

Maluli César, Marina.

Filiación : Alumno, Universidad París IV/Universidad de Sao Paulo, Departamento Conceptos y lenguajes, grupo Musicología y Lingüística.

El blanco y la génesis del enunciado musical.

TIPO DE TRABAJO

Comunicación.

PALABRAS CLAVE

Colores, tensividad, música, notación gráfica, semiótica.

KEY WORDS

Colors, tensivity, music , graphic notation, semiotics.

RESUMEN

A partir de la hipótesis de que una obra artística cuenta su propia génesis, vamos a tratar de demostrar en este trabajo los enlaces establecidos entre la interacción del color y la escucha del sonido. Para esto, vamos a hacer un análisis de la pintura *White Paintings* de Robert Rauschenberg y de la apariencia visual de algunas ediciones de la obra *4'33"* y *0'00"* de John Cage. La metodología que proponemos se basa en las teorías de la interacción de colores de W. Goethe y Joseph Albers para explicar el aspecto tensivo o las relaciones establecidas entre las dimensiones de la extensidad y de la intensidad responsables de la significación de un texto según Claude Zilberberg. El objetivo es comprender cómo el enunciado representado por la notación musical puede causar variaciones en el grado de presencia y de interacción del intérprete y del público en relación con la obra.

ABSTRACT

Based on the hypothesis that any artistic work features its own genesis, we will try to show in this paper some links established between the interaction of colors and the listening of sounds. For this, we will make an analysis of the *White Paintings* of Robert Rauschenberg and the visual appearance of some editions of *4'33"* and *0'00"* of John Cage. The methodology we propose is based in some different theories of color interactions from W. Goethe and Joseph Albers that explain tensive aspects and the relations between the extensity and intensity dimensions which are responsible for the meaning of a text, according to Claude Zilberberg. The objective is to understand how the enunciation represented by the musical notation can lead to variations in the degree of presence and interaction of the performer and the public in relation to the work.

INTRODUCCIÓN

Según Douglas Kahn en el texto: "Plénitudes vides et espaces expérimentaux" los principios de la década de 1950 fueron un buen momento para que no ocurriera nada. Samuel Beckett escribió "En attendant Godot", drama en el que nada sucede tres veces, Paul Taylor creó la coreografía "Dúo" en la que dos bailarines son inmóviles y Jean-Paul Sartre hacía sus reflexiones sobre la cuestión de la nada. De hecho, se remontan a 1951 y 1952 los ensayos sobre el silencio de John Cage y los cuadros enteramente negros o enteramente blancos de Robert Rauschenberg. Nos gustaría llamar la atención sobre estos últimos, a propósito de los cuales John Cage dijo: "A quien pueda interesar: los cuadros blancos llegaron primero, mi pieza silenciosa vino después", con respecto a una reflexión sobre su famosa obra *4'33"*.

En este contexto, analizamos en este trabajo algunos aspectos de la obra *White Paintings* de Robert Rauschenberg y de *0'00"* "(o *4'33"* n.2) de John Cage a partir de las relaciones que podemos establecer entre el silencio, el blanco y la noción de la presencia sensible del observador de la obra. Para esto, vamos a dividir el trabajo en tres partes. Las dos primeras estarán dedicadas a la presentación de

White Paintings y de la teoría utilizada en el análisis e incluyen la presencia sensible, la negatividad estética, la presentación del blanco y las interacciones entre los colores. En la tercera parte, presentamos su relación con la música y nos dedicamos al análisis de las obras *4'33"* y *0'00"* a través de su notación en tres versiones diferentes de la partitura.

2. COLOR Y MOVIMIENTO PERCEPTIVO

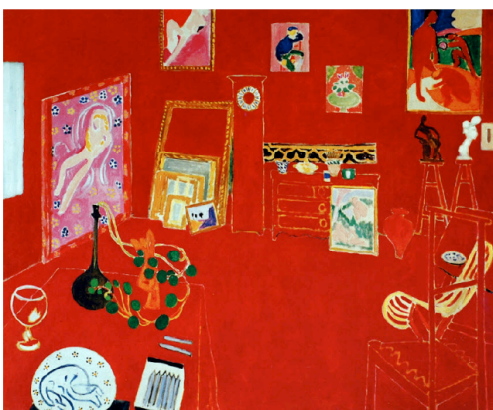
En la obra "Traducción Intersemiótica" Julio Plaza (1987) señala que en 1913, con la creación de la obra "Cuadrado negro sobre fondo blanco" de Kasimir Malevich, por primera vez en la historia se presenta una figura geométrica como una obra de arte. De acuerdo con la definición dada por su autor, el objetivo era construir un cuadrado que representara la ausencia misma del objeto, un cuadrado vacío. La respuesta a este vacío es reconocible como una sensibilización por parte de la audiencia. El cuadro ya no es una ventana desde el que se mira el resto de los objetos del mundo, sino una ventana que se abre hacia sí mismo.

Merleau-Ponty (1952, p.54) describe este fenómeno diciendo que más que un medio, el lenguaje es un ser, es por eso que él puede hacernos presente a alguien: la palabra de un amigo en el teléfono es nuestro propio amigo. El sentido es el movimiento total de la palabra, su vida, y debe que ser encontrado entre las palabras. Esta búsqueda de sentido emergente en el borde de los signos, aquí interpretado tanto como los colores y formas que componen un cuadro o como los sonidos y gestos de la música, sugiere la participación de lo negativo como resultado de este desbordamiento del significado, o del estesis, que llama a su vez la presencia del enunciatario.

En un artículo dedicado a los Seminarios Intersemióticos de París de 2012 y que tuvieron como tema *La négation, le négatif et la négativité*, la investigadora Veronica Stange propuso un estudio de la negatividad en el nivel profundo, o tensivo (Zilberberg, 2011), basado en la negatividad estética. Para ello, Stange (2014) toma como punto de partida la diferencia establecida por Paul Valéry sobre la falta de las cosas tanto de orden práctico como estético. En el primer caso, los estímulos tienden al equilibrio y nuestra respuesta a esta falta tiende a su mitigación o intento de anulación. Ya en los casos de orden estético, los efectos de la percepción se alimentan a sí mismos, "la satisfacción creó la necesidad, la respuesta vuelve a generar la solicitud, la presencia engendra la ausencia, y la posesión el deseo", donde podemos entender la contemplación de la belleza como la contemplación de lo negativo: "La belleza es negativa" (Stange en Valéry, 1993, p.374).

El objeto estético comprende de esta manera un exceso que se traduce para el sujeto como una falta del punto de vista sensible (Tatit, 2011, p.39). Según Paul Valéry (Stange en Valéry, 1993) lo que es inexpresable está relacionado con un agotamiento semántico cuando "todas las expresiones son incapaces de regenerar lo que las originó, y tenemos la sensación de esta incapacidad o de su 'irracionalidad' como propiedades reales de la cosa-causa". Greimas (1990) defiende ese aspecto de "imperfección" como condición previa para la aprehensión estética.

En otras palabras, sobre la tendencia del cuerpo a responder a los estímulos sensibles mediante la producción espontánea del fenómeno simétrico o similares, podemos decir que "Si alguien nunca había visto el verde, sería suficiente mirar el rojo para conocerlo." (Valéry, 1993, p.1313). Así, ver el color es en realidad percibir la falta o la necesidad de su color complementario. De ahí que Stange (2014) concluya que "La visión se transforme en una fuente – y no sólo un receptáculo pasivo – del visible". Del mismo modo, observar dos puntos es anticipar una línea, y escuchar dos sonidos supone considerar una melodía". Podemos observar este fenómeno en la obra "L'atelier rouge" de Matisse (**Ilustración 1**):



Para entender el rojo absoluto, es necesario seguir el consejo de Matisse a sus estudiantes de "Cerrar los ojos para ver mejor" antes de pintar. De este modo, el verde del jardín exterior será responsable, debido a lo deslumbrado de la retina, de la intensidad del rojo dentro de la sala.

Este fenómeno es la base de estudios de colorimetría, como ha señalado Michel Chevreul (1839) en la obra "De la Loi du contraste simultané des Couleurs". En este trabajo, Chevreul muestra que la mitigación de los colores no es una atenuación real, sino de la

percepción, y es resultante del contraste simultáneo entre los colores complementarios. Reproducimos abajo algunos de los contrastes observados:

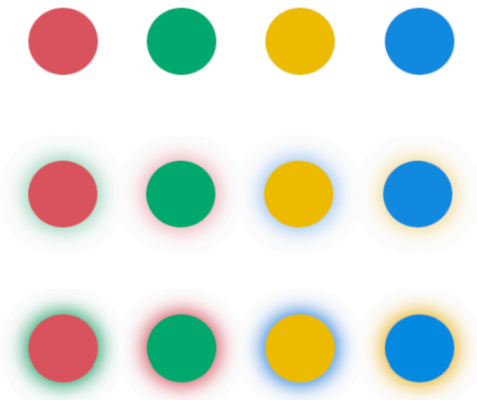


Ilustración 1

En la imagen de arriba, para cada círculo coloreado, tenemos el color complementario del círculo en el fondo y la intensidad del color de fondo determina que tan pronunciada será la percepción de color del círculo (Ilustración 2). Podemos observar que cuanto más intenso es el color complementario, más los círculos parecen saltar de la página (última línea) y se acercan al espectador en un efecto de embrague. A su vez, la ausencia del color de fondo vuelve la imagen más distante, causando el efecto contrario (primera línea).

Chevreul logró en este estudio una primera demostración de que la percepción del color se sitúa en el borde, en el límite, y se obtiene así por el contraste. Al aumentar el contraste entre los colores complementarios, más fuerte es la percepción del color dentro del círculo. Si atenúamos el color de fondo, el color del círculo, su complemento también se atenúa. Así, cuanto mayor es la presencia del color negativo, mayor es la tonicidad y más se atrae la presencia del sujeto. Podemos imaginar que, en el límite de intensidad, dichos colores se confunden, producen el blanco y el objeto círculo se mezcla con la mirada misma del sujeto.

De hecho, según Merleau-Ponty, acerca de la evolución de las técnicas de pintura, "estos procesos, estos secretos de generación en generación son los elementos de una técnica general de la representación, que busca en última instancia, llegar a la cosa en sí, al hombre mismo [...] cuyo funcionamiento la pintura busca igualar" (1969, p.65). Por lo tanto, entendemos que el análisis de una obra, así como la creación artística, pueden comprender al menos dos direcciones: del objeto a la percepción; de la percepción al objeto, en un proceso de influencia mutua.

3. EL COLOR DEL SILENCIO - WHITE PAINTINGS

Las *White Paintings* fueron creadas en 1951 y se puede decir que estas obras siguen una tradición de la pintura monocromática como la obra "Blanc sur blanc" de Kasimir Malevich. (Ilustración 3 - *White Paintings*, versión con tres y siete lienzos respectivamente).

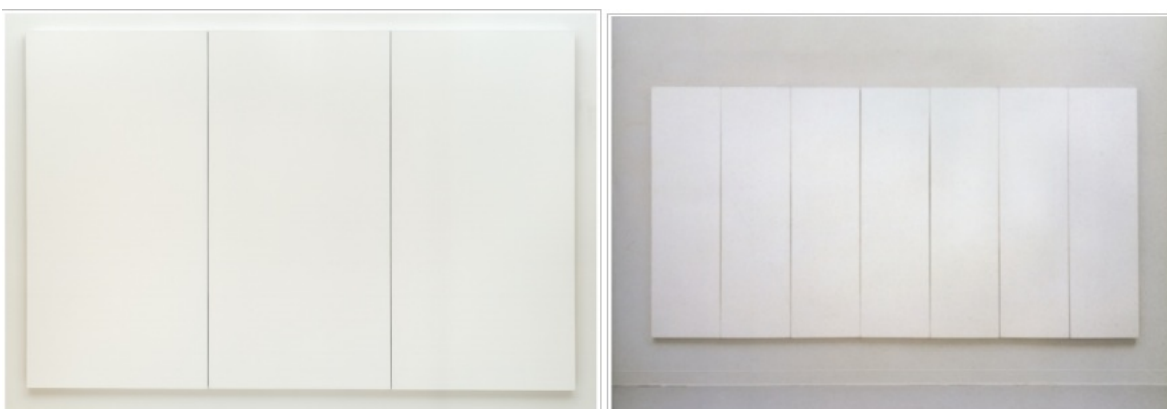


Ilustración 2

En la obra *White Paintings*, el principio de explorar las tonalidades obtenidas por un solo color según las sensaciones sugeridas por las variaciones texturales, de luz y de superficies, tienen como punto de partida la teoría de Joseph Albers, cuyas ideas se desarrollan en el libro *L'interaction des couleurs* (1979).

Entre las propuestas de Albers, tenemos el principio de que la percepción del color está en constante cambio y debe considerarse en relación con la percepción de los colores que lo rodean. Por lo tanto, es prácticamente imposible ver el color en sí, es decir, sin estar en una interacción con el color de su entorno.

Este enfoque está fuertemente influenciado por "La Doctrina de los colores" de Goethe (2000). En su comentarios de apertura de la traducción brasileña de la obra, Marco Gianotti señaló que: "La imaginación transforma la polaridad original [entre la acción y la pasión] en un todo. Esto es porque un lenguaje de los colores sólo puede ser figurado, simbólico, una vez que un idioma puramente conceptual no puede describir ni la letra y ni el espíritu del color. Sólo la poesía puede causar esta 'animación inesperada del lenguaje' necesaria para la descripción de los colores como un fenómeno vivo." (Goethe, 2000, p.24)

En otras palabras, los colores deben ser entendidos como una experiencia estética. Es necesario que aprendamos esta distinción, nunca dada a priori. Los colores establecen un idioma entre ellos y ese lenguaje se puede aprender.

En su búsqueda de un blanco puro, el blanco sobre blanco, Rauschenberg buscó ir más allá del color, él buscó el color no relacional y con una existencia que no es posible definir en términos de percepción, por lo que podemos decir que el que buscaba era el color no pronunciado, la palabra no dicha, el color en su operación original (Merleau-Ponty, 1952, p.58), el color tácito o el silencio hablante.

Nuestra segunda observación en relación con la obra *White Paintings* se refiere a la presencia del espectador como co-autor de la obra. Las cinco lienzos, mostrados al público en 1953, se componen de varias telas "vacías" colocadas lado a lado. Las interacciones entre los paneles se han seleccionado en el número uno, dos, tres, cuatro y siete.

A lo largo de su historia, estos paneles han sido renovados por amigos o asistentes de Rauschenberg. Además, los dibujos originales fueron a menudo reutilizados por el propio artista en la producción de nuevas obras u otra combinación de paneles. De esta manera, la creación de la obra se completa en el momento presente "Es completamente irrelevante que yo les estoy haciendo hoy - Hoy es su creador". De esta manera, "Un lienzo nunca está vacío" (Joseph, 2000, p.91), así cuando él niega el vacío, el autor invita al espectador a participar como co-autor de la obra, su *deixis* es la presencia, es un yo, aquí, ahora (el hoy), establecido por el enunciatario.

La declaración de Baudelaire que: "una obra hecha no estaba necesariamente terminada y una obra terminada no estaba necesariamente hecha" (Merleau-Ponty apud Malraux, 1965, p.63) toda vez que la obra terminada no es la que existe como una "cosa", sino la que llega a su espectador, puede entenderse aquí en sus límites, porque tenemos una obra para empezar siempre, y su objeto es la posibilidad de la percepción misma. Esta experiencia tiene un carácter temporal y performativo y la duración del tiempo es una función de la participación del público y de la interacción con los lienzos.

En una reciente entrevista, Rauschenberg dice que esta obra puede ser interpretada como "relojes" y el nombre viene del hecho de que si el público es suficientemente sensible, sería posible percibir en el brillo del lienzo el momento del día, la temperatura, la humedad, etc. Este punto de vista extremo puede interpretarse como una forma de decir que estos lienzos establecer un ritmo y que este índice se basa en su percepción (Zilberberg, 2010).

4. LA EMERGENCIA DEL SENTIDO EN 4'33" Y 0'00"

Inspirado por el trabajo de Rauschenberg, 4'33" fue compuesta en 1952 por John Cage y es considerado por él como su obra más importante. Ésta fue escrita para cualquier instrumento o combinación de instrumentos.

En la siguiente ilustración tenemos una de las primeras versiones de la partitura. Desde varias hojas blancas, el autor define líneas a través de las duraciones de cada parte de la sección de acuerdo con la notación proporcional utilizado anteriormente en *Music of Changes* y también presente en otra versión de 4'33" (ilustración 4). Para la notación proporcional, 2,5 cm son equivalentes a la figura de valor de una blanca (ilustración 5).

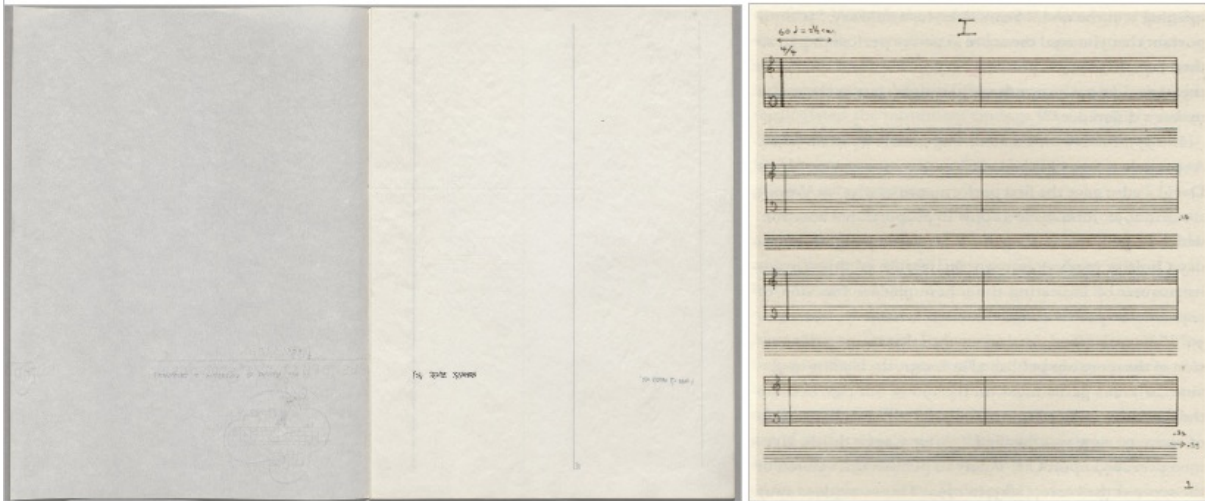


Ilustración 3

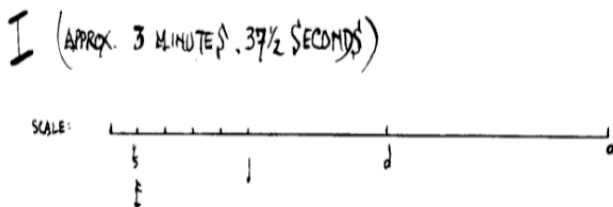


Ilustración 4

El título en forma de especificación temporal está justificado si se tiene en cuenta que para John Cage el tiempo es el aspecto más esencial en la estructura de la obra musical. La razón de esto es que el tiempo es el punto común entre el sonido y el silencio "De las cuatro características de la materia de la música, la duración, que es la longitud de tiempo, es el más fundamental. El silencio no puede ser escuchado en términos de tono o la armonía: se oye en términos de longitud de tiempo." (Cage, 1948). Por lo tanto, el tiempo en esta obra tiene la función de soporte, como ocurre con el tamaño, la forma y el número de combinaciones posibles para las pantallas de *White Paintings*.

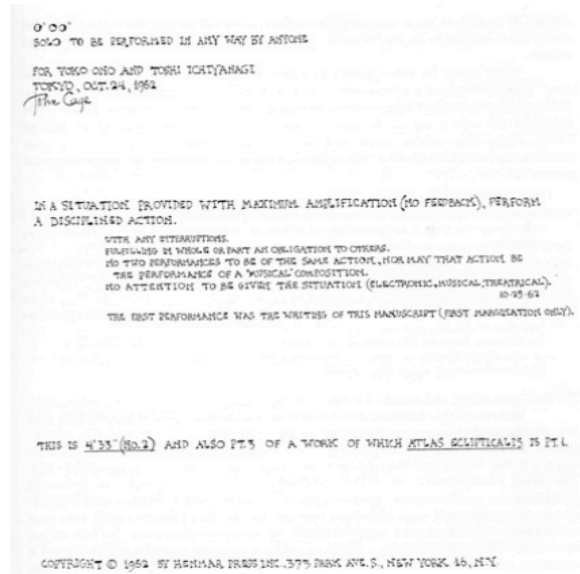
4'33" también se conoce como "Cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio", dado que el intérprete no debe ejecutar ningún sonido. Sin embargo, después de la primera presentación de la obra el 29 de agosto de 1952, Cage dice:

Ellos perdieron el punto. No hay tal cosa como el silencio. Lo que pensaban que era el silencio, porque no saben escuchar, estaba llena de sonidos accidentales. Se oía el viento agitando al aire libre durante el primer movimiento. En la segunda, las gotas de lluvia comenzaron a modelar el techo, y durante la tercera la misma gente hizo todo tipo de sonidos interesantes, ya que hablaba o se marchó (Cage, 1989).

La transcripción del manuscrito de la partitura hecha después de la primera ejecución de la obra Cage dice que "La obra puede ser realizada por cualquier instrumentista o combinación de instrumentistas, duran cualquier periodo de tiempo, y toma su nombre de la duración de la performance" (Ilustración 5). Durante este periodo de "silencio" se crea un vacío y lo que se puede escuchar es en realidad la búsqueda de sentido por el público, que empieza a manifestarse, hacer ruidos, etc., y estos eventos son la música escrita por Cage.



(a) Partitura de 4'33".



(b) Partitura de 0'00" (4'33" N.2).

Ilustración 5

Así, mediante la integración de estas nuevas categorías de sonidos, John Cage estaba tratando de encontrar el lugar del ruido y del silencio en el sentido musical. La música es esta interacción, o este movimiento entre sonidos y silencios generado por la oposición sonido/ruido y también puede ser entendida en términos de continuidad/discontinuidad (Zilberberg, 1999). Por lo tanto, parodiando Merleau-Ponty, podemos decir que "4'33", dijo categóricamente cuando se niega a decir la cosa 4'33" de silencio." (Merleau-Ponty, 1952, p.45).

Aún en este sentido, Cage (2002) dijo en un pasaje: "Yo nunca he escuchado ningún sonido sin amarlo: el único problema con los sonidos es la música." Esto significa que, además de este movimiento que estamos tratando de describir aquí, hay lo que nosotros nombramos, o fijamos bajo el concepto de música, y por lo tanto, como no música (inmovilidad).

4. CONCLUSIONES

John Cage fue uno de los compositores que reconocieron el frágil pasaje entre la práctica musical y su anotación por medio de una partitura. A menudo inspirado en las artes visuales, sus numerosas partituras gráficas, incluyendo la obra 4'33" y 0'00", cuentan con algunas de las soluciones encontradas por el compositor.

Creemos que estas reflexiones pueden ayudar a comprender los procesos creativos en el campo musical y visual por el intercambio entre las características espaciales y temporales del color y del sonido y un parámetro común: el ritmo perceptivo. En este sentido, intentamos mostrar en este trabajo como la semiótica tensiva y la exploración del concepto de presencia sensible pueden contribuir como una alternativa de análisis, proporcionando una interfaz entre diferentes lenguajes artísticos como las artes visuales y sonoras.

FUENTES REFERENCIALES

- ALBERS, Josef & GILBERT, Claude. *L'interaction des couleurs*. Hazan, 2008.
- CAGE, John. *Conversing with Cage*. Ed. Richard Kostelanetz. Omnibus, 1989.
- CAGE, John et CHARLES, Daniel. *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer: le seul problème avec les sons, c'est la musique*. la Main courante, 2002.
- CHEVREUL, Michel Eugène. *De la loi de contraste simultané des couleurs et de ses applications*. 1839.
- ESTAY STANGE, Véronica. Esthésie et négativité [en línea] *ACTES SÉMIOTIQUES*, n° 117, 2014. <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/5141>> [consulta: 25 abr. 2015]
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Traité des couleurs*. París : Triades, p. 104, 2000.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *De la imperfección* [presentación, traducción y notas de Raúl Dorra]. México: FCE/BUAP, 1990.
- MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris : Gallimard, 1965.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le langage indirect et les voix du silence*. Les Temps Modernes, 1952.
- MERLEAU-PONTY, Maurice & LEFORT, Claude. *La prose du monde*. Gallimard , Paris, 1969.
- TATIT, Luiz. *Quantificações subjetivas: Crônicas e Críticas*. Cadernos de Letras da UFF, Niterói, n. 42: 35-50, 2011.
- VALÉRY, Paul. *Ma Poétique, Pièces sur l'art*, uvres, tome II. Gallimard, Paris, La pléiade, p.1607-1608, 1993.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo : Ateliê Editorial, 2011.
- _____. *Observações sobre a base tensiva do ritmo* [en línea]. Traducción: Lucia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. *Estudos Semióticos*. Volume 6, Número 2, p.1-13, Sao Paulo, noviembre 2010. <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>> [consulta: 25 abr. 2015] .
- _____. *Semiotica tensiva y formas de vida*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.