

El signo y la cosa

Finalmente, el "Tríptico a la muerte por un grito de silencio" en formato mayor merece ser leído con detalle: líneas horizontales y paralelas producen cierto juego óptico; por su parte, cinco cuerpos delineados en rojo atraviesan verticalmente a la tela y se cortan abajo, a la altura de dos mesas de un gris uniforme (este es el color dominante en toda la superficie), sobre ellas hay dos manchas rojas. Y colocadas sobre el piso adelante del cuadro otras dos mesas pintadas en idéntico tono gris establecen una continuidad con las líneas de las mesas del lienzo. El juego de correspondencias es evidente: por un lado el rojo de los cuerpos y de las manchas; por el otro, las mesas de adentro y de afuera del marco. Las de adentro, con sus necesarias diagonales introducen la perspectiva en el sistema compositivo de este autor (nos estamos refiriendo estrictamente al cuadro), introducen la perspectiva y el objeto. Eso genera profundidad, lanza hacia atrás a las figuras. Dicha profundidad se agudiza, por otra parte, mediante las mesas ubicadas sobre el suelo.

Y aquí se plantean varias propuestas teóricas conocidas ya en el arte de nuestros días. En primer término, el cuadro abandona su estricta sujeción al muro, su condición de superficie plana para convertirse en una obra que actúa en el espacio concreto. Ese desplazamiento combina a ambas zonas y lleva implícito un cuestionamiento de la división esquemática entre la realidad de la obra y la realidad social. Vale decir, y nunca se insistirá bastante, que la obra no se parece sino que es parte de lo real, con sus propias reglas de funcionamiento; no representa sino existe como estructura significativa. En segundo lugar se crea una dialéctica entre el objeto mueble pintado y el objeto mueble del mundo cotidiano, entre el signo plástico y la cosa. Finalmente, la presencia de las dos mesas de madera son un llamado de atención sobre la obra misma, sobre su condición sobre todo plástica como si dijeran: ¡cuidado, a pesar de su verismo (el de sus iguales en el seno de la tela) esto es antes que nada una forma!

Lelia Driben

DE MÚSICA

MUSICA Y PLASTICA

A través de la historia de la crítica del arte han sido muchos los intentos de crear una visión integrada, gestáltica si se le quiere llamar así, de las diversas manifestaciones artísticas. Es decir, se ha tratado de hallar paralelos muy estrechos, casi equivalencias, entre los lenguajes, símbolos, medios y mensajes de un arte con los de otro. La música y las artes plásticas son un buen ejemplo de ello, y al respecto quiero citar aquí un texto que me parece interesante. Se trata del prólogo a las notas de programa que se imprimieron con motivo de un enorme concierto que se ofreció hace algún tiempo en el Museo de Arte del Condado de Los Angeles. Ese concierto, dedicado enteramente a la música contemporánea, formó parte de las múltiples actividades dedicadas a la celebración del centenario de la fundación de Los Angeles.

El texto en cuestión importa porque es otro intento de relacionar estrechamente la música con la plástica, en este caso en dos ámbitos muy concretos: en el concierto de música contemporánea estaban representados dieciséis compositores, y en las salas del museo se

llevaba a cabo una exhibición con obras de diecisiete artistas. Así pues, no dejó de ser interesante escuchar el concierto, leer el mencionado texto y después visitar la exposición para tratar de sacar algo en claro sobre la relación entre la música y la plástica. He aquí la traducción del texto, cuyo autor, para desconcierto de todos, deberá permanecer anónimo, ya que las notas del programa no estaban firmadas.

"A través de la historia existen notables ejemplos de profunda admiración y simpatía mutua entre artistas que trabajan en campos diversos: Delacroix y Berlioz, Baudelaire y Wagner; en nuestro propio tiempo, Mark y Morton Feldman, y en nuestra propia comunidad, Ron Davis y Morton Subotnick. En un nivel diferente, Shakespeare y Verdi, Grönwald y Hindemith, Mallarmé y Boulez. Pero a pesar de estas afinidades, y a pesar del concepto wagneriano de la *Gesamtkunstwerk*, las fronteras que separan a las artes son tan claras e inviolables como las vio Gotthold Lessing hace dos siglos en su *Laocoonte*.

El romanticismo logró negar, aunque sólo parcialmente, la estética de Lessing. Pero ahora parece que esa estética está siendo revalorizada. El arte en el espacio y la música en el tiempo no se mezclan bien; los músicos no toman muy en serio la im-



Delacroix: estudio para "La Piedad de Saint-Denis del Santo Sacramento"

plantación de aparatos sonoros en esculturas y móviles, y el proceso contrario da lugar a engendros tales como el Triforium. Hallar paralelos entre la música y la pintura, como este concierto pretende hacerlo en relación a la exhibición actual del museo, es en realidad futil, y si se intenta, resulta superficial. Pero no deja de ser interesante, como pretende mostrarlo este breve ensayo. El evento que tiene lugar en el asiento trasero del Dodge 1938 de Kienholz fué *sonado* más o menos exitosamente hace varias generaciones, en el preludio del *Rosenkavalier* de Strauss, en el interludio de *Troilo y Cressida* de Walton y en un episodio de la *Lady Macbeth* de Shostakovich. Pero por más descriptivos que puedan ser los cornos y los trombones al pintar el acto, no pueden diferenciar entre el asiento trasero de un Dodge, la recámara de un palacio vienés, una villa romana y una dacha en Rusia. Las propiedades características del montaje de Kienholz son sencillamente inexpresables en música. Por otra parte, pueden hacerse vagas comparaciones entre las dos artes respecto a, por ejemplo, el empleo de materiales nuevos: acrílicos y esmaltes (Bengston, Kauffman) y fibra de vidrio (Davis), tubos de neón (Naumann) por una parte, y por la otra sonidos electrónicos generados



Shostakovich, 1943

por computadora (Strang), multifónicos en los alientos (Krenek, Stalvey), cinta grabada (Lazarof). Este énfasis en la técnica es común a ambas artes. Pero así como el medio tradicional de óleo sobre tela ha servido a pintores tales como Diebenkorn, Irwin, McLaughlin y Ruscha, los instrumentos y las técnicas tradicionales sirvieron a compositores tales como Kraft, Lesemann, Linn, Kohn y Stravinsky. Algunos miembros del público podrán quizá hallar una relación entre los espacios abiertos en blanco de *Berkeley*, de Sam Francis, y los frecuentes silencios de *Branches*, de Paul Chihara.

Para los músicos que frecuentan las galerías, o que poseen pinturas de artistas contemporáneos, siempre es sorprendente el hecho de que la literatura sobre el arte moderno nada dice de la música como parte del ambiente del pintor —aunque hay frecuentes referencias a los escritores. El catálogo de la exhibición del museo es un ejemplo; otro, es la *Musa del sol* de Peter Plagens, en cuyo índice no aparece siquiera el nombre de John Cage. Y sin embargo alguna forma de música (radio, televisión, sinfonola, Muzak) está siempre presente, inescapable. Uno se imagina que, de alguna forma, la

KARL BÖHM (1885-1981)

Enterarse de la muerte de Karl Böhm es como perder de pronto el contacto con una de las instancias más ricas de la audición musical. Antes de ser director de orquesta, Böhm se graduó en la carrera de leyes. La parte importante de su carrera musical comenzó cuando Bruno Walter lo llamó a dirigir a Munich. Después, Darmstadt, Hamburgo y Dresden vieron crecer la figura de este gran director, que finalmente se asoció con tres grandes instituciones: la Opera Estatal de Viena, el Festival de Salzburgo, y la Filarmónica de Viena. Mozart, Beethoven, y su amigo personal Richard Strauss, fueron los compositores cuyas obras exploró Böhm con más dedicación durante su carrera artística; no es, pues, una casualidad, que algunas de sus más célebres grabaciones se relacionen con esos tres autores: ¿cómo olvidar sus versiones de la *Eroica* de Beethoven, las últimas sinfonías de Mozart y el poema sinfónico *Así hablaba Zaratustra* de Strauss?

La claridad de su pensamiento musical, su fidelidad a la partitura y su rechazo a la publicidad, pueden ser resumidos quizás en una frase suya: "Trato de aplicar a la dirección orquestal mi propio entusiasmo por la música. Y quizá haya algunas cosas que yo sé y que otros no saben."

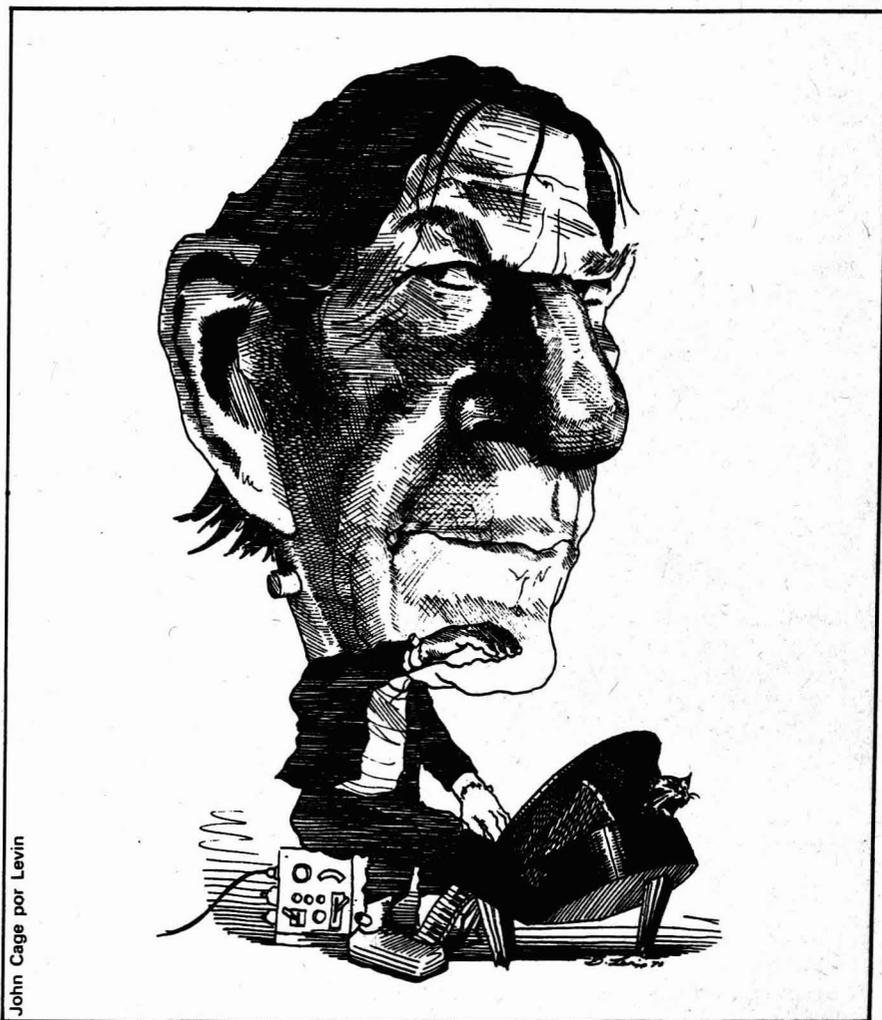


música incidiría en la conciencia del artista plástico. Pero de esto hay poca evidencia excepto, quizás, en esos cafés que tuvieron alguna época de popularidad gracias a la música barroca interpretada en ellos por músicos aficionados en flautas dulces y pequeños y estridentes clavecines. Puede ser, finalmente, que la plástica y la música sean tan disímbolos que nunca se encuentren mutuamente.

Es claro que, una vez leído el texto, quedan muchas dudas por resolver; si bien soy consciente de que un sonido y una imagen valen más que mil palabras, me referiré aquí brevemente a las obras (plásticas y musicales) que el autor menciona, con la intención de dar al lector algún punto de referencia.

El *evento* que tiene lugar en el Dodge 1938 de Edward Kienholz podría ser descrito como un estudio en decadencia *pop*: un Dodge 1938 azul, comprimido al mínimo, exhibido sobre un trozo de pasto artificial. En el interior del auto, y a su alrededor, palomitas de maíz y botellas de cerveza Olympia; en el asiento trasero, una mujer de yeso es poseída por un hombre de tela de alambre. La ropa interior de ella decora el parabrisas del auto. Mientras tanto, la radio del auto está permanentemente encendida, sintonizada en una estación de música popular indefinible. ¿Cuáles serán los puntos de contacto entre este Dodge 1938 y la música de Strauss, Walton y Shostakovich?

La obra plástica de Bengtson se compone básicamente de polímeros y esmaltes sobre masonite, figuras que recuerdan mesas de *pinball*, y que inmediatamente remiten al espectador no a algún sector tradicional de la música de concierto sino a la ópera-rock *Tommy*, del grupo inglés The Who. Por otra parte, la obra de Kauffman, realizada toda en acrílico y plexiglás, es una sucesión de cápsulas y burbujas sutilmente coloreadas que sugieren un ambiente tecnológicamente aséptico y frío. Ronald Davis, por su parte, con fibra de vidrio y poliéster, crea figuras geométricas rudimentarias, coloreadas brillantemente. Y lo más sobresaliente de la obra de Bruce Nauman es una composición en tubo de neón color púrpura, titulada *Mi apellido exagerado 14 veces verticalmente*. Por supuesto, el neón ilumina-



John Cage por Levin

nado es acompañado siempre del característico zumbido, no del todo extramusical. ¿Qué paralelos hay entre estas obras y las músicas de Strang, Krenek, Stalvey y Lazaroff?

De Gerald Strang, se escucharon en el concierto tres piezas electrónicas hechas por computadora, en las que el elemento aleatorio es lo más importante. De Ernest Krenek, una obra para oboe y piano en la que las demandas técnicas para el oboe son asombrosas, particularmente el uso de los armónicos del instrumento; de similar dificultad es la obra de Dorrance Stalvey, para clarinete solo, en la que la producción de multifónicos está a la orden del día. Y la *Cadenza VI*, de Henri Lazaroff, para tuba y cinta, exige al instrumentista la flexibilidad suficiente para hacer sonar su instrumento como un ballena o como un corno romántico.

La obra *Berkeley*, de Sam Francis, es una enorme tela (2.5 por 4.5 metros)

enteramente blanca con excepción de cuatro zonas de color cerca de las esquinas; *Branches*, de Paul Chihara, para dos fagotes y percusión, emplea aditamentos mecánicos para alargar el rango de los fagotes, y emplea estos instrumentos de aliento como si fueran de percusión.

Hasta aquí, el intento de describir esquemáticamente la música del concierto y las obras de la exposición a las que se refiere el texto. Lo demás queda enteramente a juicio del lector: ¿existe de hecho la posibilidad de hallar paralelos claros entre la música y la plástica? ¿Puede darse alguna instancia completa, cabal de la *Gesamtkunstwerk* de la que habla Richard Wagner? ¿O se trata simplemente de crear, un poco artificialmente, una hermandad que nunca ha existido entre músicos y artistas plásticos?

Juan Arturo Brennan