



JUAN MATOS

Le dí sonido al monocromo

Hace unos tres años me fui a la ciudad de Nueva York a estudiar "The Program of Master of Fine Arts" en Pratt Institute. Mi especialidad mayor fue la pintura y mi especialidad menor fue la crítica y análisis del arte.

Durante estos tres últimos años he estado interesado en reaccionar a la idea de la "pureza" de la pintura elaborada por Clement Greenberg.

Greenberg fue el crítico americano formalista, cuya explicación de la pintura modernista dominó la manera de entender la pintura hasta finales de los años 50 y la década de los 60.

Como he dicho, la teoría de Greenberg se caracteriza por su elaboración de la idea de "pureza" de la pintura. Esta idea se basa en:

1) la cualidad de la pintura de ser plana y la bidimensionalidad específica del medio pictórico

2) la exclusividad y dominancia de la experiencia óptica al observar una pintura modernista; los ojos, separados y trabajando solos, sin ningún tipo de cooperación con otros órganos sensoriales. Se evita la experiencia táctil que corresponde a la escultura y la experiencia auditiva que corresponde a la música.

3) Como consecuencia de la experiencia óptica, solamente la forma es el plano de expresión, y el contenido es simplemente un aspecto de la forma.

4) al ser el contenido simplemente un aspecto de la forma, sin relación alguna al mundo exterior al arte, el arte era visto como un campo totalmente independiente y sin nada que ver con el campo social, económico, político, etc...

Tener un día

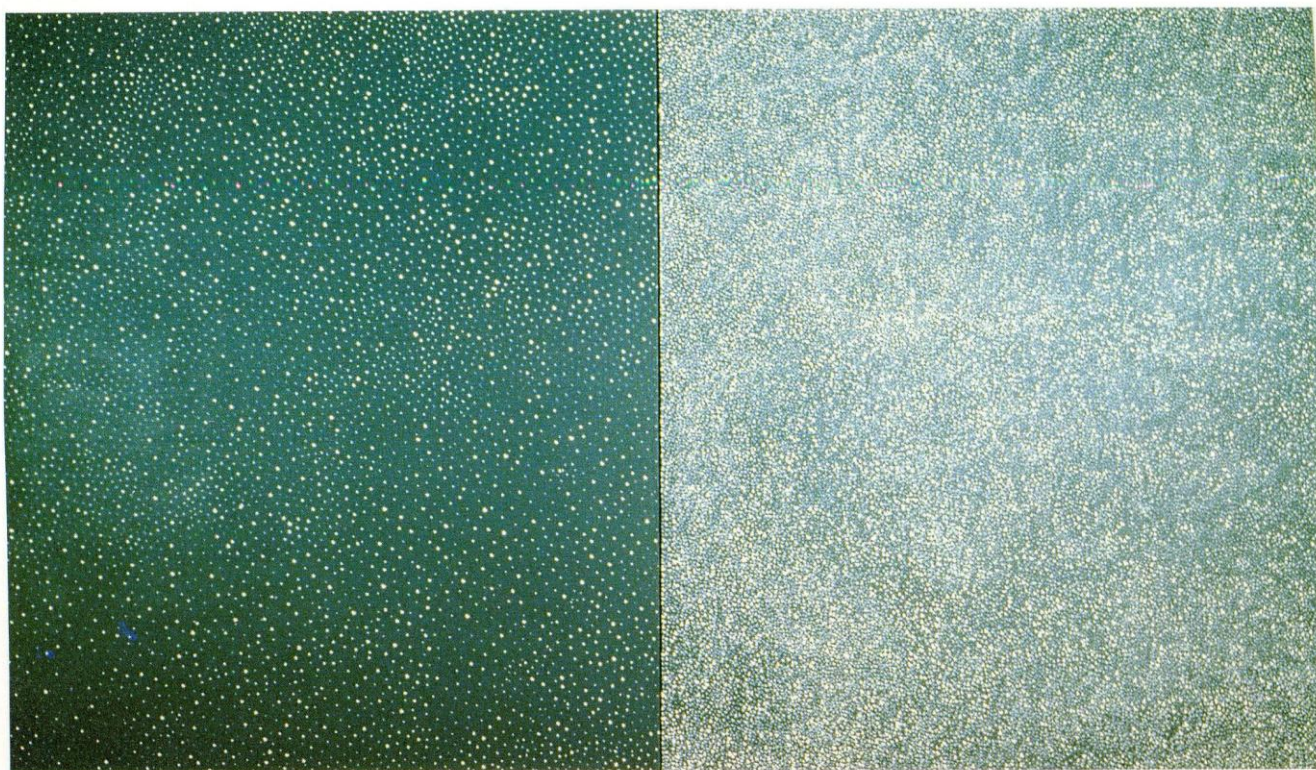
El confrontar las pinturas cada día en el estudio es enfrentarse a una superficie plana y opaca con la cual uno debe encontrar un modo de relacionarse. Un día puede ser una experiencia extraordinaria, y otro día como si uno sintiera que ha perdido el tiempo. La materialidad debe ser trascendida. Todo depende de la actitud del artista. Las preferencias que el artista tiene en pintura están directamente relacionadas con lo que él desea ver en ella, y esto es lo que él quiere decir. Por lo tanto, el artista

debe aprender a hablar. Para conseguir estar satisfecho, debe tener una actitud determinada con respecto a la pintura. En pintura y en la vida, determinación es el prerequisite para tener éxito.

Cómo se relaciona el monocromo con la teoría de Greenbergmis

Hace unos años empecé a investigar la pintura monocroma y lo que significaba. Según la explicación que Clement Greenberg dio de la Pintura Modernista, la "pureza" de la pintura depende de la cualidad de ser plana. Uno debe





aplicar pintura al lienzo de un modo que no viole la bi-dimensionalidad específica al medio pictórico. Para Greenberg, la experiencia óptica, solamente y exclusivamente, es la que se debe dar cuando el observador mira una pintura². En la pintura modernista, la opticalidad es enfatizada extremadamente hasta llegar a la exclusión de asociaciones táctiles y sonoras: es solamente el ojo -la mirada- el que se emplea con la superficie pintada en contraste a la experiencia táctil de la escultura³ (y la experiencia auditiva de la música). De estos principios, se puede deducir que solamente la forma es el plano de expresión (por el carácter exclusivamente óptico de la experiencia

estética), mientras el contenido es meramente un aspecto de la forma, y no una idea de algo perteneciente al campo externo a las artes visuales⁴.

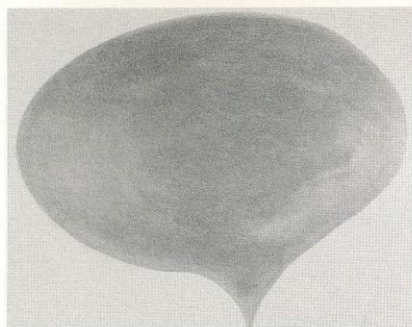
En el caso del monocromo, cuando un único color se aplica al lienzo, el color no se refiere a algo de una manera marcada e inconfundible. El color en la pintura monocroma no se refiere a nada, excepto al color mismo.

Si tomamos lo que Greenberg decía de que la pintura había tendido a despojarse de todo aquello que no pertenecía o no era esencial a las características del medio, (es decir, su ideal de la "pureza" de la pintura) el monocromo parece ser la última y absoluta imagen de una carrera que la pintura habría tomado hacia el logro de la "pureza". Varios monocromos se hicieron a finales de los años 50 y en adelante; anteriormente Malevich y Rodchenko habían hecho también monocromos.

En su ensayo "Modernist Painting" (1960) ("Pintura Modernista"), Greenberg escribió que⁵, "La cualidad de ser plana hacia la cual la pintura Modernista se orienta no puede ser absoluta... La primera marca hecha en la superficie destruye su plano virtual, y las configuraciones de un Mondrian aún sugieren

una clase de ilusión de un tipo tri-dimensional... Sólo ahora es una tri-dimensionalidad estrictamente pictórica"⁶. Esta tri-dimensionalidad estrictamente pictórica es la única (una clase de tridimensión) perteneciente a la experiencia del ojo de la superficie plana del soporte pictórico. Los únicos movimientos permitidos al ojo con respecto al plano del soporte pictórico son paralelos (hacia arriba, hacia abajo, y hacia los lados) y perpendicular (hacia adelante y hacia atrás dentro de ciertos límites -como en las pinturas de Mondrian donde algunas líneas parecen venir hacia adelante, y otras parecen retroceder con respecto a la superficie plana de la pintura).

Tomando en cuenta estas últimas declaraciones, podemos deducir que Greenberg no aprobaría el monocromo; el tipo de ilusión óptica que permite no es una clase de tercera dimensión (como los del ejemplo de Mondrian) sino una cualidad de ser plana absoluta, porque el monocromo tiene la cualidad de ser absolutamente plano. Y más aún, Greenberg no aceptó el monocromo por ser algo muy parecido a un objeto ordinario; la pintura monocroma se acerca a la tercera dimensión propia del medio escultórico porque un lienzo de un solo





color tiene unas características objetuales: su similitud a una caja de cierta profundidad que se proyecta desde la pared. Esta idea sería exagerada por las pinturas de Frank Stella, cuyos grosores de los bastidores eran bastante más grandes en comparación con las pinturas que se habían hecho anteriormente. El grosor de los bastidores tenía las mismas medidas que las franjas o líneas que había pintado.

Mis primeros encuentros con el monocromo. Por qué empecé a pedirle sonido al monocromo.

En mi propia práctica, llegó un momento que cuando aplicaba un solo color al lienzo, cuando seguía pintando monocromos, ya no recibía ninguna satisfacción de la pintura. Necesitaba algo más, y así empecé a añadir onomatopeyas a las superficies de mis monocromos usando letreset. Empecé a aplicar letras adhesivas a los lienzos y pinté sobre ellas, manteniendo el carácter monocromático. De esta manera comen-

cé a darle a la pintura monocroma un carácter auditivo. Estaba intentando dar el mismo énfasis a lo visual y a lo sonoro. La falta de satisfacción creo que puede ser explicada por el hecho de que yo no perseguía el monocromo como algo simplemente material, y tampoco tenía aspiraciones espirituales.

Para mí la pintura monocroma es similar a la cuadrícula porque lleva consigo lo que Rosalind Krauss refiere (al escribir sobre la cuadrícula) como el conflicto modernista entre materia y espíritu⁷. Por un lado, el monocromo como la cuadrícula, es la reducción última a una superficie plana total -sin relación alguna al "mundo real". Pero, por otro lado, para muchos artistas, el monocromo, como también la cuadrícula, ha sido un equivalente de la unidad (lo armónico) y lo absoluto como las bases de lo Universal- aspiraciones espirituales. Como Krauss dice, "(Mondrian y Malevich) están hablando sobre el Ser o la Mente o el Espíritu"⁸. La pintura monocroma podría compararse también al mar y "su

separación de lo social, su sentido de reclusión propia.", como Krauss describe el mar en "The Optical Unconscious"⁹.

El monocromo se presenta como una superficie plana con la cual la mirada del observador colisiona a causa de su opacidad, y su transparencia puede ser solo encontrada cuando esta materialidad es trascendida y estructuras de pensamiento aparecen. En mi trabajo, he intentado resolver el conflicto entre la materialidad y la necesidad de trascenderla añadiendo onomatopeyas a los lienzos monocromáticos. He intentado subvertir la idea de "opticalidad pura" de Greenberg insertando en los monocromos onomatopeyas que se refieren a sonidos producidos por el cuerpo humano. Fue un intento de ir más allá de la evaluación que Clement Greenberg dio a la Pintura Modernista. Su evaluación enfatizó un aislamiento de la vista de los otros órganos de los sentidos y, más aún, del cuerpo entero, cuando se observaba una pintura.





El monocromo y la onomatopeya pertenecen, respectivamente, a los campos visuales y textuales. La pintura en su estado “puro”, como monocromo, no se refiere a nada excepto al color mismo. Esta auto-referencialidad es también típica de la onomatopeya, la cual es “puro” sonido. En ambos, el monocromo y la onomatopeya, el referente -a lo que el color y el sonido se refieren- es el significante mismo. La naturaleza peculiar del monocromo y la onomatopeya puede ser entendida cuando los comparamos al modelo estructuralista del lenguaje. Según Ferdinand de Saussure, el signo lingüístico está formado por el significante -“sound pattern”- y el significado -“concepto o idea”- de la cosa “real”¹⁰. El signo lingüístico no existe sin la unión de estos dos componentes. Para Saussure el signo es arbitrario -“no hay conexión interna, por ejemplo, entre la idea de “hermana” y la secuencia francesa de los sonidos s-o-r la cual actúa como su significante. La misma idea puede ser también representada por cualquier secuencia de sonidos”¹¹. Esta es la naturaleza intrínseca del signo. También dijo que, “el individuo no tiene poder alguno para alterar un signo en cualquier aspecto una vez se ha establecido en una comunidad lingüística”¹². Podemos decir que el signo lingüístico es arbitrario a priori y no arbitrario a posteriori.¹³

En cuanto a las onomatopeyas, que por mi parte incorporé en las pinturas monocromas, Saussure afirmó que, “son solamente la imitación aproximada, ya en parte convencionalizada, de ciertos sonidos. Esto es evidente si comparamos la de un perro francés que dice oua-oua y la de un perro alemán que dice wauwau”¹⁴. Roland Barthes señala como las onomatopeyas son “la zona más “motivada” del lenguaje”¹⁵. Decimos que un signo lingüístico es de naturaleza motivada cuando es creado -motivado- a partir de un signo lingüístico existente.

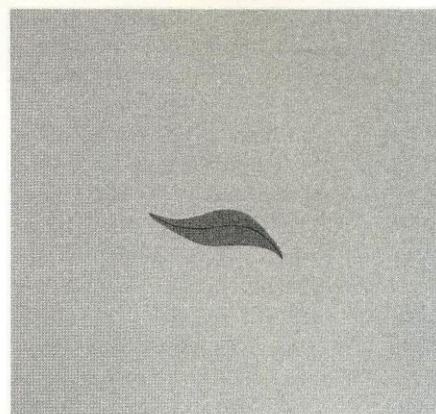
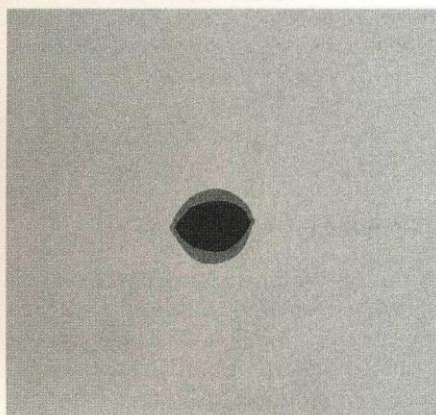
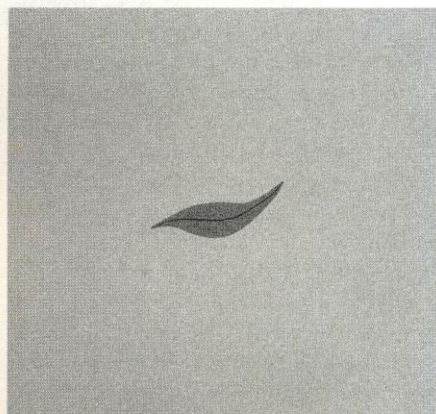
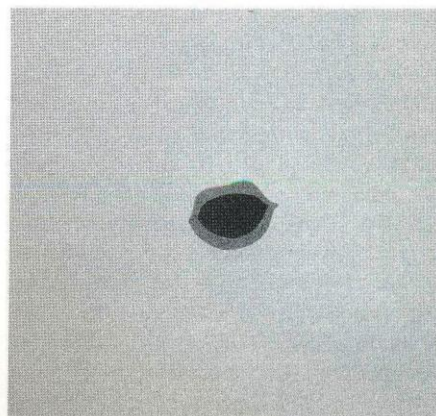
En el caso del color y la onomatopeya, el contexto es un factor importante a tener en cuenta. Cuando el color se aplica al lienzo, el color no se refiere a algo de una manera marcada e inconfundible. Por otro lado, una luz roja de semáforo sí nos dice de parar. Si a las onomatopeyas se les priva de referencialidad, su significado será opaco.

He insertado onomatopeyas en las superficies de las pinturas monocromas. La necesidad humana por hacer referencias hace que el observador asocie, a posteriori, las onomatopeyas en mis monocromos a sonidos producidos por el cuerpo humano. En este sentido, el tipo de experiencia que intento ocasionar en mis trabajos es una experiencia de comunión entre el observador y la pintura, una experiencia que dirige al observador no solo ópticamente, sino con una mayor entereza corpórea, donde están envueltos más órganos sensoriales.

La comprensión de las onomatopeyas depende de un proceso mixto que envuelve textualidad y sonido. La onomatopeya une una imagen acústica con una idea específica a ese sonido. El tipo de respuesta que quería conseguir de la pintura tiene que ver con la relación entre visualidad y sonido.

Los comics son una gran fuente de onomatopeyas; sus bandas sonoras están formadas por ellas. Cuando leemos comics hacemos uso de procesos mixtos: visualidad, textualidad y sonido. Hice un monocromo de color de peltre en el cual inserté la onomatopeya ouhhhhhhh uhhhhhhh, la cual, en su fuente de origen -el comic- se refería al sonido de alguien teniendo un orgasmo (“You just can’t believe everything, you see and hear”). En la pintura esta onomatopeya puede relacionarse también al sonido suave de respirar; ouhhhhhhh uhhhhhhh repite y estimula el propio respirar del observador. Esto me parecía un modo más efectivo de establecer una unión entre el observador y la pintura. A esta pintura siguió otros monocromos en los cuales coloqué onomatopeyas que podían ser relacionadas por el observador a sonidos del cuerpo. Después hice varias pinturas en las cuales sólo usé las letras h, las cuales son totalmente silenciosas en español, evitando todas las vocales. En estas pinturas perseguí un sonido más sutil y delicado; más relacionado a la exhalación en el respirar (“Your eyes looked like they was tryin’ to say”). Las h en la mayoría de los idiomas, como en inglés, al ser pronunciadas tienen un sonido muy sutil.

Que el signo es arbitrario y de carácter linear, son los dos principios que Saussure postuló. Las onomatopeyas,





los sonidos escritos, perteneciendo al sistema lingüístico, como dijo Ferdinand de Saussure, son de estructura lineal¹⁶. Como todo el lenguaje, sus unidades están encadenadas en “espacio temporal”; cuando se leen, hablan o escriben, seguimos una trayectoria de izquierda a derecha. El siguiente paso que di en mis pinturas más recientes, las pinturas de h, fue el de evitar tal linealidad de el signo lingüístico. En vez de colocar las letras una después de las otras como en la formación de una palabra, pinté letras h de color blanco por todas partes sobre un fondo monocromo de Azul de Prusia. En estas últimas pinturas, las letras h, cesaron de ser unidades lingüísticas formando palabras; las letras h se refieren solamente a ellas mismas, al carácter escrito y fónico.

Si en un principio tenía un lienzo pintado solamente en azul de Prusia, (un monocromo en azul de Prusia) casi acabé con un monocromo blanco.

Dando una dimensión auditiva a la pintura monocroma, he intentado dar al sonido y a la visualidad el mismo énfasis. En las pinturas de letras h, las letras, a causa de su no linealidad, no constituyen fonemas. Para el observador, el sonido encuentra su equivalente en el registro visual -las h llenan el lienzo entero de tal manera que el observador viaja con la vista por toda la superficie del lienzo-.

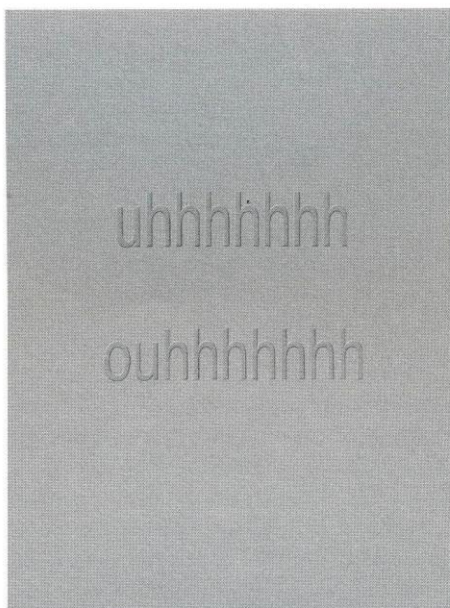
¿Cómo te puedo llenar?

En mis pinturas, estoy interesado en llenar los lienzos de diferentes maneras. En algunos de ellos, una palabra sola llena la superficie entera, no porque tenga un gran tamaño, sino a causa de los movimientos de los ojos del espectador por la superficie de la pintura, estableciendo un intercambio entre sonido y color, lenguaje y pintura en el mismo plano.

En dos pinturas utilicé las palabras “Listen” (Escucha) (“Maybe now you can’t hear them, but you will, if you, huhu, just take hold of my hand”) y en otra “Once upon a Time” (Erase una vez, la frase que se utiliza al empezar a contar un relato o un cuento) (“It’s all in your mind baby”) deletreadas en letras pequeñas en lienzos largos y estrechos con el fin de enfatizar la función narrativa en la pintura. Fenomenológicamente,

estas palabras llenan el lienzo entero a causa del movimiento lineal y del movimiento de los ojos del espectador que van desde el sonido (palabra) al color. Por otro lado, estas palabras son como contenedores o recipientes que necesitan ser llenadas. Son siempre preliminares, es decir forman el prefacio; en estas dos pinturas es el color el que las llena.

Las palabras “Listen:” y “Once upon a time,” son similares a los objetos mediadores que se usan en las ceremonias rituales.



En estas ceremonias, se cree que los objetos mediadores contienen ciertas propiedades a través de las cuales se puede establecer una conexión mágica o mística entre el mundo humano y el mundo divino. Lo que intento alcanzar es que estas palabras conecten al espectador con el color, de manera que lo que se ve sea una experiencia con toda su complejidad, opuesta a la experiencia modernista y al aislamiento de la vista de los otros órganos sensoriales y del cuerpo entero.

El trabajo titulado “Paint has weight” -La Pintura tiene peso- lo hice en 1995, y fue un intento de hacer algo con un solo color que no tuviera nada que ver con la idea de bi-dimensionalidad y la cualidad de ser plana que Greenberg

mantuvo como características específicas del medio de la pintura. Son monocromos tridimensionales. Cada una de estas bolas están hechas de pintura de un solo color.

Esta fue la exposición individual que hice en Nueva York. En esta exposición, todas estas obras -monocromos con sonidos escritos, las pinturas alargadas y estrechas de “Escucha” y “Habíase una vez”, y las pinturas con h por todo el lienzo- formaron un conjunto coherente con el cual exponer la posibilidad de que la pintura puede hablar.

En la serie “The art of Paintmime” pinté unos labios que saqué del libro “Del Arte de la Pantomima” de Charles Aubert. Los labios están pintados sobre un monocromo de color gris. La pantomima es el arte de expresar sin hablar. En el libro “El arte de la Pantomima”, hay una serie de imágenes y lo que hice fue utilizar los labios. Dibujé sólo los labios y no las otras partes de la cara.

Otros títulos que le di a las pinturas son tomados de las canciones de Jimmi Hendrix. Elegí sus letras porque enfatizan el acto de creer en lo que se ve y en lo que se oye.

La necesidad de trascender la materialidad pura -sin ninguna aspiración espiritual- es lo que me llevó a añadir onomatopeyas a los monocromos. El encuentro con la superficie plana me produjo sentimientos similares a los que pueden sentir cuando camino en una calle sin salida. Caminaría esa calle mirando sólo al suelo o hacia adelante, pero nunca hacia arriba o hacia los lados. Cuando alcanzara una pared que bloqueara la calle, mi instinto sería encontrar un camino para traspasarla. Intentaría poner mi cuerpo en relación más estrecha a la pared. No solamente los ojos, sino el cuerpo entero. El saber que es imposible una pura materialidad o opticalidad, me hizo más comfortable con la práctica de la pintura. Ahora que continúo pintando, me relaciono de una manera más comfortable con la superficie plana del soporte pictórico, sabiendo que la cualidad de ser plana no es sinónimo de opacidad, y que la literalidad que lo físico nos impone no es la única experiencia posible del mundo.





N O T A S

- 1 Clement Greenberg, "Modernist Painting" 1960, printed in *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Compiled by Alex Neill and Aaron Ridley, McGraw-Hill, 1995, p. 112. Greenberg wrote: "...It was the stressing, however, of the ineluctable flatness of the support that remained most fundamental in the process by which pictorial art criticized and defined itself under Modernism. Flatness alone was unique and exclusive to that art..." He continues, "Flatness, two-dimensionality, was the only condition painting shared with no other art, and so Modernist painting oriented itself to flatness as it did to nothing else".
- 2 Ibid., p. 115.
- 3 Ibid., p. 113. Greenberg states that "With Manet and the Impressionists, the question ceased to be defined as one of color versus drawing and become instead a question of purely optical experience modified or revised by tactile associations."
- 4 Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch" in *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1965, p. 6. Greenberg states that "Content is to be dissolved so completely into form that the work of art or literature cannot be reduced in whole or in part to anything not itself". He also writes, "...the expression mattering more than what is being expressed". Ibid., p. 8.
- 5 Las citas han sido tomadas de textos escritos en inglés. Las traducciones al español son obra del autor de este texto.
- 6 Clement Greenberg, "Modernist Painting", p. 114.
- 7 Rosalind E. Krauss, "Grids", in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1986, p. 12.
- 8 Ibid., p. 10.
- 9 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1994, p. 2.
- 10 Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, 1983, translated and edited by Roy Harris, Open Court Class, Chicago and La Salle, Illinois, 1986, p. 66. "A linguistic sign is not a link between a thing and a name, but between a concept and a sound pattern. The sound pattern is not actually a sound; for a sound is something physical. A sound pattern is the hearer's psychological impression of a sound, as given to him by the evidence of his senses. This sound pattern may be called a "material" element only in that it is the representation of our sensory impressions. The sound pattern may thus be distinguished from the other element associated with it in a linguistic sign. This other element is generally of a more abstract kind: the concept".
- 11 Ibid., pp. 67-68.
- 12 Ibid., p. 68.
- 13 Roland Barthes, *Elements of Semiology*, Hill and Wang, New York, 1973, p. 51. Barthes ascribes this specification to Levi-Strauss.
- 14 Ferdinand de Saussure, op. cit., p. 69.
- 15 Ibid. pp. 52.
- 16 Saussure defined the linguistic sign as being arbitrary (first principle) and the signal -signifier- as being linear (second principle). See Saussure, op. cit., pp. 67-70.

OTRA BIBLIOGRAFÍA

Duve, Thierry de, *The Monochrome and the Blank Canvas*, In *Kant After Duchamp*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, Pages 199-279.

Greenberg, Clement, *Recentness of Sculpture, 1967*, In *Minimal Art: A Critical Ontology*, Edited by Gregory Battcock, University of California Press, 1995, Pages 180-186.

McEvilley, Thomas, *Heads It's Form, Tails It's Not Content*, In *Art & Discontent: Theory At The Millennium*, Documentext McPherson & Company, Pages 23-62.

Observación: Texto de Juan Matos, y sus correspondientes Notas, reelaborados por Celestino Hernández, tras cotejar varias redacciones -borrador, abreviada y segundo texto-.

Listen: