



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Hipatia Press
www.hipatiapress.com



Equipo Editorial Revista BRAC

Editorial - 207

Visual Pages

“I love All in You” ©

Pilar Rosado - 210

Martínez Villegas. “Huevo Cósmico” ©

Juan M. Villegas - 214

Articles

Cartografía Sonora de La Alhambra. El Sonido del Agua como
Configurador del Lugar

Josep Cerdà - 219

Quiasmo Metodológico: El Arte como Fuente de Experiencia

Oriol Alonso - 248

Ramón Reig y Salvador Dalí: Coincidencias Biográficas y
Analogías Artísticas entre Dos Pintores Coetáneos y Afines al
Paisaje del Ampurdán y al “Espíritu Ampurdanés”

M. Nieves Sala Reig - 272

Jeff Wall, Pintor de la Vida Posmoderna

Gemma París - 300

Reviews

La Bianyal. Contemporary Art and Heritage Route in La Vall de
Bianya

David Santaaulària - 324

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Editorial

Equipo editorial Revista BRAC¹

1) Universitat de Barcelona, España

Date of publication: October 3rd, 2016

To cite this article: (2016). Editorial. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4(3), 207-209. doi: 10.17583/brac.2016.2291

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2016.2291>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY). The indication must be expressly stated when necessary.

Editorial

Equip Editorial BRAC. (2016)
Universitat de Barcelona

Proposta de citació de les obres d'art visual

IEC (Institut d'Estudis Catalans) i la revista BRAC han impulsat la creació d'una proposta de citació de les obres d'art visual a les llistes de referències bibliogràfiques. Els sistemes de citació d'obres d'art més usats en el nostre àmbit cultural no ens han semblat prou homogenis, ni prou complets, sobre tot per fer les citacions d'obres d'art contemporani. És per aquesta raó que proposem recollir l'opinió de professionals de la creació artística, de professors i d'investigadors d'universitats per tal d'elaborar un criteri consensuat.

En una primera fase, la proposta es focalitzarà en la pintura, i un cop s'hagi experimentat i valorat aquesta àrea, es faran les adaptacions a les particularitats de cada una de les arts visuals.

La revista BRAC fa una demanda de col·laboració en una tasca comuna que ha de beneficiar a la comunitat d'artistes, teòrics, investigadors i estudiants.

Els interessats a participar en aquesta proposta poden dirigir-se a brac@hipatiapress.com i se'ls enviarà la informació del procés de treball.

Àlex Nogué
Editor Principal

Editorial

Equipo Editorial BRAC. (2016)
Universitat de Barcelona

Propuesta de citación de obras de arte visual

IEC (*Institut d'Estudis Catalans*) y la revista BRAC han impulsado la creación de una propuesta de citación de obras de arte visual para las listas de referencias bibliográficas. Los sistemas de citación de obras de arte más usados en nuestro ámbito cultural no nos parecen suficientemente homogéneos ni completos, sobre todo para hacer las citaciones de obras de arte contemporáneo. Por esta razón proponemos recoger la opinión de profesionales de la creación artística, de profesores y de investigadores de universidades para elaborar un criterio consensuado.

En una primera fase, la propuesta se focalizará en la pintura y, una vez experimentada y valorada esta área, se harán las adaptaciones para cada una de las artes visuales según su especificidad.

La revista BRAC hace una petición de colaboración en una tarea común que ha de beneficiar a la comunidad de artistas, teóricos, investigadores y estudiantes.

Los interesados en participar en esta propuesta pueden dirigirse a brac@hipatiapress.com y a continuación recibirán la información sobre el proceso de trabajo.

Àlex Nogué
Editor Principal

Editorial

BRAC Editorial Team. (2016)
University of Barcelona

New Proposal of Citations of the Visual Arts Works

IEC (*Institut d'Estudis Catalans*) and BRAC magazine have promoted the creation of a new proposal of citations of the visual arts works in the bibliographic reference lists.

The most used citation systems of works of art in our cultural scope are not homogeneous, nor enough complete to make the contemporary art works citations properly. This is the reason why we propose to ask the artistic creation professionals, professors and University Researchers, their opinion regarding this matter in order to elaborate an agreed criterion.

In a first step, the proposal will be focused in paint and once this area is experimented and evaluated, the adaptation to the special features of the other visual arts will be done.

The BRAC magazine requests the collaboration of everybody involved in the arts in a common effort that will benefit the artistic community, theoreticians, researchers and students.

All those interested in participating in this proposal could contact brac@hipatiapress.com and they will receive detailed information on the project process.

Àlex Nogué
Main Editor

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

“I love All in You” ©

Pilar Rosado¹

1) Artista e investigadora. Doctora en Bellas Artes. Universidad de Barcelona

Date of publication: October 3rd, 2016

Edition period: October 2016 - February 2017

To cite this article: Rosado, P. (2016). I love all in you. 2016. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4(3), 210-213. doi: 10.17583/brac.2016.2287

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2016.2287>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY-NC-ND). The indication must be expressly stated when necessary.







IN

YOU

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Martínez Villegas. “Huevo Cósmico” ©

Juan M. Villegas¹

1) Artista y docente. Doctor en Bellas Artes. Universidad de Barcelona

Date of publication: October 3rd, 2016

Edition period: October 2016 - February 2017

To cite this article: Martínez, J. (2016). Martínez Villegas. “Huevo Cósmico”. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4(3), 214-218. doi: 10.17583/brac.2016.2289

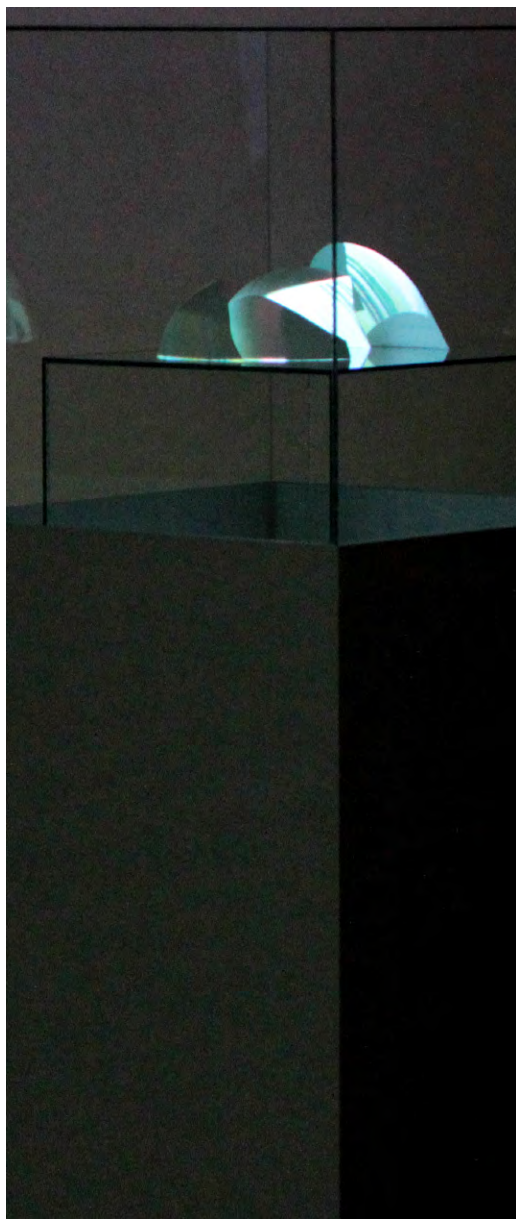
To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2016.2289>

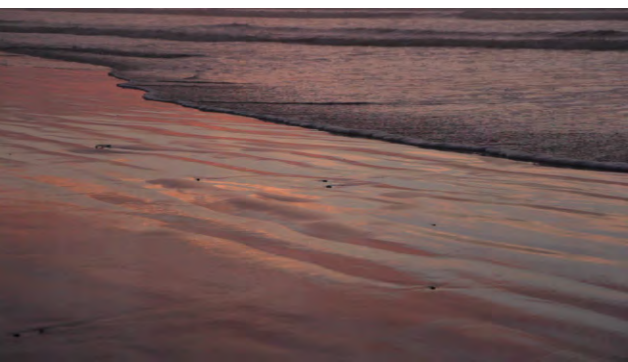
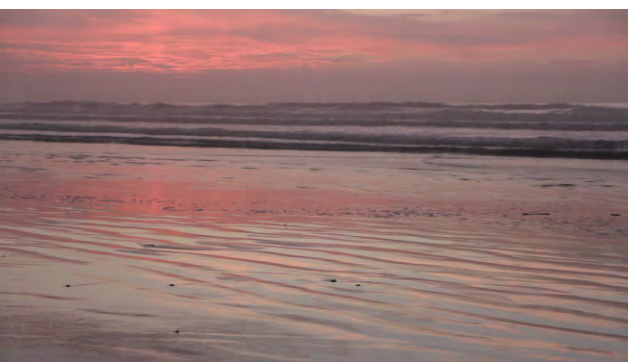
PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY-NC-ND). The indication must be expressly stated when necessary.

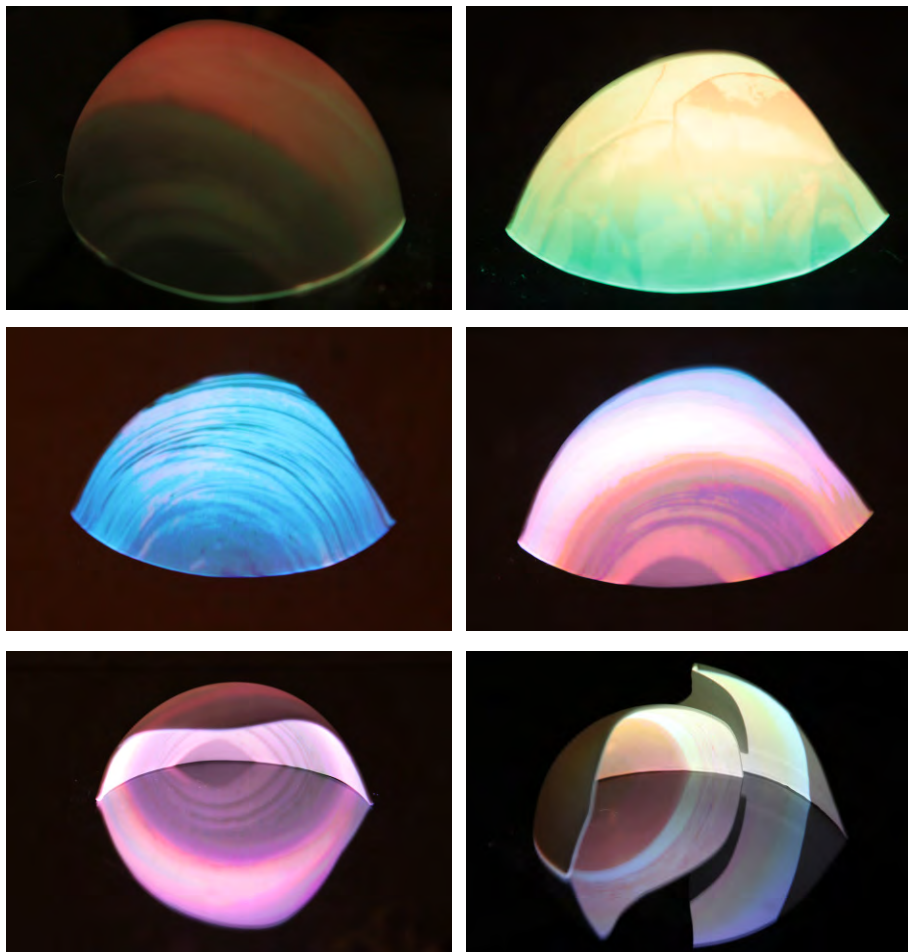
En la costa septentrional africana, a una hora en coche de Essaouira, sucede un fenómeno singular. El fuerte rompeolas, distanciado de la orilla, genera un espacio en el que la capa de agua refleja el cielo como un espejo. Un cielo luminoso y persistente en clima y tonalidades. En el agua, como en un lienzo inmenso, las gamas plateadas o rojas intensas se dibujan cada atardecer. El vaivén tranquilo es un mantra vibrante y mágico.

El *Huevo cósmico* recoge la impresión de este fenómeno, proyectando ese lienzo sobre el interior de formas cóncavas de porcelana. El reflejo sobre la base de vidrio, crea un micro-universo cíclico y circular.

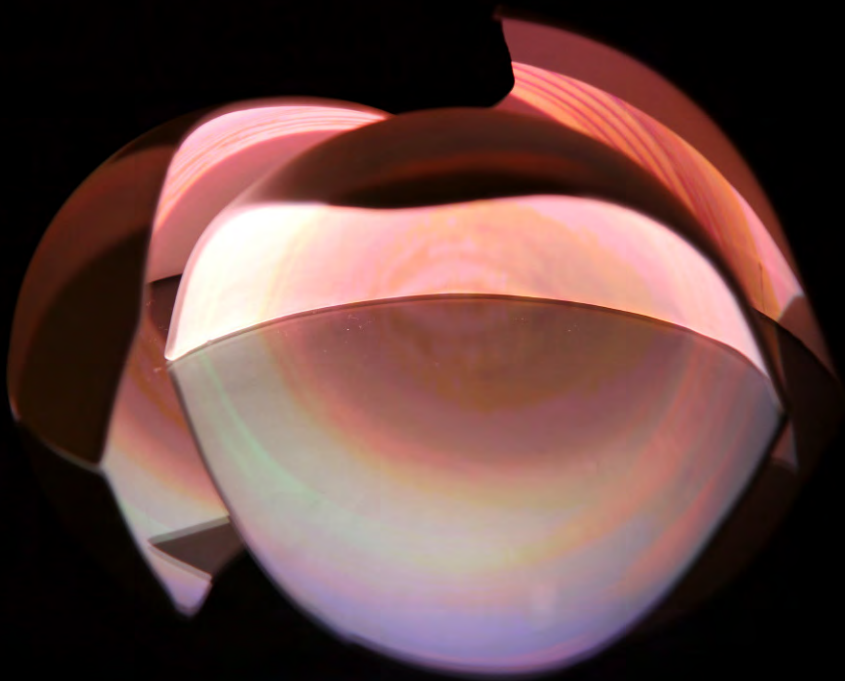




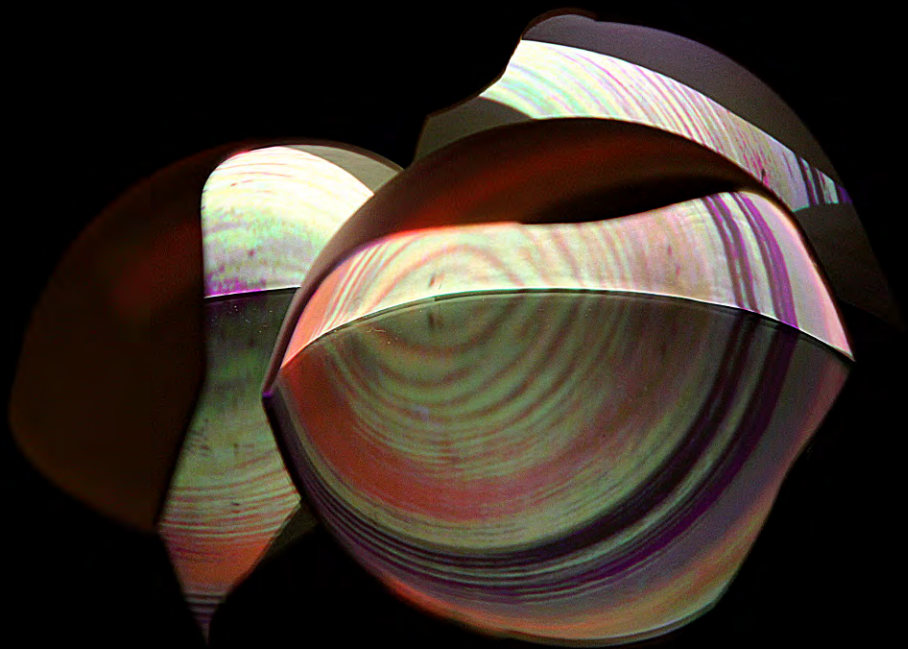
Imágenes grabadas en Ifitry,
Essaouira, Marruecos. Octubre
de 2012 ©



Proceso. Pruebas de proyección de las imágenes sobre porcelana de Limoges (2012) ©



Huevo cósmico. Video Instalación. 2012. Proyección de video sobre porcelana de Limoges. Columna con micro-proyector. Urna y base de vidrio. (6'30'') ©



Huevo cósmico (2012 - 2013)

- ENSA (École National Supérieur d'Art de Limoges, Francia)
- Residencia de artistas Ifitry (Centre d'Art Contemporain d'Essaouira, Marruecos)
- Barcelona

<http://www.martinezvillegas.com/index.php?/selected-works/huevo-cosmico/>

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Cartografía Sonora de La Alhambra. El Sonido del Agua como Configurador del Lugar

Josep Cerdà¹

1) Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona

Date of publication: October 3rd, 2016

Edition period: October 2016 - February 2017

To cite this article: Alonso, O. (2016). Cartografía sonora de La Alhambra. El sonido del agua como configurador del lugar. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4(3), 219-247. doi: 10.17583/brac.2016.2135

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2016.2135>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY). The indication must be expressly stated when necessary.

Sound Cartography of The Alhambra. The Sound of Water as a Forming Element of the Place

Josep Cerdà
University of Barcelona

(Received: 14 June 2016; Accepted: 29 July 2016; Published: 3 October 2016)

Abstract

This article presents the research about a whole new unprecedented aspect in the study of The Alhambra of Granada: the Sound Cartography of the monument. The Sound Landscape of the Alhambra has been studied by several authors (Iges, Panigua, Pelinski), but our main contribution is establishing the parameters of a geometrical and compositional study of this space, from which geocalized recordings were made by means of taping a binaural head: a recording system to capture three-dimensional sound as we are able to feel during an itinerary over the real space. Sound Cartography is the term we use to define and analyze the location of sound in the space. To date what had been recorded is the space of royal palaces through conventional microphonics with stereo recording. In our research, we have set certain recording parameters by geolocalizing of sounds in the space with the help of microsounds placing, and through the itineraries of water as sound source. It has been performed a geometrical research of the spaces, it has also been set the feasible itineraries in the rooms and gardens of The Alhambra, in order to eventually set complex recording parameters where the sound features of every room and garden are set. The field recordings were performed by means of the geometrical itinerary in the space from the harmonic and regulating outlines of the monument.

Keywords: Alhambra, Hispano- Muslim art, sound cartography, soundscape, architectural acoustics

Cartografía Sonora de La Alhambra. El Sonido del Agua como Configurador del Lugar

Josep Cerdà
Universidad de Barcelona

(Recibido: 14 Junio 2016; Aceptado: 29 Julio 2016; Publicado: 3 Octubre 2016)

Resumen

El artículo presenta la investigación de un aspecto inédito en el estudio de la Alhambra de Granada: la Cartografía Sonora del monumento. El Paisaje Sonoro de la Alhambra ha sido estudiado por varios autores (Iges, Paniagua, Pelinski), pero nuestra aportación principal es establecer los parámetros de un estudio geométrico y compositivo del espacio, a partir del cual se han realizado grabaciones geolocalizadas mediante la grabación con una cabeza binaural: un sistema de grabación que permite el registro tridimensional del sonido tal como lo podemos percibir durante un recorrido real. Cartografía Sonora es el término que usamos para definir y analizar la localización de los sonidos en el espacio. Hemos establecido unos parámetros de grabación geolocalizando los sonidos en el espacio mediante la ubicación de los microsonidos y de los recorridos del agua como fuente sonora. Se ha realizado un estudio geométrico de los espacios y se han establecido los recorridos posibles en las salas y jardines de la Alhambra, para finalmente establecer parámetros de grabación donde se establecen las características sonoras de cada espacio. Las grabaciones de campo se realizaron mediante el recorrido geométrico en el espacio a partir de los trazados armónicos y reguladores del monumento.

Palabras clave: Alhambra, arte Hispano-Musulmán, cartografía sonora, paisaje sonoro, acústica arquitectónica

“El sonido no llena el espacio: lo crea.” Ernst Bloch.
La Alhambra, la roja, construida en la colina de la Sabika, domina toda la vega granadina y la ciudad de Granada. Yusuf I y su hijo Mohammed V construyeron los Palacios de Comares y Leones en el siglo XIV. Exteriormente, la Alhambra se caracteriza por ser una fortaleza: muros defensivos, torres propias de fortificación, y una geometría que no deja entrever la riqueza del interior; lo que crea contraste e incluso antítesis entre el esplendor del interior y la austeridad exterior. No se construyó con un proyecto unitario, sino que está compuesta por varias partes que se fueron modulando. El conjunto de Palacios Reales de la Alhambra tiene diversas composiciones espaciales dependiendo de su función y finalidad (véase figura 1).

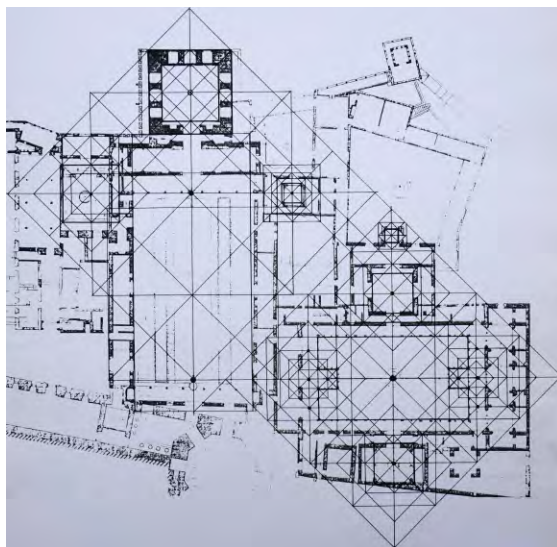


Figura 1. Esquema del autor.

El Palacio de Comares, organizado entorno de la alberca del Patio de Arrayanes y con una torre cúbica de 35 m. de altura, es un equilibrio de masas con un eje vertical. La estructura del espacio es simple, grandes muros con orificios que a la vez son nichos y ventanas. La ornamentación remarca franjas

horizontales. En su interior, la Sala de la Barca con una imponente bóveda de madera que da acceso a la Sala de Embajadores, que es de base cuadrada. El Palacio de Comares destaca por su composición vertical, tal como indican sus franjas ornamentales (véase figura 2).

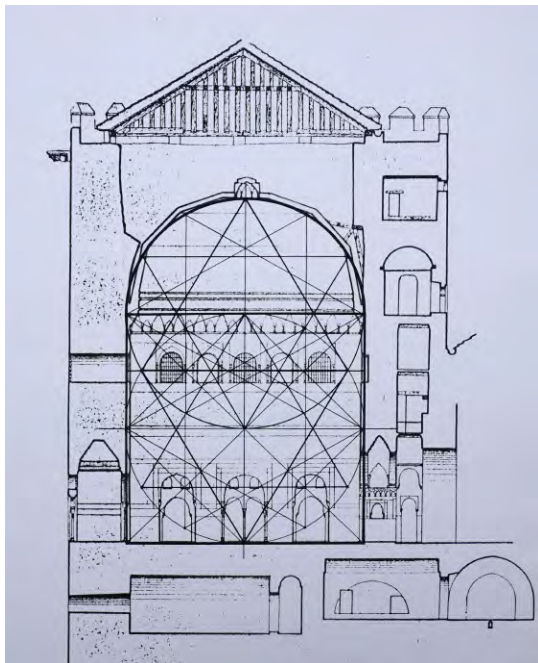


Figura 2. Esquema del autor.

El Palacio de los Leones está estructurado entorno a la Fuente de los Leones. Una fuente sustentada por 12 leones que marcan las direccionalidades del espacio. De sus fauces mana el agua que discurre hacia los 4 puntos cardinales. Sobre los leones, una taza dodecagonal con inscripciones poéticas en los 12 lados. El Patio de los Leones está formado por un conjunto hidráulico de 10 fuentes secundarias que se suman a la fuente central, en total 11 puntos de agua y dos canales perpendiculares que entran, traspasan y salen de las 4 salas circundantes -Abencerrajes, Dos Hermanas, Mocárabes y Reyes- para confluir de nuevo hacia la fuente principal, que marca el punto central del espacio. Es un circuito cerrado de una gran complejidad, tanto visual como sonora.

En el Patio de los Leones, como nos hace ver Georges Marçais (1938), se emplean recursos visuales para enlazar las las columnas: 5 sistemas de simetría, donde se van sobreponiendo 18 arcos organizados mediante ejes de simetría separados pero a la vez enlazados. Arcos y columnas, con un repartimiento desigual en el espacio, establecen un ritmo visual que sólo es posible mediante un plan o premeditación proyectual. Este complejo sistema de composición, representa una aportación de la Alhambra y quizás esto es lo que justifica la gran atracción que representa este monumento. Esta superposición, tanto vertical como en horizontal, fue largamente ensayada en los elementos ornamentales, donde todo módulo se conjuga con los sistemas vecinos y se articulan indefinidamente.

En la Alhambra, y muy especialmente en el Patio de los Leones, se aplican las leyes armónicas que provienen de la Sección Áurea y el Número de Oro. La composición del espacio -igual que en música y en poesía, que veremos posteriormente- mantiene ritmos simétricos que dan una continuidad del espacio y, sobre todo, establecen una secuencia narrativa de los elementos que lo componen (véase figura 3).

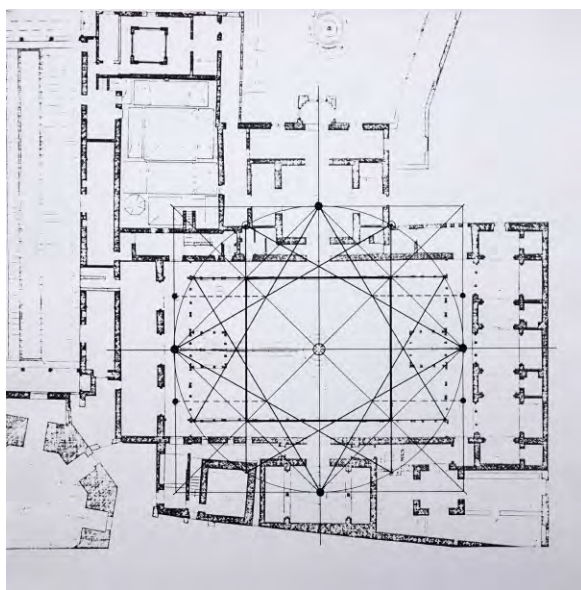


Figura 3. Esquema del autor.

El Recorrido por el Espacio

El hecho de caminar entre los espacios comporta un recorrido geométrico y sigue unas leyes absolutamente pautadas. La ocupación del centro de los espacios y patios transforma, impide un movimiento en línea recta. Entre un punto y otro, la distribución del espacio obliga a un movimiento con ángulos precisos. Los cambios de nivel mediante escaleras entre las salas obligan a puntos de vista diferentes. El conjunto de los patios y salas de los Palacios de la Alhambra son espacios para ser recorridos, sentidos y entendidos más por los mecanismos de la percepción que por los de la razón. Es un espacio inefable y de muy difícil descripción, si no se ha estado en el lugar físicamente. Su sonoridad es tan característica que con los ojos cerrados sabríamos que estamos en la Alhambra.

Los espacios de la Alhambra son la formalización de una metáfora poética -es por esta razón que la Alhambra es un gran libro de poesía- y es el resultado de un lenguaje de símbolos y signos que nos hablan directamente al subconsciente (Grabar, 1980). El agua, la luz, los sonidos, los colores y los olores forman parte del espacio tanto como los elementos constructivos materiales. La vista, el oído, el tacto y el olfato, configuran una dimensión sensorial del espacio.

El agua es el pretexto de la Alhambra. Es una fuente de vida, de purificación y de regeneración, que se manifiesta en dos formas básicas: los baños y los jardines. En los Jardines y en las salas y espacios del Palacio Real de la Alhambra se manifiesta en tres estados: la fuente, la balsa y el canal o río. La fuente, en forma de pila de agua, ocupa generalmente los centros de los espacios, hace de punto central desde donde se expande en sentido concéntrico mediante los canales, como es el ejemplo prototípico del Patio de los Leones y sus dependencias anexas. La balsa, como superficie de agua, resalta la simetría cielo-tierra mediante el reflejo, funciona de espejo, como en el espacio del Patio los Arrayanes, donde en la superficie del agua se transforman todas las direcciones, arriba/abajo o cielo/tierra. La forma cúbica de la torre de Comares, imagen pesada y estable, necesita romper la solidez mediante el reflejo; la vertical se refleja en la horizontal estableciéndose una simetría. Los canales simbolizan el río, que es la forma dinámica del agua y marca el recorrido en el espacio estableciendo el nivel de ocupación horizontal.

El Patio de los Leones es un lugar recogido e íntimo, tiene un carácter privado con una clara imagen del Jardín Coránico (Al-Yana) y, a la vez, tiene un sentido de jardín y lugar oculto. Es un espacio introvertido con una única

salida visual al exterior: el Mirador de Daraxa.

El Palacio de los Leones es un espacio diseñado a partir del agua que, primordialmente, marca los cuatro ríos de la simbología del Paraíso Islámico. El Palacio de los Leones es una especie de mandala donde el agua tiene un movimiento centrífugo, del centro a la periferia (Salas Dos Hermanas, Abencerrajes, Mocárabes, Reyes), y centrípeto desde las Salas al centro. Este movimiento de expansión y contracción, desde el centro a la periferia, es un tema recurrente en la distribución de los motivos ornamentales, como posteriormente veremos.

El palacio de los Leones es un conjunto de salas que buscan diferentes grados de aislamiento, para el paso de una sala a otra es necesario traspasar una serie de filtros visuales y auditivos entre un espacio abierto y otro cerrado, se traspasan una serie de pantallas visuales y sonoras, partes iluminadas y oscuras, lugares con sonido reverberado y otros silenciosos. La luz y el sonido remarcan el movimiento concéntrico del palacio, y su foco principal se sitúa en el centro, pero con un recorrido que va del centro (patio/agua) hacia las salas periféricas. Los focos de luz se sitúan en la base de las cúpulas donde hay las oberturas al exterior, a la altura de la vista sólo hay el Mirador de Daraxa, y después veremos esta misma relación respecto al sonido.

Trazados Armónicos y Reguladores de la Alhambra

La aplicación de trazados geométricos o pautas de composición en la construcción de edificios y espacios es una práctica bien desarrollada y extendida desde la antigüedad Griega y Romana, y posiblemente tiene su origen en el antiguo Egipto. Los trazados fueron usados por los constructores de la cuenca del Mediterráneo, ya que se diseña a escala real mediante cordel y sin planos.

Desde sus inicios, la arquitectura musulmana aplica pautas geométricas tanto en la composición de los espacios como en la ornamentación (Marçais, 1983). La arquitectura árabe y musulmana no era una arquitectura de arquitecto, sino de constructor. El maestro constructor dirigía un equipo de especialistas que formaban un gremio o corporación. Era un maestro que tenía que dominar varias disciplinas, pues debía aplicar tanto aspectos estéticos y prácticos como elementos filosóficos, místicos y religiosos en un mismo nivel de importancia. En la Granada Nazarí eran de invocación Sufí, una corriente del Islam que en la península Ibérica dio filósofos de una gran trascendencia,

como el murciano Ibn Arabi.

Los trazados geométricos o pautas de composición del espacio son una traducción directa de los esquemas y diagramas místicos. En el área de influencia cristiana tuvieron su máximo exponente con el filósofo y místico Ramon Lull. Las formas geométricas empleadas eran combinación de figuras puras, que tenían también un significado simbólico (Burkhardt, 1979). El uso de pautas de composición también tiene una explicación práctica, puesto que eran fáciles de dibujar mediante el trazado a cordel: con una cuerda de 12 nudos se podía dividir el círculo en 12 partes iguales y subdividir este círculo en sucesivamente 60 partes. Así lo marca la tradición que pervive todavía en Marruecos y que hasta hace pocos años también se podía ver en la Península Ibérica.

Con una simple cuerda y estacas se trazaba directamente en el espacio, y este era el sistema organizativo del que disponían los trabajadores, artesanos y artistas. Estos sistemas de organización del espacio eran generalmente sustractivos, es decir, primero se trazaba la totalidad del espacio para posteriormente subdividirlo en las partes correspondientes. Estos sistemas son evolución directa de las técnicas de orientación, que en el mundo musulmán era preceptivas, debido a la necesidad de orientar a la Meca el Mihrab. Las relaciones proporcionales estaban relacionadas con las medidas del cuerpo humano: pie, paso, brazo, dedo pulgada, palmo, puño... razones proporcionales que a la vez también ligaban con la proporción áurea.

Teoría y Práctica de la Trama en la Alhambra

La aplicación de trazados a nivel práctico determina la disposición de los elementos constructivos y espacios vacíos. La Trama servía de modelo y canon. En el análisis de un edificio ya construido, como la Alhambra, se tiene que hacer el proceso diametralmente inverso, de lo construido tenemos que extraer la Trama, Trazado o Pauta subyacente del espacio (Goury & Owen, 1934).

En la Alhambra los puntos de partida para encontrar las pautas compositivas del espacio se realizan mediante tres aspectos determinantes de la construcción (Cerdà, 1986, p. 614):

1/ Agua.

2/ Distribución del Espacio.

3/ Ornamentación.

Agua

El Agua en la Alhambra se manifiesta en tres aspectos básicos:

1/ Las picas o fuentes, que generalmente son circulares y marcan el centro de los patios y salas, corresponden al PUNTO (véase figura 4).



Figura 4. Foto del autor.

2/ Los canales que desplazan el agua de un punto a otro, representan la LÍNEA (véase figura 5).



Figura 5. Foto del autor.

3/ La superficie o balsa, el agua ocupa el centro, marca los ejes y es un espejo de agua que representa la SUPERFICIE (véase figura 6).



Figura 6. Foto del autor.

Distribución del Espacio

El espacio está organizado a partir de un centro, patio o sala, cuadrada o rectangular que, por expansión, origina diferentes espacios. En el Palacio de Comares todo se organiza en torno a un eje central que tiene como punto focal la masa imponente del volumen cúbico de la torre. En el Patio de los Leones, los centros están ocupados por puntos de agua, el centro del espacio está marcado por la fuente de los Leones, donde nacen los ejes que se proyectan hacia los centros de las unidades cuadradas de las salas. La composición es un conjunto de espacios interrelacionados. Los espacios periféricos hacen una presión hacia el centro mediante los baldaquines, y el centro hace presión hacia las salas Abencerrajes y Dos Hermanas (véase figura 7).

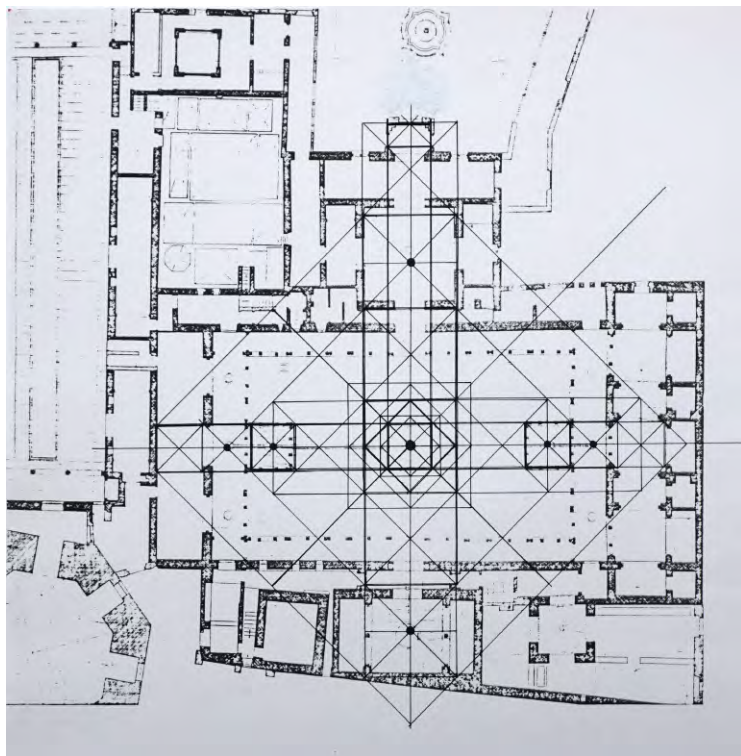


Figura 7. Esquema del autor.

Ornamentación

La ornamentación, destaca y remarca los niveles estratificados en la vertical. En los muros se desarrolla otra de las características básicas de la Alhambra, el desarrollo por separado o la superposición de tres elementos básicos:

- 1/ Decoración geométrica entrelazada.
- 2/ Motivos vegetales, más o menos esquemáticos o sintéticos.
- 3/ La caligrafía cúfica: geométrica y cursiva más orgánica.

La ornamentación de la Alhambra se basa en la superposición de varios elementos en el mismo plano. Esta relación comporta una compleja sintaxis ornamental compuesta por un complejo contrapunto entre líneas curvas y rectas, entre orgánico y geométrico. Esta ornamentación, o arabesco, no es una figuración, sino más bien un ritmo más parecido a un fractal que a los elementos ornamentales del arte aplicado occidental. Es una abstracción que tiene un vínculo con la música y la métrica de la poesía Islámica. El ritmo es el gran arte de la cultura árabe-musulmana. El arabesco se escucha, según Oleg Grabar (1979, p. 224), es más una idea que una representación; formaliza ideas filosóficas, es una especie de salmodia o ritmo parecido a la recitación. El arabesco es una sinfonía congelada. La ornamentación musulmana tiene una finalidad muy diferente al arte figurativo occidental (Critchlow, 1976). Busca la contemplación, no quiere afirmar la realidad visible, lo que quiere es llevar hacia un mundo interior. Es una contemplación que no quiere ligar la mirada, como cuando contemplamos el mar o el fuego.

El arabesco, como ocurre en el movimiento del agua en los patios y salas, es un laberinto con un recorrido complejo destinado a conducir de la periferia al centro. El arabesco se basa en la combinación y disgregación de una serie de elementos que tienen un vínculo común: el centro. Para la mística musulmana, la realidad divina está en todas partes, y cada cosa tiene su propio centro (Ardalan & Bakhtiar, 1979). Según esta filosofía, el mundo está en constante proceso de cambio y transformación, todo está en constante recreación de un ritmo en expansión y contracción. Es por esta concepción que en ornamentación las figuras se pueden catalogar por las que se contraen o las que se expanden, representando este principio mutable que se manifiesta mediante ritmos en los demás aspectos de la naturaleza: la respiración, el corazón, los ciclos naturales, etc (véase figura 8).



Figura 8. Foto del autor.

En poesía árabe, que está considerada como el gran arte de la cultura islámica y musulmana, el ritmo es tan importante como su contenido. En la caligrafía, que es la representación gráfica de la palabra, las amplitudes de los trazos y los intervalos son igualmente importantes. La ornamentación, por lo tanto, no es un aspecto superficial o decorativo, sino que plantea cuestiones filosóficas fundamentales (Burkhardt, 1976). Relaciones entre el mundo visible y su significado, muchas veces formuladas mediante un complejo universo matemático, como es el caso de la ornamentación geométrica, y en otros, mediante el sonido del agua como un aspecto sustancial para la percepción holística del espacio.

La Alhambra Inmaterial. Dimensión Sonora del Espacio

La Alhambra es una arquitectura con un componente sensorial importante. Los Palacios reales son una obra de arte integral donde se mezclan aspectos visuales, auditivos, olfativos y táctiles. Luz y sonido -los dos, fenómenos vibratorios y elementos totalmente intangibles- formalizan los espacios mediante sonidos y silencios, y graduaciones de luz y sombra. Los materiales y las texturas superficiales de la Alhambra (yeso, mármol, madera y azulejo) establecen diferentes absorciones y reverberaciones del sonido. Las mucarnas o mocárabes, uno de los elementos constructivos más característicos de la Alhambra, favorecen una atmosfera de ingravidez. La sala Dos Hermanas, con más de 5.000 prismas, establece un sonido complejo que convierte los sonidos en un elemento casi visual. Estos elementos intangibles son los que confieren a la percepción de los espacios de la Alhambra la capacidad de modificar sentidos tan importantes para entender el espacio como la orientación y las proporciones (véase figura 9).

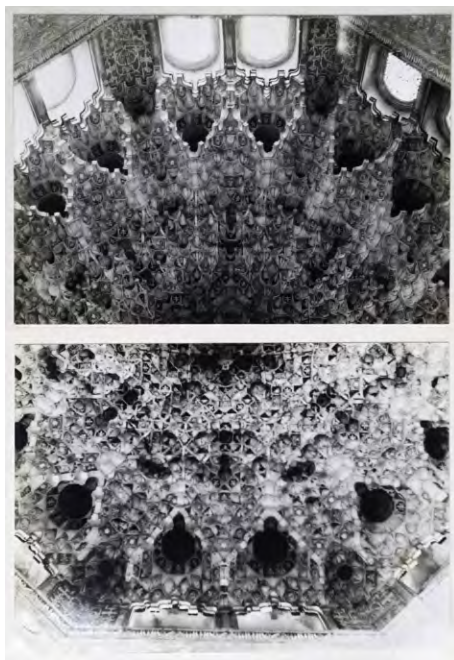


Figura 9. Foto del autor.

La Alhambra exige la inmersión en la totalidad de nuestra capacidad perceptiva, porque habla con un lenguaje polivalente dirigido a todas las áreas sensoriales. La Alhambra es sensualidad, y quizá es más apropiada su comprensión mediante los recursos del arte y la poesía. La Alhambra es una arquitectura sonora, y posiblemente en su construcción ya se estableció un diseño sonoro: las cúpulas son espacios reverberantes del sonido por su geometría acústica. Pero en la Alhambra todos los sonidos son presentes y amplificados: el sonido de los pájaros, el de las hojas al viento, el eterno rumor del agua, nuestros pasos resonando en el espacio... El sonido por el diseño acústico del lugar, es retornado, aumentado y multiplicado.

Cabeza Binaural, Localización y Especialización del Sonido Tridimensional

Miramos frontalmente, pero escuchamos en 360°. En la dimensión sonora siempre somos un centro del espacio auditivo. El sonido tiene una función espacial y temporal, al escuchar estamos en un multiespacio que está estructurado mediante capas y niveles.

La audición binaural se basa en la capacidad que tiene el cerebro de localizar los sonidos y especializar tridimensionalmente la escucha. Las señales binaurales son muy efectivas para localizar el sonido en el plano horizontal donde nos movemos. El diseño de nuestras orejas mediante pliegues es un sistema de captación muy especializada del sonido en el espacio. Cada oreja es única, y podemos afirmar que cada persona escucha diferente. Si hacemos un molde en silicona de nuestras orejas, podemos grabar tal y como nosotros tenemos la percepción del sonido y realizaremos una grabación de las fuentes de sonido como se sitúan en el espacio: delante, atrás, izquierda, derecha, así como su recorrido y movimiento.

Mediante la tecnología de grabación binaural se consigue reproducir fielmente un sonido de forma que la percepción del oyente es tal y como si estuviera en el lugar y en el entorno en el que se grabó. Es tal el realismo que se alcanza que todo el que oye una grabación binaural por primera vez gira sorprendido la cabeza, como si realmente hubiera alguien detrás o a su lado. Aunque hay que establecer que actualmente sólo tendremos una percepción sonora tridimensional si escuchamos la grabación mediante auriculares.

El sonido binaural es una tecnología especial que posibilita un sonido hiperrealista de grabación que emula al oído humano. Para ello se utiliza un procedimiento de diseño de una cabeza binaural o cabeza Dummy, que es

una réplica de las orejas y los canales auditivos humanos mediante molde de alginato y vaciado de silicona, donde se alojan los micrófonos recreando el comportamiento de las ondas sonoras en nuestros oídos y replicando las mismas diferencias de amplitud y fase que se darían en la escucha real (véase figura 10).

Estas diferencias en el tiempo de llegada y el nivel (fase y amplitud) entre los dos oídos son extremadamente importantes, ya que nuestro cerebro las procesa para poder localizar el origen o la fuente del sonido, sobre la que se basa toda su orientación y su cognición. Igualmente son importantes las reverberaciones que se producen en el espacio.

El cerebro analiza las diferentes cualidades del sonido: intensidad, tono y timbre. Cuando escuchamos un sonido –nuestro rango de audición sólo permite escuchar frecuencias comprendidas entre los 20 hasta los 20.000 Hz–, percibimos diferentes sensaciones: diferenciamos sonidos graves y agudos, y tenemos sensibilidad a ciertas frecuencias. Tenemos sensaciones de magnitud relacionadas con la fuerza, el volumen o la intensidad sonora.

La Psicoacústica es la ciencia que estudia la percepción del sonido en el espacio. Específicamente, se ocupa de la parte fisiológica y psicológica de la respuesta humana al impulso sonoro. Haciendo crucial entender a la audición no sólo como un fenómeno físico, mecánico y objetivo que produce la propagación de la onda sonora en el oído, sino también como un estímulo sensorial y perceptivo, y por lo tanto subjetivo, que ocurre en el cerebro.

El fenómeno de la escucha de un espacio mediante técnicas binaurales, nos demuestra que nuestro oído tiene una capacidad muy ajustada de localización acústica, logrando analizar el movimiento de un eje de coordenadas horizontales, verticales y de profundidad, o distancia. La percepción del espacio acústico se realiza en los siguientes niveles: Espacio lejano, sonidos de fondo, de frecuencias graves y de niveles débiles; Espacio próximo, sonidos envolventes, de frecuencias medias y graves, y de nivel medio; y Espacio íntimo, sonidos mínimos, frecuencias agudas, medias y graves, nivel alto y microsonidos.

Desde 2008, el autor ha experimentado en este sistema de grabación binaural, mediante la geolocalización de los sonidos en el espacio y el estudio de las capas sonoras (Cerdà, 2012). Las grabaciones realizadas mediante micrófonos muy sensibles situados en el interior de un pabellón auditivo -orejas reproducidas mediante molde de alginato y positivado en silicona- se usan para registrar los microacontecimientos sonoros, o microsonidos, para establecer una desmaterialización puntillista del espacio. El uso de una cabeza

binaural permite una perspectiva más parecida a nuestra percepción de los sonidos, ya que capta el sonido tal como está inserto en el espacio; es decir, los sonidos están grabados según provienen de la derecha, izquierda, delante, atrás, arriba o abajo (véase figura 11).

El Agua de La Alhambra

El agua de la Alhambra se ramifica en una red de canales que se bifurcan en los espacios interiores y exteriores de la Alhambra. Muhammad I construyó un azud, o presa, en el río Darro a 6 km de Granada. A partir de la Acequia Real lleva agua a los aljibes, fuentes y albercas mediante canales y acueductos. El uso y función de cada sistema está diseñado para enfatizar las características de cada ambiente. El agua configura un entorno sonoro distinto para cada espacio de la Alhambra, donde el fluir de las fuentes y el discurrir de los canales establecen una secuencia narrativa del espacio mediante un diseño sonoro que traspasa los espacios valorando sonoramente los interiores y los exteriores con diferentes calidades de sonido. El sonido del agua de la Alhambra es el agua que fluye, proporcionando un elemento melódico, con el timbre propio de las aguas en movimiento, aguas vivas que generan una gran cantidad de vibración en el aire.

La Alhambra son los Palacios Reales y sus jardines. El tratamiento del agua de la Alhambra está íntimamente enraizado en los aspectos básicos de la cultura musulmana de origen eminentemente nómada. Para el nómada, el agua es fuente de vida y está asociada la metáfora del oasis, que a la vez es jardín y paraíso, al menos esta es la idea que transmite toda la tradición poética desde el Corán ([Puerta Vílchez, 2011](#)). El agua es el elemento con el que *Al-lāh* creó toda cosa viva y es un medio de purificación ritual. En la cultura hispano-musulmana es de gran importancia el uso y la regulación del abastecimiento del agua en las ciudades -todavía hoy en día se reúne el Tribunal de las Aguas de Valencia para regular el uso del regadío. El tema del agua es también un tema recurrente en la literatura y poesía de la Alhambra ([Rubiera, 1988, p. 148](#)), porqué tenemos que tener en cuenta que el registro de los sonidos del agua, antes de que existieran los magnetófonos y grabadoras actuales, estaba reservado a la descripción por parte de los poetas.

En los jardines de la Alhambra las albercas se abastecen mediante fuentes y surtidores destinados a establecer un espacio auditivo. Los sonidos y ritmos del agua están omnipresentes en la Alhambra, hasta el punto que podemos afirmar que es una arquitectura sonora, y que su composición está configurada

por sonidos de agua y de pájaros -posteriormente veremos que los sonidos de la ciudad son también igual de importantes. Una fuente, una acequia o una cascada, tienen siempre unas propiedades tímbricas, texturales y rítmicas diferentes que las hacen únicas e irrepetibles.

El ambiente sonoro de la Alhambra está marcado por flujos sonoros discontinuos y sonidos continuos y caudalosos, como en la acequia de la Cuesta de los Chinos, donde crean una resonancia en el espacio. A partir de estos aspectos intangibles, la acústica arquitectónica trata de dar forma al espacio mediante las texturas sonoras del agua, con una tímbrica y unos armónicos que hacen de cada uno de los espacios un ambiente sonoro único e irrepetible. En la salida del Generalife encontramos la escalera del agua, una escalera monumental en la que el pasamanos se convierte en un canal donde discurre el agua con un murmullo incesante, con el que el pasamanos establece un goce sonoro mucho más allá de su función, es un elemento prototípico de la Alhambra, donde el agua va más allá de su función de regadío, higiénica o ritual.

Paisaje Sonoro de La Alhambra

El autor canadiense Raymond Murray Schafer (1977) asienta las bases de lo que posteriormente se conoció como Paisaje Sonoro y documenta sus estudios de ecología acústica que dieron inicio al *World Soundscapes Project*, que fue un proyecto con la finalidad de unir aspectos sociales, científicos y artísticos en el ámbito del sonido. Según Murray Schafer (1977), los sonidos de un lugar definen este espacio, son irrepetibles y evolucionan con el tiempo. El sonido de un entorno, o ambiente, expresa la identidad de este lugar de tal manera que puede ser reconocido y caracterizado, se puede analizar y estudiar como un documento. El Paisaje Sonoro de un lugar expresa su identidad de la misma manera que puede hacerlo su arquitectura y puede influir sustancialmente en nuestra percepción, como pasa en el recorrido de los espacios y jardines de la Alhambra. Los estudios de Paisaje Sonoro analizan los espacios mediante la definición de sus *Keynotes* (sonidos envolventes o de fondo), las señales de sonido, es decir, los sonidos de primer plano que generalmente se captan mediante una escucha atenta; y las *Soundmarks* (marcas de sonido) que consisten en todos los sonidos que definen un lugar y están en la memoria colectiva de una comunidad o cultura. El Paisaje Sonoro es un ambiente sonoro donde los sonidos definen el lugar, éstos van variando y se transforman

a lo largo del tiempo. La cultura occidental es una cultura eminentemente visual, relegando el resto de capacidades perceptivas a un segundo plano. Es por esta causa que es importante establecer una escucha atenta de los espacios de la Alhambra, ya que nos proporcionan elementos de relación y estudio totalmente nuevos.

El estudio del Paisaje Sonoro, que desde la década de los 70 se han ido introduciendo en las universidades de la mayoría de los países del mundo hasta el punto que incluso la UNESCO establece el sonido como parte del Patrimonio Cultural Inmaterial, es un documento que es necesario recoger, analizar y preservar. El sonido tiene unas características que lo hacen diferente a la percepción visual, todo lo que nos rodea suena, y podemos afirmar que suena constantemente, a menos que no estemos en una cámara anecoica con una ausencia total de sonido. Nuestro oído nos proporciona permanentemente información, y el sonido influye en nuestra percepción de la realidad. Pero no siempre somos conscientes de lo que escuchamos, pues generalmente los sonidos que no nos representan un peligro o los que no captan nuestra atención consciente, son aquellos que el cerebro va a pasar directamente al subconsciente. De este modo, tenemos una memoria sonora muy importante, y cuando escuchamos hacemos un proceso cognitivo muy complejo: escuchamos y a la vez recordamos. Consiste en una construcción dinámica que se realiza por asociación de recuerdos y significados diversos. Esta memoria sonora es a la vez el material que se configura también mediante la memoria colectiva. Cada sociedad y cultura establece una identidad sonora. Cada lugar tiene, según han demostrado los estudios de Paisaje Sonoro, unas marcas sonoras que lo hacen reconocible y único, las marcas sonoras de la Alhambra son las del agua.

En los espacios de los Palacios Reales, el sonido se establece mediante las fuentes sonoras del agua: canales, acequias, alcantarillas, rebosaderos, surtidores y fuentes que establecen niveles y capas sonoras complejas; sonidos en primer plano y sonidos en segundo plano. Y sobre todo mediante el eco y reverberación que establecen las paredes y cúpulas. La confluencia de fuentes sonoras y espacio establece unas fronteras de sonido y unos filtros que determinan los rasgos distintivos del lugar. Aquí radica la importancia de establecer una grabación binaural que espacializa los sonidos en el espacio y establece una captación localizada de los sonidos -derecha e izquierda-. La Alhambra es una arquitectura sonora y una arquitectura que hace sonar el agua de todas las maneras posibles, y así lo llena y lo define. No obstante,

cabe establecer que las fuentes del Palacio de los Leones tuvieron muchas transformaciones durante el Siglo XIX, por lo que no sabremos con certeza como sonaba la Alhambra originaria.

La composición sonora de la Alhambra esta mezclada de sonidos provenientes del discurrir del agua y de los sonidos de las bandadas de vencejos, sonidos lentos, suaves y a veces misteriosos. El paseo entre Dos Hermanas y Abencerrajes, permite escuchar todo un muestrario de los sonidos del agua reverberados en las paredes, bóvedas y cúpulas; en las fuentes, canales, cascadas y sumideros, el agua suena en distintas intensidades, tonalidades y tímbricas. Pero hay un sonido que no pasa desapercibido para cualquier visitante atento de la Alhambra: el sonido de la ciudad de Granada. Emilio García Gómez (1988, p. 145) cita un texto de Ibn Al-Jatib de 1362 en su descripción del espacio del Bahw -actual Peinador de la Reina- dice textualmente: "...quien dentro de él se sitúa oye el murmullo de las aguas que bajan al desbordar de las albercas de la Qal'a y asimismo los ruidos que hacen las gentes, como cuando tosen en sus casas, y aún otros ruidos menores".

Existen varios estudios del Paisaje Sonoro de la Alhambra, hay que destacar los realizados por Ramón Pelinski (2007) que se encuentran en el Centro Virtual del Instituto Cervantes. Otro excelente trabajo es el realizado por José Iges y Concha Jerez (1994), cuyas grabaciones de campo se pueden escuchar en la página web del Patronato de la Alhambra. Este trabajo representó una aportación importante en el ámbito del arte sonoro, actualmente se ha ampliado con las 12 postales sonoras de la Alhambra que los artistas han incluido recientemente. Asimismo, Carlos de Hita (2009), uno de los artistas sonoros especializados en grabación de campo más importantes de España, realizó también unas grabaciones de los sonidos del agua de la Alhambra, publicadas por *El Mundo*. Otro trabajo sonoro de relevancia, aunque más dirigido hacia el aspecto musical, es el realizado por Eduardo Paniagua (2001), un trabajo de música andalusí, con poemas de Ibn al-Jatib y con el sonido del agua de las fuentes de la Alhambra y el Generalife.

Cartografía Sonora de La Alhambra

Cuando grabamos paisaje sonoro hacemos un registro de la totalidad de sonidos de un entorno determinado. Cuando hacemos cartografía sonora, grabamos los sonidos por separado, como microacontecimientos sonoros, y los localizamos en el espacio. Generalmente, marcamos los sonidos en el espacio,

cartografiamos las fuentes sonoras y las reverberaciones, y sincronizamos los tiempos o hacemos una marca sonora para que nos ayude en la edición. Las capas sonoras grabadas pueden ser aleatorias -derivas sonoras- o seguir una estructura o pauta, como la que hemos utilizado en el estudio sonoro de la Alhambra. Los sonidos de cada uno de los elementos sonoros de un entorno por separado, los usamos como un material (como los colores para los pintores o las formas y espacios para los escultores) que posteriormente podremos establecer como pautas de composición, como si de una partitura se tratara. Una de las finalidades es exponer los sonidos, realizar una instalación sonora espacializada mediante técnicas multifónicas; es decir, cada altavoz funciona autónomamente, reproduciendo una pista aislada. La percepción de la totalidad la hará el espectador de la instalación mediante su movimiento entre las fuentes sonoras. Cada persona tendrá una percepción diferente del espacio, similar a la producida en la realidad.

Descomponer los ambientes sonoros por capas y microacontecimientos sonoros, tiene la ventaja de poder espacializar y trabajar el sonido como material, es decir, se puede combinar de múltiples maneras posibles, establecer rangos de importancia y, sobre todo, ayudar a la comparativa entre espacios de diversos lugares. El paisaje sonoro, es decir, la grabación de la totalidad de sonidos de un lugar, tiene ventajas innegables por su rapidez y su fácil reproductibilidad. Pero establecer grabaciones por capas, grabando cada sonido por separado, permite establecer criterios científicos de análisis y, en nuestro caso, trabajar el sonido artísticamente como una obra de Arte Sonoro.

En la cartografía sonora de la Alhambra hay que establecer unos parámetros básicos en el análisis de salas y patios que afectan en la escucha, son elementos relacionados básicamente con el espacio y los materiales constructivos:

-Tiempo de Reverberación. Cuando el foco del sonido deja de emitir, tarda un tiempo en desaparecer debido al reflejo que se siguen produciendo en las paredes, bóvedas y cúpulas. Este fenómeno es el llamado Tiempo de Reverberación y es el que captaremos en las grabaciones binaurales. Este aspecto de la reverberación es el que aporta a los espacios una complejidad del sonido, si este es demasiado corto resulta molesto, ya que parece sin vida. Los espacios con una buena reverberación están entre 1 y 2 segundos.

-Reflexión. Cuando una onda topa con un obstáculo que no puede traspasar, se refleja y vuelve al medio del cual proviene. El tamaño del obstáculo y la longitud de onda, determinan si la onda rodea el obstáculo, o se refleja y vuelve al lugar donde proviene. Si el obstáculo es pequeño en relación a la longitud de onda, el sonido lo rodea y es el fenómeno de la difracción. Si

el sonido se refleja, el ángulo de la onda reflejada es igual al ángulo de la onda incidente, es decir, si una onda sonora incide perpendicularmente sobre la superficie reflejante, volverá sobre sí misma. En las salas de la Alhambra tenemos un coeficiente de reflexión del 64% al 80%, dependiendo del grado y profundidad de ornamentación de la pared o muro.

Los fenómenos asociados a la reflexión que encontramos en la Alhambra son la reverberación, es decir, cuando las ondas reflejadas llegan al oyente antes de la extinción del foco que las produce; dicho de otra manera, en un tiempo menor que el de la persistencia acústica del oído. El eco, que es un fenómeno menor en los espacios de la Alhambra, se produce cuando el sonido reflejado nos llega con un tiempo superior al de la persistencia acústica. Finalmente, existe el fenómeno de las Ondas Estacionarias que se produce por la suma de la onda y su onda reflejada en el mismo eje. Dependiendo de cómo coincidan las fases de la onda incidente con la reflejada, el sonido resultante puede ser desagradable, puesto que se producirá una modificación del sonido, incluso en determinadas circunstancias se puede producir el hecho que la onda estacionaria pueda hacer que la sala entre en resonancia.

- Absorción. Los materiales usados en la construcción inciden en la escucha, ya que tienen cierto grado de absorción del sonido. Cuando una onda sonora alcanza una superficie, la mayor parte de su energía se refleja, pero hay un porcentaje que se absorbe por el material. El coeficiente de absorción es el que indica la cantidad de sonido que absorbe una superficie en relación con la onda incidente. Los materiales los podemos subdividir acústicamente en: Materiales Resonantes, que son los que representan la máxima absorción; los Materiales Porosos, que absorben el sonido a medida que aumenta la frecuencia, es decir, absorben mejor las altas frecuencias o agudos; y Materiales Absorbentes, que en forma de panel o membrana -o en el caso de la Alhambra los motivos ornamentales de yeso en bajo relieve- absorben con mayor eficacia las bajas frecuencias o graves (Valdes Orellana 2014, p. 126).

En la Alhambra los materiales empleados en su construcción son yeso, mármol y madera. El yeso que es el más empleado en los muros y paredes, es un material muy absorbente, el coeficiente de absorción acústica del yeso es 0'29 a 125Hz; 0'10 a 250 Hz; 0'05 a 500 Hz; 0'04 a 2000 Hz; y 0'09 a 4.00 Hz.

Trabajo de Campo

Grabación mediante Cabeza Binaural del Palacio de Leones.



Figuras 10, 11, 12. Trabajo de campo, grabación con la Cabeza Binaural, enero de 2016. Fotos de Maurício de Camargo Teixeira Panella.

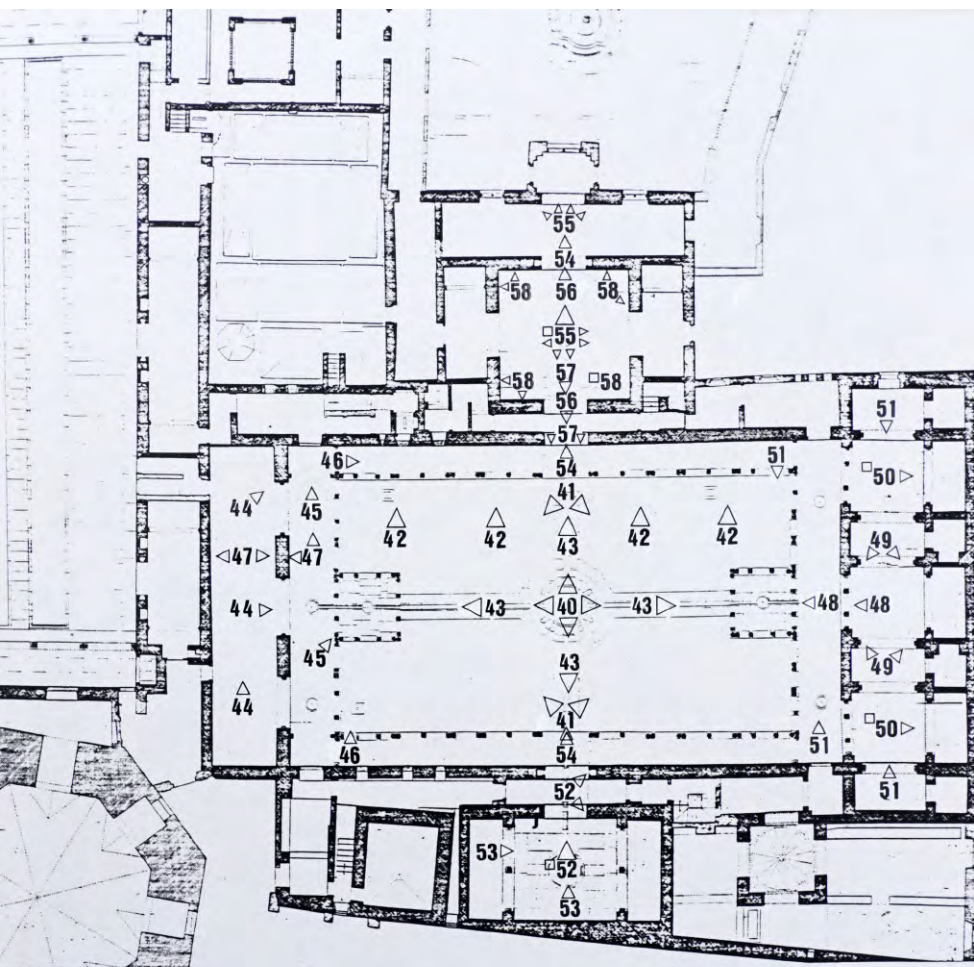


Figura 13. Recorrido entre la Sala Dos Hermanas y Abencerrajes, y de la Sala de los Reyes a la Sala de los Mocarabes Esquema de los registros de sonido. (Esquema del autor).



Figura 14. Código QR de enlace con los registros sonoros del trabajo de campo (el sonido binaural solo es apreciable con auriculares): <https://soundcloud.com/josepcerda/alhambra-cartografia-sonora-del-patio-de-los-leones>

Conclusiones

El ambiente sonoro de los espacios de la Alhambra está definido por las marcas sonoras y las trazas sonoras de la movilidad que se mezclan en el espacio auditivo. Los espacios y salas tienen un ambiente sonoro diferencial que se va transformando y adaptando en el tiempo. La Cartografía Artística, es una representación sonora de la realidad relacionada con el movimiento y el cambio. La información reflejada es multicapa y marca un tramo de múltiples relaciones sonoras que configuran la percepción del espacio. Un mapa sonoro es la interpretación generada por la interacción de varias capas que se manifiestan en el mismo tiempo, pero que no necesariamente están conectadas ni forman una unidad. La conexión la realizamos mediante una red de relaciones.

El trabajo de campo y la recogida de datos mediante la grabación binaural pretenden reflejar la identidad sonora de cada espacio, estableciendo un registro que sea una descripción sonora de un aspecto dinámico, como es recorrido del agua y el desplazamiento del espectador. Los sonidos que grabamos en el trabajo de campo son un documento que se puede analizar, dado que preserva los aspectos diferenciales de cada lugar. Es un documento útil para identificar sus componentes y configurar un material sonoro de modo que sea posible estudiarlo y difundirlo.

Los límites del cambio y transformación de los sonidos en el espacio son imprecisos, dado que son un reflejo de una gran complejidad. Las fronteras, los niveles y las capas de sonido son los ejes estructurales de este proyecto de cartografía o mapificación del sonido como un reflejo de la capacidad

organizadora del Arte mediante estrategias de observación y percepción de la realidad. La mapificación de los sonidos del recorrido del agua en la Alhambra es un testimonio de las capas sonoras que operan en este lugar, nos hace ver la necesidad de localizar y fijar en el espacio los detalles de microacontecimientos sonoros para el conocimiento de un lugar.

El proyecto es extrapolable a otros monumentos, de hecho, hemos realizado grabaciones binaurales en varios espacios singulares: el templo de la Sagrada Familia de Gaudí, la Catedral de Brasilia del arquitecto Oscar Niemeyer, el mercado de Sonora y el barrio de Coyoacan de Ciudad de México. Estos trabajos tienen la finalidad de aislar los elementos sonoros de un lugar para trabajarlos espacializados tridimensionalmente. La creación artística tiene herramientas para mostrar y dar una nueva mirada a los marcos conceptuales híbridos, que producen nuevos modos de conocimiento que se manifiestan mediante formas y expresiones artísticas. Las conclusiones aplican aspectos de la capacidad organizativa del Arte mediante estrategias de observación y percepción de la realidad.

Referencias

- Ardalan, N; Bakhtiar, L. (1979). *The sense of Unity*. Chicago: The University Chicago Pres.
- Burkhardt, T. (1976). *Art of Islam. Language and meaning*. Kent: Westerhaus Press.
- Burkhardt, T. (1979). *La civilización Hispano-Árabe*. Madrid: Editorial Alianza.
- Cerdà, J. (1986). *Teoria i Pràctica de la Trama. Traçats harmònics i reguladors de l'Alhambra de Granada*. (Tesis Doctoral no publicada). Universitat de Barcelona, Catalunya.
- Cerdà, J. (2012). Observatorio de la Transformación urbana del sonido. La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora. *Arte y políticas de identidad*, 7, 143-161.
- Critchlow, K. (1976). *Islamic Patterns*. Londres: Thames & Hudson.
- García Gómez, E. (1988). *Foco de antigua luz sobre la Alhambra*. Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos.
- Goury, J.; Owen, J. (1934). *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra*. Londres: Owen Jones.

- Grabar, O. (1979). *La formación del Arte Islámico*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Grabar, O. (1980). *La Alhambra: iconografía, forma y valores*. Madrid: Editorial Alianza.
- Hita, Carlos de. (2009). *El agua en la Alhambra*. [Audio podcast]. Consultado desde http://www.elmundo.es/especiales/2008/05/ciencia/sonido_naturaleza/sonidos_17_07_2009.html
- Iges, J.; Jerez, C. (1994). *La ciudad dl agua. 12 postales sonoras de la Alhambra y del Generalife*. [Audio podcast]. Consultado desde <http://www.alhambra-patronato.es/index.php/la-ciudad-de-agua/1433/0/>
- Marçais, G. (1938). Remarques sur l'esthétique musulmane. *Annales de l'Institut d'Etudes Orientales d'Alger*, IV, 55-62.
- Marçais, G. (1983). *El arte musulmán*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Murray Shafer, R. (1977). *The Soundscape, the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Pelinski, R. (2007). *Grata voz del agua. Paisajes sonoros de la Alhambra*. [Audio podcast]. Consultado desde http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros02/pelinski/pelinski_01.htm
- Paniagua, E. (2001). *El Agua de la Alhambra*. [Disc compacte]. Madrid: Pneuma.
- Puerta Vilchez, J.M. (2011). *La poética del agua en el Islam*. Gijón: Trea.
- Rubiera, M.J. (1988). *La arquitectura en la literatura árabe*. Madrid: Hiperión.
- Valdes Orellana, F. (2014). *Estética sonora. Hacia una definición de los indicadores de los indicadores de la calidad sonora del ambiente exterior y su aplicación al SIG*. (Tesis Doctoral no publicada). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Catalunya.

Josep Cerdà: Artista y Catedrático de la Facultat de Belles Arts.
Universitat de Barcelona.

Contact Address: Facultat de Belles Arts. Departament d'Arts Visuals i Disseny. Secció d'Escultura. Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona (Espanya).

E-mail address: cerda@ub.edu

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Quiasmo Metodológico: El Arte como Fuente de Experiencia

Oriol Alonso¹

1) Facultad de Psicología, Universidad de Barcelona. Facultad de Turismo, Escuela Universitària Formatic Barcelona (España)

Date of publication: October 3rd, 2016

Edition period: October 2016 - February 2017

To cite this article: Alonso, O. (2016). Quiasmo metodológico: el arte como fuente de experiencia. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4(3), 248-271.
doi: 10.17583/brac.2016.1936

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2016.1936>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY). The indication must be expressly stated when necessary.

Methodological Chiasmus: Art as a Source of Experience

Oriol Alonso

*Faculty of Psychology, University of Barcelona. Faculty of Turism, Formatic
Barcelona University School (Spain)*

*(Received: 9 February 2016; Accepted: 26 September 2016; Published: 3 October
2016)*

Abstract

This research proposes to indicate the need of multiplicity of methodologies in the moment to approach at human experience. Any methodological imperialism (scientific, social, humanist...) of subjectivity it's condemned to the failure since it will be unable to be able to include the totality of the ontological wealth of the human experience. For this reason, it will be observed like, the art, it can be raised in a diaphanous example of methodology that, close to the rest of disciplines, offers us the possible tools to be able to work with the experience.

Keywords: Experience, science, neuroscience, art, writing, music.

Quiasmo Metodológico: El Arte como Fuente de Experiencia

Oriol Alonso

Facultad de Psicología, Universidad de Barcelona. Facultad de Turismo, Escuela Universitària Formatic Barcelona (España)

(Recibido: 9 Febrero 2016; Aceptado: 26 Septiembre 2016; Publicado: 3 Octubre 2016)

Resumen

El objetivo de este breve estudio estriba en señalar la necesidad de apostar por una multiplicidad de metodologías en el momento de abordar la experiencia del sujeto. Cualquier imperialismo metodológico (científico, social, humanista...) sobre la subjetividad se halla condenado al fracaso, puesto que será incapaz de abarcar toda la riqueza ontológica de la experiencia humana. Por ese motivo, y en particular, se observará cómo el arte puede erigirse en un diáfano ejemplo de metodología que, en perpetuo diálogo con el resto de disciplinas, nos pueda ofrecer elementos conceptuales y metodológicos para acometer el estudio de la experiencia en toda su plenitud.

Palabras clave: Experiencia, ciencia, neurociencia, arte, escritura, música

Nos hallamos en un contexto histórico en el que cualquier aproximación a la experiencia del sujeto debe regirse por los exclusivos parámetros de lo cuantitativo. De modo que nos encontramos en la encrucijada de considerar a la subjetividad como una instancia que puede medirse, controlarse y regularse. Sin embargo este fenómeno no es exclusivo de nuestra época. El imperialismo metodológico de la ciencia ha existido desde que los primeros *fisicoi* analizasen empíricamente la realidad con el afán de exhumar sus principios constitutivos (*arjé*) ¹. A su vez, el rechazo de esta invasión científica de lo humano también se ha alzado desde los albores de la civilización, con Sócrates, la sofística o Platón.

Visto que no es un tema novedoso, debemos observar de qué manera, en la contemporaneidad, se establece, de nuevo, este reino despótico de la ciencia para con la experiencia, tal y como afirman autores como Damasio, Dennett o Kandel. Y, en esta ocasión, este poder se realiza bajo la batuta de las neurociencias. La peculiaridad del discurso neurocientífico es que, más allá de su materialismo, experimentalismo, anhelo de imponer leyes y demás características propias de cualquier paradigma que se califique de científico, su novedad se ubica en que ha conseguido ocupar un espacio que, hasta ahora, lo ocupaban *las ciencias del espíritu* ². La neurociencia pretende ahondar experimentalmente en la experiencia del sujeto para comprenderla, tipificarla y, finalmente, establecer las leyes que regulen su funcionamiento (Damasio, 1994).

Sin embargo, al proceder de esta manera, caerá en las aporías propias del cientificismo en el momento en que pretende descubrir los patrones normativos que determinan al ser humano. La explicación de la ciencia se mueve a través de experimentos, conceptos y leyes causales, entre otras instancias. El problema es que la experiencia es poliédrica, rica, dinámica, en constante devenir, temporal, dúctil... y, en consecuencia, se escabulle de la rigidez de las categorías y de la estabilidad de lo nomológico (Feyerabend, 1975). Asimismo, la metodología experimental está repleta de suposiciones y prejuicios que provocan desajustes en su pretendida objetividad y universalidad (Feyerabend, 1984; Popper, 1963). Más aún si cabe, este prurito de traducir lo mental a lo cuantitativo se convierte en algo más que cuestionable ³ (Davidson, 1980; Quine, 1995) al tratarse de dos órdenes inconmensurables ⁴.

Así pues, la ciencia, en general, y las neurociencias, en particular, se ven sometidas a toda una serie de dificultades que imposibilitan ese imperialismo metodológico que tanto desean. Su acercamiento a la experiencia está repleto de problemas insalvables que invalidan su intento de establecerse como la única disciplina viable para acercarse a la esencia de la experiencia. De ahí que sea necesario que entre en un diálogo con otros espacios, o saberes, con el fin de obtener los máximos puntos de vista posibles en torno a la naturaleza de la experiencia. Es esencial que la ciencia, en primer lugar, acepte que no es el único campo que se ocupa fielmente de la experiencia del sujeto y, en segundo término, que se digne a entrar en un diálogo y colaboración con otros discursos o que abordan el experimentar del ser humano desde otras perspectivas.

Y es en este punto donde el arte puede tener una mayor relevancia en esta encrucijada ante la experiencia humana. La experiencia artística constituye una de las más fundamentales aproximaciones a la experiencia humana. Por ejemplo, la historia de la pintura puede ser leída como la historia de la búsqueda de la experiencia plena del ser humano. Movimientos tan dispares como el realismo, impresionismo, abstraccionismo o surrealismo son intentos de destilar la experiencia con el fin de alcanzar su mayor grado de pureza.

Para un epistemólogo como Feyerabend, el arte es una experiencia capaz de resolver problemas que la ciencia es incapaz de solucionar. Es decir,

los artistas han resuelto problemas que todavía confunden a serios pensadores objetivos (por ejemplo, cómo captar la subjetividad de una persona de una forma que la haga accesible a otros), y que sus medios de presentación son mucho más ricos, mucho más adaptables y mucho más realistas que los estériles esquemas que uno puede encontrar en las ciencias sociales (Feyerabend, 1984, p. 71).

La experiencia artística tiene la habilidad de aportar matices y aspectos de la experiencia humana que la rigidez del pensamiento científico jamás será capaz de vislumbrar (Feyerabend, 1984). Una de las razones de esta premisa radica en que, para Feyerabend, el estatuto de la experiencia estética será eminentemente *práctica*. El arte nos perturba, nos moviliza, apunta a la *acción*, a la *praxis*, y, de ahí que,

las ideas que usamos al actuar han superado el test de la práctica; han sido modificadas por emociones, deseo, sueños de quienes participan

en la acción (...), lo que significa que han absorbido una gran parte de la subjetividad de los agentes. Esta es, por tanto, la razón por la que no tengo nada que decir sobre problemas políticos, éticos, estéticos, científicos, etc.: una discusión abstracta de las vidas de gentes que no conozco, y cuya situación no me es familiar, no es sino una pérdida de tiempo” (Feyerabend, 1984, p. 79).

El arte, en tanto que acción, es vida, experiencia y experimentación (Argullol, 2000; 2006; 2010), espacio dinámico donde se materializa una experiencia de orden diferente a la que se establece en el resto de saberes. Es una experiencia viva, desnuda, carnal, donde los conceptos y las leyes dejan de ser válidas y el sujeto se sumerge en un abismo que lo modificará por completo (Argullol, 2010). El verdadero arte es conmoción, *catarsis*, pero no en un sentido aristotélico de *purificación*, sino de transformación, de metamorfosis de la subjetividad. La auténtica experiencia artística desestabiliza los cimientos del individuo, desestructura su pensamiento, su *logos*, para convertirlo en un individuo completamente diferente al que era antes de dicha experiencia.

La Escritura como Experiencia: Blanchot y la Experiencia Original

Esta necesidad del arte de convertirse en experiencia o de conducir a la experiencia originaria puede apreciarse en diferentes propuestas artísticas. Por ejemplo, y dentro del campo de la literatura, el conjunto de obras que configuran las tragedias de Esquilo, Sófocles o Eurípides deben ser consideradas como retratos que pretenden ahondar en la experiencia buscando capturar los fulgores de autenticidad de la misma. Lo mismo podría decirse de las obras de la literatura y del pensamiento místico de Eckhart, Silesius (Vega, 2011), Böhme, Tauler, San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús; de la *Bildungsroman* de los hermanos Schlegel, Novalis, Hölderlin, Goethe, Keats, Leopardi, von Kleist (Argullol, 1984); o bien de las tentativas contemporáneas vinculadas con la poética del silencio o con la desestructuración formal de la generación beat, entre los innumerables ejemplos que se podrían hallar a lo largo de la historia de la cultura occidental.

En la mayoría de estas tentativas, la escritura se define como una búsqueda de la experiencia auténtica, donde la palabra intenta conmocionar, evocar,

provocar y, finalmente, alcanzar un espacio de experiencia originario. Estas propuestas rechazan todo tipo de autoritarismo, sea del autor o del lector, y transitan a través de las fronteras formales, temáticas o estilísticas con la voluntad de palpar algún aspecto prístino del experimentar del sujeto.

El estatuto ontológico de la obra es, según palabras de Blanchot, solitaria y esencial, comunicable e inconclusa (Blanchot, 1955). Expresado en otros términos, la obra implica una *soledad esencial* en la que el trabajo que se plasma en ella jamás puede ser reducido a una mercancía acabada cuyo sentido último puede ser captado, con más o menos problemas, por el lector, y que es difundido, consciente o inconscientemente, por el autor. La obra, según Blanchot, “sigue siendo lo interminable” (Blanchot, 1955, p. 17). y asienta a su creador

a un trabajo ilusorio. Al final la obra lo ignora y vuelve a cerrarse sobre su ausencia en la afirmación impersonal, anónima, de que es, y nada más. Esto se traduce señalando que el artista, que sólo termina su obra en el momento de morir, nunca llega a conocerla (Blanchot, 1955, p. 17).

Es decir, la obra es un espacio esencial en el que quedan atrapados todos los agentes implicados en la experiencia de la lectura. El autor, nunca podrá leer su obra ⁵ puesto que se le escapan absolutamente todos los sentidos que esta posee en el momento en que se encarna sobre el papel. El escritor pierde la capacidad de enmarcar su obra como una voz de su yo. Más aún si cabe, debe renunciar a su yo en el instante en que afronta la escritura.

Por su lado, la palabra rompe con su uso cotidiano, el lenguaje es desalojado de su significación corriente. En la escritura, se retira “el lenguaje del curso del mundo” (Blanchot, 1955, p. 20). se elimina el poder del mundo que se trasluce en la palabra para erigirse en portadora del silencio ⁶, en transmisora de una nada que al mismo tiempo es ser ⁷.

El tiempo de la obra, a su vez, implica *la ausencia de tiempo*. Su temporalidad destroza las coordenadas del tiempo físico ⁸ y se convierte en un “tiempo donde nada comienza, donde la iniciativa no es posible, donde antes que la afirmación ya hay el regreso de la afirmación” (Blanchot, 1955, p. 23). Es una temporalidad no dialéctica, donde se anuncia lo ausente, en la que

lo presente no presenta nada, se representa, pertenece desde ahora en adelante y en todo tiempo al regreso. Esto no es, pero vuelve, viene como ya y siempre pasado, de modo que no lo conozco, pero lo reconozco, y este reconocimiento arruina en mí el poder de conocer, el derecho de percibir, de lo inasible hace también lo indesprendible, lo inaccesible que no puedo dejar de esperar, lo que no puedo tomar sino retomar, y no dejar nunca (Blanchot, 1955, p. 24).

Finalmente, el lector no es un ente que recibe, con mayor o menor dosis de pasividad, la obra, y que, finalizada la lectura, se encargaría de dotar de un sentido determinado y unívoco al texto. Para Blanchot, el lector, el receptor de la obra, es alguien que se mueve a través de la *mirada* y de lógica de la *fascinación*. Dicho en otras palabras, la mirada fascinada es un

poder que la neutraliza, que no la suspende ni la detiene, sino que, al contrario, la impide terminar nunca, le corta todo comienzo, hace de ella un neutro resplandor extraviado que no se apaga, que no ilumina, el círculo, cerrado sobre sí, de la mirada (Blanchot, 1955, p. 26).

De esta manera, el lector se encuentra en la misma tesitura que el autor, enfrascado en el seno de una diáspora perpetua de sentido que él jamás constituye ni constituirá. El espectador fascinado es alguien que, más allá de toda incapacidad de instituir sentido, se encuentra prisionero de una distancia inalcanzable, de una profundidad ilimitada que es el universo de la obra. Es

la mirada de la soledad, la mirada de lo incesante y de lo interminable donde la ceguera todavía es visión, visión que ya no es posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver, la imposibilidad que se hace ver, que persevera –siempre y siempre- en una visión que no terminó, mirada muerta, mirada convertida en el fantasma de una visión eterna (Blanchot, 1955, p. 26).

Sin embargo, esta mirada fascinada que capta lo que se halla oculto en la obra, ni mucho menos debe ser entendida como una capacidad del sujeto de apresar el sentido del texto. Como se ha destacado antes, el lector ni otorga sentido pero tampoco excava mediante su lectura la crisálida de palabras que

recubren un presunto sentido. En particular,

alguien está fascinado, y hablando con exactitud, no ve eso que ve, pero eso lo toca en una proximidad inmediata, se apodera de él y lo acapara, aunque lo deje absolutamente a distancia. La fascinación está fundamentalmente ligada a la presencia neutra, impersonal, el Uno indeterminado, el inmenso Alguien sin rostro. Es la relación que mantiene la mirada –relación neutra e impersonal- con la profundidad sin mirada y sin contorno, la ausencia que se ve porque ciega (Blanchot, 1955, p. 27).

Hay una relación de posesión, entendida ésta más desde una perspectiva místico-mágico-religiosa que de pertenencia voluntaria del sujeto. El universo que se establece con la obra es un microcosmos donde la experiencia originaria es crucial. Se lleva a cabo un vínculo con la realidad esencial del individuo, se desgajan las cadenas del mundo a medida que se adentra en el espacio generado por la obra. Dicho espacio puede ser designado de muchas maneras, según Blanchot –el *Afuera*, la *noche*, *intemperie*, *soledad esencial*...- pero lo que está claro es que la lectura abre al individuo a un mundo donde la realidad cotidiana abandona su sentido y lo sitúa en unas coordenadas esenciales, en un marco originario en el que se puede acceder a un horizonte prístino de su experiencia.

Schopenhauer y la Música como Manifestación de la Esencia

Esta capacidad del arte de configurar un espacio originario, una vía de acceso a la experiencia más prístina del individuo, no se circunscribe únicamente al mundo de la literatura, sino que también podemos hallarlo en el campo de la música. La experiencia musical es, según varias propuestas, uno de los medios más eficaces para conducirnos a un horizonte originario de la experiencia. Y en esta tematización de la música como guía hacia lo originario, las reflexiones de Schopenhauer son fundamentales. Fue uno de los autores que apostó más fuerte en la modernidad por la relevancia ontológica de la música como instancia que puede captar la esencia de lo real.

En términos generales, Schopenhauer es uno de los críticos más exacerbados del afán cientificista en su intento de abordar la totalidad de la realidad. Para él, la esencia del mundo, el núcleo de sentido de la realidad, es la *voluntad*

(Wille), en contraposición de la *representación* (*Vorstellung*), que constituye el mundo tal y como captan nuestros sentidos y razona nuestro entendimiento⁹. Ahora bien, para Schopenhauer el *mundo de la representación* es un mundo, expresado en términos kantianos, fenoménico y, en consecuencia, somero, superficial o, si se quiere, inauténtico. La esencia de la realidad, la *voluntad*, es aquello hacia lo que se debe dirigir el verdadero conocimiento.

Para tipificar este conocimiento, debemos desembarazarnos de todo lo que implica la lógica de la representación: la *voluntad de vivir*, la fenomenalidad del mundo, el yo y la satisfacción de sus necesidades, el *principium rationis*... Es decir, deberemos alejarnos de todas las realidades que nos anclan al mundo como representación y dirigimos a la *objetividad de la voluntad pura*.

De esta manera, por ejemplo, el yo debe desprenderse de su individualidad, cristalizada por todo aquello que constituyen sus intereses vitales¹⁰, mientras que el mundo, cuando se ultrapasa su dimensión de representación, desaparece en tanto que serie fenoménica. Dicho en otras palabras, a partir de la elevación hacia la *voluntad* (Schopenhauer, 1819) el correlato sujeto-objeto dejará de tener validez¹¹. En este punto, el yo es un ojo claro, diáfano, carente de refracciones al eliminar todo instinto e interés vital y, por ende, al cercenar su *voluntad de vivir*. Por su lado, el mundo aparece de una forma esencial como *voluntad* objetivada a través de los fenómenos.

Sin embargo, para describir la modalidad de conocimiento superior que capte esta alianza esencial, Schopenhauer se remitirá a la *Kritik der Urteiskraft* kantiana y a sus análisis sobre los juicios estéticos. Recordemos que para Kant los juicios estéticos atienden a la realidad de la cosa sin reclamar la presencia del aparato categorial del entendimiento (Kant, 1790). De esta manera, cuando el sujeto es capaz de observar el mundo sin la interferencia de los esquemas intelectuales, según Kant, se apreciarán las cosas tal y como son. Esta mirada sin óbices epistemológicos es lo que Kant designa como experiencia estética. No obstante, la operatividad de los juicios estéticos depende primordialmente de que el sujeto se desligue de todo tipo de interés¹² y sólo aquel que ha eliminado cualquier actitud interesada, estará en condiciones de tener la pura contemplación de las estructuras de la facticidad.

Pues bien, Schopenhauer toma todas estas consideraciones y las sitúa en el terreno del conocimiento propio de la *voluntad*¹³, llegando a afirmar que el arte se erige en el *órganon* por antonomasia del conocimiento¹⁴. El artista, según la propuesta schopenhaueriana, no ofrece al público ni un producto epistemológico ni un mandato ético, sino que plasma una realidad que no se circunscribe a la vida. Mediante el arte nos ubicamos en un contexto

contemplativo que deja al eterno presente de la voluntad su perpetua manifestación. Por consiguiente, en lo artístico alcanzaremos el auténtico conocimiento de lo real al desprenderse del mundo, con su irrealidad y sus imposiciones, y alojarnos en la *voluntad*.

Ahora bien no todas las disciplinas tienen la misma relevancia para llevar a cabo este cometido esencial. Por ese motivo, Schopenhauer establecerá una jerarquía estética, que, a su vez, corresponderá con los grados de manifestación de la voluntad. Dependiendo del grado de apertura que posibilita a la voluntad, habrá unas artes que se situarán por encima del resto. Concretamente, la jerarquía que realiza Schopenhauer es, siguiendo un orden de menor a mayor grado de relevancia: arquitectura, jardinería, pintura y escultura naturalistas, artes humanas (pintura histórica, arte poético) (Schopenhauer, 1819).

En esta clasificación, Schopenhauer excluye un arte que, aunque sea *de facto* plenamente coherente con ella, se halla al margen: la música. La razón de esta exclusión radica en que “en ella no conocemos la copia, la reproducción de alguna idea del ser del mundo: pero es un arte tan grande y magnífico, actúa tan poderosamente en lo más íntimo del hombre” (Schopenhauer, 2004, p. 311). Con ella sucede algo especial que la desvincula por completo del resto de disciplinas: no expresa, como las otras, la manifestación de la voluntad en ideas. No obstante, al ser un arte debe ser una forma de representación relacionada necesariamente con la voluntad. Así pues, sólo puede representar una cosa: la *voluntad* misma. En la música, consecuentemente, no se objetivan arquetipos de la *voluntad* sino el propio proceso, como dinamismo generador, en el que la voluntad se objetiva en ideas. Mostrará el proceso dinámico del que brota, a la sazón de la unidad de la voluntad, la pluralidad de ideas y formas fenoménicas.

Cada arte hace referencia a las diversas formas de objetivación, es decir, al fenómeno de la representación y, por ende, a las sombras de la auténtica realidad. De modo que, mientras que el resto de las disciplinas expresan idealizaciones de la voluntad, la música muestra la pulsión originaria de la que se cristalizarán dichas idealizaciones. Es de esta manera puesto que la música opera con sonidos, con procesos, con, tal y como ulteriormente observaremos en John Cage, *duraciones*. Un sonido engendra a otro por proceso de génesis. A su vez, la combinación musical permite generar formas comparables a vivencias y experiencias del sujeto.

Más aún, a diferencia del arte dramático, de la tragedia en especial, en la música no hay palabras, es decir, no hay condiciones para efectuar el

juicio moral que se efectúa en las artes dramáticas. Hay el puro proceso de manifestación y transformación de formas. Es una universalidad que no se encuentra circunscrita en la encrucijada de los idiomas concretos de cada artista y de cada oyente. De ahí que se excluya a la ópera ya que desvirtúa el momento prístino del proceso al presentar la palabra. La ópera es un género híbrido que introduce en su dinamismo la lógica del habla¹⁵ y, por ello, se aleja de la pureza ontológica que exige el movimiento originario de la *voluntad*.

Así pues, la música goza de una importancia fundamental para Schopenhauer en tanto que se adentra en el abismo esencial de la realidad y, en consecuencia, en el hontanar de la experiencia del sujeto. Dinamita el armazón conceptual, egoísta, causal, cientificista que constituye el mundo como representación y sitúa al sujeto ante su verdadera experiencia, que jamás será suya en términos egocéntricos, la *voluntad*.

John Cage: Ante el Abismo de las Duraciones

El arte debe ser experiencia. Si pretende tener algún tipo de validez, debe convertirse en una instancia vital y apostar por adentrarse en el fulgor de la experiencia y dejarse engullir por su vitalidad. Blanchot defendía una escritura en la que las coordenadas tradicionales de autor-receptor se desmoronaban ya que, esencialmente hablando, la obra es un espacio originario de experiencia. Con Schopenhauer, el arte, en general, y la música, en particular, se convertía en un proceso en el que se manifestaba la esencia de la realidad y, consecuentemente, la verdadera experiencia. En la propuesta de John Cage hay una apuesta por una radicalización de la experiencia artística hasta alcanzar el paroxismo. La visión que tiene Cage del arte y, en especial, de la música –su arte–, se enlaza con la necesidad de ser experimentada hasta sus raíces más profundas. La música es experiencia y, como tal, se liga estructuralmente a aquel que la escucha. Lo musical consiste en una

organización de sonidos, silencios, y duraciones que construyen edificios audibles. La escucha de la música se efectúa en un recorrido que habita una casa, un laberinto, un jardín sonoro. Componer y escuchar música es a veces edificar arquitecturas audibles (Pardo Salgado, 1999, p. 9).

Es un mosaico de diferentes instancias entre las que destaca, por encima del

resto, su carácter de *duración*. Es una cadencia, movimiento, algo fluido que circula para conmocionar a todos los agentes implicados en su circulación. Hasta aquí, la coincidencia con Schopenhauer es plena. No obstante, Cage se empieza a alejar en el instante en que rechaza la utilización de la música para fines epistemológicos o metodológicos. La obra musical es un *continuum* de duraciones pero jamás, según Cage, podrán encuadrarse en unas instancias que persigan un método para exhumar o adueñarse de una realidad determinada. La música es duración y, en consecuencia, experiencia. Más allá de esto, no es nada.

Penetrando en los diferentes elementos que entran en juego en el proceso de composición de la pieza musical, Cage rechaza con virulencia la tradicional delimitación entre sonido, ruido y silencio. Esta diferenciación, en el momento de la elaboración musical, debe ser extirpada porque cualquier elemento es esencial para generar la obra. La perspectiva tradicional en la composición intentaba eliminar patrones como el silencio o el ruido, al ser elementos que no ligaban con la fluidez de la melodía, sin embargo para Cage son cruciales:

dondequiera que estemos, lo que oímos más frecuentemente es ruido. Cuando lo ignoramos, no molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. El sonido de un camión a cincuenta millas por hora. La estática entre emisoras. La lluvia. Queremos capturar y controlar estos sonidos, y usarlos no como efectos sonoros sino como instrumentos musicales (Cage, 1999. p. 51).

Tanto el ruido como el silencio son ingredientes vertebradores. En realidad, lo que subyace a este planteamiento es la eliminación de la estructura armónica tradicional. La razón de esta ruptura estriba en que la armonía tradicional funciona gracias a la complicidad de una concepción intelectualista de la obra. Expresado en otras palabras, Cage

abandona la casa del sonido y denuncia que el recorrido que se produce en esos edificios armónicos se guía por un oído intelectual más que por un oído sensible. Cage piensa que los métodos actuales de enseñanza musical impartida en los Conservatorios muestran una actividad mental que crea relaciones pero olvida lo fundamental, el sonido (Pardo Salgado, 1999, p. 10).

Con su concepción de la música, pretende superar las barreras que impone la armonía puesto que estas encubren una relación conceptual e intelectualista con la melodía que invalida toda experiencia estética auténtica y plena. Esta ruptura puede observarse diáfananamente en sus ejercicios de *cadencia rota*, donde

entrar en el bosque de la música será obligar al oído a pasar por lo inesperado, por los sonidos no reconocidos, simplemente a escuchar. El paseo por el bosque de la música requiere primero dirigir los pasos hacia la no intencionalidad para escuchar el sonido fuera de la medición que lo acota en una nota y establece su relación en el sistema (Pardo Salgado, 1999, p. 11).

Ahondar en el cosmos musical requiere el abandono del pensamiento conceptual para adentrarse en una imbricación entre elementos tan dispares como el sonido, ruido o silencio. De lo que se trata es de generar duraciones que no puedan acotarse a la mera relación sistemática de la notación musical de manera que se “crea un bosque que deja el oído a la intemperie. Un bosque de sonidos, silencios, ruidos y duraciones que hacen olvidar los contornos que distinguirán el sonido musical” (Pardo Salgado, 1999, p. 11).

Esta unión de elementos tan dispares, esta imbricación de realidades tan complejas, implica partir de la duración sin categorías, jerarquías o medidas preestablecidas. La génesis musical se ubica en la duración. Cualquier intento de fundar lo musical en otro parámetro no deja de ser un ademán más para salvaguardar la integridad del pensamiento conceptual, lo cual repercutirá en la consideración que se haga de la relación entre las notas. Cuando impera el intelectualismo y la categorización, el vínculo entre las notas es medible, cuantitativo y, por consiguiente, traducible a términos numéricos. Cuando sucede este hecho, la estructuración melódica pierde, según Cage, su carácter dinámico y se transforma en algo anquilosado, calculable y muerto. Por el contrario, la apuesta por la duración es una ruptura para con la medición inherente en la concepción tradicional de la música.

Para defender esta perspectiva, más allá de la *cadencia rota*, Cage se sumerge en un particular acto de artesanía creando el *piano preparado*:

reinventa el piano al manipularlo poniendo entre las cuerdas, a diferentes longitudes, materiales que modifiquen las cuatro características básicas del sonido: la duración, la amplitud, la frecuencia y el timbre. Así, el

piano se metamorfosea convirtiéndose en un medio de generar nuevos sonidos y no en un fin al que acoplar los sonidos preexistentes (Pardo Salgado, 1999, p. 12).

El instrumento debe ser un dispositivo que genere duraciones, es decir, nuevas sonoridades que rompan con toda lógica preestablecida. El sonido no es algo preexistente que deba ajustarse a la materialidad del instrumento sino que, por el contrario, es lo instrumental quien debe transformarse en un medio en el que se gesten sonoridades novedosas. Existe una organización sistemática de la experiencia musical en el momento en que la entendemos como producción instrumental que mimetiza lo establecido en la notación de la partitura. En palabras del propio Cage,

si la palabra “música” se considera sagrada y reservada para los instrumentos de los siglos dieciocho y diecinueve, podemos sustituirla por otro término más significativo: organización del sonido (Cage, 1999, p. 52).

En toda esta nueva consideración de la música, el ruido y el silencio se erigen en elementos esenciales, tal y como se ha observado. En particular, el silencio es una realidad que obsesiona a Cage hasta el punto que necesita captarlo en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. Sin embargo, allí

en este cuarto silencioso escucha dos sonidos, uno agudo y otro grave. Son los sonidos de su sistema nervioso y de la circulación de su sangre. Esta experiencia le enseña que el silencio no existe como posibilidad de vivencia, que siempre hay sonido (Pardo Salgado, 1999, p. 13).

El silencio absoluto es una quimera, en realidad está preñado de sonoridad. No existe porque siempre se manifiesta como sonido o multiplicidad de sonidos. Así pues, el silencio, de forma análoga al ruido, se integrará en la temporalidad melódica, entendiéndola esta siempre como duración. Es bajo esta premisa como debe concebirse una de las obras más notorias de nuestro autor, 4'33, catalogada como su primera obra silenciosa. En realidad, la obra estaba compuesta de tres movimientos (Pardo Salgado, 1999), los célebres:

I
TACET

II
TACET

III
TACET

Con ellos nuestro autor lo que pretendía es dejar al libre albedrío la composición, interpretación y escucha de la obra. Estos movimientos tenían la peculiaridad que debían ser entendidos de una forma absolutamente aleatoria, ya que “la partitura no es más una notación de signos abstractos susceptibles de ser traducidos sonoramente, sino un manual de instrumentos. Algo a hacer. Música igual a ACCIÓN” (Barber, 1985, p. 33)

La duración, 4’33, había surgido por puro azar. Sin embargo, el gran objetivo de Cage era que en ningún momento se fetichizase el azar. De modo que la “duración” será esta (4’33) o cualquier otra. La indeterminación, por la que Cage aboga, afectará también a la duración que estalla en manos del intérprete: él tendrá que “programar” el tiempo (Barber, 1985, p. 32)

Por lo que concierne a su ejecución, resaltar que es independiente la utilización de cualquier instrumento puesto que

el instrumento, sea piano o cualquier otro u otros, amén de fuente sonora, deviene “objeto”: que está ahí ocupando un espacio; que se abre o se cierra, que se ensucia y se limpia. Mueble, y mueble viejo, en casa nueva. Fluxus sacará las consecuencias (Barber, 1985, p. 33).

Como se destacó en anterioridad, el medio objetivo que es el instrumento no deja de ser un espacio en el que fluyen y se gestan duraciones novedosas, donde el ser del sonido pasa a tener un estatuto ontológico de multiplicidad radical y, debido a ello, “el sonido musical deja de ser la acotación de una vibración en una nota y pasa a vibrar por sí mismo, exhibiendo su multiplicidad” (Pardo Salgado, 1999, p. 14).

Merced a esta nueva dinámica, que encarna en sus primeras obras silenciosas, rompiendo con las categorías y el conceptualismo propios de la tradición, se hace trizas la tripartición clásica de compositor-intérprete oyente. En este punto, coinciden las propuestas de Cage y Blanchot¹⁶, puesto que se elimina

toda intencionalidad y subjetividad en la generación y recepción de la obra. Imbuido por el budismo, Cage aboga por eliminar el yo al ser una instancia represora que invalida cualquier experiencia artística. El ego, concretamente, es una instancia “que controla el gusto y la emoción. Gusto, memoria y emoción hacen del yo un muro que impide la percepción de la abundancia que oculta el edificio musical” (Pardo Salgado, 1999, p. 15).

El objetivo no es otro que restituir el verdadero sentido de la experiencia de la obra, en tanto y cuanto híbrido de duraciones. Para que se lleve a puerto será necesario acabar con la imagen del sujeto como ideal regulativo de la obra. El yo debe dejar de actuar como emisor de preceptos valorativos y normativos. Con ello, se rompe la dicotomía sujeto-objeto al existir una esencial imbricación de todas las instancias que participan en la experiencia de la música. Dicho en otros términos, el rechazo del dualismo se produce porque

la actividad del compositor y la del oyente se fundarán en la aceptación. La aceptación supone un nuevo modo de ser en el mundo. El rechazo de la teleología del arte y del hombre. Las consecuencias que se derivan de esta posición será la desaparición de la noción de obra y la indistinción entre arte y vida (Pardo Salgado, 1999, p. 15).

Ulteriormente, se recuperará esta tesis acerca de la indistinción entre vida y arte pero, por el momento, puede aseverarse la necesidad de eliminar el estatuto de obra, autoría, intérprete y espectador. Todos estos elementos se enmarcan en el seno de la misma experiencia. Son las piezas de la misma obra de teatro, con la peculiaridad de que no hay teatro ni representación: sólo experiencia.

Si no existe separación entre instancias no nos debe extrañar la temática de la *nada-enmedio*:

entre las cosas no hay nada, que nada las separa. La nada que está entre las cosas, los sonidos, sean como centros que irradian en todas las direcciones interpretándose. Este dejar que las cosas sean centros convierte también al hombre en una especie de centro vacío dispuesto a la aceptación (Pardo Salgado, 1999, p. 16).

No hay un único centro sonoro sino que hay muchos y todos ellos irradian una multiplicidad de duraciones que se penetran mutuamente. No existe el

vacío entre las sonoridades puesto que la totalidad de la obra no es otra cosa que una amalgama de duraciones interpenetradas. La duración es la fuente, el resto de elementos son productos de la experiencia que genera esta unión de duraciones.

Si se asume con radicalidad la no intencionalidad, la primacía de la duración, y la ruptura con la concepción melódica tradicional, el azar gozará de una ingente relevancia. Tal y como puede apreciarse en piezas como *Credo in us* o *Imaginary Landscape no. 4*, el azar juega un papel esencial y, a partir de esta indeterminación estructural, Cage se adentra plenamente en la temática de la desaparición de la noción de *obra*. De esta manera, el azar posibilita a Cage

una disciplina sin intencionalidad y un acercamiento al modo en que opera la naturaleza. La antigua pared de la armonía pasa a ser ahora el equilibrio que aparece cuando se deja ser a las cosas y a los sonidos (Pardo Salgado, 1999, p. 18).

De lo que se trata es de eliminar cualquier ideal de representación para abogar por la apertura a una experiencia bruta, originaria, prístina, “no catalogada” (Pardo Salgado, 1999, p. 18). Hay que romper con el ideal mimético y adecuacionista y dejar que las cosas sean en sí mismas, y no imponerles ningún tipo de esquematismo o concepto. Y, al deshacernos de toda esa superestructura intelectualista, se tendrá como resultado la irrupción de la experiencia desnuda, carente de toda intencionalidad, teleología e intelectualismo. De modo que, la música será

afirmación de vida que no pretende hacer surgir el orden del caos, o lo determinado de lo indeterminado, sino simplemente que la gente se despierte al hecho de vivir liberándose de sus ideas y deseos. Se da un paso así a lo que él denomina una música ecológica, una música que permite habitar el mundo en su totalidad y no fragmentado por lo mental (Pardo Salgado, 1999, p. 18).

Esta afirmación de la vida es otra de las cuestiones que separa a Cage de las tesis anteriormente expuestas por Schopenhauer. Si para el filósofo alemán sólo la música es la condición de posibilidad de que el mundo, en tanto que juego dialéctico entre voluntad y representación, quede visibilizado en su mismidad, el arte, no obstante, sigue siendo un acto que se transmite a un espectador determinado. En tanto que tal, lo estético se yergue en un espectáculo

dentro del espectáculo que garantiza el movimiento de distanciación del mundo fenoménico. Gracias a ello, el sujeto se desvincula de sus intereses y puede acceder a la voluntad. De ahí la *función terapéutica del arte* puesto que, mientras dura la vivencia artística, el individuo se halla separado de su voluntad de vivir, es decir, de sus intereses egocéntricos. Pero esta situación será efímera. En concreto tendrá la vigencia de la pieza en cuestión y, una vez finalizada o interrumpida, emergerá nuevamente el dolor que conlleva el yo y sus intereses. En consecuencia, se trata más de un sedante para la existencia que de una verdadera ruptura ontológica.

Cage tomaría sin paliativos las tesis del juicio *estético kantiano*, pero reprocharía a Schopenhauer la imposibilidad de apreciar la obra más allá de la tripartición clásica de compositor-intérprete oyente. Es esa demarcación la que provoca, en primer término, considerar el arte como un espectáculo (para que una realidad sea considerada como espectáculo debe haber una distinción entre agente-actor del mismo y paciente-receptor que lo reconoce en tanto que tal) así como un analgésico fugaz (al no haber tripartición, no existe la obra, sólo hay experiencia de duraciones que carecen de limitación temporal).

Esta indistinción de las instancias que tradicionalmente habían configurado la constelación musical (compositor, intérprete, oyente), así como la apertura a la experiencia plena que conduce la indeterminación, posibilitan una aproximación de la música al modo en que obra la naturaleza (Pardo Salgado, 2014). Al reinar el azar, la duración y la unión, la melodía actuará de la misma manera en que lo hace la naturaleza, será una entidad que carece de reglas y que opera desde la espontaneidad absoluta para hacer brotar experiencias en aquel que la experimenta. Este fenómeno se observa en el *happening*. En el espacio que genera el *happening* se da la multiplicidad de acontecimientos que carecen de centro. Es la experiencia de la confusión, de la unión y simultaneidad de todos los elementos que forman parte de la melodía.

Sin embargo, la consideración del *happening* y, en consecuencia, de la música como modalidad de experiencia esencial, requiere de la participación del oyente. La experiencia que provoca el arte no nos arroja a una pasividad radical en la que se recibe la duración de la melodía y se la experimenta pasivamente, sino que, por el contrario, requiere de la complicidad del receptor. El oído se encuentra en la encrucijada de duraciones, se ubica

a la intemperie escuchando el sonido que no cesa, escuchando a través del sonido y no de las ideas. Una escucha que surge del desconocimiento, de una atención a ese bosque que sólo remite al sonido mismo. La

escucha de Cage es una acción, una percepción activa que convierte ese acto en una “permeabilidad generalizada” (Pardo Salgado, 1999, p. 21).

Esta permeabilidad depende de la aceptación, donde se lleva a cabo una activación inmediata de la escucha, es decir, “se trata de la aceptación de un acontecer sensible en el que no se puede distinguirse entre contenido de la experiencia y la experiencia como tal. El contenido no se contiene en ningún molde o modelo conceptual” (Pardo Salgado, 1999, p. 21).

El arte es modificación y producción de experiencia. La música altera la capacidad de experimentar del sujeto afectándolo irremediabilmente en su relación con lo real. Como asevera Carmen Pardo, “el arte pasa a ser auto-expresión a ser auto-alteración” (Pardo Salgado, 1999, p. 21). Por ese motivo, la escucha debe desprenderse de cualquier juicio de valor ya que este deforma la experiencia. Como sucedía con los *juicios estéticos* kantianos, la regulación de las valoraciones impide la apertura necesaria para que se dé lugar la plena experiencia melódica. Se trata entonces de una escucha dirigida en la que no se experimenta la duración, sino que se destruye la experiencia al obstaculizarse, por un lado, la creación y la percepción, y, por el otro, al solidificarse y anquilosarse la capacidad de experimentar del individuo. Los valores, en realidad, no forman parte del sonido sino que son injertos dañinos que el sujeto introduce a la sonoridad para apropiársela. La valoración es afán de posesión y, por ende, aniquilación de la experiencia auténtica.

Conclusiones

Este estudio ha pretendido mostrar de qué manera el arte puede integrarse en un diálogo interdisciplinar en torno a la experiencia del ser humano. La experiencia artística, en tanto modo de experimentar, capta aspectos de la experiencia que se le escapan al discurso científico. En la actualidad, la ciencia busca exhumar los patrones que regulan la experiencia humana a través de la neurociencia. La experiencia originaria se le escabulle puesto que opera mediante conceptos, experimentos, patrones normativos que únicamente capturan la superficialidad de lo experienciable. Toda su riqueza ontológica, sin embargo, se le escapa de sus redes conceptuales y experimentales.

Por ello, la ciencia no debería estipularse como la metodología dominante para abordar la experiencia y debería entrar en un diálogo e interrelación con otros campos. Y es aquí donde el arte juega un papel crucial. Como se ha

observado en los casos de Blanchot, Schopenhauer o Cage, el arte se sitúa en un horizonte donde palpa lo prístino de la experiencia. Para Blanchot, la escritura es la creación de un espacio de multiplicidad de sentido en el que lo que prima es la pureza de la experiencia de la obra. En ese universo, se desvanecen las categorías de autor, lector, tiempo, y se gesta un cosmos de soledad, de *afuera*, en el que lo esencial será la experiencia originaria.

La música, por su lado, en tanto que proceso, movimiento, interpenetración de duraciones, se erigirá en otro espacio artístico en el que se manifestará la esencia de lo real, según Schopenhauer, y la experiencia en su grado más elevado de pureza, según Cage. La música nos alejará del mundo como representación, de la realidad como fenómeno, y encarnará en su movimiento el ser de la experiencia y de lo real. A su vez, para Cage la música debe ser experiencia y, para ello, debería desprenderse de todas aquellas manifestaciones de la tradición que se guía por el racionalismo, lo conceptual y lo normativo. De lo que se trataría es de adentrarse en un actuar esencial, donde el individuo se encuentra aunado esencialmente con su realidad, y se hacen trizas las dicotomías clásicas de sujeto-objeto, autor-espectador... para zambullirse en la plenitud ontológica de la realidad y de la experiencia.

Notas

¹ La lectura arquetípica del paso del mito al logos se ubica en este punto en el que, gracias a las tentativas de los físicos se introduce el lenguaje de la ciencia en el mundo occidental. No obstante, la práctica protocientífica (experimentalismo, control de la realidad...) se inicia varios siglos atrás con los mesopotámicos, los egipcios...

² Si las *Geisteswissenschaften* se caracterizan por una apuesta por la comprensión, entendiéndola ésta como una facultad con un estatuto imaginativo que carece de fin y que siempre se halla relacionada, pero no adecuada plenamente, con el objetivo de comprensión (que no deja de ser otra que la vivencia del sujeto, la experiencia de la subjetividad); el discurso neurocientífico parece subvertir esa lógica al adueñarse del terreno experiencial. Para materializar dicha subversión, adopta los ropajes de la metodología de las ciencias del espíritu (su tarea pretende comprender los diferentes elementos que configuran la vivencia del individuo, entendiéndola dicha tarea como un proceso que adolece de fin, que depende de la tradición en la que se inscribe su investigación...). Ahora bien, hablamos de ropaje y, como tal, es algo superficial debido a que en ningún momento el discurso neurocientífico pretende separarse *de facto* de la tradición científica, al buscar explicaciones causales y conexiones nomológicas entre

el contenido de la experiencia y su correlato neuronal. Expresado en otros términos, el paradigma neurocientífico acaba cayendo en las redes del cientificismo más acuciante al pretender establecer leyes causales inviolables en su objeto de estudio. Con ello a lo que nos conducen sus consideraciones no es a otro lugar más lejano que las aporías propias de la ciencia en su intento de abordar la experiencia del sujeto.

³ Quine (Quine, 1995) y Davidson (Davidson, 1980) otorgan la demoledora crítica de la inescrutabilidad de la referencia o, dicho en otros términos, de la intraducibilidad de los elementos mentales a términos materialistas. Son dos órdenes de lo real completamente inconmensurables y específicos y, por ese motivo, cualquier tentativa de reducir lo uno a lo otro, caerá en la aporía de traducir una realidad con la discursividad propia de la que ejerce el papel de traductor. En ningún caso será capaz de abordar la verdadera naturaleza de aquello traducido.

⁴ Para ver un análisis exhaustivo de las dificultades de la neurociencia para captar todos los aspectos de la experiencia del sujeto, así como las aporías que alcanza véase: Alonso Cano, O (2015). *Experiencia de la ausencia*. Barcelona: Editorial Anthropos.

⁵ Es esencial en este punto la temática de Blanchot del *Noli me legere*, en la que se transite la imposibilidad del autor de aproximarse a su obra. Dicho en otras palabras, la verdadera escritura deviene en una instancia que se le escapa por completo a su creador. Sin embargo, lejos de considerarse como algo negativo, o que conduzca a la frustración, es, en realidad, el único modo que tiene de relacionarse con ella. En el *Noli me legere*, el escritor es alejado de su obra y “lo obliga a regresar a ese “espacio” donde había entrado para transformarse en el sentido de lo que debía escribir. De modo que ahora vuelve a encontrarse como al comienzo de su tarea, encuentra la vecindad, la intimidad errante del afuera donde no puedo instalarme” (Blanchot, 1955, p. 18).

⁶ De ahí que, “escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirse en eco, de alguna manera debe imponerse silencio” (Blanchot, 1955, p. 21).

⁷ “Escribir nunca consiste en perfeccionar el lenguaje corriente, en hacerlo más puro. Escribir comienza sólo cuando escribir es la aproximación a ese punto donde nada se revela, donde, en el seno de la disimulación, hablar aún no es sino la sombra de la palabra” (Blanchot, 1955, p. 42).

⁸ En este punto, Blanchot se encamina hacia la propuesta de autores como Nietzsche, Bergson, Heidegger o Merleau-Ponty en las que se establece una dicotomía entre, por un lado, el tiempo que marca la física y el mundo de la cotidianidad, y, por el otro, el tiempo vivencial, experiencial, en el que lo esencial es la vivencia y no la cronología, donde no existe propiamente la tríada clásica *pasado-presente-futuro* sino que lo que prima es el fulgor de la experiencia, su dinamismo ontológico.

⁹ Como es sabido, el mundo de la representación está fundamentado por *el principio de razón suficiente* (*principium rationis*, *Satz vom Grunde*) que nos conduce al hecho de que todo lo que podemos conocer acaba remitiendo a una determinada causa o razón de ser. Nuestra percepción de la realidad, bajo el sortilegio de la *representación*,

se moverá bajo estos parámetros etimológicos. Evidentemente que este espacio será el propio de la disciplina científica y, por ese motivo, el conocimiento propio del mundo como representación será el científico.

¹⁰ A este yo desinteresado, Schopenhauer lo designa de varias maneras, a lo largo de su obra. Antes de 1818, lo denominaba *conciencia mejor*, puesto que acarrea una forma de conocimiento superior al evadirnos de los intereses vitales. No obstante, acabará abandonando esta acuñación ya que la noción de *conciencia* (Bewusstsein) se encuentra vinculada estrechamente al idealismo y, por consiguiente, al ideal de la representación. Por ese motivo, Schopenhauer, ulteriormente, designará esta yoidad como *sujeto puro de conocimiento, sujeto desprovisto de voluntad* (entendida esta voluntad como *voluntad de vivir* y, consecuentemente, como ligada irremediabilmente a los intereses vitales), *el ojo claro del mundo o el claro espejo de la esencia del mundo*.

¹¹ Dejará de ser entendido en términos de *fenómeno*, es decir, de *Erscheinung*, de engaño.

¹² Para Kant, existen dos tipos de interés: el teórico y moral.

¹³ No obstante, debe atenderse al hecho de que Kant no cesa de recordarnos que los juicios estéticos adolecen de conocimiento y únicamente son instancias que nos llevan al goce estético. Dicho en otros términos, no tienen *validez epistemológica* pero sí *validez vivencial*.

¹⁴ Ya Schelling, en 1801, con su *Sistema de idealismo transcendental* expuso esta tesis. Cada producto artístico tiene la capacidad de conocer la objetividad y, por ende, se yergue en el paradigma filosófico central. No obstante, a diferencia de Schelling, el arte no nos da acceso a un Absoluto como unión de libertad y naturaleza, sino que ofrece una experiencia de la *voluntad*.

¹⁵ No obstante, para Schopenhauer hay un autor que se escabulle de esta lógica perversa de la ópera: Rossini. En su ópera el texto es una instancia superflua y la primacía está en el devenir puro de la música.

¹⁶ No únicamente coincide con Blanchot en este punto, sino también con autores como Nietzsche, Bergson, Merleau-Ponty o Deleuze, entre otros muchos. Para todos ellos, lo esencial se encuentra en despojarse de los límites que genera el yo que, con sus expectativas, deseos, frustraciones..., constriñen al sujeto encadenándolo en la inautenticidad e impidiéndole una experiencia plena.

Referencias

- Alonso Cano, O. (2015). *Experiencia de la ausencia. Incapacidad científica para abordar lo prerreflexivo*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Argullol, R. (2000). *Aventura. Una filosofía nómada*, Barcelona: Nuevas Ediciones DeBolsillo, SL.
- Argullol, R. (2006). *Breviario de la aurora*, Barcelona: Editorial Acanalado.
- Argullol, R. (1984). *El Héroe y el único*. Madrid: Taurus Editorial. (Barcelona: Editorial Acanalado Quaderns Crema, S.A., 2008).
- Argullol, R. (2010). *Visión desde el fondo del mar*, Barcelona: Editorial Acanalado.
- Barber, Ll. (1985). *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Blanchot, M. (1955). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós. 1995.
- Cage, J. (1937). *El futuro de la música: credo*. En Cage, J. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia. (Pardo Salgado, Carmen (Ed.).
- Damasio, A. (1994). *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*. Barcelona: Editorial Crítica. 2006.
- Davidson, D. (1980). *Filosofía de la psicología (Edición bilingüe)*. Barcelona: Editorial Anthropos. Promat, S. Coop. Ltda. (1994).
- Feyerabend, P.K. (1975). *Against Method: Outline of an Anarchist Theory of Knowledge*. London: New Left Science. Tercera edición 1980: Verso Books.
- Feyerabend, P.K. (1984). *Adiós a la razón*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A.
- Kant, I. (1790). *Kritik der Urteilskraft*. Berlin und Libau: Lagarde und Friederich. Consultada: *Kritik der Urteilskraft Kant's gesammelte Schriften*. (V), Berlin: Reimer. (1974).
- Pardo Salgado, C. (1999). “Prólogo”. En Cage, J. (1999). *Escritos al oído*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia.
- Pardo Salgado, C. (2014). *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*. Madrid: Editorial SextoPiso.
- Popper, K. R. (1963). *Conjeturas y Refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*. Barcelona y Buenos Aires: Ediciones Paidós, Ibérica, S.A. y SAICF . 1983, a partir de la 4ª edición en inglés de 1972.
- Quine, W.V. (1995). *Selected logic papers. Enlarged edition*. Cambridge: Harvard University Press.

Schopenhauer, A. (1819). *El mundo como voluntad y representación*.

Madrid: Editorial Trotta, S.A. (2004).

Vega, A. (2011). *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan*. Barcelona: Fragmenta Editorial.

Oriol Alonso: Profesor en Universidad de Barcelona (Facultad de Psicología), UOC (Facultad de Psicología), Escuela Universit ria Formatic Barcelona (Facultad de Turismo).

Contact Address: Passeig de Gr cia, 66, 08007, Barcelona.

E-mail address: oriolalonsocano@hotmail.com

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Ramón Reig y Salvador Dalí: Coincidencias Biográficas y Analogías Artísticas entre Dos Pintores Coetáneos y Afines al Paisaje del Ampurdán y al “Espíritu Ampurdanés”

M.Nieves Sala Reig¹

1) Universitat Autònoma de Barcelona (España)

Date of publication: October 3rd, 2016

Edition period: October 2016 - February 2017

To cite this article: Sala, M. (2016). Ramón Reig y Salvador Dalí: coincidencias biográficas y analogías artísticas entre dos pintores coetáneos y afines al paisaje del Ampurdán y al “espíritu ampurdanés”. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4(3), 272-299. doi: 10.17583/brac.2016.2077

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2016.2077>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY). The indication must be expressly stated when necessary.

Ramón Reig and Salvador Dalí: Biographical Coincidences and Artistic Analogies Between Two Contemporary Painters Attached to the Empordà Landscape and to the “Empordanese Spirit”

M. Nieves Sala Reig
Autonomous University of Barcelona (Spain)

(Received: 5 May 2016; Accepted: 14 July 2016; Published: 3 October 2016)

Abstract

This article aims to evoke common aspects in the biography and works of two contemporary painters, Ramón Reig Corominas (Manila, 1903-Figueres, 1963) and Salvador Dalí Domènech (Figueres, 1904-1989). In the first place, it recalls the friendship and the education which both of them received from their teacher Juan Núñez, the settings which they painted together from nature and the collective exhibitions in which both artists took part. In the second place, it emphasizes the common criticisms which they aroused and the similar aspects in their painting: the verism of their technique, their attachment to the Empordà landscape and the academicism which they both cultivated. Finally, it refers to the articles written by Reig about Dalí, underlining the personality of these two artists and the esteem they manifested for each other, sharing what we might call the “Empordanese spirit”.

Keywords: Dalí, landscape, Reig, Empordà, painting, verism, academicism.

Ramón Reig y Salvador Dalí: Coincidencias Biográficas y Analogías Artísticas entre Dos Pintores Coetáneos y Afines al Paisaje del Ampurdán y al “Espíritu Ampurdanés”

M. Nieves Sala Reig
Universidad Autónoma de Barcelona (España)

(Recibido: 5 Mayo 2016; Aceptado: 14 Julio 2016; Publicado: 3 Octubre 2016)

Resumen

El presente artículo trata aspectos comunes en la biografía y obra de los pintores coetáneos Ramón Reig Corominas (Manila, 1903 – Figueras, 1963) y Salvador Dalí Domènech (Figueras, 1904 - 1989). En primer lugar, se alude a la amistad y formación que ambos recibieron del profesor Juan Núñez, a los parajes que pintaron juntos del natural y a las exposiciones colectivas en las que coincidieron. En segunda instancia, se hace hincapié en las críticas conjuntas que recibieron y en los aspectos afines de su pintura: el verismo de su factura, el apego al paisaje del Ampurdán y el academicismo que ambos cultivaron. Finalmente se hace referencia a los artículos que Reig escribió sobre Dalí incidiendo en la personalidad de los artistas y el aprecio que se profesaron compartiendo lo que podríamos llamar el «espíritu ampurdanés».

Palabras clave: Dalí, paisaje, Reig, Empordà, pintura, verismo, academicismo.

Ramón Reig Corominas (Manila, 1903 – Figueras, 1963) y Salvador Dalí Domènech (Figueras, 1904-1989) fueron dos pintores figuerenses, coetáneos y amigos desde la infancia, que compartieron la formación del profesor Juan Núñez, salieron a pintar juntos del natural, coincidieron en exposiciones colectivas y recibieron críticas conjuntas. A pesar de las notorias divergencias en el contenido de su pintura, existe lo que podríamos llamar un «espíritu ampurdanés» –reflejado, por ejemplo, en la complicidad entre ambos pintores o en su inclinación por plasmar el paisaje de la comarca en sus composiciones–, que los vincula en aspectos clave de su obra.

Nace una Amistad. Orígenes y Etapa Formativa

La relación entre Ramón Reig y Salvador Dalí procede de la amistad de sus respectivas familias y de la época en que se reunían, los domingos por la tarde, en la casa modernista que los Reig tenían en Vilabertrán. Los jóvenes Ramón y Salvador pintaban el paisaje de este entorno, especialmente el lago y la canonjía, y la vista panorámica que se divisaba desde la torre circular, rodeada de ventanas, de la que disponía la casa. Un auténtico mirador del Ampurdán que les permitía contemplar un horizonte único: una extensión comprendida desde el Canigó nevado hasta el golfo de Rosas. Esta perspectiva completa de la llanura altoampurdanesa influyó para siempre en la iconografía paisajística de ambos artistas.

Eran los años de la adolescencia, entre 1916 y 1920, cuando les acompañaban sus respectivas hermanas, Lolita Reig y Anna Maria Dalí, quien recordaba, en su libro *Salvador Dalí visto por su hermana*, aquella época: «El acuarelista Ramón Reig tenía entonces la edad aproximada de mi hermano, siendo uno de sus amigos más íntimos. Juntos contrataban modelos y pasaban largas horas pintando» (1983, p. 50). Por ejemplo, se conoce un dibujo, *La Llúcia*, de Reig, expuesto en 1922, así como el óleo *Retrat de la Llúcia* (1917), de Dalí, en los que ambos artistas retratan a Llúcia de Gispert de Moncanut, la niñera que cuidaba a Salvador y Anna Maria cuando eran niños.

Anna Maria Dalí recordaba, también, las tardes de adolescencia con su hermano Salvador y los Reig en la casa de Vilabertrán:

Sortíem de Figueres després de dinar i tot passejant ens dirigíem a Vilabertran. Allí, la senyora Reig i la meua mare es dedicaven a visitar la finca. En Ramon i el meu germà se n'anaven a pintar, ja que, segons deien, eren pintors impressionistes. El seu lloc preferit era un llac que es trobava molt a prop de la casa; era un llac petit, abandonat. Al mig, una illeta coberta de vegetació en estat salvatge, en un dels marges, una barca varada que mai no ens vàrem atrevir a pujar-hi per lo molt desgavellada que estava. Tot l'ambient era ombrívol i els raigs de sol al filtrar-se obliquament entre l'espès fullatge, esmaltava amb claps daurats l'aigua verdosa, les falzies i la molsa.¹

Vilabertrán y sus alrededores eran también el paisaje predilecto del profesor de ambos jóvenes pintores, Juan Núñez Fernández (Estepona, 1877–Barcelona, 1963), excelente dibujante, pintor y grabador, que enseñaba en el Instituto de Figueras y en la Escuela Municipal de Dibujo de la misma ciudad. Núñez solía llevar a sus alumnos a pintar del natural las inmediaciones de Vilabertrán y a interpretar los efectos de la luz según el impresionismo de aquellos tiempos. Dalí escribiría en *Un Diari 1919-1920. Les meves impressions i records íntims*: «Aquest vespre hem dissertat sobre l'impressionisme amb en Reig»² (1994, p. 69). El pintor surrealista escribió en nueve ocasiones, en su diario de juventud, sobre la amistad con Reig y la complicidad que entre ambos despertaba su pasión por la pintura. Así recordaba alguna de sus salidas:

A les dues, quan el sol és més fort, emprenem amb en Reig per la carretera de Vilafant, a on cau un sol aplanador. La suor ens cau cara avall i no veiem res. Passem la tarda dibuixant sota l'ombra de les alzines, vora el cantar d'una font, vora la remor dels canyars i del riu. Les hortes són d'una promiscuïtat de llum i color i el cel és serè (...). Hi passem la tarda (1994, p. 110-111).³

Se han conservado cuadros de Reig y Dalí con la misma temática, fruto de haber pintado juntos, en más de una ocasión, los mismos parajes. Tales son *El Lago de Vilabertrán* (c.1916) [fig.1] y *El Far d'Empordà* (c.1919) [fig.2], de Reig; y *El Lago de Vilabertrán* (1919), *El Far d'Empordà desde el Molí de la Torre* (c.1919) e *Iglesia y abadía de Vilabertrán* (1918-1919), de Dalí, además del cuadro *Dalí pintando* (c.1916) [fig.3], obra de Reig, todo ello muy ilustrativo del vínculo que existía entre ambos pintores en aquellos años. Son obras de pequeño formato, pintadas sobre lienzos de trama gruesa, con un espesor considerable de pigmento y con pinceladas sueltas y vibrantes



Figura 1. Ramon Reig. *El Lago de Vilabertrán*, (c.1916). Óleo sobre tela, 24 x 19 cm. Colección particular.



Figura 2. *El Far d'Empordà* (c.1919). Óleo sobre tela, 24 x 18 cm. Colección particular.

de impacto colorista y luminoso. En estas pinturas, tanto el Autorretrato de Dalí de 1920 como el Autorretrato de Reig c.1919 (véase fig. 4), revelan una estética y voluntad semejantes: exaltan la expresión del rostro sobre un fondo paisajístico lejano en el ángulo inferior del cuadro, para dejar constancia de su destino definitivo de artistas.

Reig y Dalí colaboraron también en la revista estudiantil *Studium*, creada en el Instituto de Figueras en 1919, junto con Joan Xirau, quien era el director, y Jaume Miravittles y Joan Turró, quienes eran también sus redactores. Reig se dedicó a la sección literaria «Los grandes poetas ibéricos», mientras que Dalí glosó la obra de los pintores que admiraba. Es preciso señalar que ambos publicaron un texto libre inspirado respectivamente en la abadía de Santa María de Vilabertrán –como el titulado «Quadret», de Reig– y en los alrededores del pueblecito ampurdanés –leitmotiv del poema “Quan els sorolls s’adormen” de Dalí, publicado en la revista ⁴–, ambos muy significativos de cómo los dos pintores compartían las mismas vivencias y las mismas fuentes de inspiración.



Figura 3. *Dalí pintando*, (c.1916). Óleo sobre tela, 35,5 x 25 cm. Colección particular.

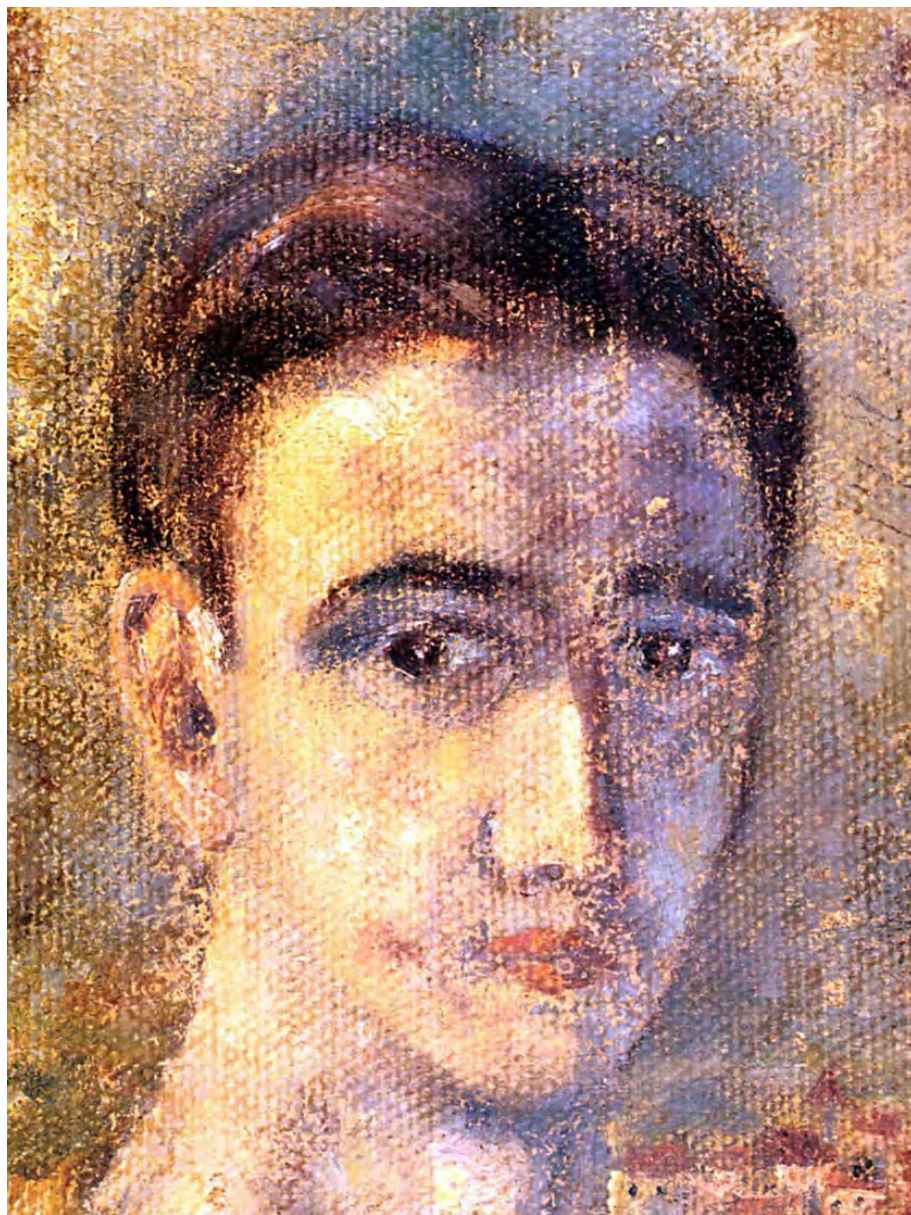


Figura 4. Autorretrato, (c.1919). Óleo sobre tela, 25 x 20 cm. Colección particular.

Tanto Reig como Dalí empezaron a exponer en Figueras sus primeras obras de adolescente, cuyo éxito de crítica y de público no se hizo esperar. Con 13 años, Reig exhibió dos cuadros en los escaparates de los almacenes que el crítico Josep Puig Pujades tenía en Figueras, y con tan sólo 15 participó en la *Exposició d'Artistes Empordanesos*, celebrada en la Societat de Concerts de Figueras, junto con pintores de renombre de la comarca. Por su parte, Dalí expuso con 14 años junto a los consagrados ampurdaneses Josep Bonaterra y Josep Monturiol, también en la Societat de Concerts de Figueras, en 1919. La crítica coincidió en augurarles a ambos un prometedor futuro de artistas. El crítico y arquitecto Giralte Casadesús elogió la obra de Reig desde la *Fulla Artística d'Alt Empordà*: «que està molt per damunt d'altres expositors (...); té una concepció clara del color i pinta sobretot el que sent» ⁵ (1918, p. 5). Por su parte, la pintura de Dalí mereció el comentario de Puvis, pseudónimo del crítico Josep Puig Pujades, quien, en la revista *Empordà Federal*, calificó al pintor como «l'home que sent la llum» ⁶ (1919, p. 3).

En el curso de los años veinte, cuando ambos artistas ya habían emprendido sus respectivos estudios universitarios, Reig en Barcelona para seguir la carrera de arquitecto y Dalí en Madrid para ingresar en la Academia de San Fernando, coincidieron en diferentes exposiciones colectivas. La primera fue en el *Concurs-Exposició d'obres d'art originals d'estudiants*, convocado por la Associació Catalana d'Estudiants y celebrado en la Galerías Dalmau de Barcelona, en 1922. En aquella ocasión Reig ganó el premio de la Associació con el óleo *El ferial de los asnos*, una arboleda de carácter impresionista reproducida en la revista *D'Ací i d'Allà*, mientras que Dalí mereció el premio del Rector de la Universidad con la obra *Mercado*. La crítica comparó la pintura de ambos artista. Octavi Saltor, por ejemplo, desde las páginas de *Alt Empordà*, asoció la obra de Reig «al dibuix i la reflexió madura, a l'execució feta a consciència i al seny» ⁷, y la pintura de Dalí a un arte «colorista i de tècnica invencible» ⁸, que a diferencia de la placidez anímica de Reig, se presentaba «corprès per a la sensació motiu, mostrant una obra que respira moviment i frisança, i que és propensa a la suggestió» ⁹ (1922, p. 2). Ese contraste inicial entre las personalidades artísticas de los dos pintores iba a ser un indicio de lo que sucedería pocos años después, cuando los propósitos pictóricos de Reig i Dalí divergirían en los contenidos, a pesar de seguir compartiendo la factura cuidadosamente realista, la afinidad por el paisaje del Ampurdán y la complicidad, es decir, ese “espíritu ampurdanés” del que se habló al principio y que conectaba la obra de ambos artistas más allá

de sus diferencias formales y temáticas. Aquel mismo año ambos pintores participaron en la *Exposició d'Artistes Empordanesos*, en el Casino Menestral de Figueras, en julio de 1922, junto con los pintores Marià Llavenera, Josep Bonaterra, Josep Monturiol, Joan Pagès y Joaquim Vergés. En *Empordà Federal*, Puvis escribió sobre Reig: «Els seus paisatges fermament construïts acusen unes aptituds gens comunes i fan entreveure la fita a què pot arribar aquest jove artista» ¹⁰ (1922, p. 2), mientras que el crítico de *La Veu de l'Empordà* comentó de Dalí: «Té un gran poder creador, té grans condicions d'artista: dintre seu, i ho sap exterioritzar, hi bull una revolució creadora» ¹¹ (1922, p. 4).

Efectivamente, esta «revolución creadora» llegó seis años más tarde, cuando ambos artistas coincidieron de nuevo en la *Exposición Provincial de Bellas Artes*, que tuvo lugar en el Casino Menestral de Figueras, en mayo de 1928. Por aquel entonces Dalí acababa de publicar *El Manifest Groc*, junto con Sebastià Gasch y Lluís Montayà, una auténtica declaración revolucionaria sobre el arte en la misma línea que la conferencia que pronunció para aquella ocasión : «Algunes dades per a la comprensió de la pintura més recent». Reig presentó tres dibujos y tres bodegones, mientras que Dalí expuso obras como *Aparato y mano* (1927) y *La miel es más dulce que la sangre* (1927), consideradas presurrealistas y de plena vanguardia. El crítico Josep Puig Pujades comentó la exposición en *La Veu de l'Empordà*, presentando a Dalí como el «propulsor de les darreres estètiques, amb les seves màquines capaces de fer rodar el cap als desconexadors de les actuals inquietuds pictòriques» ¹² y a Ramon Reig «admirable per uns bodegons justíssims» ¹³ (1928, p. 5).

Finalmente, Reig y Dalí participaron también en la exposición colectiva de las Galerías Dalmau de Barcelona, en 1928 ¹⁴, y más tarde, en la *Exposició de Pintura Catalana Contemporània* (1933), una muestra bajo el patrocinio de la Universidad de Barcelona que llevó a Figueras la obra de treinta y tres de los artistas más relevantes del momento, entre los cuales figuraban Joaquim Mir, Feliu Elias, Rafael Llimona, Xavier Nogués, Joaquim Sunyer y Joan Miró entre otros. Reig comentó la exposición señalando la independencia de la escuela de pintura catalana, que dejaba patente su alternancia entre la tendencia clásica y tradicional y la más moderna e innovadora.

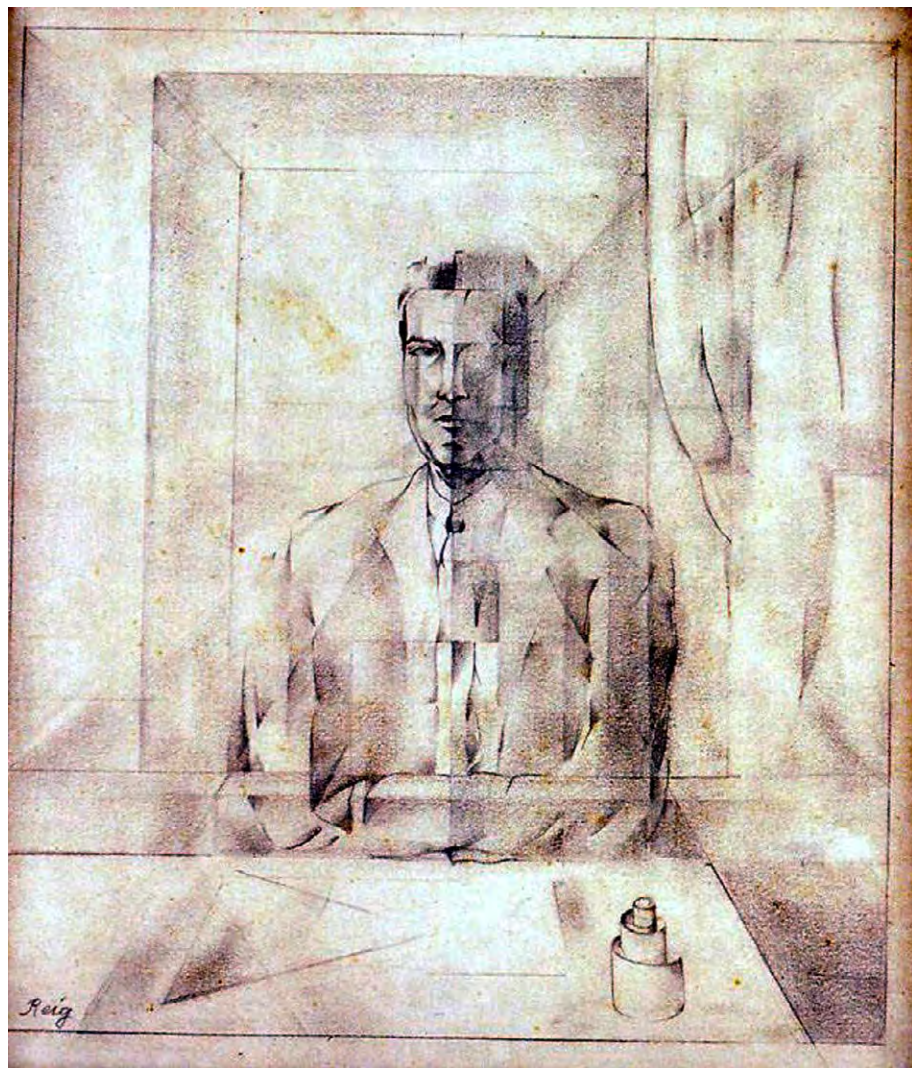


Figura 5. *Figura masculina*, (c.1929). Lápiz sobre papel, 28 x 25 cm. Colección particular.



Figura 6. Figura, (1934). Óleo sobre tabla, 62 x 50 cm. Colección particular.

Figura 7. Golfo de Rosas y el Montgrí (1936), Óleo sobre tabla, 22 x 25 cm. Colección particular.

Verismo

A pesar de las divergencias que separan la pintura de ambos artistas desde que Dalí comenzó a experimentar con los ismos artísticos de la época ¹⁵, el verismo de sus respectivas pinturas los hace afines a una obra de precisión que explora la realidad hasta el más ínfimo detalle, un verismo que es obsesivamente esmerado con la idea del oficio del pintor y que se manifiesta desde el primer momento en la obra de ambos artistas. Nos referimos a pinturas como *Muchacha de espaldas* (1925), que en palabras del historiador Joaquim Folch i Torres tenía el valor de «precisar l'imprecís» ¹⁶ y *Muchacha en la ventana* (1925), de un realismo de extremada pulcritud, ambas de Dalí.

Pese a que no se han conservado óleos de Reig de aquellos años, las referencias de la prensa y los catálogos de las exposiciones con títulos como *La dàlia* (1927) –«una natura morta precisa, viva, apassionadament analitzada» ¹⁷, según la crítica del *Fulletó de la Publicitat* (1927, p. 7), «un quadre d'una rara perfecció» ¹⁸, y también «tela acolorida amb un carmí y un verd de Delacroix i una saviesa de dibuix, digna també de la millor tradició» ¹⁹, en palabras que el poeta Carles Fages de Climent publicó en *El Dia* (1927, p. 1) y *La Nova Revista* (1928, pp. 52-54), respectivamente–, junto con los dibujos y bodegones que Reig presentaba en las exposiciones colectivas de las innovadoras Galerías Dalmau en 1927, 1928 y 1929, corroboran este mismo verismo. Asimismo, el óleo *Figura* (1934) [fig.6], de Reig, con toda la precisión y limpidez de su realismo, tanto del paisaje como de la figura representados –obra que recuerda a *Retrato de María Abadal* (1925-1927), de Dalí–, junto con la exposición que celebró en la galerías Valenciano de Barcelona, en 1935, constituyen otra evidencia de este rasgo distintivo de su obra. Es tal la verosimilitud con la que aparecen pintadas las olas del mar en *Golfo de Rosas y el Montgrí* (1936) [fig.7] –verosimilitud que remite, de algún modo, a la obra de Dalí *Muchacha en la ventana* (1925)– que el cuadro parece traslucir el leve rumor de su cadencia. El crítico de arte Carles Capdevila hizo alusión desde *La Publicitat* a esa concomitancia estilística cuando se refería en los siguientes términos a las obras de Reig: «executades amb un rigor analític sorprenent. En molts moments recorda e iguala l'art miniaturístic de Dalí» ²⁰ (1935, p. 4). Se trata de una pintura analítica, clara y concisa que emprende el camino de un perfeccionamiento llevado hasta sus últimas consecuencias: la verosimilitud más extrema que constata la realidad física perceptible y revela, al mismo tiempo, su esencia invisible en términos metafísicos para retomar los propósitos surrealistas dalinianos.

Por su parte, el crítico Alejandro Plana escribía en *La Vanguardia* comparando a ambos pintores:

El parentesco de estilo entre estos dos pintores no puede ser más estrecho. Y, no obstante, viene a demostrar dos cosas diametralmente opuestas. (...) Dalí se esfuerza en romper con la apariencia normal de las cosas, mediante asociaciones e interferencias de imágenes concretas, que atribuye a la fantasía en plena libertad, como la que gobierna nuestros sueños: asociaciones de panes y relojes, entre paraguas y cráneos humanos. Reig, por el contrario, no se mueve del círculo de las cosas vistas con unos ojos perfectamente despiertos. (...) A pesar de esto, hay un mismo elemento común en sus estilos, y es la concepción de la pintura, una concepción minuciosa de objetos, por un exasperado y sorprendente detallismo. En este aspecto los dos artistas rivalizan en habilidad y virtuosismo. Con esto se viene a demostrar que el sobrerrealismo, tan interesante como revolución estética en el campo de las intenciones, puede ser de un reaccionarismo extremado en la técnica. (...) El sobrerrealismo –cuanto menos en el arte de Dalí– se aprovecha de los campos más trillados por el realismo que culminó en el siglo XVII. De este modo, una escuela que doctrinalmente aspira a romper las relaciones del arte con la naturaleza viene a rehacer el concepto académico, que les inspira una aversión tan profunda. Los mismos medios de expresión que le sirven a Dalí para negar la realidad son los que utiliza Ramón Reig para afirmarla. Sería difícil descubrir cuál de estos dos pintores ha influido en el otro (...), nos basta advertir su perfecto paralelismo ²¹ (1935, p. 9).

Como puede observarse, Plana detectó y describió con absoluto acierto esa dicotomía entre el contenido opuesto y los medios de expresión análogos en la pintura de Reig y Dalí.

La representación exacta de la realidad era debida –como el mismo Reig, Dalí o el escritor Josep Pla habían comentado– a la influencia del medio físico, y, más concretamente, a la tramontana, que depura el ambiente y hace que en el Ampurdán la visión sea de una acuidad exultante. Josep Pla había escrito en la revista *Destino*:

En una nota que me manda Ramón Reig sobre estos asuntos, me dice que si de alguna manera hubiera de calificarse la pintura de este grupo habría de decirse que ésta es una pintura de precisión, añadiendo que, cuando de adolescentes, Dalí y el propio Reig trataron de examinar su causa, coincidieron en que esta tendencia a la precisión era debida al hecho de vivir los artistas en un país de claridad estática, nítida, con una atmósfera perpetuamente limpiada por los golpes de tramontana, que permite distinguir los objetos más lejanos con una perfección absoluta, hasta el punto que cuando dejamos de percibirlos es porque el ojo de la vista no tiene fuerza para atraparlos. Los objetos no se pierden por interposición de brumas intermedias u obstáculos externos, sino porque la vista no da ya más de sí para captarlos (1943, p. 8).

Reig recordaba la misma conversación mantenida con Dalí en el artículo que dedicó a Juan Núñez en Ampurdán, y añadía que la enseñanza académica del profesor Núñez ponía el acento en la aplicación de una técnica rigurosa en el dibujo y la pintura que ayudara a reproducir, de la manera más fidedigna posible, la limpidez del Ampurdán:

Un algo común campea en la producción local. Ese algo común es una tendencia a la precisión y al vigor. ¿Causas? Posiblemente el país y la influencia ejercida por nuestro profesor. Recuerdo que charlando con Dalí, me decía que no se podía eludir el peso del medio en que vivimos. Un lagarto tumbado al sol en la montaña de San Pedro de Roda, de alcanzar la vista, podríamos reproducirlo con todo su detalle ya que la atmósfera no enturbiaría la visión. Y ciertamente es así. Sobre ello, el dibujo severo a que nos sometía Núñez, proporcionaba el oficio necesario para poder resolver el problema, comprometido siempre, para cuantos no fueran duchos en el menester, y todos, quién más o menos, dentro de las características de cada uno, llevamos un sello en común (1963, p. 3).

Paisajismo

El Ampurdán, origen e identidad para ambos pintores, actúa como una auténtica “musa” que motiva, nutre y lleva a la excelencia la obra de estos artistas. Fieles a la esencia del paisaje ampurdanés, Reig y Dalí plasman con la línea horizontal una tierra llana que se extiende bajo un cielo amplio, ensalzando

una visión vasta, infinita y dada a la imaginación. Tales son los óleos *Llanura del Ampurdán* (c.1935) [fig.8] y *Paisaje con olivo* (c.1937) [fig.9], de Reig, y *El farmacéutico del Ampurdán no busca absolutamente nada* (1936), así como las anteriores *Reminiscencia arqueológica de “El Angelus” de Millet* (1933) y *Vestigios atávicos después de la lluvia* (1934), de Dalí, en los que el paisaje actúa como telón de fondo y refuerza al mismo tiempo el carácter enigmático de las imágenes del pintor surrealista.

Ambos artistas interpretan, no obstante, la llanura del Ampurdán de manera significativamente opuesta. Para Reig, este paisaje resulta siempre acogedor, moldeado por el hombre –con su extensión de cultivos y olivares–, al que incorpora, a partir de las acuarelas de los años cuarenta, figuras diminutas que viven y contemplan el paraje en el que se representan, en evidente contraste con la iconografía daliniana, estrechamente vinculada al Cabo de Creus, a seres espectrales y a una extensión tan inhóspita como insólita, tan onírica como misteriosa, que no dejará nunca de recrear.

Para Reig, el vínculo con el Ampurdán resulta siempre un deleite. El artista permanece conmovido por la belleza y la emoción que esta tierra le despierta, como declaró en la entrevista con Joan Teixidor, publicada en *Destino*:

Figueras centra no sólo mi paisaje vital sino también mi paisaje de artista (...) y mi mayor ilusión es agradecerles los excelentes ratos que me proporcionaron con una fervorosa difusión de su belleza. (...) El Ampurdán escasas veces ha sido tema de nuestros paisajistas. Para captarlo se necesita una paciente absorción en sus líneas simples, sumisas, sin aparatosidades. (...) Extensión ilimitada de cielo, llanura extensa y pródiga que dilata horizontes. Para mí contiene la mejor emoción (1940, p. 11).

La acuarela *Aiguamolls* (c.1960) [fig.10] sería un claro exponente de esta circunstancia.

Si el Ampurdán es la causa reiterada de la pintura de Reig, el motivo por el cual deviene pintor, y más especialmente paisajista, siendo su obra un tributo a la llanura y una de las expresiones más identificadoras de esta tierra, Dalí, que bebe y se nutre del Ampurdán, se apropia de su paisaje para no ser nunca un pintor paisajista, aunque su iconografía sea indisociable de esta misma realidad. Convencido de personificar el mismo Cabo de Creus, de encarnar la esencia de este paraje, vive la obsesión existencial de mimetizarse en él mientras explora, en palabras de Joan Gich, «les múltiples possibilitats



Figura 8. *Llanura del Ampurdán*, c.1935. Óleo sobre tabla, 26 x 38 cm. Colección particular.

estètiques, plàstiques, eròtiques, científiques de Port Lligat»²² (1971). El paisaje deviene consustancial en la pintura de Dalí, y la obra y el artista se funden y se confunden con él.

Junto a la extensión de llanura ampurdanesa, interpretada con una línea de horizonte baja, el cielo, de donde emana la luz que posibilita la percepción y vehicula la emoción, revela toda su expresividad. Para Reig, quien devendrá el pintor de los cielos ampurdaneses, la luz es también el artífice de este paisaje, transmisora de sentimientos, el elemento que propicia la calma serena del crepúsculo, la complacencia deleitante en *Bahía de Rosas* (c.1946) [fig.11] o el lirismo de los rayos sobre la superficie del agua en *Alrededores de Figueras* (c.1954) [fig.12]. En la obra de Dalí, en cambio, la luz conducirá al enigma y al misterio, a una quietud angustiante y perturbadora, acorde con su iconografía inhóspita, la de un espacio vacío interminable en obras como *El sueño* (1937) y *La mesa solar* (1936).



Figura 9. Paisaje con olivo, (1937). Óleo sobre tabla, 38 x 45 cm. Colección particular.

Figura 10. Aiguamolls, (c.1960). Acuarela sobre papel, 31 x 44 cm. Colección particular.



Figura 11. Bahía de Rosas, (c.1946). Acuarela sobre papel, 33 x 47 cm. Colección particular.

Figura 12. Alrededores de Figueras, (c.1954). Acuarela sobre papel, 32 x 44 cm. Colección particular.

Academicismo

Es a través de la profunda admiración por el trabajo académico y el absoluto respeto por el canon y la técnica realista más cuidada que las concomitancias formales entre ambos pintores son más elocuentes. La crítica se da cuenta de ello y Miquel Utrillo comenta desde las páginas de *El Día Gráfico* (09.03.1935) las afinidades de Reig con la pintura de Feliu Elias –influencia que también se dejará notar en Salvador Dalí– y las relaciona con el amor al detalle y la pulcritud de la pintura de la escuela holandesa aplicada a los interiores. Tanto Reig como Dalí admiraban a Johannes Vermeer –recordemos que ya de muy joven Dalí pintó *Interior holandés* (1916) y Reig, en su madurez, *Interior con figura cosiendo* (c.1935) [fig.13]– y también a Diego de Velázquez y a Ingres. En obras como *Interior con desnudo* (c.1942) [fig.14], de Reig, y *Mi mujer desnuda, contemplando su propio cuerpo convirtiéndose en escalones, tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura* (1945), de Dalí, –como más tarde con *Gala desnuda de espaldas mirando un espejo invisible* (1960)–, la espalda de una figura desnuda, en la primera, y de Gala, en las dos siguientes, preside la iconografía desde el primer plano y sorprende por el academicismo y la maestría coincidentes. Además, en *Interior con desnudo* (1942), Reig representó su propio autorretrato en el minúsculo reflejo del botijo de vidrio a modo de homenaje a la pintura del siglo XVII.

Con el rigor académico que todo pintor debe cultivar en los diferentes géneros –figura, bodegón, paisaje y retrato– la crítica valoró muy especialmente los bodegones de Reig. Por ejemplo, desde el semanario *Empordà Federal*, Velívol comentaba la obra *Vaso y panecillo* (c.1936) [fig.15], expuesta por Reig en Figueras, en 1936:

Aquest panet ens recorda mantes produccions de Dalí del darrer temps. L'objecte arriba a assolir, per obra i gràcia del geni pictòric de l'autor, tot l'encís de les coses vives amb esperit propi; en aquest quadre Reig ha esplaiat en la puresa del vidre i en la noblesa del pa, el poder extern del pintor, tota la bellesa que hi ha en dits objectes, encaminant en ells, el pensament d'altri per l'art guanyador del seu èmfasi suau ²³ (1936, p. 3).

Por su parte, Dalí también pintó bodegones académicos como *Cesta del pan*, (1926) y *Cesta de pan*, (1945), sin contar su época mística, en la que el pintor emprendió un retorno teórico al clasicismo y al academicismo formal más elocuente.

En cualquier caso, ni Reig ni Dalí hicieron incursión alguna en el arte abstracto. Dalí sentía una profunda aversión por este tipo de arte y a Reig le procuraba una cierta desolación la polémica entre la pintura figurativa y abstracta que se produjo a finales de los años cincuenta. Es posible que lo que podríamos llamar «espíritu ampurdanés», originado por la claridad y la limpidez del ambiente de la llanura y del cielo depurado por la tramontana, hubiera modelado una estética que propugnaba la máxima acuidad perceptiva, la cual habría conducido al hiperrealismo de Dalí –o a lo que él mismo llamaba «una fotografía hecha a mano»– y a la transparencia de la acuarela hacia la que evolucionó la pintura de Reig.

El Rencuentro y el «Espíritu Ampurdanés»

En el año 1955, Reig consigue exponer una colección de pinturas procedentes del Museo del Prado en el Instituto de enseñanza Ramón Muntaner de Figueras, a la espera de poder colocarlas en un futuro museo. Dalí, que visitó la muestra, reencuentra a Reig y juntos recuerdan a su maestro Juan Núñez y aquellos primeros años de la adolescencia. Ambos artistas, separados durante décadas, se conocen a la perfección y continúan apreciándose. Es también a mediados de los años cincuenta cuando Reig veranea en Cadaqués, al lado de la casa familiar de los Dalí, donde residía Anna Maria, y visita, de vez en cuando, al pintor surrealista en Port Lligat.

Cuando en 1960, Dalí recibe la Medalla de Oro de la Diputación Provincial de Gerona, Reig escribe un artículo en el semanario *Ampurdán* destacando la curiosidad, el alboroto y la polémica que despertaba la pintura y el comportamiento de Dalí (1960, pp. 3-4). Para Reig es imposible separar al pintor de su obra. A su vez, comenta el discurso que el mismo Dalí pronunció en su velada homenaje. El pintor surrealista aludió a Velázquez y Reig aprovecha esta referencia para cotejar la personalidad de ambos artistas. Velázquez en un viaje a Italia, contempló la obra del pintor Rafael, conocido como «Sanzio», ante la cual pronunció un «¡No me place!», que sonaría a herejía. Con esta anécdota, Reig ilustra la manera como los artistas se oponen a la lógica y a la mentalidad generalizada del público más amplio, entroncando con la misma

posición que Dalí mantuvo también a lo largo de su trayectoria artística.

Según sigue Reig en el citado artículo, la interpretación que suscitaba la obra de Dalí en su tierra natal no era por aquel entonces lo suficientemente comprendida,

pues no se tiene en cuenta que el artista posee el curioso don de evidenciar aquello que escapa a la percepción de los demás. Y Dalí, cuya pintura tiene mucho de mental –como dijo Leonardo– nos sirve lo que crea, percibe, piensa y forja en su fuero interno ahondando en las formas reales para mejor expresar en imágenes lo que tiene de simbolismo. Y ello no constituye una novedad; el camino que sigue tiene sus antecedentes y un gran paralelismo con el Bosco.

Y cuando el mismo Dalí aludió a Gala, con la que dijo compartir los honores de un tal homenaje, Reig asegura que Dalí era ya el Dalí de siempre cuando conoció a Gala, con toda su afirmada personalidad y agudeza. También se refiere a la falta de prestigio que el pintor surrealista tenía en Figueras en aquellos años, incidiendo en la peculiar mentalidad ampurdanesa, acaso debida a los caprichos «arrauxats»²⁴ de la tramontana, como se había mitificado tradicionalmente. En este sentido, Reig continúa con humor:

Dalí, en una conversación de carácter particular decía que su prestigio disminuía a medida que se acercaba a su ciudad natal. (...) Lo que ocurre es lo siguiente: Los «dalís» que no pintan superabundan en Figueras. Y claro, al margen de su pintura, el hombre ni sorprende ni constituye algo fuera de serie. Es uno más entre tantos. Como ejemplar humano hallaríamos magníficos similares en Figueras y su comarca que no desdicen al lado suyo. Y éste es posiblemente por qué no encuentren la acogida deseada por nuestro pintor, por ser perfectamente comprendido, y lo que en otro lugar constituye una *boutade*, aquí tiene visos de normalidad

En cualquier caso Reig conoce y entiende la personalidad de Dalí, de quien comenta:

A Dalí no le basta el pintar; posiblemente su actitud ante la cámara fotográfica no sea la de un simple *poseur* y sí una extensión de su personalidad, completando lo que no cabe en la tela o escapa a la pluma.



Figura 13. Interior con figura cosiendo, (c.1935). Óleo sobre tabla, 31 x 20 cm. Colección particular.



Figura 14. Interior con desnudo, (c.1942). Óleo sobre tabla, 26 x 36 cm. Colección particular.

Figura 15. Vaso y panecillo, (1936). Óleo sobre tabla, 25 x 19 cm. Colección particular.

En un segundo artículo publicado en el *Ampurdán*, Reig destacaba la merecida fama internacional de Dalí por ser un pintor infatigable entregado con auténtica vocación al arte que cultivaba. Su trabajo le merecía un profundo respeto en tanto que se había consagrado a una pintura ambiciosa nada fácil ni cómoda. También explicaba que ciertos factores extrapictóricos habían pesado negativamente en la valoración de Dalí, y concluía que permanecía todavía como un pintor «inédito» para muchos que no habían profundizado en su persona y comportamiento, lo que justificaba ciertas actitudes malinterpretadas. Finalmente, Reig defendía la creación de un museo dedicado a Dalí con el que se podría valorar, apreciar o discutir su obra,

sin que pase lo que ocurre actualmente; carente de base alguna, se le califica sin ton ni son, con filias o fobias, pero sin ecuanimidad. Dejemos de fiscalizar a Dalí y aprendamos a juzgarle, que no es lo mismo. Así evitaremos esta crítica gratuita, nacida de la incompreensión y del desconocimiento (1961, p. 3).

La apología de Reig de la pintura y la persona de Dalí muestra la amistad y el aprecio que mantuvieron a lo largo del tiempo. A pesar de las divergencias artísticas, acaso aquello que les unió fuera su arraigo al paisaje, a su tierra, la llanura, la luz y la tramontana ampurdanesas, que con su ambiente límpido conformaría un espíritu ampurdanés, clarividente en la percepción y agudo en la comprensión de esta misma realidad. En una conversación distendida entre ambos pintores, cuando Dalí dijo que coleccionaba canteros de pan, Reig le respondió que cuando tuviera uno repetido se lo cambiaría por otro nuevo: anécdota de ese «espíritu ampurdanés» en el que vivieron y que los identificó.

Notas

¹ Texto mecanografiado escrito por Anna Maria Dalí. Archivo particular. «Salíamos de Figueras después de almorzar y paseando nos dirigíamos a Vilabertrán. Allí, la señora Reig y mi madre se dedicaban a visitar la finca. Ramón y mi hermano se iban a pintar ya que, según decían, eran pintores impresionistas. Su lugar preferido era un lago que se encontraba muy cerca de la casa. Era un lago pequeño, abandonado. En medio, una isleta cubierta de vegetación en estado salvaje, en uno de los márgenes, una barca varada en la que nunca nos atrevimos a subir por lo dañada que estaba. Todo

el ambiente era sombrío y los rayos de sol al filtrarse oblicuamente entre el espeso follaje, esmaltaba de rodales dorados el agua verdosa, los helechos y el musgo» (La traducción corre a cargo de la autora. En adelante, así será en todas las citas traducidas del catalán).

² «Al atardecer, hemos disertado sobre el impresionismo con Reig».

³ «A las dos de la tarde, cuando el sol es más intenso, enfilamos con Reig la carretera de Vilafant, donde cae un sol aplanador. El sudor nos cae rostro abajo y no vemos nada. Pasamos la tarde dibujando bajo la sombra de los alcornoques, cerca del cantar de una fuente, cerca del rumor de los cañizales y del río. Los huertos son de una promiscuidad de luz y color y el cielo está sereno (...). Allí pasamos la tarde».

⁴ Los alrededores de Vilabertrán también son el escenario de su novela *Tardes d'Estiu*.

⁵ «Que está muy por encima de otros expositores; (...) tiene una concepción clara del color y pinta sobre todo lo que siente».

⁶ «El hombre que siente la luz».

⁷ «Al dibujo y a la reflexión madura, a la ejecución hecha a consciencia y a la sensatez».

⁸ «Colorista y de técnica indudable».

⁹ «Cautivado por la sensación motivo, mostrando una obra que respira movimiento y desazón, y que es propensa a la sugestión».

¹⁰ «Sus paisajes firmemente contruidos acusan unas aptitudes nada comunes y hacen entrever la meta a la que puede llegar esta joven artista».

¹¹ «Tiene un gran poder creador, posee grandes condiciones de artista en su interior, y lo sabe exteriorizar, en él hierve una revolución creadora».

¹² «El propulsor de las últimas tendencias estéticas, con sus máquinas capaces de marear a los desconocedores de las actuales inquietudes pictóricas».

¹³ «Admirable por unos bodegones justísimos».

¹⁴ Del 22 de octubre al 6 de noviembre.

¹⁵ Dalí pasó de cultivar el puntillismo y el cubismo a nutrirse con los nuevos movimientos de carácter formal y estructurante a partir de las revistas *L'Esprit Nouveau* y *Valori Plastici*, además de recibir la influencia de pintores como Giorgio de Chirico y Carlo Carrá, proceso que culminaría con su apuesta por el surrealismo, lo cual Reig no llegaría a hacer nunca. Sólo un dibujo Figura masculina, (c.1929) [véase fig.4], está estructurado por formas geométricas de cariz cubista.

¹⁶ «Precisar lo impreciso».

¹⁷ «Una naturaleza muerta precisa, viva, apasionadamente analizada».

¹⁸ «Un cuadro de una rara perfección».

¹⁹ «Tela coloreada con un carmín y un verde de Delacroix y una sabiduría en el dibujo digna también de la mejor tradición».

²⁰ «Ejecutadas con un rigor analítico sorprendente. En muchos momentos recuerda e iguala el arte de miniaturista de Dalí».

²¹ Alejandro Plana cita «Rafael Dalí», creemos que por error, ya que se refería muy probablemente a Salvador Dalí. Plana acuñó el término «sobrerealismo» para

referirse al realismo sumamente minucioso al que se ha llamado «hiperrealismo».

²² « (...) Las múltiples posibilidades estéticas, plásticas, eróticas científicas y místicas de Port Lligat».

²³ «Este panecillo nos recuerda abundantes producciones de Dalí de los últimos tiempos. El objeto llega a adquirir, por obra y gracia del genio pictórico del autor, todo el encanto de las cosas vivas con espíritu propio; en este cuadro Reig ha exployado en la pureza del vidrio y en la nobleza del pan, el poder extremo del pintor, toda la belleza que hay en dichos objetos, encaminando hacia ellos, el pensamiento ajeno por el arte vencedor de su suave énfasis».

²⁴ «Alocados»

Referencias

- Capdevila, C. (1935, abril 3). Galerías Valenciano. *La Publicitat*, p. 4.
- Capdevila, C. (1927, octubre 29). L'art. Exposició inaugural de les Galeries Dalmau. *Fulletó de la Publicitat* dins *La Publicitat*, p. 7.
- Dalí Domènech, A. M. (1983). *Salvador Dalí visto por su hermana*. Barcelona: Ediciones del Cotal.
- Dalí Domènech, S. (1994). *Diari íntim 1919-1920: Les meves impressions i records íntims*. Barcelona: Edicions 62.
- Fages de Climent, C. (1927, Noviembre 25). Galeries Dalmau: exposició inaugural. *El Dia*, 2737, 1.
- Fages de Climent, C. (1928, enero 13). Al marge d'unes exposicions. *La Nova Revista*, 13, 52-54.
- Gich Bech de Careda, J. (1971). *Tres visions de l'Empordà*. Figueras: Museu de l'Empordà.
- Giralt Casadesus, R. (1918, junio 22). L'exposició d'artistes empordanesos. *Fulla Artística de l'Alt Empordà*, 6, 5.
- Guillamet, J.; Ferrerós, J.; Pascuet, R. (2003). Studium, *La revista del jove Dalí*. Figueras: Brau Edicions.
- Hunding. (1922, julio 8). Exposició d'Artistes Empordanesos. *La Veu de l'Empordà*, 926, p. 4.
- Pla, J. (1943, mayo 29). La Escuela de Figueras. *Destino*, 306, p. 8.
- Plana, A. (1935, febrero 22). Galerías Valenciano: Ramón Reig. *La Vanguardia*, p. 9.
- Puig Pujades, J. (1928, junio 2). Al marge de l'Exposició provincial de Belles Arts. *La Veu de l'Empordà*, 1234, p. 5.
- Puvis. (1919, enero 11). L'exposició de la Societat de Concerts. *Empordà Federal*, 415, p. 3.

- Puvis. (1922, julio 15). L'exposició d'artistes empordanesos en el Casino Menestral. *Empordà Federal*, 599, p. 2.
- Reig Corominas, R. (1960, septiembre 14). Dalí condecorado. *Ampurdán*, 929, pp. 3-4.
- Reig Corominas, R. (1961, agosto 9). El próximo homenaje a Dalí. *Ampurdán*, 974, p. 3.
- Reig Corominas, R. (1963, marzo 6). Ha fallecido D. Juan Núñez. *Ampurdán*, 1052, p. 3.
- Saltor, O. (1922, febrero 11). Pintors figuerencs. A propòsit d'una exposició escolar, organitzada per l'Associació Catalana d'Estudiants, de Barcelona. *Alt Empordà*, 254, p. 2.
- Teixidor, J. (1940, diciembre 28). En el taller de los artistas. Con Ramón Reig. *Destino*, 180, p. 11.
- Utrillo, M. (1935, marzo 9). Las Artes y las Letras. Ramón Reig, pinturas. *El Día Gráfico*, p. 17.
- Velívol (1936, mayo 23). L'exposició Ramon Reig. *Empordà Federal*, 947, p. 3.

M. Nieves Sala Reig: Doctora en Arte por la Universitat Autònoma de Barcelona.

Contact Address: C/ Sant Pau, 37. 17600 Figueres

E-mail address: blancasala@wanadoo.fr

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Jeff Wall, Pintor de la Vida Posmoderna

Gemma París¹

1) Universidad Autónoma de Barcelona

Date of publication: October 3rd, 2016

Edition period: October 2016 - February 2017

To cite this article: París, G. (2016). Jeff Wall, pintor de la vida posmoderna. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4(3), 300-323. doi: 10.17583/brac.2016.1761

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2016.1761>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY). The indication must be expressly stated when necessary.

Jeff Wall, a Painter of Postmodern Life

Gemma París

Autonomous University of Barcelona

(Received: 5 October 2015; Accepted: 24 June 2016; Published: 3 October 2016)

Abstract

Through the work of Jeff Wall (Vancouver, 1946), we will see the rich relationships that the Canadian artist establish between photographic media and other art forms such as painting, theatre and cinema. Although Wall's images are photographs, they are built from complex relations with Western pictorial tradition, with the gestures of theatrical act and with the construction of narrative cinema. These relationships with the various languages of art create mysterious images that tell us about our contemporary society, creating a space halfway between reality and fiction.

Keywords: Jeff Wall, contemporary art, photography, painting, contemporary society.

Jeff Wall, Pintor de la Vida Posmoderna

Gemma París
Universidad Autónoma de Barcelona

(Recibido: 5 Octubre 2015; Aceptado: 24 Junio 2016; Publicado: 3 Octubre 2016)

Resumen

A través de la obra de Jeff Wall (Vancouver, 1946), veremos las ricas relaciones que el artista canadiense establece entre el medio fotográfico y otras formas artísticas, como son la pintura, el teatro y el cine. Aunque las imágenes de Wall son fotografías, están construidas a partir de complejas relaciones con la tradición pictórica occidental, la gestualidad del acto teatral y la construcción de la narración cinematográfica. Estas relaciones con los distintos lenguajes del arte crean unas imágenes misteriosas que nos hablan de nuestra sociedad contemporánea, creando un espacio a medio camino entre realidad y ficción.

Palabras clave: Jeff Wall, arte contemporáneo, fotografía, pintura, sociedad contemporánea.

Jeff Wall parece haber adoptado la máxima estética de Charles Baudelaire que el aquí y el ahora son la fuente de inspiración, que la realidad está cargada de matices y elementos efímeros que quedan registrados a través de la mano de los artistas. Si Baudelaire fue el pintor de la vida moderna, Wall aparece como el pintor de la vida posmoderna, retratista de la sociedad contemporánea en la que vive, la cual investiga en profundidad, de forma pausada y profunda, mostrándonos la complejidad y las entrañas de nuestro mundo.

Autores como Kerry Brougher o Jean-François Chevrier han definido Jeff Wall como pintor de la vida moderna. Incluso el propio Jeff Wall, en una entrevista realizada por Jean-François Chevrier (2006) afirma que “el programa de una pintura de la vida moderna sigue siendo importante. Estoy interesado en la idea del diario ¹.” (p. 31). Pero en este artículo hacemos referencia al artista canadiense como “pintor de la vida posmoderna” porque su aproximación al mundo tiene características de aquello posmoderno. El interés de Jeff Wall es retratar a “los otros”; cartografiar la alienación urbana contemporánea; crear una obra híbrida entre el lenguaje fotográfico, el cine, el teatro y la *street photography*, bebiendo del arte tradicional, de la cultura popular y de los grandes maestros al mismo tiempo. En la obra de Jeff Wall, como en la era posmoderna, no son tan importantes los hechos retratados sino las interpretaciones que se puedan derivar de la obra. En este momento las grandes verdades se debilitan y las obras de Jeff Wall nos aparecen como narrativas a medio camino entre lo real y lo ficticio, entre lo visto y lo imaginado.

En este artículo veremos cómo la relación que Jeff Wall establece entre los distintos lenguajes artísticos para construir su obra, potencia que ésta se mueva libremente en un espacio entre aquello real y lo imaginario, mostrándonos un sujeto débil y complejo, lejos del sujeto hegeliano. A Jeff Wall le ha interesado siempre el poder narrativo de la imagen, el cual había desaparecido en el modernismo defendido por Clement Greenberg. Jeff Wall es conocido como un *storyteller* [narrador] (Lauter, 2001): a través de sus *mis-en-scènes* [escenas que transcurren] nos cuenta historias sobre la gente, su hábitat, y sus relaciones complejas. El artista siente curiosidad por entender la sociedad contemporánea, y pone en escena personajes que nos hacen reflexionar sobre nosotros mismos.

De esta manera, “desarrolla un modelo de fotografía pintada que reemplaza el plano bidimensional de la imagen por dos niveles de realidad, que nos muestra la simultaneidad de dos mundos paralelos ².” (Lauter, 2001, p. 13).

Jeff Wall se siente atraído por la idea de lo cotidiano. El artista canadiense busca en su ambiente más íntimo detalles que revelen las cosas importantes del mundo en el cual estamos inmersos. Su interés no es de carácter naturalista ni costumbrista, sino que el artista rastrea el espacio cotidiano para encontrar indicios o elementos que revelen conductas humanas y sociales propias de la sociedad contemporánea.

Jeff Wall deambula por las calles de Vancouver, se mueve en coche por sus suburbios, observa los que barren las calles, los adolescentes que andan sin rumbo, los borrachos, los que duermen en la calle, los médicos, los jóvenes; se fija en las relaciones esporádicas que aparecen debajo de un puente, en la mirada absorta de la mayoría de gente que atraviesan la ciudad con prisa, en la mirada de odio hacia el extranjero, en el miedo de muchos cuerpos, en la soledad de tanta gente. Jeff Wall utiliza las situaciones vistas como material narrativo al cual añade con otros elementos que provienen de su imaginario personal, creando imágenes misteriosas y sugerentes.

Para realizar este retrato, Jeff Wall escoge el medio fotográfico, pero con influencias de otros lenguajes artísticos, porque duda que las nuevas formas de arte puedan producir acontecimientos artísticos como lo habían hecho las formas más antiguas. Para entender la relación que el artista establece con los distintos medios artísticos, nos tenemos que situar en el contexto artístico de sus inicios, en el Vancouver de los años setenta. En este momento, el debate entre la validez del concepto de fotografía pura se enfrentaba con la concepción de la fotografía desde el arte conceptual. Pero desde sus inicios, Jeff Wall no se opuso a posicionarse en una de estas concepciones fotográficas, sino que se situó en medio de estos dos mundos, creando sinergias entre la *straight photography* el arte cinematográfico y el pictórico.

Construcción Pictórica de las Imágenes

El interés de Jeff Wall respecto el programa del “Pintor de la Vida Moderna” de Baudelaire, parte de otras necesidades importantes, más allá de compartir el interés por la realidad cotidiana. Jeff Wall se interesa por este modelo estético después de observar cómo las vanguardias históricas habían basado sus programas, y su producción de obras, en un cúmulo de ataques y destrucciones

continuas, en que cada movimiento artístico anulaba rápidamente el siguiente. El propio Jeff Wall (2001) reflexiona cómo “empecé a dudar que las nuevas formas de arte pudieran producir acontecimientos artísticos como habían hecho las formas más antiguas. Tenía el sentimiento que estas nuevas formas artísticas tenían límites que no tenía el arte antiguo. Me interesé cada vez más por la pintura ³.” (p. 19). Pero la relación que Jeff Wall establece con la pintura es de referencia, pues según el artista, en la actualidad ya no se puede utilizar este medio. Para Jeff Wall, la pintura es una fuente de conocimiento y de expresión que ha mantenido durante siglos la importancia de representación de la realidad, pero que hoy en día no es considerada como el mejor lenguaje de representación de una realidad que se captura y se explica mejor con otros medios, como puede ser el fotográfico. Frédéric Migayrou (1995) nos explica como para Jeff Wall, “la pintura no tiene más este trabajo de la mano, las técnicas de la imagen se han apropiado definitivamente del brazo del pintor. La imagen no puede ser más que digital, depende del dedo, del índice.” (p. 9)

Jeff Wall, a contracorriente de los intereses de la mayoría de artistas y teóricos de la época, se volcó hacia el estudio de la pintura clásica. Después de un viaje que Jeff Wall realizó por los principales museos europeos de arte, como el Museo de Prado o el Louvre, el artista empezó a utilizar muchos elementos, tanto formales como conceptuales, de la pintura clásica. En este viaje, Jeff Wall queda maravillado por el tamaño pictórico de Diego Velázquez, el cromatismo de Eugène Delacroix, por la tragedia mitológica en Géricault, por el uso trágico de la luz en Caravaggio, por la rotura de la perspectiva clásica en Édouard Manet, por la colocación de los personajes en los paisajes de Nicolas Poussin. Jeff Wall estudia profundamente los referentes pictóricos de nuestro pasado cultural: observa las formas compositivas, las descripciones mediante la información lumínica, las temáticas recurrentes, las metáforas narrativas, las posturas de los personajes, las grandes superficies de los cuadros, la epidermis de estas obras, los silencios que contienen, la contemplación prolongada que nos provocan. Cuando vuelve a Vancouver, Wall incluye elementos de la pintura en su proyecto artístico que irá desarrollando hasta la actualidad. Las posiciones de sus personajes recuerdan los de las pinturas clásicas de Nicolas Poussin, Édouard Manet, o Eugène Delacroix. Pero no encontramos tan sólo esta referencia mediante las actitudes posturales de los modelos, sino también por la manera de iluminar la escena y en la forma de componer las imágenes. Después de la experiencia estética de haber visto *Las Meninas* u *Olympia* en el museo, el artista rompe con la concepción del formato pequeño o medio de la fotografía y realiza fotografías de gran formato, imitando

los formatos pictóricos de los grandes maestros. El propio Jeff Wall (2007) nos explica por qué éste cambio de escala:

Fundamentalmente, he extraído dos aspectos de la tradición pictórica occidental que llegan hasta el siglo XIX: un amor por las imágenes, que creo que es al mismo tiempo un amor por la naturaleza y por la misma existencia, y una idea del tamaño y la escala apropiada al arte pictórico, y apropiada al sentimiento ético por el mundo que expresa el arte pictórico. Esta escala es la de nuestro cuerpo, la realización de imágenes en que los objetos y figuras se trazan de manera que parezcan ser o tener la misma escala de los espectadores que contemplan la imagen. (p. 36)

Esta ampliación de la superficie fotográfica no es exclusiva de Jeff Wall, sino que a finales de los años ochenta asistimos al que se ha denominado un “acontecer-pintura” de la fotografía. En este proceso la fotografía va asimilando progresivamente y de manera interna, a veces de forma casi imperceptible, la forma pictórica. El crítico francés Jean-François Chevrier (1989a / 1989b) utiliza la idea de *tableau* fotográfico en dos exposiciones consecutivas —*Une autre objectivité*, celebrada en París en 1989 y *Foto-kunst* en Stuttgart en el mismo año—, concepto que se convertirá en clave en la teoría fotográfica de finales de siglo. Este acontecer pintura se va construyendo por la adopción de algunas de las características propias de la pintura clásica, entre las cuales el gran formato pictórico. Jeff Wall es uno de los primeros artistas, junto con Cindy Sherman y Suzanne Lafont, que empiezan a utilizar formatos grandes en el medio fotográfico. Mediante este cambio de escala, la figura humana aparece a escala natural, de manera que el espectador ya no se relaciona con el personaje de manera jerárquica, sino que se posiciona de igual a igual con la persona retratada, creando una empatía mucho más directa con la escena representada. Para realizar estas imágenes Jeff Wall trabaja con una cámara de placa de gran formato, la cual le ofrece la nitidez de foco y la precisión necesarias. Lugares, figuras y escenas son registrados mediante diferentes disparos individuales, a menudo consecutivos, los cuales son ensamblados por puros significados fotográficos, o posteriormente de manera digital, para crear composiciones pictóricas, consiguiendo una unidad sugerente. Las imágenes de Jeff Wall son enormes transparencias que monta sobre cajas de luz, de manera que las fotografías brillan delante la mirada del espectador. Dentro de la caja hay

múltiples fluorescentes que generan luz artificial, creando un espacio imaginario detrás de la imagen, que afecta el modo en que los espectadores vemos las obras. Este efecto lumínico permite al artista conseguir su objetivo: que sus fotografías sean más reales que la realidad misma.

Este efecto lumínico va estrechamente relacionado con el tratamiento del color que realiza Jeff Wall en sus obras. En la década de los ochenta hay un fuerte interés por el estudio cromático de las fotografías, gracias a las mejoras en la industria química fotográfica, que permite ir más allá del blanco y negro predominante en la tradición fotográfica. A Jeff Wall le interesa utilizar el color también para posicionarse en los intersticios de la *Straigh Photography*, el cine y la pintura.

Otras características formales que se adoptan de la pintura, en este acontecer-pintura de la fotografía, sería el *tempo* intrínseco de la obra, el cual parece detenerse frente al paradigma moderno del instante decisivo; la elección de las posiciones de los personajes en las estudiadas *mis-en-scene*, que acostumbran a ser premeditadas, estudiadas y reproducidas, del mismo modo que se preparaban las posturas en el taller del pintor; y la composición frontal de las presas fotográficas, creando paralelismos con la pintura realizada en el taller, en la que el pintor acostumbraba a situarse a nivel de los ojos de los personajes retratados. La fotografía recupera el universo de los géneros clásicos, en el periodo de la modernidad tardía en que la pintura se había alejado de estos, liberándose de la condición imitativa que había tenido durante mucho tiempo, dejando que la fotografía tomara el relevo.

Sin duda, detectamos aún más rápidamente la influencia pictórica en las obras en que Jeff Wall utiliza el recurso de la paráfrasis. Del mismo modo que un poeta, el artista reinterpreta una obra original. Los referentes a la obra original son claros, pero se muestran contextualizados en una nueva realidad. Obras como *The Destroyed Room* (1978) parafrasean *La muerte de Sárdanapalus* (1827) de Eugène Delacroix, la imagen *The storyteller* (1986) hace claras referencias a *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) de Édouard Manet, o *Stereo* (1980) nos remite a *Olympia* (1863) del mismo artista. Jeff Wall utiliza la paráfrasis no tan sólo a nivel compositivo, sino que utiliza este recurso literario para hacer referencias obvias a la Historia del Arte y, a la vez, para posicionarse en relación con y contra su realidad. Parece ser que, bajo la protección que les otorga la sombra de la obra original, al autor le es más fácil poder revisar ciertos gestos o actitudes de la sociedad contemporánea. Este diálogo que Jeff Wall establece entre la obra de arte del pasado y el tema actual es el que el crítico Frédéric Migayrou (1995) relaciona con el concepto de “imagen dialéctica” de T.W. Adorno, en el que una

imagen tiene que producir un esquema nuevo del pasado:

La imagen ofrece una forma que preserva las técnicas, símbolos, la historia que esta pintura trae en ella, la arqueología que ha condicionado su aparición. El espectador cumple el acto de una toma de la fotografía (prise de vue); el tiempo es anulado en una simultaneidad que mantiene a la vez el momento de la pintura original, la restitución hecha por Jeff Wall y nuestra propia aprehensión ⁴. (p. 27)

Mediante la recreación a partir de estas obras conocidas, Jeff Wall crea una especie de *dejà-vu*, invitando al espectador a un espacio de memoria visual colectiva, haciendo referencia a una realidad existencial y socio-política concreta. De hecho, utiliza contenidos artísticos preexistentes y los transforma en material subjetivo. Se trata también de una estrategia para invitar al espectador a compartir una experiencia estética. Jeff Wall rehúsa el hecho de considerar la Historia como una cosa intocable y prohibida, sino que la concibe como material físico que habla de nuestro pasado, de la condición humana y de los conflictos sociales y políticos de la actualidad.

Pero, sin duda, uno de los elementos de la praxis pictórica que más interesaron a Jeff Wall fue la ilusión de instantaneidad que contiene la pintura, en contraposición al sentido de momento instantáneo en el que está basada la fotografía. A pesar de que una pintura pueda parecer estar representando un momento concreto, la idea de acción instantánea y, sobre todo, de representación de esta instantaneidad del transcurrir de la vida es completamente falsa. El pintor ha ido construyendo aquella imagen durante horas, días o meses, de manera fragmentaria, buscando la unidad global de la pieza, para disimular esta fragmentación del propio hacer pictórico, con el objetivo de representar el momento como una aparición esporádica. Jeff Wall crea una especie de *collage* formado por diferentes elementos fotografiados en diferentes presas, en diferentes tiempos, y a veces en diferentes espacios, los cuales se ven nivelados en cuanto a luz y posición, simulando ser extraídos de una única presa fotográfica. Los cambios tecnológicos de finales de siglo XX, y sobre todo el uso de la fotografía digital, han permitido a Jeff Wall -como a otros artistas contemporáneos- trabajar de forma pictórica. Rolf Lauter (2001) recoge las propias palabras de Jeff Wall en relación a la forma de trabajar pictórica de las imágenes:

Hay muchas similitudes con la antigua manera de pintar, sobre todo en el hecho que puedes separar las partes de tu trabajo y tratarlas de manera independiente. Un pintor puede estar trabajando en un gran

cuadro, y una tarde, puede estar concentrado en una figura u objeto, o en un área pequeña. Parte de la poesía de la pintura antigua es la manera en qué esta crea la ilusión que la pintura narra un solo momento. En fotografía siempre hay un momento actual, el momento en que se pulsa el disparador de la cámara. Por otro lado, la pintura crea una bonita y compleja ilusión de instantaneidad. De este modo, pasado, presente y futuro son simultáneos en esta, la cual juega con todos ellos. Cosas que no pueden coexistir en el mundo pueden hacerlo fácilmente en la pintura ⁵. (p. 18)

Jeff Wall construye sus imágenes con mirada pictórica: anula el punto de fuga, compone pictóricamente, crea imágenes mediante palimpsestos de obras de arte, captura el silencio pictórico de la tela, suspende el tiempo de la imagen, acercándolo más a la duración del tiempo pintado que a la fugacidad del tiempo fotográfico. Este interés profundo por la pintura, en múltiples direcciones, es el que invita al crítico Frédéric Migayrou (1995) a afirmar que Jeff Wall es un pintor, que refunda el acto de pintar.

Fotografía Cinematográfica

A menudo se asocia el trabajo de Jeff Wall con el ámbito de la Historia de la pintura occidental, pero su obra está fuertemente influenciada por otros lenguajes artísticos, principalmente con el del cine, el cual fue una de sus principales fuentes de aprendizaje. De los grandes maestros del cine, Jeff Wall aprendió sobre todo aquello relacionado con la puesta en escena. El propio Jeff Wall (2001) reconoce:

El cine fue mi primer modelo en el sentido de romper con la estética de la fotografía. Siempre había admirado los efectos cinematográficos de los grandes directores, como Bergman y Antonioni. Lo que me interesaba de la fotografía en las películas era la implicación de la *performance*, de la representación. Esto era filmado o fotografiado sin aparentarlo. Mirando películas aprendí mucho sobre la relación entre la actuación, la representación, el diseño, la composición y la fotografía. Por eso veo el cine como modelo principal para la fotografía. (p. 16)

Wall reconoce a Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel,

Reiner Werner Fassbinder o Jean-Luc Godard cómo alguno de sus modelos, del mismo modo que reconocía a Diego Velázquez o a Édouard Manet como referentes importantes en su obra. Pero la influencia de los discursos cinematográficos de estos directores de cine no era absoluta, pues Jeff Wall encontraba carencias como la ausencia de narración en la estructura de la película, que él quería evitar. Principalmente se sintió interesado por el estudio de la propia actuación narrativa por parte de los actores, y de la dirección de esta actuación por parte del director. Jeff Wall fue uno de los primeros artistas, de manera simultánea con Cindy Sherman y Victor Burgin entre otros, que basó su proceso metodológico en la *mis-en-scène*, permitiendo la intervención del fotógrafo en la escena para construir la imagen. En este tipo de “imagen fabricada”, Jeff Wall construye el escenario, retoca, maquilla, interpreta, actúa, pone, inventa, coloca, encuadra, saca, selecciona, incorpora personajes y objetos para construir la imagen deseada. Para componer estas imágenes fotográficas, Jeff Wall trabaja más como un director de cine que como un fotógrafo tradicional: compone meticulosamente la acción que quiere narrar; selecciona con cuidado los personajes que participarán en la acción; estudia en profundidad los gestos más adecuados que contienen el más alto nivel expresivo posible; diseña y selecciona el vestuario y el maquillaje más idóneo; escoge el tipo y la orientación lumínica adecuada para la escena; construye los escenarios necesarios, o selecciona los espacios reales más adecuados por la historia en concreto; hace repetir varias veces una mirada determinada entre los personajes de la escena, hasta que la cámara capte la más esencial; crea artificialmente elementos naturales, como puede ser el viento o la lluvia, necesarios por la toma fotográfica que quiere crear.

La principal diferencia entre Jeff Wall y un director de cine es que el primero no tiene que trabajar el texto y la voz, sino que la narración y la expresividad de la escena son explicadas mediante otros elementos. Pero también que toda la puesta en escena que realiza Jeff Wall es tan sólo para realizar una sola toma fotográfica; mientras que el director de cine construye un escenario, y recrea una situación para gravar una secuencia de *frames* que tienen una duración temporal extensa dentro la propia narración de la película.

La fotografía *mis-en-scène* apareció con fuerza a finales de la década de los años setenta, y supuso un cambio radical respecto la tradición fotográfica anterior, basada en el instante decisivo de Cartier-Bresson. En ella aparecen los conceptos de colaboración y de preparación, como elementos fundamentales para la construcción de la obra. Colaboración del artista con los actores que participan en la escena, y preparación de la propia escena, que a pesar de lo que pueda parecer, no está retratada de manera fortuita.

Jeff Wall es consciente de que la única manera de establecer una colaboración entre el fotógrafo y el personaje –aquello que él mismo echaba de menos en las propuestas fotográficas de cariz más clásico- es poner un actor en la escena. En ese momento se interesa por el estudio de la actuación de los actores, los cuales interpretan las ideas imaginadas por el artista. En el inicio de su trayectoria, Jeff Wall utilizaba a menudo personajes de su familia –por ejemplo, su mujer y su padre en *Woman and her doctor* (1980)- sin intencionalidad autobiográfica, utilizaba estos personajes por la proximidad que mantenía con ellos, con el objetivo de transformarlos en personajes universales.

Evidentemente, el artista es consciente de que toda fotografía tiene un carácter autobiográfico: el mismo acto de hacer una fotografía es un momento dentro de una biografía. Pero Jeff Wall quiere minimizar este aspecto subjetivo y convierte un personaje en otro, trabajando bajo el concepto de Rimbaud de *je suis l'autre*. Para conseguir esta objetivación de las experiencias mayoritariamente trabaja con actores *amateurs*, debido a que tienen una manera más espontánea de trabajar. Jeff Wall (2001), en una entrevista con Jean-François Chevrier publicada con el título *At home and elsewhere*, explica:

Lo que me interesa de la dirección de los actores es que puedes colaborar de una forma íntima con ellos, sin, por lo tanto, conocer muchas cosas de ellos. Nos quedamos distanciados, incluso si creamos algo juntos. Yo apporto mis ideas, mis planes, mis proyectos, pero en el proceso de fabricación de la imagen, yo no podré nunca tomar posesión total del otro. Me encanta esta idea de que el actor aficionado y el extranjero son una especie de símbolo de todas las personas que no conocemos, que no entendemos, pero con los que tenemos una especie de correlación ⁶.
(p. 346)

Los actores que interpretan las escenas fotografiadas por Jeff Wall, acostumbran a tener un mínimo gesto que se escapa de esta quietud de la pintura. Este movimiento delicado que parece tan sólo apuntar ligeramente en las fotografías de Jeff Wall, y que muchas veces ni siquiera se inicia, tienen más relación con el movimiento que transcurre *frame by frame* en el cine, que en el congelar la acción por parte del pintor. Pero, a diferencia del cine, la delimitación espacial del marco fotográfico y la delimitación temporal de saber que la acción no continúa fuera de la propia fotografía que estamos observando, dan la tensión necesaria para dejarnos en expectación, ante una acción que, a pesar de que parezca poder

continuar ante nuestros ojos, restará inmóvil para siempre. Esta fragmentación de la narración, es el que le da una lectura abierta a la obra; cada espectador puede imaginar cómo y de qué manera la situación se puede desencadenar. Jeff Wall (2001), en la misma entrevista con Jean-François Chevrier afirma que:

El cine me pareció una respuesta evidente a esta dificultad porque, en el cine, la fotografía tiene que adaptarse a métodos de narración y composición de artes más antiguas. El cine se acerca al teatro, crea una ilusión y contribuye, como siempre ha hecho el arte, a crear esta esfera de intimidad que me interesa. Pensé que había un modelo a extraer de la fotografía, y que era el cinematográfico. Siempre he admirado las películas, que llegan a producir esta intimidad fotográfica y pictórica⁷. (p. 23)

Gran parte del misterio y de la potencia que encontramos en las fotografías de Jeff Wall se debe a esta poca duración de la experiencia narrada, propia de la imagen en movimiento del cine. A pesar de que la escenificación sea compleja, la puesta en escena sea perfecta, los gestos de los personajes estén escogidos entre miles; a pesar de la construcción del escenario haya llevado meses de trabajo; a pesar de que en una sola mirada se pueda condensar un largo texto; la imagen tan sólo nos habla de un segundo de vida real. Después de aquella imagen, todo se deshace. La mirada se rompe, el gesto cambia, el escenario se transforma, las relaciones evolucionan. La intensidad fotografiada tan sólo puede durar aquel ínfimo, pero a la vez, tan potente segundo de la vida de alguien. Parece como si todo el elaborado proceso de creación que Jeff Wall realiza para dar forma a una idea inicial, estuviera en el trasfondo de cualquiera de sus imágenes. Y que a pesar de que el espectador no conozca el proceso de trabajo del artista, la tensión creada por toda la puesta en escena, provoca la atención del espectador, el cual percibe que aquella historia, por real que pueda parecer, esconde detrás su epidermis, toda una construcción conceptual y técnica que le da aquella consistencia que atrapa intensamente nuestra mirada.

Gestos Teatrales en una Realidad Aparentemente Real

Habitualmente se ha entendido el gesto como una posición o acción del cuerpo que muestra su propio significado como signo concreto. Toda la Historia

del Arte está llena de descripciones pictóricas de gestos. Algunas de estas representaciones forman parte de grandes acontecimientos históricos, como podría ser el caso de la obra *El juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David (1784), o *Los fusilamientos del 3 de Mayo* de Francisco Goya (1814). Pero también encontramos múltiples representaciones de gestos más ínfimos y cotidianos, entre los cuales podríamos destacar los gestos mínimos de los retratos pintados tan delicadamente por Jan Vermeer, o los movimientos gestuales casi estáticos de Edward Hopper, en sus retratos silenciosos de ciudadanos americanos en su realidad más sórdida. Pero, si existe un momento histórico que más ha puesto el énfasis expresivo en la descripción del gesto humano, ha sido el Barroco. Durante este periodo, los artistas dieron gran protagonismo a los gestos dramáticos, altamente potenciados por el claroscuro de sus imágenes. Los personajes retratados por artistas como Caravaggio parecen explotar en gestos energéticos y a menudo violentos, mostrando el drama omnipresente en las pinturas barrocas. En estas obras, la mirada del espectador se ve atemorizada ante una escena donde los gestos son bruscos, violentos y, a menudo, sensuales. La importancia que se da al gesto viene potenciada por el uso de la luz y el color. En la mayoría de estas obras, la gama cromática se ve reducida a una escala de alto contraste, donde los puntos de luz son muy concretos y directos, resaltando de la oscuridad exagerada del resto de la escena.

En la actualidad, el cariz teatral del arte barroco se ve reemplazado por otro tipo de imagen, bastante distante de la primera. En la era moderna, la energía dramática se esfumó convirtiéndose en una energía más mesurada, de cariz mecánico, de acciones automatizadas, llenas de gestos más exiguos y compulsivos. Actualmente, estamos inmersos en múltiples representaciones en que las acciones acostumbra a ser más pequeñas, repartidas en diferentes puntos de atención, los movimientos de los personajes suelen ser inexpresivos y casi involuntarios; a menudo son escenas de gran contención, donde parece que no pase nada. La iluminación de las escenas acostumbra a ser continua, todos los elementos de la escena se muestran en tonos similares, sin jerarquizar elementos, y ofreciendo una visión nítida y clara de todos los detalles posibles.

Observamos cómo mediante el gesto mecánico del índice la fotografía atrapa a la perfección estos movimientos de contención del cuerpo, mientras que la pintura se deleita en la descripción del gesto dramático antiguo. A Jeff Wall le interesa principalmente captar un gesto concreto que los actores en escena interpretan a conciencia. Mediante el control del gesto humano, el artista parece condensar la tensión de la acción, invitando al espectador a estar atento al tiempo suspenso que hay en la escena representada, no fuera caso que, en cualquier

momento, este tiempo se acelerara y la acción se desarrollara de manera apresurada. En este tratamiento del tiempo como un momento aislado del ritmo habitual de la vida real, Jeff Wall parece recrearse en la descripción de lo que él mismo denomina los *micro-gestos*, aquellos gestos mínimos, casi invisibles para la mirada humana habitual, pero que pueden estar plenos de dramatismo o emoción. En un texto de Jeff Wall titulado *Gestus*, publicado en el catálogo *Tiempo suspendido Jeff Wall, Pepe Espaliú*, de la exposición que l'Espaid' Art Contemporani de Castelló (1999) realizó de la obra de estos dos artistas, Jeff Wall explica como:

Los movimientos corporales modernos se ven reducidos al nivel de emisiones de energía biomecánica o bioelectrónica. Estos actos no pueden, en realidad, considerarse “gestos” en el sentido de la estética, puesto que son físicamente menores, más condensados, menos generosos, más colapsados, más rígidos y más violentos que aquellos que se manifestaban en el arte antiguo. No obstante, su pequeñez se acompaña de una mayor capacidad de ampliación a la hora de construir y exhibir imágenes. (...) Las pequeñas contracciones, los movimientos corporales involuntariamente expresivos que tan bien se prestan a la fotografía es lo que queda, en la vida cotidiana, de aquella antigua idea del gesto como forma corpórea y pictórica de la conciencia histórica. Probablemente, esta doble ampliación del que se ha convertido en pequeño y escaso, del que aparentemente ha perdido su significado, puede revelar, en alguna medida, la miseria objetiva de la sociedad y el desastroso funcionamiento de sus valores. (p. 21)

A través de los *micro-gestos* el artista canadiense parece estar hablando en voz baja, mostrándonos unos momentos delicados, llenos de pensamiento y contradicciones internas. A menudo los cuerpos de los personajes de Wall parecen moverse lentamente por la escena fotográfica, evitando trincar aquel equilibrio que les permite no romperse, o no provocar el desarrollo violento de los pensamientos que parecen tener en su interior. El cuerpo humano parece ser la coraza que rodea una serie de pensamientos y deseos que restan en la intimidad. Pero esta estructura, por muy robusta que pueda parecer a primera vista, tiene el peligro de romperse en mil fragmentos, dejando el interior del personaje al descubierto. Por este motivo, los personajes parecen moverse con cuidado, incluso, en las escenas más violentas – *The quarrel* (1988) o *Sviction Struggle* (1988) –, la acción no se desarrolla de forma explosiva, sino que se trata de una tensión contenida por unos instantes.

El artista canadiense no se interesa por los acontecimientos trascendentes, ni siquiera por los grandes gestos; sino que su mirada registra las reacciones y las maneras de comportarse que tienen los humanos en las sociedades contemporáneas a través de los pequeños gestos que realizan los individuos anónimos que habitan en él. Jeff Wall recupera la figura de *flanêur* [paseante], y se desplaza al lugar real donde suceden los hechos cotidianos, para observar cómo se relacionan las personas que se cruzan por la calle, como se mueven los trabajadores de la limpieza, cuál es el ambiente a la salida de una discoteca; cómo son los espacios del suburbio de las ciudades actuales, quién vive, donde se reúnen; estudia cómo viven también en los interiores, entra sigilosamente dentro las casas, ve habitaciones cambiadas después de una pelea, observa como una chica asea la ropa mientras otra lee al sofá, espía como una mujer elegantemente vestida hojea un catálogo, como un hombre está estirado misteriosamente en el suelo de una cocina. En todas las escenas la contención de los propios sentimientos es la protagonista, protegiendo aquel pequeño gesto que contiene los sentimientos de cada personaje. Este ínfimo movimiento que condensa la escena nos cautiva y nos atrapa como espectadores, esperando que de un momento a otro la escena explote, dejándonos ver los sentimientos durante tanto tiempo contenidos. Aunque sabemos que estamos delante una imagen estática, ésta parece contener un momento en que lo que sucede parece estar englobado en la propia imagen. Cómo si de un *frame* de vídeo se tratara, esperamos que la acción continúe desarrollándose, mediante un *tempo* lento, para poder ver todos los detalles que el artista nos muestra. Rolf Lauter (2001) recoge las palabras de Jeff Wall:

En mis imágenes, el sentimiento está fuertemente contenido. Creo que cada figura que he incorporado está llena de emoción, la cual no está permitida de dejarse ver de manera directa. A *Milk*, por ejemplo, el cuerpo del hombre está tenso y rígido sin ningún tipo de expresividad. Es el objeto el que está explotando. En mis imágenes hay muchos no-gestos, o gestos muy pequeños, compulsivos, que denomino “micro-gestos.” (...) Estos son gestos que parecen automáticos, mecánicos, o compulsivos. Estos salen de algún lugar socialmente más profundo, algún lugar que yo no identifico con la conciencia individual como tal⁸. (p. 90)

Los personajes de Jeff Wall son individuos cargados de emociones que restan reprimidas en su interior, y que se mezclan produciendo en el personaje una serie de contradicciones internas que lo agitan internamente y lo debilitan. Sus

rostros, a menudo inexpresivos, son el retrato de esta contención emocional. En ellos podemos intuir que algo a menudo dramático ha sucedido anteriormente en sus vidas, pero el silencio de la imagen fotográfica no nos permite saber de qué se trata. El suceso queda escondido en la propia imagen que, a pesar de estar cargada de narración cinematográfica, queda explicada en sí misma. Esta información contenida provoca una tensión narrativa que despierta interés en el espectador. El mismo Jeff Wall reconoce que hay algo en cada obra, no importa el muy estructurada que esté, que nunca se podrá mostrar. Sus imágenes funcionan como metáforas enigmáticas de las sutilezas y rarezas que existen en las relaciones humanas, y de su constante represión. En su trabajo podríamos hacer un inventario de diferentes situaciones de la vida en que las emociones humanas se ven obligadas a contenerse, estallando violentamente en algunas ocasiones ante la imposibilidad de retenerlas dentro del propio cuerpo, el cual funciona como continente de todos los sentimientos, dolores y emociones. La realidad, que por su cotidianidad y por la repetición cíclica de la mayoría de los hechos nos puede parecer continua y previsible, se ve interrumpida de forma repentina por una serie de pequeños movimientos, pequeñas anomalías en situaciones que son supuestamente continuas. Con esta estrategia, y de forma sutil pero a la vez incisiva, aparecen ciertos movimientos agresivos que rompen la calma aparente de la escena, como en las obras *Mimic* (1982); *Milk* (1984); *Outburst* (1989); *Man in Street* (1995). Estos momentos que interfieren de forma aguda en la aparente normalidad de la realidad, están cargados de una gran tensión expresiva que provocan un distanciamiento por parte del espectador respecto a la propia cotidianidad, promoviendo una reflexión personal e íntima en torno a la propia experiencia.

En el escenario teatral de sus fotografías, las figuras acostumbran a estar en un mismo espacio a poca distancia, pero manteniéndose aisladas, absortos en sus propias preocupaciones, sin establecer un contacto real entre ellos. Los personajes parecen no necesitarse, o el que es más preocupante, muestran la inexperiencia del contacto real, parece que desconozcan las vías y las posibilidades comunicativas con los personajes que aparecen en la misma escena, a veces incluso a pesar de formar parte de un mismo núcleo familiar. Las figuras parecen estar completamente aisladas, sin ningún tipo de relación, ni siquiera establecen vínculos con la mirada. La mayoría de personajes no buscan relación, ni cooperación, ni ensayan ninguna estrategia de seducción. Cada uno de ellos queda recluso en sus propios pensamientos, sin establecer relaciones con el otro.

La excepción aparece tan sólo en forma de interrupción; los personajes de Jeff

Wall se comunican a veces, pero siempre bajo la forma de violencia o de peligro. Cómo en la obra *Mimic* (1982), en la que las miradas hacia un individuo aparecen para remarcar diferencias humanas, para mostrar el desprecio y el sentido de superioridad que un personaje siente respecto otro. Igual que en el teatro, en el trabajo de Jeff Wall, las miradas y las expresiones faciales son esenciales para entender la situación, porque muestran la expresión de los sentimientos de los personajes. La emoción es expresada de manera sutil a través de la expresión de los ojos; las miradas pueden ser agresivas, como en *The Quarrel* (1988) o en *The Goat* (1989), o desagradables y llenas de odio como en *Mimic* (1982), o de cariz más pensativo e introspectivo, como en *Volunteer* (1996), *Restoration* (1993), o *Picture for Women* (1979). Pero, en general, los personajes no están definidos como caracteres en acción, sino como caracteres pensantes. Este énfasis en la parte más reflexiva de las personas potencia la parte más enigmática y metafórica de las imágenes. Los personajes están retratados en un momento que no es importante por la acción que desarrolla, sino que la imagen parece retratar el momento de paso de una acción a otra, o el momento de duda y reflexión antes o después de realizar un acto. Jeff Wall nos muestra acciones inmóviles, momentos congelados, escenarios vacíos y figuras silenciosas que nos describen la parte más frágil de la esencia humana. Nos muestra fragmentos de la propia existencia, de manera desnuda y, como espectadores, la escena nos ofrece alguna de las partes de nuestra propia esencia, mediante el “teatralizar el acto de mirar”. (EACC, 1999, p. 32)

Reconstrucción Fotográfica de la Realidad

Reflexionar sobre las relaciones que Jeff Wall establece con la pintura, el teatro y el cine, sin hablar de aquellas relaciones que el artista establece con el propio medio fotográfico sería extraño, pues finalmente este artista escoge el medio fotográfico para realizar su obra artística. Pero su posición respecto al propio medio es peculiar, y confiere forma y contenido conceptual a su obra. Nos preguntamos entonces ¿por qué Jeff Wall opta por la producción mediante la fotografía? ¿Por qué no utiliza la pintura, si tan interesado se siente por su tradición? Consideramos que Jeff Wall crea su producción mediante piezas fotográficas por dos razones. La primera está relacionada con la consideración que tiene el propio artista de que la fotografía es el medio que mejor puede hablar de temas contemporáneos. Y a pesar de sentirse interesado profundamente por la pintura, considera que este medio es anacrónico para narrar historias

actuales. El segundo motivo es el cambio de concepción que tanto Jeff Wall como otros artistas realizan respecto al medio fotográfico. Para artistas como Jeff Wall, Cindy Sherman, y posteriormente Valerie Jouvé, Thomas Demand, u otros, la fotografía ya no tiene que ser un documento verídico, instantáneo ni objetivo. Las tres características propias sobre las que la tradición fotográfica se apoyaba hasta la década de los años setenta, se rompen. Por el contrario, aparecen muchos discursos fotográficos que juegan con la construcción de la escena, que manipulan, interpretan, se disfrazan, componen, sobreactúan, mienten, que se inventan situaciones que nos muestran de forma subjetiva. La fotografía se desata de su nexo con la descripción de la Realidad, tal como lo había hecho la pintura un siglo antes, conquistando los terrenos de libertad que le son posibles abarcar. La fotografía de tipo documental continúa existiendo, pero no es la única vía que tiene el artista para construir imágenes fotográficas. Jeff Wall forma parte de este grupo de artistas que utilizan la fotografía para diferenciarse de los fotógrafos tradicionales. Pero, según el propio artista, él siempre ha considerado que lo que hacía era fotografía, a pesar de que pudiera tener referencias pictóricas o cinematográficas. Jeff Wall, en una entrevista con Jean-François Chevrier (2006), explica:

Siempre he sabido que hacía fotografía. La foto *mis-en-scène*, que yo denominaba “cinematográfica”, se desmarcaba de la fotografía directa o pura. En la época se hablaba de los artistas utilizando la fotografía para distinguirlos de los fotógrafos. Yo empecé a poner en práctica mi interés por la fotografía dentro del contexto experimental del arte conceptual. En los años setenta y ochenta, cambié de orientación, tenía que romper con la fotografía definida por una interpretación modernista. Me interesaba todo aquello que era una contestación a esta idea de la fotografía. En los años 80 vi que había perdido la batalla, en el sentido que yo era fotógrafo. Pero esta fotografía también había cambiado sus características, su estética, su discurso no era el mismo. Los artistas de mi generación lo habían enriquecido ⁹. (p. 15)

Así, Jeff Wall no reniega del peso de la tradición fotográfica, de forma contraria a muchos artistas conceptuales contemporáneos suyos, que rechazaban cualquier relación con la tradición fotográfica propia de la modernidad. Jeff Wall demuestra su identidad propia mediante el reconocimiento de la influencia que la Historia del Arte tiene en su obra y, posteriormente, en el interés para recuperar las relaciones con la tradición fotográfica moderna. Con la misma intensidad que Jeff Wall se alimenta de la tradición pictórica y cinematográfica, también

reconoce influencias de la *Straight Photography*, como podría ser la nitidez focal que permite captar hasta el más mínimo detalle de la escena. Pero las diferencias con este grupo de fotógrafos son mayores que las similitudes. Jeff Wall cambia los paisajes naturales que fotografía Ansel Adams por paisajes urbanos, propios de las sociedades occidentales post-industriales; otra diferencia es la presencia de la figura humana en la mayoría de las obras de Jeff Wall, mientras que el Grupo f/64 tenía dificultades técnicas para retratar el cuerpo humano, y se centró en la fotografía de paisajes o naturalezas muertas. Otro aspecto diferenciador es el rechazo de utilizar el blanco y negro, y el aumento del tamaño de las fotografías. El mismo Jeff Wall reconoce esta relación con la fotografía moderna, en la misma entrevista con Chevrier (2006) “en la época de mis primeras imágenes en color, buscaba preservar una relación con la fotografía tradicional. Situaba mis paisajes urbanos dentro una pura tradición fotográfica, a pesar del color y el formato. Quería mantener la relación con la *Straight Photography*.” (p. 16)

Este reconocimiento lo podemos interpretar en dos direcciones: como posicionamiento contrario a la mayoría de artistas conceptuales que rechazaban cualquier relación con la tradición fotográfica; y como defensa del medio con el que siempre trabaja, pues aunque su *background* sea pictórico o cinematográfico, su obra es realizada siempre mediante la fotografía. Pero Jeff Wall considera que el lenguaje fotográfico ha quedado encerrado en sí mismo, y por ello necesita establecer vínculos constantes con otros lenguajes, como el pictórico o el cinematográfico. Según palabras propias de Jeff Wall en la misma entrevista con Jean-François Chevrier (2006):

La fotografía me parecía que había quedado prisionera de su propia novedad, mientras que artes más antiguas, como el teatro o la pintura, habían sabido crear, mediante la fuerza de la ilusión, situaciones en las que el espectador puede tener la sensación de compartir un espacio muy privado con otra persona. En sus inicios, la fotografía, mostrando hechos que han existido realmente en el pasado, se opuso a este ilusionismo pictórico. Pero ella misma se ha creado un espacio limitado dónde es imposible de estar cerca de la gente fotografiada ¹⁰. (pp. 22-23)

Así, las imágenes que salen de esta mezcla iconográfica, conceptual y formal son imágenes estáticas, que funcionan como cuadros que contienen una historia, o como el *frame* parado de una película, la lectura del cual no es inmediato, sino que queda dispersado en los diferentes medios y los diferentes niveles de lectura que la superficie lisa y brillante de la fotografía iluminada esconde bajo su piel.

Conclusiones

Consideramos que esta intersección de medios artísticos da un gran interés a la obra de Jeff Wall porque, a pesar de que la acción pueda parecer completamente congelada, hay ciertos indicios de inestabilidad, que continuará desarrollándose en el imaginario de cada espectador. El mismo Jeff Wall (2001) explica:

Intenté de encontrar un equilibrio entre las imágenes paradas, fijadas y artificiales, que provienen de la figuración pictórica de los siglos XIX y XX, y un tratamiento más fluido, neorrealista, de la imagen, que se inscribe más bien en una historia de la fotografía. Comprendí que la fotografía es un medio abierto, que permite asociar metodologías contradictorias ¹¹. (p. 17)

Esta mezcla entre fotografía, pintura, cine y teatro es el que le da gran riqueza a su obra, la cual se expande con firmeza de cualquier límite que pudiera imponer cualquier medio artístico, utilizando de cada uno de ellos aquello que más libertad le proporciona. En una fotografía de Jeff Wall podemos encontrar a la vez la actuación dramática de un actor que está a medio camino entre la puesta en escena cinematográfica y la pose pictórica. Y aquí es donde confirmamos nuestra hipótesis de que esta mezcla de influencias crea una imagen autónoma y rica, la cual se mueve libremente en un espacio entre aquello real y lo imaginario. La autonomía con que Jeff Wall se relaciona con el lenguaje fotográfico, pictórico, teatral y cinematográfico le permiten crear estas imágenes tan potentes, extrañas y sutiles que nos hablan de la sociedad contemporánea donde vivimos, de nuestro tiempo y de las relaciones que los humanos establecemos entre sí, de nuestros deseos íntimos y de nuestros medios colectivos.

Este punto intermedio entre ficción y realidad era ya el interés de muchos directores de cine como es el caso de Jean-Luc Godard, del cual Jeff Wall oiría una frase que lo impresionaría profundamente: “Aquello documental tan sólo es interesante si está situado en un contexto de ficción, pero la ficción es sólo interesante cuando está enmarcada en un contexto documental” (Brougher, 1997, p. 18). Este espacio de intersección que se crea en la mezcla inteligente y sensible de elementos reales e imaginarios es el espacio en el que Jeff Wall se mueve de manera silenciosa pero incansable, con el objetivo de construir de manera cautelosa y misteriosa nuevas imágenes. Imágenes que se sitúan en los límites entre diferentes medios pero, sobre todo, en los límites cada vez más inciertos entre realidad y ficción.

Notas

¹ Chevrier, J-F. (2006, 31), le programme d'une peinture de la vie moderne reste important. Je suis intéressée pour l'idée du quotidien. Todas las traducciones son mías.

² Lauter, R. (2001, 13), he has developed a model for photographic painting that replaces the two-dimensional plane of a picture with two levels of reality, the one behind the other, thus manifesting the significance of the simultaneity of parallel worlds and realities.

³ Wall, J. (2001, 19), J'ai commencé à douter que les nouvelles formes de l'art puissent produire des événements artistiques comme l'avaient fait les formes plus anciennes. Je me suis de plus en plus intéressé pour la peinture.

⁴ Migayrou, F. (1995, 27), L'image devient alors présentation, constellation qui préserve les techniques, les symboles, l'histoire que cette peinture porte en elle, l'"archéologie" qui a conditionné son apparition. Le spectateur, en prenant l'exacte place de l'appareil, accomplit l'acte d'une prise de vue; le temps est annulé dans une simultanéité qui maintient tout à la fois le moment de la peinture originale, la restitution engagé par Jeff Wall et notre propre appréhension.

⁵ Lauter, R. (2001, 18). It has curious resemblances to the older way of painting in the way you can separate the parts of your work and treat them independently. A painter might be working on a large canvas and, one afternoon, might concentrate on a figure or object, or small area. Part of the poetry of traditional painting is the way it created the illusion that the painting depicted a single moment. In photography, there is always an actual moment -the moment the shutter is released. Photography is based on that sense of instantaneousness. Painting, on the other hand, created a beautiful and complex illusion of instantaneousness. So past, present and future were simultaneous in it, and play with each other or clash. Things which could never coexist in the world could easily do so in painting.

⁶ Wall, J. (2001, 346), Ce qui m'intéresse dans la direction d'acteurs, c'est que tu peux collaborer d'une façon assez intime avec quelqu'un sans, pour autant, apprendre grand-chose sur lui. Nous restons séparés, même si nous créons quelque chose ensemble. J'apporte mes idées, mes plans, mes projets, mais, dans le processus de fabrication de l'image, je ne pourrai jamais prendre entièrement possession de l'autre. J'aime beaucoup cette idée: que l'acteur amateur et l'étranger sont une sorte d'emblème de tous les gens que nous ne connaissons pas, que nous ne comprenons pas, mais avec lesquels nous avons néanmoins une sorte de relation.

⁷ Wall, J. (2001, 23), Le cinéma m'est apparu comme une réponse évidente à cette difficulté puisque, dans le cinéma, la photographie doit se plier aux procédures du récit et de la composition des arts plus anciens. Le cinéma est apparenté au théâtre, il crée une illusion mais il contribue, comme l'a toujours fait l'art, à produire cette sphère d'intimité qui m'intéresse. J'ai donc pensé qu'il y avait un modèle à dégager

de la photographie, et que ce modèle c'est la cinématographie. J'ai toujours admiré les films, quels qu'ils soient, qui arrivent à produire cette intimité photographique et picturale.

⁸ Lauter, R. (2001, 90), In my pictures feeling, too, is heavily constrained. I think that every figure I have made is filled with suppressed emotion, which isn't allowed to be seen directly. In Milk, for example, the man's body is tense and rigid with inexpressivity. It's the object which is exploding. In my pictures there is a lot of non-gesturing, or very small, compulsive gesturing, what I call "micro-gesture". The men's gestures in No or Mimic are microgestures. These are gestures which seem automatic, mechanical, or compulsive. They well up from somewhere deeply social, somewhere I don't primarily identify with the individual's unconscious as such.

⁹ Chevrier, J-F. (2006, 15), Au fond, j'ai toujours su que je faisais de la photographie, dès le début, dès les années soixante-dix. La photo mis-en-scène, que j'appelais pour ma part "cinématographie", se démarquait de la photographie directe, ou pure. À l'époque, on parlait d'artistes "utilisant la photographie", pour les distinguer des "photographs". En fait, j'ai commencé à mettre en pratique mon intérêt pour la photographie dans le contexte expérimental de l'art conceptuel. Dans les années soixante-dix et quatre-vingt, j'ai changé d'orientations, je devais rompre avec la photographie définie par ce que tu appelles une interprétation moderniste.(...) Dans la deuxième moitié des années quatre-vingt, j'ai compris que j'avais perdu: j'avais perdu ce que j'imaginais être une bataille contre la photographie. (...) La photographie avait gagné, et j'étais bel et bien photographe. J'ai constaté également que cette photographie qui m'avait vaincu, à laquelle je m'étais soumis, avait changé elle aussi; ses caractéristiques, son esthétique, ses présupposés et son discours n'étaient plus les mêmes. Les artistes de ma génération l'avaient enrichie.

¹⁰ Chevrier, J-F. (2006, 22-23), La photographie me semblait prise au piège de sa propre nouveauté tandis que des arts plus anciennes, le théâtre et la peinture, avaient su créer, par la force de la illusion, des situations dans lesquelles le spectateur peut avoir la sensation de partager un espace très privé avec quelqu'un d'autre, sans y être. À ses débuts, la photographie, en montrant des faits qui ont réellement existé dans le passé, s'est opposée à l'illusionisme pictural. Mais elle s'est finalement enfermée dans des limites tout aussi contraignantes en montrant un espace où il est impossible d'être proche des gens photographiés.

¹¹ Wall, J. (2001, 17), J'ai essayé de trouver un équilibre entre les images arrêtées, figées et artificielles, qui relèvent de la figuration picturale des XIX^e et XX^e siècles, et un traitement plus fluide, néoréaliste, de l'image, qui s'inscrit plutôt dans une histoire de la photographie.(...) J'ai compris que la photographie est un médium ouvert, dont on méconnaît encore à quel point il permet d'associer des méthodologies contradictoires, presque à parts égales.

Referencias

- Brougher, K. (1997). *Jeff Wall*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, December 1997 - February 1998, exhibition catalogue.
- Chevrier, J-F. (1989a). *Another objectivity*. París: Centre National Arts Plastiques.
- Chevrier, J-F. (1989b). *Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren / Du XXeme au XIXeme Siecle, Aller et Retou*. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart: Cantz, 11.11.1989 - 14.1.1990, Katalog zur Ausstellung.
- Chevrier, J-F. (2006). *Jeff Wall*. París: Hazan.
- Espai d'Art Contemporani de Castelló [EACC]. (1999). *Tiempo suspendido. Jeff Wall / Pepe Espaliú*. Valencia: Generalitat, 25 de mayo de 1999 al 11 de julio de 1999, catálogo de exposición.
- Lauter, R. (2001). *Jeff Wall. Figures & Places. Selected Works From 1978-2000*. München: Prestel Verlag.
- Migayrou, F. (1995). *Jeff Wall. Simple indication*. Bruselas: La lettrevolée. (Singularités).
- Wall, J. (2001). *Essais et entretien: 1984-2001*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Wall, J. (2007). *Fotografía e inteligencia liquida*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gemma París: Artista i professora de la Unitat d'Educació performativa de les arts. Departament de Didàctica de l'Expressió musical, plàstica i corporal. Facultat de Ciències de l'Educació. Universitat Autònoma de Barcelona

Contact Address: Facultat de Ciències de l'Educació. Universitat Autònoma de Barcelona. Campus de Bellaterra, edifici G6, Cerdanyola del Vallès. 08193

E-mail address: gemma.paris@uab.cat

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

La Bianyal. Contemporary Art and Heritage Route in La Vall de Bianya

David Santaaulària¹

1) Curator of exhibitions and Cultural Manager (Spain)

Date of publication: October 3rd, 2016

Edition period: October 2016 - February 2017

To cite this article: Santaaulària, D. (2016). La bianyal. Contemporary art and heritage route in La Vall de Bianya. [Review of the exhibition]. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4(3), 324-330. doi: 10.17583/brac.2016.2067

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2016.2067>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY). The indication must be expressly stated when necessary.

(Received: 27 April 2016; Accepted: 27 July 2016; Published: 3 October 2016)

Reviews (I)

La Bianyal. Contemporary Art and Heritage Route in La Vall de Bianya

The official literature says that the Bianyal is a cultural route organised by La Vall de Bianya Council and the Binari Association, whose focal point is a series of ephemeral artistic interventions carried out in spaces in La Vall de Bianya with significant heritage interest. Given this point of departure, participants take a tour which offers a chance to spotlight historical, architectural and natural features of much of this town. In short, it is a meeting point between modernity and heritage in a privileged setting designed for all audiences. Indeed, it is all this, but this generic definition does not hint at the product's real virtues. The uniqueness of the Bianyal lies in the sum of elements which are balanced and enhance each other until achieving a particular formula. Let's see what those elements are.

La Vall de Bianya is an extensive township (95 km²) located in the northeast of Catalonia, near the French border, with a little over 1,300 inhabitants scattered around in small settlements. There is no spectacular landmark here, nor anything in particular that characterises the town, but its small valleys make for a cosy, friendly, domestic land where the natural and landscape assets combine with the numerous Romanesque churches and splendid country estates. In each edition of the Bianyal, the organisers design a different route that includes new points of interest. After seeing these places and learning about their purpose and their history, they are where the artists carry out their interventions. Sometimes they are site-specific works, while other times they are simply pieces whose subject matter or formalisation are a good fit for the

chosen venue. Only in cases where the space is more neutral and has fewer connotations do we allow more generic works to be installed. The capacity to adapt to the space or the match between the works and the venue where they are exhibited are two of the criteria governing the choice of artists, in addition to a broad span of generations and diversity and representativeness in the way the artists approach contemporary creation. Two editions of the Bianyal have been held to date, featuring works by artists such as Job Ramos, Kenneth Russo, Jordi Mitjà, Quim Domene, Pedro G. Romero, Lúa Coderch and Roger Serrat-Calvó. The Bianyal routes are taken with groups limited to around 50 people per session accompanied by a guide who, while trying to avoid overly academic explanations, provides clues to understanding the importance of the churches in the organisation of rural life, or what the more traditional day-to-day life was like, or the evolution of the landscape, etc. The participants are particularly varied (from cultural managers and artists to townspeople or people from neighbouring towns), which requires the explanations to be adjusted and the contents made accessible to viewers who may not be connoisseurs.

All of this is joined by more random ingredients, such as a reception offered featuring local products, or the mini-train which connects the different venues at a slow pace that helps viewers enjoy the landscape, or intangibles like the autumn atmosphere and colours. As you can see, there is nothing particularly original in itself; instead, the sum and balance of all of the elements is what everyone – viewers and artists alike – believe to be the Bianyal's main appeal. It would hardly be able to work if any of these aspects were missing or anyone was overly foregrounded. The Bianyal is not meant to be a pretext to land the most prestigious or exclusive list of artists (it is not engaged in a hypothetical competition with other biennales). It is not either a tourist promotion tool and it would not obviously boast the same quality if it were not a guided tour or if visitors did not have the chance to listen to the artists' explanations. One sound indicator of the event's health is the speed with which the registrations for each visit fill up and the number of artists who offer to participate in future editions.

David Santaaulària
Curator of exhibitions and Cultural Manager
dsantaaularia@gmail.com



Figure 1. Roger Serrat-Calvó explaining his work RGB portraits (La Coromina farmhouse, La Vall de Bianya). Photo: David Darné (CC BY).

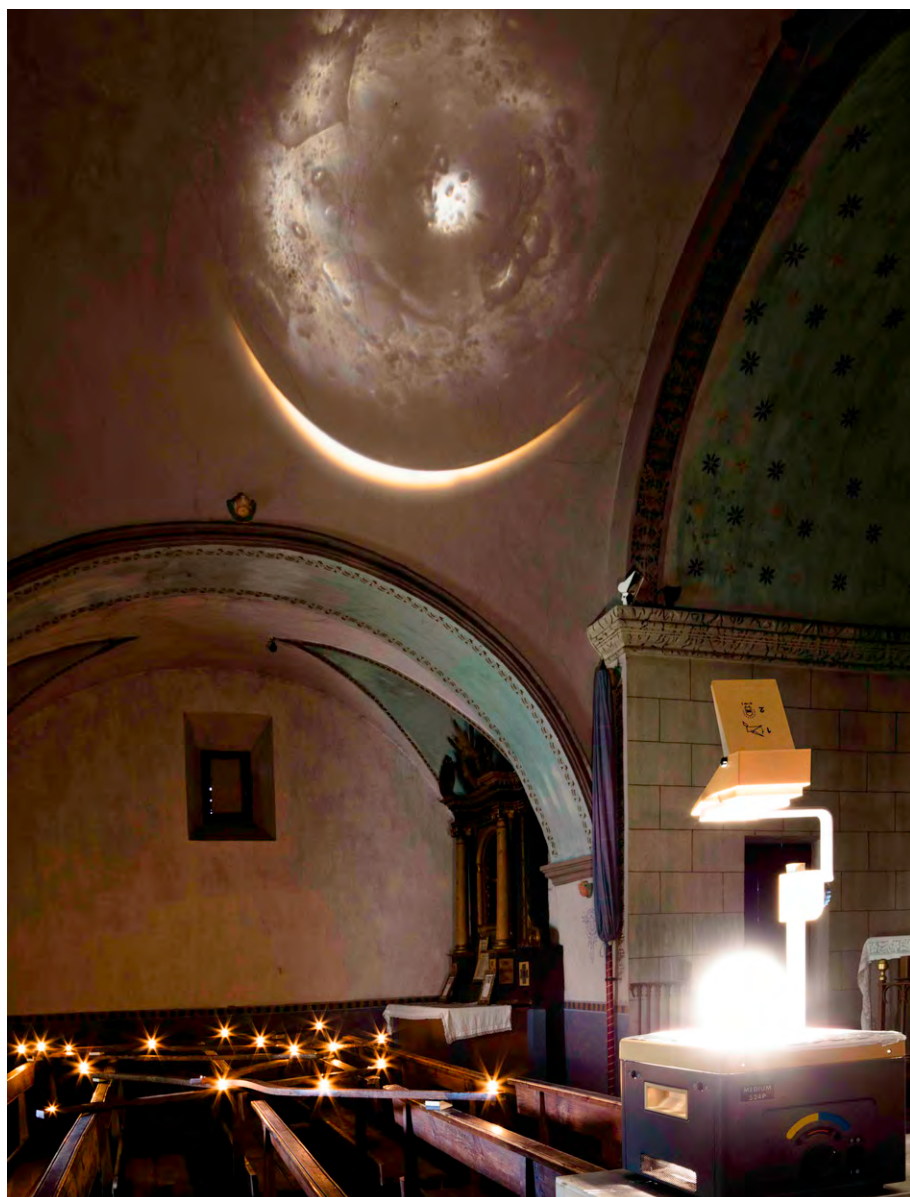


Figure 2. Òcul i Ilumenera, installation by Jordi Mitjà (church of Sant Martí de Solamal, La Vall de Bianya). Photo: Roger Serrat-Calvó (CC BY).



Figure 3. El Callís farmhouse (La Vall de Bianya). Photo: David Darné (CC BY).



Figure 4. Installation by Job Ramos (Sant Andreu de Sucarrats, La Vall de Bianya). Photo: Roger Serrat-Calvó (CC BY).



Figure 5. Church of Sant Salvador de Bianya (La Vall de Bianya). Photo: Roger Serrat-Calvó (CC BY).



Figure 6. Mim Juncà explaining his work (La Coromina farmhouse, La Vall de Bianya). Photo: David Darné (CC BY).



Figure 7. Installation by Anna Manel·la (Sant Andreu de Sucarrats, La Vall de Bianya).
Photo: Roger Serrat-Calvó (CC BY).