*. Entrevista de Wolf Vostell con Gisela Nauck y Sabien Sanio sobre arte en vídeo, música y otras cosas en *Sara-jevo- 3 fluxus pianos*, Mallorca, Fundación Pilar i Joan Miró, 1994.

“Quise mostrar la fenomenología acústica de estos tres reactores para hacer visible el sonido del desastre, porque el avión de guerra está únicamente construido para producir desastres”¹⁴.

Con esta concepción del ruido, el contenido artístico pasa a ser contenido sociológico: el ruido (y su proceso de creación) es manifestación del presente social e histórico.

“Escuchar dos reactores durante un vuelo de cuatro horas es socioestéticamente más bonito y significativo –en la segunda mitad del siglo XX- que estar sentado durante cuatro horas ante una ópera de Wagner sin abandonar la butaca. Mi concepción multimedia consiste en yuxtaponer los procesos acústicos existentes y mezclarlos con las acciones del cuerpo”¹⁵.

A Vostell le interesa estudiar la fenomenología de la ciudad o medio rural con sus sucesos extraordinarios y sus metamorfosis, de ahí su diálogo con el espacio, con la calle, la naturaleza, lugares de posible comunicación o incomunicación de personas y seres orgánicos.

Vostell aborreció siempre el término “arte sonoro” y se afilió al sustantivo “música” para elevarla más, para extender sus límites y demoler sus condicionantes, transportarla hacia un universo de creación continua y acercarla a la vida. Resumidamente, la música, el ruido, para Vostell fueron, ante todo, efectos vivientes de las acciones y situaciones en que podían encontrarse y transformarse los peculiares objetos tecnológicos de la segunda mitad del siglo XX. Su estética del fragmento en construcción-destrucción, el *décollage*, fue su excusa para buscar y combinar materiales diversos y llevar el trinomio acción-cuerpo-ruido (música) a un conflicto fructífero a través del movimiento.

Dentro de lo musical, hay un ámbito que todavía puede ser tratado y es que los artistas Fluxus han venido haciendo uso del piano como fetiche u *objet trouvé*, objeto ideal para expresar el conflicto o rechazo de la tradición tanto en su sentido visual (era parte del salón de cualquier familia burguesa decimonónica) como musical. Así, Vostell lo toma como tótem en gran cantidad de formulaciones: lo incorpora como elemento más de sus *happenings*, especialmente en *La Siberia Extremeña* (1982); lo introduce en otro de sus objetos fetiches (el coche) para ser tocado con martillos por modelos en *El desayuno de Leonardo da Vinci en Berlín*; lo incorpora en esculturas monumentales y *happenings* como *Piano* (1989); lo destruye y/o combina con sierras eléctricas (*Sarajevo-3 fluxus pianos*) o lo entierra en hormigón en *Los desnudos y los muertos*.

Otro instrumento clásico como el violín aparece en *Suite hebraica para 7 violines* y *Sarajevo Musik*, y la guitarra española en algunos de sus cuadro-objeto como *El entierro de la sardina* (1986).

¹⁴ Wolf Vostell por LEPICOUCHE, Michel H.: en *Vostell y la música*, Cáceres, Catálogo Editora Regional de Extremadura-Consorcio MVM, 2004.

¹⁵ VOSTELL, W.: *Notas sobre música* en LOZANO BARTOLOZZI, M. M.: *Wolf Vostell*, Guipúzcoa, Editorial Nerea, 2000, pág. 116.

4. LA AFIRMACIÓN ARTE=VIDA.

Pero el aforismo definidor de su acción artística completa se resume en “Arte=Vida, Vida=Arte”, proveniente de Duchamp y de su concepto de “objeto encontrado” (*objet trouvé*). Si para Duchamp el arte consistió en el objeto totalmente descontextualizado, Vostell va más allá al decir que el hecho de ir en bicicleta o utilizar el urinario, el gesto humano corporal, el acto fisiológico es también creación artística: esto es, una teoría donde la vida queda unida o pegada al arte, puesto que cualquier acto humano es obra artística. De esta forma, impregnado de vida, el arte creará modelos para los demás, las obras generarán una enorme gama de preguntas dirigidas al espectador.

La afirmación “Arte=Vida, Vida=Arte” (al que seguía “la vida como ruido, el ruido como vida”) recapitula el programa utópico de todas las vanguardias de identificación arte=vida, que el movimiento Fluxus retomó mezclándolo con el principio de indeterminación. De hecho, la obra de Vostell puede explicarse como una creación de metáforas y analogías, de figuras retóricas con múltiples referencias a Jung y André Breton, la estética dadaísta, los objetos cotidianos de Marcel Duchamp o las obras Merz del alemán Schwitters. Todo ello con altas dosis de contenido crítico en un eterno debate con el presente.

Wolf Vostell, “ingeniero de la vida” y del arte decía de sí mismo: “Yo soy un realista que, gracias a una técnica realista, crea su propio realismo”. Su obra, como el *happening*, une arte y realidad. El conflicto definió su siglo, el siglo XX, en términos artísticos: el proceso de *décollage* y el azar representan esto. Su inteligencia y sensibilidad fueron puestas al servicio de un arte como diálogo entre el hombre, la realidad y los objetos propios de su época.

5. BIBLIOGRAFÍA.

- AGÚNDEZ GARCÍA, J. A.: *10 happenings de Wolf Vostell*. Mérida, Editorial Regional de Extremadura, Colección Artes Plásticas, 1999.
- CASTRO, F.: “Fluxus: la subversión de lo cotidiano” en *Panorama del arte contemporáneo, 1960-1990*, Oviedo, Caja de Asturias, 1995, págs. 131-155.
- DUCHAMP, M.: “El proceso creativo” en *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona, Gili Gaya, 1975.
- IGÉS, J. (ed.): *Resonancias*. Málaga, Museo Municipal, 2000.
- KAPROW, A.: *Assemblage. Environment & Happening*, Nueva York, 1966.
- LEBEL, J.J.: *Le happening*. Paris, Denoël, 1966.
- LOZANO BARTOLOZZI, Mª M.: *Wolf Vostell*. Guipúzcoa, Nerea, 2000.
- MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid, Akal, 1986.
- Sarajevo- 3 fluxus pianos*. Mallorca, Fundación Pilar i Joan Miró, 1994.
- SCHAEFFER, P.: *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Alianza, 1988.
- VOSTELL, W.: *Happening & Leben*. Berlín, Werk, 1970.
- Vostell y la música*, Cáceres, Catálogo Editora Regional de Extremadura-Consortorio MVM, 2004.

