

«Ver la música», «una voz visible».

Un encuentro interdisciplinar: *Moving Picture* (946-3) *Kyoto Version* (2019-24): Gerhard Richter, Corinna Belz, Rebecca Saunders

«Seeing Music», «A Visible Voice». An Interdisciplinary Encounter: *Moving Picture* (946-3) *Kyoto Version* (2019-24): Gerhard Richter, Corinna Belz, Rebecca Saunders

ANTONI GONZALO CARBÓ  0000-0002-1760-1764

Universidad de Barcelona, Barcelona, España.

Resumen

El compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) tituló una de sus conferencias «Ver la música» (1993-1994). Como ejemplo de esta visión sinestésica, tomamos como referencia un trabajo interdisciplinar, *Moving Picture* (946-3) *Kyoto Version* (2019-24), una instalación inmersiva en filme y música que, partiendo del cuadro de Gerhard Richter (Dresde, *1932) titulado *Abstraktes Bild* (CR 946-3) (2016), recreado cinematográficamente por Corinna Belz (Marburgo, *1955) y complementado a su vez por una composición de Rebecca Saunders (Londres, *1967), se llevó a término en el templo Kiyomizu-dera de Kioto en el año 2019. Richter siempre se ha sentido atraído por la música clásica: series *Bach* (CR 785) (1992), *Cage* (CR 897-1) (2006). Por su parte, Saunders ha manifestado su interés por la obra pictórica de Mark Rothko. El color rojo —Gerhard Richter, *Red* (CR 821) (1994), *Abstraktes Bild* (CR 849-3) (1997); Rebecca Saunders, *Cinnabar* (1999), *Vermilion* (2003), *Crimson* (2004/05)— se erige en un color simbólico común sobre el cual construir el tejido visual y sonoro. Tanto en la audición silente de Richter como en la escucha sonora de Saunders, el silencio constituye un referente esencial: «El silencio es el lienzo en blanco en el que el peso del sonido deja su huella» (Rebecca Saunders).

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Natalia Juan García
antonigonzalo@ub.edu

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 21.02.2025
Accepted: 29.12.2025

PALABRAS CLAVE: pintura contemporánea, música contemporánea, ver la música, color, silencio.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Gonzalo Carbó, A (2025). «Ver la música», «una voz visible». Un encuentro interdisciplinar: *Moving Picture* (946-3) *Kyoto Version* (2019-24): Gerhard Richter, Corinna Belz, Rebecca Saunders. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21339>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21339>

«Seeing Music», «A Visible Voice». An Interdisciplinary Encounter: *Moving Picture (946-3) Kyoto Version (2019-24)*: Gerhard Richter, Corinna Belz, Rebecca Saunders

ANTONI GONZALO CARBÓ

University of Barcelona, Barcelona, Spain.

Abstract

Italian composer Luciano Berio (1925–2003) titled one of his lectures «Seeing Music» (1993–1994). As an example of this synaesthetic vision, we refer to an interdisciplinary work, *Moving Picture (946-3) Kyoto Version* (2019–24), an immersive installation in film and music that, based on the painting by Gerhard Richter (Dresden, *1932) entitled *Abstraktes Bild* (CR 946-3) (2016), recreated cinematographically by Corinna Belz (Marburg, *1955) and complemented by a composition by Rebecca Saunders (London, *1967), was completed at the Kiyomizu-dera temple in Kyoto in 2019. Richter has always been attracted to classical music: series *Bach* (CR 785) (1992), *Cage* (CR 897-1) (2006). Saunders, for her part, has expressed her interest in the paintings of Mark Rothko. The colour red – Gerhard Richter, *Red* (CR 821) (1994), *Abstraktes Bild* (CR 849-3) (1997); Rebecca Saunders, *Cinnabar* (1999), *Vermilion* (2003), *Crimson* (2004/05) – stands as a common symbolic colour on which to build the visual and sound fabric. Both in Richter's silent listening and in Saunders' sound listening, silence is an essential reference point: «Silence is the blank canvas on which the weight of sound leaves its mark» (Rebecca Saunders).

KEY WORDS: contemporary painting, contemporary music, seeing music, colour, silence.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Marco especulativo: «ver la música», «el color sonoro»
3. Música que nace de la nada a la cual retorna: de Claude Debussy a Rebecca Saunders
4. Un color simbólico: Mark Rothko, Gerhard Richter, Rebecca Saunders
5. «Sin color» (Gerhard Richter), «el lienzo en blanco» (Rebecca Saunders)
6. Consideraciones finales



Figura 1. Gerhard Richter, *Abstraktes Bild* (Pintura abstracta) (CR 946-3), 2016. Óleo sobre lienzo, 175 × 250 × 3,5 cm.

1. Introducción

Un encuentro interdisciplinar en el templo Kiyomizu-dera (Kioto): *Moving Picture* (946-3) *Kyoto Version* (2019-24): Gerhard Richter, Corinna Belz, Rebecca Saunders. El punto de partida es una de las pinturas abstractas de gran formato del reputado artista visual alemán Gerhard Richter —*Abstraktes Bild* (CR¹ 946-3), 2016 (Figura 1)— convertida en un motivo de creación interdisciplinar o transversal de tres insignes creadores contemporáneos: en el campo de la pintura, el artista visual alemán Gerhard Richter; en el del cine, la realizadora documental alemana Corinna Belz; y, por último, en el de la música, la compositora británica, que vive y trabaja en Berlín, Rebecca Saunders².

Moving Picture (946-3) *Kyoto Version* (Imagen en movimiento [946-3] Versión de Kioto) es una película, realizada por la guionista y cineasta Corinna Belz a partir del mencionado cuadro de Richter, proyectada en una monumental pantalla de 22 metros de ancho, acompañada de una partitura para trompeta compuesta por Rebecca Saunders y grabada por el solista de trompeta holandés Marco Blaauw (Lichtenvoorde, *1965). Anteriormente, los experimentos de Richter al combinar imagen y sonido en experiencias inmersivas dieron como resultado trabajos temporales en el Festival Internacional de Manchester (2015, con Arvo Pärt) y *The Shed*, en Nueva York (2019, con Arvo Pärt y Steve Reich).

¹ CR = *Catalogue raisonné* (Butin y Gronert, 2004).

² [Trailer »Moving Picture 946-3«](#).

Moving Picture (946-3) se basa en una idea de Gerhard Richter, que presentó en su libro *Patterns. Divided Mirrored Repeated* (Patrones. Dividido Reflejado Repetido) (Richter, 2011). En este libro de artista, Richter toma una imagen de su cuadro *Abstract Painting (CR 724-4)*, 1990, y la divide verticalmente en franjas: primero 2, luego 4, 8, 16... hasta 4096 franjas. Este proceso (doce etapas de división) da como resultado 8190 franjas, cada una de las cuales tiene la altura de la imagen original.

Corinna Belz lo ha convertido en película después de diez años de estudiar las ideas de Richter. Residente en Colonia, acompaña desde hace décadas al pintor, que también vive y trabaja en la ciudad a orillas del Rin. *Moving Picture* es su tercera película sobre Richter después de *Das Kölner Domfenster* (La vidriera de la catedral de Colonia) (2007) y *Gerhard Richter Painting* (Pintura de Gerhard Richter) de 2011. Belz también trabajó con Richter en la adaptación cinematográfica. El artista alemán describe los principios matemáticos con los que se pretende crear secuencias de imágenes como posibilidades de implementación cinematográfica y también sugiere una de sus imágenes (CR 946-3) como base cinematográfica. A partir del escaneo de la imagen, el director desarrolla el estricto proceso de división, reflexión y repetición y, al descomponerla en imágenes individuales en el proceso fílmico, una asombrosa variedad de formas y colores. Estos, a su vez, inspiraron a la compositora Rebecca Saunders a crear un paisaje sonoro, en el que el trompetista Marco Blaauw actuó en directo con sonidos experimentales.

Moving Picture 946-3 (Imagen en movimiento 946-3), 2019/20, para solo de trompeta de doble campana y sonido manipulado acústicamente para una película de Corinna Belz y Gerhard Richter; la pieza fue creada en colaboración con Sebastian Schottke (diseño de sonido) y Marco Blaauw (solista de trompeta) / 37'. Sus primeras funciones fueron en el templo Kiyomizu-dera en Kioto, Japón, 31 de agosto – 8 de septiembre de 2019 (Figura 2) y el estreno de la versión final en el Berliner Festspiele Musikfest en el Zoo Palast Cinema Berlin, el 14 de septiembre de 2020.

De *Abstraktes Bild* (CR 946-3), 2016, la pintura con la técnica tradicional al óleo sobre lienzo, pasamos a *Moving Picture 946-3*, 2019/20, un filme sobre la transformación cinematográfica de la misma. Imágenes en movimiento de innumerables franjas de colores acompañadas por los sonidos de una trompeta. Tan pronto como la primera nota de la trompeta resuena sobre la película *Moving Picture 946-3* y lo virtual comienza a fusionarse con lo real, el público se embarca en una inmersión sin espacio, casi hipnótica, a través de las estructuras. La combinación de imagen y sonido abre otra dimensión y genera un impulso esférico que se convierte en un catalizador continuo de asociaciones visuales y sonoras. Cuando los intensos y atmosféricos sonidos de la trompeta de la composición de Rebecca Saunders, interpretada por Marco Blaauw, son amplificados por el trabajo colaborativo de Gerhard Richter y Corinna Belz, el auditorio queda completamente inmerso y se convierte en parte de una compleja obra de arte (Figura 3).

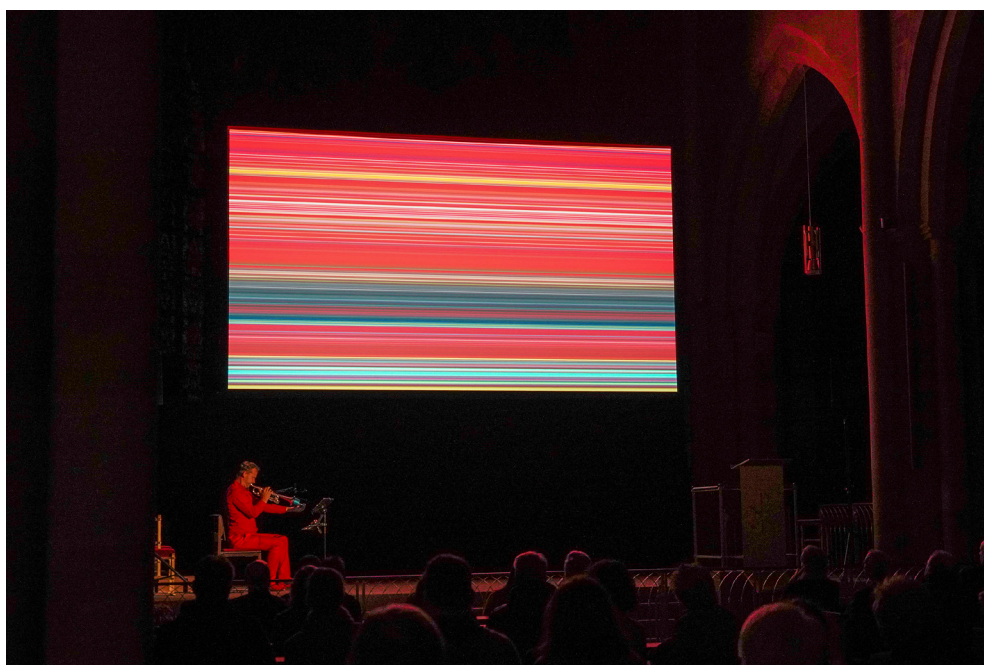
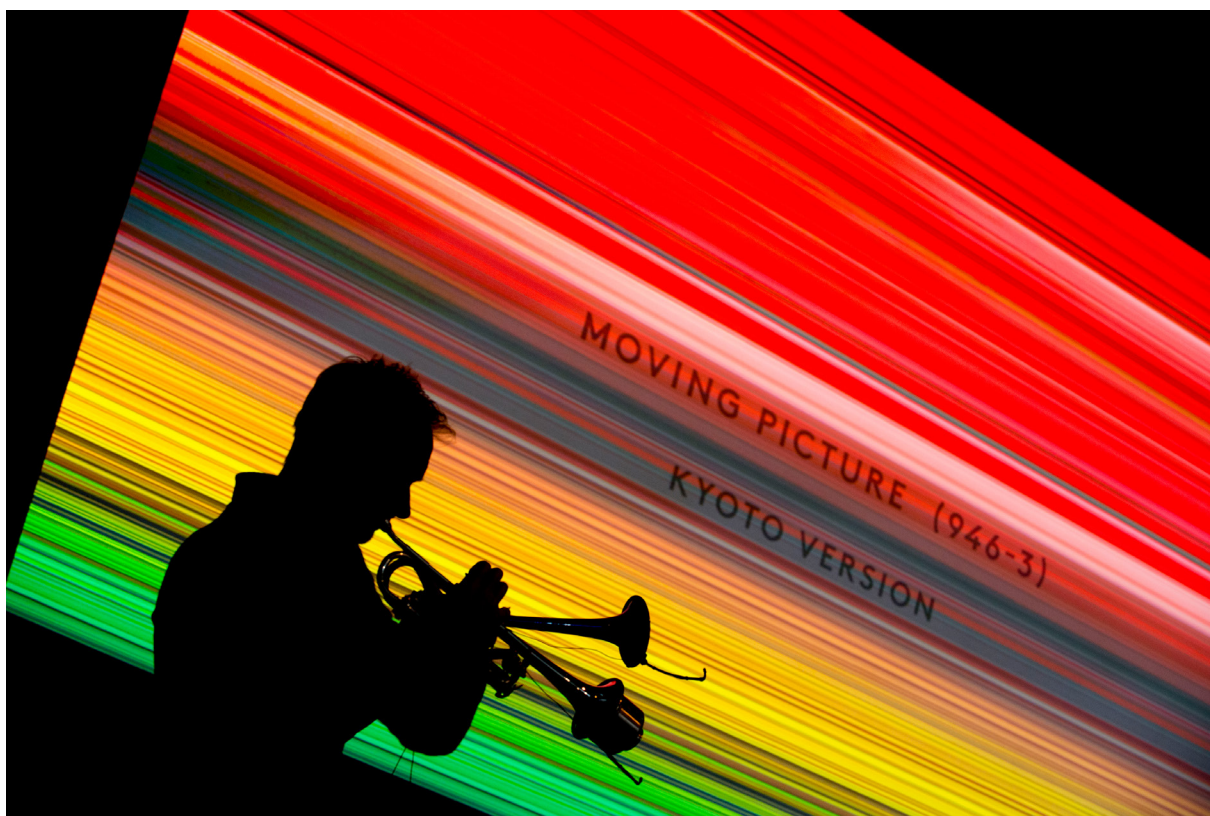


Figura 2. Gerhard Richter, Corinna Belz, Rebecca Saunders, *Moving Picture (946-3) Kyoto Version* (2019-24). Templo Kiyomizudera, Kioto, Japón, 31/08-08/09/2019.

Figura 3. Marco Blaauw, simbólicamente de rojo, interpretando *Moving Picture (946-3)* en el Musikfestspiele Saar (Festival de Música del Sarre). Benediktinerabtei St. Mauritius (abadía benedictina de San Mauricio), Tholey, septiembre de 2020.

La primera colaboración entre Richter y Belz utilizando este principio dio como resultado la película de 2016 *Richter's Patterns* (Patrones de Richter). Sin embargo, en septiembre de 2017, Richter le envió a Belz algunas notas sobre nuevas formas en las que pensaba que este principio podría aplicarse al cine. Empezaron a colaborar en un nuevo proyecto, *Moving Picture 946-3*, basado en su cuadro *Abstraktes Bild* (CR 946-3), la culminación de un periodo de investigación y desarrollo de seis años.

Sometido a este sistema, el material visual original (la única pintura de Richter) muestra una asombrosa diversidad de variaciones de forma y color. Debido al empalme vertical y al reflejo de la sección dividida, el elemento de simetría es constante en todas las fases. Las combinaciones resultantes de patrones y colores también pueden tener un parecido sorprendente con fenómenos orgánicos y diversos símbolos culturales. En las etapas avanzadas del proceso de división/reflejo/repetición –cuando la pintura ha sido destilada en una serie de líneas coloreadas– estas variaciones simétricas ya no son visualmente aparentes, pero de alguna manera permanecen sutilmente perceptibles en la imagen en un plano vibratorio. Apartándose del formato del libro *Patterns*, no comenzaron la película con la división inicial de la imagen de la pintura en dos (por la mitad). En lugar de eso, invirtieron el orden visual, comenzando con la unidad más pequeña de la división (dos píxeles), luego reflejando y repitiendo hasta que las secciones llenan la pantalla. Generada a partir de las unidades de imagen individuales más pequeñas, esta fase aparece en la pantalla como una serie de franjas que se mueven rápidamente antes de convertirse en imágenes ricas y simétricas, que regresan a las franjas al final de la película.

2. Marco especulativo: «ver la música», «el color sonoro»

Sobre la dimensión visual que cumple una función emblemática en el campo musical, el compositor Luciano Berio, en su ensayo significativamente titulado «Ver la música», escribe:

Ver la música: el impulso a buscar una unión entre imagen y sonido nos llega desde muy lejos, de una antigua visión sinestésica del mundo. Éxodo, 20, 18: «Ahora todo el pueblo veía las voces, las llamas, el sonido del shofar y el monte que humeaba...».

[...] La música se alza a menudo como el intermediario más poderoso entre el ojo y el oído, entre esos puntos móviles y extremos de un espacio que todavía debe ser explorado e interrogado. Un espacio que a veces se diría que nos conduce al umbral de un misterio. Un espacio que [...] parece contener siempre un núcleo intangible y, tal vez, sagrado. (2019, p. 111)

La obra de Gerhard Richter se inscribe en una extensa tradición de artistas que a lo largo de los siglos XX-XXI han establecido un diálogo entre pintura abstracta y música.

ca. Muchos pintores modernos con tendencias abstractas (Wassily Kandinsky, František Kupka, Paul Klee, Duncan Grant, Morgan Russell y Josef Albers) han tratado de encontrar formas pictóricas equivalentes a formas musicales. Estas correspondencias se establecen bien en el campo del color, en relación con la tonalidad, o más bien a través de la estructura, en relación con el ritmo y la composición musical. Lo más frecuente es que las correspondencias estructurales utilicen el contrapunto como modelo para la pintura: un tipo de articulación de motivos sonoros superpuestos basado en un principio general de variación. La fuga proporcionó a dichos pintores un modelo ideal. Además de la desmaterialización, estos artistas intentaron introducir en la pintura una dimensión temporal y un elemento rítmico. Sus investigaciones dieron lugar a menudo a obras de gran extensión, con un juego de repeticiones y capas superpuestas. Paul Klee fue sin duda uno de los más interesados en esta forma de «fuga pintada». En el mes de julio de 1917, en Gersthofen, Klee escribe en sus *Tagebucher (Diarios) 1898-1918*: «La pintura polifónica supera a la música en cuanto que lo temporal es aquí más espacial» (1987, p. 287).

El entrelazamiento de la visión y la audición —según el cual cada una de ellas está cargada de la otra, del corazón de ella misma como de su propio exceso— está atestiguado en las tradiciones religiosas judías y cristianas. El filósofo Jean-Louis Chrétien, en la línea de Paul Claudel, *L'œil écoute* (El ojo escucha), se pregunta: «¿Un visible inaudible o una voz visible?»: «No cabe oponerlas al helenismo por la mera primacía de la audición sobre la visión, salvo añadiendo que para ellas el ojo escucha y la palabra ve, lo que modifica el sentido de cada una.» (1997, pp. 49, 54).

Plotino, que rechaza el logos ruidoso, el mismo Plotino, autor de una *Περὶ θεωρίας* [*Peri theōrias*], no busca el silencio para escuchar en él un verbo inaudible, una palabra sobrenatural o una voz secreta, sino para contemplar un espectáculo (θέαμα, θεώρημα) [*théama, theórēma*] [*Enn. III 8, 4; VI 8, 19*]. En la Biblia la audición precede, a veces, a la visión; en ciertos momentos, Dios se revela al hombre como Palabra. ¡Escucha Israel! Porque si nunca nadie ha visto a Dios, algunos han podido oírlo [Jn 1:18, I Ep. Jn 4:12; pero Jn 5:37, Éx 33:20, Dt 5:22]... Σκότος [*Skótos*], γνόφος [*gnóphos*], φωνὴ μεγάλη [*phōnē megálē*], dice el Deuteronomio: ¿No proclama Dios la ley en medio de las nubes? El silencio nos permite escuchar *otra voz* que habla *otra lengua*, una voz llegada *de otra parte*... Esta lengua desconocida de una voz desconocida, esta *vox ignota*, se oculta tras el silencio [...]. (Jankélévitch, 2005, pp. 223-224)

Ya en el antiguo Egipto convivían un sistema jeroglífico (visual) y uno hierático (auditivo), quizá para evitar la dicotomía de visión y audición. Ello es coherente con nuestra conciencia contemporánea de que visión y sonido, como tiempo y espacio, sólo están separados de manera superficial: «El lenguaje del canto, presente en tantas culturas antiguas, integraba

audición y visión: nunca un sonido sin visualización, nunca una visión sin vibración sonora.» (Lawlor, 2024, p. 293).

La dimensión ontológica fundamental de las dramaturgias negativas es la Voz. ¿Dónde está? ¿Cuándo se eleva? El oyente nunca escudriña la Voz, que no se puede tocar ni ver. Está ahí. Voz se traduce en latín como *vox*, *lingua*, *conscientia*, la voz de la conciencia, o *cantus*, el sonido asimilado a la voz humana. Elsa, una virgen vestal que es acusada de fornicación, pero que es en realidad una paciente en un pabellón psiquiátrico—*Lohengrin* (*Azione invisibile per solista, strumenti e voci*) (1982–84), coro masculino (TBtB – puede haber solistas) / 2.1.2.2. / 1.1.1.1. / percusión / cuerdas / 45', un monodrama operístico del compositor italiano Salvatore Sciarrino—, no es simplemente φωνή (*phōnē*), flujo sonoro de la fonación, significado que emerge poco a poco, movimiento de la φωνή (*phōnē*) al λόγος (*lógos*), articulación donde se cumple el paso de la *phōnē* al *lógos*, del vivir al lenguaje. Pero en el canto, la línea, el aliento, la Voz cumple la doble negatividad de la *phōnē* y el *lógos*. Su lenguaje ya no es φωνή σημαντική (*phōnē sēmantikē*). Aquí el ojo escucha, ve mientras escucha, escucha con la mirada. La voz visible es el esplendor mismo. En Éx 20:18, en la Revelación en el Sinaí, está escrito: «Y todo el pueblo percibía los sonidos (hebreo: *qôlôṭ*)». En su tratado *De migratione Abrahami* (La migración de Abraham, IX, §§ 47–48), Filón de Alejandría (nacido aproximadamente en el año 13 a.C.) lee este versículo literalmente. Si Dios es una voz sutil (*qôl*, 'sonido', 'voz') visible y «si la voz de los vivientes mortales se dirige al oído, los oráculos revelan las palabras de Dios como si fuesen vistas, igual que la luz» (2009–2016, vol. III, p. 95).

En su obra *De vita Mosis* (Vida de Moisés, II, XXXIX, § 213), Filón vuelve sobre esta paradoja, de esa voz visible como de lo más paradójico que haya, το παραδοξώτατον (*to paradoxótaton*): la voz es lo único en nosotros que no se puede ver. Y el ser del drama es ante todo una voz (2009–2016, vol. V, pp. 129–130).

Asimismo, en su tratado *De decalogo* (Sobre el decálogo, XI, § 47) se propone dar cuenta de esa visibilidad singular, voz «que parecía que se veía más que se oía»:

Da garantía de lo que digo la ley en la que está escrito: «Todo el pueblo vio la voz» (Ex 20, 18). Una frase sumamente expresiva. En efecto, sucede que la [voz] de los hombres es audible, pero visible verdaderamente lo es la de Dios. ¿Por qué? Porque todo lo que dice Dios no son palabras, sino hechos, a los cuales juzgan los ojos en vez de los oídos. (2009–2016, vol. VI, p. 48)

Que el ojo escuche somete, así, todo nuestro ser a la prueba del verbo.

En este sentido, Rebecca Saunders, sobre la obra inmersiva que nos ocupa, pone su atención en el color sonoro, y en el sonido (*qôl*) de un instrumento que, según comenta ella misma, se convierte en una voz (*qôl*):

A primera vista, la película *Moving Picture* 946–3 es sencillamente asombrosa: su resplandor, su hipnotizante y absoluto enfoque y, en particular, cómo se sus-

pende el sentido del tiempo. Observando las diminutas partículas de la imagen visual, uno parece ser arrastrado dentro de fragmentos de color. La música, a su vez, investiga los matices de filigrana de cada fragmento musical: rastrea el grano del color sonoro, se adentra en el núcleo de un timbre y rastrea las partículas mismas del sonido.

La música de *Moving Picture 946-3* se inspira en las numerosas sesiones de sonido que he compartido con Marco Blaauw en los últimos diecisiete años. Cuando suena la trompeta, cierro los ojos y oigo una voz, no un instrumento.

Es como si Marco estuviera cantando, una canción extraña, pero una voz. El lirismo natural de la trompeta es casi como una canción antigua y se presta bien a una música estática e intemporal. Esta música es esencialmente melódica, pero las líneas líricas son extremadamente alargadas, estirando el material, siguiendo y desarrollando cada matiz tímbrico.» (Saunders, 2019/20)

Según nuestra compositora, aquí el instrumento se convierte en voz y la música en color sonoro. De nuevo recurrimos al tratado *De decalogo* (Sobre el decálogo, IX, §§ 33, 35), de Filón, cuando en el apartado «La voz de Dios» hace referencia a que Yahveh obró el milagro cuando «hizo sonar, como un soplo a través de una trompeta, una voz articulada» «introduciendo en el alma de cada uno una audición mucho mejor que la que tiene lugar a través de los oídos» (2009-2016, vol. VI, p. 46).

En este sentido y volviendo al contexto contemporáneo, Theodor W. Adorno, en su escrito «Sobre algunas relaciones entre música y pintura» (2021, pp. 139-154), nos recuerda que: «En música el movimiento hacia la pintura ha continuado aun después del repudio de Wagner y del principio neorromántico de la sinestesia —“oigo la luz”— en las corrientes antiwagnerianas: prueba de su incesante fuerza subterránea.» (2006, p. 638). Así, para nuestro filósofo, en su escrito «Sobre la relación entre pintura y música hoy en día» (2021, pp. 129-138): «Las analogías entre la pintura y la música contemporáneas son evidentes.» (2011, p. 146).

En este sentido de la visión sinestésica, cuando el compositor francés Olivier Messiaen escuchaba música poseía el don natural de percibir colores por medio de la visión interior. La profunda visión espiritual de Messiaen le lleva a entender que la música religiosa o sacra, en su sentido más amplio, está por encima del canto llano de la liturgia (Sholl y Maas, 2017). Sin embargo, contemplaba un tercer tipo de música, a la que denomina «coloreada», que ubica por encima de aquella. Tratándose más un don del oyente que del compositor, la música coloreada es una sinestesia, la percepción de sonidos como colores y de colores como sonidos; o, tal vez, de ambos como algo inaprehensible e inefable que no se puede definir mediante ninguno de los dos sentidos. En efecto, la Realidad indiferencia e incolora escapa a los perfumes y colores de este mundo fenoménico aparente. Ya en un contexto de perfil claramente secular, tanto en las especulaciones pictóricas sobre el no color (*ohne Farbe* = sin color) o el gris

(Spieler, 2005, pp. 8-23) en la obra de Gerhard Richter, como en la música que nace del silencio (o la nada) y se disuelve en la nada o el vacío —v. gr. un larguísimo bordón, siempre ejecutado en *pianissimo*, en la composición de Salvatore Sciarrino, *Un'immagine di Arpocrate (Su frammenti di Goethe e Wittgenstein)* (1974-79), para piano y orquesta con coro / 43'; «Es decir, la imagen del sonido, la frontera entre el sonido, el silencio y el espacio» (Sciarrino, 1974-79)— o en el «lienzo en blanco» —en el caso de la obra de Rebecca Saunders, *Scar* (Cicatriz) (2018/19), para 15 solistas y director de orquesta / 19'—, la obra de arte accede a una percepción monocroma de la Realidad última. Messiaen describe el efecto de esta música como un *éblouissement*, un «deslumbramiento». Cuando miramos a través de un vitral «no entendemos, estamos *éblouis* (deslumbrados)» (Messiaen, 1977, p. 10).

Con relación a la pintura abstracta de Gerhard Richter en diálogo con la música de Rebecca Saunders, podemos recordar las reflexiones del filósofo y novelista francés Michel Henry, en el apartado sobre «Música y pintura» de su ensayo *Voir l'invisible. Sur Kandinsky* (Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky), cuando destaca el papel que desempeñó la música en la gestación del arte abstracto (2008, p. 134).

Lo que ocurre en la pantalla, en cambio, es extremadamente formal y simétrico. En un número de líneas de colores vivos —el punto de partida—, las intensidades de color cambian, se oscurecen, se aclaran, las sombras se desplazan, en el centro, en un lado, luego en dos lugares, hasta que surgen formas de las líneas, que inicialmente se reflejan en el eje central del cuadro, luego reciben otros ejes especulares, con lo que nuevas figuras crecen a partir de sus secciones de línea en el punto especular mediante una continua expansión especular y se desplazan danzando hasta el borde.

En esta obra interdisciplinar hay algo de ritual, como una danza de templo que se sigue con fascinación en un trance sonoro, en el que los sonidos de trompeta provocan ocasionalmente un sobresalto. El proceso se intensifica con patrones cada vez más complejos hasta el punto de que la expansividad acústica con patrones rítmicos también adquiere una nueva dimensión en la música. Y entonces todo corre simétricamente hacia atrás en la pantalla. Hasta que los patrones de las figuras se reducen a una línea. Y se dice que se rodaron 30.000 secuencias en poco más de 30 minutos concentrados de película. No obstante, el secreto del pintor no está más cerca de ser desvelado. Él mismo dijo una vez que siempre desarrollaba una estrategia diferente para saltar por encima de su sombra. Además, considera que, de todos modos, no se puede pensar mientras se pinta, porque la pintura es una forma de pensamiento. Esta película es una obra de arte en sí misma. Una película de arte abstracto con música en directo.

Moving Picture (946-3) Kyoto Version es la apoteosis inmersiva y experiencial del proyecto *Strip* (Franja), 2011 (CR 920-4) de Richter, en el que comenzó a trabajar en 2010 tras su descubrimiento de herramientas digitales para extraer pinturas existentes para nuevas estrategias artísticas. La serie *Strip* se inició cuando el artista fracturó digitalmente la imagen fotográfica de un lienzo en divisiones progresivamente más pequeñas que luego duplicó o reflejó en superficies expansivas. Este proceso abrió un mundo de nuevas posibilidades que dieron como

resultado la serie de pinturas *Strip* (2011-2016), así como libros, grabados, tapices y *Strip-tower* (2023), una escultura monumental que actualmente se exhibe en Serpentine, Londres.

3. Música que nace de la nada a la cual retorna: de Claude Debussy a Rebecca Saunders

De Claude Debussy a Rebecca Saunders, pasando por Luigi Nono y Salvatore Sciarrino, estos relevantes compositores contemplan como un principio axial que la música nace de la nada (Sciarrino) o el silencio (Saunders) y se extingue de nuevo en la nada (el silencio), a la cual retorna. Es lo que Jankélévitch denomina el doble silencio:

Desde esta perspectiva, se puede distinguir un silencio antecedente y uno consecuente [...]. El doble silencio baña la música de Claude Debussy, que flota en el sereno océano del silencio. *E silentio, ad silentium, per silentium!* Del silencio al silencio, a través del silencio [...].

Mientras que el silencio inicial es promesa, o amenaza, el final designa la nada a la cual la vida retorna. La música nacida del silencio al silencio regresa. *Pelléas [et Mélisande]*, decíamos, está delimitado entre ambos silencios (Jankélévitch, 2005, pp. 200, 201)

El compositor siciliano Salvatore Sciarrino, en su búsqueda extrema de «la percepción de lo imperceptible en sí mismo, hasta el punto de que sonido y silencio se confunden en los confines del silencio, reduce el sonido hasta el susurro por medio de la dinámica musical «*crescendo dal nulla*», «*diminuendo al niente*», «*dal nulla al nulla*» (Sciarrino, 2001, p. 204; Angius, 2007, p. 41; Misuraca, 2013, pp. 73-80). El *crescendo dal nulla* y *diminuendo al niente* en el mismo elemento, que significa inicio desde la nada, realizando una transición lo más sutil posible desde el aire hasta la aparición del sonido, para finalizar otra vez en la nada. En la misma línea que «los confines del silencio» de Sciarrino (Sciarrino, 2013b; Belgiojoso, 2014, pp. 74-93), en una entrevista con Rebecca Saunders a propósito de su composición *Vermilion* (Bermellón), para clarinete en Sib, guitarra eléctrica y violonchelo (2003) / 17', la compositora londinense afirma: «La obra es una serie de gestos, en la que cada uno de ellos emerge del silencio y desaparecen de nuevo en el silencio.» (Chavarria-Aldrete, 2017).

Olivier Messiaen, que definía la música como la «aprehensión de lo inaudible» (Gavoty, 1961, p. 36), que permanecía atento a «los sonidos de lo invisible», «porque creo en lo invisible y en el más allá, creo en la eternidad» —según explicó a Claude Samuel en 1986 (1986, p. 253), dejaba patente su voluntad de revelar lo insondable y su misterio, a pesar de que los medios que para ello utilizó podían ser descritos con precisión y exactitud científicas. A propósito de «Regard du silence» ('Mirada del silencio'), pieza n.º XVII perteneciente a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (*Veinte miradas sobre el Niño Jesús*, 1944), colección de veinte piezas para

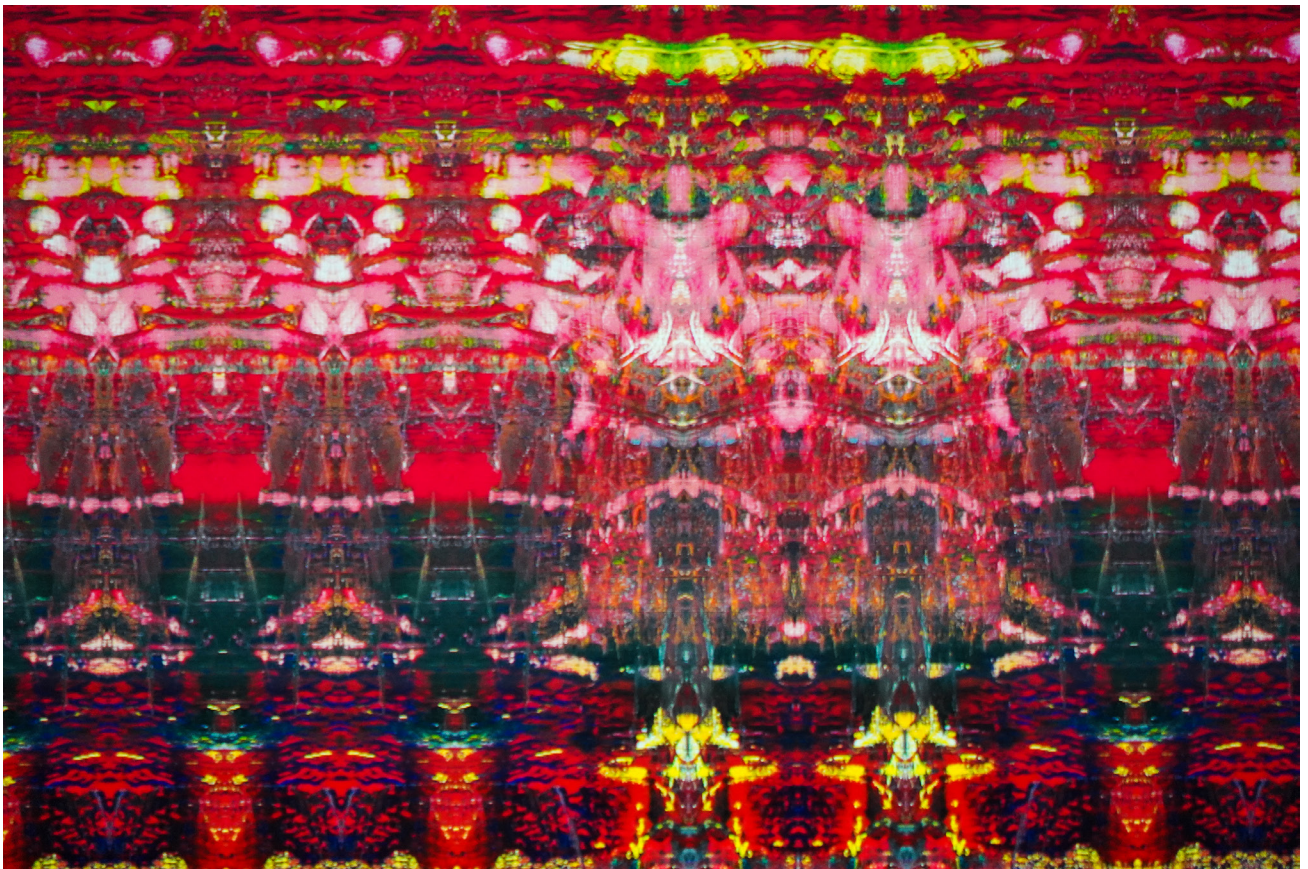
piano de más de dos horas de duración, compuestas en el año 1944, considerada una de las obras más importantes del repertorio pianístico contemporáneo, Messiaen escribe: «Silencio en la mano, arco iris invertido... cada silencio del nacimiento revela músicas y colores que son los misterios de Jesucristo...».

Para Messiaen, los «sonidos y colores» mueven los sentidos más allá del material hacia la inmaterialidad de la fe. Los acordes, que originalmente indicaban la aparición de «sonidos y colores», están al final de «Regard du silence» descritos por Messiaen como «multicolores» e «impalpables»; análogamente, el intelecto se mueve más allá del uso de la razón y en la contemplación infundida descansa en la «noche oscura» de la fe de san Juan de la Cruz. En definitiva, toda esta mezcla de elementos contrapuestos y distantes que podemos escuchar yuxtapuestos en la música de Messiaen, adquiere la unidad de una vidriera gótica construida con cristales multicolores en la que se refleja la luz de lo sagrado, como la que Richter realizó para la catedral de Colonia en el año 2007 con auténtico vidrio antiguo soplado (Honnef, 2019, p. 79).

4. Un color simbólico: Mark Rothko, Gerhard Richter, Rebecca Saunders

Tal como se puede comprobar en las imágenes que acompañan este texto, el rojo es un color relevante en la obra de Gerhard Richter (Figura 4) (Friedel y Storr, 2011). A su vez, Mark Rothko es uno de los artistas visuales que ha sido un referente en la trayectoria creativa de Rebecca Saunders.

Es conocido que la última pintura de Rothko, *Untitled* (Sin título, 1970; acrílico sobre lienzo, 152,4 × 145,1 cm; National Gallery of Art, Washington, D.C.), es un cuadro monocromo rojo. En esta obra abstracta de formato casi cuadrado, los dos rectángulos horizontales de color rojo que la componen, situados uno sobre otro, realizados con bordes suaves y borrosos, están separados y rodeados por un fino borde de color rojo. Aunque vibrante, *Untitled* se ha considerado un presagio del suicidio de Rothko ese mismo año, ya que su atrevido color también evoca la sangre. Rothko utilizaba grandes franjas rectangulares de color para expresar emociones universales, y sus fascinantes pinturas de campos de color provocan empatía y asombro. Sin embargo, sus tonos rojos brillantes destacan en comparación con los marrones, negros y ocre más sobrios de muchas de las obras anteriores del artista. Esto contrasta con otras obras de los últimos veintidós meses de su vida posteriores a su aneurisma, la mayoría realizadas sobre papel. Esta pintura se encontró a solo unos metros de donde el artista se suicidó. El rectángulo de sangre que el cuerpo deja sobre el estudio es la prolongación imperiosa de lo que este cuadro monocromo rojo no reflejaba: la huella íntegra de la convicción firme del sacrificio de sí. Rothko, con esta obra monocroma postrera, bañada con el rojo de la sangre, parece recuperar la idea de sacrificio de la tradición judía:



Y todo esto lo consigna Moisés grabando palabras definitivas y compartiendo la sangre de un sacrificio: la mitad esparcida sobre el altar del dios —mesa monocroma, roja, vacía de imágenes—, la otra mitad derramada sobre el pueblo. Unción dividida, señal de la alianza [Éx 24:1-8]. [...]

Figura 4. Gerhard Richter, Corinna Belz, *Moving Picture (946-3) Kyoto Version (2019-24)*.

Se dará cuenta de que un rojo sobrenatural cae sobre él, rodea sus propios pasos hasta envolverlo de hecho. Entonces se reconocerá a sí mismo como un caminante en el color. Tal vez recordará, ungido de roja luminosidad, la sangre compartida sobre el altar, de cara al Sinaí, para señalar en la historia de los hombres la gran alianza con el Ausente. (Didi-Huberman, 2014, pp. 20-21, 34)

El rojo es un color especialmente significativo en la obra pictórica de Gerhard Richter. Así, por ejemplo, en el cuadro *Abstraktes Bild* (CR 611-2), 1986, la última capa de color arrastrada por toda la superficie del lienzo es de color rojo (Figura 5). Otro ejemplo de la relevan-

cia del color rojo en su obra es la serie de cuadros de gran formato (200 × 200 cm) realizados en 1991 en las que las pinturas se acercan al monocromo rojo (Lebrero Stals y Buchloh, 1994, pp. 147-149). Así, *Abstraktes Bild* (CR 747-1), 1991 (Figura 6). Del mismo año es su cuadro *Abstraktes Bild* (CR 747-4) (óleo sobre lienzo, 200 × 200 cm) (Richter, Buchloh, Gidal y Pelzer, 1993, vol. III, n.p.; Elger, 2002, p. 400; Jenni-Preihs, 2013, p. 199). En estas obras, una última gruesa capa de color rojo brillante, aplicada con técnica de *impasto* al óleo, discurre por la superficie el lienzo. Desde los años ochenta del siglo XX hasta el presente, los cuadros abstractos de Richter, realizados con densas capas de pintura al óleo sin diluir, distribuidas por la superficie del lienzo de forma perpendicular, crean crestas y picos de efecto visual (*impasto*) y musical (*staccato*) que se han convertido en la manera de proceder central del artista. De hecho, la suma del incansable proceso de suma y resta, adición y de sustracción de pintura, se convierte en un registro del tiempo mismo dentro de los estratos de pintura: las innumerables capas de aplicación y erradicación han dejado sus huellas para acumularse y forjar un retrato de la génesis temporal de la presencia por medio de la ausencia.

Tanto en *Abstraktes Bild* (CR 946-3) como en *Moving Picture* (946-3) el color rojo es uno de los más relevantes. Es, asimismo, en todas sus variedades (bermellón, carmesí, cinabrio...), un color referente en la trayectoria musical de Rebecca Saunders. El rojo es el color arquetípico, el primero que el hombre dominó, fabricó, reprodujo y declinó en diferentes matices, primero en la pintura y más tarde en el tinte. Eso le confirió durante largos milenios la primacía sobre todos los demás colores. Y eso explica también por qué en numerosas lenguas una misma palabra puede significar a la vez «rojo», «bello» y «colorido». Es innegable que el rojo desempeño durante mucho tiempo el papel principal, como si estuviera dotado de poderes más o menos mágicos que los demás colores no poseían. Para los alquimistas, el rojo es el color de la piedra filosofal, cuyo nombre significa «la piedra que lleva el signo del sol». Una respuesta se halla sin duda en los dos principales «referentes» de este color: el fuego y la sangre, dos elementos naturales que forman con el rojo una asociación casi inmediata que encontramos en la mayor parte de las sociedades y en todas las épocas de su historia. Color de fuego y de sangre, el rojo es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida. Con la valoración divina del rojo, el simbolismo de la llama precede al de la sangre. Los demás colores también tienen probablemente en la naturaleza uno o varios referentes poderosos, pero lo cierto es que parecen menos universales y menos inmutables. El rojo, en cambio, remite siempre y en todas partes al fuego y a la sangre (Pastoreau, 2023, pp. 31, 38).

Esta serie de obras de Richter tienen su réplica en la importancia que este mismo color ha tenido en la obra de Saunders. En efecto, como el pintor alemán, la compositora británica ha hecho del rojo (carmesí cinabrio, bermellón) un color simbólico especialmente relevante en sus obras: *CRIMSON - Molly's Song 1* (1995); *Molly's Song 3 - Shades of Crimson* (1996); *Cinnabar* (1999); *Vermilion* (2003); *Crimson* (2004/05); paleta de rojos que recuerda a la de Kandinsky en *Über das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte): «rojo saturno, rojo cinabrio, rojo inglés, barniz de granza, en tonos claros y oscuros». Nuestra compositora



Figura 5. Gerhard Richter, *Abstraktes Bild* (Pintura abstracta)
(CR 611-2), 1986. Óleo sobre lienzo, 200 × 160 cm. Colección particular.

toma las palabras de *Über das Geistige in der Kunst*: «este rojo no tolera el frío, perdiendo con él su sonido y su sentido», «el rojo arde, pero en sí mismo» (Kandinsky, 1972, p. 88; Saunders, 2003). En la nota de programa de su composición *Crimson* (2004/05), para piano solo / 21, Saunders escribe: «hacer o volverse carmesí. Sangre roja» (Saunders, 2004/05). En la música de György Ligeti, lo mínimo es la pincelada sonora, individualmente inaudible:

Sucede como en los cuadros de Rothko, donde las múltiples capas de pintura terminan formando un color de unos matices singulares extraordinarios: el rojo, por ejemplo, como en los cuadros de la Tate Modern de Londres. No se llega a ese color único por sustracción, despojo o eliminación. [...] Se trata de una hipersaturación de capas sonoras, formadas por múltiples pinceladas, que cubren la gama entera (del rojo en Rothko, del mi mayor en Ligeti). La micropolifonía permite que ese mi mayor adquiera una materialidad de sonido resultante de pequeñas pinceladas sonoras. (Trías, 2010, p. 492)

Siguiendo con nuestro marco teórico de «ver la música», se puede mencionar aquí a la compositora lituana Justė Janulytė (Vilna, *1982), que vive y trabaja entre Vilna y Milán, que se autodefine como una compositora de «música monocroma». La propia Janulytė ha dicho que su música es monocromática, en el sentido de la palabra que está escrita principalmente para un tipo de instrumento. Dos de sus referentes han sido la pintura casi monocroma de la obra de madurez de Mark Rothko y la micropolifonía, la hipersaturación de capas sonoras, de György Ligeti, tal como ella misma pone de manifiesto en una conversación:

— ¿De dónde viene el término «música monocroma»?

— Por supuesto, el término existe en las artes visuales para describir pinturas monocromas como las obras de Rothko. Pero el término es un poco controvertido porque a menudo recibo reacciones después de interpretar mi música que dicen que no es cierto, y que en realidad es música muy colorida. Cuando te sumerges en un color, empiezas a ver cada vez más todos sus matices, tonalidades y todas las posibilidades de un mismo color. (Janulytė, 2022)

En una entrevista con Saunders, a propósito de su obra *Vermilion* (2003) (Chavarria-Aldrete, 2017), la compositora británica hace referencia a la importancia que el color tiene en el conjunto de su obra —*The Under Side of Green* (1994), para clarinete, violín y piano; *Into the Blue* (1996), para clarinete, fagot, violonchelo, contrabajo, piano y percusión; *Cinnabar* (1999), para violín, trompeta y conjunto; *Albescere* (2001), para doce instrumentos y cinco voces; *Chroma (I–XIX)* (2003–13), para doce a dieciséis intérpretes; *Vermilion* (2003), para clarinete, guitarra eléctrica y violonchelo; *Blaauw* (2004), para trompeta de doble campana; *Crimson* (2004/05), para piano; *Blue and Gray* (2005), para dos bases dobles; *Caerulean* (2011), para clarinete bajo; *Alba* (2014), para trompeta y orquesta; *White* (2015, revisada en 2016), para solo de trompeta

de doble campana— y, como el escritor dublinés, a la significación de los silencios y pausas que habitan en la dinámica interior de sus obras—*Stirrings Still I* (2007), para flauta alto, oboe, clarinete, piano y crócalos con arco; *Stirrings Still II* (2008), para seis intérpretes: flauta alto, oboe, clarinete en A, crócalos, piano y contrabajo; *Stirrings* (2011), para nueve intérpretes: flauta alto, clarinete en A (sistema Boehm), oboe, crócalos (octava alta con 2 arcos de violonchelo), piano (piano de cola), arpa, violín, violonchelo (IV *scordatura*), contrabajo (con cinco cuerdas, V *scordatura*); *Still* (2011), para violín y orquesta; *Still / Aether/ Alba* (2020).

Ya lo había escrito Wassily Kandinsky en un pasaje de *Über das Geistige in der Kunst* en el cual el artista ruso recorre la calidad acústica de los colores para ejercer una influencia directa sobre el alma. Para Kandinsky, la luz espiritual (la sonoridad interior) brota de la libre orquestación de todos los colores en su relación con el amarillo-azul-rojo (1972, pp. 87-88). La paleta de rojos que Kandinsky menciona en este tratado aparece a lo largo de la trayectoria pictórica de Gerhard Richter, así como también en las composiciones de Rebecca Saunders, cuyos títulos hacen referencia a dicha gama.



Figura 6. Gerhard Richter, *Abstraktes Bild* (Pintura abstracta) (CR 747-1), 1991. Óleo sobre lienzo, 200 × 200 cm. Colección particular.

5. «Sin color» (Gerhard Richter), «el lienzo en blanco» (Rebecca Saunders)

«—Marco Blaauw: ¿Estás buscando conscientemente el silencio?

— Gerhard Richter: Sí, pero automáticamente... Silencio.»

(Blaauw, 27/08/2020)

Hay silencio, incluso en el texto, cuando la obra, contradiciendo el destino comunicativo del lenguaje, opone el esoterismo a la hermenéutica, en una palabra, cuando está en silencio. *Unhörbares hörbar machen* (Hacer audible lo inaudible) (Smoje, 2003, pp. 283–322). Un estudio detallado de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy apoya esta teoría.

Vladimir Jankélévitch, en su ensayo *La musique et l'ineffable* (La música y lo inefable), concibe la música como una forma de oración interior, silencio audible (2005, pp. 225, 227, 228–229).

Tanto en la creación literaria (Mallarmé, Beckett, Celan), donde se produce la disolución de la escritura y del hablante mismo, como en la composición musical (Boulez, Sciarrino, Saunders), donde el sonido se desvanece hasta su completa reintegración en el silencio originario, la blancura es una imagen recurrente para designar la Realidad última. Esta albu-ra omnipresente, es la geografía del proceso de autodisolución del individuo en la blancura omnímoda de lo absoluto. Saunders reitera la importancia que en la composición contemporánea tiene el silencio como lienzo sobre el que los sonidos se disuelven. Los sonidos como «manchas en el silencio» (S. Beckett).

En la música de Saunders el discurso se enriquece con una tímbrica muy cuidada, abierta a ámbitos sonoros propios de la improvisación. En sus obras, Saunders concibe el material como una sucesión de objetos sonoros concisos, secos, interrumpidos por periodos de silencio meticulosamente cuidados. Aquí, el silencio se convierte en un elemento tan importante como las propias notas. La relevancia de los sonidos sostenidos, la fisicidad del sonido, que está en sintonía con el último Scelsi (Andlington, 1999, p. 52), es el signo distintivo de esta compositora. En la música de Saunders hay una gran presencia de técnicas extendidas y ruidos, pero la progresión armónica tiene, asimismo, una presencia importante. El ruido y la armonía se complementan en una extensión recíproca, a modo de una *coincidentia oppositorum*. Siempre se mueve Saunders entre instrumentos que permiten amplias resonancias, reverberaciones: clarinete bajo, violonchelo, contrabajo. Blaauw (2004), para trompeta de doble campana / 11', *Blue and Gray* (2005), para dos contrabajos / 9', y, sobre todo, la excelente *Stirrings Still* (2006) —composición homónima de *A vueltas quietas* (1989), el último relato del escritor irlandés (Beckett, 2004)—, para cinco concertistas: flauta contralto, oboe, clarinete en La, crócalos y piano / 11', y *Stirrings Still II* (2008), para seis concertistas: flauta contralto, oboe, clarinete en La, crócalos, piano y contrabajo / 13', son perfectos ejemplos de una música que se mueve entre registros extremos, que prefiere el choque de sonoridades para crear atmósferas densas: «Constantes murmullos, armónicos dobles, microintervalos y un uso muy calculado del espacio y del tiempo, dan una sensación de expansión inmaterial al so-

nido, de transubstanciación de la música en un silencio muy elocuente.» (Yáñez, 18/11/2008). La sustancia del discurso de Saunders no anda lejos, en muchos momentos, de la de Morton Feldman. No es casualidad que sean los mundos de Mark Rothko y Samuel Beckett los que inspiren su universo sonoro. En una entrevista reciente Saunders reconoce, en términos similares a los de Salvatore Sciarrino, que la música nace en el silencio y muere en el silencio (cf. Losseff y Doctor, 2007; Ergal y Finck, 2010; Feneyrou, 2013; Wolf y Bernhart, 2016; Haselböck, 2020, pp. 20–36): «Descubrí el trabajo de Beckett en 1995 o 1996 y me impresionó mucho. [...] No hay música sin silencio: la pieza debe comenzar en silencio y terminar en silencio; sin silencio no tenemos un punto de referencia sonoro.» (Merlin, 2023).

Saunders, en la línea de Sciarrino, con quien comparte la imagen de la herida, en composiciones como *Shadow* (2013; estudio para piano solo / 9') y *Dust* (2017/18, para percusión solista / 25–28'), deriva las sonoridades hacia una disolución final en la nada (Nonnenmann, 2020, pp. 52–70): «*Dust* [...] mostrando la importancia que en la composición contemporánea tiene el silencio como lienzo sobre el que los sonidos se disuelven, alcanzando tan bellos colores, texturas y grados de presencia en su camino hacia la nada.» (Yáñez, 01/03/2021). Saunders, en el texto del programa de *Scar* (Cicatriz) (2018/19), para 15 solistas y director de orquesta / 19', escribe en términos similares a Sciarrino:

El silencio es el lienzo en blanco en el que el peso del sonido deja su huella. En *Scar*, el sonido rasga la superficie del silencio, o despelleja la piel, se acerca y cae en lo oculto. En busca de lo oculto, de lo que yace en el interior.

6. Consideraciones finales

En *Moving Picture (946–3) Kyoto Version* (2019–24) hemos visto la plasmación en la creación contemporánea de la complementariedad de los sentidos a la que apunta el compositor italiano Luciano Berio en su conferencia «Ver la música». Se trataba aquí de «apreciar las ventajas de un ojo que escucha y de un oído que ve» (2019, p. 106). En este sentido, el islamólogo y filósofo francés Henry Corbin, en su ensayo «Del sentido musical de la música persa», afirmaba que «sólo el hechizo musical nos puede hacer presentir y ver, en la medida en que la audición musical [*samā*] llegue a hacernos súbitamente “clarividentes”» (2005, p. 133) por medio de la visión interior directa (persa: *baṣīrat*); cf. «los clarividentes y los ultravisionarios» —a los que alude Vladimir Jankélévitch— que «con esa segunda visión que es la intuición, ven en la oscuridad las esencias invisibles» (2005, p. 227). Los profetas fueron llamados «videntes» (βλέπωντας) (*blépontas*) (2 Re 17:13) y sobre los cambios de los sentidos anímicos de Jacob (la enseñanza que viene por medio del oído) y de Isaac (la evidencia tal como proviene de la vista), véase Filón de Alejandría, *De confusione linguarum* (La confusión de las lenguas), XVI, 72 (2009–2016, vol. III, pp. 45–46, 93). Asimismo, el musicólogo francés Laurent Feneyrou, a partir de la idea de «la Forma imaginal del sonido» que el Luigi Nono tardó encontró en el ejemplar que poseía de la traducción italiana del libro *Corps spirituel et Terre céleste* de Henry

Corbin (1996, p. 157; cf. Nono, 2007, pp. 26, 573), a propósito de la audición espiritual en la música persa, del concierto u *oratorio* interior (*samāʿ*) entre los místicos neoplatónicos persas, habla de la «escucha de lo invisible» (2003, p. 778). Por su parte, el compositor italiano Salvatore Sciarrino titula uno de sus escritos del año 2007: «El color del sonido» (2013a, pp. 41-46). El propio Corbin, como Kandinsky, emplea un terminología musical aplicada al color: así, en un contexto cosmológico, habla de «la *resonancia* de los colores en cada universo» (2003, p. 45). Como ejemplo reciente de esta visión sinestésica, hemos tomado como referente un trabajo interdisciplinar o transversal, *Moving Picture (946-3) Kyoto Version* (2019-24), una instalación inmersiva en filme y música que, partiendo del cuadro de Gerhard Richter titulado *Abstraktes Bild* (CR 946-3) (2016), pintura recreada cinematográficamente por Corinna Belz y complementada a su vez por una composición de Rebecca Saunders, se llevó a término en el templo Kiyomizu-dera de Kioto en 2019. Gerhard Richter siempre se ha sentido atraído por la música clásica —series *Bach* (CR 785) (1992); *Cage* (CR 897-1) (2006) (Wilmes, 2008, pp. 147-153; Elger y Obrist (2009), índice s.v. «Bach», «Cage»; Storr, 2009; Honnef, 2019, pp. 74-77)— que escucha mientras pinta. Richter gusta de comparar el proceso artístico que emplea con el de la música y cita a compositores como Bach, Mozart, Schönberg o Branca como inspiradores del impulso creativo y la fuerza evocadora que necesita para abordar el problema de la construcción y la estructura de sus cuadros abstractos (Lebrero Stals y Buchloh, 1994, p. 26). Por su parte, Rebecca Saunders ha manifestado su interés por la relevancia del color en la obra de Mark Rothko. Ciertas figuras musicales han creado un discurso con el mundo pictórico de Rothko en su obra, como Morton Feldman y su legendaria *Rothko Chapel* (1971), pero también Rebecca Saunders con su pieza *Blue and Gray* (Azul y gris) (el título está tomado del de un cuadro de Rothko de 1962).

El color rojo —Gerhard Richter, *Red* (CR 821) (1994), *Abstraktes Bild* (CR 611-2) (1986), *Abstraktes Bild* (CR 747-1) (1991) (Wilmes, 2008, pp. 139-147); Rebecca Saunders, *Cinnabar* (1999), *Vermilion* (2003), *Crimson* (2004/05), que recoge citas sobre el color rojo de Wassily Kandinsky (1972) y de Derek Jarman (2017) (Saunders, 2003)— se erige en ambos creadores como el color simbólico fundacional sobre el cual construir el tejido visual y sonoro. Sin embargo, en último término, tanto en la audición silente de Richter como en la escucha sonora de Saunders, el silencio constituye un referente esencial. Ambos creadores, sin proponérselo, dan cuenta de la vigencia de la concepción platónica del alma incolora, informe e intangible de Platón y de Plotino. Plotino apuntaba hacia una supraesencia «amorfa» y «aplástica» más allá de lo que tiene forma y color. No obstante, los griegos buscaron, de algún modo, un misterio inaudible por encima de las apariencias acústicas. La música de Scelsi, Ligeti, Nono, Sciarrino o Saunders sería la plasmación de esta utopía. La renuncia paradójica del color —por medio de los (no) colores: negro, blanco y gris—, siempre han desempeñado un papel importante en el arte de la sustracción de Richter. El gris monocromo en la pintura de Richter y el silencio como lienzo en blanco en las composiciones de Saunders, hace que el color de la pintura (la gama de colores rojos presentes en ambos) se reintegre en el «sin color» (Mark Rothko) (Rodman, 1957, p. 95) o en el gris «ni visible ni invisible, equivalente a indiferencia, au-

sencia de forma» (Gerhard Richter) (Elger y Obrist, 2009, p. 92; Spieler, 2005, pp. 8-23) de la Realidad originaria; o bien que el sonido, como en Gustav Mahler (*Sinfonía n.º 9*, con los cinco minutos finales de arrobamiento de Claudio Abbado invocando la sabiduría del silencio... en los cuales se pueden escuchar multitud de sonidos sin instrumentos), Claude Debussy (*Pelléas et Mélisande*) o Salvatore Sciarrino (*Un'immagine d'Arpocrate*) se disuelva en el blanco acromático (Salvatore Sciarrino, Rebecca Saunders) o monocromo (Juste Janulytè) del Silencio primordial, que es su fuente y su término.

Referencias

- Adorno, Th. W. (2006). *Escritos musicales I-III* (Obra completa, 16). Akal.
- Adorno, Th. W. (2011). *Escritos musicales V* (Obra completa, 18). Akal.
- Adorno, Th. W. (2021). *La fonction de la couleur dans la musique. Timbre, musique et peinture, Wagner, Strauss et autres essais*. Contrechamps.
- Andlington, R. (1999). The Music of Rebecca Saunders. Into the Sensuous World. *The Musical Times*, 140(1868), 48+50-56. <https://doi.org/10.2307/1004495> <https://www.jstor.org/stable/1004495>
- Angius, M. (2007). *Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino*. Rai Libri.
- Belgiojoso, R. (2014). Aux limites du silence. À l'écoute de Luciano Berio, Luigi Nono et Salvatore Sciarrino. *Lettere Italiane*, 66(1), 74-93.
- Berio, L. (2019). *Un recuerdo al futuro*. Acantilado.
- Blaauw, M. (27/08/2020). „Wenn ich Musik höre, fallen mir Bilder ein“. Gerhard Richter im Gespräch mit dem Trompeter Marco Blaauw. Mediathek Berliner Festspiele. „[Wenn ich Musik höre, fallen mir Bilder ein](#)“
- Butin, H. y Gronert, S. (Eds.). (2004). *Gerhard Richter. Editions 1965-2004. Catalogue raisonné*. Hatje Cantz.
- Chavarria-Aldrete, B. (2017). Entrevista/Interview Rebecca Saunders. https://www.youtube.com/watch?v=_aelD1yA4q8
- Chrétien, J.-L. (1997). *La llamada y la respuesta*. Caparrós.
- Corbin, H. (1996). *Cuerpo espiritual y Tierra celeste. Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Siruela.
- Corbin, H. (2003). *Templo y contemplación. Ensayos sobre el islam iraní*. Trotta.
- Corbin, H. (2005). *El Imam oculto*. Losada.
- Didi-Huberman, G. (2014). *El hombre que andaba en el color*. Abada.
- Elger, D. (2002). *Gerhard Richter, Maler*. Dumont.
- Elger, D. y Obrist, H. U. (eds.). (2009). *Gerhard Richter. Writings 1961-2007*. D.A.P./Distributed Art Publishers.
- Ergal, Y.-M. y Finck, M. (Comps.). (2010). *Écriture et silence au XX^e siècle*. Presses Universitaires de Strasbourg.
- Feneyrou, L. (Dir.). (2003). Dramaturgies négatives. En L. Feneyrou (Dir.), *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX^e siècle* (pp. 735-780). Publications de la Sorbonne.
- Feneyrou, L. (Dir.). (2013). *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino*. Centre de documentation de la musique contemporaine.

- Filón de Alejandría. (2009–2016). *Obras completas*. Trotta.
- Friedel, H. y Storr, R. (2011). *Gerhard Richter: Red/Yellow/Blue. The BMW Paintings*. Prestel.
- Gavoty, B. (1961). Who Are You, Olivier Messiaen? *Tempo*, New Series, 58, 33–36. <https://www.jstor.org/stable/944251>
- Haselböck, L. (2020). «Wie klingt die Stille?». Klangräume und Klangdramaturgie bei Rebecca Saunders. En U. Tadday. (Ed.), *Rebecca Saunders. Musik-Konzepte* (pp. 20–36). Neue Folge, IV, 188/189.
- Henry, M. (2008). *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Siruela.
- Honnef, K. (2019). *Gerhard Richter*. Taschen.
- Jankélévitch, V. (2005). *La música y lo inefable*. Alpha Decay.
- Janulyté, J. (2022). Entretien exclusif avec. Une introduction à la Musique monochrome. Entrevista realizada en mayo de 2022 por Éric Denut. Éditions Durand Salabert Eschig. [Entretien exclusif avec Justè Janulyté - Une introduction à la musique monochrome](#)
- Jarman, D. (2017). *Croma. Un libro de color*. Caja Negra.
- Jenni-Preihs, M. (2013). *Gerhard Richter und die Geschichte Deutschlands*. LIT Verlag.
- Kandinsky, W. (1972). *De lo espiritual en el arte*. Barral.
- Klee, P. (1987). *Diarios 1898–1918*. Alianza.
- Lawlor, R. (2024). El número pitagórico como forma, color y luz. En Ch. Bamford. (Ed.), *Pitágoras y la ciencia sagrada* (pp. 283–317). Atalanta.
- Lebrero Stals, J. y Buchloh, B. H. D. (1994). *Gerhard Richter*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Losseff, N. y Doctor, J. (Eds.). (2007). *Silence, Music, Silent Music*. Ashgate.
- Merlin, A. (2023). Rebecca Saunders : la musique à fleur de peau. Entretien par Arnaud Merlin. <https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2023/06/rebecca-saunders-la-musique-a-fleur-de-peau/>
- Messiaen, O. (1977). *Recherches et expériences spirituelles*, Notre-Dame de Paris, 4 de diciembre de 1977. Leduc.
- Messiaen, O. (1986). *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Pierre Belfond.
- Misuraca, P. (2013). «Dal Nulla al Nulla». La poétique du Vide de Salvatore Sciarrino. En L. Feneyrou. (Dir.), *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino* (pp. 73–80). Centre de documentation de la musique contemporaine.
- Nonnenmann, R. (2020). Musik um Nichts. Rebecca Saunders' Traditionen, Routinen, An- und Widersprüche. En U. Tadday. (Ed.), *Rebecca Saunders. Musik-Konzepte* (pp. 52–70). Neue Folge, IV, 188/189.
- Nono, L. (2007). *Écrits*. Contrechamps.
- Pastoreau, M. (2023). *Rojó. Historia de un color*. Folioscopio.
- Richter, G. (2011). *Patterns. Divided Mirrored Repeated*. Walther Koenig.
- Richter, G., Buchloh, B. H. D., Gidal, P. y Pelzer, B. (1993). *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné 1962–1993*. 3 vols. Hatje Cantz.
- Rodman, S. (1957). *Conversations with Artists*. The Devin-Adair Company.

- Saunders, R. (2003). *Vermilion*. [Vermilion — Rebecca Saunders — Composer](#)
- Saunders, R. (2004/05). *Crimson*. [Crimson — Rebecca Saunders — Composer](#)
- Saunders, R. (2018/19). *Scar*. [Scar — Rebecca Saunders — Composer](#)
- Saunders, R. (2019/20). *Moving Picture 946-3*. [Moving Picture 946-3 — Rebecca Saunders — Composer](#)
- Sciarrino, S. (2001). *Carte da suono* (1981-2001). Cidim-Novecento.
- Sciarrino, S. (2013a). La couleur du son. En L. Feneyrou. (Dir.), *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino* (pp. 41-46). Centre de documentation de la musique contemporaine.
- Sciarrino, S. (2013b). Le son et le silence. En L. Feneyrou. (Dir.), *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino* (pp. 81-84). Centre de documentation de la musique contemporaine.
- Sholl, R. y Maas, S. van. (Eds.). (2017). *Contemporary Music and Spirituality*. Routledge.
- Smoje, D. (2003). L'audible et l'inaudible. En J.-J. Nattiez. (Dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1 (*Musiques du XX^e siècle*) (pp. 283-322). Actes Sud, Cité de la musique.
- Spieler, R. (Ed.). (2005). *Gerhard Richter. Ohne Farbe = Without Color*. Museum Franz Gertsch, Hatje Cantz.
- Storr, R. (2009). *Gerhard Richter. The Cage Paintings*. Tate Gallery Publications.
- Trías, E. (2010). *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg.
- Wilmes, U. (Ed.). (2008). *Gerhard Richter. Large Abstracts*. Hatje Cantz.
- Wolf, W. y Bernhart, W. (2016). (Eds.). *Silence and Absence in Literature and Music*. Brill.
- Yáñez, P. (18/11/2008). Rebecca Saunders, la incansable exploradora. *Mundoclásico.com*. <https://www.mundoclasico.com/articulo/12017/Rebecca-Saunders-la-incansable-exploradora>
- Yáñez, P. (01/03/2021). Solo (1) Rebecca Saunders. *Mundoclásico.com*. <https://www.mundoclasico.com/articulo/34422/Solo-1-Rebecca-Saunders>