



ENTREVISTA A EDUARDO MARTURET

Por: MARIA LUZ CARDENAS

EL SENTIDO

Música para ser. Música para los espacios de un Museo. Música que modifica la percepción convencional del tiempo y elimina las fronteras entre el sonido y el espacio artístico. Música que se transforma; se vuelve objeto, instalación, historia de los tiempos, nostalgia automática, canto de los grillos, voces secretas ... Música para cambiarnos. De cada quien. Para vivir en ella.

Esta exposición es el resultado de la primera etapa de un ambicioso proyecto de investigación acerca de los alcances de la música contemporánea: sus posibilidades de comunicar, inducir actitudes creativas y sensibles en el público, alterar sus intuiciones. Su conductor es el compositor Eduardo Marturet, quien deslizó su obra e ideas en las ambientaciones de tres artistas que trabajaron para ellas. "Arquitecto del paisaje sonoro", director de orquesta, productor sin límites. Ante todo comunicador, artista. Desde la época estudiantil en Cambridge supo que el camino de la música no podía continuar demarcado por las puertas de las salas de conciertos, los tiempos de duración admitidos tradicionalmente o los códigos solitarios de autores que no llegaban a ser comprendidos por el público.

El arte contemporáneo ha dejado ya de ser una caverna encerrada en los contornos de un objeto o en la reproducción de signos determinados previamente. La alternativa es entenderlo como proceso abierto al conocimiento, a la investigación permanente y a la experimentación como nuevos medios para producir contenidos estéticos. Desde sus inicios, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas ha deseado hacer llegar al gran público propuestas novedosas, cuyas investigaciones se encuentran sólidamente apoyadas en rigurosos basamentos conceptuales sin que por ello abandonen las raíces primigenias de la creación artística: su sentido ritual, existencial. El trabajo de Eduardo Marturet es un buen ejemplo de esas propuestas.

ORIGENES Y CLAVES REFERENCIALES

Casa Bonita es el primer de una obra que intenta llevar tu música a una macro-escala comunicacional, la cual, sin perder la vinculación individual como el oyente se integra espacialmente a las ambientaciones de tres artistas. Este es el resultado de una larga reflexión. ¿Cómo surgió la idea? ¿Cuáles fueron los hilos conductores que te orientaron desde un comienzo?

El origen se remonta a mis años de estudio en Cambridge, a los problemas que debí enfrentar como estudiante, y los hilos conductores de mi proyecto se podrían establecer a partir de diversas coordenadas. La primera de ellas es el cuestionamiento, inevitable para mí, hacia las formas establecidas de comunicación musical. También me preocupaba el grado de aislamiento al cual habíamos llegado en música con respecto al público y su identificación con la melodía. Me orienté teóricamente por los planteamientos de la Serie de Oro de Fibonacci en su aplicación a la estructura de composición.

Igualmente se entrecruza en mi trabajo una reflexión acerca del tiempo de duración de la obra, de la posibilidad de crear composiciones no cifradas temporalmente. También influyó mi propio interés hacia las arte visuales y su permanencia en el tiempo y; por último, está presente la necesidad de incorporar formas no occidentales dentro de la composición musical.

Vayamos por parte, ¿A qué te refieres cuando mencionas preocupación o cuestionamiento hacia las formas establecidas de composición musical?

Me refiero básicamente a los espacios de ejecución de los conciertos: a la necesidad de romper con la estructura del escenario delimitado por las paredes de una sala. Eso conlleva también un cuestionamiento a la estructura misma de la composición, de su relación con el público y el tiempo en la música. Tradicionalmente, la música que escuchamos en una sala de conciertos tiene aceptación a la medida en que se impone sobre nosotros, nos invade y hace olvidar el entorno. Cuando el concierto finaliza la melodía también; pero mientras el público y los ejecutantes estén allí, ella obligatoriamente tiene que ser escuchada. Este esquema de relación con el público era uno de los aspectos que hicieron entrar en crisis a los compositores cuando yo comencé a estudiar.

¿ En que Sentido?

En el sentido que el público no entendía, o no aceptaba, o simplemente no soportaba lo que estaba escuchando debido a la distancia entre la composición y las armonías tradicionalmente admitidas. Con la música serial y la música ``concreta`` se rompió la base del sistema tonal de occidente y la identificación sentimental hacia lo que se escucha; la música se racionaliza, se vuelve un sonido autónomo y la mente del oyente se separa totalmente de ella. La situación fue tan drástica que desencadenó en el aburrimiento por parte del público, que ya no

asistía a los conciertos. A todos nos conflictuaba ese vacío, nos angustiaba la incomunicación. Yo particularmente pensaba que jamás podría llegar a componer nada, lo cual frustraba mis inquietudes y expectativas. Allí, en medio de ese enorme caos y esa carencia de justificación de mi trabajo, comencé a pensar en las posibles soluciones o vías alternas de trabajo musical.

¿ Que tipo soluciones ?

Ante todo la posibilidad de crear un sonido casi permanente en el tiempo y que a la vez no invadiera agresivamente el espacio y la mente del público. Yo conocía la teoría de Lamonte Young, un discípulo del músico contemporáneo John Cage, según la cual se podían diseñar acordes musicales extendidos a seis, ocho horas... acordes indefinidos. La idea de magnificar el sonido en tan amplia escala generó en mí la inquietud de poder sobrepasar el problema del tiempo y la duración. Además lo relacioné con el interés personal hacia el manejo del tiempo en el cine europeo de aquel entonces, según el cual la secuencia filmada se desarrollaba en su misma duración ``real`` como escena. No había recreación temporal sino continuidad con la vida real. Pensé que por allí debía explorar.

Pero, aún siguiendo esa idea la música continúa como un sonido ``independiente`` y ``desintegrado`` del individuo...

Es que el tipo de música en el cual pensaba provenía de la pregunta, ¿qué sucedería si yo era capaz de componer un sonido que llegara a ``desaparecer`` totalmente en el espacio e integrarse con el fluir del individuo? Pensaba en un sonido que permitiera al público dialogar con él, identificársele familiarmente, vivir dentro de él. Con esta conclusión pasé a otro nivel de trabajo e incorporé una serie de elementos y conocimientos que me parecieron buenas claves.

¿ Cuáles ?

Fundamentalmente la aplicación de la Escala Matemática de Leonardo Fibonacci dentro de la composición musical. La Serie Fibonacci, conocida como la Serie de Oro, permite explicar el crecimiento proporcional de la forma según una sucesión numérica en la cual cada número es la suma de los dos anteriores: 1... 2... 3... 5... 8... 13... 21... 34... 55... 89... 144... indefinidamente. Desde la Antigüedad, la Serie ha sido utilizada por arquitectos y artistas para lograr efectos armoniosos, proporcionados y equilibrados formalmente. Pero a partir del Siglo XIX se descubrió que las formas más elementales de la naturaleza obedecían a esta proporción vegetales, conchas espirales, mecanismos celulares... En música su empleo, consciente o no, remonta a Bach, Mozart... Contemporáneamente había sido trabajada por Bela Bartok, Stockhausen y su discípulo Roger Smalley – quien era mi profesor - . Ellos la utilizaban conscientemente como base estructural de sus composiciones; pero, al indagar y profundizar la Serie, descubrí una veta aún no explorada: su empatía en el ritmo biológico del individuo y los posibles efectos subliminales ejercidos por sonidos creados en base a la

Escala Fibonacci. Esa clave me abría la puerta para la realización de una música que pudiera durar indefinidamente y empatizara con el ritmo de cada quien. Integrándose, fluyendo con el público... Bartok y Stockhausen han sido músicos geniales que supieron sobrepasar la formalidad o la receta, pero sus discípulos aplicaron sus ideas de una manera automática, formal. La utilizaban solo como estructura y no como contenido capaz de inducir subliminalmente respuestas creativas en el oyente. Allí me coloqué, y comenzó el largo proceso que culmina en Casa Bonita: una música empática con el propio individuo, una música ambiental que permite dialogar con ella, fluir en el espacio, integrarse a soluciones plásticas y sobre todo, reaccionar agradablemente hacia ella.

¿A qué te refieres cuando mencionas el manejo subliminal de la conciencia?. ¿No existe el peligro de alienar la mente de la individuos?

Yo me refiero al efecto de empatía que se produce en el individuo, cuando se le coloca frente a una información generada a partir de la Serie de Oro: su cuerpo inmediatamente se relaciona armónica y simpáticamente con ella, comienza a vibrar con su ritmo. Es un proceso automático, una especie de hipnosis. Lo que sucede realmente es que esa información estimula la producción de ondas alfa en el cerebro, precisamente las ondas que inducen al desarrollo de la parte creativa y artística del ser humano. Eso está científicamente comprobado, de manera que no hay peligro de alienación: al contrario, se activa la parte positiva, creativa.

Hablas al comienzo de un interés personal hacia las Artes Visuales. ¿ En que medida ese interés influyó en tu proyecto?

Desde siempre me interesé por las Artes Plásticas, por la creación de objetos de arte. Envidiaba a los artistas su capacidad de producir obras permanentes en el tiempo, obras que no desaparecían una vez que el público se marchaba, obras que uno podía llevar consigo y eran ``originales`` . En Cambridge intenté por algún tiempo experimentar con la materia, inspirado en el concepto envolvente y seductor de los Penetrables de Jesús Soto; me encerré durante meses tratando de realizar unas posibles tablas para así obtener resultados concretos. Pero esa tarea me desviaba del camino de la composición musical. Yo no soy pintor o escultor, soy músico, y por ello decidí abordar el espacio visual a partir de mi música: convoqué a los artistas para que trabajaran en base a ella y a mis ideas. Así comenzó todo.

Cuando te refieres a aplicar sistemáticamente la Serie de Oro para aprovechar sus efectos subliminales, ¿ cómo te relacionas con ella? ¿Es una norma inflexible? En el caso de serlo, ¿ dónde queda tu libertad creativa individual, subjetiva? ¿Dónde queda la alternativa de poder llegar a romper la misma regla e introducir otros elementos en la composición? El filósofo Ludwig Wittgenstein hablaba de la normativa lógica, o técnica, como una ``escalera`` que debía abandonarse una vez que se había subido por ella, que su apego podía producir una parálisis en el pensamiento y en el conocimiento. Si lo aplicamos al arte, ¿no existe peligro de una parálisis creativa?

Ese es precisamente un problema que me inquietó desde mis inicios como compositor. Yo veía, con todo el respecto que ellos merecen, que las composiciones de Bartok, o mi profesor Smalley, utilizaban fielmente las estructuras armónicas de la Serie de Oro como arquitectura de la melodía, y se anclaban en plano formal. Pienso que si el compositor se apega a la Serie como muletilla existe el peligro de paralizar la creación. Yo diría más bien que la relación con ella debe plantearse en términos de su empleo como ``forma de abordar la composición'', como guía general que incluso puede ser alterada y quebrada. Es así como se aumentan las posibilidades de comunicación y creación sin caer en la fórmula o receta. Muchas veces siguiendo ese parámetro he logrado composiciones más interesantes rompiendo el curso de la Serie, y esa ruptura llega a fortalecerla. También he incorporado tratamientos no occidentales, los cuales no siguen la estructura serial de Fibonacci. Por ejemplo, formas musicales de Oriente: Japón, China, Tibet... y ellas imprimen un carácter gestual, expresivo, incorporan otros ritmos e instrumentos y al final enriquecen la composición.

CASA BONITA: MUSICA PARA UN MUSEO

Hasta el momento hemos hablado de tu posición teórica y creativa frente a la música y las alternativas que te planteaste como compositor contemporáneo que quiso ampliar el alcance temporal y espacial de la composición hasta integrarla a la plástica y las Artes Visuales. Has mencionado que el alcance subliminal de la Serie de Oro sólo se manifiesta cuando ella permanece en el tiempo y por lo tanto replanteas el espacio escénico y lo extiendes a los espacios de arte. Pero ¿ cómo fue el proceso, el desarrollo general de tus ideas que se inician con esa primera inquietud y sostiene su primer resultado en esta exposición Casa Bonita del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas?

Ante todo, mi labor como compositor y autor permaneció casi secreta durante mucho tiempo, el cual dediqué, a la vez que me desempeñaba como Director de Orquesta, a investigar sonidos y buscar posibles soluciones prácticas, visibles, a esas inquietudes. Tenía ya todos los elementos necesarios: tiempo, espacio, abordaje de la composición, libertad creativa... Lo que me restaba era iniciar ese proyecto de diálogo entre la música, el espacio, el tiempo y la conciencia de los individuos. Precisamente en ese momento se me propuso una alternativa de implementar mis ideas con el futuro Pabellón de Venezuela en Epcot Center, Orlando, el cual nunca llegó a construirse. Me pidieron la composición musical del espacio e imagine una música que representaba al País sin caer en lo folklórico, sobria y novedosa. Inmediatamente comencé a trabajar y aun cuando nunca se aplicó, ya la primera fase estaba arrancando: era posible concebir y realizar un sonido en los términos que había investigado. A partir de entonces no descansé hasta ejecutarlo: una música que cambiara con nuestros desplazamientos en el espacio, una música continua, armoniosa, relajante, ambiental, envolvente... Pensé en los espacios públicos y allí se abrió otra veta: el Metro ¿Por qué no realizar una música para ser escuchada por mucha gente en las estaciones del Metro? ¿Cuáles serían los efectos de esa música en sus conciencias? A los directivos del Metro de Caracas les pareció un proyecto interesantísimo, pero me pidieron una prueba, una especie de maqueta de funcionamiento, donde pudiera evaluarse mi propuesta. Al

día siguiente me dirigí al Museo de Arte Contemporáneo y les propuse mi proyecto como evento público dentro de sus salas...

Sin embargo allí no termina todo. Más bien comienza una nueva etapa de ese proyecto y es la de su solución en espacios de arte, en salas de exposiciones. ¿Por qué Casa Bonita? ¿Por qué tres artistas?...

Coincidentalmente, mi visita a Sofía Imber, en el Museo se dio a la par de una invitación a la casa de playa de Patricia Cisneros en la Romana: a Casa Bonita. Como obsequio llevé a la anfitriona una cinta grabada compuesta especialmente para ella y su Casa Bonita: una música privada, original, irreproducible, especial. Era un poco también la manera de superar mi frustración frente a la obra de un artista plástico que puede pertenecer a sola persona. Así incorporé un nuevo concepto: el de Música privada, de cada quien. Música para una casa, o un ambiente... En esos términos comencé a plantearme la exposición del Museo: por qué no llamar a los artistas y proponerles la solución visual de los espacios de una Casa Imaginaria, una Casa Sonora que integrara la música como hilo conductor. Por supuesto, convoque a artistas, no a arquitectos, precisamente porque me interesaba la interpretación libre y creativa, la simbología que ellos podían adoptar. Con la orientación de Luis Ángel Duque, quien me llevó hasta ellos, seleccioné las propuestas de Rafael Barrios, Jorge Pizzani y Marcos Salazar. Allí se inició otra fase de Casa Bonita: la interpretación simbólica de los artistas, su relación con la música. El carácter privado de la música se hacía público en la medida que podía ser disfrutado por todos los visitantes a un Museo, pero sin perder su conexión íntima, individual de cada quien. Es el mismo caso que se da cuando un coleccionista presta sus obras de arte, privadas, para una exposición en la cual van a ser disfrutadas por todos... su alcance se amplía y pasa a tener una carga más mágica... Los artistas trabajaron a partir de la música y abordaron los espacios de un Salón, un Bar y un Patio, los cuales convirtieron en instalaciones ambientadas con mis composiciones. Estas crecieron de formato, en magnitud. Las dividí en tres fragmentos diferentes de ocho horas en una totalidad de 24.

Los títulos de los fragmentos que componen esas 24 horas de música de Casa Bonita son sugestivos, y algunos de ellos evocadores de mitos y recuerdos: Nostalgia Automática, Pájaro, El Secreto de Unicornio, La Historia del Futuro Pasado, Desierto de Juguete, Love Song... Otros sugieren, más bien, algo divertido y frívolo: Amazonas de Neón, Noches de los ochenta, K. Bellos sintéticos, Merengue japonés... ¿A qué criterio obedece la rotulación de tus composiciones.

Los títulos remiten a claves personales o referencias subjetivas que rodearon la composición de cada pieza. Muchos de ellos se me ocurrieron a medida que componía la pieza, relacionándola con el artista para quien era realizada. Es el caso de muchos títulos del Bar Celestial. También expresan actitudes más hacia el mundo nocturno contemporáneo: Amazonas de Neón narra un nuevo tipo de mujer que yo creo que existe en Venezuela y se despliega en la vida nocturna. Esa pieza tiene tres movimientos: K. Bellos Sintéticos, Noche de los Ochenta y Bye Bye. Canción de Amor para mi Contestadora Automática incorpora voces distorsionadas

por el sintetizador y recoge los mensajes que he recibido en mi contestadora. Narra también una historia de bar: un hombre que, en medio de una noche de tragos, imagina por un momento que va a morir; es un hombre urbano, esclavo de la modernidad, y en esa fantasía se percata que en el cielo no tendrá su contestadora automática, tan indispensable y perfecta en la vida moderna: "secretaria perfecta" que no hace preguntas y guarda secretos. Entonces se aterriza y le escribe una canción de amor a su contestadora. Es una composición bien extraña, resuelta con elementos absolutamente no convencionales dentro de los marcos musicales normales. Lo mismo Febrero 30, la cual narra con un texto de historia de una especie de gnomo o duendecillo que se la pasa buscando en el calendario el 30 de Febrero como salida para viajar en el tiempo. Es también una composición de muchos estratos de información mezclados a un mismo tiempo... Todas las piezas tiene una historia por detrás, pero no sé si tratas de insinuarme que tal vez el público va a quedar sin entender la música si no sabe acerca de ella.

No, todo lo contrario, me parece que los títulos pueden dar una buena pista como "clave" de composición y demarcado el contexto significativo: estás indicando de que trata la composición a través del señalamiento del título. Sería una especie de código de señales. Por otra parte me parece muy interesante el cruce de lo subjetivo, de tu experiencia personal única, tus emociones y sentimientos en medio de una estructura aparente tan sometida al imperio normativo de la Serie de Oro. Me interesa el cruce de los sentimientos con la estructura de la composición.

¿ MUSICA Y ARTISTAS ?

Cuando hablas uno se entusiasma tanto, que se olvida de los problemas que siempre plantean los artistas cuando trabaja a partir de determinantes, en este caso, musicales y estructurales. Te relacionaste con artistas visuales, apegados a la referencia espacial y objetual necesaria. Tú eres músico. Compositor. Y el nivel de tu planteamiento tiene una escala tan gigantesca y poderosa que puede opacar en cierta forma la obra de los artistas. ¿Cómo te relacionaste con ellos? ¿ Cómo interpretaron tu música ? ¿Fue difícil? ¿Hubo armonía entre tus ideas y las suyas?

Por supuesto que el trabajo con los artistas, y tú lo sabes muy bien, es esencialmente difícil, precisamente, por la carga de sensibilidad que ellos manejan. Pero en este caso creo que la magnitud del proyecto y el estímulo mutuo eran tan importantes que esas diferencias pasan a ser menores. Los tres se dedicaron a escuchar la música, a compenetrarse con ella, y a medida que la iban solucionando, yo también la iba completando. Era una relación íntima y estrecha de trabajo y enriquecimiento creativo mutuo. El resultado es el manejo de tres tratamientos totalmente diferentes y que, sin embargo, están vinculados a través del concepto general de la exposición y las ideas acerca de la composición.

¿ En que sentido hablas de tres tratamientos musicales diferentes?

En el sentido que la música cobra diferencias en cada una de las propuestas: con el Bar, desarrollado por Pizzani, el sentimiento y el tratamiento es más alegre, festivo, a veces neurótico; como cualquier bar. El Patio de Marcos Salazar, remite a una atmósfera mucho más mística, contemplativa. Además, es un vínculo de apertura hacia la naturaleza, la incorporación del paisaje. Por eso está allí presente la vista de El Ávila. Con el Salón de Rafael Barrios la relación se manifiesta en el tratamiento estructural, en la pureza conceptual de la melodía que se mantiene también en las formas que él maneja. Es la parte social, de interrelaciones, en la Casa...

Cuando se convoca a un artista a participar en un proyecto ya estructurado y fundamentado teóricamente, existe el peligro de ``forzar`` un poco las propuestas plásticas, puesto que ellos también se sostienen en un desarrollo personal que no necesariamente tiene que coincidir con tus ideas. También existe el peligro de la improvisación, ya que se trata de conceptos que tal vez no han investigado con el mismo rigor que tú lo hiciste. ¿Cómo sobrepasaste estas dudas? ¿Cómo reaccionaron tres desarrollos individuales frente a tus proposiciones?

En realidad todo el proceso fluyó perfectamente dentro de un sistema de interrelaciones que nunca se vieron forzadas. Creo que tienes razón en cuanto a que a veces un artista no siente el mismo compromiso con la música que el de un músico con su obra. Pero en este proyecto esas fueron diferencias salvadas. Los tres se adecuaron perfectamente y trataron de solucionarlo visualmente. Por otra parte, en ellos no tuve la necesidad de ``violentar`` o ``forzar`` soluciones porque con los tres se estableció una comunicación intuitiva y creativa sumamente estrecha. Sus conexiones con la música eran cercanas a mis ideas. Con Marcos Salazar, por ejemplo, había una empatía de sonidos: yo jamás había visto un cristal suyo y cuando estuve frente a él surgió de inmediato la música, la necesidad de explorar el sonido interior de la roca. El también se había interesado en el sonido, en la exploración del sonido interior de nosotros mismos, y el cristal no es más que una manifestación de sea música interior... Por eso el Patio es la sección mística, contemplativa. Con Barrios coincidimos perfectamente en su idea del muro como ``frontera`` o límite que empatizaba muy bien con la música del piano. En ella se repite un tema constantemente: un solo tema trabajando desde una estética minimalista, y ese es también un poco el planteamiento de Barrios. Con Pizzani encontré una respuesta mucho más efusiva, tal vez por su propio carácter y el carácter de la obra: él era el único de los tres que había trabajado conscientemente la Serie, aunque desde una óptica formal; eso hizo que se interesara de inmediato en el proyecto, y en cierta forma del Teocáliz que él desarrolló. Por eso no creo que pueda haberse improvisado, ya que los tres de alguna forma podían establecer vínculos conmigo y en efecto se dio una simbiosis, un continuo diálogo muchas veces intuitivo y tan fuerte que, a veces se daba una identificación absoluta cuando les llevaba la música y me daba cuenta que esa música era la obra que les estaba llevando. Creo que la música los atrapó y sus referencias visuales expresan ese vínculo.

**UN EJE MUSICAL
DOS DISCIPLINAS
TRES SOLUCIONES**

Volver, volver, volver, Del Paraíso y La historia del futuro pasado son las tres composiciones que definen el eje musical y conceptual de la exposición Casa Bonita. Las tres ambientaciones realizadas por Barrios, Pizzani y Salazar han sido signadas por ese vínculo con la estructura musical y en cierta forma de ella ha dependido como soluciones visuales. Eduardo Marturet lo expresa verazmente diciendo que... ``el punto final de cada instalación ha sido colocado por la música, ella ha permitido el cierre de cada propuesta. Los artistas interpretaron y crearon libremente, pero con la orientación estructural que imponía la música como eje conductor... El resultado, en los espacios del Museo, también será orientado en base a esa música``. Por su parte, los artistas también ofrecen un elocuente testimonio. Barrios afirma su interés inicial en el proyecto ``debido a una vinculación anterior con la música y los sonidos``. ``Me identifiqué también – declara - con el aspecto subliminal que Marturet estaba explorando y yo había trabajado anteriormente: la transformación de la conducta humana, de la sociedad en general, utilizando los efectos subliminales transmitidos mediante patrones estéticos, utilizando al arte como instrumento de comunicación. En todo momento existió una excelente coordinación conceptual en la investigación y los planteamientos teóricos de la serie Fibonacci, ya que mi obra puede sostener el crecimiento o desarrollo de una determinada forma indefinidamente. Asimismo, la estructura de la pieza musical se sostiene sobre el desarrollo indefinido de sus notas en el tiempo y sin perder su energía. Hay momentos en los cuales una sólo partícula de la composición se repite casi al infinito``.

Refiriéndose a la solución del Salón como ámbito de su instalación, Barrios construye un ``Muro`` gigantesco atravesado diagonalmente por un enorme haz de luz: ``Coincidimos con el ``Muro`` como objeto central por el contenido simbólico que ha adquirido esta forma en el desarrollo de mi obra. El muro remite a la noción de frontera, de separación, de límite: geográfico, nacional, lingüístico, ideológico, social, interior... A Marturet le interesó como delimitación del mundo interior; lo que sucede en el interior de una casa. A mí me parece que el muro representa cabalmente el sentido de lo contemporáneo y de la música privada que mantiene su acústica en espacios interiores. A través del muro como objeto quiero construir las frases del mundo interior``. Sin embargo, el muro engloba sólo una parte de la instalación de Rafael Barrios. Su complemento es ese haz de luz, ``Slash``, que a manera de tajo o cuchillada atraviesa los espacios del Museo del muro mismo. En 1980 Barrios realizó una obra similar a Nueva York, pero en aquella oportunidad la semejanza estaba planteado con una viga de acero que recorría los espacios de una galería. Slash 80 era una obra sólida y a la vez volátil, pesada y ligera, una viga que cortada el espacio y cuyos elementos estructurales básicos – formados por cuatro aristas sostenidas por cuatro guayas – debían ser tensados mediante un proceso de afinación ser tensados mediante un proceso de afinación o entonación que seguía las mismas normas de la afinación de las cuerdas de un cello. Ese vínculo musical interesó a Marturet en la medida en que el sonido del instrumento musical era definitivo para mantener la solidez de la viga. ``Además – afirma Barrios- el Slash 80 funcionaba como

transmisor de ruidos y vibraciones a través de un sistema de vasos comunicantes. Decidimos incorporar un nuevo 'Slash' para Casa Bonita, un 'Slash' replanteado siete años después, ahora como haz de luz que otorga ligereza y liviandad al muro. Un poco para hacer desaparecer, tachar o anular el bloque y la división que ese muro impone como código; un poco para espiritualizar ese elemento sólido y pesado. En su realización cuento como un neón de treinta metros, cuya segmentación conceptual y estética entre la música y mi trabajo, el cual se fortalece en una dirección teórica que continuaré desarrollando. Con propuestas como ésta: ambientales – musicales – escultóricas, se consolida también el carácter verdaderamente contemporáneo del arte en nuestra época''.

Por su parte, Jorge Pizzani resuelve el Bar: un bar que reúne el descabellado volumen de un doble cáliz matizado en su exterior con lienzos pintados que rodean las paredes de la sala. El trabajo resultó como conclusión de una intensa comunicación entre el compositor y el artista, y ambas propuestas fueron generándose mutuamente hasta llegar a un espacio que resumiera el carácter neurótico, esquizoide, alterado, de los bares actuales, sin perder el aspecto de diversión y relajamiento que también los caracteriza... ``Desde el primer encuentro con la obra de Eduardo Marturet – declara Pizzani - se generó entre los dos un diálogo creativo, ya que nuestros trabajos se apoyan sobre una base conceptual común: la estructura matemática que brinda la Serie Fibonacci. Sin conocernos previamente, sin saber nuestras afinidades técnicas, habíamos engendrado una creación en dos áreas diferentes como la música y las artes visuales y que, sin embargo, podía fundirse en una sola. Eso fue lo que hicimos. Mi estudio de la serie proviene del interés personal hacia el Arte Povera y en especial hacia la obra de Mario Merz, quien me señaló la importancia que tenía esa relación numérica recursiva al aplicarse a las formas más elementales de la naturaleza. La naturaleza, su presencia, su fuerza ha sido una constante en mi pintura, y el soporte de la Serie de Oro me permitió estructurar sólidamente esa pasión por la naturaleza y resolver espacios visuales. Cuando me propusieron la Casa como idea, la interpreté como una relación fundamental con los aspectos primigenios dentro de los cuales se deslizaría la música de Eduardo: una música orgánica, empática con nuestro cuerpo. La noción de Casa trasciende el carácter anecdótico y se convierte en relación simbólica, ontológica, sublimada... Y tal vez por la simpatía que nos unió y la divertida y festiva relación entre Eduardo y yo, se me propuso el Bar: sitio de recreo y de neurosis, de sociedad y cordialización... Mi Bar contiene imágenes totales y de alguna manera contiene el principio del universo: es bar del conocimiento, del esparcimiento, de la recreación, de las angustias... Escogí por eso la forma de un doble cáliz, una doble copa que como imagen parabólica sintetiza la ``Copa de Dios`` : Teocáliz. Allí se reúnen las tres músicas, se origina el recorrido de la exposición y se integran las metáforas que Marturet propone en su composición del Paraíso''.

Marcos Salazar, el tercero de los artistas, narra su experiencia y su relación con el proyecto de una forma muy íntima y casi mística: ``La primera vez que Eduardo Marturet visitó mi taller, me encontró puliendo un pequeño cristal de tonos rosa con una talla de granito en su interior. Me observó silenciosamente, durante casi una hora en el cual sólo por cortos instantes intercambiamos algunas impresiones. Cuando terminé, me pidió el cristal y me habló del proyecto, de la integración de la música, de sus ideas... Inmediatamente captó mi atención

porque desde siempre me interesó el sonido como propuesta. Eduardo se llevó aquel cristal, lo colocó en una pecera y una semana más tarde me devolvió las primeras composiciones de los que sería nuestra ambientación. Se trataba de una composición de lo que sería nuestra ambientación. Se trataba de una composición que describía musicalmente, de una manera sorprendente fiel y estimulante, lo que para mí representaba el sonido interior de la roca, del cristal. Era la música de las entrañas de la roca. Me impresionó su fuerza y relacioné mi propia investigación, acerca de los sonidos interiores de nuestro propio cuerpo, con aquella extraordinaria música que narra el sonido interior de la piedra. Me apasionó la idea de un trabajo conjunto en la cual la música fluía desde nosotros mismos: era la vía para realizar una obra que internamente contenía su propia música y resonaba dentro del cuerpo. Vinculé esa investigación con mi conocimiento acerca del origen de los instrumentos musicales como invención humana para producir sonidos no identificables con los sonidos de la naturaleza, sino con los sonidos interiores del cuerpo humano. La música interior de la piedra me abrió la vía para explorar ese mundo acústico, casi desconocido, y regresar a nuestra naturaleza primigenia de una manera contemplativa. A partir de allí comenzamos a trabajar y me decidí por el Patio porque representa el `corazón de la casa`, el `centro`. Ese centro sería atravesado por un enorme cristal convertido en caja de resonancia y portador de su propia música interior. Esto me abrió nuevas posibilidades con respecto a mi trabajo: ya no sólo investigué la escultura en sus aspectos formales utilizando el recurso de la transparencia o de los paisajes que cruzan su volumen, sino que incorporé el punto de vista acústico. Jamás me había planteado una proposición utilizando concientemente la Serie Fibonacci, pero no lo creo indispensable como coincidencia teórica previa de un proyecto como éste, donde lo fundamental es la empatía intuitiva y la resonancia común en la creación. Por lo demás, la Serie Fibonacci se desarrolla espontáneamente con muchísimas propuestas de arte y en la misma naturaleza. Por ejemplo, en la gran roca del Tepuy Autana, en el Territorio Amazonas – presente en mi obra de exploraciones – se observa una formación geográfica helicoidal, espiral, a la cual se puede perfectamente aplicar la serie. Con el cristal del Patio yo intento reproducir ese movimiento helicoidal. Las coincidencias y conexiones entre La historia del futuro pasado y mi obra responden a esos aspectos teóricos, matemáticos o formales, sino a la búsqueda de un sonido primordial, místico. Por eso trate de antropomorfizar el cristal, dar características de `ser vivo` a la roca; por eso también lo más importante es ese canto de orígenes, ese canto de voces rituales que irrumpe de las entrañas del cristal`´´´...

Un último e importante reto que plantean las tres alternativas conduce a la última pregunta a Eduardo Marturet: en la respuesta visual, objetual, de un artista contrasta la obra dura, acabada, estática con el carácter sutil y etéreo de una música que la envuelve. Una música que, con la de Marturet, nos acompaña en todo momentos y casi `desaparece`´´... ¿ Cómo solucionan, entre todos, ese reto ? ¿Cómo concilian el contraste entre lo fijo y lo dinámico?

... **Se concilia a través de la música - señala Marturet -**, porque ese no es un reto de los artistas, sino para la música misma: ella debe estar allí para envolver atmosféricamente la obra, la instalación; y aunque ellas sean tres propuestas concretas, estáticas, permanentes, la música debe sobreponerlas e integrarse al espacio.

Y tiene razón: el reto de la exposición no está volcado hacia de los artistas, sino hacia la música y a la manera como ella nos envolvió a todos en el Museo de Arte Contemporáneo...

Una música para ser.