

PINTURA, SONIDO, CATARSIS

(Texto para la exposición *Mapa sonoro*, de Virginia Rivas)

Julio C. Vázquez Ortiz

Resulta curioso como, a pesar de ser una de las disciplinas artísticas más antiguas y prolíficas de la historia del arte, la pintura sea probablemente la expresión que más insistentemente se ha dado por acabada durante los últimos siglos, en gran medida a partir y a causa del surgimiento de la modernidad y su tendencia hacia el relativismo. Desde el nacimiento de nuevas tecnologías, al ímpetu reduccionista de las vanguardias, la exploración conceptual contemporánea o la expansión de los márgenes dimensionales y técnicos post-contemporáneos, la pintura ha ido amalgamando toda una serie de nuevos valores propios, durante las últimas décadas, a fuerza de muerte y resurrección, enriqueciendo sus opciones creativas lo que a su vez difumina sus límites. A día de hoy, algunos supervivientes de la pintura consiguen conjugar todos estos elementos de forma clarificadora para lanzar su propio mensaje; este es el caso de Virginia Rivas, esto es *Mapa sonoro*.

Con el siglo XIX como testigo de su nacimiento, la fotografía se convirtió en una de las primeras “asesinas” de la pintura, pertinentemente reseñado por Baudelaire, a quien el dispositivo tecnológico le sirvió de fortuito argumento sobre el que sostener su teoría mnemotécnica del arte¹. En una época en la que la fotografía se convirtió en una herramienta muy útil para el pintor, el propio poeta aseguraba que ésta acabaría suplantando a la pintura:

“si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones, pronto le habrá suplantado o corrompido por completo gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es pues preciso que vuelva a su verdadero deber, que es el de servir como criada a las ciencias y a las artes”.²

Más de un siglo después, Virginia Rivas incorpora la fotografía al gusto de Boudelaire, poniéndola al servicio de su mensaje a través de técnicas analógicas, sin obviar del todo su potencial expresivo, aún sin ser su función principal en esta exposición. De esta manera, piezas como *Percibir* o *Sentir*³, toman su origen cromático de fotografías analógicas *lumen prints*⁴, que inspiran la paleta de cada obra y que acompañan a los lienzos en su presentación, casi a modo de códigos museísticos.

A tan solo 60 años de los escritos de Boudelaire, el ímpetu rompedor reinante durante las vanguardias, hizo que en 1921 Aleksandr Ródchenko anunciara una nueva muerte de la pintura con su tríptico *Color rojo puro, color azul puro y color amarillo puro*, asegurando:

“Reduje la pintura a su conclusión lógica y exhibí tres lienzos: rojo, azul y amarillo. Yo afirmé: se acabó”.⁵

Un fin que ya venía precedido por el *Blanco sobre blanco* (1918) de K. Malevich, acabando entre ambos con todo atisbo, ya no solo de figuración, sino también de perspectiva, hasta el punto incluso de la desaparición de la línea.

Este caso nos descubre unas de las obsesiones de Rivas desde que afronta la pintura de forma profesional; la búsqueda incansable de su propia paleta, de “su color”, transformando la universalidad del RGB de Ródchenko hacia la unicidad de un tono propio que conduzca su mensaje. A la vez, la pintora recoge el reduccionismo formal de Malevich, concretando progresivamente el número de elementos que conforman cada una de sus composiciones, desapareciendo la línea en favor del plano de color. Todo ello para confirmar lo que coloquialmente se le viene atribuyendo en sus círculos de confianza, al afirmar que llegará un momento en el que Virginia “dejará de pintar”; una hipérbole que ilustra a la perfección el proceso de madurez en el que se encuentra su arte, resumido recientemente por Adonay Bermúdez en una única palabra: “verdad”.⁶

De las vanguardias hasta nuestros días, han sido los minimalistas y su reacción postminimalista, los encargados de poner en tela de juicio los márgenes de la pintura como disciplina artística. Pero en la actual post-contemporaneidad, cuando parecía que la pintura había superado ya su complejo de ave fénix, apareció la figura de Ángela de la Cruz, para proceder en los años noventa a romper la pintura, tanto en sentido físico como figurado. Un proceso de deconstrucción por destrucción que Virginia comparte, no tanto en su aspecto demoleedor, sino más bien en dirección hacia la cosificación de la pintura, lo que le acerca a los postulados conceptuales de Ángela mientras se aleja de su forma. Así, sobre esta exposición se despliegan junto a lienzos y acrílicos, diferentes piezas que podríamos denominar como “parapictóricas” transformando el origen físico de la pintura, pero con el imprescindible matiz de conservar su fuerza plástica y expresiva.

Por tanto, todo este bagaje que aún hoy soporta la pintura como disciplina artística, es el que Virginia interioriza y revisa a lo largo de su experiencia, para proponernos aquí el camino a recorrer hacia una nueva catarsis pictórica que asegure su supervivencia, en este caso, a través de lo sonoro.

Para adentrarse pues en esta nueva senda, se hace necesario rescatar la trayectoria reciente de la artista con el fin de asimilar correctamente lo que nos encontramos en esta exposición. Así, no podemos entender este *Mapa sonoro*, sin sus dos proyectos anteriores que erigen una particular trilogía expositiva, donde el arte sónico - como tildó en alguna ocasión el poeta extremeño Urbano Pérez, al reseñar la obra de Rivas-, se convierte en protagonista del discurso pictórico.

Un periplo que se inicia con *Synesthesia*⁷, proyecto con una fuerte carga emotiva y que escenifica la primera relación de Virginia con el arte sonoro desde la pura plástica, a partir de la representación visual de canciones independientes provenientes de la cultura popular y que acompañaban a la artista en su proceso creativo. Una formalización que Miguel Fernández Campón⁸ relaciona con el trabajo de artistas como la incunable Helen Frankenthaler, o la emergente Lola Donoghue, en la incorporación de amplios planos de color y simbología propia. *Synesthesia* es la serie que le abre la puerta hacia la representación creativa del sonido, adentrándose ahora en escenarios más complejos y aristados, surgiendo así *Soundscape*⁹. Una exposición que añade el concepto de ruido de fondo como ingrediente constituyente del paisaje sonoro, convertido en leitmotiv de su nueva producción; una tesitura que aprovecha para introducir ya algunos de aquellos elementos “parapictóricos”

reseñados anteriormente y que completan el actual *Mapa sonoro*, de Virginia Rivas. Es, además, en esta ocasión donde por primera vez Virginia muestra sus cartas, al exhibir sin tapujos las diferentes paletas de color creadas exprofeso para esta colección, desnudando las líneas maestras de su plan artístico.

Con estos dos proyectos expositivos como telón de fondo, la artista llega hoy al punto más avanzado de su investigación. Así, partiendo de un perfil eminentemente emotivo, formalizado en *Synesthesia* y que evoluciona en *Soundscape* hacia la recreación paisajista del ruido, nace ahora *Mapa sonoro*; una exposición que aúna ambas concepciones del oído visual, pero que progresa hacia escenarios de clara aspiración conceptual. Un proceso cercano a la práctica científica del método hipotético deductivo, reduciendo elementalmente las consecuencias de una hipótesis previa, conformada en este caso por los dos proyectos anteriores. Por tanto, no es fortuito seleccionar el término *mapa* como parte de su título, dado que el proceso aplicado aquí por Virginia se aleja del origen sensorial de la sinestesia, para centrarse en procedimientos propios del mapeo¹⁰, dando como resultado la traslación visual del sonido.

De esta manera, aquellos ejercicios “parapictóricos” que aparecían como banco de experimentación, se instituyen ahora como camino hacia los nuevos escenarios de la pintura. Un proceso de cosificación que pasa por múltiples formas que enriquecen el relato expositivo propuesto por la artista. Así, encontramos piezas como *Sonidos*¹¹, una instalación compuesta por cajas de luz que funcionan a modo de nexo entre el resto de piezas de la colección, al mapear el sonido ambiente de un determinado espacio/tiempo y que Virginia reparte sutilmente entre instalaciones sonoras, pinturas, fotografías y grafías, por todas las piezas de la muestra. O la incorporación de neones que escriben palabras igualmente reseñadas o sugeridas por el resto de obras de la exposición, dejando claro el interés de la artista por fusionar diferentes lenguajes creativos, a añadir a los ya consabidos pictórico y sonoro. Tubos fluorescentes que dejan muy atrás el ahora casi inocente minimalismo de Dan Flavin, para referenciar usos mucho más cercanos en tiempo y concepto, como las expresivas y lumínicas citas de Tracy Emin, o en forma, si nos fijamos en la actual tendencia del *Lettering*.¹²

No obstante, no podemos obviar el origen pictórico de esta exposición, siendo la pintura el eje principal de todos los proyectos de Virginia Rivas y sobre la que construye el total de su cuerpo de trabajo, desde donde siempre encuentra inspiración en su vasta historia. La más notoria, Claude Monet; no tanto por el gesto empastado y vibrante del impresionista, sino más específicamente por el carácter inmersivo del que Virginia dota a esta exposición y que bebe directamente del maestro francés; tanto es así que los casi diez metros de *Prisoners of Love*¹³, se convierten aquí en un espectacular homenaje a los *Nenúfares* de Monet y su concepción del espacio expositivo, actualizado a través de papel *arches* continuo. O la delicadeza y acierto a la hora de seleccionar y crear paletas originales para cada obra, proceso que nos recuerda a aquellos bodegones primitivistas de Mary Fedden, cuyas composiciones nos transportan irremediabilmente a los primeros pasos en la carrera de Virginia y su relación con la pintura *Naif*.

Pero disfrutar de esta exposición en toda su magnitud y a todos los niveles, no es posible sin pasar por la figura de John Cage. Más allá de la evidente relación en torno al análisis creativo del sonido, existe cierto paralelismo entre esta exposición y una de las líneas creativas del compositor, en lo que respecta a la intención de hacernos ver lo

que oímos; así, mientras Virginia lleva a cabo este proceso de transferencia de lo sonoro a lo pictórico, Cage hizo lo propio con sus escritos y conferencias, aplicando técnicas musicales de composición sobre el proceso de escritura, con la intención de trasladar la música a la palabra hablada e impresa y cuyos resultados compendió en 1961, a través de la publicación *Silence*. Y es precisamente en esta correspondencia donde podemos encontrar unos de los puntos de inflexión más importantes de la trilogía audiovisual de Virginia, de tal manera que lo que en su día venía inspirado por las teorías de V. Kandinsky, quien entendía la sinestesia músico/pictórica a través de ritmo y armonía, muta ahora en la episteme de Cage, que descompone la música en tiempo y sonido¹⁴. Esa reconversión de la dualidad ritmo/armonía en tiempo/sonido, se hace palpable aquí, por ejemplo, a través de la distribución de las piezas en el espacio, concebida por Rivas desde una perspectiva ambiental e intuitiva, lejos ya de un ritmo simétrico. Igualmente, la relación conceptual con Cage, toma forma concreta mediante la simbólica obra *Silencio*¹⁵, cuya palabra escrita y tachada en neón, nos remite a la icónica *4'33"* (1952, Woodstock, NY) de Cage, que marcó sus investigaciones sobre la -no- existencia de silencio absoluto.

A nivel conclusivo pues, encontramos en *Mapa sonoro* una tesis entorno a las posibilidades gráficas del sonido, construida a través de la puesta en duda de la propia pintura, en busca de un proceso que permita a la artista registrar y reproducir la facultad de aquel para generar atmósferas abstractas que nos envuelven y juegan con nuestra percepción. Una investigación formalizada según las tendencias actuales de transdisciplinariedad e interactividad, aludiendo cada vez más al papel activo del espectador, a la vez que entiende el hecho expositivo como un todo que le permita intervenir el espacio a modo de lienzo en blanco.

“A menudo mi intención era decir lo que tenía que decir de una manera que resultara ilustrativa; es muy posible que esto permitiera al oyente experimentar lo que yo tenía que decirle, en vez de simplemente oírlo”.¹⁶

1 Baudelaire, Ch. (1863) *El Pintor de la Vida Moderna*. París.

2 Baudelaire, Ch. (1859) *On Photography*, from *The Salon of 1859*. París.

3 *Percibir*. (2018). Acrílico y grafito sobre tela. 130 x 162cm
Sentir. (2018). Acrílico y grafito sobre tela. 130 x 162cm

4 Técnica fotográfica que crea imágenes por contacto sobre una superficie fotosensible sin la intervención de una cámara u objetivo.
<https://www.lumenprints.com/que-es-lumen/>

5 La obra se presentó en Moscú en la exposición colectiva *5x5=25* (A. Ródchenko, V. Stepanova, Aleksandra Ekster, L. Popova y A. Vesnin) tras la cual, algunos de ellos, como Ródchenko y Popova, abandonaron la pintura por las artes aplicadas y el diseño.

6 Bermúdez, Adonay. (2018). *Soundscape*. Folleto Soundscape. Centro de Arte Contemporáneo DA2 Domus Artium 2002. Salamanca.

-
- 7 SYNESTHESIA. (2016). OMPI I ONU. Geneva (Switzerland)
- 8 F. Campón, Miguel. (2017) *Sinestesia*. Catálogo Sinestesia. Áccesit Certamen Nacional de Artes Plásticas ART NALÓN. Langreo (Asturias)
- 9 SOUNDSCAPE. (2018). Centro de Arte Contemporáneo DA2 Domus Artium 2002. Salamanca.
- 1 0 *Mapear*. Trasladar a un mapa sistemas o estructuras conceptuales. (R.A.E.)
- 1 1 *Sonidos*. (2018). Instalación. 5 Cajas de luz en madera natural. Medidas variables.
- 1 2 En arte, diseño gráfico y tipografía, creación de letras dibujadas a mano para aplicar a un objeto o superficie.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Lettering>
- 1 3 *Prisoners of love*. (2018). Acrílico, grafito y cinta de carroceros sobre papel Arches 300 gr. 130 x 915 cm.
- 1 4 “No es poesía por motivo de su contenido [...] sino porque permite que se introduzcan elementos musicales (tiempo, sonido) en el mundo de las palabras”. Cage, J. (2002) *Silencio*. Ardora Ed. Madrid / Edición original: *Silence*. (1961) Wesleyan University Press. EE.UU.
- 1 5 *Silencio*. (2018). Tubo de neón fluorescente con transformador electromagnético.
- 1 6 John Cage, *Silencio*, Ardora Ed. 2002, Madrid / Edición original: *Silence*, Wesleyan University Press, 1961, EE.UU. Prólogo (pg. 9).