

UNA APROXIMACIÓN AL UNIVERSO ARTÍSTICO DE JOSÉ ANTONIO ORTS: DE LA "MÚSICA VISUAL" A LA "PLASTICIDAD SONORA"

ROMÁN DE LA CALLE

Universitat de València

RESUMEN

Se recogen en este trabajo dos cuestiones correlacionadas, aunque diversas en su generalidad. Se trata de abordar el tema de las relaciones entre la música y las artes plásticas, primero desde una óptica general, aproximándonos a las distintas opciones que históricamente se han ido formulando, algunas estrictamente fundadas en juegos metafóricos o metonímicos. Por otra parte, en una segunda sección, se plantea como plenamente paradigmática –en ese sentido relacional entre música y escultura– la trayectoria investigadora y creativa desarrollada por José Antonio Orts, cuya obra se comenta, desde esta perspectiva.

ABSTRACT

This work is reflected in two issues correlated, although diverse in its generality. It is a question of approaching the topic of the relations between the music and the plastic arts, first from a general optics, approximating us the different options that historically have been formulated, some strictly been founded on metaphorical or metonymic games. On the other hand, in the second section, there appears like fully paradigmatic –in this relational sense between music and sculpture– the investigative and creative trajectory developed by Jose Antonio Orts, whose work is commented, from this perspective.

– I –

Cuando, por muy diversas motivaciones, he debido aproximarme reflexivamente al juego de relaciones que los distintos dominios de las manifestaciones artísticas han ido manteniendo entre sí, a lo largo de la historia del arte, siempre me ha impresionado el ineludible papel mediador / regulador que, de una u otra manera, ha desempeñado, por lo común, el lenguaje hablado, en esa serie de intercambios. Al fin y al cabo, el lenguaje ha sido históricamente como el auténtico guardián de la puerta, como el persistente vigilante del obligado desfiladero conducente a esas compartidas comunicaciones interdisciplinares e "interartísticas".

A decir verdad, es como si la razón –encarnada directamente en el lenguaje– exigiera y se reservase de manera implacable la supervisión, próxima o remota, de todos los posibles diálogos planteados en el seno de las Bellas Artes, regulando cualesquiera aproximaciones entre las distintas manifestaciones artísticas, desde su atalaya "metalingüística", incluso en aquellos momentos en los cuales la hibridación, el nomadismo y la transtextualidad han podido adquirir carta de naturaleza, como sucede en la

compleja situación actual del panorama artístico contemporáneo, saturado de transvisualidades y de transterritorialidad.

Es más, si alguno de esos plurales intercambios históricos entre las artes ha gozado de especialísimo predicamento y ha podido ostentar el más elevado respaldo común, como modelo paradigmático de intervención, hay que reconocer indudablemente que siempre ha debido encontrarse, protagonizando uno de los polos activos de tal interconexión, la alargada sombra del lenguaje, en pleno rendimiento y astuta postura.

(a) De este modo, el omnímodo activismo –implantado y vigente durante siglos– del viejo *motto* horaciano del "ut pictura poesis" (convertido, de hecho, en la aplicación normativa del "ut poesis pictura") ha marcado, sin duda, el principal camino a seguir, en casi todos los niveles y modalidades de los siempre numerosos intercambios experimentados en este contexto –digamos que como mínimo "vidrioso y comprometido"– de las Bellas Artes.

En realidad, la poesía penetraba por doquier los intersticios de las formas visuales, siendo éstas a lo

sumo las "manifestaciones sensibles de esas ideas", encarnadas en el lenguaje y vehiculadas asimismo en ese bagaje plural—suma de colores, formas, volúmenes y texturas— en el que se resuelven, consolidan y transforman las artes plásticas.

Lenguaje & imágenes siempre mantuvieron relaciones frecuentes, pero nada fáciles y por lo común propiciadas institucionalmente, con fuerza. Y en ese marco las pugnas entre subordinaciones, diálogos y autonomías fueron básicamente constantes, intensas y no siempre pacíficas. En resumidas cuentas, ha sido éste un mapa de opciones que, incluso hoy en día, en la primera década de un nuevo siglo, sigue vigente, aunque esté fuertemente metamorfoseado bajo distintas rúbricas, en casi todos los territorios artísticos por donde peregrinan y transcurren las numerosas experiencias artísticas interdisciplinares.

(b) Otro tanto cabe decir, por supuesto, del modelo "ut poesis musicæ", cuya mayor baza quizás haya sido históricamente el dilatado sometimiento de la música a la poesía—convertida ésta en la palabra cantada— consagrando, de este modo estratégico y funcional, el franco predominio—una vez más— del lenguaje hablado sobre todas las demás modalidades y tipologías de sonidos.

No en vano la versátil semanticidad de la palabra ha sabido imponer y fomentar, sobre la estricta sintaxis musical, sus propias franquicias, desempeñando asimismo las funciones eidéticas del logos (ora transformado en palabra, ora retenido como pensamiento) y regulando cualesquiera tensiones que se hayan podido establecer entre el plano de lo sensible, el nivel emotivo y el propiamente racional.

Recuérdese, por ejemplo, cómo en las puertas mismas de la modernidad e incluso en el orgulloso Siglo de las Luces, tanto "la estética de la ratio" como "la estética de la délicatesse" pugnaban, en sus afanes teóricos y ambiciones prácticas, por descubrir las claves normativas de las Bellas Artes, bien fuera desde la mirada racional o desde las opciones del sentimiento y del gusto. Pero en ambos casos, el espejo inmediato tanto de la razón como de la emotividad no hacía sino reflejar la prioridad y el particular alcance de las fuerzas comunicativa, expresiva y reflexionante de la palabra, sobre cualesquiera otros medios y ámbitos artísticos. Dobleándose éstos a sus metalingüísticos consejos o dictados, según los casos¹.

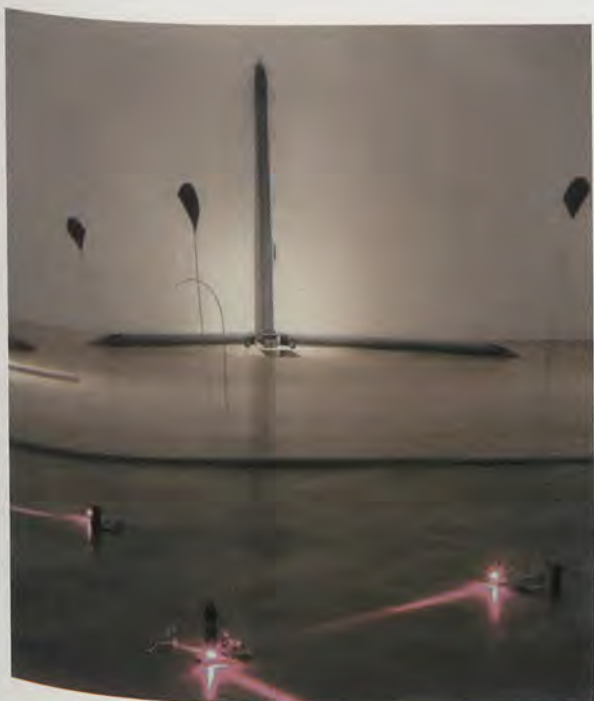
(c) Sin embargo—todo debe sopesarse—, también en esa época, en la que la modernidad abría sus puertas al despliegue y el reconocimiento de los valores y las posibilidades estrictamente humanos, encontramos en el mundo de las artes una doble mirada, en sus búsquedas paulatinas por descubrir—desde el plexo de las relaciones posibles entre ellas— un cierto liderazgo, a partir de las correspondientes trayectorias y sus respectivas aportaciones.

De algún modo, el reflexivo despliegue de la teorización de la pintura—como sugerente mundo de la imagen— se encuentra con el hecho de que puede abrirse y mirar interesadamente hacia el dominio de la palabra, siguiendo, en ese sentido, el ya consolidado imperativo del "ut poesis pictura". El teatro—como poesía representada— sería el máximo y genuino modelo de esa regulación, el polo de atracción de una cierta unidad interartística, en la cual la palabra se hace visible y deviene imagen parlante e incluso palabra pintada. *Tableau vivant*, que habla y se mueve en el escenario de la vida, porque la vida toda se transforma e intensifica en una compartida representación.

Es sabido que la búsqueda de "la poétique"—la definición de las reglas de la poética— se extrapola desde el contexto de la literatura y de la retórica hacia los demás ámbitos artísticos y, una vez más, la teoría del arte trenza estrechamente sus dedos con la práctica artística, conformando un fuerte *vademecum* de normalizaciones y de reglas.

Es así como el mundo de las imágenes se aproxima, en una nueva vuelta de tuerca, al mundo de la palabra. La sombra vigilante de las imágenes está trezada sutilmente de palabras y de guiños literarios. O dicho directamente: las palabras se convierten en la inseparable sombra de las imágenes. Los valores vitales que comunica la pintura, a través de los valores sensibles y formales, necesitan traducirse con palabras. Son palabras pintadas o palabras esculpidas.

¹ Un magnífico recorrido por este tema, centrado en el contexto de la ilustración francesa, puede encontrarse en Enrico Fubini *Los Enciclopedistas y la Música*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2003. También puede consultarse del mismo Fubini *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza editorial. Madrid, 1994.



Espacio, luz y sonoridad 2004.

Pero asimismo, tampoco faltan los deslizamientos de las miradas que, desde la pintura y/o la escultura, apuntan hacia el ámbito de la música, entendiéndolo como genuino conjunto de relaciones, como el contexto depurado de la sintaxis, como el modelo máximo de la pureza de las conexiones formales y paradigma del triunfo de la forma y de la unidad. Es así explicable, por ejemplo, que arquitectura y música compartan para muchos teóricos todo un bagaje común y que desde ese núcleo versátil y efervescente se intenten abordar las claves de especificación general del arte y viabilizar una posible poética diferente, no coincidente con los peajes impuestos desde la prioridad de la palabra. Por eso también el mundo de la imagen atiende, por su parte, hacia esa diferenciada orientación interdisciplinar: "ut pictura musice" como fórmula didáctica, que operativamente intentará adecuarse a las estrategias del "ut musice pictura".

A menudo, no se presta la debida atención al seguimiento de ese doble rumbo modelizador –posible– frente al que las artes plásticas se han encontrado históricamente. Sin embargo, tanto a nivel práctico –con el desarrollo de las manifestaciones artísticas pertinentes– como a nivel teórico –con la formulación

de las respectivas "poéticas" y su justificación estética– esa dualidad de orientaciones no es, ni mucho menos, baladí para la historia de las artes plásticas. Comporta su propio peso e influencia y se abre aobrescentemente hacia "otras" posibilidades.

Metafóricamente, diríamos que dos briosos corceles han podido dinamizar y han guiado diacrónicamente el carro de la imagen, ceñidos a él y engalanados con sus mejores atractivos y preseas: la poesía y/o la música. Bien que, a su vez, entre ellos mantienen un tupido entramado de débitos y compromisos. La poesía (como palabra) hermanada con la música. Y la música sospechosamente en perpetua deuda con la soterrada jurisdicción de la palabra, transformada en poesía².

De seguir y entregarse, la elaboración de las imágenes al modelo de una u otra opción, los resultados, las exigencias y las posibilidades comunicativas de todo ello derivados nunca, por definición, son los mismos. Entre el consagrado modelo del "ut pictura poesis" y la experimental viabilidad de la fórmula poética del "ut pictura musice" se abre siempre un doble reto, ante el ejercicio investigador de la pintura o la escultura, a pesar de que ya sepamos, por nuestra parte, los dispares desenlaces que la historia del arte nos ha deparado en ambos sentidos y opciones.

Incluso en el caso en que se planteen –como línea argumental y temática– las relaciones entre los dominios de la música & de la plástica, tal como sucede en las presentes reflexiones, habrá que atender asimismo a esa doble pauta de modelización, cuestionándonos, en cuanto analistas, cómo es abordada, por parte de cada uno los distintos artistas que han querido

² Al referirnos a la fórmula "ut pictura musice" subrayamos ante todo el carácter puro o absoluto de la música, al margen de cualesquiera cargas referenciales extramusicales (textos, títulos descriptivos, asociaciones con la naturaleza). Es decir se trataría de músicas instrumentales sin ningunas intenciones descriptivas ni evocativas explícitas. No se olvide que a lo largo de todo el XIX se mantuvo una larga pugna entre los partidarios de "la música pura" y los defensores de "la música descriptiva o alusiva". El viejo modelo del origen natural de la música tuvo su alargado peso histórico en las teorías de la imitación perceptible de la naturaleza. Frente a ello, ya en el XX será el trabajo humano y sólo él el que se atreva a reivindicar el aspecto creador y constructor de las obras artísticas. El modelo de la música pura y absoluta, desligada de referencias extramusicales, será fundamental para las artes plásticas y su autonomía frente a referencias literarias.

experimentar en esta "tierra de nadie y de todos" de la interdisciplinaridad de las artes, aventurándose desde las exigencias y condicionamientos que impone la interna musicalidad de la pintura o desde una cierta narratividad descriptiva parangonable, pictóricamente, con la acción de las palabras.

En cualquier caso, por nuestra parte, una vez expuestas algunas claves generales de esas históricas interrelaciones y periódicos diálogos entre los dominios de las artes, que hemos avanzado brevemente, intentaremos asimismo aproximarnos, más explícitamente, a la cuestión de las posibles confluencias entre música y las artes plásticas, para luego referirnos al caso concreto de los planteamientos y propuestas artísticas de José Antonio Orts.

- II -

El que las confrontaciones entre música y plástica no hayan sido ni mucho menos extrañas, a lo largo de la historia, y siga siendo aún una especie de reto recurrente, mantenido en el contexto de la cultura, el hecho de seguir intentándolo, una y otra vez, hace evidente que esa arriesgada operación de instaurar juegos de contrastes entre música y artes plásticas no deja de ser, cuando menos, escabrosa y complicada. Pues, está claro que un horaciano muro de bronce³ –*Hic murus aeneus esto*– separa drásticamente la naturaleza de ambos dominios. El uno es íntegramente *visual*, mientras que la naturaleza del otro ámbito no es tal, en absoluto, sino plenamente de carácter *sonoro*⁴.

Ahora bien, sentada ya la existencia natural del muro, ¿a qué estrategias es posible apelar para poder salvarlo, aunque sólo sea subrepticamente, en determinados puntos de su trazado? Dicho de otra manera, ¿bajo qué premisas y condiciones han sido viables determinadas confluencias entre música y artes plásticas? ¿Qué pértigas se han utilizado para –con poética deportividad– hacer efectivo el intento de saltar el "murus aeneus", experimentalmente hablando?

Recuerdo bien que, hace ya algunos años, leí con sumo interés, determinados trabajos del músico español Ramón Barce, vinculado al Grupo Zaj –trabajos que seguramente continúan aún diseminados en publicaciones diversas– en los cuales se abordaba,

incisiva pero brevemente, este mismo tema de la posible confluencia entre las artes⁵. Especial curiosidad despertó en mí la propuesta que exponía en el estudio titulado "Entre plástica y música" y en el cual quisiera ahora, por mi parte, basar someramente algunas de las presentes reflexiones.

Entraremos directamente en materia trazando un esquema de las fórmulas en las que cabría fundar –hoy– las posibilidades de que música y artes plásticas entren en relación, cruzando / transgrediendo sus respectivas fronteras, es decir, salvando el muro de bronce de sus correspondientes naturalezas.

Deberemos tener muy claro que una cosa serán las asociaciones pintura-música (y lo mismo cabría afirmar, en esta línea de cuestiones, del caso de la escultura o de la arquitectura, como artes plásticas) que se presentan (a) como *confluencias externas* –es decir que respetan el ser propio de la música como sonido y el ser de lo plástico como visual– pero además con un evidente carácter de *confluencias adjetivas y periféricas*, como es el caso de los "juegos de evocación bifronte entre imágenes visuales y sonoras" o las "conversiones temáticas del mundo sonoro para la acción plástica", como sucede frecuentemente, cuando la pintura o la escultura dedican sus obras a

³ La referencia clásica al "muro de bronce", como algo que se sabe y asume como regla / principio infranqueable, es ya bien conocida en Horacio *Epístolas* I, 1: 60-61 y también en *Odas* III, 3, 65. En la teoría del arte el "murus aeneus" se toma como expresión consagrada de una cierta normatividad debidamente fijada. Así la utilizamos nosotros aquí, como frontera definitiva entre música y pintura.

⁴ No olvidemos que la música es un mensaje autónomo y completo que no necesita, en principio, de ninguna ayuda o justificación extraacústica. "Música e imagen" de Ramón Barce. Ver las referencias bibliográficas en nuestra nota 5.

⁵ Se preocupaba el conocido y destacado músico e investigador de algunas relaciones / diferencias entre música e imagen, centrándose especialmente en el contexto del cine, de la televisión y del teatro. Ámbitos todos ellos en los cuales precisamente entran en especial relación la música y las imágenes, como estamos acostumbrados a experimentar como espectadores. Pero también se arriesgaba a investigar sobre las posibles conexiones entre música y pintura. Tema del que ahora nos ocupamos y que no es posible asimilar a las otras modalidades artísticas, sin más, para hacer viable algún recurso comparativo en estos dominios. Los trabajos a los que me he referido son los siguientes: "La imagen y el sonido" *Cuadernos de Ágora* n° 46-48. Madrid, agosto-octubre 1960; "Música e imagen" *Tele-radio* n° 1150. Madrid, enero 1980; "La música en el teatro" *Cuadernos de Ágora* n° 41-42. Madrid, marzo-abril 1960; "Entre plástica y música" *Revista Aulas* n° 22, páginas 10-13. Madrid, diciembre 1964.



Espacio sonoro 2001.

inmortalizar personajes (compositores, intérpretes o cantantes) que destacaron en el mundo de la música con sus retratos, a recordar acontecimientos musicales (conciertos, óperas, ballets) o a la minuciosa y seriada representación de instrumentos bien sea alegóricamente o con finalidad estrictamente descriptiva de los mismos.

Muy distintamente habrá que abordar el ámbito de las asociaciones imagen-sonido que siguen consolidándose (b) como *confluencias externas*, pero que, incluso respetando el ser propio de la música y el ser específico de lo visual, como *estructuras independientes*, planifican una intencionada *superposición o paralelismo de estructuras*, con el fin de producir, como efecto resultante, un *complejo artístico intelectualmente homogéneo*. Y en este caso, una nueva entidad de "comprensión argumental" se perfila, capaz de subsumir en su seno las formas musicales y las formas plásticas, sobre las que se yergue el nuevo parámetro, buscando el sueño de la obra de arte total. Tampoco habrá que relegar aquí el papel que en ese núcleo argumental –que dialécticamente corona y unifica externamente a las estructuras superpuestas (musicales y plásticas)– desempeña la poesía, el lenguaje, el argumento, el pensamiento como clave determinante de ciertas mediaciones.

Por último, más allá de las *confluencias externas* (bien sean éstas *adjetivas y periféricas* o propias de la *superposición de estructuras* en sí mismas de naturaleza independientes, pero unificadas por la mediación paralela de la poesía) habría que apuntar la existencia de –quizás– el único / auténtico camino para superar el muro de bronce que separa ambos mundos: (c) se trataría de viabilizar realmente algún tipo de *confluencias internas*, dando paso franco al hecho de que la

música traspase la frontera de la plástica y, para ello, tendría que construirse ella misma visualmente; por su parte, *mutatis mutandis*, el ámbito de la plástica, haciendo lo propio, debería traspasar el muro de la música, incorporando y propiciando, en su seno, parámetros propios de la sonoridad.

De este modo, más allá de las evocaciones, las rememoraciones, los homenajes y las estudiadas superposiciones y paralelismos estructurales, estaremos ante los dominios de la "música visual" y/o de la "plástica sonora". Y la confluencia real se habrá llevado a cabo, demoliéndose –al menos una parte– del muro guardián.

Veamos, pues, ahora punto por punto, con algo más de detenimiento, cada una de estas tres fórmulas ya aquí escuetamente apuntadas.

(a) Comenzaremos desde la perspectiva quizás más externalista, introduciéndonos sucintamente en lo que bien cabría denominar el "estadio evocativo" de las posibles confluencias entre ambos dominios artísticos.

Así tendríamos, por una parte, el conocido hecho de que el complejo sonoro de una obra musical pueda evocar determinadas imágenes visuales. O que, a la inversa, una obra pictórica se adscriba o vincule culturalmente, también por evocación o asociación, a determinadas propuestas / "imágenes" sonoras. A ello, en la mayoría de casos, puede ser que nos ayuden también –como receptores– los propios títulos de las "composiciones", si aportan una mínima información descriptiva o connotativa sobre estas confluencias y evocaciones⁶.

En realidad, hay que reconocer que nos servimos, por lo común, de claras expresiones metafóricas cuando afirmamos que una determinada obra musical reproduce –imita, traduce, transforma o evoca– por ejemplo, un cuadro (dominio visual) en sonidos, o que una pintura / una escultura hace igualmente lo propio (traducir / mimetizar visualmente) determinados efectos provocados por una pieza musical.

⁶ El estudio de los títulos en relación con las obras es una cuestión de claro interés. Remitimos sobre este tema al lector, citándole el destacado estudio de Geles Mit *Funciones de los títulos en las Artes Plásticas*. Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 2002.

Tales asociaciones evocadoras son incontrolables –tanto por el autor como por los receptores– y carecen además de raíces reales en los fenómenos visuales y/o sonoros correspondientes. Son, a lo sumo, claramente adjetivas y periféricas. Pero prestémosles decididamente algo más de atención.

¿Qué se quiere decir, ni más ni menos, con todo ello, respecto a los procesos y a las tareas desarrollados por los respectivos artistas involucrados, en cuanto se trata de compositor y/o de un pintor o escultor?

1.- Algunas veces lo que afirmamos es que nos consta que el músico y/o el pintor o escultor se han inspirado en un determinado cuadro / escultura o en una determinada pieza musical, a la hora de articular / componer sus correspondientes obras. Es decir que las obras, convertidas en inspiradores puntos de partida, han provocado, más o menos, en los autores ciertos impulsos / estados “creadores” que, en consecuencia, han conducido a la conformación de la propuesta artística resultante.

2.- Otras veces quizás prefiramos afirmar que el músico o el pintor / escultor, tras dichas experiencias estéticas, han intentado describir analógicamente imágenes visuales o imágenes sonoras: o sea producir imitaciones musicales de sugerencias visuales convertidas en experiencias sonoras, o imitaciones visuales de sugerencias sonoras transformadas en experiencias visuales⁷.

3.- En otros casos, más bien, nos limitamos a afirmar que músico y/o pintor / escultor se han sentido, de alguna manera, fuertemente identificados, frente a determinadas circunstancias y experiencias próximas, forjando un cierto clima espiritual común.

Ese carácter adjetivo y periférico de las afinidades y evocaciones concomitantes entre música y pintura / escultura queda muy claro desde el momento que, en tales diálogos culturales, la específica dimensión plástica de la pintura / escultura nunca deja de ser estrictamente visual, mientras que, en igual medida, el dominio propio de lo musical sigue siendo drásticamente sonoro. *Hic murus aheneus esto*. Se trata de dos mundos que no se comunican sustancialmente si no de formas quizás imprevisibles, confusas e infinitamente variadas, por medio de la activa fantasía del oyente / contemplador.

Pero, en resumidas cuentas, con tales fórmulas explicativas, lo máximo que nos atrevemos a sugerir es una cierta posibilidad de lectura, que sin duda no excluirá otras plurales interpretaciones –diferentes e incluso contrarias o ajenas radicalmente– de los mismos fenómenos artísticos.

(b) ¿Cabe plantearse otra fórmula diferente a estos juegos evocadores, a los que nos hemos referido como primera instancia, en esta indagación de confluencias entre el dominio plástico y el musical? ¿Cabe abrir una vía de comunicación en el muro, que apunte a la posible existencia de un cierto correlato entre las estructuras de las respectivas obras?

Evidentemente la respuesta inmediata que somos capaces de dar es que sí que existe tal fórmula. Históricamente la tenemos registrada bajo los nombres de ópera, drama musical, melodrama o “ballet”, como *espectáculos mixtos*, donde la estructura de lo visual y la estructura de lo sonoro se encuentran adecuadamente superpuestas y entrelazadas. Pero sin olvidar nunca que ambas estructuras son independientes, a pesar de que se hallen bien coordinadas para producir paralelamente un complejo de experiencias receptivas homogéneas⁸.

Diríase que el mundo visual y el sonoro, en este caso, trazan un efectivo puente de enlace común, que cobija a ambos simultáneamente, dependiendo del grado de esa superposición de estructuras los

⁷ Aquí podríamos referirnos a las correspondencias sinestésicas entre música y pintura, que tanto satisfacían a Kandinsky, Kupka o Mondrian (en este último bajo la forma moderna del jazz). Por el contrario Klee no se satisfacía con las experiencias sinestésicas únicamente, ya que las relaciones que, por su parte, establecía entre pintura y música eran ante todo de tipo estructural (paralelismos estructurales entre ambos dominios) y mostraban básicamente un temple filosófico.

⁸ Angel Fernández Mayo en su estudio “Richard Wagner” incluido en *Los grandes compositores*. Volumen III. Editorial Salvat. Pamplona, 1982, páginas 38-39, analiza los elementos de la “obra de arte total” en cuanto diversos y heterogéneos. Los resumimos, por nuestra parte. El primero de tales elementos sería “el tema o asunto dramático” tomado de la mitología, la leyenda o de la literatura épica. Otro sería el “texto” que definiría las situaciones y los datos concretos de la acción. El tercero sería la orquesta, intérprete de su “melodía infinita”, de un discurso musical movido siempre por la idea dramática y su trascendencia. La voz humana ocuparía la cuarta posición. En quinto lugar se hallaría la escena como un conjunto (decorados, vestuario, caracterización, iluminación, dirección de actores). Por último la “obra de arte total demanda su público y su ambiente.

resultados unitarios de la obra global. La coherencia intelectual, es decir el "argumento" o la secuencialidad de las ideas transmitidas por el lenguaje vendría a convertirse en mediador dialéctico de esa superposición de estructuras sonoras y visuales, posibilitando un hábil y estético diálogo entre los mundos artísticos que nos ocupan, quizás tras la búsqueda interminable de la *Gesamtkunstwerk*, de la obra de arte total.

(c) Finalmente, la fractura del "murus aheneus" implicará realmente la revisión de aquellos parámetros definicionales propios de la música y/o de las artes plásticas. No en vano la "especificidad" de cada uno de ambos mundos—el musical y el pictórico o escultórico, que aquí nos ocupan— quedaría así superada / transgredida. Ni la sonoridad sería ya el único componente material de la música, ni tampoco la visualidad / plasticidad se mantendría como reducto apropiado de la pintura o la escultura.

Ciertamente la hibridación, el nomadismo y la transtextualidad, como ya se apuntaba desde el inicio de nuestro texto, se han convertido en notas básicas de cualesquiera manifestaciones artísticas contemporáneas. ¿Acaso la poesía no busca, cada vez más, constantes aproximaciones hacia la plástica y el mundo de la musicalidad? Y, desde esta perspectiva, cabe entender la historia de la invasión de la plástica en la música y de la música en las artes plásticas. ¿Va a complementar o sustituir la visualidad al sonido en esta denominada "música visual"?¹⁰ ¿Va a complementar o sustituir la sonoridad a lo visual en esta alucinante "plasticidad sonora"? Justamente aquí echa sus raíces el caso que nos ocupa: el de José Antonio Orts (Meliana, 1955), que posteriormente abordaremos. Pero sigamos un poco más, en esta aproximación previa.

Sin lugar a dudas, la introducción en la música de un componente visual y/o la participación en el ámbito de las artes plásticas de un componente sonoro implican claramente la hipertrofia del valor concedido, en cada caso, a la *organización temporal*. Es el factor tiempo el que se amplía para dar cobijo en la música a elementos visuales y para asumir en las artes plásticas la presencia de sonidos¹¹.

Dicho escuetamente, "la barrera / el muro queda, de esta manera, levantada y puede hacerse música con elementos visuales siempre que responda a estas

dos condiciones: estar organizados en el tiempo y ser abstractos"¹² (Ramón Barce). Es así como una obra musical podría abordarse con componentes plásticos, ya que "todas las cosas imaginables pueden entrar a formar parte de este tipo de obras", desde los propios intérpretes, objetos de todas clases y hasta el contexto mismo. De ahí que lo musical resida fundamentalmente en la combinación y selección de estos elementos, en su sucederse, interrumpirse, yuxtaponerse, variarse y recurrir, o sea en "comportarse exactamente igual que los sonidos en la obra musical tradicional".

También las artes plásticas se esfuerzan, en sus manifestaciones experimentales, por incorporar la organización temporal a su propia estructura, mediante cambios, movimientos y elementos de acción. Se trata de la *creciente interpenetración de espacio y tiempo en las artes*. No en vano, si la música, ceñida al sonido, ha experimentado cómo el *sentido pánico* de lo plástico penetraba en su constitución, también las artes plásticas han experimentado la angustia provocada por la presencia de la temporalidad, en un ámbito donde la espacialidad y la fijación eran preponderantes en su inmovilidad estructural.

Era necesario crear ámbitos de plasticidad en movimiento, en los cuales el tiempo se integrase como en la música. De esta manera se desarrolla un "tempo interno" en el cual los acontecimientos visuales, según su número y calidad, determinan asimismo densidades y tensiones variables.

¿Por qué no convertir el proceso de la realización del cuadro o de la escultura en la obra misma? "Forma formante" y "forma formada"—es decir procedimiento y resultados— se darían así plenamente la

⁹ Sólo a modo de ejemplo y por mantenernos en nuestra área más próxima, citaremos los numerosos y constantes trabajos de Bartolomé Ferrando.

¹⁰ Obligado es recordar que justamente Ramón Barce asume como modelos de esta "música visual" determinados trabajos / intervenciones del Grupo Zaj, al cual estuvo vinculado.

¹¹ Es sabido cómo al principios del siglo XX, el desarrollo de nuevos lenguajes musicales tienen también su paralelo en las otras artes y, en todas ellas, es de destacar—se trate de arquitectura, de literatura, de pintura o de música— la importancia del "tiempo", hasta el punto de que el factor de la temporalidad "ha ido pasando a un primer plano en el arte de todo el siglo". Cfr. sobre esta cuestión la obra de Walter Biemel *Análisis filosóficos del arte del presente*. Editorial Sur. Buenos Aires, 1973.

¹² Conviene recordar que lo abstracto no excluye el simbolismo.



Instalación: Esculturas sensibles, 2006.

mano. El acto de pintar el cuadro o de conformar la escultura que sí que se hallan sometidos a la organización temporal, puede ser asumidos “musicalmente” y convertirse en “espectáculo”, en una especie de “teatralidad musical” que no finaliza nunca, en un juego abierto de sobrepintura.

También la organización temporal se interrelaciona con la actividad escultórica, transformando las piezas en instrumentos de musicalidad, por ejemplo, mediante la intervención informática que detecta y transforma movimientos y/o variaciones lumínicas en sonidos, como tendremos ocasión de comentar más ampliamente, a través de los trabajos de José Antonio Orts.

En cualquier caso, como hemos visto, el muro que define la naturaleza específica de los fenómenos artísticos—en su interna sonoridad o visualidad— puede ser transgredido sólo a costa de variar las pautas mismas de las especificidades existentes en tales medios. Y esos intermitentes diálogos—donde la hibridación entre música y artes plásticas se da por admitida y las aventuras contaminantes, entre ambos dominios, se consideran satisfactorias— no son sino otros tantos índices de la rotunda necesidad que tenemos de establecer nuevos juegos, de revisar viejas fronteras, de penetrar en contextos interculturales, con la osadía y la frescura que cualquier paso adelante exige y merece.

¿O es que cualquier paso adelante no comienza siempre como un simple juego de iniciación y como un reto motivador, a los que sólo luego seguirán, tras los paréntesis y exigencias procedimentales pertinentes, los resultados prácticos e incluso los consumos seriados?

“Sólo me alegraba lo prohibido” escribía, rememorando sus experiencias, Paul Klee en sus diarios¹³. Y, a su vez, Pierre Boulez, afirmaba, por su parte: “Lo que busco, desde que he cobrado conciencia de que existe un muro—o más bien una serie de muros— es hacer caer, de alguna forma, esos muros. De hecho, el factor “tabicamiento” es para mí la muerte de las cosas. Para ser eficaz, todo debería interpenetrarse”¹⁴. Por su lado, John Cage dijo “Estoy en favor de la multiplicidad, de la atención dispersa y de la descentralización. Por lo tanto me sitúo del lado del anarquismo individualista”¹⁵.

¿Hasta qué extremo, pues, las relaciones y confluencias entre música y artes plásticas, cuando de hecho se presentan drásticamente, implican esa atracción por lo prohibido (Klee), suponen el derrumbe del “murus aheneus” para fomentar una total interpenetración (Boulez) y auspician un cierto anarquismo, siempre en favor de la multiplicidad, la vocación diaspórica y la descentralización (J. Cage)?

– III –

Hemos realizado un previo recorrido por las distintas maneras a través de las cuales se ha intentado históricamente promover las articulaciones, las correspondencias, los diálogos, las transformaciones y los encuentros entre las artes. Se trataba de realizar una especie de mapa de aproximación, de describir el estado de la cuestión, para mejor ubicarnos a la hora de llevar a cabo un acercamiento a las investigaciones promovidas entre las artes plásticas y la música, por parte de José Antonio Orts.

En tal sentido, hemos podido constatar cómo en la mayoría de esos intercambios y diálogos lo que efectivamente se arbitraba no eran sino estrategias de *pseudomorfosis*, es decir o meras metáforas entre expresiones o escuetas extrapolaciones, más bien forzadas, de unos lenguajes a otros, que de hecho

¹³ Paul Klee *Diarios 1898-1918*. Alianza editorial. Madrid, 1987, página 28.

¹⁴ Pierre Boulez “Liberar la música” epígrafe 60 de *Puntos de Referencia*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1984, página 452. Es sin duda un texto relevante en el que habla de la idea directriz que ha guiado su vida artística.

¹⁵ John Cage en Richard Kostelanetz *Entrevista a John Cage*. Ediciones Anagrama. Barcelona, 1973, página 28.

no conducen sino a falsas, lejanas o artificiosas interacciones, en las que sobre todo primaba la gratuita equivocidad, ya que en el fondo se mantenían incólumes las especificidades y los límites de / entre los respectivos ámbitos artísticos.

Por el contrario, a nosotros nos interesaba detectar realmente las posibles vías de intervención en las que fuera factible articular tales interacciones entre el ámbito musical y las artes plásticas, asumiendo las obligadas revisiones de sus específicas naturalezas. No en vano la vieja clasificación entre artes espaciales y artes temporales ha funcionado, con su habitual rigidez, en calidad de un verdadero obstáculo, como un muro insalvable –veníamos diciendo a lo largo de nuestro texto– de cualesquiera diálogos que pretendieran posibilitar determinadas *transespecificidades*, como intercambio entre las artes.

Al hablar de “música visual” o de “plasticidad sonora” estamos, de hecho, dando por supuesto que es viable combinar y seleccionar elementos, de cara a las realizaciones artísticas, que –como componentes– fuerzan con su presencia y comportamiento la incorporación simultánea de una doble organización espacio-temporal a su propia estructura. No se trata, pues, de sustituir o de reemplazar, sino de *complementar* la especificidad originaria de la música o de las artes plásticas, yendo más allá de esa respectiva salvaguarda “connatural” que las define (les pone límites) para incidir “transnaturalmente” en ellas y hacer viable que se comporten *como si* la copresencia de esa diversidad de componentes elementales y organizativos no supusiera su arrumbamiento como ámbito diferenciado sino su apertura hacia otras posibilidades genuinamente interactivas.

José Antonio Orts ha penetrado, con su quehacer investigador, en el seno de esos posibles intercambios y complementaciones, recurriendo a la implantación de componentes espacio-temporales como una de las claves esenciales de sus intervenciones artísticas, que pueden ejemplificarse como enlaces interdisciplinares promovidos entre las artes. Y lo ha hecho, desde la música, visitando primero los dominios de la pintura y luego los de la escultura. Recuerdo perfectamente sus primeras exposiciones en las que los diálogos entre música y pintura eran los protagonistas¹⁶. Y, por supuesto, he sido asimismo testigo de su salto hacia las experiencias escultóricas, por medio ya de las sorprendentes e impactantes instalaciones, que

han supuesto precisamente su consagración investigadora y creativa en este singular dominio¹⁷.

En buena medida, su habilidad ha quedado perfectamente demostrada al recurrir de lleno a las nuevas tecnologías, como elementos artísticos, tanto en lo que se refiere a su capacidad funcional como a su conformación y materialidad presencial, lo cual le ha facilitado ese dominio transformador entre lo visual y lo auditivo, entre lo espacial y lo temporal, hasta lograr el desarrollo paralelo de la música y de las artes plásticas.

Ahora bien, tal complejidad de elementos, procesos, funciones y resultados ha sido incorporada a su quehacer precisamente porque el concepto de juego (en el triple sentido de combinatoria, de esfuerzo y reto y de recurso lúdico) ha presidido, a mi modo de ver, el desarrollo de su trayectoria personal, desde sus propios inicios, cuando el hecho de recurrir y manipular los artilugios electrónicos era, para él, algo plenamente normal¹⁸.

Es como si, de pronto, paseando por sus exposiciones, se destriparan e hicieran visibles, en nuestro entorno, los artilugios internos de un universo desconocido o como si fuésemos nosotros los que, en una especie de sueño, fuéramos capaces de penetrar en la clausura tecnológica, que contiene las claves de los secretos recursos de una misteriosa construcción, donde impera una fuerte sintaxis –más allá de toda semántica y toda pragmática, más allá de toda tentación mimética y de toda rentable pragmaticidad– y donde la temporalidad no es sino el obligado envés de cualquier aventurera espacialidad. Los objetos que

¹⁶ Nos referiremos a las muestras: *El lugar de la idea*, montada en la sala de exposiciones de la Universitat de Valencia-Estudi General, en el año 1991 y también a los trabajos recogidos bajo el título *Del ritmo interior*, que configuraron la muestra celebrada en el Club Diario Levante en 1993.

¹⁷ En relación a estas actividades centradas ya propiamente en las instalaciones, citaremos las exposiciones: *Doble Ostinato*, habida en el IVAM. Valencia, 1997; *Espacio en La menor*, celebrada en la ya desaparecida Galería Espai Lucas. Valencia, 1999; *Antropofonías* en el espacio experimental de La Gallera. Valencia, 2001; *Esculturas*, en la Galería Espai Lucas. Valencia, 2002. Por supuesto, existen otras intervenciones internacionales en su haber, pero nos ceñimos a citar aquéllas muestras en las que hemos podido personalmente participar como espectadores.

¹⁸ J. A. Orts ya había construido juguetes con materiales propios de la electrónica, al crecer en un ambiente familiar proclive a tales tecnologías. Un dato éste que vale la pena recordar, aunque sólo sea de paso.

se desparrraman en el espacio están llamados a reaccionar ante el tiempo, el movimiento, los instantes de luz o los silencios, la quietud y la oscuridad.

¿Qué hay, pues, en común, tras esa efervescencia constructiva y esa ineludible organización en el tiempo que posibilitan conjuntamente articulaciones y cambios, estructuraciones y dinamicidades, formas y acciones?

Sin lugar a dudas, estamos hablando de dos categorías fundamentales, que presiden todos los planteamientos y propuestas de José Antonio Orts: la *categoría de relación* y la *categoría de proceso*, siendo, en este caso, la primera el embrión de la segunda.

¿Qué ocurre si convertimos el proceso de realización de la obra en la obra misma y si incorporamos el proceso en el que la experiencia estética del receptor / partícipe se lleva a cabo, como parte constituyente de la propia obra? De hecho, si escultura y contexto situacional son inseparables, ya desde la noción misma de instalación, a nadie extrañará, consecuentemente, que sus búsquedas y rastreos entre lo sonoro y lo visual –y dentro de nada también con la incorporación del universo háptico, si mucho se me apura– se hagan explícitamente viables al organizarse sus instalaciones tanto desde la rigurosa temporalización de lo espacial, como igualmente desde la dilatada espacialización de la temporalidad sonora. Es ese obligado encuentro de recursos cruzados lo que, a decir verdad, se convierte en palanca y fulcro de sus investigaciones tecnológicas, audiovisuales, artísticas y estéticas. Diálogos encadenados, pues, entre múltiples tipologías de valores: valores plásticos, valores sonoros y valores puramente musicales intercambian su alcance y efectos.

¿Pero cuál es, desde el punto de vista estrictamente tecnológico, el núcleo constructivo mínimo de sus instalaciones sonoras? ¿Qué recursos de base utiliza para enlazar y traducir directamente las dimensiones del movimiento y el sonido, la luminosidad y el registro sonoro en esa característica ocupación espacial que José Antonio Orts lleva a cabo en sus propuestas expositivas?

Diríase que la unidad mínima, de sencilla apariencia, de ese lenguaje interdisciplinar, que ha hecho suyo, consiste en un ingenio electrónico –desarrollado por él mismo, hace algo más de una

década– integrado por un circuito con diferentes transistores, resistencias y condensadores que, es alimentado por unas pequeñas baterías, se conecta tanto con una célula fotosensible como con uno o dos altavoces. De hecho, tales altavoces pueden presentarse como elementos libres o bien dirigidos a un tubo de cobre o de plástico rígido. En este último caso los tubos intervienen modulando la afinación, tal como se comportarían los tubos instalados en los órganos.

Como es lógico suponer, dicha unidad mínima puede complicarse y enriquecerse en su comportamiento, si se combina con otros ingenios electrónicos de la misma familia y generación. Ahora bien, también podemos preguntarnos por sus pautas funcionales, de acuerdo con las estrategias espaciales y medioambientales de la instalación, así como en relación a la presencia de los posibles visitantes, quienes, por definición, dejan de ser meramente contemplativos o presenciales para devenir sujetos activos y participantes.

En realidad, debemos de reconocer que en cada una de sus exposiciones más emblemáticas –dentro de esta línea de experiencias y de encadenadas investigaciones en torno a los diálogos creativos entre música y artes plásticas– José Antonio Orts ha ido avanzando y completando su programa de intervenciones. De los recursos basados prioritariamente en la categoría de relación ha pasado a la instauración de procesos caracterizados por posibilitar series de transformaciones. Piénsese, por ejemplo, en su tendencia a convertir la energía lumínica en energía sonora, es decir en posibilitar –y controlar, siguiendo el principio de causa / efecto– el tránsito entre los juegos de luz y de sonido.

Pero quisiera recordar que, en estos procedimientos, no se limitan sus investigaciones a implantar estrategias reiterativas, ya que procura diversificar, en la medida de lo posible, los parámetros correlacionados en sus distintas propuestas: (a) en unos casos las variaciones lumínicas pueden dar paso a modulaciones de intensidad sonora; (b) en otras situaciones esas mismas variaciones de luz pueden motivar aceleraciones en los efectos acústicos; (c) mientras que en otras programaciones será la longitud de onda del color lo que desencadene la respuesta matizada del comportamiento del circuito. Y todo ello, sin contar con el incremento de complejidad que, por otra parte,



Estructura sonora

supone la citada intervención del visitante, con sus propios movimientos, sus aleatorias o intencionales interposiciones frente a las fuentes de luz / células fotosensibles, su velocidad de desplazamiento, su tiempo de permanencia o sus zigzagueos por la sala de exposiciones. También debemos recordar, además, toda la serie de afinaciones y combinaciones armónicas que cabe postular –a través del control de los tubos y de su número– las variaciones de los espacios y de las diferentes ocupaciones ejercitadas en los montajes de las instalaciones¹⁹.

En tales instalaciones, nada está, sin más, dejado al puro azar. E incluso cuando algo parece quedar relegado a los juegos de la fortuna, en cada posible coyuntura, siempre ha sido planificado así intencionalmente, para que entre a formar parte del proceso de relaciones y secuencias directamente concitados.

Por todo ello, espacialidad y temporalidad no pueden presentarse ni catalogarse ya como dominios ajenos entre sí o simplemente separados. Por ello tampoco los componentes sonoros y los visuales han sido programados de manera independiente.

¿Y qué decir cuando, además, la viva teatralidad se adueña del contexto expositivo, reforzando sus consecuencias espectaculares, porque la danza –por ejemplo– ha sustituido a los visitantes y ha entrado a formar parte integrante del proyecto?

Es entonces cuando queda autorreferenciada la fuerza de la normatividad programada. Diríase que se pone en primer plano la regulación de la sintaxis (del conjunto de reglas establecidas), aunque lo que mejor captemos sean sus efectos de luz, de color, de

sonido, de estratégica musicalidad, de escenografías y montajes, de recorridos y secuencialidades producidas por las instalaciones extendidas, con calculada minuciosidad en las salas.

En realidad, no pretendemos ir más allá, en estos comentarios, de los límites que, al principio, nosotros mismos nos hemos marcado: la voluntad de mostrar al lector el alto grado de complejidad y sofisticación que conllevan los trabajos de José Antonio Orts y el reconocimiento, una vez más, de sus méritos como investigador y creador interdisciplinar, plenamente representativo de los encuentros entre el arte y la tecnología, producidos a caballo entre el siglo XX y el XXI.

No se trata sólo de hablar de los intercambios entre sonoridad y visualidad, entre temporalidad y espacialidad. Tras esos diálogos está siempre la presencia de la cultura, está la intencionalidad artística, está la contextualizada la acción del sujeto. Es decir, detrás de tales posibilidades se hallan el pulso de la razón y los tensores del sentimiento, capaces de convertir el sonido y los silencios en música y los colores, las formas, las texturas y los volúmenes en pintura o escultura, regulando oportunamente los correspondientes procesos de percepción a los que nos entregamos los humanos.

Una vez más, tal como comentábamos al principio del desarrollo del presente texto, es la palabra la que, por nuestra parte, acaba cobijando explicativamente al resto de las otras manifestaciones artísticas concitadas. Esa es la fuerza del “metalenguaje” que nos atrevemos a hilvanar: elaboramos un lenguaje *para hablar de otros lenguajes*, quizás diferenciados y distintos, pero que admiten, sobre ellos, la eficacia analítica o descriptiva de la mirada literaria. Mientras que, por su parte, José Antonio Orts, en su trayectoria, se enfrenta a la mucho más ardua tarea de arbitrar el desarrollo de una especie de complejo y comprometido “translenguaje”, elaborando, para ello, un ámbito de fecundas intervenciones donde

¹⁹ En relación a sus investigaciones en este campo de las instalaciones de “plástica sonora” o de “música visual”, quizás los textos más destacados (en sus estudios y comentarios) sean los recogidos en los volúmenes editados por el Consorcio de Museos de la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana para *Arte BA'99*. Predio Ferial de Palermo y para la *DAAD Galerie*, Berlín, 2003.

un lenguaje dialoga con otros lenguajes, más allá de la pura metáfora o de la estricta analogía, instaurando nuevos códigos de conformación artística y de creatividad transdisciplinar.

Tales son sus riesgos y sus méritos, moviéndose, como lo hace, en este cruce de lábiles y fluidas fronteras estéticas²⁰.

²⁰ El presente estudio se ha basado en las muestras realizadas por José Antonio Orts en las dos últimas décadas. En su mayoría se ha tratado de exposiciones de carácter internacional, pero tampoco han faltado muestras tan emotivas y singulares como la llevada a cabo en el Institut Municipal de Cultura de Meliana (Valencia), su ciudad natal, que así le rindió un emotivo homenaje, entre diciembre del 2006 y enero del 2007. Justamente para esa particular efeméride fue redactado, en valenciano, el presente escrito, que ahora oportunamente se ha revisado, complementado y vertido al castellano.