

CUATRO IDEAS PARA CUATRO COLORES

o

cómo componer música para una exposición de monotipos

1. De la imagen al cuadro

Decía Picasso que para pintar un cuadro hay que tener una idea, pero que esa idea tiene que ser vaga. En mi opinión, Picasso apunta a dos cuestiones con esta declaración. Primero, constata la inevitable transformación que se produce en cualquier idea cuando se traslada a otro medio. Segundo, enfatiza el valor de aplicar la creatividad a *cada parte* del proceso creativo, desde su primerísima concepción hasta su existencia como obra terminada, si es que una obra pueda considerarse terminada en algún momento.

En un cuadro, la idea inicial, esa *idea vaga*, es una entelequia producto de la imaginación en el sentido más directo de la palabra: una imagen que existe exclusivamente en la mente—sea una invención o una *reinención*, es decir, un recuerdo. Como tal, la imagen ideada puede rayar en lo perfecto, pero desde el momento en que el/la artista decide plasmarla en una superficie—un lienzo, un papel, un panel de madera—será transformada. Esa imagen que comenzó como pura idea encontrará otra existencia cuando deviene en pintura.

Es allí donde el/la artista tendrá que elegir una de dos vías: la que garantiza la frustración, o la que asegura la continuada fecundidad creativa. Si su idea inicial, su imagen mental, fue absolutamente nítida, y su planteamiento era plasmar esa misma imagen en el cuadro, sufrirá una decepción inevitable. La naturaleza del medio de la pintura producirá un ineluctable cambio en la imagen inicial. No importa el grado de pericia técnica del/la pintor/a, una imagen pintada siempre será una imagen *pintada* y no una imagen mental.

En cambio, cuando el/la artista asume que el acto de plasmar una imagen mental en pintura puede constituir un proceso tan creativo como el de concebirla como entelequia, lo emprenderá con toda la libertad creativa que necesita. Generará una obra pintada que, si bien transmite la idea mental primigenia, aporta todas las cualidades inherentes al medio pictórico, incluida la gestualidad corporal del/la artista cuando manipula los pigmentos.

2. de lo representado a lo real

La historia de la pintura es, en su mayor parte, la de la representación. Cuando, en un cuadro, vemos la imagen de un caballo estaremos viendo trazos de pigmento cuidadosamente aplicados a una superficie para sugerir la presencia de algo que, en realidad, no está. No hay ningún caballo en el cuadro, sólo pigmento. Eso que nos recuerda a un caballo no nos sirve para galopar. Ni come, ni pesa, ni huele como un caballo. Es, sencillamente, una *representación* de un caballo, una conjunción de pinceladas que nos evoca algunos aspectos, y no otros, del noble animal.

La pintura abstracta, claro está, no tiene caballos, por mucho que Theodor Van Doesburg se sirviera de una vaca pastando para representar su teoría neoplasticista de la abstracción. Y aunque la artista sueca Hilma af Klint ya pintaba cuadros abstractos en torno a 1905, fue con el advenimiento de la abstracción geométrica y su presentación en la parisina galería de Denise René a lo largo de los años cuarenta del siglo XX cuando emergió una idea nueva sobre su relación con la representación. Resumiendo mucho, podemos decir que, si bien el caballo que aparece en un cuadro no es más que una representación, un *triángulo* es, a la vez, una representación de un

triángulo, y un auténtico triángulo. En otras palabras, sus pinceladas no solo sirven para representar un triángulo sino también, para *constituir un triángulo real*.

Ahora, imaginemos, por un momento, que al lado del triángulo haya una forma menos emblemática que un triángulo, algo menos simétrico, algunos de cuyos lados son rectos y otros curvos. Una forma, pues, asimétrica, pero bien definida en la superficie del cuadro. ¿Será menos real que el triángulo? Habría que reconocer que será igual de real, a pesar de no tener el estatus visualmente codificado de su vecina geométrica.

Conclusión: un cuadro representativo, lleno de caballos, jinetes y paisaje, no contiene una sola cosa real, solamente representaciones de todas ellas. Un cuadro abstracto, sin embargo, contiene cosas reales, todas ellas constituidas por pinceladas u otras aplicaciones de pigmentos. ¿Por qué es real esa forma asimétrica? Porque sólo es eso. No es otra cosa que una forma asimétrica. No representa nada que exista de otra manera fuera del cuadro.

3. Del tiempo y la forma, o cómo llegar a los archipiélagos

Cuando, a lo largo de la década de 1950, emergió en Estados Unidos el *Impresionismo abstracto* se estaba cocinando algo muy similar en Europa bajo el nombre de *Informalismo*. El nombre era bonito, pero las obras, casi sin excepción, seguían pintándose en lienzos preparados de antemano, y normalmente (salvo, quizá, por los de Jackson Pollock) ya montados en un bastidor. Así, por muy informales que podían ser estas composiciones pictóricas, se pintaban, y se presentaban dentro de un rectángulo predeterminado, en otras palabras, *una forma*. Esto es importante porque la pintura trabaja con el espacio. Cuando se habla de la *composición* de un cuadro, se está refiriendo a cómo están distribuidos sus elementos en el espacio definido por la forma del lienzo.

Sin embargo, la dimensión principal en la música es el tiempo, y más de un teórico se ha dado el dudoso gusto de definir la música como “los sonidos organizados en el tiempo”. Personalmente, prefiero pensar que se trata del tiempo organizado por los sonidos, pero eso excede nuestros propósitos para el presente texto.

En “I paint very large large paintings” un textito de 1951 cuya importancia supera con creces su extensión, el pintor abstracto norteamericano Mark Rothko explica que su forma de establecer una intimidad creativa con su obra durante el proceso de pintarlo comienza cuando se siente inmerso en ella. Así, con un lienzo muy grande, los bordes no entran en su campo visual cuando Rothko está lo suficientemente cerca como para poder aplicar el pigmento.

Esto es inevitable en la música. Al estar constituida en el tiempo, no hay ninguna distancia desde la cual poder aprehender toda la obra a la vez. Hay que escucharla desde el principio hasta el final, dure lo que dure. Al menos, esto es lo que hace falta para poder entenderla como composición, como sonidos ordenados en el tiempo. Y todo buen compositor sabe que hace falta un elemento más: la memoria. Como no se puede oír todos los sonidos a la vez, hay que poder recordarlos, para lo cual el/la compositor/a necesita saber qué tipo de sonidos resultarán memorables, y cuales ni se recordarán ni se reconocerán cuando vuelvan a sonar más adelante en la misma obra. Todos hemos visto traducciones de las grandes obras de la literatura rusa con un índice de personajes que se supone nos ayudará a identificar, en la página 1244, a alguien que apareció en un solo párrafo de la página 30. No sabemos si eso sirve de algo en la literatura, pero estamos convencidos de que no soluciona gran cosa en la música.

Pero esa escucha es la de un concierto. Es, en definitiva, la de una música concebida para los auditorios, donde el público llega antes del principio de la pieza y se queda, mansamente, escuchando toda la obra hasta el final. Esto es bonito, pero poco realista cuando se trata de otros contextos, otros usos musicales y otras músicas.

Cuando se hace música para una exposición de artes plásticas en una galería o un museo, no se sabe cuándo entrarán los miembros del público. No se sabe cuánto tiempo se quedarán. No se sabe cuándo se irán. Sólo se sabe que pasarán algún tiempo en el espacio expositivo y que este tiempo de duración indefinida coincidirá con alguna parte de la composición musical. Esto tiene claras e ineludibles implicaciones para la composición y la forma de la música que allí ha de sonar.

En ese contexto, la música no puede obedecer a un proceso acumulativo. Tampoco puede encontrar su razón de ser ni su significado en la teleología. Tendrá que funcionar de manera que se experimente como un “estar” y no como un “ir hacia” o un “venir de”. Lo que se experimentará será uno o más eventos lo suficientemente coherentes entre sí como para que el oyente pueda relacionarlos, unos con otros, pero lo suficientemente autosuficientes como para que su lógica musical no requiera haber escuchado el anterior, o el siguiente. En su totalidad, constituirán algo similar a un archipiélago, inteligible como tal, pero también desde la perspectiva de cada isla como un ente individual e idealmente independiente.

Pero, ¿Cómo se construye un archipiélago así? Para eso, tomo una lección de las obras plásticas presentadas en esta exposición. Se trata de unas serigrafías realizadas con la técnica *monotipo*. Partiendo de una gama muy limitada de colores (cuatro) y otra similarmente limitada de formas determinadas, se ha elaborado una serie de serigrafías en las que estos pocos elementos se combinan, cada vez de manera distinta, para generar obras perfectamente autosuficientes pero igualmente capaces de entenderse como partes constituyentes de un archipiélago de obras cuya identidad colectiva es incuestionablemente sinérgica. Así, un número limitado de sonidos se repiten a intervalos distintos a lo largo de la duración total de la obra (56 minutos), para que interactúen cada vez de una manera distinta. Se solapan, se codean, se siguen a la distancia, con distintos silencios intercalados, se armonizan, se pelean y se combinan de maneras que cambian su timbre, al igual que pasa con las distintas formas y colores de los monotipos.

4. El medio sin mediar

Por último, debemos considerar los sonidos en sí. Claramente, esta obra sonora es grabada, pero es importante entender que *no es una grabación de una obra*. Consideremos la fotografía. Hay fotografías de obras de arte, y también fotografías que son, en sí, obras de arte. Las serigrafías *monotipo* que podemos ver en la presente exposición *son obras de arte*, la serigrafía *es* su medio original, su medio nativo. No son fotos de las obras originales. Pasa lo mismo con la música. Como compositor, podría haber escrito una pieza para instrumentos tradicionales—cuerdas, vientos, piano, etc.—para luego grabarla y que sonara la grabación en las dos salas de exposición. Pero eso sería una grabación de una obra, el equivalente sonoro a un foto de una obra de arte. En cambio, he querido trabajar con algo tan *nativo* a la grabación como lo son los montipos a la serigrafía. Así, he optado por los sonidos electroacústicos, cuyo medio *es* la grabación. La música que se escucha en esta exposición se ha concebido *y compuesto* en el medio que se está escuchando. No tiene una existencia fuera de la grabación. No se trata, pues, de una grabación de una obra musical, sino de una grabación *que es* una obra musical, con toda su aura benjaminiana intacta. Ahora, toca disfrutarla.

Wade Matthews

Madrid, 1 de abril de 2024