



Seguir a @SinfoniaVirtual

WOLF VOSTELL: LA VIDA COMO RUIDO

Ana María Sedeño Valdellós

Doctora en C. Audiovisual Facultad de Ciencias de la Comunicación (Univ. de Malaga)

(Nº 1, OCTUBRE, 2006)

IMPRIMIR



[Volver a la Edición nº1](#)

[Ir a la edición actual](#)

MUSICOLOGÍA, ESTÉTICA

ABSTRACT

Wolf Vostell, nacido en Leverkusen (Renania) en 1932, fue uno de los más importantes integrantes del movimiento artístico y filosófico Fluxus y uno de los artistas multimedia más relevantes de la segunda mitad del siglo XX. Creador de un arte en contacto y conflicto directo con la vida y la sociedad de su tiempo, Wolf Vostell fue un ingeniero de la vida y como tal le gustó experimentar con todos los materiales disponibles: utilizó los medios gráficos, fotomecánicos (fotografía), electroacústicos (micrófonos y osciladores), pintura al óleo, acrílica, con cemento, cobre, plomo; objetos-partituras, conciertos de música, ambientes, acciones y happenings, cuadros-objeto, vídeo...

Palabras clave: Vostell, Vanguardia, Ruido, Fluxus

Wolf Vostell, nacido en Leverkusen (Renania) en 1932, fue uno de los más importantes integrantes del movimiento artístico y filosófico Fluxus y uno de los artistas multimedia más relevantes de la segunda mitad del siglo XX. Creador de un arte en contacto y conflicto directo con la vida y la sociedad de su tiempo, Wolf Vostell fue un ingeniero de la vida y como tal le gustó experimentar con todos los materiales disponibles: utilizó los medios gráficos, fotomecánicos (fotografía), electroacústicos (micrófonos y osciladores), pintura al óleo, acrílica, con cemento, cobre, plomo; objetos-partituras, conciertos de música, ambientes, acciones y happenings, cuadros-objeto, vídeo... Todo ello unido mediante su concepto de *dé-collage*. Además, fue el primer artista del siglo XX que emplea el aparato de televisión en sus obras detrás del lienzo de sus cuadros-objeto y sus piezas de automóviles.

Sin embargo, el material musical de Wolf Vostell está disperso y sus aportaciones a este campo no han sido tan analizadas como su material escultórico o sus happenings, pero es esencial y se encuentra en todo su trabajo (happenings, arte electrónico...).

En primer lugar, para Vostell el arte debe cumplir una estricta función social educativa. El artista debe instruir en el sentido de una educación compleja, en forma influencia invisible. El papel del artista es el de iniciador/mediador/intermediario. Vostell se sabe un documentador de su tiempo, que informa sobre lo que 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).

Tres son los conceptos o afirmaciones que definen y posicionan la obra de Wolf Vostell.

1. La afirmación Arte=Vida, Vida=Arte viene de Duchamp y su “objeto encontrado” (*objet trouvé*). Si para Duchamp el arte sería 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, es decir, 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.

Es a finales de los años cincuenta cuando funda Fluxus junto a George Maciunas, movimiento filosófico artístico que rompe con las categorías estético-morales preexistentes, que para él significaba “El comportamiento humano como música, como producción acústica, es decir, hacer música con objetos, ruidos y el cuerpo humano delante del público”.

El I Festival Fluxus se celebra en Wiesbaden en 1962 donde Vostell presenta *Kleenex*, definida como *Acción-Música-Dé-collage*. Consistía en borrar con ácidos fotografías de periódicos, escuchar el sonido amplificado con altavoces y en lanzar cien bombillas contra un gran cristal detrás del cual estaba sentado el público que podía ver cómo estallaban. Cada bombilla hacía un ruido diferente dependiendo de su forma y medida: “yo hice visible el ruido al mismo tiempo que la desaparición de la forma: cuando mantiene su forma hace luz, cuando la pierde hace ruido. Aquellas que no estallaban hacían un ruido apagado” (2).

La frase que quizás define mejor la postura estética de Wolf Vostell respecto al arte musical es “el ritual de la vida está acompañado por sonidos”:

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 (3).

Esto expresa perfectamente su afirmación “Arte=Vida, Vida=Arte”, a la que puede seguirle, en términos sonoros, “la vida como ruido, el ruido como vida”.

2. La noción de *Dé-collage*, 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. El acontecimiento más definidor de su vida y que él 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. La belleza permanece y el drama no es sino un epifenómeno cuyo sentido ha de decidir el hombre: esta dicotomía creativa (belleza-destrucción, vida-muerte, silencio-ruido) es la que intenta describir con el término *dé-collage*:

yo empecé con una contradicción que encontré en el diario Le Figaro, el año 53, en 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 (4).

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 *decollage* “afecta a la extracción de 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 representación.”⁽⁵⁾ Aplicado al ámbito musical:

Décollage es anti-música

Todo tipo de ruidos que proceden de la destrucción de los objetos- por ejemplo, una gran excavadora sostiene una bola de hierro y destroza con ella radiogramolas, radios que están funcionando, golpea contra otros objetos de hierro, la excavadora coge chatarra de hierro y lo deja después caer otra vez sobre la montaña de hierro viejo.

Hombre con martillo de hierro trabaja piezas de hierro y paredes como en obras de derribo-

Público recibe objetos en sus manos para destruirlos + acústico+ ⁽⁶⁾

3. El desarrollo de acciones y happenings, con los que inicia desde 1958 su interés hacia el sonido y la música: los sonidos son encontrados por el artista cuando los hace cambiar de estado (*décollage*) en el curso de una acción o happening.

Los experimentos de Vostell con la música y el ruido en sus happenings son directamente deudores de las concepciones 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, Luigi Nono... Pues bien, Vostell está algo cercano a esta concepción, con su elección de objetos cotidianos para crear música y ruido, pero va más allá: “Nos considerábamos la vanguardia...Stockhausen, Nono y Boulez ya eran cosa del pasado. De ahí que el primer evento Fluxus en Wiesbaden fuese anunciado como un Festival Internacional de Música Novísima”⁽⁷⁾

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.

Este fue el caso de un happening en el aeropuerto militar de la ciudad alemana de Ulm: *El aeropuerto como sala de conciertos* es una acción de *In Ulm, um Ulm und um ULm herum* (*En Ulm, dentro de Ulm y en los alrededores de Ulm*, 1964) donde expuso a 300 personas al ruido de tres reactores durante 12 minutos:

Una pieza que fue muy importante para mí –en una época en que compositores como Stockhausen hablaban continuamente de Quadrofonía, de acústica del espacio, de música experimental en el entorno- fue el happenign de 1964 En Ulm, dentro de Ulm y alrededor de Ulm . 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 (8)

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 televisores, 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 con las partituras de *Le Cri* (1990) donde coloca fotos encima de las notas o con *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.”(9)

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.

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 o *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 sus cuadro-objeto como *El entierro de la sardina* (1986).

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 *dé-collage*, 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. Este era el singular proceso de composición musical de Wolf Vostell, ingeniero de la vida, la música y el arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Agúndez García, J. A.: *10 happenings de Wolf Vostell*, Editorial Regional de Extremadura, Mérida, 1999, Colección Artes Plásticas.
- GIROUD, Miguel: *Vostell Intermedia*, en CD Le Cri, Edel Records, 1997.
- IGÉS, J. (ed.): *Resonancias*, Museo Municipal, Málaga, 2000.
- LOZANO BARTOLOZZI, M. M.: *Wolf Vostell*, Editorial Nerea, Guipúzcoa, 2000.
- *Sara-jevo- 3 fluxus pianos*, Fundación Pilar i Joan Miró, Mallorca, 1994.
- VOSTELL, W.: *Happening & Leben*, Werk, Berlín, 1970.
- *Vostell y la música*. Catálogo Editora Regional de Extremadura-Consorcio MVM, Cáceres, 2004.

NOTAS

- (1) Agúndez García, J. A.: *10 happenings de Wolf Vostell*, Editorial Regional de Extremadura, Mérida, 1999, Colección Artes Plásticas.
- (2) Conferencia en la Fundació La Caixa, Barcelona, 15-3-97. Transcripción de J. A. Agúndez en Agúndez García, 1999.
- (3) Wolf Vostell, *Notas sobre música* en LOZANO BARTOLOZZI, M. M.: *Wolf Vostell*, Editorial Nerea, Guipúzcoa, 2000, p. 116.
- (4) IGÉS, J. (ed.): *Resonancias*, Museo Municipal, Málaga, 2000.
- (5) Marchán Fiz en Agúndez García, 1999.
- (6) VOSTELL, W.: *Happening & Leben*, Werk, Berlín, 1970, p. 328, en *Vostell y la Música*, Catálogo Editora Regional de Extremadura-Consorcio MVM, Cáceres, 2004.
- (7) PATTERSON, B.: Extracto de su comentario a su concierto Fluxus en Madrid, 2002.
- (8) *La nueva forma de belleza 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*, Fundación Pilar i Joan Miró, Mallorca, 1994.
- (9) GIROUD, M.: *Vostell Intermedia*, en cd Le Cri, Edel Records, 1997.

Escrito por Ana María Sedeño Valdellós
 Desde España
 Fecha de publicación: Octubre de 2006
 Artículo que vio la luz en la revista nº 1 de *Sinfonía Virtual*.
 ISSN 1886-9505

81135844

SINFONÍA VIRTUAL. TU REVISTA DE MÚSICA Y REFLEXIÓN MUSICAL

ISSN 1886-9505 · www.sinfoniavirtual.com

desde 2006