

IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología
XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología
del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos
Aires, 2017.

Focos de subjetivación: John Cage junto a Guattari y Foucault.

Baquero, Tomas.

Cita:

Baquero, Tomas (2017). *Focos de subjetivación: John Cage junto a Guattari y Foucault. IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-067/5>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eRer/amv>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

FOCOS DE SUBJETIVACIÓN: JOHN CAGE JUNTO A GUATTARI Y FOUCAULT

Baquero, Tomás

Facultad de Psicología y Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Argentina

RESUMEN

El presente trabajo se propone situar ciertos elementos del pensamiento de John Cage, de sus reflexiones sobre la subjetividad y el arte (tal y como podemos encontrarlas en la serie de entrevistas reunidas en *Para los pájaros*, de 1970), a fines de ponerlos en diálogo con la noción de foco de subjetivación presente en Félix Guattari y la noción de práctica en la obra de Michel Foucault. Se trata de preguntarnos cuáles son los modos de generar y participar en prácticas que permitan trabajar con límites más difusos en torno a la “subjetividad”, pensándola junto a estos autores en clave de proceso de subjetivación, mediante el cual, pensamos, se accede a una libertad posible a construir. De este modo, se abordan tres expresiones utilizadas (de modo más o menos contingente) por Cage: “situación de circo”, “criterio estético negativo” y “música ecológica”, junto a su método de trabajo con el azar, intentando elucidar sus alcances y posibilidades para analizar prácticas (en particular las prácticas estéticas) en tanto focos de subjetivación.

Palabras clave

John Cage, Prácticas, Subjetivación, Félix Guattari, Artes

ABSTRACT

SUBJECTIVATION FOCUS: JOHN CAGE WITH GUATTARI AND FOUCAULT
The present work tries to locate certain elements of John Cage's thinking, his reflections on subjectivity and arts (as we can find in the interview named *Para los pájaros*, 1970), with the objective of put them into dialogue with the concept of the focus of subjectivation present in Félix Guattari and the notion of practice in Michel Foucault's work. The question is about the ways of generating and participating in practices that allow us to work with more diffuse limits around “subjectivity”, thinking together with these authors in the process of subjectivation, through which, we think, can understand freedom as a practice. In this way, three expressions used (more or less contingent) by Cage: “circus situation”, “aesthetic negative criterion” and “ecological music”, along with his method of working with random, are approached, trying to elucidate his scope and possibilities to analyze practices (in particular aesthetic practices) as foci of subjectivation.

Key words

John Cage, Practice, Subjectivation, Félix Guattari, Arts

Introducción

Junto a Guattari (1996), antes que pensar en subjetividades ya dadas, nos interesa pensar en condiciones de producción para la subjetividad, en condiciones en las que ciertas instancias tanto colectivas como individuales emergen como “territorio existencial sui-referencial” (Guattari, 1996:20), permitiendo ciertos modos de pensarse, de vivir, de comunicarse. Desde el autor, se habla de situaciones que constituyen “focos locales de subjetivación colectiva” (Guattari, 1996:17) (tales como trabajaba en la clínica de La Borde), que no son meramente una remodelación de subjetividades anteriores a la situación, sino que, en la práctica (Foucault, 1996), proporcionan condiciones para una creatividad, para una producción novedosa de la subjetividad: intenta captar la subjetividad en su “dimensión de creatividad procesual” (Guattari, 1996:25). En tanto implican procesos de subjetivación, “no existen paralelismos ni pequeñas cuerdas entre un organismo-sujeto y una práctica” (Guattari, 2010:72). Así, las numerosas experiencias y reflexiones realizadas por John Cage en torno a la subjetividad, en función de sus composiciones musicales y a sus *happenings*, para lo cual el azar resultó un método fundamental, constituyen quizás una herramienta a utilizar (en el sentido foucaulteano de la expresión) en esta dirección.

Situación de circo

*“Permitir que cada persona,
al igual que cada sonido,
sea el centro del mundo”*
John Cage, *Para los pájaros*

Un elemento azaroso es un elemento que no puede comprenderse, en términos musicales, como repetición ni como variación de uno anterior, que se revela a ser puesto en relación con otra cosa y de este modo mantiene su complejidad y su riqueza, persevera en sí mismo (Cage, 1982). El azar como método en Cage, supone que cada uno de los elementos azarosos sea puesto en un libre juego de interacción con los demás elementos, por lo cual supone la capacidad de interpenetración y no-obstrucción[i] entre ellos. Dichas relaciones que se conforman entre los elementos lo hacen sin vistas a un modelo, de modo que el azar supone para Cage la posibilidad de escapar a las propias tendencias a organizar o modelizar para decidir sobre los sonidos, dando lugar a la interacción entre factores heterogéneos, que constituyen redes de operaciones al azar. En las *situaciones experimentales* tal como las entiende Cage, no debe haber nada predecible, ni obligaciones ni prohibiciones: la música deja de ir hacia una dirección determinada, para ir en cualquiera de ellas.

Así el azar constituye una herramienta práctica de composición: “una vez dotada cada frase de sus instrumentos, pregunto al I-Ching cuántos de ellos deben intervenir. Si pueden intervenir catorce, el I-Ching me designa seis. Obtengo seis especies de instrumentos. Interrogo de nuevo al I-Ching: ¿cuáles serán, de esos catorce instrumentos iniciales, los seis que van a ejecutar?, ¿cuántas notas, y qué notas de la frase interpretarán?, ¿en qué forma?, ¿debemos mantener cada nota hasta la siguiente, cortarla o dejarle su duración propia? Etcétera.” (Cage, 1982:176). Al mismo tiempo señala Cage que no debe estar librado al azar absolutamente todo, más bien parecería ser una herramienta desarticuladora de ciertos modos prescriptivos de abordar una situación, pero que tampoco debería convertirse en un modelo, sino utilizarse en la medida en la que funcione como posibilidad a de la aparición de lo contingente. Entre las cosas libradas al azar que son mencionadas en *Para los pájaros* encontramos desde la cantidad de palabras que debe tener un texto a escribir hasta los libros de una biblioteca a ser estudiados por un grupo de estudio. Habrá que hacer el esfuerzo por notar en cada caso, que allí donde la expansión es aparentemente anárquica, puede quizás pensarse también como contingente, emergencia de singularidad (Guattari, 2013).

Esta manera de pensar y concebir los sonidos, librándolos a sí mismos, no solamente se ve sus consideraciones sobre la música: *cada sonido*, y también *cada persona*. Para Cage (1982:206), “la música por sí sola rara vez basta para introducirnos en la vida”, de modo que será frecuente también una búsqueda a través de la teatralización, de la espacialización de la música. En los *happenings* realizados por Cage (los cuales prefiere llamar eventos, reuniones), *todos deben estar en el centro*. Lo fundamental se trata de la reunión, que Cage se limita a *sugerir*: carece luego de importancia quién(es) funciona(n) como focos de organización. Así, las reuniones serán al modo de una forma de teatro que no supone el seguimiento de un texto. Se da así una situación en la cual ningún moderador se hace necesario, sea cual sea la razón de la intervención: como en aquel caso en que los estudiantes del departamento de música de Vincennes incitaron al público a circular agitando carteles para forzar el desarrollo previsto de la reunión, convirtiéndose en “policías voluntarios” (Cage, 1982:157).

Del mismo modo en que lo mencionábamos para el caso de la música, la unidad de la *situación*, de la reunión, podrá verificarse, y estará dada por una composición que, si bien no implica un sistema de relaciones preestablecido, funciona según el establecimiento de relaciones de no-obstrucción: “las cosas se interpenetran con mayor riqueza y mayor complejidad cuando yo no establezco ninguna relación” (Cage, 1982:88).

De este modo podríamos llegar a lo que Cage (1982:179) llama una *situación de circo*. Una situación de circo es un proceso que toma dimensiones y cualidades tales que, a pesar de que sobrevengan elementos que intentarían funcionar como medida, elementos “expresivos”, o cualquier otro de tipo policiaco, ya no son capaces de desnaturalizar el proceso: son arrastrados por él y no pueden dominarlo, no pueden determinar la situación. Lo que se dice, lo que sucede, no consiste en tal o cual objeto, en tal o cual sonido, palabra o acción, sino que todo remite al proceso y a una apertura hacia él, *hay la situación de circo*. Puede distinguirse así de una

situación de espectáculo (Cage, 1982:243) en la que, por ejemplo, ante la aparición de un grupo de acróbatas, una reunión toma la forma ya conocida del espectador-escenario central. O también de una *situación de juego*, en el sentido de aquellas situaciones en las que un sistema de reglas organizador separa a un grupo de jugadores del resto del *mundo*.

En una obra, una composición, una reunión, habrán elementos, objetos particulares que podrán remitir a tal o cual sentido, a tal o cual organización de la escucha o de los cuerpos, pero será *en ocasión de* un proceso, que se tiene a sí mismo por fin (Deleuze-Guattari, 2007). Junto a Guattari, podríamos pensar que la *unidad múltiple* se conforma según un foco de auto-producción que no está fuera de ella misma: “la obra no está allí para entregar un mensaje, sino para dar testimonio de un proceso de auto-producción” (Guattari, 2015:126). No hay distinción entre artista, público y material de producción, todo es arrastrado por el agenciamiento colectivo hacia un funcionamiento: una situación de circo *funciona*.

Criterio estético negativo

“La filosofía nos enseña a despojar a las cosas y los seres de su sentido peyorativo.

Se trata de dar cuenta, eso es todo. Se trata de describir, y las cosas no deben nada a nuestras reprobaciones y tampoco a nuestras apoloías.

Que esto sirva de introducción a un mundo desagradable.”

Gilles Deleuze, *Decires y perfiles*

Este tipo de experimentaciones, a través del azar como recurso para llevarlas a cabo, podríamos pensarlas (y sentirlas) en Cage como un intento por *dar cuenta de lo que hay*, del mundo: “lo que es no depende de nosotros, sino que nosotros dependemos de eso. Y debemos acercarnos allí. Esa es la función del arte actual (...), acercarnos al proceso que es el mundo” (Cage, 1982:91).

“Los sonidos no tienen un propósito, simplemente son” (Cage, 1982:98), cada sonido tendrá su propia vida, y una vida no es algo que pueda someterse a voluntades de repetición: “jamás puede convertirse en un ejemplo de vida, un ejemplo para otra vida” (Cage, 1982:102). De modo que es propio del pensamiento y la exploración de Cage el reconsiderar aquello que cae bajo la nominación de “materia musical”, que la elección de material pueda ser libre, y así permitir el ingreso, por ejemplo, de los ruidos, no rechazarlos en tanto ruidos. Para Cage, si al utilizar operaciones de azar aparecen sonidos que se hubiese preferido que no estén, hay algo ilícito en esa preferencia porque lo que hay es que efectivamente ese sonido surgió y por lo tanto debe ser aceptado, debe poder tomar su lugar. Un *criterio estético negativo*, según la expresión de Cage (1982:111), podría entenderse entonces como todo aquello que se opone, que obstaculiza “una *actitud estética* que debería abrirse cada vez más a todo lo que pueda suceder” (Cage, 1982:111), es decir, aquellos criterios que nos alejan del *proceso del mundo*, de *lo que hay*: aquellos modelos, aquellas preferencias ilícitas. Estar alertas, al modo del mangrullo, de toda forma posible de criterios estéticos negativos es quizás una *introducción a un mundo desagradable*, modo burlón de dar una bienvenida a lo que había, de decir que por realidad se entiende lo mismo que por perfección

(Spinoza, 2004), que a diferencia de la ética, ninguna moral deja conocer nada (Deleuze, 2006).

Comenta Cage que escribe mediante operaciones de azar para liberar a la música de todo juicio de gusto, de todo amor y todo odio. Hay un uso con aires wittgensteinianos[ii], y ese uso funciona, no hay necesidad de un significado más allá de la situación de hecho. De otro modo, dirá Cage (1982:189), “uno se encierra en un discurso para no ir al concierto”: imagina y cree conocer algo antes de que haya sucedido. Como por ejemplo el concierto en torno a la obra *Vexations* de Erik Satie que Cage organiza, el cual duró dieciocho horas, y en el que los espectadores acabarían comiendo, durmiendo o realizando otras acciones, formas del proceso que colonizan a la situación de espectáculo y a desvían, lo cual era imposible anticipar *sin ir al concierto*. El empeño, nuevamente, estará puesto en aceptar todo lo que ocurra.

Música ecológica

“Una nueva dulzura está, aquí también, por inventarse”

Félix Guattari, *¿Qué es la ecosofía?*

Qué hace cada quién, lo importante es que el individuo se sitúe “en el flujo de todo lo que sucede” (Cage, 1982:57), franqueando la *muralla* yoica, que separa interior y exterior. Abriendo el individuo al mundo, “heroísmo hay cuando se acepta la situación en que se está” (Cage, 1982:58), en la *introducción a un mundo desagradable*. No insistir con el yo, señala Cage la importancia de saber tomar distancia de él. Trabajar en equipo, de la misma manera que también el azar, contribuye a liquidar las “costumbres del yo” (Cage, 1982:172), a través de la multiplicación. Del mismo modo dirán Deleuze-Guattari (2005:9): “como cada uno de nosotros ya era varios, en total ya éramos muchos”.

La relevancia en dicha pregunta por la escucha, por abandonar todo criterio estético negativo, se sitúa al entender la percepción no como una afección pasiva, sino, al decir de Roger Chambon, como una *percepción productiva*: aparición de mundo, construcción de realidad (Guattari, 2013:20). No como aquello que dice de una interioridad particular, dispuesta a tal o cual percepción, sino de la disposición teatral de las percepciones que acontecen en cuerpos. Resistir es en parte reconstruir una sensibilidad, como camino a una creatividad posible a través de un trabajo sobre la estética, pero no solo ya en el arte, sino en toda forma de vida, “aquello que se enuncia en las fronteras de la resistencia” (Guattari, 2015:80).

En este punto podría traerse la expresión de Cage: una *música ecológica*, es decir, “una música que permita habitar el mundo (...). El mundo tal y como es, y para ello es preciso que habitemos en forma nueva” (Cage, 1982:269). En este sentido, la música que se propone Cage es ecológica, o incluso ecología, en tanto no se distingue del mundo: la música del hombre que continúa la música de la Tierra, la que permiten las flautas por las que circula el mismo viento que sale de mundo y en los valles de las montañas (Chuang Tsé, 2002). Las ficciones son cosas muy serias, los modos de inventar *nuevas dulzuras*, nuevos modos de ser afectados, de habitar el mundo. Y en este sentido, la música como máquina que existe gracias a ese exterior, que implica la pesquisa de *criterios estéticos negativos* que permitan reconocer, participar, habitar *situaciones de circo*. Así,

quizás, interior y exterior no quieran decir nada (Deleuze-Guattari, 2007). Las llamadas “máquinas estéticas” son productoras de mutaciones en la subjetividad, de modos de ver, sentir, de ser afectado. El arte, en este sentido, cumpliría un rol de heterogénesis respecto a la sensibilidad (y, en consecuencia de la subjetividad), contra la homogénesis capitalista (Guattari, 2015:117). Hay un trabajo, una elaboración de reapropiación de la propia percepción, la posibilidad del vagabundeos existenciales, al decir de Percia (2013), expulsados de los territorios restrictivos del yo.

“Tengo necesidad de ser yo mismo mientras viva. Como si fuese un sonido” (Cage, 1982:295). Hay la situación de circo, y se trata de experimentar aquello que *conviene* a uno, y esta subjetividad que experimenta, nos dice Cage, no es la del yo, sino la del oyente, la del observador. Hay un *sí mismo* que no se reduce al yo, no es un yo, sino que “más bien representa el hecho de que cada uno de nosotros está en el centro de mundo” (Cage, 1982:297). La genialidad de Cage es quizás esa posibilidad viva de generar criterios estéticos y prácticas, entendidas siempre como la multitud de las reuniones realizadas y no como el modelo de la acción, que en su momento pudieron efectivamente dar lugar a *situaciones de circo*, y a sus respectivos procesos de subjetivación heterogéneos.

Diremos entonces, siguiendo a Revel (2009), que todo punto, toda práctica donde un proceso de subjetivación es posible, lo es también un proceso de resistencia. Las disputas y las torsiones en torno a los procesos de subjetivación son disputas en torno a una libertad que es posible construir. Deleuze (2003; Foucault, 1992) es sumamente insistente en este punto de Foucault que podemos ubicar en los años posteriores a la publicación de *La arqueología del saber*, en los usos políticos y en la centralidad de la obra para pensar *lo actual* que el filósofo ya ve y señala, casi anticipando los propios movimientos de Foucault. Así, la nota central del GIP, antes que ser la posibilidad de la comunicación entre cárceles, o incluso antes que ser la posibilidad de la difusión de información, es la toma de la palabra propia, el hablar en el propio nombre. Allí “la posibilidad de la resubjetivación es infinitamente más importante que los logros concretos que se arrancan al poder” (Revel, 2009:74). Como nos dice Deleuze en su entrevista con Foucault de 1972 (Foucault, 1992), es Foucault quien nos ha enseñado la indignidad de hablar por los otros, la necesidad de que la “teoría” deje que quienes hablan, *lo que habla*, hable(n) por sí solo(s). *Cada sonido por sí mismo, su propia vida*. No basta con dar la palabra, sino que se deben generar condiciones de ese ejercicio de escucha-enunciación. *Una escucha que permita la apertura a cualquier sonido*. En este sentido, puede pensarse la experiencia del GIP, en la cual se confisca, al menos por un momento, el poder de hablar, los presos vuelven a ser sujetos de su propia historia (Revel, 2011). *Cada persona, y cada sonido, el centro del mundo*.

NOTAS

[i] Donde se utiliza la expresión de Cage “no-obstrucción” debe entenderse, según sus propias referencias a través de Suzuki y Chuang-Tsé, junto a la tradición taoísta: “*wu-wei*” también traducido como “no-acción”, “no forzamiento” o incluso “espontaneidad”, en tanto ausencia de intencionalidad: *Maestro Zhuang Zi* (2002) prólogo de Yodeta Zarzalejo.

[ii] Cage mismo habría leído las *Investigaciones* de Wittgenstein (Cage, 1982:189).

BIBLIOGRAFÍA

- Benasayag, M. (2013) El mito de individuo. Buenos Aires: Topía.
- Benasayag, M. (2010) Las pasiones tristes: sufrimiento psíquico y crisis social. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cage, J. (1982) Para los pájaros. Caracas: Editorial Arte.
- Cortázar, J. (2011) "Instrucciones para John Howell" en Todos los fuegos el fuego. Buenos Aires: Alfaguara.
- Tsé, Chuang (2002) Maestro Chuang Tsé. RBA: Barcelona.
- Deleuze, G. (2016) "Decires y perfiles" en Cartas y otros textos. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2007) "Spinoza y la certidumbre en la creación" en Pintura: el concepto de diagrama. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2006) "Sobre la diferencia entre la ética y una moral" en Spinoza: Filosofía práctica. Buenos Aires: Tusquets.
- Deleuze, G. (2003) Foucault. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2007) Anti-Edipo. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2005) "Introducción: Rizoma" en Mil Mesetas. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2012) Supervivencia de las luciérnagas. Madrid: Abada Editores.
- Foucault, M. (1996) ¿Qué es la Ilustración? Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. (1992) "Los intelectuales y el poder" en Microfísica del poder. Buenos Aires: La Piqueta.
- Guattari, F. (2015) ¿Qué es la ecosofía? Buenos Aires: Cactus.
- Guattari, F. (2013) Líneas de fuga: Por otro mundo de posibles. Buenos Aires: Cactus.
- Guattari, F. (2010) Deseo y revolución: Diálogo con Paolo Bertetto y Franco Bifo Berardi. Buenos Aires: Lobo Suelto!
- Guattari, F. (1996) Caosmosis. Buenos Aires: Manantial.
- Nancy, J-L. (2015) A la escucha. Buenos Aires: Amorrortu.
- Percia, M. (2013) "Noticias sobre Félix Guattari" en Revista Antropos Moderno. Disponible en: http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=339
- Preciado, B. (2010) "Multitudes Queer: notas de una política para los anormales" en Revista Multitudes, nº12. En: http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id_rubrique=141.
- Revel, J. (2011) Foucault, un pensamiento de lo discontinuo. Buenos Aires: Amorrortu.
- Revel, J. (2009) Diccionario Foucault. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Spinoza, Baruch (2004) Ética. Madrid: Editora Nacional.