

Por Andrew Cannon

Las "Pinturas blancas" (*White Paintings*) de Robert Rauschenberg, creadas en el Black Mountain College en 1951, estaban tan desnudas de marcas que sus superficies reflejaban los rastros de la luz natural y las sombras del público que las admiraba; como el mismo Rauschenberg comentó una vez "casi puedes decir cuantas personas se encuentran en la sala". Fue un músico quien descubrió el potencial productivo en estas obras ya clasificadas como reduccionistas: John Cage elogió las obras calificándolas de "aeropuertos de luces, sombras y partículas"<sup>1</sup>. Las "Pinturas blancas" serían posteriormente las que inspirarían la legendaria composición de Cage 4'33" la cual, al igual que las pinturas, sería una "pantalla hipersensible"<sup>2</sup>- el silencio desnudo que registraba el ruido de la sala en su vacío, incluyendo los sonidos de las reacciones y movimientos del público.

La "pantalla hipersensible" y la idea de un espacio imaginado también se puede encontrar como base subyacente del trabajo de la artista alemana Jorinde Voigt. Para Voigt, sus dibujos (que lleva creando desde principios de esta década) actúan como punto de contacto con este espacio imaginado que se renueva continuamente como medio de interés y admiración para que el artista trabaje con él. ¿Qué significa este espacio imaginado? Como el "silencio" de Cage, el vacío ininterrumpido de nuestro pensamiento proyectado es, en realidad, un espacio compartido de las percepciones sensoriales derivadas de nuestro entorno conocido. Es, de hecho, dicha combinación con la que unimos estas percepciones, creando esferas altamente individuales que hacen de nuestro espacio imaginado un área personalizada. Entonces, ¿cómo desarrollar una imparcialidad que inspire el punto de contacto con algo tan subjetivo?

Voigt aumenta lo imparcial mediante una decisión de elementos anotados en sus esquemáticos dibujos. Besos, grandes éxitos de pop, electricidad, aviones, coches, explosiones y águilas son algunos de los elementos elegidos por la artista para ser unidos en lo que asemeja a estructuras gráficas dominadas por varios ejes tales como el tiempo, el cambio de temperatura, rapidez o la situación geográfica (longitud/latitud). El límite material del dibujo se ve, a menudo, ampliado por dichos ejes: en *O.T. 1-14* (Plate.1), el ancho de cada uno de los 14 dibujos aumenta cada vez en 10 cm en relación con la temperatura cambiante mostrada dentro del contenido de los dibujos. En estos casos, los dibujos parecen trascender la disciplina que les ha sido asignada. El potencial de estructura expansiva se pone de manifiesto a medida que los dibujos adquieren una corporeidad correlativa.

Voigt considera algunos de los dibujos como 'Partituras', notas y partituras en su significado más musical. Ver los dibujos (tales como *Weisse Partitur Top 10 Popsongs Taktweise* -Plate.2) como cuadrículas impuestas sobre el material original y leerlo de manera lineal nos puede ayudar a entender cómo se puede ordenar el espacio imaginario. Fue Cage quien, en su obra *Imaginary Landscape No. 4* (1951), utilizó dos ejecutantes para controlar cada uno de los 12 receptores de radio. Uno de los ejecutores sintonizaba la frecuencia y el otro controlaba el nivel del volumen. Al igual que en los gráficos de Voigt como diagramas, Cage escribió instrucciones precisas en la partitura acerca de cómo los ejecutantes debían ajustar las radios y cambiar dichos ajustes con el paso del tiempo.

Interactuar con el paisaje imaginado produce resultados interesantes. Cage no podía controlar el sonido emitido por la radio, ya que esto se veía afectado aleatoriamente por los programas que fueran emitidos en el momento de la ejecución de la partitura. La canción pop más popular de la semana - un elemento que también se puede encontrar en repetidas ocasiones en la obra de Voigt - está sujeta al cambio en la opinión pública. Así, todos los demás elementos en el dibujo se encuentran bajo la influencia de de esta variable. Voigt, en su "definición de terminos", escrita paralelamente a cada una de sus series de obras, indica que:

“Repetición y variación son un tema en cada obra... Si se quisiera leer los dibujos como ... partituras musicales o coreográficas, su realización en tiempo real se vería frustrada.

Los eventos no son posibles en la realidad. Es mucho más una cuestión de la intensidad de lo que es...con el elemento particular ”

La idea de una variable y el establecimiento de un parámetro, dentro del cual se puede desarrollar la acción bajo los efectos de dicha variable, evoca los principios de las partituras compuestas utilizando métodos indeterminados en comparación con otros indeterminados en su ejecución. Este debate rodeó la obra de Cage *Variations*, donde la decisión de hacer el proceso dependía mayoritariamente de los ejecutores (orquesta) cuya respuesta a la partitura

---

<sup>1</sup> De la Evacuación a la Plenitud: Rauschenberg en los años 50 por Ed Krzema (conferencia)

<sup>2</sup> Interpretación personal de Cage del efecto de los lienzos blancos de Rauschenberg (Ed Krzema)

producía el resultado final de la obra. La reciente programación de canciones pop realizada por Voigt, compás por compás en un software especialmente creado para ello, permite que la sección de apertura de una serie de éxitos pop sea desencadenada simultáneamente. El orden de las secciones también puede ser programado tanto aleatoriamente como de manera determinada. El resultado es ruido blanco, producido por el choque de contenidos de varias canciones. Voigt describe la escritura esbozada, que separa los éxitos musicales en secciones temporales y rítmicas y las distribuye para ordenar otras acciones (*Top 7 Popsongs Akustische Impulse Detonationen 2 Küssen Sich - Plate.3*), como “una estructura que mantiene vivo el ruido”. De la misma manera, Cage, después de escuchar su propio sistema nervioso y su riego sanguíneo en una habitación anecoica<sup>3</sup> en la Universidad de Harvard declaró: "habrá sonidos hasta que me muera. Y continuarán después de mi muerte. No hay que temer por el futuro de la música".

Cuando se observan los detalles complejos de los dibujos más recientes de Voigt, tales como las obras *PERM* (Plate.4), la reacción inicial es la de intentar dotar de sentido a las estructuras aparentemente dispares y, al mismo tiempo, de reconocer que es posible que exista un sistema de conexión en juego dentro de los dibujos. Los elegantes y esbeltos arcos y las líneas curvadas que unen a águilas con electricidad, temperatura con canciones pop, explosiones con besos, parecen asegurarnos que la artista está sugiriendo una relación realista de elementos. Sin embargo, el razonamiento de Jorinde Voigt que se esconde detrás de los dibujos tiene más que ver con la idea de confrontación y negociación que con la idea de asociación o conexión.

Voigt considera la conectividad una forma de simbiosis; una relación beneficiosa entre cosas diferente. Sin embargo, la idea de que los elementos escogidos en sus dibujos están en relación beneficiosa entre sí desafía el concepto de que los elementos deberían ser observados de manera autónoma. El curso de la acción de un elemento "desencadena, detiene o modifica los cursos de los demás elementos en un momento determinado"<sup>4</sup>, por ejemplo: los elementos están relacionados los unos con los otros pero no mutuamente. Para Voigt, las cosas representadas en sus dibujos y Partiturs tienen “importancia simbólica en una sociedad o son decisivos para describir...su entorno”<sup>5</sup>. Los elementos, tales como canciones pop, electricidad y aviones que sobrevuelan, están en proporciones sociales los unos con los otros. Su agrupación está determinada por la relación espacial y temporal que tienen los unos con los otros. En última instancia, mediante este hecho se describe una constelación espacial definitiva. Son estas constelaciones propuestas por Voigt las que constituyen las situaciones más amplias que la artista crea mediante sus dibujos. Para ella, las constelaciones significan elementos aislables capaces de iniciar respuestas polémicas en el espectador. Las unidades singulares aisladas rechazan la construcción de un contexto alrededor de la situación que constituyen las mismas. El contexto viene dado por la conectividad, por una red relacional que describe un entorno más amplio. Los dibujos de Voigt no tratan la interacción y la relación mutua - representan, en cambio, vistas elevadas, desapasionadas de los aspectos simbólicos que constituyen nuestra organización comunal. Puede incluso ser verdadera la afirmación de que las obras necesitan de un grado de hostilidad para establecer una relación con el espectador, al igual que las exigencias de las notas de Cage que provocaron reacciones hostiles en sus ejecutores.

Llegados a este punto, es interesante volver a Cage y a su reacción a los jardines de Ryoanji en Kyoto, Japón. El jardín tradicional de Ryoanji, con su fina arena blanca y la colocación cuidadosa de 15 rocas, inspiró a Cage a comenzar con un set de dibujos utilizando el mismo número de rocas dibujadas con un número indeterminado de lápices de diferentes grados de dureza: desde el grafito duro hasta el blando. No sólo era la ubicación de las rocas lo que le fascinaba (no se puede capturar todas las rocas de un vistazo, jugando así con la idea de secuencias matemáticas) sino también la manera en la que las piedras estaban expuestas en un aislamiento relativo las unas de las otras. En estos dibujos, titulados *Where R = Ryoanji*<sup>6</sup>, Cage escogió como criterio para su clasificación el número de veces que trazó círculos con el lápiz para dibujar la piedra: 5R/10 indica, por ejemplo, un trazo de 5 veces (5) alrededor de 15 piedras (R significa Ryoanji) utilizando diez lápices (10). El rodear repetitivamente las piedras parece decirnos que Cage estaba casi reiterando las cualidades espaciales de aislamiento de estos elementos, al igual que Voigt opta por la constelación aislada en vez de por una conexión relacionada en sus dibujos. Este orden armónico de objetos en el espacio existe en Japón, no solamente como arte tradicional sino también como estilo de vida. El budismo (que ejerce una fuerte influencia sobre Cage) sigue una ética de liberación individual del deseo.

---

<sup>3</sup> Una habitación anecoica es un espacio en el que no hay eco. Esta descripción se utilizó en sus orígenes en el contexto de los ecos (sonidos) acústicos causados por los reflejos desde las superficies internas de la habitación pero, más recientemente, la misma descripción ha sido adoptada para la habitación anecoica de frecuencia de radio (RF).

<sup>4</sup> Citado de las notas de la artista acerca de su obra

<sup>5</sup> Más citas de las notas de la artista acerca de su obra

<sup>6</sup> Iniciado por Cage en 1983

Además, se fomenta una determinada perspectiva holística de los asuntos de la vida que tiene mucho que ver con la concentración en una imagen general más que en el detalle. Así, no es ninguna sorpresa que la composición de Cage *Ryoanji* basada en los dibujos *Where R = Ryoanji* sea una música austera, atonal y espacial que evoca la atmósfera del jardín de rocas.

De la manera en la que Cage interpretó el orden secuencial de las piedras en *Ryoanji*, así también podemos pensar en una serie de sistemas numéricos tales como la secuencia Fibonacci. Introducido por el gramático de sánscrito Pingala, el matemático indio Virahanka empleó dicho sistema para el análisis de sílabas cortas y largas. Así, Leonardo de Pisa continuó con su desarrollo alrededor del año 1100 y desde entonces la secuencia lleva su nombre. La secuencia Fibonacci es una progresión de una cadena de números que avanza dependiendo de la suma de la cifra actual y la cifra anterior a la misma. La secuencia Fibonacci, usada también para apoyar las teorías sobre el crecimiento orgánico, muestra cómo las estructuras pueden ampliarse y crecer rápidamente en un corto periodo de tiempo y en una amplia área espacial. En las obras de Voigt *2 Küssen Sich I-V* (Plate.5) y *Temperaturverlauf -8°C bis 16°C* (Plate.6) la secuencia Fibonacci es evidente, puesto que la artista la utiliza como un regulador de la expansión ampliando la cantidad de parejas que se besan o aumentando la temperatura desde la congelación hasta llegar a la mitad de la temperatura ambiente. Es interesante observar que, cuando se ilustra de manera visual, los resultados ópticos del sistema de la secuencia Fibonacci se encuentran próximos a las estructuras del mundo natural. Puntos singulares se diversifican para crear áreas amplias de superficie que también se encuentran en las hojas de las plantas o en las alas de los pájaros.

Mientras descansaba del trabajo en los complejos dibujos a gran escala *PERM* para su exposición *Perm Millennial*, Voigt pasó un tiempo en el jardín de su estudio observando las diversas plantas. Estas observaciones le llevaron a investigar las formas de reproducción de las plantas y su área de superficie. Voigt se sorprendió al descubrir que, no era tanto un punto inicial el que decidía el crecimiento total de la planta, sino más bien la etapa de desarrollo previa la que era decisiva para el crecimiento. Así, los sistemas de crecimiento de estructuras parecen desencadenar una explicación tal como la Fibonacci, ya que los progresos estaban basados, según el sistema Fibonacci, en la cadena de números precedentes a su suma presente. Lo que despertó el interés de Voigt fue que, quizás cada etapa del crecimiento era independiente, estaba aislada y guardaba en sí misma los datos para el siguiente paso en el progreso.

Esto se puede aplicar a otro punto de atención de dibujos tales como *60 Adler, 60 Sekunden, Strom, Popsongs* (Plate.7): la inclusión de la electricidad. Para Voigt, la electricidad actúa como carga de unión, reforzando todos los elementos que aparecen en los dibujos. Si el aumento/disminución de la temperatura actúa como una herramienta racional de medida para organizar los elementos, entonces la electricidad es la que se encarga de dotar de estímulo y poder a estas situaciones abstractas. También es una forma de comunicar entre los símbolos escogidos, como una bandada de águilas atrapada en contacto eléctrico directo con éxitos de música popular que se repiten, su encuentro activo clasificado en una escala temporal de un minuto completo. Nosotros, como espectadores, observamos estos dibujos – nuestros cuerpos también están electrificados en intensidades variables, dependiendo del número de electrones requeridos para equilibrar la carga de protones. Estos campos eléctricos, esenciales para la comunicación nerviosa y cerebral, están en constante flujo pero, no obstante, uniéndose continuamente nuestras capacidades físicas y mentales<sup>7</sup>. De la misma manera que las células de una planta, que pueden contener datos en su aislamiento, así la estructura neurológica de nuestro cerebro depende de una diferencia en el voltaje que inicia la actividad nerviosa<sup>8</sup>. Entonces se podría sostener que el pensamiento no está iniciado desde una experiencia biológica compartida, sino desde una polaridad del desequilibrio.

Aquí volvemos al espacio imaginario, la extensión del pensamiento. Voigt introduce el lenguaje en este vacío, un lenguaje que se desarrolla perpetuamente en el tiempo verbal presente donde “todo ocurre en el momento en el que lo lees”<sup>9</sup> y donde no hay un comienzo discernible ni un final discernible. La idea del infinito es fundamental para Voigt como base esencial de un proceso actual, en desarrollo, que se extiende o incluso se desintegra hacia lo negativo.

La serie *Pfeile* (Plate.9) es el puente que une las representaciones realistas de la serie *Indonesia* (Plate.8), (en las que Voigt registró en forma de dibujo los sonidos diarios de Yakarta tales como la explosión de una bomba a través de la ventana abierta de su habitación del hotel) y las estructuras ficticias de las obras *PERM*, (en las que las detonaciones recordadas de Yakarta se reutilizan como “compases” rítmicos que separan besos, extendidos en el

---

<sup>7</sup> Si los puntos no están conectados, y la *diferencia* de voltaje entre esos puntos es lo suficientemente alta, la ionización eléctrica de la atmósfera ocurrirá y la corriente actual tenderá a ocurrir a lo largo del camino que oponga la menor resistencia.

<sup>8</sup> Joe Patlak y Ray Gibbons (Copyright 1998), Departamento de Fisiología, Universidad de Vermont.

<sup>9</sup> Citado directamente de la artista

tiempo). Los dibujos de la serie *Pfeile* (Plate.9), producidos durante un viaje a Nueva York, contienen cientos de flechas minúsculas formando flujos direccionales masivos. No obstante, van en contra del estereotipo de la artista caminando por las calles representando la energía de la ciudad; Voigt dibujó toda la serie *Pfeile* dentro de los confines de una habitación alquilada. Aunque están en relación directa con las influencias de la ciudad real que existe al otro lado de la ventana, estos dibujos tienen más que ver con el mundo imaginado que puede existir allí mientras que, al mismo tiempo, actúan como la búsqueda insular intensa del progreso, del avance. El progreso impulsa el arte y a la misma artista, un ocupante del vacío entre la normalidad social y una esfera personal imaginada. Lo que vemos es al artista como persona muy consciente del espacio entre estos dos puntos. La serie *Pfeile* parece representar esa especie de caza introvertida de una dirección y, a menudo, observamos las corrientes de energía estrellarse contra sí mismas permitiendo a los dibujos hablar de entropía y derrumbamiento.

No obstante, si la implosión es necesaria para el progreso, las obras que siguieron, *2 Küssen Sich* (Plate.10), *Nautilus Series* (Plate.11), *Colorado Series* (Plate.12), y por último *PERM*, describen un nuevo mecanismo utópico. Los símbolos con los que nos podemos identificar están puestos en un "juego sin motivo"<sup>10</sup> con situaciones ficticias e imaginadas. Estos dibujos pueden ser incluso leídos como tipos de "sueño" a los que se aspira, entendidos en el sentido moderno de sueño como "tiempo antes del tiempo" o "tiempo fuera del tiempo". Para aproximarse al tiempo de los aborígenes de "todo al mismo tiempo" - una coexistencia de todas las estructuras temporales (fenómeno al que el sociólogo W H Stanner se refiere como "cada cuando"<sup>11</sup>), el sueño tiene lugar en el presente y en el futuro – recordando a Voigt "todo ocurre en el momento...". Desde este punto de vista indígena, la acción de soñar como imparcial y objetiva, con el tiempo (como concepto lineal) considerado como la conciencia de la propia vida cuando se está despierto (subjetivo).

De forma similar, para Voigt, el espacio subjetivo, imaginado que representan sus obras para interactuar, se deshumaniza gracias a una visión utópica – guiada por la electricidad, temperatura, volumen de aire, pájaros y música. Como Voigt ya ha mencionado en relación con su proceso de creación de arte: "Lo que para otros es color, es para mí material cultural". No obstante, el tiempo está presentado en sus dibujos como objetivo, racional, lineal – pero subjetivo en los elementos que lo constituyen, ya sean detonaciones que se repiten, un avión que pasa o los compases de los éxitos musicales de la próxima semana. Es interesante observar que, en la cultura racionalmente concentrada de Occidente, el sueño se percibe como subjetivo, con el tiempo como concepto objetivo reinante.

En los dibujos de Jorinde Voigt, el Cada Cuando del sueño parece estar en su lugar. Estos sistemas monocromáticos están presentes y son infinitos. Aislantes, informantes, imaginados.

---

<sup>10</sup> Una frase utilizada por Cage para describir su música. Además, el añadió: "esta obra es una afirmación de vida - no es un intento de ordenar el caos, tampoco de sugerir mejoras en la creación, sino simplemente de despertar a la vida que estamos viviendo, la cual es fantástica una vez que se han eliminado de la mente los deseos y se la deja actuar espontáneamente."

<sup>11</sup> W H Stanner, (1968) "Después de soñar" (ABC Boyer Lectures)