

Autómata, 1982

Si alguien busca en una imagen (1) otra imagen (2)
y la encuentra, ve entonces (1) de un nuevo modo.

L. WITTGENSTEIN

1

Sea cual fuere el fin que un artista se proponga lograr con una obra suya, su realización presupone la comprensión de tal obra por parte del destinatario. Esto vale tanto para las artes de la palabra como para la música y las artes plásticas, pues toda obra artística posee un carácter intencional.

Pongamos como ejemplo el caso de la pintura. Estamos tan habituados a las imágenes —cuadros, *posters*, dibujos, grabados— como parte de nuestro paisaje familiar, que apenas advertimos la naturaleza simbólica que poseen tales objetos. Un visitante cualquiera de la Kunsthaus de Zúrich que se tope por vez primera con la versión allí expuesta de la *Sainte-Victoire* de Cézanne, probablemente experimente ante el cuadro una especie de compulsión natural a considerarlo, pese al tratamiento plano y geométrico de los colores y a la deformación de la perspectiva espacial, como la pintura de una montaña. Y si se le preguntara qué es lo que le induce a pensar que *ése* objeto —el lienzo que tiene ante su vista— es una representación de *otro* objeto —una montaña—, tal vez aludiera a la semejanza que guardan determinadas propiedades del primero —trazos, colores, tonos, contrastes— con ciertas cualidades aparentes de una montaña real, contemplada a una distancia apropiada y en condiciones normales de observación. Una experiencia de este tipo es tan común entre los seres humanos, que no se limita a la contemplación de cuadros o pinturas, sino que precede a la experiencia estética y puede ya reconocerse en un estadio bastante temprano del aprendizaje perceptivo, como cuando un niño de pocos años reconoce, en los trazos garabateados sobre un papel por un compañero de parvulario, la figura de un árbol o una casa.

Sin embargo, no deja de ser en cierto modo sorprendente que una cosa pueda ser una figura de otra cosa. Contra lo que pudiera pensar nuestro espectador de la *Sainte-Victoire*, esa posibilidad no descansa sin más en la existencia de semejanzas entre una y otra, pues las semejanzas no son parte del mobiliario del mundo en el mismo sentido en que lo son los colores y los contornos de los objetos. La

percepción de ciertas semejanzas entre objetos no se explica adecuadamente sólo en función de la percepción de sus cualidades físicas, sino que exige apelar a una capacidad perceptiva humana que interviene en esa peculiar experiencia que consiste en destacar una figura de un fondo y hacerse consciente de a qué otra cosa se le parece. Richard Wollheim ha denominado a esa capacidad —que es natural en los seres humanos, pero cuyo ejercicio en cada individuo está condicionado por su experiencia pasada— la capacidad de *ver* un objeto *en* otro (*seeing in*), o *ver* un objeto *como* otro (*seeing as*).¹ El uso de esta capacidad precede a la experiencia estética, y se da frecuentemente en la vida ordinaria cuando, por ejemplo, "vemos" en las manchas de una pared desconchada la silueta de un rostro, o en una nube el torso desnudo de un gigante. Hay, sin embargo, una diferencia crucial entre estas experiencias de *ver como* y la que se da en la percepción de una pintura: en aquellos casos no hay un criterio que permita distinguir una percepción correcta de otra incorrecta, mientras que en una pintura sí lo hay. Si en las marcas de una pared donde yo veo una antorcha llameante otro ve unos danzarines, nada me permite concluir que mi experiencia es más adecuada que la ajena, o simplemente la adecuada. En cambio, tendría perfecto sentido considerar incorrecto ver en la *Sainte-Victoire* de Cézanne un paisaje marino, así como también lo tiene considerar correcto ver en ese cuadro una montaña o un triángulo. La disponibilidad de un criterio de corrección es una condición necesaria para hacer de una cosa una *figura*, es decir, un objeto dotado de significado y susceptible de ser comprendido.

Wollheim sitúa los criterios de comprensión de una pintura en las intenciones realizadas del artista, siempre que "intención" se use en un sentido lo suficientemente amplio como para incluir cualesquiera factores psicológicos que, de forma más o menos consciente, ejercen un influjo sobre la conducta del artista; y, además, se los considere, no como meros eventos mentales, sino en tanto que encuentran una vía de salida en el modo como el artista da forma a la materia que trabaja². El conocimiento de las intenciones del pintor, en la medida en que le conducen a trazar determinadas marcas en una superficie, es lo que permite a un espectador sensible e informado acceder a un tipo de experiencia relevante que se puede caracterizar como una comprensión de la pintura en términos de un *ver como*.

¹ Wittgenstein acuñó el concepto de *ver como* en sus *Investigaciones filosóficas* (cf. II, 11), para dar cuenta de un uso de la palabra "ver" asociado a la experiencia de la percepción de aspectos diferentes en figuras ambiguas (p. ex. ver un dibujo unas veces como un pato y otras como un conejo), pero que se extiende más allá de estos casos (p. ex. ver la letra F como una horca), y que en su opinión constituye una vivencia visual conceptualmente diferente a la que expresamos en el uso ordinario de "ver". Wollheim ha aplicado con gran perspicacia este concepto al análisis de la experiencia estética en general en *El arte y sus objetos* (Seix Barral, Barcelona 1972), y al de la pintura en particular en *Painting as an Art* y en *La pintura como arte. Los motivos de un libro* (IVAM, Valencia 1990).

² Cf. Wollheim, R.: *La pintura como arte*, p. 29-s.

Merece notarse que el éxito de la figuración pictórica por parte del artista —y de su comprensión por parte del espectador—, depende de la capacidad de aquél para dar forma plástica a sus *intenciones* en unos determinados materiales, previamente constituidos como *medios* de figuración de acuerdo con determinadas reglas o convenciones más o menos institucionalizadas. La información pertinente para la comprensión de una pintura afecta, así, a una compleja gama de factores que incluyen el empleo de estos o aquellos materiales (pigmentos, soportes, etc.), el recurso a procedimientos técnicos para crear la ficción de un espacio figurativo sobre una superficie plana, la apelación a cánones iconográficos en la composición de las figuras, y a reglas que permitan descifrar posibles significados simbólicos en lo figurado, etc. Un hipotético visitante del Prado que, situado ante el cuadro *Venus y la música* de Tiziano, no fuera capaz de ver las manchas de color dispuestas en la superficie de la tela más que como meros pigmentos, sería incapaz de *ver* esa superficie coloreada *como* una pintura; otro

Tiziano. *Venus y la música*. Museo del Prado, Madrid



espectador más dotado que viera en esa superficie una pintura, pero que ignorase las reglas de la representación perspectiva, tal vez no llegara a entender que la diferencia de tamaño de las figuras es un truco empleado para crear la ilusión de profundidad y hacerle "ver" un espacio escenográfico en un plano; un tercer espectador que estuviera familiarizado con las reglas de la perspectiva, pero que ignorase las convenciones venecianas de la iconografía mitológica, podría ver erróneamente la figura femenina como una mujer de dudosa reputación, y la mirada del organista como un gesto de preocupación por el daño que el perro pueda ocasionar a la mujer; en fin, un cuarto espectador que, además de saber que la figura femenina representa a Venus, conociera la afición de Tiziano por la poesía de Petrarca de origen madrigalesco, estaría en mejores condiciones de ver en la diosa un símbolo de la música como síntesis del placer sensual y de un ideal de belleza con claras connotaciones neoplatónicas. La conclusión de todo esto es que la comprensión de una pintura será correcta y producirá en un espectador sensible una experiencia tanto más rica y relevante, cuanto más y mejor haya integrado la información pertinente para poder discernir el modo en que el artista ha logrado dar forma pictórica a sus intenciones.

En la medida en que la comprensión depende de la familiarización con reglas y cánones que permiten conectar figurativamente las intenciones de un artista con su obra —o, lo que es lo mismo, que permiten ver en ésta las intenciones realizadas—, será más fácil acceder a ella cuando tales reglas están bien establecidas y aceptadas en el seno de una tradición, que cuando se introducen por vez primera de la mano de algún pionero. En este caso, el éxito de la innovación dependerá en buen grado de la habilidad del artista para mostrar en la misma representación su nuevo modo de representar. Los problemas que tal mostración conlleva son proporcionales al grado de dificultad que entraña su comprensión, y serán tanto mayores cuanto más básico sea el nivel en que se introduzca la innovación.

2

Todas estas observaciones tratan de salir al paso de la eventual reacción de perplejidad —cuando no de llana incompreensión— que, de entrada, pueda provocar en el espectador la presente exposición de José Antonio Orts en el IVAM Centre del Carmen, en la medida en que contiene propuestas innovadoras que afectan a niveles muy básicos de su práctica artística. Las dificultades de comprensión que plantea la obra aquí expuesta provienen, ante todo, de la ausencia de un marco establecido de convenciones a disposición del espectador, que le permita identificar las intenciones del artista en tanto que plasmadas en la obra expuesta. Tales dificultades son radicales porque afectan no sólo a niveles de significación muy sofisticados, sino a los materiales mismos que se emplean como medios de repre-

sión del sentido. Para decirlo de nuevo con palabras de Wollheim, nos hallamos aquí ante un proceso de tematización de nuevos materiales, esto es, ante una tentativa de exploración y elaboración reflexiva de nuevos medios que puedan ser aprovechados para hacer algo significativo³. Puesto que las de la comprensión no atañen sólo al contenido, sino a los medios mismos, la perplejidad que en este caso puede sentir el espectador no se debe solamente a que no entiende *lo que ve y oye*, sino a que ni siquiera es capaz de incluir lo que ve y oye dentro de algún género artístico familiar. El primer problema no es captar el significado de la obra expuesta, sino *ver en* esa obra algún medio de representación o de expresión, e incluso verla como “obra” en absoluto.

En ausencia de un código establecido que nos proporcione alguna clave para identificar estéticamente la obra de Orts y descifrar su sentido, ¿adónde podemos recurrir? Mi propuesta inicial es que dirijamos nuestra atención a su trayectoria artística, tratando de hallar alguna lógica interna en su propia evolución, a la luz de la cual esta exposición aparezca como un resultado coherente. Puestos a ello, lo primero que descubre esa mirada retrospectiva es que el trabajo plástico de Orts se inicia en un dominio ajeno al de las llamadas bellas artes, como es el diseño de juguetes electrónicos. Su afición a la electrónica se remonta a su infancia, gracias a la influencia de un tío suyo técnico en electrónica. Casi antes de ir al colegio, Orts ya sabía cómo construir un circuito. A los once años montó su primer radio a transistores. A los doce comenzó a pintar al óleo de forma autodidacta, y sólo más tarde se orientó hacia la música, realizando estudios de composición musical en el Conservatorio de Valencia con Amando Blanquer (1974-1985), con Luciano Berio en Aix-en-Provence (1983), con Iannis Xenakis en Salzburgo y Delfos (1985), y con Yoshihisa Taïra en L'École Normale de Musique de Paris (1986-88). Esas tres prácticas —electrónica, pintura y música— coexistieron por separado durante un cierto tiempo, y sólo más tarde comenzaron a interpenetrarse, primero en el terreno de la composición musical y, más recientemente, en el de la pintura.

Desde el inicio mismo de su producción musical, Orts entiende sus composiciones como procesos de materialización de una intención expresiva. La música es, para él, expresión de una idea, materialización sonora de un pensamiento. Esa idea no debe, sin embargo, tomarse al modo de una hipótesis platónica, sino más bien conforme a la noción aristotélica de la *μορφή* (forma) como principio organizador de la materia e inmanente a ella. En este sentido, cabe decir que una composición musical de Orts es un desarrollo organizado del sonido, una explicación rigurosa de su propia virtualidad. Al hablar *del* sonido en singular, apunto a una noción pura del sonido, que resulta de hacer abstracción de toda

3 Cf. *ibid.*, p. 20.

variedad tonal y de toda duración. Ese sonido abstracto, reducido a mera cualidad sonora, es decir, a puro timbre, es el elemento básico que, al entrar en el tiempo y desarrollarse, se configura como música. Tomemos por ejemplo, una pieza como *Instante irisado* (1988), compuesta para un percusionista. La elección de esta fuente sonora ya indica que se ha optado por un sonido neutro, que en lugar de diversificarse por cambios de tono lo hace por variaciones tímbricas y de acento, como si la multiplicidad se produjera por efecto de una mutación constante y obsesiva de un único fenómeno sonoro. Esta metamorfosis del sonido en diferentes ritmos que se despliegan en series sucesivas no es, sin embargo, caótica ni azarosa, sino que responde a un principio estricto de articulación interna y crea una continuidad perfecta e ininterrumpida. Orts apunta a este principio cuando habla del *ritmo interior* que expresa su música. Ese ritmo es una organización rigurosa del tiempo, si bien tal rigor no depende de la mera sujeción del material sonoro a un esquema objetivable matemáticamente, sino que procede más bien de una configuración precisa de la experiencia subjetiva del tiempo. En cuanto a expresión de un ritmo interior, la música de Orts responde a la intención de dar una figura a la vivencia del tiempo.

Esa intención expresiva, que de modo paradigmático se refleja en *Instante irisado*, está también presente en otras composiciones de Orts para diferentes instrumentos y formaciones. En piezas como *Luscinia Metallica* (1987), para flauta contralto, o *Hálito* (1988), para clarinete solo, la línea melódica se genera por continuas modulaciones del sonido, donde las posibilidades expresivas del instrumento se enriquecen tanto por el empleo de los intervalos como fenómenos tímbricos, como por la repetición variada de gestos sonoros por parte del intérprete. También en sus obras polifónicas la disposición del material se ajusta al principio de simplicidad, lo que se pone de manifiesto en el recurso a la melodía de timbres y en la potenciación del ritmo como principio articulador de la masa sonora. Así, tanto en *Poliédrica* (1990) y *Matérica* (1994), compuestas para grupos instrumentales, como en la obra para gran orquesta *Transparencias* (1991), se plasma la intención de crear estructuras musicales mediante la afinidad o el contraste de planos sonoros que difieren entre sí por sus respectivas asociaciones de colores instrumentales. El resultado de esta depuración es una intensificación de los elementos *plásticos* de la música —timbres, brillos, texturas—, puestos al servicio de las posibilidades expresivas del ritmo.

Tal vez fue esta decantación por la plasticidad lo que, en un momento dado, provocó en Orts la necesidad de buscar nuevos medios expresivos diferentes de los musicales para dar forma sensible a aquella intención. Esa necesidad cristalizó con ocasión de su estancia en la Academia de Bellas Artes de Roma, donde fue el único becario no plástico de las promociones de 1988-90. El contacto con sus compañeros pintores y escultores le hizo darse cuenta de que, cuando componía una pieza musical, surgían en él ideas que era incapaz de expresar musicalmente, pero que podían tomar forma plástica. Fue

así como decidió retomar la pintura, si bien este reencuentro estuvo muy condicionado por su experiencia como compositor. De hecho, él reconoce que los hábitos compositivos adquiridos en su trabajo como músico han suplido, en buena medida, su falta de formación académica en artes plásticas, y que muchos de sus cuadros están pensados de modo análogo a sus piezas musicales.

Esa analogía entre música y pintura, que afecta tanto al tratamiento de los materiales como a las reglas de su composición, responde a una unidad fundamental de concepción, y no se limita a trazar semejanzas superficiales de ejecución o de procedimiento. Atendamos, en primer lugar, al color. Gran parte de la obra plástica de Orts realizada y expuesta entre los años 1991 y 1993⁴, es monocromática. De acuerdo con el mismo espíritu de abstracción que rige en sus piezas musicales, Orts ha llevado a cabo una reducción extrema de su paleta, que ha quedado limitada prácticamente a un solo matiz: aquél que resulta de no retener ningún color del espectro, el negativo de todo color, esto es, el negro. Este despojamiento del cromatismo no supone, sin embargo, una renuncia a la creación de diferencias y contrastes, sino que más bien plantea la exigencia de introducir nuevos medios de figuración pictórica, alternativos a la yuxtaposición y mezcla de manchas de color. A tal efecto, Orts recurre a la creación de diferentes texturas en la materia pictórica, que producen en la superficie oscura del cuadro modulaciones de diferente grosor, intensidad y brillo. La depuración del colorido llevada aquí a cabo responde a una idea similar a la depuración de la tonalidad en muchas de sus obras musicales. Así como en este caso la reducción de la diversidad tonal obliga a Orts a potenciar los elementos tímbricos y rítmicos como medios de contraste y organización del material sonoro, así también la renuncia al cromatismo en sus cuadros le lleva a explotar ciertas propiedades de la materia pictórica no meramente visuales o planas, sino también volumétricas o táctiles —protuberancias, pliegues, relieves—, en cuanto modos de figurar diversamente un solo color sobre la superficie del cuadro (ver *Estudios de texturas*, 1992).

Por lo que respecta a los principios compositivos, Orts se guía en sus pinturas por cánones similares a los empleados en sus partituras musicales. La disposición general de la materia sobre el plano se ajusta, por lo general, a la polaridad figura/fondo, creando un contraste entre un conjunto de elementos discontinuos que destacan por sus propiedades plásticas (contornos, texturas, brillos, etc.), y un fondo homogéneo y continuo que delimita el espacio de la figuración. También aquí podemos llegar,

4 Durante este período, Orts ha realizado tres exposiciones individuales: *El lugar de la idea* (Sala de Exposiciones de la Universitat de València, 1991), *Incisos y ritmos* (Sala de Exposiciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Badajoz, 1993) y *Del ritmo interior* (Sala de Exposiciones del Club Diario Levante, Valencia 1993).

Musical score for the first system of 'Tiempo atrapado'. The score is arranged in two systems of staves. The top system contains five staves: three for strings (Violins I, Violins II, and Violas) and two for woodwinds (Flutes and Clarinets). The bottom system contains three staves: Cajas (Drums), Toms, and a Bass line. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *ff* and *f*. The score is marked with '100' at the top right and '11' at the top right of the page.

Musical score for the second system of 'Tiempo atrapado'. The score is arranged in two systems of staves. The top system contains five staves: three for strings (Violins I, Violins II, and Violas) and two for woodwinds (Flutes and Clarinets). The bottom system contains three staves: Cajas (Drums), Toms, and a Bass line. The music continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *ff* and *f*. The score is marked with '100' at the top right and '11' at the top right of the page.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of multiple staves. The first system (top) has staves numbered 6, 5, and 4. The second system (middle) has staves numbered 5 and 4, with a large number '3' positioned below the first staff. The third system (bottom) has staves numbered 3 and 2, with a large number '3' positioned below the first staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *ff*. The music is written in a style characteristic of 20th-century classical or contemporary music.

Musical score for page 20, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and various instruments including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), and Piano (P.). The second system includes staves for Violin (Vn.), Viola (Va.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The lyrics are written below the vocal staves.

Musical score for page 21, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and various instruments including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), and Piano (P.). The second system includes staves for Violin (Vn.), Viola (Va.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The lyrics are written below the vocal staves.

81



82

This page of a musical score, numbered 81 at the top left and 82 at the top right, contains 24 staves of music. The staves are arranged in two groups of 12. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is densely written, with many notes and rests visible across the staves.

85



87

This page of a musical score, numbered 85 at the top left and 87 at the top right, contains 24 staves of music. The staves are arranged in two groups of 12. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is densely written, with many notes and rests visible across the staves.

A musical score for a piece titled "Alauda Noctua, 1991". The score is arranged in two columns and six rows. Each row contains a single staff of music. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The music appears to be a single melodic line, possibly for a flute or similar woodwind instrument, given the phrasing and articulation. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and notes.

A musical score for a piece titled "Lenas, 1996". The score is arranged in two systems, each with four staves. The top system consists of a single melodic line on the first staff, with accompaniment on the second, third, and fourth staves. The bottom system also features a single melodic line on the first staff, with accompaniment on the second, third, and fourth staves. The notation is dense, with many notes and rests, and includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and notes.

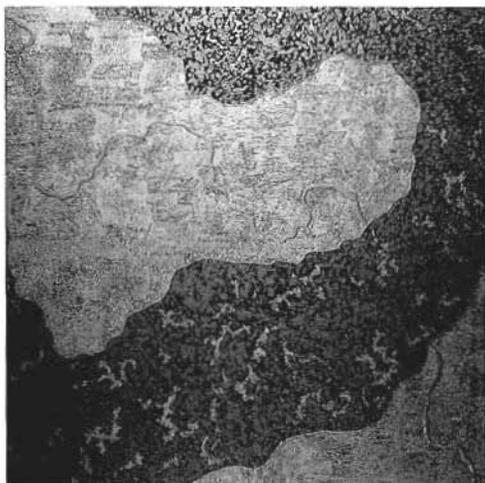
Alauda Noctua, 1991

Lenas, 1996

mediante un proceso de análisis, a descubrir en cada cuadro un reducido número de motivos simples, que constituyen el material básico de la figuración. El acto de pintar no es más que el gesto transformador de esos núcleos temáticos en una corriente plástica que se despliega según pautas rigurosas y cristaliza en una multiplicidad de formas diversas que van desgranándose por una metamorfosis de aquellos núcleos básicos. Tomemos, por ejemplo, su pintura *Fuga*, de 1992. Los elementos básicos son aquí figuras geométricas elementales que recuerdan la notación musical gregoriana o los caracteres del alfabeto hebreo. Esos núcleos figurativos se desarrollan por sucesivas variaciones y transformaciones, dando origen a una serie que se extiende siguiendo una trayectoria curvilínea sobre la superficie de la tela. La disposición helicoidal de cuatro series idénticas en torno a un imaginario eje central produce la impresión de un movimiento perpetuo, donde cada serie persigue obstinadamente a las demás. Esa ilusión de movimiento expresa figurativamente el movimiento real de la mano del pintor —su gesto pictórico— en la plasmación del cuadro. Tal vez no esté de más recordar aquí que esa tensión dinámica entre las partes, capaz de sugerir el movimiento que precede y sigue a la situación estática de una figura representada en una pintura o en una escultura, es precisamente lo que los griegos de la época clásica denominaron *rhythmos*⁵.

De nuevo, pues, nos encontramos con el ritmo como móvil fundamental del trabajo artístico de Orts, tanto en su pintura como en su música. «Música es la manifestación de un ritmo interior con sonidos. Pintura, según la entiendo, es la plasmación de ese ritmo en colores, materia y espacio.» Siendo el ritmo un fenómeno originariamente musical, por cuanto su concepto designa una división en intervalos regulares de sonidos que se suceden en el tiempo, el problema que plantea su plasmación pictórica exige trasportar un esquema de organización *secuencial*, como es el musical, a un medio espacial como la pintura, donde las relaciones entre los elementos son *simultáneas*. Sin embargo, el pintor puede obviar esta dificultad tratando de explotar la diferencia existente entre las condiciones de la figuración, que son espaciales, y las condiciones de la percepción de lo figurado, que también son temporales. Un modo de sacar partido a esta diferencia consiste en crear varios polos de atención en el cuadro que no puedan ser adecuadamente captados por el ojo de un solo golpe de vista, y que requieran un *proceso* perceptivo desplegado en el tiempo. En la medida en que el pintor logra provocar esa tensión entre simultaneidad y sucesión en la percepción visual, produce la impresión de un dinamismo entre los elementos de la figuración que constituye la base del ritmo pictórico. En *Fuga*, la pluralidad de focos de atención viene por las cuatro series mentadas. En *Figuras rítmicas* depende de las rela-

5 Cf. Pollitt, J. J.: *Arte y experiencia en la Grecia clásica*. Xaralt, Madrid 1984, p. 55.



Inciso I (Serie Estudios de texturas), 1992
Técnica mixta sobre tela, 200 x 200 cm



Fuga, 1992. Técnica mixta sobre tela, 130 x 130 cm

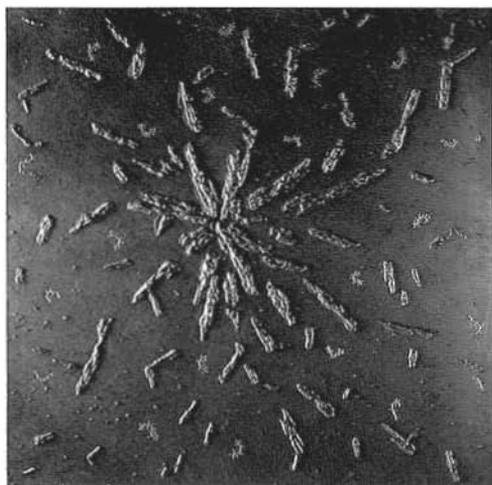
ciones espaciales de continuidad y oposición entre varias figuras aparentemente caprichosas —aunque, en realidad, rigurosamente estructuradas a partir de un esquema básico—, que semejan desplazarse sobre la superficie del cuadro como si de seres vivos se tratara. Y en *Relieve 5* es la disposición radial de los elementos en torno a un eje lo que produce la impresión de una explosión que dispersa esas pequeñas protuberancias en todas las direcciones de la tela.

3

Si me he detenido en glosar algunos hitos de la trayectoria artística de Orts, no ha sido únicamente por su interés sustantivo, y menos aún por un afán arqueológico de remontarme a los orígenes, sino porque considero que pueden contribuir a la comprensión de la obra expuesta en el IVAM Centre del Carmen. Y, sin embargo, lo que aquí se presenta poca conexión parece tener, a primera vista, con su trabajo precedente. Para empezar, esto no es ni música ni pintura. Incluso no parece convenirle el concepto de “obra” al uso en las artes plásticas, que apunta a un objeto espacialmente bien delimitado que, conjuntamente con otros objetos de similares características, se “expone” en un espacio neutro



Figuras rítmicas, 1991. Técnica mixta sobre tela, 200 x 200 cm



Relieve 5, 1992. Técnica mixta sobre tela, 162 x 162 cm

—la sala de exposiciones— para su contemplación. No es posible trazar aquí una separación neta entre un espacio-continente y unos objetos-contenidos. Si en algún sentido podemos aplicar el concepto de “obra”, es refiriéndolo a un *continuum* entre contenido y continente, en virtud del cual éste deja de ser el escenario de la mostración, para convertirse en parte de la obra como soporte físico de su construcción. De este modo, la sala de exposiciones pasa a desempeñar, en relación con lo en ella dispuesto, un papel similar a la superficie de un cuadro —el lienzo o la tabla— con respecto a lo figurado en él. Esto afecta también al “lugar” del espectador, que, al desplazarse por ese territorio, no deambula por un espacio exterior a las obras que contempla, sino que se mueve dentro de la “obra”, lo que trastoca, como veremos, su tradicional “papel” de sujeto de percepción situado frente al objeto percibido. Así pues, si algo se “expone” aquí, es en todo caso *una sola* obra, donde continente y contenido —marco y objeto— están en perfecta continuidad en un único espacio de presentación.

Y ¿en qué consiste esa “obra”? Ya he dicho que no es ni pintura ni música, aunque posee elementos de una y otra. También cabe detectar elementos que recuerdan la escultura y la arquitectura, e incluso evo-

can rastros del teatro. Pero, estrictamente hablando, no es clasificable en ninguno de los géneros mencionados. Y aún menos debe considerarse como un ejercicio de eclecticismo artístico, una especie de parodia sensible de la *κοινωνία των γένων* (comunidad de los géneros) platónica. Pero, en lugar de sucumbir al hechizo de la generalización tratando de incluir la propuesta de Orts dentro del catálogo tradicional de las artes, ¿por qué no intentamos describirla tal como se ofrece a nuestra percepción?

Quizás lo primero que llama la atención del observador es la disposición sobre el suelo de múltiples objetos de diversas formas y tamaños, agrupados en varios conjuntos situados en diferentes puntos de la sala. Cada uno de esos objetos es un pequeño artefacto que consta de un altavoz conectado a un dispositivo electrónico y a una célula fotosensible, capaz de emitir un breve sonido característico que Orts llama “sonido blanco” por analogía con el color blanco, ya que, por tratarse del sonido producido por la vibración de la membrana del altavoz, es el sonido más complejo de éste, pues “contiene” todos los sonidos que es capaz de emitir. Como se ve, pues, Orts emplea aquí el altavoz como fuente sonora, no como medio de reproducción de sonidos producidos por otras fuentes. El dispositivo electrónico de cada altavoz se activa o desactiva, se acelera o desacelera, en función de los cambios de iluminación ambiente. Y como esas variaciones dependen no sólo de las oscilaciones del foco luminoso, sino también de las sombras proyectadas por los espectadores que se mueven por la sala, el conjunto de esos artefactos produce un enjambre sonoro que en cada momento es diferente para cada uno según su situación, y sucesivamente va variando conforme cambia de lugar. Así, un material básico constituido por sonidos de un mismo tono, pero de diferente altura, duración e intensidad, es sometido, por la interacción con los espectadores oyentes, a un proceso aleatorio de combinaciones y transformaciones del que resulta una masa sonora perpetuamente cambiante.

El párrafo precedente puede considerarse como una descripción del objeto de la exposición a través de sus propiedades físicas, tal como son percibidas por un observador atento en un primer contacto con él. Pero ese objeto no es sólo un objeto físico, sino que es también un objeto artístico y, en cuanto tal, un objeto intencional. Como objeto intencional, es susceptible de comprensión correcta o incorrecta. Y, en tanto que ese objeto intencional es un objeto estético —es decir, un objeto sensible, un objeto de experiencia—, su comprensión depende de que las experiencias que estimule sean adecuadas, esto es, acordes con la intención del artista. Puesto que tal intención sólo es relevante en la medida en que haya logrado plasmarse en un medio material, y puesto que esa plasmación depende en buen grado de reglas y cánones institucionalizados, conocer tales reglas puede facilitar el acceso a su comprensión. Pero cuando un artista no se limita a seguir pautas establecidas, sino que lleva a cabo, como aquí es el caso, una nueva tematización de los medios representacionales y expresivos, enton-

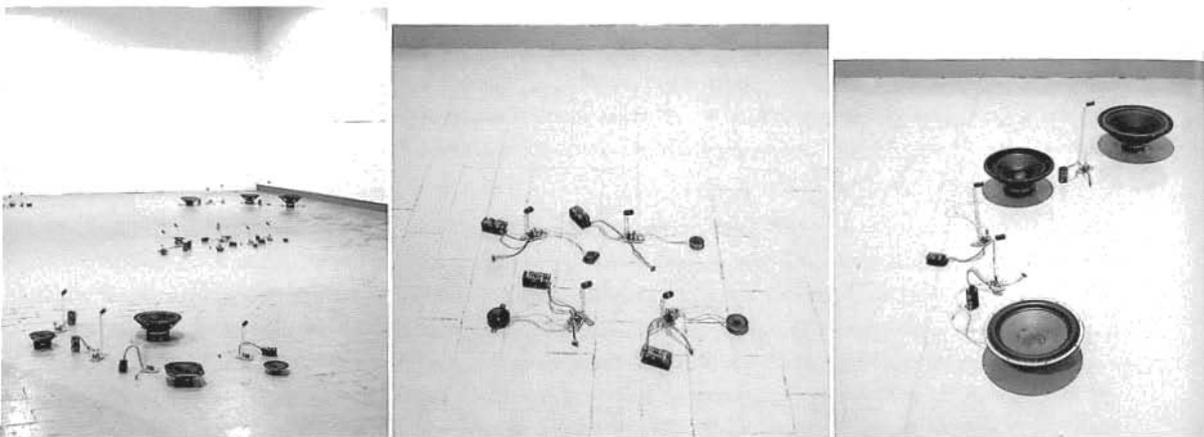
ces la inteligibilidad de su propuesta innovadora dependerá, en mayor medida que en otros casos, de la habilidad que tenga para presentar en la propia obra las nuevas reglas que ha aplicado en su producción. Ahora bien, siendo así que ninguna obra significativa es autotransparente —es decir, no explica por sí sola las condiciones necesarias y suficientes de su comprensión—, en casos como éste puede resultar especialmente útil recurrir a otras obras del mismo artista, a fin de buscar pistas que puedan orientarnos en la buena dirección.

Con este propósito he llamado aquí la atención sobre algunos aspectos del trabajo musical y plástico de Orts que precede a la presente exposición⁶. En mis comentarios anteriores he tratado de presentar su música como un *modelo* para su pintura, en el sentido que Wittgenstein da a este concepto en un contexto similar: algo deviene un modelo para la observación de un objeto cuando se lo emplea de tal modo «que caracterice toda la observación y determine su forma. Así pues, [el modelo] está en la cúspide y es generalmente válido porque determina la forma de la observación, y no porque todo lo que sea válido de él pueda atribuirse a todos los objetos de la observación.»⁷ De acuerdo con esta aproximación, ciertas propiedades plásticas de los cuadros de Orts aparecen bajo una nueva luz cuando se las contempla según los cánones de su modo de componer música. *Ver* esas cualidades pictóricas como rasgos musicales, permite comprender su intención de emplear indistintamente unos y otros medios como expresión de un ritmo interior, en la medida en que tal intención logra abrirse paso en una pieza musical o en un cuadro suyo. Sugiero, pues, situar su propuesta actual como un paso más en la trayectoria plástica de Orts, y, bajo esta perspectiva, *verla como una pintura*. O, dicho de otro modo, propongo tomar la pintura —no sólo en general, sino la propia pintura de Orts— como un modelo para la comprensión del objeto de la presente exposición (que en lo sucesivo, para abreviar, llamaré *O*).

Unos párrafos más arriba he ofrecido una descripción de *O* que puede considerarse como una descripción directa de las impresiones que *O* produce en un observador perspicaz. “Descripción directa” apunta aquí a un informe de lo que aquél ve y escucha de manera más o menos inmediata: ve pequeños artilugios sonoros de diferente forma y tamaño dispuestos en el suelo en varios grupos, oye un chisporroteo de sonidos cuya frecuencia de emisión varía según estén mejor o peor iluminados, etc. Mi propuesta de ver *O* como una pintura es una invitación a un tipo diferente de vivencia de *O*, que puede describirse en términos como estos:

⁶ La exposición del IVAM es la primera de estas características que Orts realiza en España. En 1995 contribuyó con una muestra similar titulada *Territoires de sons blancs* a una exposición internacional sobre el sonido en las artes plásticas celebrada en el centro de arte Villa Arson (Niza), en la cual participó con otros dieciséis artistas.

⁷ Wittgenstein, L.: *Observaciones*. Siglo XXI, México 1981, p. 35.



Territoires de sons blancs (vistas de la instalación), 1995

Células fotosensibles, componentes electrónicos, altavoces. Centre National des Arts Plastiques, Villa Arson, Niza 1995

- (a) ver la superficie de la sala como el soporte material de un cuadro, sobre el cual el gesto del artista ha desplegado los materiales;
- (b) ver los pequeños artefactos sonoros dispuestos en esa superficie como manchas de color;
- (c) ver las agrupaciones de esos artefactos como figuras dibujadas sobre el plano, o como relieves que emergen de ese plano;
- (d) ver la disposición global de las figuras en el espacio como una composición pictórica tridimensional;
- (e) oír el ruido que producen los artefactos como un sonido “blanco”, es decir, como un color;
- (f) oír la trama de los sonidos de manera espacial, como fenómenos que adquieren una u otra configuración en función de variables tales como la orientación de la luz y la posición de cada observador;
- (g) ver esa composición como un todo de elementos heterogéneos (manchas, volúmenes, luces, sonidos), de cuya interacción espacio-temporal resulta una trama de ritmos en perpetua transformación.

La experiencia “ver *O* como una pintura” que refleja esta descripción es un modo de ver *O* diferente del anterior, pues supone un cambio de actitud con respecto a *O* —algo así como *tratarlo* como una pintura—. Pero ese cambio no se produce en detrimento de la experiencia de la que la descripción directa daba parte. Dicho de otra manera, no implica considerar *O* como siendo realmente una pintu-

ra, lo que daría lugar a una experiencia engañosa cuya descripción sería incompatible con la descripción directa hecha antes. Se trata, más bien, de tener una *nueva* experiencia de *O* a través de otra experiencia diferente, aunque coordinable con ella. La descripción de “ver *O* como una pintura” que acabo de ofrecer puede considerarse como una descripción indirecta de la experiencia de *O* a través de la experiencia de la pintura⁸. Aún puede caracterizarse de otra manera esta experiencia, diciendo que se trata de ver *O* de acuerdo con una interpretación —en el sentido de que interpretamos la experiencia de *O* desde la experiencia de la pintura—, siempre que esto no se entienda como si un concepto se agregara desde fuera a una impresión. Ver *O* como una pintura sigue siendo un *ver* —no un pensar o un creer—, aunque, al emplear una experiencia ya interpretada como principio interpretativo de otra experiencia, la coordinación de ambas puede expresarse en términos de una confluencia de impresión y pensamiento.

Creo que la experiencia “ver *O* como una pintura”, tal como acaba de describirse, es una experiencia más relevante que la mera percepción ordinaria de *O*, porque nos permite comprender *O* como un objeto intencional. También creo que puede ser útil para contribuir a una comprensión adecuada de ese objeto, por cuanto nos permite verificar, mediante la coordinación de *O* con otras prácticas artísticas de su autor, una intención figurativa materializada en *O*. Y pienso, por último, que es una experiencia estética porque, al facilitar esa comprensión, da espesor e intensidad, complejidad y riqueza, a la experiencia ordinaria de *O*.

Pero, además, como la experiencia de *ver como* presenta una duplicidad ineludible, pues contiene, a la vez, la percepción de una cosa y su interpretación desde otra cosa —precisamente porque no llegan a confundirse, no está cerrada la posibilidad de que la primera irrumpa bajo nuevos aspectos—, tal experiencia puede tener efectos retroactivos sobre el principio interpretativo, alterando su concepto. En el caso que nos ocupa, ello equivale a decir que “ver *O* como una pintura” no sólo enrique-

⁸ La distinción wittgensteiniana entre descripción directa y descripción indirecta tiene continuidad en la trazada por Gilbert Ryle entre descripción *tenu* (*thin*) y descripción *densa* (*thick*) de un evento. En una reunión, dos muchachos contraen de repente el párpado de su ojo derecho. En el primero se trata sólo de un tic involuntario, mientras que el otro está haciendo un guiño conspirativo a un cómplice. A un nivel muy tenue de descripción, ambas contracciones del párpado pueden ser exactamente iguales. Pero hay una diferencia inmensa entre describir un parpadeo como un tic o como un guiño. En este último caso han de darse varias condiciones, de las que depende el éxito o el fracaso de la descripción: (a) que el sujeto haya parpadeado deliberadamente, (b) a alguien en concreto, (c) en orden a comunicarle un mensaje particular, (d) de acuerdo con un código que ellos entienden, (e) pero que los demás desconocen. La descripción del parpadeo como un guiño es una descripción densa, por cuanto interpreta aquél como una acción intencional cuyo significado viene estipulado por este conjunto de condiciones. No deja de ser curioso que Ryle introduzca esta distinción al tratar del tipo de descripción adecuada de una obra artística, concretamente *El pensador* de Rodin (cf. Ryle, G.: “The Thinking of Thoughts. What is ‘le Penseur’ doing?”, en *Collected Papers*, vol. 2, Hutchinson, Londres 1971, p. 480-s.)

ce nuestra experiencia de *O*, sino que puede reactivar sobre nuestro modo convencional de entender la experiencia pictórica, modificándolo y enriqueciéndolo. De este concepto forma parte, entre otras cosas, el considerar una pintura como un objeto más o menos plano, bien contorneado y acabado, que se ofrece a la contemplación de un espectador situado frente a él. Pues bien, todos estos aspectos pueden verse alterados, de una u otra manera, por la experiencia de ver la exposición de José Antonio Orts como *otra* manera de pintar. Para empezar, la materia "pictórica" aquí utilizada —manchas, luces, sonidos— no se ajusta a la disposición tectónica del plano, con claras referencias a lo superior y lo inferior, sino que ocupa el espacio entero de la sala, borrando la distinción entre conte-



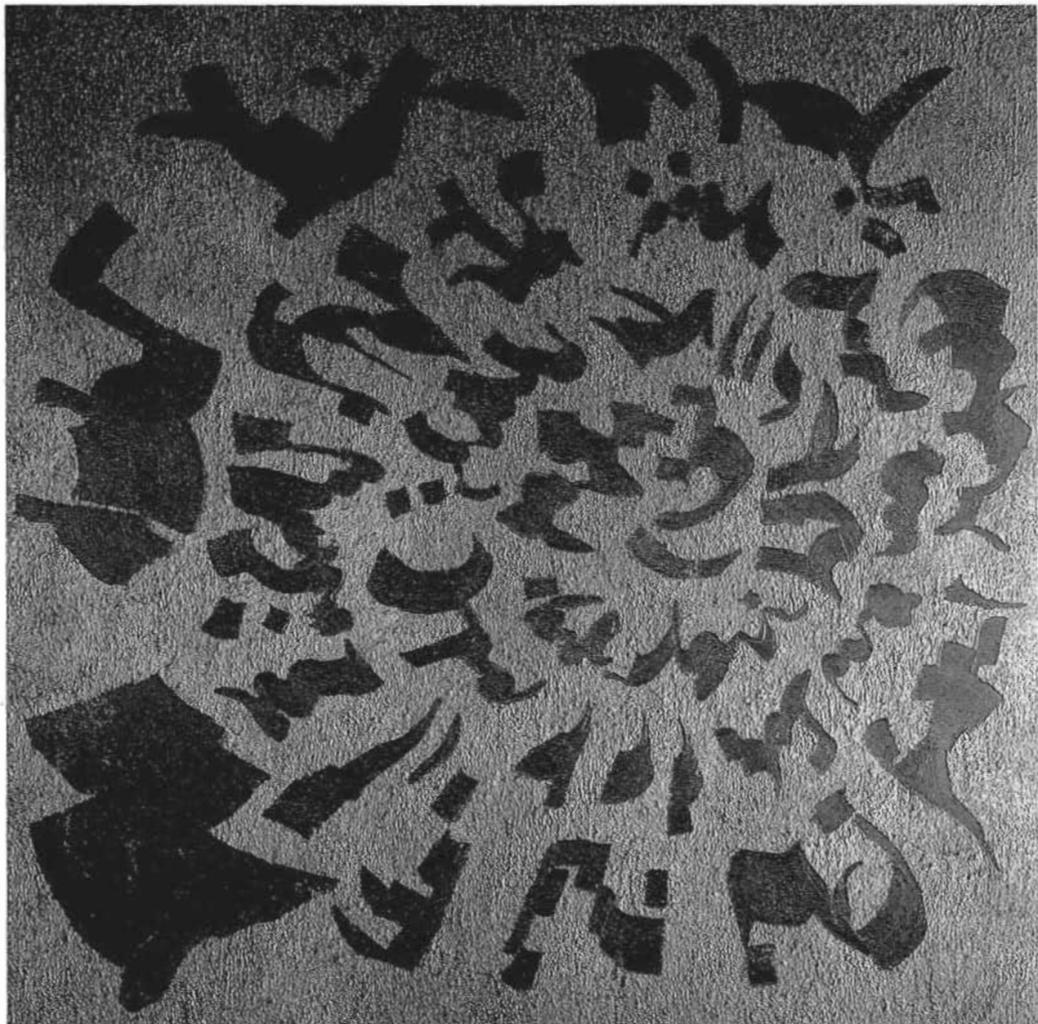
Territoires de sons colorés (Territoire III), 1995

Céluas fotosensibles, componentes electrónicos, altavoces, tubos. Fondation Maeght - Festival M.A.N.C.A., Saint Paul de Vence

nido y continente, sugiriendo la idea de una pintura tridimensional y desplegada en el tiempo, y debilitando, con ello, la asociación entre las nociones de "pintura" y "cuadro". Esta conexión tiende a aflojarse todavía más por el hecho de tratarse de un objeto que se resiste a ser categorizado como una "obra", es decir, como algo clausurado o concluido. Aquí nos hallamos, más bien, ante un ejemplo de *work in process*, de suceso artístico en perpetua metamorfosis, abierto a mutaciones imprevisibles en función de su interacción con los espectadores/oyentes.

Esta aproximación a la propuesta de Orts sitúa el centro de su preocupación artística en el problema de dar forma a una idea, no en la elección de los medios. Su irreverencia hacia la bien trazada divisoria entre artes utilitarias y bellas artes, así como su libertad frente a la rígida compartimentación de los géneros artísticos, nacen de una rigurosa investigación de formas expresivas, no de un afán de experimentación y de novedad. Y el resultado de esa investigación que aquí se presenta puede contribuir, visto desde la perspectiva apuntada, a comprender mejor, no sólo una propuesta artística determinada, sino también ciertos rasgos culturales de la época. En este sentido, "ver *O* como una pintura" podría incluso aparecer ante nuestra mirada como una metáfora de la actual crisis de identidad del sujeto. Ya he señalado que Orts traslada al espectador/oyente, desde su posición privilegiada como observador externo, al interior de la obra como parte suya. Este desplazamiento del sujeto le despoja de su función contemplativa, pero no tiene el efecto de una pura cosificación, sino que traspa la subjetividad del plano de la contemplación al de la acción. El sujeto no es un mero espectador/oyente, sino también un agente —o actor— en la obra de la que coyunturalmente forma parte: él interviene causalmente en los cambios que va tomando el objeto y, al hacerlo, contribuye a darle una configuración. Más aún, esa configuración es relativa en cada momento a la posición del sujeto —de cada sujeto—, con lo que éste se convierte en centro o punto de referencia respecto al cual el material va organizándose. Lo significativo aquí, como trasunto metafórico de un aspecto de nuestra cultura, no es la desaparición o "muerte" del sujeto, tan pregonada por determinada moda filosófica, sino su ambigüedad: el espectador/oyente sólo es coautor de la obra en cuanto parte suya; sólo es centro en cuanto que está dentro; sólo interviene en su organización en cuanto agente causal, no como sujeto libre; y, como el orden que se constituye por referencia a él es efímero y mudable, su centralidad es perfectamente excéntrica.

Tal vez haya alguien que, tras leer estas líneas, se pregunte: «Y, puestos a *ver* la exposición de Orts como otra cosa, ¿por qué no verla como un concierto plástico cuya música, interpretada por una orquesta de autómatas sonoros y dirigida por los propios oyentes, teje una melodía interminable de colores y sonidos, timbres y ritmos, luces y sombras?» Desde luego, ¿por qué no? Yo probaría, a ver qué pasa.



Tema, 1992. Técnica mixta sobre tela, 200 x 200 cm

DOBLE OSTINATO

IVAM CENTRE DEL CARME 30 ENERO / 30 MARZO 1997

JOSÉ ANTONIO ORTS

Comisarios: Nuria Enguita Mayo y Nicolás Sánchez Durá

Coordinación: Marta Arroyo

Queremos agradecer al artista José Antonio Orts el interés y la dedicación prestada durante la realización de este proyecto.

José Antonio Orts quiere agradecer a todos aquellos que de alguna manera han contribuido a la materialización de las obras, esta exposición y su catálogo:

Guillermo Pérez Villalta; Philippe Pialoux; Vicente Todolí; Bartomeu Marí; Christian Bernard; Jean Philippe Vienne; Jérôme Joy; Luc Kerléo; Michel Burel; Michel Redolfi; Jean Louis Prat; Sylvio Gualda; Grup Instrumental; Profesores de la Orquesta de Valencia; Manuel Galdulf; Pierre Yves Artaud; Joan Cerveró; José Luis Ruiz del Puerto; José María Sáez; Vicent Llímerà; José Cerveró; Pascual Sancho; Bartomeu Jaume; Ángel García; Pau Ballester; Jesús Salvador; Vicent Balaguer; Anabel García; Luis Llácer; María José Santapau; Gustavo Ariel Nardi; Vicent Ros; Gloria Picasso; Ana Salaverria; Francisco López de Landatxe; Blanca Sánchez; Conselleria de Cultura Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana; Radio Nacional de España; Casa Ricordi-BMG Ricordi S.P.A.; Villa Arson, Centre National des Arts Plastiques; Fondation Maeght-Festival M.A.N.C.A.

y especialmente a mis padres y hermana, y a mi aldea, Roca.

CATÁLOGO

Diseño: Manuel Granell

Coordinación: María Casanova

Traducción: Karel Clapshaw

Fotografías: Juan García Rosell, Valencia, excepto la de la página 2 de Javier Campano, Madrid, y la de la página 26 de Jean Braillet, Ville Arson.

Las fotografías de las páginas 16, 18 y 19 han sido reproducidas con autorización de Casa Ricordi-BMG Ricordi, S.P.A.

La fotografía de la página 20 (superior) ha sido reproducida con autorización de Piles, Editorial de Música

© Fotografía página 11 Museo del Prado Madrid

© IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1997

Fotocomposición: Fotolino, C.B.

Fotomecánica e impresión: Gráficas Vernetta, S.A.

ISBN: 84-482-1391-2

D.L.: V-214-1997

Consellera de Cultura, Educació y Ciència de la Generalitat Valenciana

Marcela Miró

Director del IVAM

Juan Manuel Bonet

Consejo Rector del IVAM

Presidenta

Marcela Miró

Vicepresidenta

Consuelo Clacur

Secretario

Carlos Alcalde

Vocales

Juan Manuel Bonet

Román de la Calle

Miguel Fernández-Cid

Felipe Garín

Manuel Muñoz

Miguel Navarro

Octavio Paz

Carmen Pérez

Margit Rowell

Directores honorarios

Tomàs Llorens

Carmen Alborch

J. EYvars

IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno

Dirección

Juan Manuel Bonet

Administrador

Joan Llíneres

Conservador jefe

Emmanuel Guigon

Comunicación y didáctica

Encarna Jiménez

Publicaciones

Manuel Granell

Biblioteca

M^a Victoria Goberna

Registro

Remedios Grande

Restauración

Jesús Marull

Maite Martínez

Montaje

Julio Soriano

Seguridad

Manuel Bayo

CD editado con la colaboración del



PRESENTACIÓN

JUAN MANUEL BONET

7

LA IDEA Y LA FORMA

JULIÁN MARRADES

9

DOBLE OSTINATO

NURIA ENGUITA MAYO Y NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ

31

BLANCO OSTINATO

33

OSTINATO PERPETUO

43

CRONOLOGÍA

49

ENGLISH TRANSLATION

54

5