

DIEZ CUADROS PARA DIEZ COMPOSITORES

Por Rafael Egulaz

El 23 de mayo Arturo Martín Burgos nos presentó los cuadros que ha realizado para el Conservatorio a partir de las músicas de 10 compositores españoles y extranjeros.

Creemos que Arturo ha captado cosas muy profundas de esas músicas y estamos seguros de que sus cuadros, aparte de su belleza, servirán para que reconozcamos nuevas dimensiones en ellas y -¿quién sabe?- para estimular nuestra creatividad y nuestras ganas de relacionar la música con otras artes.

La Caja de Música le ha entrevistado para que llegue a todos los lectores algo de lo que Arturo nos contó y alguna de sus ideas sobre el arte.

¿Cómo comenzaste el trabajo?

Me planteé una idea global de todo el proyecto pensando en que funcionara como serie y también como cuadros individuales. Evidentemente, la conexión de todo sería la música. Una vez decidido el procedimiento, que consistió básicamente en utilizar fotografías y partituras de los músicos como referencia visual y su música como estímulo, empecé sin orden preestablecido.

El primero fue Falla porque conocía algo de su música y me resultaba más familiar. Después vino Stravinsky, con quien me pasó algo parecido, conocía algo de su música y así el principio fue bastante fácil.

A partir de ahí lo que pasó fue casi indescriptible. Descubrí músicas desconocidas para mí, me encontré con conexiones a veces misteriosas entre lo que pintaba y lo que oía, y creo que mucho de eso se percibe en los propios cuadros. Visualmente se puede captar algo de lo que yo sentí y expresé al oír la música de esos grandes compositores.

Podría estar bien que siguiéramos todo el proceso comentando lo más característico de cada cuadro.

Con Falla tenía sobre todo presente su españolismo. La tierra española tenía que aparecer ahí de alguna manera y también la cualidad mágica de su música.

No necesite desarrollar una serie larga porque con él me sentía como en casa. Precisamente la imagen que elegí es muy familiar: Falla está en alpargatas y sentado en un patio con sus geranios. Es una imagen que me recuerda a mi abuelo y quizá debido a este elemento personal todo fluyó con mucha facilidad.

Con Stravinsky ocurrió algo parecido, pero más intenso. Tiempo atrás vi un programa de televisión en el que Leonard Bernstein ensayaba con una orquesta de jóvenes La consagración de la primavera. Era tal la pasión, el amor y la devoción que transmitía a esos jóvenes que me emocionó profundamente.

Conocía ya la obra, pero nunca la había oído

de esa manera. Nunca la había oído desde el corazón, desde el estómago. Puro sentimiento. Esa pasión y esa emoción es lo que tuve presente mientras trabajaba en el cuadro.

Oí esta obra y muchas otras, pero después no necesité la música mientras pintaba porque tenía la emoción y las sensaciones perfectamente asumidas.

Con Albéniz pensé que todo iba a ser parecido a lo que ocurrió con Falla, por tratarse de un compositor en el que lo español tiene también mucha importancia. Sin embargo me encontré con una sorpresa, muy grata al final, pero al principio un poco desconcertante: al oír Iberia me dejó asombrado su variedad y su riqueza de matices. Ahí estaba clara la posibilidad de hacer de cada pieza un cuadro, y esto hizo que me perdiera. La música no podía resumirse en un único cuadro, e inevitablemente todo el proyecto creció de manera desorbitada. Estaba frente a una riqueza enorme y una grandísima apertura de posibilidades plásticas. Después de un laborioso proceso seleccioné el cuadro definitivo, que no es el último, sino uno más, elegido a mi gusto y que, creo yo, resume algo de lo que encontré en esa música.

La realización de series tiene la ventaja de que te permite ir desarrollando una misma idea, casi como en las variaciones musicales. Cada nuevo elemento aporta algo al anterior, una especie de crecimiento que da sentido a toda la serie como conjunto y a cada trabajo individual. Es una manera de presentar visualmente ese elemento esencial de la música: el tiempo y su evolución.

Bartók supuso el primer contacto con un tipo de música más visceral. Hay pasajes en su música que son muy expresionistas en la forma de decir las cosas y esto facilitó bastante mi tarea porque es un mundo familiar para mí.

Trabajé hace años, en el 85 u 86, con los 44 dúos para dos violines y ya entonces hubo ese contacto directo. Abrí esa puerta de contacto entre su expresionismo y el mío. Ahora, al volver sobre su música, recordaba muy bien el impacto que supuso para mí ese primer encuentro.

Por otro lado, Bartók como persona era bastante excepcional. La foto que elegí tiene una mirada demoledora, difícil de sostener. El choque entre la música y esa mirada produjo una especie de explosión. En un momento determinado tuve que cambiar la fotografía por otra de perfil para atenuar esa tremenda mirada.

Lo que me estaba diciendo Bartók, -lo decía su música también-, es que realmente profundizara en su música, que la sintiera de verdad y no tuviera miedo. Al cuarto o quinto intento volví con la foto original, con esa mirada franca y fuerte a un tiempo.

En su música hay una tremenda variedad. Por una parte está el paisaje, la tierra, su patria, por otra el gesto expresionista. Esta música me impulsa a crear, me invita a ser libre en el terreno creativo. En este sentido la música de Bartók es de las que más me han llegado y más han conectado con lo que yo siento como pintor. La creatividad impulsiva por un lado y reflexiva, seria y profunda por otro.

Luego hablaremos de Messiaen, con quien también he conectado mucho en este aspecto.

Me llama la atención en el cuadro de Bartók que aparezca un fragmento de color por encima de la partitura.

Un color además muy "terrestre", como comentaba antes. En los intentos iniciales hice auténticos paisajes con árboles, atardeceres y nubes. No sé por qué, empecé con tanteos que estaban bastante lejos de lo expresionista. Los rompí, y los dejé rodeándome en el estudio. A la hora de utilizar ciertos colores, cuando ya me había metido más en la música, recurrí a los de esos fragmentos de paisaje imaginario. En vez de volver a pintarlos, pegué alguno de los fragmentos en el cuadro. Ese hilo conductor del paisaje, la tierra, la luz, volvió así a quedar incluido en el cuadro.

El siguiente fue Granados.

Su música fue una sorpresa para mí. Pensaba que iba a predominar lo folklórico y me encontré con la agradable sorpresa de una música llena de matices en la que lo romántico envuelve a los elementos folklóricos. Estaba en otro mundo distinto de la intensidad de Bartók. Sin embargo, al profundizar encontré también intensidad, energía y fuerza. Tanta, que la serie fue por caminos inesperados. Fue una de las más largas. En total fueron unos 20 cuadros y es en la que hubo mayor continuidad de uno a otro.

Su trágica muerte también me influyó. La enorme tristeza que causa la muerte de alguien joven, con talento y una vida por delante, me tocó muy hondo y esto hizo que enfocara el cuadro dando algo más de peso de lo habitual a este tipo de aspectos más personales.

Lo trágico apareció a través del color negro, que expresa aquí la pasión y la fuerza, pero también

la tragedia.

La foto tiene aire decimonónico, la mirada perdida, el bigote de otra época, y me sirvió mucho porque conecta muy bien con esa cualidad romántica de la que hablaba.

Hubo altibajos en la serie, momentos de enorme fuerza y momentos de calma, lucidez, tranquilidad e incluso espiritualidad.

Pasemos a Debussy.

Con Debussy supe que no podía meterme con cada obra, sino volver a esa visión más general que había desarrollado con Falla y Stravinsky.

Su música me fascinó y hubo un hecho que me llamó mucho la atención y que se refleja mucho en el cuadro: la aparición del color. Con Debussy tuve auténticas visiones, -imaginarias, por supuesto-, de colores, y eso me facilitó enormemente la tarea. Los colores estaban ya ahí; mi trabajo fue moverlos y llevarlos al terreno de lo gestual poniéndolos de acuerdo con los sentimientos que me produjo su música.

Exceptuando a Messiaen, no he tenido tan clara con ninguno de los demás compositores la visión de colores.

¿Cómo se produce la conexión entre lo que es la música y lo que es el gesto o el color?

En todo mi trabajo como pintor el color siempre parte de dentro. Parte de la sensación y la emoción profunda sentida en torno a algo. Nunca veo la paleta o los tubos y digo: éste es el color que voy a elegir para esta sensación, para expresar lo que siento en torno a este paisaje, a esta persona o a esta música, sino que siempre es un proceso, a veces lentísimo porque exige estados de meditación, de auténtica reflexión interior hasta que uno consigue visualizar o sentir esos colores. En otros casos surgen con inusitada rapidez, me vienen y ya está.

En cuanto al gesto, se produce en un nivel intuitivo y sensorial que se conecta con la pura tarea física de pintar.

El ámbito en el que yo me muevo es el expresionista. Se trata de reflejar emociones, sensaciones a base de gestos, líneas, pinceladas y colores de mayor o menor intensidad, tamaño, fuerza, longitud... es decir, hay una serie de factores puramente físicos a la hora de hacerlo, y por supuesto a la hora de verlo, que son los que determinan lo que se siente frente a algo, frente a cualquier realidad.

La experiencia de estas visiones coloreadas con Debussy fue magnífica. Plasmarlo en el cuadro resultó más fácil y directo que en otros casos, en los que fue necesario buscar más y hacer muchos trabajos preparatorios.

Vamos con Mompou.

Su música fue un descubrimiento absoluto.

La primera vez que oí los Preludios quedé fascinado y lleno de ganas de reflejar lo que estaba oyendo. No sabía al principio en qué contexto de color o de gesto me movería, era una música absolutamente distinta de las anteriores. Había algo de vacío, de extremada sencillez en su música que me emocionó profundamente.

Al leer sobre su vida me llamó la atención que en su familia eran constructores de campanas y él de pequeño se quedaba maravillado escuchando los sonidos. Sonidos aislados, limpios, pero llenos de armónicos y riqueza tímbrica.

En su música encuentro que está presente la idea de simplificar al máximo, eliminando todo lo que suponga sobrecarga. Hasta la propia caligrafía de Mompou expresa esa limpieza y claridad.

Al ver la serie completa, -son unos 12 ó 13 dibujos-, es cuando he sido consciente de que ese mismo efecto de limpieza o de simplificación se ha dado también en ellos.

Al final el fondo quedó absolutamente blanco, sobre él la fotografía, la partitura -uno de los números de Música callada- y muy pocos elementos.

Quizá esta serie sea la más coherente y la más sencilla de entender como proceso.

En los compositores españoles predominan los colores cálidos. Incluso en Mompou, aunque el fondo es totalmente blanco, hay un naranja muy delicado pero a la vez muy potente.

Es verdad, en todos los españoles aparece algo de esas sensaciones cálidas y esa tierra a la que aludía en Falla y Albéniz. Quizá sea casual.

En el caso de Mompou, ese intenso naranja que casi reverbera como el sonido de una campana aparece desde los primeros intentos y tiene esa tremenda fuerza del color concentrado en un punto, pero, curiosamente, expande a su alrededor calidez y suavidad.

El siguiente compositor fue Schoenberg.

En Schoenberg me atrajo desde el principio el hecho de que durante una época de su vida se dedicara muy seriamente a la pintura. Fue muy amigo de Kandinsky y su influencia fue recíproca desde una misma raíz: la expresión sincera y profunda de emociones, sensaciones y sentimientos. Las cartas que se intercambiaron aluden en muchas ocasiones a la autenticidad en este aspecto.

El propio Schoenberg hablando de su pintura alude constantemente a la expresión de emociones y a sentir el color, temas que son tremendamente familiares para mí.

Los elementos puramente musicales de su lenguaje me parecieron expresables de manera plástica más claramente que en otros casos.

Kandinsky en "Punto y línea sobre el plano" habla de relaciones entre música y pintura, a veces con mucha simplicidad, por ejemplo relacionando sonidos agudos y graves con determinados colores y

trazos finos o gruesos.

Veo mucha relación entre esa explicación tan sencilla y lo que sentí con la música. Igual que siento los colores y los puedo ver antes de plasmarlos en el cuadro, me pasó lo mismo con las formas y sobre todo con las líneas. Fue un gran descubrimiento.

Esa música invita a "verla", a ser capaz de ver físicamente por dónde va, por dónde se mueve. Hay mucho de eso en Erwartung, una de las obras que utilicé. Las tremendas distancias entre agudos y graves son "visibles" en un plano imaginario. Es decir, podía visualizar líneas más o menos gruesas, largas, ... simplemente cerrando los ojos. Es una música muy plástica.

En un determinado momento me sentí incómodo con todo lo que había hecho porque parecía insuficiente y tiré a la basura diez o más dibujos. No sólo los tiré sino que los rompí en pedazos. Cuando me sentí mentalmente preparado para enfrentarme de verdad con esa música tuve una especie de revelación y, en vez de empezar de cero, retomé esos pedazos y los recompuse. Sin darme cuenta había hecho algo que luego he sabido que también aparece en la música de Schoenberg, el trabajo con fragmentos minúsculos que se elaboran y recomponen para crear un todo nuevo, buscando la unidad entre el todo y la parte.

En el cuadro definitivo, aparecen colores, gestos, líneas, papeles rasgados, trozos de partitura y de su fotografía. Todos esos elementos componen el todo.

Creo que en este trabajo están en germen elementos que desarrollaré más adelante.

Los últimos compositores fueron Turina y Messiaen.

¡La sensación de responsabilidad era enorme con Turina por tratarse del compositor cuyo nombre lleva el Conservatorio!

Fue maravilloso tener la oportunidad de conocer a Abdulla, su hija, y a su yerno, Alfredo Morán, que se ocupa del Archivo Turina. Pusieron muy amablemente a mi disposición fotografías y partituras.

Conocer el entorno familiar de Turina y la habitación donde componía -a la que llamaba su "rincón mágico"- fueron definitivos para encontrar el clima del cuadro. El realizarlo fue algo cálido y cercano, como el propio contacto con sus familiares.

Fue casual que Messiaen quedara para el final, aunque seguramente algo en mi subconsciente me indujo a ello. Su música fue para mí un encuentro extraordinario que creo que va a tener mucha trascendencia en mi obra futura.

Me quedé hipnotizado oyéndola, te envuelve y entras en una atmósfera diferente de todo lo que has oído antes.

En los otros cuadros, básicamente he empleado pasteles de colores, grafitos blandos y duros, lápices, elementos relacionados habitualmente con el

dibujo y relativamente sencillos, que encajaban con el tipo de acercamiento que deseaba realizar con las músicas. En alguna ocasión -Bartók y Schoenberg- utilicé el collage.

Antes de empezar con Messiaen intuía que necesitaría otros materiales y compré papel dorado, brillante, de color oro cálido, cartulinas negras en vez de las blancas habituales, y hojas de diversos colores.

Cuando empecé a pintar muchas veces me sentí incapaz de reflejar lo que esa música me planteaba. Casi sin darme cuenta me vi pintando sobre determinados movimientos de obras suyas. Hice tres cuadros, muy distintos entre sí. El que está en el Conservatorio está basado en La Constelación de Sagitario, uno de los movimientos de Resplandores del Más Allá.

¿Hay alguna razón para que emplearas cartulina negra?

He sentido con la música de Messiaen la necesidad de cerrar los ojos, incluso mientras pintaba. Cuando se está ante el no-color, es decir, la oscuridad, la primera sensación es la del negro. En esta música escucho un fondo espacial e infinito y básicamente negro, del que surgen con mayor o menor intensidad determinados colores que crean nebulosas, aclaran el color negro, a veces incluso lo tapan, pero siempre queda como base. Así como con Mompou dominó el blanco, en Messiaen fue el negro el punto de partida, una especie de vacío, a la vez lleno y rico porque el negro incluye todos los colores mezclados y representa la máxima riqueza.

¿Cuál es tu opinión sobre la conexión entre las artes?

Creo que el acercamiento a otras formas de expresión es un estímulo de primer orden y uno de los puntos más interesantes desde los que se puede partir para crear.

En mi caso ha ocurrido con mucha frecuencia y en particular con la música. Es como la chispa que enciende el motor. El peligro o la trampa es caer en algo puramente sensorial de tipo sinestésico, rítmico incluso. Hay gente que trabaja este tema pintando al ritmo que marca la música. Yo creo que no se trata de eso sino de establecer esa conexión emocional de la que hablaba. No es tan fácil como parece. Es todo mucho más profundo y personal. Por supuesto, la respuesta es siempre subjetiva.

Joan Miró, uno de mis mitos en el mundo de la pintura, utilizaba la poesía como una de sus fuentes de iluminación. Decía que le recargaba el espíritu.

Algunas combinaciones de varias artes, por ejemplo la ópera, tienen una larga tradición. En la ópera me parece necesario que la parte visual dialogue creativamente con el texto y la música. Podemos ver un buen ejemplo de esto en La carrera del libertino de Stravinsky, sobre un libreto del poeta Auden, que se representa estos días en Madrid con decorados de

David Hockney, el gran pintor, que ha sabido establecer ese diálogo con un resultado extraordinario.

Pero hay otras muchas posibilidades que están aún en buena medida por explorar.

La relación entre pintura y música es una de ellas aunque haya habido acercamientos muy interesantes por parte de, entre otros, Kandinsky y Klee.

Un gran artista contemporáneo, Bill Viola, es uno de los que más han trabajado la multidisciplinariedad artística integrando imágenes y música en un entorno casi escultórico.

El cine también está lleno de posibilidades. Tarkovski, que es mi cineasta preferido, decía que el cine es tiempo congelado. Ese tiempo está lleno de posibilidades poéticas, musicales, verbales, y por supuesto, visuales. El vídeo permite también posibilidades infinitas de experimentación.

Has dedicado mucha atención, y la sigues dedicando, a la pedagogía. ¿Cómo ves a través de tu experiencia la pedagogía del arte en general?

Al año de acabar Bellas Artes empecé a dar clase de pintura y dibujo y es un tema que me interesa y compagino con la tarea de pintar, que es mi actividad principal.

Cada vez me doy más cuenta de lo importante que es el contacto humano con los alumnos. Es fundamental descubrir que en cada persona hay una fuente de creación y que el enriquecimiento se produce tanto por parte de los alumnos como del profesor.

Creo que el arte en general se enseña con cierto despiste porque casi nunca se llega al S.XX. Para mí habría que empezar por ahí, por las maravillas de arte actual que están a nuestro alcance aquí en Madrid, y luego ir hacia atrás.

Puede parecer que se empieza la casa por el tejado y sin embargo es al contrario, es empezar por las bases. Curiosamente en el S.XX el lenguaje en cierto sentido vuelve a lo primigenio, a lo más claro y sencillo, simplificando y quitando los escombros sobrantes del derribo de lo que fue todo el arte tradicional desde los romanos hasta el S.XIX inclusive. El S.XIX fue una especie de pesadilla que tuvo sus resultados positivos pero también, creo, un efecto somnífero para ciertas artes, en concreto la pintura.

El S.XX derribó esa herencia y dejó unos pocos elementos clave que si son entendidos o medianamente vistos, (a veces se ven con mayor facilidad de lo que uno piensa), es fácil mirar Velázquez, Zurbarán...

El Museo del Prado es un sitio extraordinario para ver arte "contemporáneo", para buscar esos elementos clave, esas bases de lo artístico que subyacen en cualquier época.