



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Música

Danger music: la música como vehículo para
experimentar la emoción de peligro.

TESIS

Que para obtener el título de
Licenciado en Música-Composición

Presenta

Alfonso Emanuel Santillán Vázquez

Asesor:

Dr. Manuel Rocha Iturbide



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Esta tesis me llevó un largo tiempo y durante esos meses que se convirtieron en años hubo mucha gente que me ayudaron a conseguir este sueño.

Primero que nada agradezco a mis padres por haber estado conmigo desde siempre e impulsar mi meta de ser músico, a veces no comprenden muchas cosas pero todo el tiempo están ahí si los necesito.

A mis maestros, que pusieron todo su empeño en que mi trabajo fuera lo mejor posible y explotara todas mis capacidades, en especial al Dr. Manuel Rocha Iturbide en quien ahora encuentro un colega y un apoyo inmenso en el ámbito profesional.

Índice

Tabla de contenido

AGRADECIMIENTOS	2
ÍNDICE	3
1.- INTRODUCCIÓN	5
2.- ANTECEDENTES: EL PELIGRO EN OTRAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS	8
3.- MARCO TEÓRICO	14
3.1.- DE LA FILOSOFÍA – ARTE Y ACCIÓN	14
3.2.- DEL PERFORMANCE.....	17
3.3.- DEL ARTE CONCEPTUAL.....	20
3.4.- DE LA PSICOLOGÍA	22
3.4.1.- <i>Sensación, percepción y emoción</i>	22
3.4.2.- <i>Miedo, peligro, angustia y pánico</i>	26
4.- DICK HIGGINS Y EL <i>DANGER MUSIC</i>	31
4.1.- ANTECEDENTES.....	31
4.1.1.- <i>Futurismo</i>	33
4.1.2.- <i>Marcel Duchamp</i>	35
4.1.3.- <i>Bauhaus</i>	38
4.1.4.- <i>De Stijl</i>	39
4.1.5.- <i>John Cage</i>	40
4.1.6.- <i>Fluxus</i>	43
4.2.- ANÁLISIS DE LAS PIEZAS DE <i>DANGER MUSIC</i>	45
4.2.1.- <i>Danger Music Number One</i>	48
4.2.2.- <i>Danger Music Number Two</i>	48
4.2.3.- <i>Danger Music Number Three</i>	50
4.2.4.- <i>Danger Music Number Nine</i>	50
4.2.5.- <i>Danger Music Number Eleven</i>	51
4.2.6.- <i>Danger Music Number Fourteen</i>	52
4.2.7.- <i>Danger Music Number Fifteen</i>	53
4.2.8.- <i>Danger Music Number Seventeen</i>	53
4.2.9.- <i>Danger Music Number Twenty-four</i>	56
4.2.10.- <i>Danger Music Number Thirty-three</i>	56
4.2.11.- <i>Danger Music Number Fourty-one</i>	57
5.- ACERCAMIENTOS CONTEMPORÁNEOS Y DEL ENTORNO NACIONAL AL PELIGRO	58
6.- COMPOSICIÓN E INTERPRETACIÓN DE PIEZAS ORIGINALES	65
6.1.- PRIMER ACERCAMIENTO	65

6.2.- CONCEPTUALIZACIÓN DE PIEZAS ORIGINALES.....	66
6.2.1.- <i>Danger Music Alfa</i>	67
6.2.2.- <i>Danger Music Beta</i>	68
6.2.3.- <i>Danger Music Gamma</i>	69
6.2.4.- <i>Danger Music Delta</i>	70
6.3.- MONTAJE DE LAS PIEZAS.....	71
6.4.- <i>DANGER CONCERT</i>	77
6.5.- ANÁLISIS DE DATOS.....	81
6.5.1.- <i>Análisis Cuantitativo</i>	83
EDADES DE LOS ASISTENTES.....	83
<i>Frecuencia</i>	83
6.5.2.- <i>Análisis Cualitativo</i>	90
6.5.3.- <i>Reflexiones sobre el Danger Concert</i>	93
7.- CONCLUSIONES.....	94
BIBLIOGRAFÍA.....	96
9.- SITIOS WEB.....	100
ANEXO 1 : PIEZAS DE <i>DANGER MUSIC</i>.....	106
ANEXO 2: RESPUESTAS A PREGUNTA EN FACEBOOK.....	113
ANEXO 3: AVISO DE PRIVACIDAD, TÉRMINOS Y CONDICIONES.....	116

1.- Introducción

El presente texto pretende reflexionar acerca de los espacios intermediales creados a partir del contacto de la música con otras disciplinas como al performance y el arte conceptual, y de manera mas específica, ahondar en el papel que pueden jugar estos espacios como vehículos para la transmisión de la sensación de peligro.

Este interés surge a partir del encuentro con el trabajo creativo de Dick Higgins. Entre todo su acervo de piezas pueden encontrarse unas tituladas Danger music, lo cuál lleva a pensar acerca del papel que ha jugado el peligro o el miedo en la historia de la música, en una primera instancia dos elementos que parecen lejanos y hasta antagónicos, el encuentro entre estos promete una relación fructífera y con amplias posibilidades de exploración.

Con esto en mente, en el capítulo dos se plantean los antecedentes del peligro en diferentes artes de una manera general, ya que se establece una división primordial en cuanto al acercamiento que cada arte establece entre el miedo y los espectadores o creadores. Por tanto, estos ejemplos van desde el arte visual en el arte románico y el cine de horror hasta llegar a actos muy cercanos a las piezas estudiadas donde ya se puede hablar de performance en el movimiento futurista italiano.

En el tercer capítulo se intentan sustentar conceptualmente las maneras de hacer arte elegidas por Dick Higgins y por muchos de los artistas fluxus, se eligieron tres áreas del conocimiento para apoyar las posiciones estéticas e ideológicas de estos creadores: la filosofía, en particular la estética, los estudios de performance y la fundamentación del arte conceptual.

Estas tres ramas se conjugan de manera evidente en toda la producción de fluxus y de Dick Higgins, pero se pondrá especial atención en cómo estos conceptos se aplican a las piezas de Danger music, a sus objetivos e ideales.

Los autores en los que descansa todo el marco teórico fueron elegidos por las conexiones intrínsecas que tienen con algunos de los artistas fluxus o sus influencias, (es

el caso de John Dewey con John Cage) además de su relevancia actual en cada una de las áreas mencionadas.

El capítulo cuatro llega a las piezas nombradas más arriba y a su creador, el artista fluxus Dick Higgins, iniciando con una visión general de los antecedentes de este artista y del movimiento fluxus, abordando cinco influencias desde las cuales puede rastrearse el acontecer del movimiento y sus piezas tan diferentes e innovadores para la época de su elaboración. Dichas influencias son: El movimiento futurista italiano, Marcel Duchamp, la Bauhaus, la revista De Stijl y el compositor norteamericano John Cage.

Posteriormente a estos antecedentes se llega a un apartado sobre Fluxus, estableciendo el lugar que ocupó Higgins en este grupo además de cuáles eran las intenciones de este movimiento, su ideología, así como sus métodos de creación y ejecución.

Como sección final del capítulo cuatro se analizan cada una de las piezas de Danger music a las que se tuvo acceso, tanto en su viabilidad para ser presentadas en un formato de concierto como en su manera de abordar el peligro y de servir como vehículo para dicha emoción.

Después de esto, en el capítulo cinco se hace un recuento de acercamientos al peligro, pero esta vez desde un ángulo contemporáneo y en el contexto mexicano/latinoamericano, teniendo como meta el conocer que ocurrió con las ideas vertidas en las piezas que tenían esta emoción como tema principal de desarrollo en los sesentas. Dada la división en cuanto a la relación con el peligro que se plantea en el capítulo dos, en éste se da un mayor acercamiento con lenguajes artísticos no tradicionales que permiten la relación directa con el peligro, los cuales serían principalmente la instalación y el performance.

En el capítulo seis se llega a lo que convierte a este trabajo en una investigación artística, en la cual la investigación documental realizada afecta el quehacer artístico (musical) del investigador, ya que se reflexiona acerca de los espacios de oportunidad dejados tanto por Higgins y su Danger music como por los demás artistas mencionados en el capítulo cinco. A partir de esos vacíos y de una investigación propia se plantean piezas originales, las cuales se interpretaron en concierto público, encuestando a los asistentes y generando datos cuantitativos y cualitativos acerca de la experiencia de

peligro o miedo que generaron dichas piezas, con lo que puede seguir el desarrollo de nuevos proyectos y piezas con una mayor funcionalidad.

Se describen de manera detallada las etapas de creación de las piezas musicales/perfórmáticas, su montaje y presentación en público, para posteriormente llegar al análisis de datos y con esto tener una visión global de los alcances de esta investigación. Se termina con un capítulo de conclusiones en donde se exponen las ideas principales a las que se llegó después de todo el proceso y también aquellas tareas que quedan pendientes para futuros proyectos o algún otro interesado en esta materia.

2.- Antecedentes: el peligro en otras expresiones artísticas

El peligro en general, ha sido poco explorado en el arte a pesar de que la sensación de miedo es de las emociones primarias (como se expondrá en el siguiente capítulo en el apartado referente a la psicología). Como escribe Irene Velasco en su artículo *El miedo y la guerra*: "...desde el principio de los tiempos el hombre ha conseguido sobrevivir como especie por el mero hecho de que siente miedo hacia el peligro" (Velasco, 2017, p. 71).

A pesar de esto si se ha abordado el miedo y el peligro de manera indirecta o tangencial en diferentes lenguajes artísticos y diversas épocas. Se pueden mencionar, en la historia del arte plástico, referencias al miedo desde la época románica en el siglo XI, en donde podemos encontrar multitud de esculturas de monstruos, referencias al apocalipsis y al infierno (Velasco, 2017, p. 71). En este periodo histórico ni siquiera podríamos hablar de artistas como en el sentido moderno, menos aún de una función estética de estas esculturas y representaciones, en cambio tenían una función educativa y de control como explica también la psicóloga Irene Velasco:

Fué la época en la que el miedo tenía un carácter pedagógico ("o te portas bien o sufrirás"). El sufrimiento tenía que ver fundamentalmente con dar los huesos en el infierno y padecer multitud de castigos que reportaban en su mayoría un dolor físico. (Velasco, 2017, p. 71)

Teniendo esto en cuenta no se puede hablar aún de un accionar artístico que lleve, con una línea continua, hasta los acercamientos de Dick Higgins y diversos artistas de performance que trabajan con el miedo y el peligro directamente, pero puede hablarse de un intento inicial de transmisión de esa sensación o al menos de la conciencia por parte de los artesanos del siglo XI y posteriores del poder del arte visual.

Siguiendo ese mismo pensamiento se pueden referir infinidad de ejemplos que cruzan toda la historia del arte visual con representaciones tenebrosas y lúgubres de entidades míticas, deidades y criaturas, pudiéndose mencionar a manera de ejemplo algunos cuadros de El Bosco¹ (1450-1516) como *El jardín de las delicias* (pintado a

¹ Jeremy Bosch "El Bosco". Pintor nacido en Holanda en 1450 pero que realiza sus obras en Flandes. Fue el pintor preferido de Felipe II. "La inspiración fundamental de El Bosco son ideas extraídas de las sagradas

finales del siglo XV donde pueden observarse escenas impactantes, sobre todo en la tercera parte del retablo, la representación del infierno (Silva, S/F)) y hasta los disparates de Francisco de Goya² (1746-1828), en especial el *Disparate de miedo*, o la imagen perturbadora de *Júpiter devorando a su hijo*.

En el caso de otro lenguaje artístico, el escritor y estudioso de las letras Víctor Bravo reconoce que la conexión entre la literatura y el miedo se da especialmente con el paso a la modernidad. Divide este gran corpus de literatura acerca del miedo en tres. Puntualiza estas divisiones en el texto *El miedo y la literatura* (Bravo, 2005): la literatura de terror (donde se crea el imaginario de un satanismo absoluto), lo monstruoso e incomprensible que luego se somete a una explicación racional (de donde saldrá la novela policíaca) y la tercera que es aquella que coloca la experiencia del miedo en una situación <<entre>>, el autor explica:

...a medio camino entre lo explicable y lo inexplicable, entre la certidumbre y la ambigüedad, tal como se despliega en muchos textos de Poe, de Hoffmann, de Maupassant, de Quiroga, de Borges: el estremecimiento moderno del miedo, que no es sino una profunda experiencia del límite que se desplaza, entre lo familiar y lo extraño. (Bravo, 2005, p. 16)

Esta última corriente es la que se acerca más a las exploraciones que se llevarán a cabo ya entrado el siglo XX por artistas de diferentes áreas y antecedentes que intentarán darle una voz o un escaparate al peligro y al miedo.

De los ejemplos expuestos (en la literatura y el arte visual) es difícil seguir una trayectoria que lleve a las piezas de Danger music de Dick Higgins, la brecha más complicada de saldar es aquella de la intención. Como se vio en el caso de la escultura románica, el interés no era el crear una experiencia de miedo directa o poner en peligro

escrituras y otras obras de su época, pero muy tamizadas siempre desde su óptica muy personal” (ArteEspaña, 2006)

² Francisco José de Goya y Lucientes, más conocido como Francisco de Goya, fue un pintor español de los más influyentes del siglo XVIII y XIX. Nació el 30 de marzo de 1746 y murió en Burdeos, Francia el 16 de abril de 1828. (Canalhistoria, S/F)

real a los espectadores, sino mas bien hacer presente el miedo en un segundo plano, a algo posterior, una posibilidad latente que puede ser evitada si se obra de una cierta manera.

Con la literatura ocurre algo similar, el peligro no se experimenta en el momento en que se lee el texto. Los personajes y situaciones, aunque aterradores y sombríos, no tienen una presencia real, es psicológica y de manera indirecta.

En el mismo sentido se puede abordar una forma de arte que solo vio la luz a finales del siglo XIX y que ha prosperado inmensamente hasta nuestros días, el cine. Los adelantos tecnológicos permitieron dotar de movimiento a las imágenes y un paso natural para los directores y productores de cine en sus inicios fue el abordar el miedo en el cine de horror. Se considera que la primera película de terror de la historia es *Frankenstein* dirigida por Searle Dawley en 1910 (Sánchez, 2005), en esta misma época surgirían muchas películas con la intención de suscitar miedo, pavor o terror en los asistentes al cine, algunos ejemplos son: *El Golem* (Paul Wegener, 1915), *Häxan* (Benjamin Christensen, 1922) y *El jorobado de Notre-Dame* (Wallace Worsley, 1923).

Este género continuó creciendo y tiene implicaciones y cuestionamientos que no son ajenos a ninguno de los otros lenguajes artísticos pero que tienen especificidades que lo vuelven particular. No se abordarán en este trabajo las preguntas acerca de porqué las personas disfrutan el cine de horror (o cualquier otra expresión artística que lleve a la sensación de miedo) ni cuestiones de índole similar, aunque si es de interés del lector se puede consultar los siguientes autores, que si bien no figuran como elementos primarios en este texto sientan las bases para algunos argumentos que se expondrán a lo largo del texto: Jankovich (2002), Hussung (2016), Griffiths (2009).

Teniendo en cuenta todo lo anterior se podría argumentar que toda sensación de peligro es psicológica, que es un estado de la mente y no importa si el peligro es real o ficticio, la sensación es la misma y desde el punto de vista neurológico esto es verdad. A pesar de ello se puede hacer una delimitación de los campos de acción en diferentes artes y me parece ejemplar una división que ocurre en el bioarte que puede parecer fuera de lugar pero ayudará a comprender mejor el punto al que se quiere llegar.

Para analizar el bioarte existe una división en dos grandes secciones, el arte **biotemático** y el arte **biomedial**, lo que pretende esta división es colocar de un lado aquellas obras artísticas que tienen como tema la biología y la biotecnología (teniendo

todo el imaginario de los códigos genéticos, fotografía microscópica y hasta la anatomía para poder realizar obras con medios tradicionales como la pintura y escultura) y del otro los que trabajan con medios biológicos y biotecnológicos (aquellas obras en las que la vida misma es el medio: animales, insectos, plantas y hasta bacterias) (López del Rincón, 2015).

Puede generarse una analogía entre la división del bioarte y el tema de este texto, en donde, el distanciamiento del peligro real podría parecerse a la distancia con el medio vivo. Bajo esta visión los ejemplos descritos en párrafos anteriores serían de un arte en el que el peligro es el tema y no el medio para lograr la sensación. La literatura si llega a la sensación de miedo al igual que la escultura y el arte visual, pero no pone en peligro a las personas, ni siquiera se sienten en un peligro inmediato, pueden evitar ese peligro (como el del infierno) actuando de cierta manera.

Para que la experiencia del peligro se vuelva real se tendrá que abordar desde un arte mas corporal como el teatro, aunque no el teatro tradicional (que podría ser discutible si su acercamiento al peligro es temático o medial y dependería mucho de cada caso), sino una evolución del teatro que tenderá a conformar lo que llegó a ser el arte del performance.

Los inicios o antecedentes del performance se pueden encontrar en algunos actos de los futuristas italianos a principios del siglo XX, posteriormente en este texto se dará una introducción al futurismo, por ahora solo se van a mencionar dos acciones que empiezan a coquetear con la idea del peligro y que ya lo tienen como un medio, los espectadores de la obra llegan a las sensaciones de miedo y peligro de una manera física, real y contundente.

En el libro *Performance Art: From Futurism to the present* (Goldberg, 2014), RoseLee Goldberg hace un recuento de muchos de los eventos que pudieron ser catalogados dentro del arte del performance pero que ocurrieron antes de que éste se instaurara como disciplina autónoma. Entre toda esa información describe dos eventos que trabajan con la desesperación y locura en los espectadores, estos serán los primeros antecedentes desde los que se puede trazar una conexión directa con Higgins y sus piezas

acerca del peligro, se trata de *MADNESS* de Mario Dessy³ y *LIGHT* de Francesco Cangiullo⁴.

El primero de estos eventos, como su nombre indica, intenta abordar la locura de una manera aún teatral pero que se vuelve de performance al momento de incitar interacción con los espectadores y una reacción directa prevista desde el guión. Goldberg cita fragmentos de este guión en donde se explica que el protagonista de la escena se vuelve loco, poniendo al público en una situación de incomodidad y poco a poco se promueve un estado general alterado que tiende al pánico (Goldberg, 2014, p. 28).

Otro gran elemento del performance en esta pieza es el hecho de que se necesitan actores plantados dentro del público. Estos agentes, llegado cierto punto de desarrollo, gritarán y se volverán ellos mismos locos como una respuesta espejo ante el protagonista. Este elemento en particular es uno de los que no aparece en las piezas de Higgins (como se verá más adelante, capítulo cuatro), quizá por la simpleza de sus instrucciones/partituras, pero tiene un gran impacto en los espectadores y lleva a niveles más elevados las acciones que se llevan a cabo, escalándolas para tener una mayor compenetración entre artistas y público.

El segundo evento de los futuristas italianos que tiene que ver con la sensación de peligro es *LIGHT*, esta acción comienza con un escenario y auditorio completamente en oscuridad por tres NEGROS minutos, RoseLee Goldberg menciona que el libreto establece que “la obsesión por las luces debe ser provocada por varios actores dispersos en el auditorio, para que se vuelva salvaje, loco, hasta que todo el espacio este iluminado de una manera exagerada”⁵ (2014, pp. 28-29).

De nueva cuenta se vuelve primordial el uso de actores encubiertos dentro del público para así, por medio de la empatía, diseminar la sensación de locura, peligro o pánico. Este parece ser un dispositivo sumamente efectivo y relativamente fácil de llevar

³ La información referente a este personaje es poca, se sabe que fue amigo de Francesco Cangiullo y miembro del movimiento futurista como poeta y dramaturgo

⁴ “Pintor, escritor y poeta italiano. En 1910, conoce a Filippo Tommaso Marinetti, después de este encuentro, decide unirse al Futurismo inmediatamente. Participa activamente en las actividades futuristas y la edición de los manifiestos.” (Wallelector limited, 2017)

⁵ Traducción propia

a cabo, por lo cual se tomará en cuenta como un agregado a las piezas de Dick Higgins pasando el análisis de dichas piezas (Capítulo cuatro) y se llegue a la composición de piezas originales (Capítulo seis).

3.- Marco teórico

3.1.- De la filosofía – Arte y acción

En estética, el vincular el arte con la acción tiene una tradición que se remonta a los griegos.

En el *epos* homérico las empresas de los héroes constituyen el argumento de los poemas; en la tragedia la acción se desarrolla en presencia de los espectadores. Tanto el primero como el segundo producen un cierto efecto en el receptor; incluso la misma actividad poética, artística y literaria, ha sido entendida frecuentemente como un actuar, como un particular tipo de acción,[...] (Perniola, 2001, p. 151)

Pero en el pensamiento moderno ha sido Georg Wilhelm Hegel⁶ (1770-1831) el que ha profundizado en la conexión entre arte y acción. En sus lecciones sobre estética expone el desarrollo del ideal artístico y pone como de mayor importancia al “proceso a través del cual el espíritu, penetrando en el mundo, se ve obligado a salir de su propia calma para aparecer expuesto al dolor, a la infelicidad, al conflicto” (Perniola, 2001, p. 151). El arte en este sentido se presenta como una acción, un proceso de salirse de los lugares de comodidad que habían sido tan explotados en los siglos anteriores a Hegel y adentrarse a los rincones más oscuros de la sensibilidad humana. Agrega con respecto a la visión del arte de Hegel, Alejandra Ríos Ramírez:

Podría decirse, entonces, que con el arte el hombre se reconoce por fuera, aunque reconociéndose dentro del orden natural y, al mismo tiempo, pensándose a sí mismo en esa exterioridad, gana conciencia de sus más profundas inquietudes interiores. (Ríos, 2009, p. 123)

⁶ Filósofo alemán que desarrolló un esquema dialéctico que enfatizaba el progreso de la historia y las ideas de tesis a antítesis y de ahí a la síntesis. (Knox, 2018)

Esto conecta de manera directa con los principios del *Danger music* en donde lo que se busca es generar un auténtico sentimiento de miedo o peligro en los asistentes a un evento o los interpretes de las piezas. Lo que Hegel plantea como el artista saliéndose de su propia calma en las piezas de Higgins se traslada al público de igual manera, con la misma intensidad y participación que tiene el ejecutante.

Aunado a esto, también se explora el sentido de libertad, como se vió en el apartado de John Cage cuando se refiere al arte de Nam June Paik, a veces el espectador es enfrentado con sentimientos y sensaciones para los cuales no esta preparado o no se siente cómodo, “el arte como experiencia de conocimiento y de reconocimiento, permite que el hombre en su racionalidad amplíe los límites que la determinidad pone a su libertad” (Ríos, 2009, p. 124).

Para sustentar con mayor firmeza las piezas, acciones y happenings de Dick Higgins se vuelve indispensable ir más allá de el arte y la acción en Hegel para introducir el término de experiencia estética que desarrolla el filósofo americano John Dewey⁷ (1859-1952). Éste tiene una relación cercana con los fluxartistas y antecesores como John Cage y Merce Cunningham ya que el Black Mountain College estaba fundado bajo sus ideas y conceptos.

Un primer concepto que se necesita definir en términos de Dewey es el de experiencia, ya que sus tres obras principales tienen este concepto en el título: *La experiencia y la naturaleza*, *El arte como experiencia* y *Experiencia y educación*. Para Dewey la experiencia tiene dos vertientes. “Consiste, por una parte, en ensayar, por otra, en experimentar” (Brubacher, 1959, p. 282) esto refiere al método científico y la experimentación en cualquier ciencia, pero como sabemos, esto en sí no lleva a priori a verdades. Continúa Brubacher:

Para Dewey, la verdad o el valor de una experiencia dependen de la relación observada entre lo que se ensaya y su resultado. Si los resultados

⁷ “John Dewey fué el filósofo norteamericano más importante de la primera mitad del siglo XX. Su carrera abarcó la vida de tres generaciones y su voz pudo oírse en medio de las controversias culturales de los Estados Unidos (y el extranjero) desde el decenio de 1890 hasta su muerte en 1952...” (Westbrook, 1993, p. 289)

concuerdan con las previsiones, la hipótesis “se sostiene” y es verdadera o válida, dentro de los límites de la experiencia. (Brubacher, 1959, p. 282)

Aquí se habla de una experiencia en general, pero ¿Cuál es la diferencia entre una experiencia cotidiana y una experiencia estética según Dewey?

La segunda idea que salta a la vista especialmente en su libro *El arte como experiencia* (Dewey, 2008) y que responde a la pregunta del párrafo anterior es la intención de difuminar los límites entre la experiencia estética y la experiencia cotidiana, criticando aquellas teorías en las que se separa el arte, de la vida cotidiana y se le aísla.

Para este filósofo no existe una diferencia radical entre las experiencias cotidianas y las experiencias estéticas, cualquier experiencia puede ser estética “si, en vez de ser interrumpida y abandonada (como frecuentemente sucede), es retomada y llevada a término.” (Perniola, 2001, p. 156). Llevando el concepto de experiencia estética un poco más allá dice Carlos Montenegro:

La experiencia estética, comenzaría por ser en sí una experiencia común, [...]. No obstante, viene ésta originada desde un sentimiento estético, de manera que dicha experiencia es la fase madura y más elaborada que el simple sentimiento. (Montenegro, 2014, p. 98)

Con la experiencia estética definida como una experiencia que se lleva a su conclusión, la acción se vuelve bella en la medida en que hay una entrega a ella, hay dedicación y se combate por llevarla a su plenitud (Perniola, 2001, p. 156). Pero Dewey deja en claro que lo estético no es lo artístico o, dicho de otra forma, arte y estética son dos cosas distintas.

La estética se encuentra al interior del individuo, en la mente; permite deleitarse por lo bello o rechazar lo que no lo es, ya sea que esto provenga del artista, como también de su receptor. [...]

El arte por el contrario figura fuera del individuo. La obra de arte, más específicamente, es el resultado de una serie de eventos internos y externos de la criatura viva. (Montenegro, 2014, p. 98)

Esto no quiere decir que la experiencia estética no pueda ser llevada a ser arte, de hecho, Dewey plantea que la experiencia solo puede alcanzar la perfección cuando es plasmada en una obra artística porque “solo a partir del momento en que la experiencia se concreta en una obra aquélla se hace transmisible, comunicable y socialmente relevante” (Perniola, 2001, p. 158).

Todo lo anterior se refleja en el modo de hacer y de actuar de los artistas fluxus en sus piezas y eventos, la simplicidad de las acciones llevadas a cabo en presentaciones que llevan a la reflexión al público, aunque primero debieron de pasar por un proceso de conclusión y profunda reflexión en los artistas mismos para poder llegar a esa perfección que las vuelva transmisibles y socialmente relevantes (y yo agregaría artísticamente relevantes).

Un último punto de encuentro entre la filosofía de John Dewey y los artistas Fluxus es lo que se llamó **la musicalidad**, mencionada en la lista propuesta por Friedman y tratada en el capítulo anterior de este texto, y tiene que ver con la propiedad de las obras de arte y su democratización.

La obra, según Dewey, es siempre y virtualmente de dominio público; su pertenencia a un mundo común no depende de la publicación, de su exhibición pública o recepción, sino de su existencia física, la cual no hace sino solicitar un juicio. Por ello toda tensión entre lo individual y lo social se ve superada en el mismo momento en que se comprende la íntima coparticipación entre las dimensiones estética y artística. ¡Ninguna experiencia podrá jamás ser considerada completa mientras siga siendo estética, esto es, prisionera del sentir individual, como un sueño o una fantasía! (Perniola, 2001, p. 158)

3.2.- Del performance

El performance es un área intermedia del arte, pero las combinaciones que pueden dar como resultado son muy diversas. Definir este tipo de arte y enmarcar su teoría es una tarea difícil, pero se presentan varias definiciones desde dentro de los artistas dedicados a esta forma de arte y desde fuera con teóricos del arte.

Un hacer, algo hecho. (Elin Diamond citado en Taylor, 2012, p. 16)

Performance es un género el cual es presentado “en vivo” usualmente por el artista, pero a veces con colaboradores o performers. (Butler, 2018)

Para mí, el arte del performance es un “territorio” conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas. (Gómez- Peña, 2005, p. 203)

Con las definiciones presentadas solo puede observarse que el performance es un territorio en el que la parte que unifica es el **acto de hacer en vivo**, aunque muchas artes son en vivo, la música, la danza y el teatro, pero ¿Qué hace diferente al performance?

La doctora Virginia Spivey (2018) dice que el performance difiere del teatro tradicional en su rechazo a una narrativa clara, el uso de aleatoriedad o estructuras basadas en el azar y acercamiento directo con la audiencia. Con esto se comienzan a ver más características particulares del performance que lo apartan de otros medios.

Otra gran investigadora del performance, RoseLee Goldberg, escribe: “Históricamente, el performance ha sido un medio que reta y violenta las fronteras entre disciplinas y géneros, entre privado y público, entre la vida de todos los días y el arte, y no sigue ninguna regla” (1998, p.20).

Para poder dar lineamientos generales en los que este texto va a apoyarse se tomarán algunos componentes que va señalando la profesora Diana Taylor⁸ en su libro *Performance* (2012)

- Cada performance tiene lugar en un espacio y un tiempo designado.
- El performance tiene público o participantes (aunque sea solo la cámara).

⁸ “Diana Taylor es Profesora del departamento de estudios de performance y del departamento de español y portugués de los Universidad de Nueva York (NYU)[...] es la directora y fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, auspiciado por las fundaciones Ford y Rockefeller.” (Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2013)

- Las performances operan como actos vitales de transferencia.
- El performance es comportamiento reiterado, re-actuado, o re-vivido.

Hay un ingrediente fundamental del performance que aún no se ha nombrado y es quizá el que más cohesión da a todas las formas que se introducen en este concepto o medio derivados de éste, y es que “generalmente, el arte del performance se centra radicalmente en el cuerpo del artista” (Taylor, 2012, p. 62)

Todas las características mencionadas por Diana Taylor aparecen en las acciones, eventos y happenings de diferentes artistas fluxus si no es que en todos, Allan Kaprow (1927-2006), Yoko Ono (1933-), Wolf Vostell y en particular Joseph Beuys (1921- 1986) que después de su época más íntimamente relacionada con fluxus se dedicó por completo al performance y logró ser uno de los artistas mas reconocidos en este ámbito en las décadas de los setenta y ochenta.

Dick Higgins, aunque es reconocido más como poeta, escritor o editor dentro del grupo de fluxartistas, participaba en los performances de los demás y escribió algunas piezas con la finalidad de presentarlas en estos formatos nuevos aún poco explorados. Las piezas de *Danger music* se encontrarían dentro de estas investigaciones sobre los alcances del performance, o como lo llamaban ellos mismos en ese entonces, acciones, eventos y happenings (Friedman, Owen & Sawchyn, 2016).

Otra parte importante de los performance desde sus inicios es la participación del público, a los cuales Diana Taylor llega a llamar ‘espect-actores’, un rompimiento con todo el arte occidental de siglos anteriores al XX, ya que el romper con la cuarta pared es tabú en la mayoría de las expresiones artísticas, no así en el performance.

Los performances piden que los espectadores hagan algo, aunque sea nada. Cada performance contiene en sí la respuesta ideal anticipada. La cuarta pared le pide al espectador que no intervenga, que guarde su distancia, que se quede sentado para ver la puesta en escena. (Taylor, 2012, p. 85)

Las situaciones a las que son sometidos los que acuden a un performance son confusas e incómodas, “Los actos performáticos muchas veces desafían los límites tanto de los artistas como de sus espectadores” (Taylor, 2012, p. 82) esto es una intención primaria de

los performance que se llevan a cabo en las piezas de *Danger music*, llevar al espectador a experimentar una sensación de peligro real, aunque controlada.

Como se mencionó en la cita de Cage sobre el trabajo de Nam June Paik, muchas veces el asistente no está preparado para enfrentar esos actos cometidos por una persona aún sabiendo que es con una finalidad artística. “No me hago responsable de tu experiencia ante mi trabajo” (Bustamante citada en Taylor, 2012, p. 85) dicta lapidaria la frase de la artista Nao Bustamante (n.1969).

3.3.- Del arte conceptual

Este apartado servirá para describir algunas de las piezas mas complicadas de analizar de la serie de Higgins, ya que existen algunas que tienen o pueden tener resultados sonoros evidentes pero otras tantas no, aquí es donde se vuelve difícil colocar estas piezas en el campo de la música o el arte sonoro siquiera, y es por eso que en este punto es donde será de utilidad adentrarse en el mundo del arte conceptual.

Primero deberá definirse qué se entiende por arte conceptual porque puede referirse a dos cosas, emparentadas pero diametralmente distintas, que funcionan de diferente manera.

Arte conceptual se refiere a una amplia gama de prácticas artísticas de finales de los 60 y principios de los 70, donde el énfasis estaba puesto en el concepto o idea y no en un objeto artístico físico. También se refiere más comúnmente a un marco de referencia para crear y entender el arte contemporáneo, que prioriza la consideración de la idea o concepto y la integración con el contexto cuando uno se encuentra con la obra. (IMMA, 2009, p. 5)

Para este texto se tomará la segunda definición, no se verá al arte conceptual como un movimiento que estuvo activo por unos años, si no como una manera de pensar el arte que se expandió a partir de esa explosión hace unas décadas y que aportó nuevas perspectivas y llevó al arte a nuevos horizontes.

Entonces se puede definir el arte conceptual como “el arte de las ideas” (Morgan, 2003, p. 31). Aunque esta definición es muy abierta, esto es justo lo que se busca, ya que no se intenta renovar un medio tradicional, si no dar un nuevo entorno a cualquier medio.

Con esto es evidente que los medios han sido muy variados, y como explica Robert Morgan en su libro *Del arte a la idea* (2003), no se puede ver un estilo en la apariencia de las obras, ni por ende encontrar influencias entre una generación de artistas y otra. Solo un análisis mas detallado de los procesos que llevan a cabo los artistas para generar sus obras le permitió a Morgan hacer una división en tres diferentes metodologías: la estructuralista, la sistémica y la filosófica.

Es en el último de estos métodos se inserta un artista que estuvo vinculado con Fluxus durante mucho tiempo, Henry Flynt (n.1940) aunque Morgan en su ensayo sobre estos métodos plantea que Flynt llevó el arte conceptual a otros lugares, ya que Fluxus había

...mantenido siempre una especie de estatus marginal en relación con la corriente principal del arte del periodo de postguerra. Dada su propensión antiformalista y su evidente humorismo, Fluxus nunca tuvo el tipo de rigor estilístico que se asocia con la seriedad de otras formas de arte que encontramos en las galerías. (Morgan, 2003, p. 29)

A pesar de este distanciamiento se podría asumir que el contacto durante más de treinta años entre los artistas Fluxus más representativos como Dick Higgins y Flynt, significarían influencias artísticas fuertes, lo que llevaría a metodologías que si bien no son iguales, al menos son cercanas, así que ahora se va a presentar este método con cierta profundidad ya que será la manera de situar y analizar las piezas que son objeto de este trabajo.

Para este método lo importante es que el arte conceptual “depende en gran medida de diversos modos de investigación acerca de la naturaleza del arte” (Morgan, 2003, p. 29). Otro de los artistas representativos de esta metodología, Bernar Venet (n. 1941), declaró en 1976:

Es necesario aprehender el arte en su proceso creativo, redescubrir su estructura, no por medio de la descripción sino apodícticamente en la medida en que se desarrolla y revela. (Venet citado en Morgan, 2003, p. 29)

Es en este sentido en donde se conecta el acercamiento del método filosófico con las piezas de *Danger music*, ya que son una investigación sobre los mismos límites de la música, de su expresividad, de la creación musical con elementos mínimos pero con un fin que debe ser efectivo y potente, el crear la sensación de peligro.

3.4.- De la psicología

En esta sección, se explorarán y definirán los conceptos de emoción, miedo, angustia, peligro y algunos otros que servirán como base para el desarrollo de los capítulos posteriores. Es de suma importancia separar conceptos que a menudo nos parecen intercambiables y sinónimos, tal es el caso del primer apartado en donde se acotan las acepciones de los términos asociados al sentir de los humanos, sensación, percepción y emoción.

3.4.1.- Sensación, percepción y emoción

Los tres términos enlistados parecen a veces referirse a un mismo fenómeno cognitivo lo cual es un error, y es prudente limitar sus campos de acción para hablar de las emociones que intentan dispararse con las piezas de *Danger music*.

Las dos primeras palabras se tratarán en conjunto dejando la tercera para un análisis un poco mas profundo y presentar definiciones más variadas, por lo tanto, se enfrentarán las diferencias entre lo que es una sensación y la percepción.

La Real Academia Española ofrece cinco acepciones para la palabra sensación, las que más se adecuan a los objetivos perseguidos en este escrito son las dos primeras, “Impresión que percibe un ser vivo cuando uno de sus órganos receptores es estimulado”

y “Percepción psíquica de un hecho” (RAE, 2019b). Entre ambas definiciones llegamos a conclusiones muy claras, las sensaciones son solo hechos del mundo tangible experimentados de manera psíquica por los órganos receptores de un ser vivo.

Lo anterior contrasta de manera obvia con la definiciones de la percepción que vienen desde la psicología. Margaret Matlin y Hugh Foley (1996) plantean que “la percepción incluye la interpretación de esas sensaciones, dándoles significado y organización”. Robert Feldman (1999), dando un paso mas allá, explica que “La organización, interpretación, análisis e integración de los estímulos, implica la actividad no sólo de nuestros órganos sensoriales, sino también de nuestro cerebro”. Por lo tanto, la percepción implica otros procesos como son la memoria, la interpretación y la valoración de hechos presentes para contrastarlos con eventos pasados.

Podemos concluir que la percepción es una actividad más avanzada que la sensación, la cual es en bruto el conjunto de estímulos recibidos por los receptores mientras que la percepción involucra un acto de interpretación y análisis, con esto quedan definidos esos dos términos pero, ¿Qué es una emoción entonces?

La emoción es un tercer paso en esta cadena psicológica en donde ya se ponen en juego valoraciones de carácter personal, pero estas valoraciones tienen por fuerza que ser *de* algo con lo cual se vuelven *intencionales*. El Doctor José Manuel Palma Muñoz lo expone de la siguiente manera:

[...] además de valorativas, las emociones son estados intencionales. Se entiende por intencionalidad el rasgo de ciertos estados mentales, tales como creencias o deseos y en el caso presente las emociones, de dirigirse hacia el mundo, de versar sobre objetos, situaciones, eventos o estados de cosas del mundo. (Palma, 2017, p. 54)

Se hace evidente que lo que distingue a la emoción de la percepción según este filósofo, es que se hace un juicio valorativo hacia adentro pero, al mismo tiempo, con una intencionalidad hacia afuera. Se instituye un diálogo entre el sujeto que experimenta la emoción y el objeto, evento o situación que originó la sensación primigenia, pasando por el estado de percepción, y alcanzando el estado de la emoción.

Aunque conceptualmente ya se vio la diferencia entre los tres conceptos, aún no se da una definición de emoción con la cual se pueda trabajar abiertamente. Esto no es una tarea fácil y en las últimas décadas la filosofía de la mente, la psicología y las ciencias cognitivas han escudriñado con esmero ¿Qué es una emoción? y ¿Cómo funciona? Esto se vuelve muy relevante cuando se toman en cuenta los avances de la informática, la robótica y la inteligencia artificial además de muchos otros campos de la ciencia contemporánea que exploran las utilidades y consecuencias de la consciencia y las emociones en las máquinas del futuro.

Un acercamiento a una definición de emoción que toma en cuenta todo lo dicho en el párrafo anterior es la que proporciona el filósofo catalán David Casacuberta en su libro *Qué es una emoción* (2000) donde tras un arduo trabajo lógico y filosófico llega a la siguiente definición, que será la que guíe a partir de este punto la manera de definir las emociones para el presente trabajo.

Una emoción simple es un estado mental con las siguientes características:

- a) Es generado automáticamente cuando un sistema cognitivo C , al evaluar un evento e , de forma consciente o inconsciente, en relación a cierto objetivo O , detecta que e posee una propiedad planificadora pp que resulta ser facilitador, dificultador, obstaculizador o un modificador (positivo o negativo de O).
- b) Al ser generado, el organismo percibe un *quale*⁹ fisiológico q determinado, diferente para cada emoción simple y diferenciable también de otros estados mentales, *certeris paribus*¹⁰. Si e es facilitador o modificador positivo, q será percibido de forma placentera. En caso contrario, de forma desagradable.
- c) Las funciones propias de este estado mental son:
 1. Informar a C mediante q de la presencia de la propiedad emocional $\langle p, to \rangle$ en e , donde to es el tipo de objetivo que

⁹ “Qualia es el término de la filosofía y la psicología con el cual se designan las experiencias subjetivas de un sujeto diferentes a las de otro, como pueden ser la intensidad de un color, de un sentimiento, de una sensación, etc.” Enciclopedia Online (2018)

¹⁰ Locución latina que puede traducirse como “Todo lo demás constante” Centro Estudios Cervantinos (2018)

resulta facilitado, obstaculizado o modificado (positiva o negativamente) por e y p el tipo de propiedad planificadora de pp .

2. Disparar de forma automática una serie de comportamientos que tienen por función responder al cambio de planes que $\langle p, to \rangle$ implica.
3. Informar a otros entes cognitivos de que la emoción está teniendo lugar en C mediante determinados comportamientos que tienen la función de indicar que C está bajo una emoción determinada. (Casacuberta, 2000, pp.159-160)

Se tendrían que explicar muchas cosas de lo anterior, ya que en el libro se llega de a poco a esta definición pasando por al menos diez versiones diferentes y habiendo hecho un análisis histórico de lo que las emociones habían representado para diferentes pensadores como Platón, Aristóteles, Descartes y psicólogos como William James y Freud. Hacer todo ese repaso queda fuera de las intenciones de este trabajo. Se intentará resolver las dudas conceptuales más evidentes de manera clara y rápida para que cualquier lector pueda seguir el tren de pensamiento que llevo a Casacuberta a esta definición tan específica.

De inicio se menciona que la definición se refiere a emociones simples, esto debido a que él divide todas las emociones en dos grupos, simples y complejas, esto se verá con mayor detenimiento en el siguiente apartado así que se dejará pendiente por el momento.

El inciso 'a' es un desarrollo de las definiciones que anteriormente se habían abordado en el libro de Casacuberta, un ser cognitivo que al entrar en contacto con un evento lo evalúa con respecto a sus objetivos y decide si el evento favorece, entorpece o niega la posibilidad de alcanzar tales metas y objetivos.

El siguiente inciso es un tanto más difícil de explicar ya que los *quale* o *qualia* son la parte subjetiva de las sensaciones, el cómo siente determinada emoción un individuo específico. Lo que se plantea es que cada emoción tiene un *quale* específico e irrepetible, es lo que nos informa que sentimos miedo y no hambre, o alegría y no desesperanza. Las ciencias cognitivas aún no se ponen de acuerdo en qué es lo que define estos *quale*, si son zonas del cerebro que se activan de determinadas maneras o rutas neuronales, si son en

general iguales para todos los humanos o son contextuales por cultura. La mayoría de la evidencia apunta a que las emociones y las respuestas automáticas antes estas, son generales para todos los humanos, un ejemplo claro de esto sería la risa, que en todos los lugares del mundo es respuesta a un evento placentero.

El último inciso se refiere a las funciones que cumplen las emociones en un ente cognitivo, este apartado se abordará con mayor cuidado en cuanto se llegue al miedo específicamente así que quedará pendiente de igual manera.

La definición citada, aunque compleja, permite explicar muchas características de las emociones, no solo para los humanos sino para entidades como computadoras inteligentes o seres no terrestres. La apertura con la que esta diseñada servirá también para abordar el problema de la transmisión de emociones a través de la música y otros mecanismos como el performance y el teatro.

3.4.2.- Miedo, peligro, angustia y pánico

Como se dijo en el apartado anterior, específicamente en relación a la primera línea de la definición de emoción que ofrece David Casacuberta, existen emociones simples y complejas. En el libro de Casacuberta (2000) se plantea la idea de que las emociones complejas son una combinación de emociones simples pero, contrastando esa hipótesis, Paul Ekman y Daniel Condaro no definen las emociones solo en este sentido, sino que plantean que las emociones básicas son familias que comparten los siguientes criterios (Ekman & Condaro, 2011, p.365).

1. Señales universales distintivas
2. Psicología distintiva
3. Evaluación automática
4. Universales distintivos en eventos pasados
5. Presencia en otros primates
6. Capacidad de respuesta rápida
7. Puede ser de corta duración
8. Ocurrencia sin ser adrede

9. Pensamientos, memorias e imágenes distintivas
10. Experiencia subjetiva distintiva
11. Periodo de información filtrada disponible sobre aquello que soporta la emoción
12. Blanco de la emoción sin restricciones
13. La emoción puede ser aprehendida en modo constructivo o destructivo

Evaluando estos trece puntos llegan a la conclusión de que existen siete emociones de las cuales ya se tiene evidencia y cumplen con los 13 puntos mencionados: enojo, **miedo**, sorpresa, tristeza, disgusto (asco), desprecio (moral) y felicidad.

Como podrá darse cuenta el lector el peligro no se encuentra enlistado por Ekman y Condoro pero es ahí donde se vuelve importante su concepción de *familias de emociones*. A continuación se intentarán definir algunas de las emociones que naturalmente son ligadas al miedo (la *familia* de la emoción miedo), observando sus diferencias para defender el punto de que en las piezas de Higgins y en las piezas propias se busque el peligro específicamente, aunque como se verá en el capítulo 6, a las personas que asistieron al *Danger Concert* organizado para la realización de esta tesis se les pregunto por el *miedo* y no específicamente por el peligro, este punto se explica en los siguientes párrafos con la definición de miedo.

Comenzando por la definición de la emoción básica, miedo, la Real Academia de la Lengua encuentra dos acepciones:

- 1.- Angustia por un riesgo o daño real o imaginario
- 2.- Recelo o aprensión que alguien tiene de que le suceda algo contrario a lo que desea. (RAE, 2019a)

Estas definiciones son útiles, aunque la segunda, de acuerdo con la definición de emoción de Casacuberta, podría definir cualquier emoción que al momento de ser evaluada por el ente cognitivo *C* con respecto a un objetivo *O* fuera identificada como dificultadora, obstaculizadora o modificadora negativa, por lo tanto no es satisfactoria para los fines aquí perseguidos. La primera definición tampoco es propicia porque hace referencia a un

término (angustia) que se definirá como parte de la familia de la emoción miedo, lo cual imposibilita que dicha palabra sea utilizada como parte de la definición o un sinónimo.

Será más apropiado ir a una definición planteada desde la psicología. El psicoanálisis se ha encargado de estudiar con profundidad las emociones desde hace más de un siglo, desde esta rama del conocimiento se puede encontrar la siguiente definición para el miedo.

Emoción que surge si la integridad personal o la vida está en peligro [...] cuando un estímulo sensorial imprevisto posee la intensidad suficiente como para despertarlo o al percibirlo en otra persona o grupo; depende de la capacidad para enfrentar la vida, y lleva a adoptar medidas adecuadas para protegerse. (Moscone, 2012, p. 57)

Esta es una definición más adecuada y ayuda a resolver un problema planteado algunos párrafos arriba, el peligro es en realidad una sensación que desemboca en el miedo, al sentirse en peligro se llega a la emoción de miedo después de evaluar el evento con respecto a nuestros objetivos. Por esta razón se les preguntó a los participantes del concierto por el miedo y no específicamente por la sensación de peligro ya que el miedo es la emoción básica y, aunque es de difícil definición, tiene un lugar particular en el imaginario colectivo.

Un tercer término asociado al miedo, pero que se debe separar tajantemente, es la angustia. Para ello la mejor opción es ir a lo que dicen los filósofos pertenecientes al existencialismo francés, ya que ellos (en especial Jean Paul Sartre) estudiaron muy de cerca la angustia ante el vacío de la vida y sus repercusiones. Acerca de la diferencia entre miedo y angustia dice Sartre:

La angustia se distingue del miedo en que el miedo es miedo de los seres del mundo mientras que la angustia es angustia ante mi mismo. [...] Una situación que provoca el miedo en tanto que amenaza modificar desde fuera mi vida y mi ser, provoca la angustia en la medida en que desconfío de mis reacciones apropiadas para la situación. (Sartre, 2005, p. 74)

Y continúa más adelante:

En este sentido, el miedo y la angustia son mutuamente excluyentes, ya que el miedo es aprehensión irreflexiva de lo trascendente y la angustia es aprehensión reflexiva del sí-mismo; la una nace de la destrucción de la otra.
(Sartre, 2005, pp. 74-75)

Lo anterior ayuda a separar estos dos términos y parece negar la primera acepción que propone la Real Academia de la Lengua en donde define al miedo como una angustia. Aterrizando las ideas de Sartre y poniéndolas en un lenguaje más accesible, la angustia podría considerarse un momento posterior a la emoción de miedo en donde se reflexiona sobre el quehacer subsecuente del propio sujeto y se desconfía de la utilidad de esas decisiones o de la existencia de opciones ante la amenaza.

Finalmente se abordará otro término de la familia del miedo pero que presenta otras características específicas, el pánico. Esta emoción se analiza más en los campos de la sociología y la psicología de masas ya que parece ser un fenómeno social mayoritariamente. Para tener mayor claridad en qué es el pánico y qué es lo que lo diferencia del miedo será útil iniciar con una definición de la escuela francesa de la psicología de masas, donde Crocq define el pánico como:

Miedo colectivo intenso, sentido simultáneamente por todos los individuos de una población, caracterizado por la regresión de las conciencias a un estado arcaico, impulsivo y gregario, que se traduce en reacciones de desbandada de agitación desordenada, de violencia o de suicidio colectivo.
(Crocq en Dupuy, 1999, p. 41)

Lo cual apunta a que la gran diferencia entre el miedo y el pánico es ese sentido colectivo, lo que Elías Canetti llama la *conciencia de masa* (Canetti, 2009) donde se pierden las barreras entre individuos y se empieza a pensar como una sola entidad. En contraste, el miedo es una emoción individual que conlleva la evaluación de la amenaza con respecto a los objetivos personales de cada sujeto.

A grandes rasgos se ha realizado la diferenciación de los cuatro términos propuestos, a partir de esto se dejarán de lado la angustia y el pánico ya que no se pretende abordarlos específicamente en las piezas de *Danger music*. Aún así se piensa que es mejor en las encuestas, como ya se mencionó, preguntar por el miedo en general y así permitir a los asistentes al concierto utilizar todos los términos mencionados dependiendo de su contexto y las sensaciones que hayan experimentado.

4.- Dick Higgins y el *Danger Music*

Este capítulo tiene como finalidad establecer un marco de referencia histórico y conceptual alrededor del trabajo creador de Dick Higgins, en específico de la serie de piezas llamadas *Danger music*, cuyo objetivo final es generar la sensación de peligro en el intérprete de las obras o en los espectadores.

Para tener un mejor entendimiento del quehacer artístico de Higgins se hace necesario analizar los antecedentes no solo de él mismo sino del grupo de artistas al que perteneció, con quienes compartió posiciones ideológicas y estéticas, esto ocurre en el primer apartado.

Se abordan las principales influencias artísticas que dieron como resultado el surgimiento de un arte original como el de Fluxus, que aunque es de difícil definición por la amplitud de campos que abarca, tiene caminos clave que ayudan a develar las ideas que se encuentran detrás. Estas influencias primigenias se enumeran y explican una a la vez, algunas son corrientes artísticas como el futurismo o el neoplasticismo holandés, otras son escuelas de arte o metodologías de enseñanza y creación como la Bauhaus y otras más son artistas individuales que tuvieron grandes aportes al mundo del arte en diferentes campos, Marcel Duchamp y John Cage.

En el segundo apartado se analizan una a una las piezas de *Danger music* a las que se tiene acceso, siendo doce las que se pudieron encontrar tanto en una búsqueda bibliográfica e iconográfica en diferentes galerías y colecciones del mundo como la del MOMA y la Fundación Bonnotto, así como enlistadas en el *Cuaderno de ejercicios, eventos y acciones* recopilado por Ken Friedman (2016).

4.1.- Antecedentes

La serie de piezas *Danger music* se encuentran dentro del quehacer del artista Dick Higgins (1938-1998), el cual estaba inmerso dentro del movimiento Fluxus, un grupo de artistas interdisciplinario que se inició en 1958 principalmente en Estados Unidos (aunque

también tuvo miembros en otros lugares del mundo como Wolf Vostell (1932-1998) en Alemania o Nam June Paik (1932-2006) en Corea (Higgins, 2015, p. 15)) dedicado al rompimiento de la barrera entre arte y vida o como escribe uno de los miembros originales de Fluxus Ken Friedman (n.1949) “La idea de Fluxus supone la creación de modelos y paradigmas.” (Friedman, Smith & Sawchyn, 2016, p. 12). Se explicará con más detalle lo que Fluxus representa y cuáles eran sus intenciones mas adelante, ya que al ser el grupo de artistas en el que estaba completamente inmerso Dick Higgins, se vuelve importante ir a los antecedentes de Fluxus, aquellos movimientos o artistas que influyeron en la creación de esta manera de hacer arte.

En el artículo “50 y tantos años de Fluxus” escrito por el citado Ken Friedman (2016, pp. 9-54) se especifican muchas de las razones sociales y políticas que llevaron al despertar estético de los artistas que conformaron este movimiento, pero además de esto, en un apartado se mencionan los ancestros que ideológicamente influyeron en el tipo de arte que se realizó, se mencionan cuatro en específico: Marcel Duchamp (1887-1968), John Cage (1912-1992), la Bauhaus y el Neoplasticismo holandés o De Stijl.

Por otro lado Dick Higgins en su artículo “Fluxus: teoría y recepción” incluido en el libro *Breve autobiografía de la originalidad* (2015, pp. 145-194) además de mencionar a Marcel Duchamp y a John Cage como artistas admirados por los ‘fluxartistas’, menciona tres movimientos artísticos de principios del siglo XX como posibles influencias para la generación de Fluxus. Estos movimientos son: Futurismo, Dadá y Surrealismo, de estos solo se comentará en este texto el Futurismo por las siguientes razones.

Con respecto al Dadá en el escrito de Friedman se dice que su pensamiento esta más alejado que el de la Bauhaus o De Stijl, y que las relaciones del Dadá con Fluxus son de un carácter mas bien superficial y no de una estructura profunda.

Como Fluxus, Dadá era explosivo, irreverente y utilizaba el humor. No obstante, Dadá era nihilista, era un movimiento milenario expresado en términos modernistas. Fluxus era constructivo, estaba fundado en principios de creación y cambio. Su método central buscaba nuevos mecanismos de creación. (Friedman, Owen & Sawchyn, 2016, p. 28)

Es por esto que se dejará de lado el movimiento Dadá y con respecto al Surrealismo, al leer lo que Higgins escribió acerca de la influencia que este movimiento, da la impresión de que es más bien una conexión personal entre él y el surrealismo, que una influencia generalizada en los artistas Fluxus, llegando al punto de declarar lo siguiente:

El Surrealismo duró más o menos cuarenta años como una tendencia viable y, entre otras cosas, derivó en una versión popular que denomino surrealismo con minúsculas. Este parecía ser un buen modelo para la gente Fluxus. ¿Pero cómo hacer del surrealismo un modelo para Fluxus? (Higgins, 2015, p. 160)

De esta cita puede inferirse que no estaba seguro de la relación entre las dos corrientes ni como podían adoptarse pensamientos y modos de creación surrealistas en todo lo que conllevaba su grupo de artistas.

Los cinco temas restantes serán abordados en apartados separados siempre intentando una conexión con el movimiento al que pertenecía Higgins, por lo cual serán textos de un carácter general y solo profundizando en los elementos que sean afines o totalmente contrarios a la filosofía Fluxus, tomando como referencia escritos de los propios artistas Fluxus y de las demás corrientes estudiadas.

La presentación de estos apartados se hará en orden cronológico dependiendo del año de creación de cada una de las escuelas o corrientes y se dejará al final a John Cage ya que fue el que sí tuvo contacto directo con algunos de los integrantes más representativos e importantes de Fluxus, entre los que se encuentra Dick Higgins, la figura central al hablar del *Danger music*.

4.1.1.- Futurismo

El Futurismo nace en 1909 cuando Filippo Tommaso Marinetti publica el Manifiesto Futurista que de inmediato tuvo repercusiones internacionales. Este manifiesto proclamaba un nuevo estilo de poesía, “exaltando el amor por el peligro, la agresión, la velocidad y la guerra y la exaltación de las masas, revoluciones, industria y tecnología”

(Belloli, 1996, p. 426). Estas mismas ideas fueron después llevadas a las artes figurativas por artistas como Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carra y Luigi Russolo en el Manifiesto de los pintores futuristas (1910).

El Futurismo fué la primera corriente artística en utilizar el manifiesto como una proclama artística, iniciando así “la expresión de los artistas de una voluntad de programar su misión en el campo del arte y la cultura” (Meza, 2017). Como consecuencia de esto, los futuristas en su conjunto produjeron más de 20 manifiestos a lo largo de su época activa, esto tiene como razón, en palabras de Cinthia Meza:

Para Filippo Tommaso Marinetti, fundador del movimiento, los manifiestos son armas de lucha y, el gesto de publicarlos en periódicos, revistas o como volantes, reafirma la tarea de multiplicar la voz de estos escritos, y de sumar adeptos a las huestes del futurismo. (Meza, 2017)

Es en este sentido donde se puede empezar a conectar con el movimiento Fluxus ya que se veía la distribución de los escritos y publicaciones de los fluxartistas como de suma importancia y por esto es que se decide crear la editorial *Something Else Press* que estuvo bajo el mando de Dick Higgins y George Maciunas¹¹ (1931-1978) quienes eran los que tenían alguna experiencia en el manejo editorial.

Otro de los puntos en los que se ve una conexión clara con los futuristas se observa en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* que publica Marinetti en 1912 con el que pretendía revolucionar las técnicas poéticas y la prosa contemporánea. Marinetti declaró la abolición de la sintaxis, puntuación, adjetivos y adverbios y en su lugar colocar sustantivos aleatorios y usar verbos en infinitivo, decía que tras la liberación del verso libre lo que debía liberarse ahora eran las palabras.

Una de sus obras, de 1918 *A tumultuous assembly, Numerical Sensibility* es un collage con palabras y números al azar que fué de gran influencia para el diseño tipográfico y gráfico de la época además de un antecedente directo de la poesía visual y

¹¹ George Maciunas fué un artista, diseñador gráfico, musicólogo y arquitecto estadounidense nacido en Lituania, fundador y autoproclamado líder de Fluxus. Diseñó la portada de “Una antología” el primer libro fluxus del cual se hablará mas adelante en el texto y con esto dió un estilo gráfico a todo Fluxus. Fué él quien organizó el primer festival Fluxus en 1962 en el Museo de Weisbaden. (Fluxus+, S/F)

la poesía concreta, los cuales son campos intermedios¹² que fueron explorados por los artistas Fluxus, en particular por Dick Higgins.

Quizá por lo anterior la influencia de los futuristas se menciona en los escritos de Higgins pero no en los de Ken Friedman ya que el primero se dedicó más a las artes literarias y del libro que el segundo y es en estas artes donde se pueden observar más las influencias futuristas.

4.1.2.- Marcel Duchamp

Marcel Duchamp nació en Blainville, Normandía. Estudió en la Academia Julian entre 1904 y 1905. Sus primeras pinturas tenían influencia de Matisse y el Fauvismo¹³ pero en 1911 creó un acercamiento personal al Cubismo combinando colores terrosos, formas mecánicas y viscerales, y una representación del movimiento que le debe tanto al Futurismo como al Cubismo (Riggs, 1997). Después de 1915 pintó muy poco aunque continuó trabajando hasta 1923 en su obra maestra: El gran vidrio, obra que “se compone de un conjunto de jeroglíficos enigmáticos que se relacionan entre sí para contar una fábula sexual: una virgen que espera ser poseída por uno de varios solteros que se impacientan por consumir el acto sexual.” (MAC, 2014, p. 2)

Duchamp es considerado el artista que generó el tránsito entre el arte moderno y el postmoderno (González, 2015, p. 7) además de “uno de los artistas mas influyentes del siglo XX, aunque no militó en ningún movimiento de vanguardia ni produjo una cantidad enorme de obras” (MAC, 2014, p. 5).

La conexión que se puede ver entre el arte de Marcel Duchamp y el movimiento Fluxus es muy clara en lo que se refiere a la división entre el arte y la vida, barrera que

¹² El término intermedio(a), acuñado por el propio Dick Higgins, se refiere al espacio que esta entre dos artes definidas a la manera clásica, por ejemplo la poesía visual se encuentra en el espacio intermedio entre poesía y pintura. (Higgins, 2015)

¹³ Movimiento pictórico desarrollado en Francia a comienzos del siglo XX y caracterizado por el uso de colores puros en contrastes violentos. (RAE, 2017a)

para ambas estéticas no debería de existir, lo artístico debería de inundar todo y/o la vida misma debería de ser percibida como arte. Al respecto dice Octavio Paz:

Para los antiguos como para Duchamp y los surrealistas el arte es un medio de liberación, contemplación o conocimiento, una aventura o una pasión. El arte no es una categoría aparte de la vida. (Octavio Paz citado en Valdebenito, 2010, p.53)

En la cita anterior puede verse que para Duchamp, la vida era el arte y viceversa, algo parecido pensaban los artistas Fluxus, quienes buscaban borrar esta línea.

Friedman enumera 12 ideas que conforman Fluxus, de las cuales la segunda es la unidad entre arte y vida y es destacada como esencial para el Fluxismo¹⁴.

Cuando Fluxus surgió, su objetivo consciente era borrar las fronteras entre el arte y la vida. Ese era el lenguaje apropiado para la época del arte pop y los happenings¹⁵. El círculo fundador de Fluxus buscaba resolver lo que entonces se consideraba una dicotomía entre el arte y la vida. (Friendman, Smith & Sawchyn, 2016, p. 37)

Esta dicotomía es también mencionada por Higgins y la conecta específicamente con los ‘*ready-mades*’¹⁶ de Duchamp, lo que éste artista buscaba era cambiar la idea utilitaria sobre un objeto que no se modificaba en nada y resignificarlo “este acto de renombramiento de los objetos fue suficiente para hacer de los mismos una obra de arte”

¹⁴ Término utilizado por Ken Friedman para referirse a la estética Fluxus como una corriente artística recordando a los ‘ismos’ relevantes del siglo XX como el Expresionismo, Cubismo, Fauvismo, etc. aunque muchos de los artistas Fluxus niegan el que sea una corriente y solo lo toman como una forma de vivir y morir.

¹⁵ Los *happenings* surgieron en la década de los 60 y tienen un carácter participativo del público y una actitud de improvisación. Mientras que ciertos aspectos del performance estaban planeados en general, la naturaleza pasajera y de improvisación del evento pretendía estimular la conciencia crítica del observador y retar su noción de que el arte debe de residir en un objeto inerte (Butler, 2018) Traducción del autor de este texto.

¹⁶ “Los *readymades* surgen de la combinación o disposición arbitraria de objetos de uso cotidiano, tales como un urinario o un portabotellas, que podían convertirse en arte por deseo del artista” (González, 2015, p. 20)

(González, 2015, p. 20). Sobre este tema es donde Higgins ve una relación directa pero puede notarse una visión filosófica completamente diferente, la visión de Dick Higgins se presenta a continuación:

En 1919, Duchamp, como es bien sabido, expuso un mingitorio como obra de arte; un objeto simple, blanco y prístino, clásico en su forma cuando es separado de su función tradicional. Ya que muchas piezas Fluxus - sobre todo las de performance- se caracterizan por tomar un acontecimiento ordinario de la vida diaria para luego enmarcarlo como arte, [...] existe una conexión clara entre esas piezas Fluxus y el mingitorio de Duchamp. (Higgins, 2015, p. 161)

Aquí se plantea la conexión aunque, si se consulta el porqué de esa exposición en los escritos de Duchamp, se puede notar que no es por la calidad estética de los objetos de manufactura en masa o por su belleza intrínseca por lo que deben de exponerse como arte. Al respecto Arthur C. Danto¹⁷ (1924-2013) dice que “Los *ready-mades* fueron apreciados por Duchamp precisamente por ser imposibles de describir en términos estéticos, y él demostró que, si eran arte pero no bellos” (1999, p. 125) y mas adelante en el mismo texto cita a Duchamp diciendo:

Cuando descubrí los *ready-mades*, pensé en intimidar a la estética [...] les arrojé a sus caras el posabotellas y el urinario como un reto, y ahora los admiran por su belleza estética. (Duchamp citado en Danto, 1999, p. 125)

Y justo con esa declaración se alejan por completo las ideas de Duchamp y los ideales Fluxianos que sí mencionan el apreciar todo como arte, en su sencillez -un beso, unas tacitas de té o un atardecer- sin que tengan que pertenecer a algo mayor ni más sofisticado (Higgins, 2015, p. 15).

Si bien los acercamientos filosóficos entre Fluxus y Marcel Duchamp no están completamente coordinados, al respecto de que los objetos ordinarios o fabricados en masa pueden y deben ser apreciados como obras estéticas es donde entran las escuelas

¹⁷ Crítico y filósofo de arte estadounidense

pioneras del diseño moderno y el diseño industrial, la Bauhaus y el Neoplasticismo holandés.

4.1.3.- Bauhaus

La Bauhaus fué una escuela de arte y artesanía ubicada en la República de Weimar que funcionó de 1919 a 1933, en medio de la terrible convulsión social que sufría Alemania al termino de la Primera Guerra Mundial. Surge como resultado de la fusión de la Escuela Superior de Bellas Artes y de las Escuela de Artes Aplicadas de Weimar, teniendo como primer director a Walter Gropius¹⁸ (1883-1969) (Toca, 2016, p. 48) en el periodo que fué de 1919 a 1928. Gropius fué quien le dio identidad y visión a la escuela con sus ideales que, según nos dice Marcel Franciscono (1971, p. 13), fueron cambiando a lo largo de los años pero siempre con ejes fuertemente marcados: el deseo de un estilo de diseño universal expresando y emanando de una sociedad y cultura integrales, y el ideal de una sociedad de artistas-artesanos unida.

En los ideales generales del primer director de la escuela se ve la conexión que existe con los artistas del movimiento que se está estudiando en este texto. Las artesanías y artesanos vistos a un mismo nivel estético que las obras de arte clásicas, aunque para el movimiento fluxus fue un despertar mental más profundo desde la apreciación y no siempre desde la manufactura, como dice el propio Dick Higgins

Hace mucho tiempo, [...] mucho artistas y compositores y otras personas que querían hacer cosas bellas, comenzaron a ver el mundo a su alrededor de forma novedosa (para ellos).

Dijeron: ‘¡Un momento! Esas tacitas de café pueden ser más bellas que una escultura sofisticada. Un beso en la mañana puede ser más dramático que una obra teatral del Sr. Sofisticoso (sic). El chapoteo de mis pies en unas

¹⁸ “Arquitecto alemán-americano y educador quien, particularmente como director de la Bauhaus (1919-28), ejerció una influencia importante en el desarrollo de la arquitectura moderna. Sus trabajos, muchos ejecutados en colaboración con otros arquitectos, incluyen la escuela y casa de Facultad de la Bauhaus y el entro de graduados de la Universidad de Harvard” (Koeper, 2018)

botas mojadas es más bello que una pieza sofisticada para órgano.
(Higgins, 2015, p. 15)

Con esto puede verse que esa conexión que no se tenía con la filosofía de Duchamp si se tiene con las escuelas de diseño europeas de principios del siglo veinte.

Por otro lado desde el modelo educativo de la Bauhaus se veía la intención de fusionar conocimientos de diferentes áreas; lo artístico con lo artesanal y lo cultural con lo técnico. Estos espacios intermedios fueron pensados para formar a los estudiantes en tareas artísticas aplicadas a la vida diaria, en especial a la construcción (De ahí que el nombre Bauhaus se traduzca como ‘Casa de la construcción’ (Girard, S/A, p. 5)) esto se refleja de manera más disruptiva en los grandes *happenings*, collages e instalaciones de los fluxartistas, donde la fusión ente lenguajes artísticos y hasta técnicos es evidente.

4.1.4.- De Stijl

En otra parte de Europa pero alrededor de la misma época surge el grupo de vanguardia De Stijl, un movimiento artístico fundado en los Países Bajos también conocido como Neoplasticismo Holandés, nació a partir de la publicación de una revista titulada *De Stijl* que trataba sobre arte y se publicó del año 1917 hasta 1931. (Warncke, 1998, p. 4)

Este grupo tuvo como objetivo primordial “el crear un arte monumental: la unión de todas las artes colaborando entre sí y la mas perfecta expresión de lo universal.” (Moreno, 2014, p. 1).

Esto ya concuerda con los ideales de Fluxus, en específico con los conceptos de Dick Higgins pero existe una arista que marca una diferencia trascendental entre las visiones de los dos grupos, los artistas de De Stijl (entre los que se encontraban: Piet Mondrian, Bart Anthony van der Leek, Friederich Vondemberge-Gildewart, Theo van Doesburg, Hans Rochter entre otros.) pensaban que para llegar a ese arte monumental “era necesaria la abstracción o purificación del medio expresivo que permitiría a cada una de ellas adquirir el lenguaje exacto, general y desprovisto de particularidades, necesario para trabajar juntas en igualdad.” (Moreno, 2014, pp. 1-2). Lo que hace contrapunto con las

ideas de Dick Higgins es que él observa que las artes no son puras y en ese sentido puede marcar una historia de la poesía sonora como un espacio intermedio explorado desde inicios del siglo XVII y que ya inauguran una nueva forma sin que se piense en formas purificadas de las artes que se encuentran mezcladas. (Higgins, 2015, p. 113-125)

Uno de los aspectos en donde se compaginan por completo los pensamientos de los dos grupos de artistas es el de la simplicidad, que en la filosofía de los holandeses iba ligado a la simplicidad del lenguaje artístico, a su universalidad y con los artistas fluxus la simplicidad de hecho era una de sus doce ideas básicas, de sus temas centrales, no conectado con el minimalismo como corriente estética si no con la elegancia, la parsimonia, “el uso de medios esenciales y frugales” (Friedman, Smith & Sawchyn, 2016, p. 41)

La universalidad del lenguaje artístico de los neoplasticistas queda plasmada de magnífica manera en el texto de Carsten -Peter Warncke:

Las pinturas de Mondrian, Vantongerloo, van Doesburg y Huszár -todos de los años veinte- son variaciones de una misma idea. *De Stijl* era un retorno consciente a los principios básicos del arte en sí: colores, formas, planos y líneas. Los artistas *De Stijl* hicieron más con estos elementos que crear su propia ‘imagenería’. Ellos desarrollaron un nuevo lenguaje metafórico. (Warncke, 1998, p. 7)

Con todo esto puede verse la influencia, aunque sea indirecta, que tuvieron las escuelas de diseño en las maneras de hacer y pensar el arte para el grupo Fluxus.

4.1.5.- John Cage

John Cage es uno de los mayores referentes de la música experimental y de la indeterminación, sus concepciones musicales cambiaron la música para siempre y es considerado como uno de los músicos más influyentes del siglo XX.

Se podría hablar de muchos aspectos de la vida de Cage, de su música y de su filosofía pero en este escrito nos vamos a concentrar en los aspectos que tienen conexión

directa con Fluxus y que pudieron ser una influencia poderosa para los integrantes de este grupo artístico.

Cage tomó clases con Arnold Schoenberg pero no estaba de acuerdo con que la estructura de una pieza debía de venir de las relaciones de las alturas como ocurría en el dodecafonismo (Cage, 2007, p. 79-88), así que se acercó a la estética del futurismo para abrir los oídos del público a nuevas sonoridades y por ende a nuevas estructuras musicales que no estuvieran dictadas por las alturas, ya que uno de los materiales que le interesaban era el ruido.

Por lo anterior Cage empezó a asociarse públicamente con los escritos y pensamientos de Russolo expuestos en el manifiesto *El arte de los ruidos* (Joseph, 2009). Aquí se ve una primera conexión entre John Cage y el Fluxismo, un antepasado en común, el Futurismo.

Otra de las aportaciones que hiciera John Cage y que tomaría gran relevancia con el paso de los años es el de la interdisciplina, el trabajar con los artistas mas variados para generar nuevas formas de arte. Esto alcanzó un climax en *Black Mountain College*¹⁹ donde trabajó en diversas ocasiones entre los años 1948 y 1953 con artistas como Merce Cunningham (1919-2009) y Robert Rauschenberg²⁰ (1925-2008) creando espectáculos interdisciplinarios y nuevas formas artísticas (Cage, 2007, p. 193- 206) que el mismo Daniel Charles²¹ (1935-2008) conecta con los ‘*happenings*’ de los fluxartistas preguntando a Cage qué piensa del florecimiento de ‘*happenings*’ a imagen de su

¹⁹ Nacido en 1933 por el deseo de crear un nuevo tipo de colegio basado en los principios de educación progresista de John Dewey, Black Mountain College era fundamentalmente diferente de otras universidades de su tiempo. Los miembros de la facultad eran los dueños y operaban todo comprometidos a una gobernanza democrática. Algunos de las personas que participaron tanto como alumnos como profesores llegaron a ser de los artistas mas influyentes del siglo XX tales como: Willen y Elaine de Kooning, Robert Rauschenberg, Josef and Anni Albers, Jacob Lawrence, Merce Cunningham, John Cage, Cy Twombly, Kenneth Noland, Susan Weil, Vera B. Williams, Ben Shahn, Ruth Asawa, Fanz Kline, Arthur Penn, Buckminster Fuller y muchos otros. (Black Mountain College, S/F)

²⁰ Pintor y artista estadounidense que transitó entre el expresionismo abstracto y movimientos posteriores como el Neo-Dadá (Brucker, 2018)

²¹ Músico, musicólogo y filósofo francés con el que Cage tuvo una serie de conversaciones que posteriormente se editaron en el libro *Para los pájaros* (Cage, 2007)

espectáculo en Black Mountain y si es un género artístico definido por reunir elementos que pertenecen a diversas artes (Cage, 2007, p. 206) a lo que Cage contesta:

[...] no creo que sea muy necesario clasificar todas esas tentativas. Los títulos no tienen gran importancia; en todos los casos se trata de una forma de teatro que se desarrolla sin depender de un texto. Así de simple es la cuestión... por lo menos para mí. Evidentemente, en esos *happenings* pueden intervenir palabras. Pero lo principal es que no parten de un texto ni procuran expresar las cualidades estéticas de éste. (Cage, 2007, p. 206)

Después de esto pasa a hablar de los '*happenings*' de Dick Higgins y Allan Kaprow con los que Cage hace una diferencia tajante, "En el caso de Kaprow o de Higgins, se hace presente una intención. Desde los puntos de vista de ellos, cualquier hecho imprevisto sólo puede significar una interrupción" (Cage, 2007, p. 206) lo que es completamente diferente a la apertura de los espectáculos de Cage donde se incentivaba la participación del público de una manera aleatoria.

Posteriormente Charles pregunta a Cage sobre la actividad del grupo Fluxus y en específico del artista coreano Nam June Paik donde por primera vez empezamos a ver intenciones que apuntan hacia el *Danger music* por la manera en que Cage se refiere al trabajo de Paik.

[...] conozco a Nam June Paik y puedo hablar de él. Su trabajo es fascinante y a menudo escalofriante; ¡ahora lo pensaría dos veces antes de asistir! Da un sentido real al peligro y a veces llega más lejos de lo que uno está dispuesto a aceptar. Sin embargo, es muy interesante. (Cage, 2007, p. 207)

Puede tomarse esta declaración como un primer acercamiento a las piezas de *Danger music* porque incluso Higgins dedicó una de sus piezas al artista coreano, la *Danger music Number Nine* de 1962.

Pero se hablará más de Paik y otros artistas Fluxus en el siguiente apartado cuando ya se entre en el grupo Fluxus por completo aunque aún conceptualizado como un antecedente de las piezas *Danger music*.

4.1.6.- Fluxus

Cuando hablamos de las peripecias y aventuras de un artista Fluxus hay que andarse con cuidado, porque se ingresa a un espacio donde todo puede significar y donde nada puede tener significado. (Espinoza, 2015, p.7)

El hablar de este grupo de artistas ya no es en sí un antecedente si no mas bien un entorno en el que se desarrolló Dick Higgins y aún más, un movimiento que él ayudo a desarrollar.

El trabajo de fluxus es difícil de apuntar, parece que escapa a todo intento de definición tradicional, Carmen Mataix da algunas ideas con las que se puede comenzar a entender este mundo.

El arte fluxus, pretende, como alude el nombre, interpretar o reflejar como artístico lo banal, lo cotidiano, y por lo tanto lo que fluye y se somete al paso del tiempo, como la vida misma. Es un arte que busca mostrar el transcurrir, el fluir, eliminando definitivamente la idealización que ha supuesto el arte sobre todo en la pintura y escultura de la Ilustración. [...] se ha comenzado a desarrollar un tipo de construcciones o instalaciones que sorprenden al espectador por mostrar aspectos a veces sórdidos o desagradables instalados en el seno mismo de lo banal que llevan a la pregunta de si eso también es arte. (Mataix, 2010, p. 262)

Todo esto hace que sea difícil el entrar en este universo creado por los artistas fluxus, un universo que a veces ni ellos mismos se ponían a reflexionar.

Higgins junto con George Maciunas y más tarde Ken Friedman fueron los que más teorizaron sobre el quehacer artístico de todos los miembros, acerca de generalidades en su manera de vivir y de hacer arte, es en este sentido que enlistaron las ideas principales de Fluxus, temas centrales que se encuentran en diferentes proporciones en todo el arte fluxus.

En 1981 Higgins enlistó nueve rasgos característicos del arte fluxus, lo cual no quería decir que eran barras con las que se media cualquier expresión artística y de no cumplir los lineamientos no se podía aceptar esa obra, lo que se pretendía era tener

aspectos generales y que una obra se pudiera pensar como Fluxus si entraba en alguno de esos aspectos, entre mas rasgos tenía en común con la lista “mayor es su pertenencia a Fluxus en virtud de su intención y ejecución.” (Friedman, Smith & Sawchyn, 2016, p. 31).

A esta lista Ken Friedman le agregó otras tres ideas y modificó algunos de los términos para que tuvieran mayor claridad, quedando los doce temas centrales de fluxus, algunos de los cuales ya fueron comentados en apartados anteriores:

1. Globalismo
2. Unidad del arte y la vida
3. Intermedialidad
4. Experimentalismo
5. Azar
6. Carácter lúdico
7. Simplicidad
8. Implicación
9. Ejemplaridad
10. Especificidad
11. Presencia en el tiempo
12. Musicalidad

De algunos de estos aspectos ya se habló y se plantearon conexiones con los movimientos o artistas de los que viene esa influencia pero uno de los que llaman la atención y será particularmente útil para el momento en el que se discuta el porqué las piezas de *Danger music* son llamadas así, (si algunas no tienen resultados musicales o sonoros siquiera) es la musicalidad.

La musicalidad tiene una conexión directa con que muchas de las piezas fluxus están pensadas para estar escritas en una partitura que posteriormente se interpreta. Esto, como dice el mismo Friedman puede tener que ver con que muchos de los artistas pertenecientes al grupo eran compositores pero las implicaciones van más allá.

La musicalidad sugiere que una misma obra pueda crearse varias veces en cada uno de sus estados, por distintos que sean, se trata de la misma obra. [...] La musicalidad supone que cualquiera puede tocar la música. (Friedman, Owen & Sawchyn, 2016, pp. 44-45)

Y agrega:

[La musicalidad] es central para Fluxus porque incluye otras cuestiones: el radicalismo social de Maciunas, según el cual el artista como individuo asume un papel secundario frente a la práctica artística en la sociedad; el activismo social de Beuys, según el cual todos somos artistas; el intelectualismo radical de Higgins o el experimentalismo de Flynt. El significado de 'musicalidad' comprende todos estos ejemplos y más. (Friedman, Owen & Sawchyn, 2016, p. 45)

Esta musicalidad permitirá en apartados posteriores analizar con una perspectiva diferente las piezas de Higgins y su componente musical y sonoro

4.2.- Análisis de las piezas de *Danger Music*

A continuación se verán las obras de *Danger music* conceptualizadas por Dick Higgins para los eventos que llevaban a cabo los miembros de Fluxus. Para iniciar el trabajo de análisis se necesita primero determinar la cantidad de piezas y tener acceso a cada una de las instrucciones ahí escritas.

En uno de los libros más citados en el presente texto se enumeran los eventos, acciones y performances de cada uno de los integrantes de Fluxus a través del tiempo y con rigor. En ese texto de Friedman, Owen y Sawchyn (2016) se enlistan doce piezas de *Danger music* atribuidas a Dick Higgins, aunque, tras una investigación documental, se encontraron dos piezas más en la colección del MoMA (*Danger Music Number Twenty-four* y *Danger Music Number Twenty-Eight*) y cuatro más en la colección de la *Fondazione Bonotto* (*Danger Music Number Three*, *Danger Music Number Eight*, *Danger*

Music Number Twenty-Three y *Danger Music Number Forty-one*). Estas colecciones tienen fotografías y digitalizaciones de las partituras hechas a mano o a máquina firmadas por el mismo Dick Higgins, y dado el prestigio de ambas instituciones y las pruebas físicas, no se dudará de la autenticidad de dichas piezas.

Teniendo entonces estas dieciocho piezas como material base, la primera división que se pretende hacer es tomando como atributo la posibilidad de presentarse a manera de concierto, performance o cualquier modalidad en la que intervenga un público. Lo anterior por la razón de que el interés de esta investigación está puesto en componer piezas nuevas que puedan presentarse en concierto y, a partir de eso, encuestar a los asistentes y poder comparar experiencias, por lo que las piezas que no tengan una interpretación factible y contundente para su representación ante un público serán catalogadas como *no-representables* y no serán analizadas en esta tesis.

De ese primer acercamiento se desprende la siguiente tabla.²²

Piezas con posibilidad de ser interpretadas	Piezas no-representables
Danger Music No. 1	Danger Music No. 8
Danger Music No. 2	Danger Music No. 12
Danger Music No. 3	Danger Music No. 23
Danger Music No. 9	Danger Music No. 28
Danger Music No. 11	Danger Music No. 29
Danger Music No. 14	Danger Music No. 31 (a)
Danger Music No. 15	Danger Music No. 31 (b)
Danger Music No. 17	
Danger Music No. 24	
Danger Music No. 33	
Danger Music No. 41	

Con esto en mente sólo se nombrarán las razones por las que en este texto se consideran siete de las piezas no aptas para su representación en un formato de concierto.

La primera de las piezas que se considera no-representable es el número ocho, la razón es más bien por la poca exactitud de su instrucción, “juégalo a la segura”, por otro

²² La lista completa de piezas con las instrucciones de cada una se pueden encontrar en el Anexo 1

lado no se encontró una manera en que la instrucción de esta partitura pueda generar miedo o peligro, por lo que esta pieza no se considerará para análisis.

La pieza número doce pide escribir mil sinfonías, lo que Higgins intentó llevar a cabo disparando con escopetas a partituras grandes, que presumiblemente podrían ser utilizadas para scores de orquesta, pero esto no tiene un carácter performático de ese momento, más bien exponía el material resultante de esos disparos como intermedial entre música y arte visual.

Danger Music Number Twenty-Three causa mucha curiosidad por su subtítulo, “*18 happenings in six parts*”, lo cuál es una referencia directa al evento que lleva ese nombre realizado por Allan Kaprow en 1959 (Medienkunstnetz, 2019). Esto hace pensar que esta partitura podría ser una parte de ese evento o una reinterpretación de Dick Higgins por lo que no se tomará en cuenta para este trabajo.

El problema que presenta la pieza veintiocho es más bien de temporalidad, las instrucciones dictan que no se debe de sonreír por algunos días y aunque si sería posible un concierto de días, lo que se plantea como “formato de concierto” es en una duración mas tradicional de algunas horas.

En la partitura de la pieza número veintinueve Higgins pide que se consiga un trabajo solo porque sí, esto aunque podría llevarse a un escenario no dejaría de ser una representación y todo indica que lo que se pretende en esta pieza es conseguir un trabajo real, en una situación real, por lo que se optó por no contarlo dentro de las piezas representables.

La pieza treinta y uno (a) probablemente plantea el miedo que se tenía en la década de los 60 a las uniones laborales y sindicatos por creerse de izquierda, comunistas o socialistas (principalmente en los Estados Unidos), esto no podría representarse en un entorno de concierto ya que, como en la pieza anterior, no dejaría de ser teatro, una representación y no real.

La última de estas piezas no-representables genera cuestionamientos, ya que podría haber manera de representarla en concierto, **no acatando tus decisiones**, pero sería muy difícil de transmitir ese sentimiento o acción a los espectadores, como opinión personal, parece que la pieza treinta y uno (b) plantea el enfrentarnos con un miedo de manera personal y esto la coloca dentro de las no-representables.

Habiendo explicado cada uno de los casos que se dejarán fuera de análisis se pasará ahora a intentar aislar los miedos que intentan explotar cada una de las doce piezas restantes. Con ello podrá pasarse, en el capítulo siguiente, a la composición de piezas propias.

4.2.1.- *Danger Music Number One*

“Espontáneamente consigue colgarte del gancho de una grúa y
elévate por lo menos 3 pisos.”

De esta primera pieza no se encontraron evidencias de interpretaciones en video o fotografías pero la interpretación sería bastante directa, deja poco espacio a la interpretación personal de las instrucciones.

Los miedos que podrían estarse estimulando con esta acción serían:

Para el interprete, el miedo a lo incierto de ser elevado con una grúa sin equipo especial o seguridad extra, además de un obvio miedo a las alturas ya que 3 pisos pueden llegar a ser hasta 10 metros, una altura considerable y que se experimenta pocas veces en la vida con la posibilidad de caer al suelo.

Para el público se crea la sensación de incertidumbre y ansiedad por la posible caída del interprete al no tener mayor seguridad, lo que podría desembocar en una herida desde leve a grave o quizá, en un caso extremo, la muerte misma.

4.2.2.-*Danger Music Number Two*

“Sombrero. Trapos. Papel. Jadea. Rasura.”

Se encontraron 3 interpretaciones de esta pieza con evidencias visuales disponibles en internet.

En primer lugar se tienen fotografías de Dick Higgins siendo rasurado de la cabeza con navaja por Alison Knowles en el *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Wiebaden* en 1962 (Brennan, 2015). En la fotografía se pueden observar aditamentos en una mesa entre los que distinguen una cubeta, un cartón de huevos, vaso con crema para afeitarse, trapos y demás objetos.

La segunda de ellas en el canal de YouTube de Alan Bowman, publicado el 11 de agosto de 2008 (Bowman, 2018). En dicho video se puede observar a dos niños (presumiblemente hijos de Alan Bowman ya que el video da crédito de intérpretes a Bowman, Bowman & Bowman) rasurando a su padre con una máquina de cortar el pelo. El audio tiene un tratamiento electrónico con un delay que tiene mucha retroalimentación y el video se ve en monocromo con modulaciones de luz. Da la impresión de ser un acto fortuito y no una interpretación seria con miras a un acto artístico, además de que no cuenta con público mas que la persona que sostiene la cámara.

La última interpretación encontrada es la que hace Geoffrey Gartner²³, uno de los pocos músicos académicos que han dedicado parte de su tiempo a realizar y divulgar las piezas de *Danger Music* a través de conferencias, conciertos y videos en línea. El video de YouTube “Geoffrey Gartner performs Danger Music #2 by Dick Higgins (Negative Volumes 2017)” (Liquid Architecture, 2017a) muestra la grabación de una interpretación ante un público en vivo. Vistiendo un smoking con sombrero y con una actitud de seriedad presenta cada uno de los elementos enlistados en la partitura de Higgins y tras desvestirse y quedar con el torso desnudo, comienza a rasurar con rastrillo su pecho para posteriormente limpiarlo con un trapo y agua. La pieza termina con el propio Geoffrey lanzando panfletos hacia el público de manera vigorosa (lo que se menciona como “papel” en la partitura) y retirándose poniéndose el sombrero recibiendo el aplauso de los asistentes.

Las tres interpretaciones son muy diferentes y pueden plantear miedos y peligros muy distantes entre sí, pero la que parecería que tiene mejores posibilidades de generar miedo de manera particular es la interpretación de Higgins. Existe el miedo para los

²³ Chelista radicado en Sydney Australia que se especializa en la interpretación de repertorio moderno tanto para solista como para ensambles de cámara. Tiene un especial interés en la filosofía de Fluxus y los trabajos de sus miembros. (Gartner, S/F)

intérpretes tanto de ser cortados como de cortar a la otra persona, el manejar una navaja cerca de la piel requiere de confianza mutua entre los participantes.

Para el público existe un miedo parecido al de la pieza número 1, la sensación de incertidumbre por la manera en que se maneje la navaja en contacto con la piel de la persona que esta siendo rasurada. Si los movimientos son intensos y agresivos podría llegar a generar estrés por las posibles cortaduras que se puedan infringir en el intérprete, esto por la razón de que el humano es un ente empático y puede sufrir al ver a otra persona sufrir.

4.2.3.- Danger Music Number Three

“Divide un paquete grande de inciensos entre los presentes en un cuarto moderadamente grande. Pide a cada persona quemar su incienso, sin flama, todos juntos. Todo el tiempo en oscuridad.”

Como ocurrió con la pieza número uno, de la número tres tampoco se encontró evidencia de interpretaciones, lo cual parecería sorprendente dada la claridad con que plantea las acciones y la facilidad de realización que involucra.

Imaginarse la pieza siendo representada es fácil pero no es tan sencillo descubrir que miedo se intenta explorar con esta acción, la mejor suposición sería el miedo a la oscuridad (como en la pieza LIGHT mencionada en el capítulo dos), tanto para interpretes como para el público, que en realidad se convierte en intérprete también. Al pedir explícitamente que no exista flama se logra que la iluminación de los inciensos sea mínima lo que podría conducir a un ambiente lúgubre y un tanto místico, este sentir puede generar la sensación de peligro o miedo en los participantes.

4.2.4.- Danger Music Number Nine

“Ofrécete para que te extraigan la columna.”

Dedicada al artista Fluxus Nam Jun Paik, no se encontraron interpretaciones de esta pieza. En realidad es una instrucción muy directa que no implica un peligro inmediato, **para el intérprete** el temor podría provenir de que le tomaran la palabra y de verdad alguien pudiera extirparle la columna vertebral. Esto es muy poco probable pero se está investigando de una manera indirecta la libertad dada a los demás sobre nuestro cuerpo.

Esta temática fué retomada por otros artistas de performance a lo largo del tiempo, en la misma época del *Danger music* podría mencionarse *Cut piece* de Yoko Ono (MoMA Learning, S/F) en donde la artista se sienta en medio de un escenario con su mejor traje y un par de tijeras, instruyendo al público para utilizar las tijeras y llevarse un pedazo de tela de su traje. Otro ejemplo en el mismo sentido pero posterior es *Rhythm 0* de la artista serbia Marina Abramovic (Spector, 2019) donde permite al público interactuar con su propio cuerpo y 72 objetos que van desde una rosa hasta un arma cargada.

Quizá esta pieza número nueve de *Danger Music* pueda ser un primer acercamiento a este tipo de performance donde se explora la libertad y la moral y responsabilidad del público con respecto del artista.

4.2.5.- *Danger Music Number Eleven*

“Cambia de parecer repentinamente y de modo lírico en torno al Catolicismo Apostólico Romano.”

Esta es otra de las piezas que han sido interpretadas por el ya mencionado Geoffrey Gartner en su ciclo *Negative Volumes* (Liquid Architecture, 2017b). En su interpretación de esta instrucción, de nuevo vestido de gala, entra a un cuarto con público y un atril esperándolo desde el cual lee argumentos a favor y en contra de la iglesia católica romana los cuales canta a manera de canto gregoriano en dos notas diferentes que separan las ideas a favor y en contra de la iglesia. Termina con un canto en notas diferentes a las que ejemplificaban las posturas ideológicas y un amén.

El peligro que puede generar esta pieza es el de una discusión o hasta una revuelta, las temáticas delicadas como religión y política han llevado a los más grandes enfrentamientos de la humanidad y el hecho de exponerlos cambiando de opinión cada pocos segundos puede ser un shock para creyentes y no creyentes con respecto a sus ideas ya arraigadas. Puede darse el caso de que el intérprete llegue a ser amenazado por sus ideas ya sea en un sentido o en el otro y el público puede tener discusiones acaloradas acerca de los argumentos presentados.

La tensión generada por esas discusiones o, mas bien, la posibilidad de riñas y altercados es el ingrediente esencial que coloca a esta pieza como *Danger Music*.

4.2.6.- Danger Music Number Fourteen

“De una cinta magnética que contenga lo que sea, extrae una extensión predeterminada de cinta. Empalma las dos puntas para formar un *loop*, luego inserta uno de los lados del *loop* en una casetera, y engancha el otro lado del *loop* a un clavo, gancho, lápiz u otro objeto similar, para sostener la cinta y proporcionar el mínimo necesario de soltura en la cinta para reproducir el *loop*. Reproduce el *loop* durante el tiempo que resulte más útil.”

A pesar de que no se encontraron evidencias de interpretaciones de esta pieza, las instrucciones son muy claras y otros experimentos similares se han llevado a cabo a lo largo de la historia de la música electrónica, viene a la mente *I am sitting in a room* de Alvin Lucier (Joseph, 2015), pieza de 1969 donde un *loop* de un texto leído por el mismo Lucier es reproducido dentro de un cuarto siendo grabado por un segundo carrete de cinta para ser reproducido después y continuar la operación hasta terminar con solo los armónicos frecuenciales del cuarto en donde se presenta.

Es difícil en este caso encontrar el peligro que quería investigar Dick Higgins, ninguno de los pasos que deben seguirse parece peligroso en sí ni el resultado final. Esta pieza entonces no presenta para este texto un ejemplo claro del *Danger Music*, se

requeriría una investigación más profunda y específica en las ideas de Higgins sobre estas instrucciones para poder dar respuesta a las interrogantes que levanta.

4.2.7.- *Danger Music Number Fifteen*

“Trabaja con mantequilla y huevos durante un tiempo.”

La pieza número 15 está *dedicada a la danza*, esto arroja luz sobre que pretendía el autor al momento de su presentación aunque, como en el caso anterior, no es claro qué peligro tiene inmerso el hecho de que un bailarín trabaje con mantequilla y huevos.

Pueden plantearse algunas maneras en las que llegue a ser peligroso el trabajo con utensilios culinarios. Introduciendo el uso de batidores, cucharas, cuchillos, palas para untar y demás utensilios de cocina puede en verdad correr peligro el intérprete de esta pieza, transmitiendo esa ansiedad a los espectadores.

En otro sentido podría hacerse una interpretación de mayor compenetración entre el intérprete y la audiencia quizá arrojando los alimentos o embarrando la mantequilla y los huevos en el público, con esta actividad el peligro de ser agredido por el intérprete se vuelve extremadamente latente y clara. Estas podrían ser algunas maneras de abordar la pieza sin que se hayan encontrado evidencias de interpretaciones ante un público.

4.2.8.- *Danger Music Number Seventeen*

“¡Grita! ¡Grita! ¡Grita! ¡Grita! ¡Grita! ¡Grita!”

Esta pieza es probablemente la más interpretada de toda la serie *Danger Music*, esto puede deberse a la teatralidad intrínseca que posee. La fácil lectura de la partitura y la apertura que permite la misma, invita a imaginarse diversos escenarios en los que se puede gritar y causar la sensación de peligro, miedo o tan solo incomodidad para los espectadores de una acción como esa.

Se encontraron cuatro acercamientos muy distantes entre sí a esta pieza. En una primera sección estarían tres interpretaciones que están disponibles en video en YouTube, dos de estos videos son de Geoffrey Gartner, uno subido en 2011 y el segundo en 2017. Ambas representaciones tienen similitudes en cuanto a la acción del intérprete, ya que solo es él mismo gritando, pero tienen diferencias significativas tanto de contexto como de elaboraciones escénicas.

El video de 2011 (AimTV, 2011) aparece en el canal de AimTV un estudio de música situado en Australia, y puede verse al Dr. Gartner primero dando una introducción a lo que buscan las piezas de Dick Higgins y presentando la pieza que interpretará, posteriormente se da un corte al Dr. Gartner sentado sobre un escritorio, al parecer dentro de un salón de clase con alumnos presentes. Comienza a concentrarse y acto seguido grita con todo su ímpetu durante dos minutos, finaliza y se escuchan aplausos de los alumnos desconcertados.

El segundo video (Liquid Architecture, 2017c) es de la serie que ya se ha comentado en este capítulo, *Negative Volumes*, y presenta al mismo intérprete, esta vez vestido de esmoquin y en vez de estar en un sitio fijo transita entre las personas que componen el público dentro de una construcción (pareciera ser una casa). La duración del performance es otra variante, esta ocasión grita durante más de nueve minutos, iniciando con gritos potentes, desgarradores y la garganta fresca, llama la atención el nivel de desgaste al que se obliga el intérprete, al finalizar la pieza los gritos son más bien un garraspeo de la garganta, completamente cansada o, podría decirse, destrozada por la duración de los gritos.

Dos puntos se hacen evidentes de inmediato al observar estos videos, la incomodidad en algunos de los espectadores es muy clara y llegan a salirse de la sala (al menos en el video de 2017) pero otros llegan al otro lado y comienzan a reírse, quizá por la misma incomodidad o por pensar y debatir en sus mentes si esos gritos deberían o no ser presentados como arte. El segundo punto es que el esfuerzo físico que representa la pieza es inmenso y que existe un peligro constante para el *performer* de dañar partes del cuerpo como las cuerdas vocales. Puede verse en el video de *Liquid Architecture* un

comentario que hizo el mismo Geoffrey Gartner “*Dangerous indeed... three weeks for my shredded vocal cords to recover from this little effort. But damn it was worth it!*”²⁴

El segundo tipo de acercamiento hacia esta pieza se da en formato de video específicamente, para ser presentado como video-instalación no como una acción en vivo. La artista Viktória Monhor²⁵ en una realización del año 2013 pero que fué subido a YouTube hasta 2016 por Amazing Face (2016) efectúa casi la misma interpretación que Gartner en su versión de 2017 pero con la intención de una instalación, por lo cual parece no haber público al momento de grabar la toma fija donde se ve gritar a la artista de Budapest durante mas de ocho minutos en un set ambientado con una caja con una televisión encendida pero sin nada sintonizado.

En otro video subido al canal BarbART en 2013 se puede apreciar ya la instalación de video montada en *Labor Gallery Budapest*. Aparece el video que se explica en el párrafo anterior proyectado en una pared blanca y las personas transitan por el espacio de la galería escuchando sus gritos y observando el video. Esta lejanía con el intérprete parece disminuir el nivel de involucramiento entre espectadores y artista, ya que las personas de la galería casi no reaccionan ante la instalación más que con cierto desconcierto.

Como tercer acercamiento esta uno que ya no es en sí la pieza de Higgins si no un homenaje a esta pieza realizado por David Colagiovanni²⁶. En una muestra de este homenaje que se encuentra en la plataforma de video Vimeo (David Colagiovanni, 2012) se puede ver a diversas personas con un fondo blanco gritando durante unos segundos. La pieza se llama *Simultaneous Portraits or Danger Music for Dick* (Retratos simultáneos o música peligrosa para Dick) y esta pensada como una instalación con nueve videos proyectados al mismo tiempo en pantallas planas, desafortunadamente no se pudieron encontrar evidencias de la instalación montada y mucho menos de las reacciones del público.

²⁴ De verdad peligroso... tres semana para que mis cuerdas vocales lastimadas se recuperaran de este pequeño esfuerzo. ¡Pero vaya que valió la pena! (Traducción propia)

²⁵ Artista intermedia, performer y actriz radicada en Budapest, interesada en el arte del performance, la actuación y la música experimental. (viktoriaMonhor, S/F)

²⁶ Artista y compositor estadounidense que trabaja con video, sonido y espacio. (Colagiovanni, 2014)

El último tipo de acercamiento es en realidad una farsa, toma como broma esta pieza, y se presenta en el video *Danger Music No. 17* en el canal de YouTube de Jake Myers (2013). Esta interpretación no es mas que un collage de gritos realizados por el actor y luchador estadounidense Tom Lister Jr. en la película de 1989 *No Holds Barred*.

4.2.9.- *Danger Music Number Twenty-four*

“Encuétralo. Atácalo.”

La apertura de esta instrucción permite una amplia gama de interpretaciones aunque, por otro lado, la claridad con la que se expresa de inmediato da una directriz hacia el peligro, dirigido a cualquier agente que se encuentre inmiscuido en la presentación de la pieza.

No se encontraron evidencias de interpretaciones públicas en formato de concierto, video o video-arte de esta pieza pero el verbo utilizado **-atacar-** tiene una conexión intrínseca con el peligro, el miedo y la ansiedad. Buscar algo que atacar tiene una reminiscencia de caza, donde la presa corre peligro constante, teniendo conocimiento de ello o no, por lo que las posibilidades de relación entre los agentes (compositor, intérprete(s) y público) pueden establecerse en cualquier dirección y con infinitas posibilidades de encuadre.

4.2.10.- *Danger Music Number Thirty-three*

“Organiza un show de pelotas”

Pieza dedicada a Henning Christiansen, artista danés, también miembro del movimiento fluxus y dedicado a explorar, desde la música, las barreras y límites de las artes.

Pensando en la dedicación a este compositor se puede suponer la exploración de los límites de la música con respecto a un instrumento no tradicional como son las pelotas.

A pesar de ello es difícil decir cual es el acercamiento al peligro que estaba buscando Higgins con esta pieza pero en un acercamiento primigenio se puede proponer el que las pelotas tengan algún artefacto que las vuelva punzocortantes tales como agujas, navajas o, en otro sentido, que su peso fuera exagerado para poderlas manipular con seguridad para el interprete.

No se encontraron evidencias de presentaciones públicas de esta pieza en la investigación documental que se hizo.

4.2.11.- *Danger Music Number Forty-one*

“Quítate tu viejo abrigo y arremanga tus mangas.”

De esta pieza, que será la última que se analice en esta sección, no se encontraron interpretaciones documentadas pero pensar en maneras en las que se puede interpretar no es difícil.

Quitarse el abrigo y arremangar las mangas es un movimiento arquetípico de la cinematografía como un preámbulo a una pelea de bar o callejera. Por lo anterior puede pensarse que el peligro que se explora en esta ocasión es aquel de la pelea, el protegerse o tener que huir del conflicto, uno de los temores más primitivos del humano.

Después de todo este análisis se puede observar que los miedos explorados por Dick Higgins, aunque variados, dejan muchas áreas de oportunidad en donde pueden crearse nuevas piezas con acercamientos novedosos. En el siguiente capítulo se presentarán justamente nuevas maneras de abordar el peligro y el miedo pero ya en un contexto más cercano al del autor de este texto. Un contexto contemporáneo y latinoamericano.

5.- Acercamientos contemporáneos y del entorno nacional al peligro

Después del análisis de las propuestas de Dick Higgins es pertinente realizar una búsqueda por lo menos documental acerca de las nuevas propuestas que se han generado en el medio artístico mexicano en años recientes. Esto con la finalidad, al igual que con las piezas de Higgins, de identificar vacíos en las prácticas contemporáneas e intentar llenar esos espacios.

Como se mencionó en el capítulo dos, en los lenguajes tradicionales no se pueden observar mayores investigaciones acerca del papel del peligro y el miedo, pero donde sí existe un interés particular es en los lenguajes artísticos surgidos a finales del siglo XX y principios del XXI. Los nuevos medios como el performance, la instalación y el arte digital han representado campos fértiles para la exploración de diversas áreas de la psique humana que habían quedado relegadas. Es por esto que este capítulo se centra en el performance y la instalación, ya que tras la investigación realizada se mostraron como las expresiones artísticas donde más se abordaba el tema requerido y también donde se expande el ámbito del arte.

Se verán artistas específicos del contexto mexicano (incluyendo artistas latinoamericanos cuya labor se haya realizado en México en los últimos años) que tengan obra que explore el peligro en diferentes formas, algunas de estas piezas se pueden circunscribir al performance o al ámbito de la instalación aunque en otros momentos es difícil la definición de un ámbito artístico específico, ya que se trata de trabajos intermediales.

Para iniciar puede mencionarse al artista mexicano Mario de Vega²⁷ un artista que ha trabajado de diversas maneras los límites de la percepción y el peligro en sus obras y acciones, muchas de estas piezas requieren de explosivos en cantidades importantes. Desde sus primeras obras como *Gama* de 2006 (Mariodevega.info, 2019a) en donde se detonan ciento veintiocho explosivos bajo instrucciones cuidadosas a manera de una pieza

²⁷ “Explorando la fisicalidad de la escucha y el umbral de la percepción huana, Mario de Vega investiga la materialidad del sonido, la vulnerabilidad de los sistemas, materiales e individuos, y el potencial estético de los sistemas inestables” (17edu.org, 2019)

musical ejecutada por cuatro personas se ve el interés particular de este artista por las situaciones en que se corre riesgo y cómo esto afecta la percepción del público.

Otras acciones han representado, al menos en la opinión de oficiales de protección civil y seguridad pública, verdaderos peligros para la sociedad, entre estos puede contarse la pieza *Match (Un ensayo sobre la concentración y expansión)* (Mariodevega.info, 2019b) de 2007, en la cual se detonaron 350g de pólvora cubiertos con 25 kg de cemento en el Museo Experimental El Eco de la Ciudad de México. Efectuada dentro de la colonia San Rafael, la explosión causó conmoción y alerta entre los vecinos, llegando al punto de llamar a bomberos y elementos de la Secretaría de Seguridad Pública de la CDMX para investigar el incidente.

En otro estilo de piezas que no tienen que ver con explosivos, De Vega apuesta por la incertidumbre y el miedo totalmente psicológico. Un ejemplo de esto se puede observar en la pieza *Sound System Facing an Empty Area* (Mariodevega.info, 2019d), en esta intervención de un sitio específico realizada en Berlín, se colocó un sistema de sonido de 5.5 x 4.5 m en la entrada del espacio de exposición impidiendo entrar. Lo que pretende este muro de sonido, que permanecía en silencio, era crear en el espectador la duda e incertidumbre de si en algún momento todo este gran tótem de equipo de sonido estallaría con un sonido ensordecedor al minuto siguiente “haciendo uso de esta amenaza latente y la agresión subliminal” (Mariodevega.info, 2019d).

Una tercera variante de acercamiento al peligro es la instalación lumínica *V* (Mariodevega.info, 2019e) de 2013. Fueron colocadas 30 lámparas industriales modificadas que consumían un total de 12,000 watts, iluminando un espacio de exposición de manera brutal y agresiva para los visitantes quienes debían firmar una carta de acuerdo donde se describen “posibles reacciones físicas y nocivas producidas por la luminosidad emitida” en palabras del propio artista.

Por último, aunque aún existen muchas piezas de este artista que exploran el miedo, debe tomarse en cuenta otra cara del peligro que explora de Vega y es, la falta de advertencia ante un peligro. Para la instalación llamada *Metal electrificado con 7000 voltios* (Mariodevega.info, 2019c), se colocó una valla metálica frente a un fresco que se encuentra en una de las paredes internas del Laboratorio Arte Alameda en la Ciudad de México, la cantidad de electricidad que recorre esos cables es suficiente para causar una

electrocución y tras negociar con el Departamento de Protección Civil de esa ciudad logró que no se le pusiera ninguna clase de indicación visual con la consigna de no tocar esa valla.

Pueden verse entonces los diferentes acercamientos de este artista y las maneras de abordar los temas del peligro y el miedo, diferentes opciones que son exploradas por Mario de Vega y que se pueden rastrear hasta las piezas de Dick Higgins aunque solo de manera tangencial, ya que los desarrollos del artista mexicano van en otras direcciones, lo cual resulta de gran utilidad al momento de plantear nuevas piezas con intención de crear o transmitir la sensación de peligro.

Cercana a la última instalación mencionada de Mario de Vega se encuentra *Resistencia*, una instalación de la artista mexicana Marcela Armas²⁸, la cual es una representación de la frontera entre México y los Estados Unidos hecha con un filamento incandescente de metal a la que sostiene una serie de cables tensores que dan la forma de la frontera en un espacio tridimensional (Marcelaarmas.net, S/F).

Aunque esta pieza no se trata en sí del peligro, si comparte puntos importantes con la instalación de metal electrificado de Mario de Vega ya que en el montaje, debe ponerse una barrera entre los espectadores y la obra para evitar que sea tocada.

Por supuesto que en la instalación de De Vega es justo la barrera el gesto artístico y en Marcela Armas la barrera es para evitar el riesgo de quemaduras, pero sigue existiendo una conexión con el riesgo ya que como explica la misma artista “la obra refleja la frontera como un borde peligroso, así como la ruptura y distorsión de la relación entre dos naciones vecinas” (Marcelaarmas.net, S/F).

En otro sentido, pero de la mente de la misma artista, surge la instalación/acción *Neumático* de 2008, en esta se exhibe la cámara de una llanta de tractor completamente desinflada dentro de un cuarto de galería, gracias a un detector de movimiento se activa una bomba de aire cada que una persona esta cerca de la instalación y comienza a inflarse lentamente hasta que supera su capacidad y explota con un gran estruendo.

²⁸ “Marcela Armas ha trabajado durante más de 10 años en el ámbito del arte entendido como un punto de confluencia que permite articular disciplinas, técnicas, procesos de trabajo e investigación para abordar preocupaciones sobre las relaciones que teje la sociedad con la materia, la energía, el espacio, el tiempo y la construcción de la historia.” (Arróniz Arte Contemporáneo, 2016)

Con esta acción Armas explora dos límites principalmente, la resistencia del material con el que está hecha la cámara de llanta y las dimensiones físicas del espacio de exhibición, pero además de esto ella explora un aspecto psicológico, en sus propias palabras dice que “el proceso de inflado obstruye el espacio y genera un nivel de tensión psicológica para los visitantes” (Marcelaarmas.net, S/Fa) y aún más, la incertidumbre de no conocer el momento en que ese caucho estallará genera un segundo nivel de tensión y ansiedad para los espectadores.

Aunado a todo lo anterior debe hacerse hincapié en el hecho de que esta instalación tiene un fuerte elemento sonoro por lo que podría catalogarse como *Danger Music* si así se quisiera.

Otro artista que ha tenido un amplio desarrollo en el ámbito latinoamericano en el presente siglo es Enrique Jezik²⁹, muchas de sus obras y acciones pueden verse como exploraciones del peligro aunque esto resulta ser un atributo tangencial ya que, como se puede leer en la siguiente cita de una de las galerías que tiene su obra, el interés de Jezik sí es la violencia pero como un reflejo de la sociedad.

“[Jezik] Realiza acciones de carácter destructivo como reflejo de los procesos violentos que caracterizan nuestra época, utilizando, entre otros medios, armas y maquinarias de construcción en tanto herramientas prostéticas desarrolladas por el hombre para extender su poder más allá del propio cuerpo y que por lo mismo han incidido en el desarrollo de las relaciones de poder.” (Galeriahilariogalera.com, S/F)

Es por ello que a través de esta exploración entorno a las relaciones de poder ha realizado diversas obras que se acercan a la ideología del *Danger Music* sin ser este el fin perseguido.

Se dividirá su quehacer artístico en dos por la claridad que este acercamiento brindará, para empezar hablaremos de las obras en donde él mismo (solo o con asistentes)

²⁹ (Córdoba, Argentina, 1961) vive y trabaja en la Ciudad de México desde 1990. “Su trabajo se orienta al análisis y la reflexión sobre los abusos del poder, la violencia urbana y la guerra, el uso de armas y la vigilancia y manipulación de la información por los medios de comunicación” (Galeriahilariogalera.com, S/F)

se pone en peligro al momento de realizar las acciones, después se hablará de aquellas acciones que ponen en peligro al público que asiste a alguna de sus exhibiciones.

Para iniciar con la obra de este artista se puede mencionar una acción realizada en 2009 en el aniversario de la matanza de Tlatelolco del 2 de Octubre de 1968 justamente llamada *Acción dos de octubre*. Consistió en “escalar la torre [del centro cultural Tlatelolco] con cuerdas, portando cada uno (Jezik y el artista lituano Redas Dirzys) sobre la espalda el retrato de uno de los responsables de la represión: el Presidente de la República y el Secretario de Gobernación. En el último piso, los retratos fueron pintados de negro y arrojados al vacío.” (Enriquejezik.com, 2018a). En esta acción el peligro se encuentra al momento de escalar casi los 100 metros de la torre del Centro Cultural Tlatelolco, y podría argumentarse que ese peligro es una analogía del peligro que corrieron las personas que se encontraban cerca de Tlatelolco bajo el mandato de las dos personas cuyos retratos llevan a la espalda los artistas, Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría.

En este mismo sentido del peligro hacia sí mismo, se coloca la acción *Aguante* de 2013, donde el artista junto con asistentes sostiene un marco de acero con madera y yeso mientras una excavadora rasga su superficie (Enriquejezik.com, 2018b). Con esta acción se pone de manifiesto el enfrentamiento entre la fuerza humana y las máquinas. El peligro es real para los integrantes del equipo de Jezik y requiere de una resistencia intensa, lo que exalta el sentido de supervivencia que es una de los usos primordiales del peligro.

La pieza de Jezik que también se inserta en este uso de la sensación de peligro es *Círculos concéntricos*, performance realizado en 2014 durante la Segunda semana internacional de performance en Venecia. Para este performance cuatro cortadoras de acero se colocan alrededor del artista que se encuentra sobre una placa de acero, mientras las cortadoras le lanzan chispas directamente al cuerpo, Jezik traza círculos en la placa que esta bajo él mismo como un ritual de defensa (Enriquejezik.com, 2018c). De nueva cuenta puede verse la relación entre la máquina como agresor y la víctima siendo el humano con herramientas simples con las que traza en el acero sin llegar a cortarlo. El peligro de las chispas incandescentes es evidente.

En otro orden de ideas, experimentando con el otro espacio que puede ocupar el peligro, ubicado en el público, se encuentra la acción que más conecta con el *Danger Music* y podría con facilidad colocarse al lado de los trabajos de Higgins. Se trata de la

acción *Ejercicio de percusión* llevada a cabo en 2006. Enrique Jezik la explica de la siguiente manera:

Acción: un grupo de policías antidisturbios entra en el museo en formación, golpeando sus escudos con sus bastones sin cesar, mientras van avanzando y arrinconando al público. En cierto momento se da orden de retirada y los policías salen del edificio. (Enriquejezik.com, 2018d)

En esta acción entran en juego diversos factores que interesan al *Danger Music*, desde el nombre del performance se puede observar una intención musical, el golpeteo de los bastones de los policías contra sus escudos crea una señal de alarma y llama la atención de los asistentes al museo, el arremeter en contra de gente inocente (una práctica que no es inusual) genera en los integrantes del grupo oprimido una sensación de desconcierto e incertidumbre que deben afrontar sin más, el miedo es inmediato.

Se decidió concentrarse en estos tres artistas ya que se relacionan con el peligro de maneras muy diferentes y, por otro lado, hacer un ejercicio exhaustivo de búsqueda de todos aquellos artistas que utilizan el peligro (sobre todo en el performance) llevaría a un texto muy amplio que queda fuera de los alcances de esta tesis. A pesar de ello si se hará al menos una lista de otros artistas contemporáneos y latinoamericanos que han explorado de una u otra forma el peligro en su quehacer artístico.

- Francisco Coppello (Chile, 1938 - 2006)
- Guillermo Gómez-Peña (México-EUA, 1955-)
- Rocío Boliver (México, 1956 -)
- César Martínez Silva (México, 1962 -)
- Álvaro Villalobos (Colombia, 1963 -)
- Nao Bustamante (EUA, 1969 -)
- Eleonora Fabiao (Brasil, 1968 -)
- Erika Bülle Hernández (México, 1969 -)
- Deborah Castillo (Venezuela, 1971 -)
- Regina José Galindo (Guatemala, 1974 -)

- Alexia Miranda (El Salvador, 1975 -)
- Carlos Martiel (Cuba, 1989 -)

Estos son solo algunos ejemplos entre muchos otros que se podrían mencionar de artistas interesados de diferentes maneras en llegar a sensaciones de miedo o peligro por las más diversas razones.

6.- Composición e interpretación de piezas originales

6.1.- Primer acercamiento

Tras el análisis expuesto en el capítulo anterior vino la tarea más importante de esta tesis, la creación de piezas originales que exploren el peligro y el miedo, ya fuera inspirándose en algunas de las piezas originales de Higgins o indagando en nuevas maneras u oportunidades no exploradas por el artista Fluxus.

A pesar de tener suficiente información sobre los tipos de miedos que se exploraron en las piezas de la década de los 60 y las interpretaciones contemporáneas (especialmente las realizadas por Geoffrey Gartner) se quería investigar sobre miedos actuales, que hablaran específicamente con los posibles asistentes al concierto, jóvenes de entre 18 y 35 años con un interés en el arte o en experiencias nuevas.

Sabemos que las generaciones jóvenes son más difíciles de impresionar dada la exposición que se tiene a cantidades masivas de información de todo tipo. Pensando en esto se decidió realizar una encuesta informal a través de Facebook el día 20 de Noviembre de 2018 a la cual respondieron 42 personas en comentarios y algunos más de manera privada³⁰.

La pregunta fué: ¿En qué tipo de situaciones sienten peligro o miedo? Las respuestas fueron variadas y todas ellas interesantes, iban desde “parálisis del sueño” hasta “silencios prolongados” (Ver Anexo 2), pero rápidamente surgieron patrones reconocibles.

Muchas de las respuestas se encaminaban a no sentir el control dentro de una situación determinada. Ya fuera caminar por una calle oscura, encontrar un perro que parece que va a atacar en cualquier momento, sentir que no hay salida, etc. A este tipo de respuestas se contestó con una pregunta más, ¿Dirías entonces que lo que da miedo es no tener el control en cualquier situación?, con las respuestas afirmativas a este segundo cuestionamiento se unificó un miedo en común, **la pérdida de control**.

³⁰ La publicación puede verse en el siguiente link:
<https://www.facebook.com/plugins/post.php?href=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Falfonso.musica.5%2Fposts%2F2310369362337791&width=500>

Un segundo grupo de respuestas iba encaminado a la posibilidad de un daño físico, un aspecto que va muy ligado al anterior pero que se separa. Para ejemplificar esta separación se presentará de manera rápida un caso en particular.

La respuesta de una joven de 25 años fué “Cuando hay un grupo de hombres en la calle y tengo que pasar por ahí”. A ese comentario se le respondió con preguntas subsecuentes, “¿A qué crees que sea el miedo? ¿A un abuso de fuerza? ¿A estar indefensa? La respuesta fue muy certera y clara, “A las agresiones físicas y el acoso”.

Esas respuestas ejemplifican de manera contundente que uno de los mayores miedos es a la vulneración de la integridad física o psicológica (en el caso del acoso) aunque reflexionando un poco más se puede incluir este miedo en lo dicho unos párrafos arriba, el no poder controlar una situación (un grupo de hombres que superan en número y fuerza a la joven y que debe pasar por el lugar donde se encuentran) lleva a pensar en las consecuencias físicas y psicológicas que puede acarrear, desembocando en un miedo a la agresión aunque pareciera que todo puede resumirse en miedo a la falta de control.

Este miedo a no tener el control se encuentra explorado en las piezas de Dick Higgins. Casi en todas las piezas la falta de control es para el público, dado el formato de performance y lo experimental de este tipo de piezas, y solo de manera tangencial para los intérpretes. La pieza que más se acerca sería una de las que no se analizaron en este texto, Danger Music Number Thirty-one (b) que dicta que no acates tus propias decisiones. Esto llevaría justamente hacia lo desconocido, tanto en el mundo material como dentro de la psique.

6.2.- Conceptualización de piezas originales.

Teniendo como eje rector el miedo a la pérdida de control se pensaron de inicio tres piezas originales donde se exploran diferentes aspectos del control sobre sí mismo. Por otro lado, pensando en un ambiente con una carga sonora mayor se tomó como ejemplo la pieza número dos de Higgins (donde solo se mencionan de manera general materiales y acciones) y se presenta una cuarta pieza original que completa el ciclo y permite llenar la

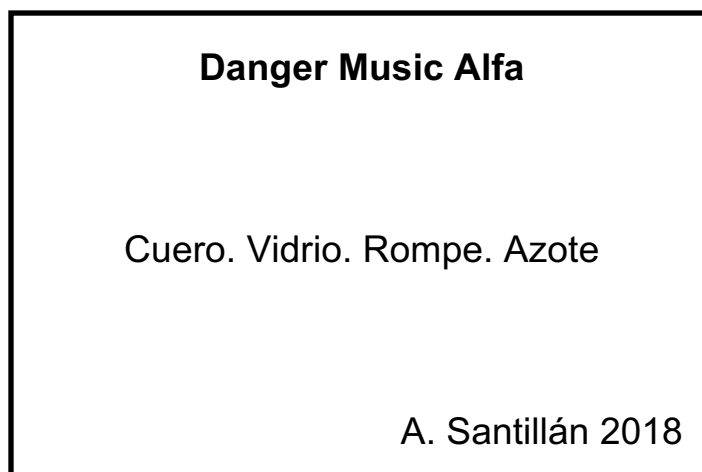
temporalidad del *Danger Concert*, que es el evento donde se expondrá al público a estas piezas a manera de performance.

6.2.1.- *Danger Music Alfa*

La última pieza mencionada fué la primera en ver la luz, para ésta se pensó en elementos sonoros que tuvieran una conexión intrínseca con algún peligro o miedo. Después de una reflexión profunda se llegó a diferentes sonidos con una amplia carga psicológica tales como latigazos, vidrios rotos, sierras motorizadas y herramientas pesadas en general, taser eléctrico, gritos, ladridos de perro, cadenas, etc.

Posteriormente se analizaron los mejores candidatos entre estos sonidos para poder ser presentados en una pieza de concierto con carácter performático y se llegó a la conclusión de que las mejores opciones serían, los latigazos y el rompimiento de vidrios. Estos sonidos permiten un gran impacto en términos de presión sonora y/o volumen además de ser muy controlables y por ende, no excesivamente peligrosos para los intérpretes, pudiendo ser manejables por los miembros de un ensamble de músicos sin requerir un entrenamiento específico como pasa en algunas piezas de Mario de Vega (Véase capítulo 5) donde se requieren ingenieros para el manejo de los explosivos.

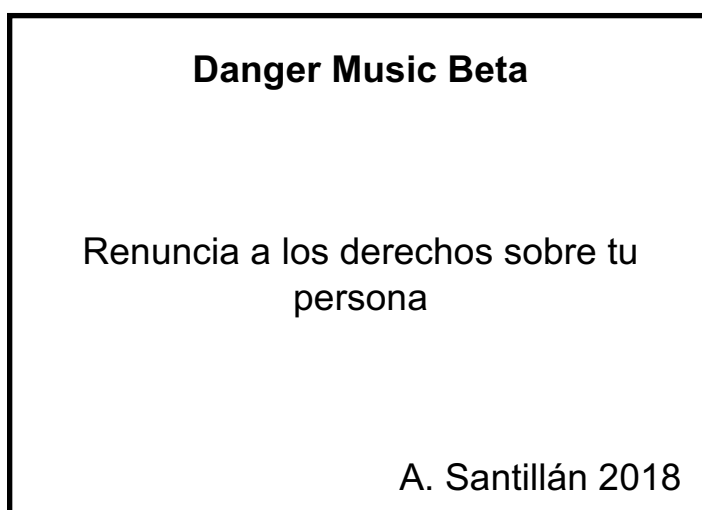
La apertura que brinda el formato de la pieza número dos de Higgins abre un amplio abanico de posibilidades y la partitura de la pieza resultó de la siguiente manera:



Esta partitura lingüística fué la encargada de desatar las discusiones y reflexiones que se explicarán en el apartado dedicado al montaje. Por el momento puede puntualizarse que todas las partituras propias respetarán el formato propuesto por Higgins ya que es una de las características centrales de estas piezas.

6.2.2.- *Danger Music Beta*

La segunda pieza en ser compuesta se refiere a la renuncia de los derechos sobre tu cuerpo, renunciar a la libertad, renunciar a poder evitar el dolor, las lastimaduras y por último renunciar a la venganza por la violencia hacia sí mismo. La partitura de dicha pieza quedó de la siguiente manera.



Se encontró una dificultad excepcional al intentar abarcar todo lo que conlleva la pérdida de libertad sobre el propio cuerpo y sobre nuestros actos, la frase que aparece en la partitura tiene la suficiente apertura para poder ser interpretada de diversas maneras pero, a la vez, pone en la mesa el tema central, la pérdida de control sobre nuestro propio ser.

Este tema es muy amplio y de difícil acercamiento, por lo que requirió de un profundo análisis de lo que significa la libertad, lo que interviene en la renuncia a tus derechos como ser humano pero se piensa que la partitura ofrece lo suficiente para que

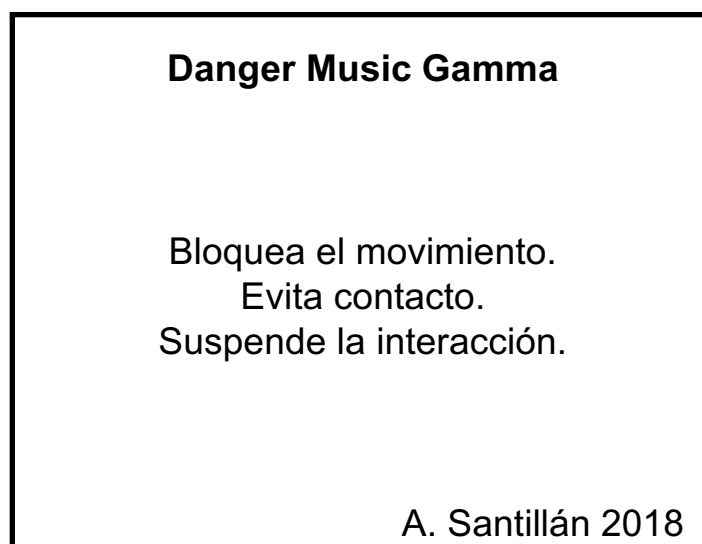
sea él o los intérpretes los que puedan decidir el camino a tomar bajo esta instrucción, posicionándola en los intérpretes (podrían recordarse performances de Marina Abramovic mencionados en el capítulo cuatro) o en el público, esta última opción será la que se explore en este trabajo.

6.2.3.- *Danger Music Gamma*

Muy conectada con la pieza anterior se encuentra la tercera pieza de esta serie, después de renunciar a los derechos sobre tu libre albedrío (lo que es de una manera no invasiva, más cercana a lo conceptual, dependiendo de la interpretación que se le dé) se consideró el paso siguiente, una acción que fuera más física, más invasiva e inmersiva para cualquiera de los agentes.

En este sentido es que se planteó *Danger Music Gamma*, una acción para acotar o evitar el movimiento y la interacción, encerrar de alguna manera a los intérpretes o al público, ya sea hacia afuera (como podría ser en un cuarto, edificio o algún espacio similar) o hacia adentro (encerrándolos en su propia mente, evitando que se conecten con el mundo exterior).

La partitura debía ser, como todas las anteriores, lo suficientemente abierta para poder llevar a múltiples opciones pero acotada para representar una acción que pudiera identificarse como una misma pieza siempre, por lo que quedó de la siguiente manera.

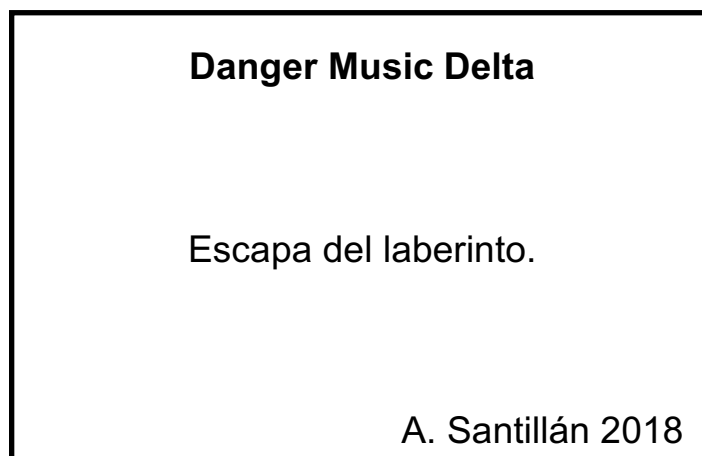


Con estas tres frases se puede llegar a encerrar en ambos sentidos a una persona, llegando a la meta de aislar al sujeto de su entorno y de los demás, lo cual crea un ambiente de incertidumbre y ansiedad que de manera ideal conducirá al miedo y a la sensación de peligro.

6.2.4.- *Danger Music Delta*

Todo este ejercicio de composición se pensó de manera que se pudiera presentar en formato de concierto, por lo tanto, las piezas pueden tener una secuencia temporal lineal, por ello, y pensando en que unas a otras se apoyen para generar las sensaciones deseadas, la última de las piezas propias se pensó como consecuencia a las demás.

Teniendo en mente que se renunció a derechos y que se estarán bloqueando los movimientos e interacciones, la pieza final establece la posibilidad de escapar de todo lo anterior, quedando de la siguiente manera.



Pensando un laberinto como cualquier situación intrincada en donde se tiene una problemática, una asimetría entre el estado actual y el estado ideal o esperado. Conectando esta con las piezas anteriores, sería escapar de ataduras y restricciones tanto físicas como mentales para poder salir de una situación X.

De manera mas general y sin pensar en una situación de concierto donde se presenten como serie las cuatro piezas, la partitura ofrece la posibilidad de ser interpretada en cualquier contexto y con finalidades que pueden llegar hasta a lo terapéutico.

Con estas cuatro piezas se establece una serie que contiene interacciones pero con elementos que pueden funcionar de manera individual para diversas situaciones de presentación. Se pasará ahora a explicar el proceso de montaje de las mismas y otras más para llegar a la totalidad del *Danger Concert*.

6.3.- Montaje de las piezas

Para el montaje y la posterior ejecución del *Danger Concert* se organizó un taller de interpretación de música experimental en la Escuela de Música del Estado de Hidalgo (EMEH) teniendo como principal fuente de alumnos el Seminario de Vanguardias y Música Experimental de los siglos XX y XXI, el cual venía funcionando desde 2017, siendo coordinado por el autor de esta tesis.

Se integraron cuatro alumnos al taller y se le dio el nombre de Laboratorio de Interpretación Contemporánea (LINC). Con estos alumnos, de diferentes semestres y diversas carreras de la EMEH, fué que inició un proceso de reflexión acerca de las posibilidades de interpretación de las partituras lingüísticas mostradas en la sección anterior. A continuación se explicará dicho proceso insertando las dificultades y situaciones vividas con cada pieza en específico.

Danger Music Alfa representó el primer reto a enfrentar con el ensamble conformado. Entablando una conversación profunda acerca de las posibilidades de interpretación con los integrantes de LINC se exploraron diversas opciones llegando a la conclusión de que tendría que ser con un sentido de involucramiento directo con el público.

Decidiendo que la palabra **azote** tendría que ser literal, el ensamble llegó al primer impase y un primer miedo a enfrentar. El golpear a alguien más, un espectador en este caso, resultó ser más difícil de lo que se había pensado, en los ensayos se intentó ejercitar

y calibrar la fuerza de los azotes con cinturones dirigiéndolos hacia otros miembros del ensamble, con lo que se descubrieron los límites mentales que involucra la violencia (algo que es alentador y permite observar que los miembros del ensamble están sensibilizados ante el dolor ajeno y pueden empatizar con el prójimo), llegando al punto de que una de las chicas declaró su incomodidad total con manejar los cinturones y golpear a los asistentes al evento, entonces se resolvió que ella no participaría con los cinturones y se dedicaría a otra actividad dentro de la pieza.

Pasando a la parte de los vidrios se pensó parearlo con la palabra **rompe** escrita en la partitura. De inicio se pensaba romper los vidrios directamente en los pies de los asistentes generando una experiencia más inmersiva y de mayor miedo pero se llegó a un segundo impase psicológico por parte de los miembros del ensamble. Como se verá más adelante, se pensaba tirar a los espectadores en el suelo en algún punto casi al final del concierto, por lo tanto el lastimarlos de seriedad (al tumbarlos en vidrios rotos y arrastrarlos) se volvió un temor en los ejecutantes y se decidió mejor estrellar los vidrios en un espacio ligeramente apartado pero dentro de una cubeta de metal con la finalidad de que el efecto sonoro fuera mayor.

Con estas dos acciones, la de los azotes y el rompimiento de vidrios, se pretendía que los espectadores llegaran a tener una experiencia inmersiva y quizá hasta abrumadora, pudiendo sentir exaltación a nivel sonoro por los vidrios siendo triturados en la cubeta de metal y dolor físico al momento de recibir los azotes.

Los sonidos en sí se ven como entidades contrastantes, en constante lucha por la atención de los asistentes. Por un lado se tienen los cinturonzos que poseen un ataque largo (el sonido del aire que pasa alrededor del cuero al moverlo con rapidez), llegando a un sonido puntual, corto y de una tesitura media (el choque entre el cuero que se mueve a velocidad considerable y los cuerpos de los espectadores). Por el otro lado se tienen sonidos de gran complejidad y amplio espectro frecuencial como son los rompimientos de vidrio, que aunque en primera instancia son también cortos, se logran texturas más largas y continuas utilizando el martillo para machacar los vidrios dentro de la cubeta de metal.

La interacción entre estos dos elementos se ensayó en repetidas ocasiones, a pesar de ser una improvisación al momento de presentarse la pieza. Entre los miembros del

ensamble se tuvo que establecer una sinergia con sesiones de conocimiento del grupo e improvisaciones, tanto rítmicas como con sonidos no tradicionales (como lo son la respiración o pelotas), todo esto para que el resultado sonoro de la pieza fuera interesante en sí y el elemento vivencial fuera un complemento y no dejara de lado lo musical.

Con la pieza de la pérdida de libertad ocurrió un fenómeno muy distinto, primero se decidió que los que perderían el control sobre sí mismos serían los asistentes al espectáculo y dada la complejidad del tema y un temor creciente dentro del ensamble de que podría escalar de manera muy rápida el nivel de violencia psicológica, como director del ensamble propuse que el acercamiento a esta pieza fuera desde lo legal.

Se consultó a un abogado en materia civil para una asesoría acerca de los alcances de un contrato en el que se renunciara a los derechos personales, y comentó que el límite de cualquier contrato civil son los derechos humanos, el derecho a la vida sobre todos los demás, por lo que no es real poner en un contrato (o un aviso de privacidad y condiciones legales) de algún espectáculo el no poder hacer nada ante la muerte de un integrante del público dentro del contexto de un concierto.

En esa reunión, tras establecer los límites legales, se solicitó al abogado crear un documento que resultó ser un **Aviso de privacidad, términos y condiciones** del *Danger Concert*.

En dicho documento (Ver anexo 3) se plantean lineamientos generales que podrían aplicar para cualquier espectáculo: el espectáculo es para mayores de 18 años; se prohíbe el ingreso para personas bajo la influencia de drogas; se prohíbe entrar con bolsas de mano, hombro lentes u objetos que puedan caerse; debe usarse ropa que pueda ser manchada, deteriorada o hasta destruida al estar dentro del concierto; y (al ser un espectáculo de terror) se prohíbe la entrada para personas impresionables, epilépticos, embarazadas y con afecciones cardiacas.

Después de estos puntos generales se plantean cosas más específicas que si van en el sentido que se plantea en la pieza, por la importancia de estos puntos se citarán directamente del documento:

- Los espectadores serán instruidos antes del evento, aceptando participar bajo su propia responsabilidad. Danger Concert no se

hace responsable de los daños personales o materiales causados por el mal uso de las instalaciones o por no seguir las reglas descritas.

- Los espectadores aceptan y expresan tácitamente su consentimiento para ser atados de las manos, vendados de los ojos, y ser encapuchados.
- Los espectadores están conscientes que en Danger Concert, puede existir contacto físico con el personal del evento, así como entre los propios espectadores; por lo cual podría sufrir lesiones como cortaduras, hematomas, torceduras y demás relacionadas, así como sufrir ataques de pánico y ansiedad.
- Los espectadores renuncian en el presente acto, a cualquier acción legal de índole civil, penal o administrativa que pudiera darse con motivo del evento que presenciarán; ya sea en contra de Danger Concert o de los mismos espectadores.

Estos cuatro puntos comienzan el juego psicológico al que se pretendía llegar, las actividades que están permitiendo ocurran con sus pertenencias y su persona son reales, y aunque los integrantes del ensamble sabíamos que no haríamos daño grave a las personas dentro del espectáculo, los asistentes tras leer este documento y aceptar todos sus puntos comenzarían a cuestionarse acerca de la naturaleza del evento y las posibilidades infinitas de que los dañaran de una manera u otra.

Este acercamiento desde la psique era una de las consignas de todo este ejercicio, no se pretende dañar a las personas, se pretende llegar a la sensación de peligro o miedo que, como se vio en el capítulo tres, no tiene que ver con el ser agredido o violentado literalmente, sino más bien con sentir “angustia por un riesgo real o imaginario” (RAE, 2019a) por lo que se optó en la mayoría de los casos por riesgos imaginarios, los cuales

resultan de mayor impacto dado que no se circunscriben a límites dados, sino que llegan hasta donde los lleve el pensamiento de cada individuo.

Para finalizar el documento de términos y condiciones, se tienen otros puntos donde se menciona que habrá equipo médico en el lugar en caso de cualquier eventualidad y otros puntos donde se establece la discreción con la que debe de ser tratado el contenido del evento.

Un último punto digno de mención, es en el que se establece una salida para aquellos asistentes que no quieran permanecer dentro, se les daría una palabra clave (que en este caso fué “orquídea”) la cual solo tendrían que gritar en el momento en el que ya no quisieran seguir dentro.

Siguiendo con el montaje de la serie de piezas, *Danger Music Gamma* fué de más fácil acceso en general, dado que desde la conceptualización de la pieza se pensó en que fueran barreras o límites físicos que impidieran la interacción y el desenvolvimiento, solo se decidió que, en función de llevar a mas tensión a los asistentes, ellos mismos serían las víctimas de las limitaciones.

Por lo anterior se tomaron decisiones rápidas sobre bloquear los sentidos de los asistentes, ya que son estos los que nos permiten aprehender el mundo a nuestro alrededor y si se restringen, se ocultan partes de la realidad a las que se está tan acostumbrado que se inicia un proceso psicológico de búsqueda de sentido y dirección, muy difícil de saldar para personas sin el entrenamiento adecuado.

Para lograr lo descrito en el párrafo anterior se pensó en ir por partes y con un proceso lento, todo con el objetivo de generar mas incertidumbre, aún en las personas que no estaban siendo atendidas aún. El primer paso sería cubrirles los ojos con una tela negra que aún permitía ver un poco el entorno para dar la ilusión de que esto no sería completamente a ciegas y generar esperanza en los asistentes.

Posterior a eso se les amarrarían las manos por detrás de la espalda bloqueando el tacto, que bien podría funcionar como un sustituto de la vista al menos para la ubicación espacial. Ya que el contenido del concierto estaba pensado con un sesgo auditivo/musical, no podía bloquearse el sentido del oído, pero el olfato llevo a un resultado interesante.

No pareció importante la interrupción del olfato pero la respiración si surgió como una buena área de oportunidad para ser restringida al menos parcialmente, la sensación de

asfixia es de las más tormentosas que pueden experimentarse y sería de gran utilidad para llegar al objetivo, por tanto se tomó como un camino el poner una capucha de tela negra por encima de la cabeza, esto retendría el calor y dificultaría considerablemente la respiración de los participantes.

Tanto *Danger Music Beta* como *Gamma*, se llevarían a cabo en lo que los espectadores pensarían que es el previo del espectáculo, lo cual además de ser un factor desconcertante, funcionaría para repartir las actividades que implican estas piezas entre los miembros del ensamble. Mientras yo como director del evento repartía los documentos con el aviso, términos y condiciones, las dos chicas del ensamble se dedicarían a la parte del bloqueo de sentidos excepto la capucha, la cual sería colocada por los miembros masculinos dado que esto ya sería dentro del espacio teatral del foro donde se presentó y no en el lobby como todo lo demás. Por otra parte lo anterior también tendría la intención de que la colocación de la capucha fuera mucho más violenta e iniciara lo que los espectadores esperan como espectáculo con el pie derecho.

Para finalizar con la serie de piezas originales se planteó la última como el final de toda la travesía que vivirían los espectadores. Teniendo los ojos vendados, las manos atadas, la capucha aún puesta y habiendo sido tirados de sus asientos para quedar recostados en el piso, deberían encontrar la salida del recinto sin ayuda de los ejecutantes, para poder así ser liberados de las ataduras.

Todo lo anterior sería complementado con dos piezas de electrónica fija, una de ellas previamente realizada por mí llamada *El muro respira* la cual esta compuesta por cinco canales improvisados de respiraciones humanas llegando a puntos de estrés. Se buscaba, con esta pieza, comenzar a generar estrés en el público casi por empatía con las respiraciones azarosas y descontroladas.

La segunda pieza electroacústica fué una realización y reinterpretación de *Danger Music Number Seventeen* de Dick Higgins, para la cual se convocó a *gritantes* y se grabaron diversos gritos durante una sesión de grabación que se llevó a cabo en el estudio de la EMEH. Las personas que llegaban eran introducidas a los objetivos del proyecto y se les pedía que gritaran en el micrófono intentando dar la mayor cantidad de matices diferentes. En esta sesión participaron músicos de la misma escuela donde se grabó pero también externos que se acercaron por la convocatoria.

Todo lo que se grabó en el estudio lo procesó de diversas maneras para llegar a una pieza acusmática autónoma que sería presentada en el *Danger Concert*.

6.4.- *Danger Concert*

El día 17 de febrero del 2019, tras meses de preparación y gestión del espacio se logró llevar a cabo el concierto en el Foro Escénico 330 (FE330) en la ciudad de Pachuca de Soto, Hidalgo. Se eligió este recinto por tener un interés declarado por las formas de arte no tradicionales, por tener un espacio amplio y adaptable (no tiene butacas sino sillas, mesas y un escenario que puede ser colocado de la manera más conveniente), y por no ser de gobierno o parte de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (como la mayoría de los espacios culturales de Hidalgo). La última razón fué quizá la principal porque las actividades que se realizarían dentro hubieran requerido muchos permisos y gestión especial de haber sido en un espacio de gobierno.

El espectáculo fué de entrada libre pero como existía un cupo limitado se requirió hacer reservación para poder entrar, se hicieron 35 reservaciones de las cuales cancelaron 5 aunque llegaron 3 personas al evento de improviso que pudieron ocupar los lugares sobrantes.

La disposición de los espacios del FE330 permitió, en coordinación con lo que se mencionó en el apartado anterior, que el espacio real del espectáculo se encontrara con luz roja tenue y a puertas cerradas, evitando que los que llegaban vieran qué ocurría o qué había en el interior. El lobby del lugar (que funciona también como cafetería) se utilizó para las primeras piezas (*Danger Music Beta y Gamma*) además de alojar a la paramédico con todo el equipo médico que se llevó para salvaguardar el bienestar de los participantes.

De inicio llegaron los miembros de LINC para acomodar el espacio escénico, probar el audio del lugar y cambiarse de ropa (se decidió que el uniforme sería todo de negro con máscaras negras inexpresivas). La hora de entrada para el público se marcó a las 19:30 hrs. pero se les informó al momento de hacer reservación que llegaron desde las 19:00 para poder iniciar con los preparativos.

Cabe señalar que al momento de publicitar el evento, cuando las personas preguntaban (quizá por morbo) qué era exactamente lo que iba a ocurrir dentro, se les informaba que era confidencial, que podía ocurrir de todo y que lo único que se les podía decir era que para entrar iban a tener que firmar un acuerdo de términos y condiciones donde se deslindaba a los productores del concierto y a los dueños del lugar de cualquier responsabilidad por heridas, moretones o cualquier eventualidad que ocurriera dentro del espectáculo. Esto ya creaba en los interesados una sensación de incertidumbre que con el paso del tiempo se fué convirtiendo en temor a lo desconocido pero aún así la mayoría aceptaba.

Otro punto importante que aún no se ha mencionado es que además del ensamble de músicos se preparó a dos actores de teatro (un hombre y una mujer) como parte del ensamble pero infiltrados dentro del público, la utilidad de esta decisión se verá más adelante, por el momento se menciona porque estos personajes llegaron desde el montaje del escenario y se corrió un ensayo ligero de todo el plan del espectáculo.

Una vez que comenzaron a llegar los integrantes del público (y los actores infiltrados como cualquier otro asistente) se les recibía de manera amable en el lobby del foro y se les entregaba el aviso de privacidad, términos y condiciones, dándoles la indicación de que se le diera una lectura profunda y a conciencia para, de estar de acuerdo con lo ahí vertido, firmarlo y darle legalidad. Esta actividad fué realizada por el que escribe como director del ensamble y organizador del evento. Ya esta acción envolvía la pieza *Danger Music Beta*, pudiendo pasar a las sucesivas.

Posterior a la firma del aviso las personas pasaban con las integrantes de LINC, Eunice y Tonantzin. Ellas se dedicaban a ejecutar la primera parte de la pieza *Danger Music Gamma*, primero amarrando las manos de los asistentes por detrás de la espalda y después vendándoles los ojos mientras les decían la palabra clave para salir del evento. Teniendo la visión debilitada por la venda y sin poder ir a tientas hacía la puerta del espacio escénico, una de las integrantes de LINC llevaba a los espectadores del brazo hacia la puerta que era abierta por los otros dos integrantes del ensamble, Antonio y Miguel, y se los dejaba solos. Una vez entrando la persona vendada, se cerraba la puerta y Antonio y Miguel la encapuchaban y llevaban a su asiento de manera violenta y agresiva, con la intención de iniciar un proceso de tensión mayor.

Con lo anterior se dejaba a cada persona del público en un asiento dispuesto de manera que no se tocara con los demás asistentes, dando así un cierre mejor a la ejecución de la pieza *Gamma*. El proceso fue tardado, llevo unos 40 minutos preparar e introducir al espacio escénico a todos, pero esto funcionó perfecto ya que empezó a generar desesperación en los que entraron al inicio, algunos incluso llegando a decir la palabra clave para salirse del evento por la falta de aliento o una sensación de incertidumbre demasiado intensa.

La siguiente actividad fue la reproducción de las dos piezas acusmáticas que se mencionaron más arriba, iniciando con la reinterpretación de *Danger Music Number Seventeen* y continuando con *El muro respira*. Esta sección fué la parte más literalmente concertante o musical sin elementos de intermedialidad o performáticos.

Siguiendo con el proceso del concierto se llegó a *Danger Music Alfa*. Para esto, todo el ensamble enmascarado se dividió en 2 grupos, Eunice y Miguel estrellaban los vidrios en un lugar ligeramente apartado de los asistentes mientras Antonio, Tonantzin y el que escribe recorrían los pasillos formados por las sillas mientras daban cinturonzos a discreción con un sentido musical interactuando con los vidrios.

En esta pieza hay varios puntos dignos de comentarse, en principio se debe mencionar la participación de los actores, ellos fueron instruidos para gritar de manera exagerada (aunque no caricaturesca) ante los sonidos de los azotes, con la finalidad de generar temor en los otros miembros del público y disparar un sentimiento de empatía ante el dolor ajeno. Por otro lado la duración de la pieza fue arbitraria y solo delimitada por el director del ensamble, comunicándose solo por señas con los demás ejecutantes.

La pieza duró alrededor de 10 minutos donde la intensidad sonora fue variando y, directamente conectado a ello, también fluctuaba la intensidad de los golpes dirigidos a las personas, tanto en fuerza como en densidad temporal.

El momento álgido de esta pieza se planteó en cooperación con los actores, ya que se opto por tirarlos en el piso y propinarles cinturonzos entre los tres miembros de LINC encargados de esta acción pero exagerando los sonidos y gestos (debe recordarse que todos los demás asistentes siguen encapuchados) mientras Eunice y Miguel retiraban poco a poco las capuchas para que se pudiera observar (de manera parcial) cómo se golpeaba más salvajemente a los actores. La exageración de las reacciones de los actores llevó a

que la actriz grite la palabra clave para salirse del espectáculo. Esto se pensó para poder crear el pensamiento en el público de que esa golpiza salvaje podría pasarle a cualquiera y que su intensidad era real.

Para finalizar el concierto se tiró a todos al suelo volviendo a colocarles las capuchas y dando la instrucción de que deben ahora encontrar la salida del recinto si la ayuda de sus sentidos poniendo en ejecución la última pieza de la serie, *Danger Music Delta*.

En esta última pieza se observó un comportamiento muy solidario entre los asistentes, ayudándose entre sí tanto para levantarse como para poder caminar en busca del aire fresco y por fin salir de esta actividad.

Saliendo del espacio escénico inmediatamente se les quitaba la capucha, la venda y se cortaban los cinchos con los que se había amarrado las manos de todos. La paramédico se encontraba atenta para ayudar a cualquier persona que se encontrara en un estado no saludable.

En términos generales ese fué el desarrollo del concierto aunque se omitieron algunos detalles importantes que fueron emergentes al desarrollo del concierto, los cuales se mencionarán a continuación.

Durante el tiempo de espera en el que todas las personas pasaron por el proceso de preparación y las dos primeras piezas, muchas personas mencionaron la palabra clave para salir del evento (como se mencionó antes), es difícil mencionar un número pero debió ser más de la mitad del público, a este fenómeno, totalmente inesperado, se respondió preguntando al oído de aquellos que gritaba “orquídea” si de verdad querían salir del espacio o cual era el problema con su estancia (argumentando que el evento apenas iniciaba), con esto se redujo el número de personas que salieron aunque si hubo dos personas que decidieron salir por completo, su mayor argumento fué la falta de aire y dificultad para respirar. Esas personas salieron del espacio y fueron atendidas por la paramédico, quien las calmó y ofreció el tanque de oxígeno sin ser necesario. Tras llegar a un estado mas estable de calma ambas personas decidieron regresar al evento.

6.5.- Análisis de datos

Terminando el Danger Concert se pidió a los asistentes contestar una encuesta con preguntas abiertas y cerradas, la intención de esto fué poder indagar acerca de las sensaciones vividas por los espectadores a lo largo del espectáculo, ya que al ser procesos cognitivos no se puede tener la certeza de haber causado una sensación u otra a pesar de las respuestas corporales. Aunado a lo anterior, también el recabar información sobre lo que se vivió tiene otro objetivo que va más hacia las definiciones conceptuales, si lo que vivieron lo catalogarían como música, cuál fué la importancia de los elementos performáticos o intermediales para llegar a las sensaciones deseadas, etc.

En la página siguiente se presenta la encuesta que fue entregada a cada uno de los participantes, aunque hubo quienes decidieron no contestarla por falta de tiempo o simple desinterés.

Como puede observarse, la encuesta se diseño de manera que arroje datos tanto cuantitativos como cualitativos, los primeros de mas fácil lectura y con los cuales se puede sacar conclusiones de manera mas directa, pero los segundos serán los que den profundidad al estudio y permitirán la mejora del proyecto para posteriores ediciones y el mejoramiento de las piezas y su ejecución.

El último punto de la encuesta se dejó para comentarios abiertos, y como se verá, para algunos de los asistentes significó el momento de reflexión sobre lo que acababan de vivir y una especie de katarsis en la que pudieron indagar sobre sus emociones a conciencia.

Encuesta "Danger Concert"
Foro Escénico 330

27-02-2019

Nombre: _____
Edad: _____ Género: _____

Lea las preguntas con atención y marque el cuadro que corresponda a su respuesta:

1= Nada/Ninguna 2= Poco/Poca 3= Mas o menos
4= Mucho/Mucha 5= Totalmente/Toda

1.- ¿Experimentó miedo durante el concierto?

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

2.- ¿Qué nivel de ansiedad experimento al conocer sobre el evento pero no poder saber con exactitud que ocurriría?

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

3.- ¿Qué importancia cree usted que tuvieron los elementos sonoros a lo largo del evento?

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

4.- ¿Qué importancia tuvieron los elementos performáticos (actuación, inmersión, interacción física) en comparación con la música?

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

5.- ¿Que parte de la experiencia fué la que causó mayor ansiedad o miedo?

R:

6.- ¿Cree usted que las piezas enteramente sonoras funcionarían para generar la sensación de miedo o peligro sin los elementos performáticos?

Si	No
----	----

Explique su respuesta:

7.- ¿Llamaría música a las piezas aquí presentadas?

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

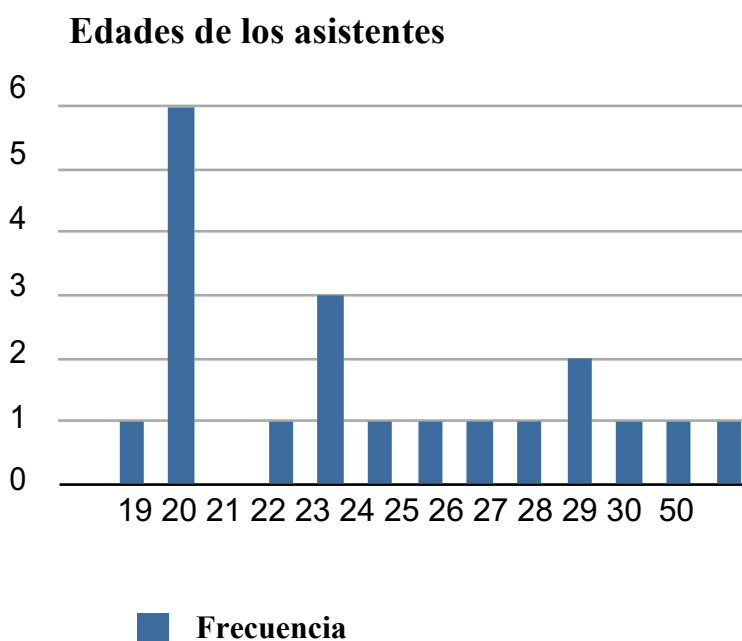
Comentarios:

6.5.1.- Análisis Cuantitativo

Para iniciar este apartado se presentan los datos personales que se pidieron a los asistentes, en este caso solo fué su edad y género. Identificar cual fué el público base de este evento y sus características permite hacer un mejor análisis de los datos que tienen una conexión directa con el tema de esta investigación.

Como se mencionó más arriba algunas de las personas que asistieron no contestaron la encuesta o no la entregaron de vuelta al organizador así que solo se cuenta con 20 encuestas contestadas lo que representa el 60% de los asistentes. A pesar de ser un número bajo permitirá realizar el análisis y llegar a conclusiones pertinentes y de gran utilidad.

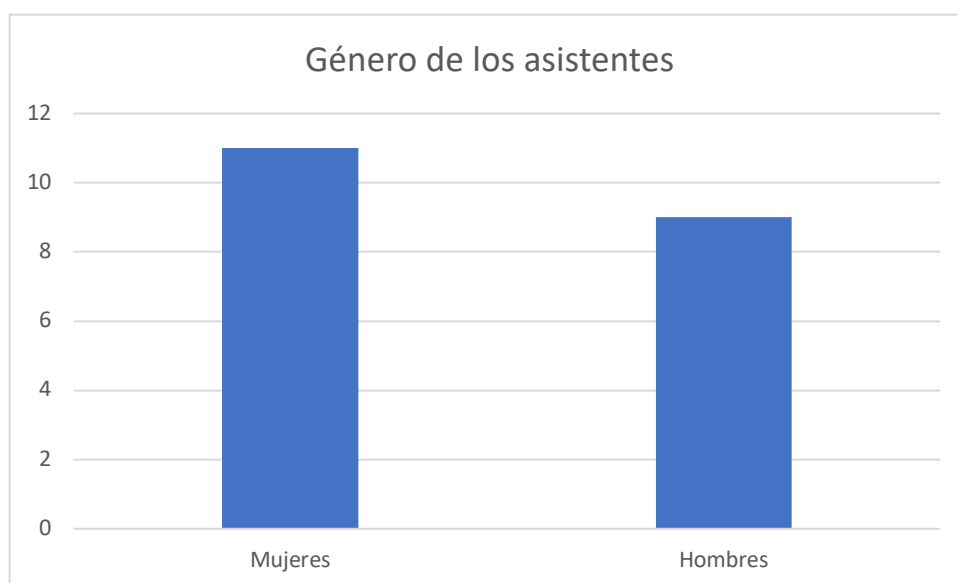
Comenzando con las edades de los participantes se puede observar (Gráfica 1) que resultó ser un grupo muy homogéneo entre los 19 y 30 años, con la gran excepción de una persona de 50 años que entró al evento. Esta anomalía se explica tomando en cuenta que esta señora venía acompañando a su hija decidiendo entrar al espectáculo argumentando que le gustan este tipo de experiencias.



Gráfica 1. Elaboración propia.

Con esta distribución de las edades solo se tuvieron consideraciones especiales con la persona de mayor edad, la confianza que brindó el hecho de que todos los asistentes fueran jóvenes permitió que las actividades planeadas se llevaran con normalidad.

Con respecto al género de las personas dentro del Danger Concert resultó un grupo equilibrado (Gráfica 2) en donde prácticamente la mitad fueron mujeres y la mitad hombres, este hecho fortuito resultó muy favorable, ya que existe una representatividad óptima para el análisis posterior de los datos.



Gráfica 2. Elaboración propia

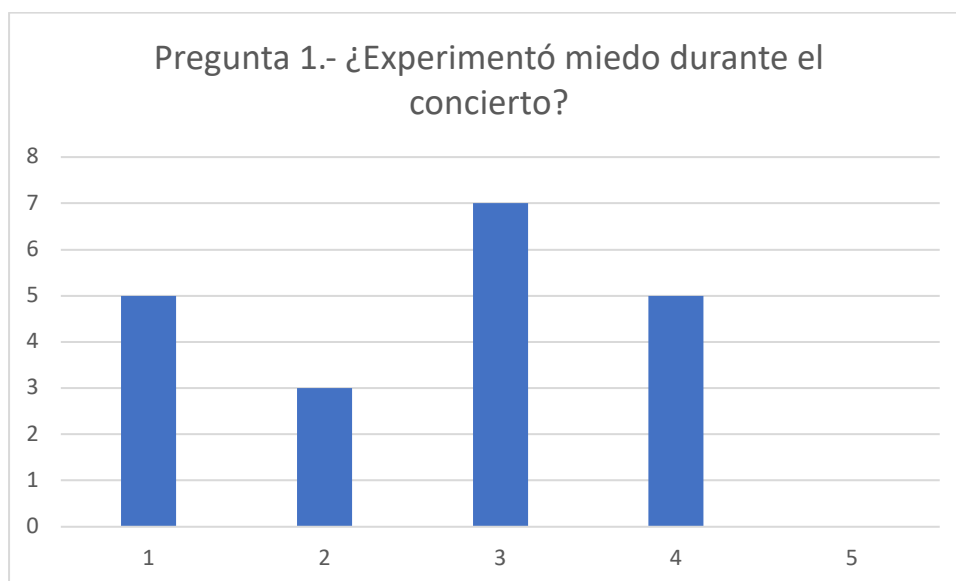
Pasando a las preguntas de la encuesta, se encuentran divididas en dos, cerradas y abiertas, en este apartado de análisis cuantitativo se abordarán las preguntas cerradas que son seis de las siete preguntas que constituyen la encuesta completa.

De las 6 preguntas cerradas cinco tienen un formato de escala de Likert para ser contestadas, se encuentra codificada del 1 al 5 de la siguiente manera:

- 1.- Nada / Ninguna
- 2.- Poco / Poca
- 3.- Mas o menos
- 4.- Mucho /Mucha
- 5.- Totalmente / Toda

La pregunta número seis (¿Cree usted que las piezas enteramente sonoras funcionarían para generar la sensación de miedo o peligro sin los elementos performáticos?) está dividida en 2 secciones, una cerrada cuya respuesta es SI o NO y una abierta donde debe explicarse la respuesta. En este apartado solo se verá la sección cerrada de la pregunta.

La primera pregunta es directa y concisa, se refiere específicamente al tema de esta tesis y es puntual en su planteamiento. **¿Experimentó miedo durante el concierto?** Las respuestas se distribuyeron como se puede observar en la gráfica 3.



Gráfica 3. Elaboración propia

Salta a la vista de inmediato que ninguno de los asistentes consideró que su miedo fuera total. Otro aspecto significativo de esta gráfica es que el dato que tiene la mayor frecuencia es el 3 (Más o menos), esto es alentador ya que sumando las personas que experimentaron entre más o menos y mucho miedo se llega al 60% que es una mayoría contundente.

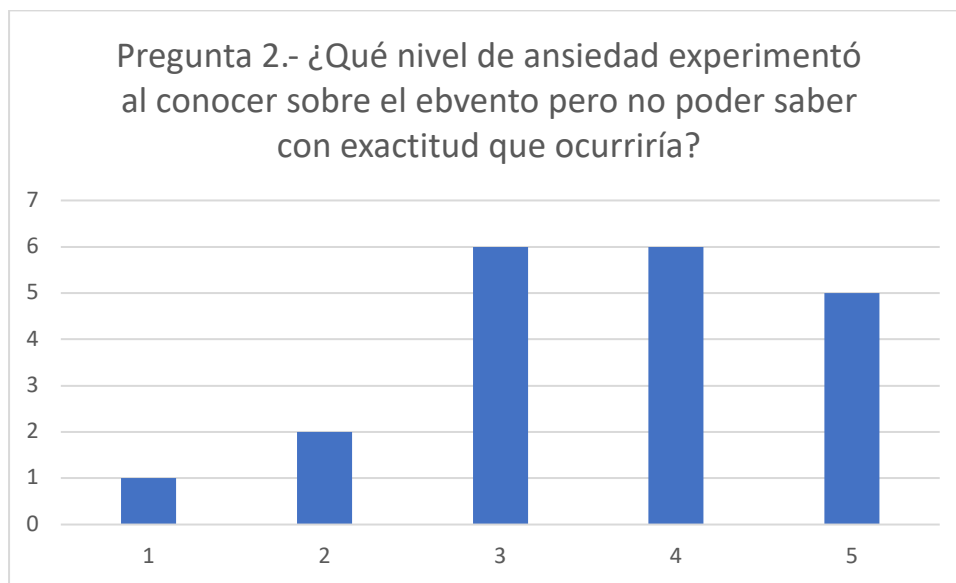
Por otro lado 25% de las personas dijeron no haber sentido ninguna clase de miedo durante el concierto, una vez que se llegue al análisis cualitativo podrá observarse qué fue lo que ocurrió con estas cinco personas. Por el momento parece ser que este ejercicio experimental funcionó al menos en algún nivel para el 75% de los espectadores.

La segunda pregunta se refiere a un momento anterior al concierto, cuando se les presentaba la invitación, ya fuera de manera personal o en video, y cuestiona: **¿Qué nivel**

de ansiedad experimentó al conocer sobre el evento pero no poder saber con exactitud que ocurriría?

Aunque parezca que esto no tiene mucho que ver con el *Danger Concert* en realidad (dado que temporalmente estuvo distante), como se explicó en el apartado 6.2 (referente a la conceptualización de las piezas), la idea de este experimento era indagar en el miedo como un fenómeno psicológico y a un nivel cognitivo, no necesariamente el aspecto físico del peligro, por lo que la ansiedad pre-evento, ya es parte integral de todo el concepto y se pensó adrede en ese sentido.

Viendo la gráfica cuatro resulta evidente que la estrategia de la falta de información acerca de lo que acontecería dentro del espectáculo funcionó muy bien para disparar una sensación muy cercana al miedo.



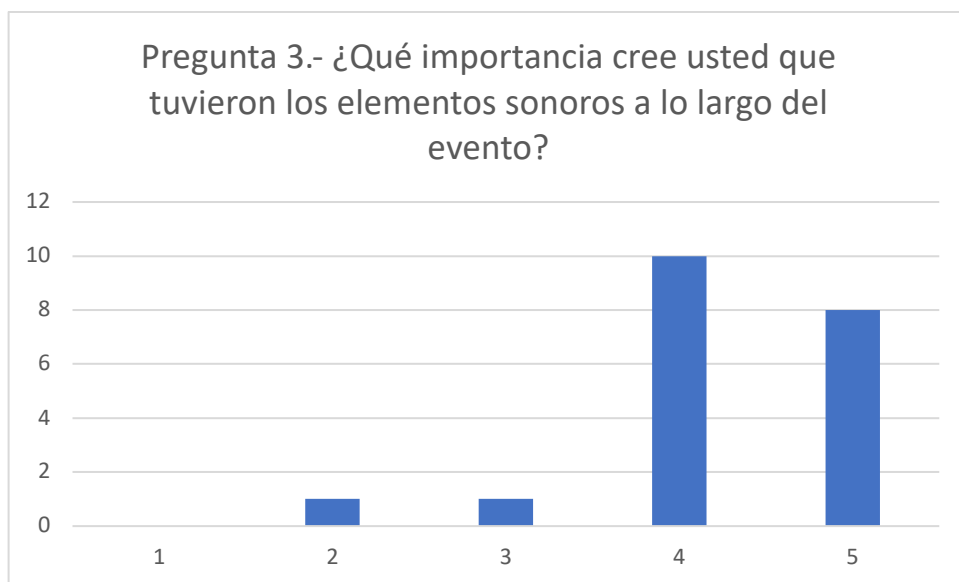
Gráfica 4. Elaboración propia

El 85% de los encuestados respondieron que la sensación de ansiedad tras enterarse del espectáculo y aceptar formar parte pero desconociendo su contenido fué de moderada a total, esto demuestra que el aspecto psicológico del miedo sin duda alguna es primordial y que el elegir la falta de control como el ingrediente principal del espectáculo se muestra como una de las mejores opciones para explotar este aspecto.

Las siguientes dos preguntas están conectadas, dividen los medios en los que se llevaron a cabo las piezas, y aunque esto es imposible ya que se plantean como espacios intermediales definidos a la manera de Higgins (Véase capítulo cuatro), para el público si es fácil diferenciar entre los elementos que son sonoros y aquellos que son pertenecientes en mayor medida al performance.

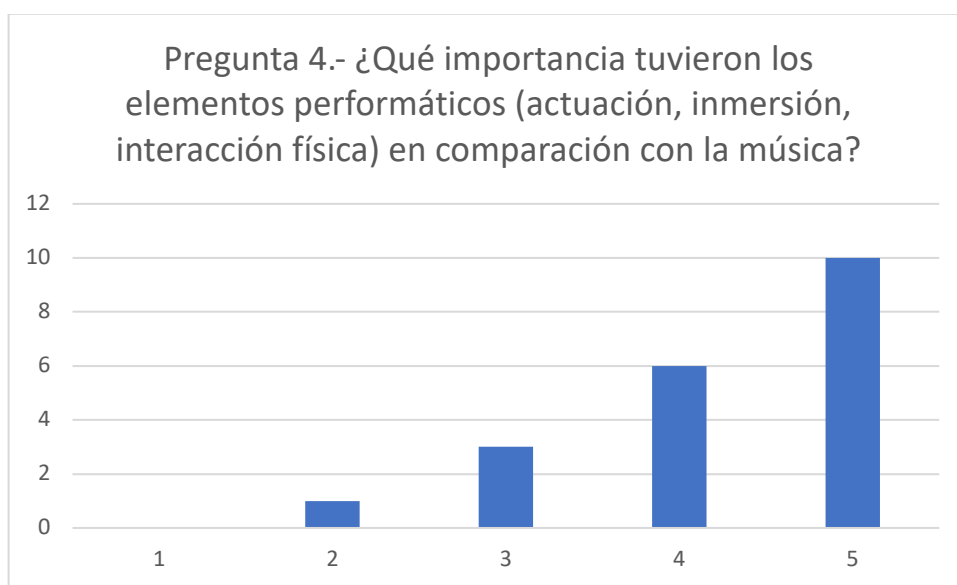
Por ello la primera pregunta dice: **¿Qué importancia cree usted que tuvieron los elementos sonoros a lo largo del evento?** Poniendo primero la pregunta acerca de lo sonoro se pretende hacer que, aquella persona que estuviera contestando la encuesta, de inicio separe en su mente dos mundos que en realidad convivían en un solo espacio dentro del evento, pero poniendo el peso mayoritario en lo sonoro o musical.

Puede notarse en la gráfica cinco una clara inclinación a determinar que la importancia va de mucha a total cuando se habla de lo sonoro, esto puede tener dos razones, 1.- Que el hecho de llamar a todo este experimento un *concierto*, y que haya sido organizado por un músico, haya sesgado el pensamiento de los asistentes o 2.- Que en verdad el elemento musical se haya insertado de una manera adecuada y en verdad se haya expuesto el espacio intermedial entre la música y el performance, de manera que lo uno no pudiera existir sin lo otro. A esta cuestión se le dará respuesta parcial con ayuda de la siguiente pregunta aunque no se podrá arribar a una respuesta total hasta no hacer el análisis cualitativo pertinente.



Gráfica 5. Elaboración propia

Pasando a la siguiente pregunta que esta íntimamente relacionada con la dos se les pregunta: **¿Qué importancia tuvieron los aspectos performáticos (actuación, inmersión, interacción física) en comparación con la música?** el objetivo de esta pregunta fué que los asistentes religaran los aspectos pero a modo de comparación, pudiendo poner uno por encima del otro. El resultado de esta pregunta puede parecer que contradice la anterior, porque el 50% de los encuestados dieron una importancia total a los elementos performáticos (Véase gráfica cinco), otro 30% mucha importancia con respecto a los elementos sonoros.



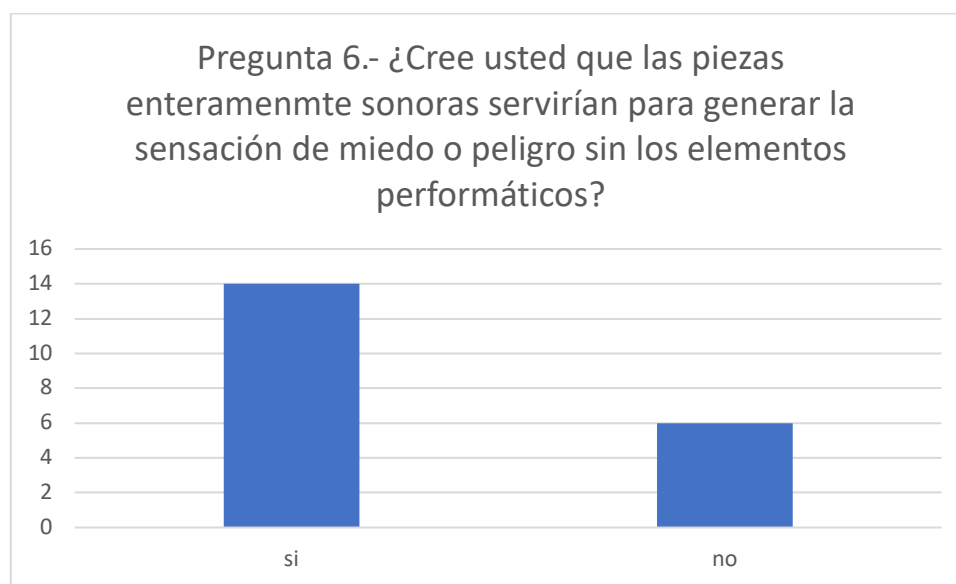
Gráfica 6. Elaboración propia

Lo anterior se puede justificar porque, si bien lo sonoro es imprescindible, no es suficiente y necesita de lo performático para poder funcionar en el sentido que busca este experimento, por lo tanto si puede darse una respuesta (aunque aún parcial) a la cuestión de si el espacio intermedial se expuso de la manera adecuada y dicha respuesta es afirmativa. El público parece estar diciendo que ambas partes tienen una importancia capital y esto se debe a que en realidad no pueden ser separados son un medio nuevo al juntarse y crean un espacio artístico autónomo.

Dando aún más pruebas para sostener este punto se inserta la pregunta número seis, donde se cuestiona a los encuestados acerca de las piezas enteramente sonoras y su

capacidad para generar la sensación de miedo o peligro. A pesar de que la mayoría de las personas expresaron estar de acuerdo con que si son suficiente un 30% dijo que no (Véase gráfica siete), esto si es un porcentaje alto y apunta en la dirección de que es el espacio intermedial entre el performance y la música aquel que es óptimo para desencadenar la sensación de peligro, contestando la pregunta que incentivó esta investigación en primer lugar.

Finalmente la última pregunta cerrada fué más una duda personal que conceptual del trabajo de investigación (aunque pertinente para este trabajo de todos modos), y dice: **¿Llamaría *música* a las piezas aquí presentadas?** Todas las respuestas a este cuestionamiento se establecieron entre tres y cinco de nuestra escala de Likert, queriendo decir que por lo menos decían que mas o menos llamarían a estas piezas música pero la mayoría (un 65%) señaló que totalmente llamaría música a las piezas del espectáculo. Debe tomarse en cuenta que las personas para este punto desconocían que el renunciar legalmente a sus derechos y ser vendados, atados y encapuchados constituyera una pieza. Quedará para futuros estudios si esto sería considerado música para público no acostumbrado a un contacto constante con el arte contemporáneo.



Gráfica 7. Elaboración propia

Cierra así el análisis cuantitativo de los datos arrojando luz acerca de los fenómenos que se dieron antes, durante y después del concierto, se pasará ahora al análisis de las preguntas abiertas y los comentarios.

6.5.2.- Análisis Cualitativo

El análisis cualitativo estará centrado en tres preguntas de la encuesta, las cuales eran de respuesta abierta y permitieron a los asistentes expresar su sentir de manera muy personal y será esto lo que termine por redondear la indagación formal y metodológica acerca de los alcances del concierto.

La pregunta cinco se refirió a cuál había sido la parte que causó mayor ansiedad o miedo a lo largo de toda la experiencia, las respuestas fueron muy variadas, pero se pueden establecer líneas generales dentro de las cuales se circunscriben todas las respuestas.

La primera de estas líneas es el momento en que se encapuchó a las personas, esta respuesta se mencionó mucho aunque por diferentes razones. Es importante tener en cuenta que esta parte del concierto (*Danger Music Gamma*) se realizó casi al inicio, que era lo que la gente pensaba como *preparativo* para entrar al verdadero espectáculo (aunque como ya se dijo esto ya formaba parte importante del evento) y que llevó un tiempo considerable para terminar de vender y amarrar a todos. Dentro de las razones para determinar ésta como la parte de más ansiedad se mencionan el hecho de no poder respirar, la larga espera sin saber que ocurrirá después y sobre todo el bloqueo de los sentidos.

Puede decirse que esta pieza funcionó a la perfección y quizá es la que obtuvo mejores respuestas de los asistentes a pesar de que ellos no supieran que ya era una pieza que el ensamble de músicos estaba ejecutando.

Una segunda línea de respuestas fue la interacción física. Al mencionar esto como la parte de mayor ansiedad no todos pusieron una sección temporal específica del concierto, pero los que sí lo hicieron hablan también de una ansiedad en expectativa, no necesariamente los golpes en sí, sino el sentir que se acercaban los golpes o escuchar como se golpeaba a las demás personas y sentir como se aproximaba un miembro del ensamble. Como se mencionó más arriba en este texto el factor psicológico es primordial, la mente de los espectadores multiplicó cada una de las acciones del ensamble para

volverlas enormes y retorcidas en su mente y generar un miedo desde dentro y no necesariamente por el entorno.

Siguiendo con este punto, una persona encuestada menciona como su momento de mayor ansiedad cuando se percató de que se estaba tirando a las personas al suelo y no sabía cual era la razón, como reaccionar o cuando sería su turno para ser derrumbada. De nuevo el desconocimiento se presenta como la mejor manera de generar el miedo y la sensación de peligro.

La tercera línea se refiere a lo sonoro pero, curiosamente, no a la música que se reprodujo dentro del evento, sino a los gritos (muchos de ellos de parte de los actores infiltrados) que se oían en diferentes momentos. Primero en la parte de *Danger Music Alfa*, luego en *Danger Music Delta* donde se encontraban en el suelo y se terminó por agredir a los actores de manera aparentemente más violenta.

Es particular dos asistentes mencionaron el hecho de oír los gritos de los seres queridos con los que iban como su momento de mayor ansiedad, reconocer la voz de tu hermana o amigo gritando en un contexto como este les pareció lo mas aterrador y fué cuando perdieron un poco el control de sus emociones.

Pasando a la segunda pregunta abierta, en realidad es una continuación de la pregunta seis que ya se analizó en el apartado anterior, pero esta vez solicita a los encuestados explicar su respuesta acerca de si considerarían como suficientes las piezas enteramente sonoras para despertar la sensación de peligro. La sección de carácter cerrado de esta pregunta se dividía en **si** y **no**, así que se hará lo mismo con el análisis cualitativo.

Aquellos que contestaron que si, en general defendieron su punto explicando que la música tenía una importancia muy fuerte dentro de lo que se sentía debido a dos factores principalmente, el primero sería que los sonidos transmiten emociones intrínsecamente y por ello llegan a crear casi cualquier sensación deseada, el segundo se refería a que al tener los ojos vendados y algunos otros sentidos disminuidos se aumentaba la atención prestada a lo sonoro y esto a su vez permitía que la imaginación fuera hacia cualquier parte, pudiendo ser peor de lo que en realidad ocurría en el espacio escénico.

A pesar de haber contestado que sí, dos de los encuestados sugerían que el impacto de las piezas sonoras pudo ser mayor de haber tenido un volumen mas alto o de ser haber sido en un espacio mas íntimo o envolvente.

Los que contestaron de manera negativa a la pregunta seis establecieron argumentos como que lo más importante y que creaba experiencias de verdad significativas para crear las sensaciones deseadas había sido la interacción física y no tanto las piezas enteramente sonoras. Hubo quienes hasta relacionaron la música con un momento de relajación a pesar de que se trataba de gritos o respiraciones azarosas. Un encuestado en particular mencionó que su nivel de tensión era muy alto y que el poner las piezas acústicas corto por completo con su ansiedad y permitió que se sintiera cómodo con su situación.

Los comentarios vertidos a en ambos sentidos son valiosos para futuros experimentos en donde se exploren nuevas opciones o diferentes configuraciones del mismo concierto aunque sin lugar a dudas lo sonoro se presenta como un elemento valioso e imprescindible de este evento.

Para terminar el análisis de las encuestas se reflexionará y sintetizará la sección de los comentarios abiertos en la que se observa una gama muy amplia de experiencias y maneras en las que vivieron el *Danger Concert*.

Hubo desde mentadas de madre hasta felicitaciones y buenos deseos por el brindar esta experiencia, solicitudes de repetición y explicaciones muy específicas de la experiencia vivida paso a paso, pero a grandes rasgos se dejan ver lugares comunes. Dentro de estos lugares existe uno que sorprende en primera instancia pero hace sentido al leer todos los comentarios y es el consejo de que todo fuera más intenso. Al parecer para muchos fué una experiencia que creó muchas expectativas pero que en realidad se quedó lejos de ser tan brutal como tenían en mente muchos de los asistentes. Se recomienda a los organizadores dejar menos tiempo entre actividades, que todo sea más físico y fuerte, que los sonidos de vidrios se encontraran mas cerca de las personas, que se incrementara el volumen de las piezas y sucediera algo performático en lo que se reproducen, etc.

Todo esto lo mencionan de buena manera y muchos con ánimo de repetir la experiencia pero de una manera más intensa y llegando a sus verdaderos límites psicológicos y físicos.

6.5.3.- Reflexiones sobre el *Danger Concert*

Las encuestas dicen mucho pero a la vez dejan espacios vacíos que se llenan de dudas e incertidumbre para los organizadores de este evento y un poco saldando esos espacios es que se entabló una charla posterior al concierto con los integrantes del ensamble y algunos de los asistentes, amigos cercanos y curiosamente compositores de profesión.

En esta charla se discutieron muchos de los puntos ya tratados en esta tesis, los alcances que pretendía este estudio, las intensiones del concierto, la manera en que había sido conceptualizado y sus antecedentes para después llegar a la sensación que dejó tanto en el ensamble como en el público. Habiendo explicado *in extenso* las sensaciones y pensamientos del público se mencionará aquello que se refiere a los miembros de LINC.

Los ejecutantes de las piezas comentaron que también sintieron algunas de las actividades del evento un tanto flojas o poco intensas, que todo hubiera podido ser elevado a otros niveles y jugar más con la seguridad aparente y real del público. Por otro lado estaban satisfechos porque al finalizar el concierto habían escuchado diversos comentarios muy favorables acerca del tipo de experiencia y que deberían de hacerse más de ese tipo de eventos fuera de lo común o fuera de la normalidad de la escena artística pachuqueña y/o hidalguense.

Como organizador del evento expresé mi entendimiento ante esos comentarios y expliqué que una de las grandes dificultades de hacer esto por primera vez fué el no poder calibrar de manera óptima la intensidad de las actividades y la fuerza de las interacciones con los asistentes. Al final el compositor también se enfrenta con situaciones de miedo o incertidumbre que pueden limitar su quehacer artístico y no dejar que las piezas sean presentadas de la manera mas efectiva y satisfactoria para todos posible.

Con este comentario final se hace patente que el miedo y el peligro si estuvieron presentes en la mente de todos los agentes involucrados en un sistema como lo son las piezas musicales, el público, los intérpretes y el compositor.

7.- Conclusiones

Este trabajo ha sido un viaje muy interesante en donde se ha podido constatar lo profundamente arraigado que estaba el movimiento Fluxus en la modernidad aún siendo un grupo disruptivo y de quiebre, las influencias que tienen comienzan con las grandes revoluciones de pensamiento de inicios del siglo XX pero llegan a su esplendor o quizá a horizontes insospechados gracias a la intermedialidad, a la fusión o interacción entre diferentes lenguajes artísticos y hasta filosóficos.

Se pudieron ver los contrastes que existen entre diferentes corrientes del arte que a veces parecen muy emparentadas (el caso del dadaísmo y Fluxus) pero que con una mirada más profunda se alcanzan a vislumbrar discrepancias fundamentales que apartan el quehacer de uno y otro grupo, esas disparidades hacen que el pensamiento estético en el siglo XX se haya desarrollado de una manera vertiginosa y en la segunda mitad diera como resultado el nacimiento de nuevas formas de expresiones a la disposición de los creadores de arte.

Las diferentes visiones del arte que se desarrollaron como consecuencia a lo dicho en el párrafo anterior no solo expandieron los horizontes de lo que significaba ser artista, también de lo que podía ser arte, de la apreciación del arte, borrando la línea que dividía el arte y la vida.

El performance introdujo maneras novedosas de presentar no solo antiguas temáticas si no que sirvió para colocar nuevos temas sobre la mesa, entre ellos la sexualidad, el humor, la cotidianidad y, en el caso de la serie *Danger music*, el peligro, el miedo.

Algunas de las piezas se insertan no en el performance sino en el arte conceptual que también fue un medio nuevo para la creatividad de los artistas, la premisa de que el arte ni siquiera tiene que ser tangible, que puede ser una idea, un concepto que cambie la manera de ver las cosas, y un parteaguas en el arte que viene como semilla desde la Bauhaus, el no poder poseer el arte o un arte único e irrepetible. Aquí es donde se unen estas dos formas nuevas de hacer arte, en lo inmaterial, en que solo se necesite hacer o pensar (dependiendo el caso) algo específico con ciertos lineamientos para hacer arte, para, de alguna manera, apropiarse de una pieza.

Todo lo anterior refleja lo que para mí es importante en el arte, la evolución, los pasos al frente. Este estudio histórico de los antecedentes y los pilares conceptuales del *Danger music* me han abierto nuevas puertas que aún pueden ser exploradas, aún permanecen cosas inciertas, ocultas pero a la vista de todos, esperando ser descubiertas, trabajadas, moldeadas.

El llevar a cabo un proyecto como este, que parecía muy ambicioso en principio, me llevó por caminos que ni siquiera imaginé durante mi formación como compositor en la Facultad de Música, teniendo que saldar trabajos como gestor y productor de espectáculos, entrando en áreas de conocimiento que me eran lejanas como la psicología y de alguna manera la filosofía. pero todo aterrizando en un producto que aunque no es enteramente musical explora territorios de fronteras desdibujadas, donde reaccionan diferentes elementos para hacer surgir nuevos caminos y reacciones en cadena que empujan a seguir con investigaciones y exploraciones de manera formal e informal.

La pregunta de la que surgió todo este trabajo era si el espacio intermedial entre el performance, la música y el arte conceptual eran un vehículo viable para transmitir la sensación de peligro y tras casi dos años de trabajo y una ardua investigación documental, teórica y de campo se puede llegar a una conclusión afirmativa, cualquier lenguaje artístico transmite pero el espacio intermedial descrito se ubica como un gran semillero de experiencias inauditas que llevarán a más y más obras, a más y más reflexiones y más y más música.

Bibliografía

Belloli, C. (1996). “Marinetti, Filippo Tomaso” en *The Dictionary of Art*. pp. 426-428. Londres: Macmillan Publishers Limited.

Bravo, V. (2005). “El miedo y la literatura” en *Anales de Literatura Hispanoamericana* No. 34 pp. 13-17 España: Universidad Complutense de Madrid.

Brubacher, J. (1959). “John Dewey” en *Los grandes pedagogos*. pp. 277- 294. México: Fondo de Cultura Económica.

Cage, J. (2007). *Para los pájaros*. Caracas: Alias.

Canetti, E. (2009). *Masa y poder*. Madrid: Alianza editorial. Casacuberta, D. (2000). *Qué es una emoción*. Barcelona: Crítica.

Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. Madrid: Paidós estética. Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. España: Paidós.

Dupuy, J. (1999). *El pánico*. Barcelona: Gedisa.

Ekmar, P & Condaró, D. (2011). “What is Meant by Calling Emotions Basic” en *Emotion review*. Vol. 3, No. 4, pp. 364-370. International Society for Research on Emotion (ISRE)

Espinoza, A. (2015). TESIS. *El espacio inter-medio: Consideraciones sobre el concepto de arte intermedia, a partir de los postulados teóricos de Dick Higgins*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Feldman, R. (1999). *Psicología*. México D.F. : Mc Graw Hill.

Franciscono, M. (1971). *Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar: The ideals and artistic theories of its years*. USA: University of Illinois Press.

Friedman, K., Smith, O. & Sawchyn, L. (2016). *Cuaderno de ejercicios, eventos, acciones y performances*. México: CONACULTA.

Friedman, K., Smith, O & Sawchyn, L. (2002). *The fluxus performance workbook*.
Performance Research e- publication

Girard, X. (S/F). *Bauhaus*. Madrid: Editions Assouline.

Goldberg, R. (1998). *Performance: Live Art Since the 60s*. New York: Thames & Hudson.

Goldberg, R. (2014). *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York: Thames & Hudson.

Gómez-Peña, G. (2005). “En defensa del arte del performance” en *Horizontes Antropológicos*. Año 11, no. 24, pp. 199-226. Porto Alegre: Universidad Federal do Rio Grande do Sul.

González, N. (2015). TESIS *El libro-maleta Octavio Paz/Marcel Duchamp, 1968: Historia, producción y sentido*. México: UNAM.

Higgins, D. (2015). *Breve autobiografía de la originalidad*. México: CONACULTA/Tumbona.

IMMA (2009). *What is conceptual art?*. Dublin: The Irish Museum of Modern Art.

Jancovich, M. (2002). *Horror, the film reader*. London: Routledge.

Joseph, B. (2009). "A therapeutic value for city Dwellers: The development of John Cage's Early Avant-garde aesthetic position" en *John Cage: Music, philosophy and intention 1933-1950* pp. 135-175. New York: Routledge.

Lopez del Rincón, D. (2015). *Bioarte: Arte y vida en la era de la biotecnología*. España: Akal.

MAC (2014). *Marcel Duchamp: Recursos pedagógicos*. Chile: Universidad de Chile.

Mataix, C. (2010). "Fluxus: un arte del desorden, un arte del futuro" en *Norba-Arte*.

Vol. XXX, Año 2010. España: Universidad de Extremadura.

Matlin, M. y Foley, H. (1996). *Sensación y Percepción*. México D.F.: Prentice Hall.

Montenegro, C. (2014). "Arte y experiencia estética: John Dewey" en *Revista Nodo*. N° 17, Vol. 9 Julio- Diciembre 2014. pp. 95-105. Colombia: Universidad Antonio Nariño.

Moreno, A. (2014). "Diseño y Tipografía en *De Stijl*" en *i+Diseño. Revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en Diseño*. Vol. 09. Año VI - Abril 2014, pp. 1-23. España: Universidad de Málaga.

Moscone, R. (2012). "El miedo y sus metamorfosis" en *Psicoanálisis*. No. XXIV, pp. 53-78.

Palma, J. (2017). TESIS Emoción, percepción y acción: Emoción como exploración del entorno. España: Universidad de Granada.

Perniola, M. (2001). *La estética del siglo veinte*. Madrid: A. Machado Libros.

Ríos, A. (2009). “Hegel, la belleza artística o el ideal” en Estudios de filosofía. Vol. 7, Año 2009, pp. 119-133. Colombia: Universidad de Antioquia.

Sanchez, J. (2005). Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Madrid: Editorial Alianza.

Sartre, J. (2005). El ser y la nada. Buenos Aires: Losada.

Taylor, D. (2012). Performance. Buenos Aires: Asunto impreso ediciones.

Toca, A. (2016). Bauhaus: Mito y realidad. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Valdebenito, C. (2010). “Marcel Duchamp: Apariencia desnuda” en Analecta Revista de Humanidades No.4 - Primer Semestre 2010. España: Universidad de Viña del mar.

Velasco, I. (2017). “El miedo y la guerra” en Psicología del miedo pp. 69-83. Ciudad de México: Alfaomega Grupo Editor.

Warncke, C. (1998). De Stijl 1917-1931. Italia: Taschen.

Westbrook, R. (1993). “John Dewey” en Perspectivas: revista trimestral de educación comparada. Vol. XXIII, N° 1-2, Año 1993. París: UNESCO

9.- Sitios Web

17edu.org (2019). “Mario de Vega” en *17, Instituto de Estudios Críticos* de <https://17edu.org/mario-de-vega/> [Consulta: 09-09-2019]

Arróniz Arte Contemporáneo (2016). “Marcela Armas” en *Arróniz* de <http://arroniz-arte.com/es/marcela-armas/> [Consulta: 12-09-2019]

ArteEspaña (2006). “Obra y biografía de El Bosco” en *ArteEspaña: El portal de la historia del arte* de <https://www.artespana.com/elbosco.htm> [Consulta: 29-07-2019]

Black Mountain College (S/F). “History” en *Black Mountain College Museum + Arts Center* de <http://www.blackmountaincollege.org/history/> [Consulta: 15-04-18]

Bowman, A. [Alan Bowman]. (2018, agosto 11). *Danger music #2 - Dick Higgins*, de https://www.youtube.com/watch?v=tQLa3_X-8fY [Consulta: 15-05-2019]

Brennan, V. (2015). “John Cage & Fluxus” en *Sound and Society - Fall 2015 A UVM Blog* de <https://blog.uvm.edu/vlbrenna-sound2015/2015/11/19/john-cage-fluxus/> [Consulta: 15-05-2019]

Brucker, J. (2018). “Robert Rauschenberg Artist Overview And Analysis” en *The Art Story* de <http://www.theartstory.org/artist-rauschenberg-robert.htm> [Consulta: 15-04-18]

Butler, A. (2018). *Performance Art Movement Overview and Analysis*. de <http://www.theartstory.org/movement-performance-art.htm> [Consulta: 12-02-2018]

Canalhistoria (S/F). “Francisco de Goya” en *Perfiles* de https://canalhistoria.es/perfiles/francisco-de-goya/?cli_action=1564450422.044 [Consulta: 29-07-2019]

Centro Estudios Cervantinos (2018). “Ceteris Paribus: Definición” en *¿Qué es el Ceteris Paribus? Ejemplos y utilidad* de <https://www.centroestudioscervantinos.es/ceteris-paribus/> [Consulta: 17-04-2019]

Colagiovanni (2014). “Bio” en *David Colagiovanni* de <http://colagiovanni.net/bio/> [Consulta: 07-09-2019]

Enciclopedia Online (2018). “Qualia” en *Enciclopedia Online* de <https://enciclopediaonline.com/es/qualia/> [Consulta: 17-04-2019]

Enriquejezik.com (2018a). “Acción dos de octubre. 2009” en *Enrique Jezik* de <http://enriquejezik.com/2009-accion-dos-de-octubre/> [Consulta: 17-09-2019]

Enriquejezik.com (2018b). “Aguante. 2013” en *Enrique Jezik* de <http://enriquejezik.com/2013-aguante/> [Consulta: 17-09-2019]

Enriquejezik.com (2018c). “Círculos concéntricos. 2014” en *Enrique Jezik* de <http://enriquejezik.com/2014-concentric-circles/> [Consulta: 17-09-2019]

Enriquejezik.com (2018d). “Ejercicio de percusión” en *Enrique Jezik* de <http://enriquejezik.com/2006-ejercicio-de-percusion/> [Consulta: 17-09-2019]

Fluxus+, (S/F). “George Maciunas” en *Museum FLUXUS+*. de <https://www.fluxus-plus.de/george-maciunas-681.html> [Consulta: 14-04-18]

Fondazione Bonotto (2017). “Higgins, Dick” en *Fondazione Bonotto*. de <http://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/higginsdick/audio/3647.html>

[Consulta: 22-06-17]

Galeriahilariogalera.com (S/F). “Enrique Jezik” en *Galería Hilario Galera* de <http://www.galeriahilariogalguera.com/nueva/index.php?id=364> [Consulta: 17-09-2019]

Gartner, G. (S/F). “About me” en *Geoffrey Gartner* de <https://geoffreygartner.com/home/about-me/> [Consulta: 15-05-2019]

Griffiths, M. (2015). “Why do we like watching scary films?” de *Psychology Today* en <https://www.psychologytoday.com/us/blog/in-excess/201510/why-do-we-watching-scary-films> [Consulta: 31-07-2019]

Hussung, T. (2016). “The Psychology of fear: Exploring the Science Behind Horror Entertainment” en *Concordia University, St. Paul* de <https://online.csp.edu/blog/psychology/psychology-of-fear> [Consulta: 31-07-2019]

Instituto Hemisférico de Performance y Política (2013). “Diana Taylor” en *Hemispheric Institute Quiénes somos* de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/personal/diana-taylor> [Consulta: 19-05-2018]

Joseph, M. (2015). “Collecting Alvin Lucier’s *I am sitting in a room*” en *Inside/out* de https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/01/20/collecting-alvin-luciers-i-am-sitting-in-a-room/ [Consulta: 20-05-2019]

Knox, M. (2018). “George Wilhelm Friedrich Hegel” en *Encyclopedia Britannica*, de <https://www.britannica.com/biography/Georg-Wilhelm-Friedrich-Hegel> [Consulta: 18-05-2018]

Koeper, H. (2018). “Walter Gropius” en *Encyclopedia Britannica*, de <https://www.britannica.com/biography/Walter-Gropius> [Consulta: 18-05-2018]

Liquid Architecture [Geoffrey Gartner]. (2017a, diciembre 20). *Geoffrey Gartner performs Danger Music #2 by Dick Higgins (Negative Volumes, 2017)*, de <https://www.youtube.com/watch?v=9tD4CMbKrL0> [Consulta: 16-05-2019]

Liquid Architecture [Geoffrey Gartner]. (2017b, diciembre 20). *Geoffrey Gartner performs Danger Music #11 (For George) by Dick Higgins (Negative Volumes, 2017)*, de <https://www.youtube.com/watch?v=z1puCRmI2YU> [Consulta: 16-05-2019]

Liquid Architecture [Geoffrey Gartner]. (2017c, diciembre 20). *Geoffrey Gartner performs Danger Music #17 by Dick Higgins (Negative Volumes, 2017)*, de <https://www.youtube.com/watch?v=47uIsRe14Gw> [Consulta: 16-05-2019]

Marcelaarmas.net (S/Fa). “Neumático” en *Marcela Armas* de <https://www.marcelaarmas.net/?works=neumatic-2> [Consulta: 12-09-2019]

Marcelaarmas.net (S/Fb). “Resistencia” en *Marcela Armas* de <https://www.marcelaarmas.net/?works=resistance> [Consulta: 12-09-2019]

Mariodevega.info (2019a). “Gama, 2006” de *Mario de vega* en <http://portfolio.mariodevega.info/F006> [Consulta: 09-09-2019]

Mariodevega.info (2019b). “Match (Un ensayo sobre la concentración y expansión), 2007” de *Mario de Vega* en <http://portfolio.mariodevega.info/F008> [Consulta: 09-09-2019]

Mariodevega.info (2019c). “Metal electrificado con 7000 voltios, 2013” de *Mario de Vega* en <http://portfolio.mariodevega.info/F031> [Consulta: 09-09-2019]

Mariodevega.info (2019d) “Sound System Facing an Empty Area” de *Mario de vega* en <http://portfolio.mariodevega.info/F023> [Consulta: 09-09-2019]

Mariodevega.info (2019e). “ V, 2013” de *Mario de vega* en <http://portfolio.mariodevega.info/F034> [Consulta:09-09-2019]

Medienkunstnetz (2019). “18 happenings in six parts” en *Allan Kaprow*, de <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/> [Consulta: 13-05-2019]

Mezza, C. (2017). “El poder de la voz escrita” en *El universo futurista*. de <http://proa.org/esp/exhibition-el-universo-futurista-manifestos.php> [Consulta: 18-09-2017]

MoMA (2017). “Dick Higgins” en *MoMa: Art and Artists*. de <https://www.moma.org/artists/2637?locale=en> [Consulta: 22-06-2017]

MoMALearning (S/F). “Cut piece” en *MoMA Learning* de https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/ [Consulta: 16-05-2019]

RAE, (2017). *Fauvismo* en Diccionario de la Lengua Española de <http://dle.rae.es/?id=HghS3l2> [Consulta: 14-04-18]

RAE, (2019a). *Miedo* en Diccionario de la Lengua Española de <https://dle.rae.es/?id=PDGS53g> [Consulta: 24-04-2019]

RAE, (2019b). *Sensación* en Diccionario de la Lengua Española de <https://dle.rae.es/?id=XZycQhx> [Consulta: 17-04-2019]

Riggs, T. (1997). “Marcel Duchamp” en *Tate Art & Artists*. de <http://www.tate.org.uk/art/artists/marcel-duchamp-1036> [Consulta: 14-04-18]

Silva, P. (S/F) “Jardín de las delicias, El [El Bosco]” en *Museo del Prado* de <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/jardin-de-las-delicias-el-el-bosco/578702d4-4420-4e97-8518-8363a1fc2c9e> [Consulta: 29-07-2019]

Spector, N. (2019). “Marina Abramovic: Rhythm 0” en *Guggenheim Collection online* de <https://www.guggenheim.org/artwork/5177> [Consulta: 16-05-2019]

Spivey, V. (2018). “Performance Art; An introduction” en *Khan Academy*. de <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/performance-art-an-introduction> [Consulta: 12-02-2018]

VictoriaMonhor (S/F). “About” en *Victoria Monhor* de <http://viktoriamonhor.com/wp/about/> [Consulta: 07-09-2019]

Wallector limited (2017). “Francesco Cangiullo” en *Wallector.com* de <https://wallector.com/en/artists/francesco-cangiullo.html> [Consulta: 29-07-2019]

Anexo 1 : Piezas de *Danger Music*

Las transcripciones siguientes fueron extraídas de los textos de Friedman, Owen y Sawchyn (2002) en inglés y (2016) en español con las traducciones de Bibiana Padilla Maltos y Alejandro Espinoza Galindo. Algunas de ellas fueron cotejadas en partituras originales que se encuentran en las colecciones del MoMA (2017) y la *Fondazione Bonotto* (2017), de estas mismas colecciones se extrae el texto de aquellas piezas que no se encuentran en los cuadernos de ejercicios de fluxus como se mencionó en el capítulo 4.

Danger Music Number One

Spontaneously catch Hold of a hoist hook and be raised up at least three stories. April 1961

Música peligrosa número uno

Espontáneamente consigue colgarte del gancho de una grúa y elévate por lo menos 3 pisos. Abril 1961

Danger Music Number Two

Hat. Rags. Paper. Heave. Shave.

May 1961

Música peligrosa número dos

Sombrero. Trapos. Papel. Jadea. Rasura.

Mayo 1961

Danger Music Number Three

Divide a large pack of incense among those present in a moderately large room, Ask each person to burn his or her incense, without flame, all together. Darkness throughout.

July 1961

Música peligrosa número tres

Divide un paquete grande de incienso entre los presentes en un cuarto moderadamente grande. Pide a cada persona quemar su incienso, sin flama, todos juntos. Todo el tiempo en oscuridad.

Julio 1961

Danger Music Number Eight

Play it safe

February 1962

Música peligrosa número ocho

Juégalo a la segura

Febrero 1962

Danger Music Number Nine

(For Nam June Paik)

Volunteer to have your spine removed

February 1962

Música peligrosa número nueve

(para Nam June Paik)

Ofrécete para que te extraigan la columna.

Febrero 1962

Danger Music Number Eleven

(for George)

Change your mind repeatedly in a lyrical manner about Roman Catholicism

February 1962

Música peligrosa número onces

(para George)

Cambia de parecer repetidamente y de moso lírico en torno al Catolicismo Romano

Febrero 1962

Danger Music Number Twelve

Write a thousand symphonies

March 1962

Música peligrosa número doce

Escribe mil sinfonías

Marzo 1962

Danger Music Number Fourteen

From a magnetic tape with anything on it, remove a predetermined length of tape. Splice the ends of this length together to form a loop, then insert one side of the loop into a tape recorder, and hook the other side over an insulated nail, hook, pencil or other similar object to hold the tape and provide the minimum of slack needed for playing of the loop.

Play the loop as long as useful.

May 1962

Música peligrosa número catorce

De una cinta magnética que contenga lo que sea, extrae una extensión determinada de cinta. Empalma las dos puntas para formar un *loop*, luego inserta uno de los lados del *loop* en una casetera, y engancha el otro lado del *loop* a un clavo, gancho, lápiz u otro objeto similar, para sostener la cinta y proporcionar el mínimo necesario de soltura en la cinta para reproducir el *loop*. Reproduce el *loop* durante el tiempo que resulte más útil.

Mayo 1962

Danger Music Number Fifteen

(for the Dance)

Work with butter and eggs for a time

May 1962

Música peligrosa número quince

Trabaja con mantequilla y huevos durante un tiempo

Mayo 1962

Danger Music Number Seventeen

Scream! Scream! Scream! Scream! Scream! Scream!

May 1962

Música peligrosa número diecisiete

¡Grita! ¡Grita! ¡Grita! ¡Grita! ¡Grita! ¡Grita!

Mayo 1962

Danger Music Number Twenty-three

“18 Happenings in Six Parts”

Sand witch. Seven men can't lift it. Very solid.

Spring 1962

Música peligros número veintitrés

“18 *Happenings* en seis partes”

Bruja de arena. Siete hombres no pueden levantarle. Muy solido.

Primavera 1962

Danger Music Number Twenty-four

Find it. Attack it.

Paris 12/62

Música peligrosa número veinticuatro

Encuétralo. Atácalo.

París 12/62

Danger Music Number Twenty-eight

Not-smile for some days

Koein 2/10/63

Música peligrosa número veintiocho

No sonreír por algunos días

Koein 2/10/63

Danger Music Number Twenty-nine

Get a job for its own sake.

March 1963

Música peligrosa número veintinueve

Consigue un trabajo sólo porque sí.

Marzo 1963

Danger Music Number Thirty-one (a)

Liberty and committe work!

March 1963

Música peligrosa número treinta y uno (a)

¡Libertad y comité de trabajo!

Marzo 1963

Danger Music Number Thirty-one (b)

(for George Maciunas)

Do not abide by your decision.

April 1, 1963

Música peligrosa número treinta y uno (b)

(para George Maciunas)

No acates tus decisiones.

1 de abril, 1963

Danger Music Number Thirty-three

(For Henning Christiansen)

Have a ball show

May 1963

Música peligrosa número treinta y tres

(para Henning Christiansen)

Organiza un show de pelotas

Mayo 1963

Danger Music Number Forty-one

Take off your old coat and roll up your sleeves.

July 1963

Música peligrosa número cuarenta y uno

Quítate tu viejo abrigo y arremanga tus mangas.

Julio 1963

Anexo 2: Respuestas a pregunta en Facebook

En las siguientes páginas se presentan las respuestas que dieron diferentes personas a la pregunta “¿En qué tipo de situaciones sienten peligro o miedo?” publicada en *Facebook* por el autor de esta tesis bajo el usuario “Alfonso Música” el 20 de Noviembre de 2018. Solo se expondrán las respuestas de primer orden en este anexo, preguntas y respuestas subsecuentes (con valor para este texto) se exponen en la sección 5.1 y la publicación en toda su extensión puede consultarse en el siguiente link.

<https://www.facebook.com/plugins/post.php?href=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Falfonso.musica.5%2Fposts%2F2310369362337791&width=500>

R 1: Silencio prolongado.

R 2: Cuando ya vamos a empezar a cantar y no ha llegado alguien del grupo. R3: Cuando ya no ves a tus amigos.

R 4: Cuando veo a un policía.

R 5: Cuando estoy siendo perseguido y no puedo huir. Cuando estoy en algo que no se puede detener.

R 6: Cuando es de noche, en carretera y se poncha una llanta u ocurre algún incidente con el auto, o no ocurre, solo es el miedo de que ocurra.

R 7: Cuando hay un grupo de hombres en una calle y tengo que pasar por ahí.

R 8: Cuando mis hijos andan paseando y no contestan e celular y de repente de (sic) escucha una ambulancia es mortal ese miedo. R 9: Cuando estoy sola entre un tumulto de gente.

R 10: Cuando falta poco para pagar tarjetas.

R 11: Cuando por alguna razón acabas en el vagón de mujeres y todas te miran feo.

R 12: Cuando voy por la calle caminando.

R 13: Parálisis del sueño.

R 14: Cuando paso junto a un perro de esos que se quedan a medio camino y no sé si son agresivos o no y no tengo zapatos útiles para patearlos en caso de ser necesario jaja.

- R 15: Cuando mi vieja pone cara de enojada, pregunto porqué y responde nada.
- R 16: Cuando voy directo a lo desconocido, llámese calles, decisiones, reuniones, relaciones.
- R 17: Miedo a que rapten, roben o me avisen que algo malo le pasó a alguien de mi familia. Con la inseguridad que hay en México, todo el tiempo te sientes paniqueado.
- R 18: Cuando me quedo sin trabajo.
- R 19: Cuando se va la luz y mi video ya se iba a exportar.
- R 20: Cuando una cucaracha esta cerca de ti y de repente vuela!
- R 21: Con cucarachas. Con grillos. Y cuando la gente me hace preguntas u observaciones profundas.
- R 22: Cuando existe la sensación de estar “expuesto”. Llámese a peligro o en cosas personales.
- R 23: Siempre hay peligro cuando somos acompañados de una persona más miedosa que uno.
- R 24: Cuando hay un perro de tamaño considerable (o no considerable), ladrando cerca de mi.
- R 25: Cuando estoy haciendo algo muy delicado y empiezo a sentir que pierdo el control de ello.
- R 26: Siento miedo cuando creo tener el control sobre algo y resulta que no es así ... como consecuencia de ello se que puedo salir herida o algo peor...
- R 27: Cuando veo un perro en la calle.
- R 28: Cuando no tengo la seguridad de qué camino tomar en una crisis.
- R 29: Cuando Cruz Azul va ganando y faltan 5 minutos para que se acabe el partido.
- R 30: Caminar sola en la calle.
- R 31: Miedo a las enfermedades graves en mis seres queridos.
- R 32: Miedo a perder mis capacidades cognitivas, por la causa que sea, eso me da miedo.
- R 33: Cuando sientes que te siguen en la calle. R 34: Cuando no puedo ver nada.
- R 35: Que no aceptes las chelas. R 36: Cuando veo una cucaracha. R 37: (meme) Olvidar algo.
- R 38: Cuando hay un ruido muy fuerte y no te deja escuchar lo de tu alrededor.
- R 39: Cuando te das cuenta de que no hay salida.

R 40: Miedo cuando vas con un chico que apenas conoces a su casa, en otro estado.

R 41: Cuando salgo de casa o de la uni y algunos hombres me acosan, en seguida siento mucho miedo.

R 42: En el cambio, casi nadie quiere salir de su lugar de confort.

Anexo 3: Aviso de privacidad, términos y condiciones

“Danger concert”

AVISO DE PRIVACIDAD, TÉRMINOS Y CONDICIONES.

En el *Danger Concert* te adentrarás en la oscuridad mientras sorprendidas circunstancias e inusuales ruidos invadirán tus sentidos lentamente, nunca sabrás lo que te deparará. ¿Estás listo para enfrentarlo?

- *Danger Concert* es exclusivamente para personas mayores de 18 años.
- Queda estrictamente prohibido el ingreso al evento a personas bajo la influencia del alcohol o drogas no prescritas.
- Por medidas de seguridad bolsas de mano, bolsos al hombro, lentes y objetos que puedan caerse NO serán permitidos.
- *Danger Concert* recomienda a los espectadores usar ropa cómoda para el evento y no se hace responsable de ropa ni calzado manchado, dañado ni deteriorado como consecuencia de realizar la actividad. Tendrán a su disposición un lugar donde deberán depositar todas sus pertenencias incluidos los teléfonos celulares.
- Los espectadores serán instruidos antes del evento, aceptando participar bajo su propia responsabilidad. *Danger concert* no se hace responsable de los daños personales o materiales causados por el mal uso de las instalaciones o por no seguir las reglas descritas.
- *Danger concert* tiene una temática de terror, por lo que no se recomienda a personas sensibles, fácilmente impresionables, epilépticos, embarazadas en avanzado estado de gestación y personas con problemas cardiovasculares, hipertensión y diabetes. Cada espectador participa bajo su responsabilidad.
- Los espectadores aceptan y expresan tácitamente su consentimiento para ser atados de las manos, vendados de los ojos, y ser encapuchados.
- Los espectadores están conscientes que en *Danger Concert*, puede existir contacto físico con el personal del evento, así como entre los propios espectadores; por lo cual podría sufrir lesiones como cortaduras, hematomas, torceduras y demás relacionadas, así como sufrir ataques de pánico y ansiedad.

- En caso de que durante el transcurso del evento de *Danger Concert*, algún espectador desee no continuar con la experiencia, únicamente tendrá que decir en voz alta la palabra clave que le haya sido señalado antes de iniciar el evento; para lo cual, por su seguridad será sacado de las instalaciones del evento por parte del personal de *Danger Concert*.
- Los espectadores renuncian en el presente acto, a cualquier acción legal de índole civil, penal o administrativa que pudiera darse con motivo del evento que presenciarán; ya sea en contra de *Danger Concert*, o de los mismos espectadores.
- Para necesidades médicas, *Danger Concert* cuenta con Servicio Médico de Primeros Auxilios al final del recorrido. Toda lesión deberá ser reportada a la estación de primeros auxilios antes de dejar el evento.
- Los espectadores se comprometen a no revelar ningún detalle del evento, directa o indirecta mente.
- Al momento de entrar a *Danger Concert*, cedes tus derechos de imagen y das tu permiso para usar cualquier fotografía, video, grabación o imágenes de tu persona, nombre, imagen o voz para cualquier propósito legítimo en cualquier forma o medio, ya sea existentes o por existir (incluyendo sin limitación en internet), en todo el mundo a perpetuidad sin aviso y sin limitación, condición o compensación.
- Los espectadores aceptan los términos y condiciones de uso y se comprometen a no divulgar su contenido.
- Los presentes términos y condiciones se regirán e interpretarán de acuerdo con las leyes de la República Mexicana. Cualquier controversia que derive de este documento se someterá a los tribunales de Pachuca de Soto, Estado de Hidalgo, por lo tanto *Danger Concert* y el espectador renuncian expresamente a cualquier otro fuero que pudiera corresponderles en razón de su domicilio presente o futuro.

**Pachuca de Soto, Estado de Hidalgo; a los 27 días de Febrero del año
2019**

Espectador
(NOMBRE COMPLETO Y FIRMA)