

STAI

Emanuel DImas de Melo Pimenta

concierto-instalación

2025

comisariada por Roberta Semeraro con Giovanna Cicutto

Palazzo Bollani

Venecia 2025

dedicada a Helena Bacardí y Roberta Semeraro

en memoria de mi querido amigo René Berger (1915-2009), ¡en su 110 aniversario!

Venecia 2025

*¿Qué sucede cuando la comunicación, tal y como la conocemos hoy en día, rivaliza con la velocidad de la luz?**

René Berger (1970)

en Esthétique et mass media – Sélection de cours et des actes du colloque « Art, technologie et communication », 1970-1972

*Para mí, la esencia de la escultura es la percepción del espacio, el continuo de nuestra existencia.**

Isamu Noguchi

*El material de la música es el sonido y el silencio. Integrarlos es componer.**

John Cage

** traducido por Emanuel Pimenta*

STAI es la palabra prehistórica indoeuropea (conjunto lingüístico extinto hace unos 20 000 años) que es una de las raíces más remotas del término *stone*, piedra.

La piedra es el primer signo de la obra de Helena Bacardí, a quien está dedicada la instalación-concierto.

La pieza tiene una duración de 60 minutos y funciona en *bucle*, por lo que no tiene fin. Y, en este caso concreto —la exposición de Helena Bacardí en el Palacio Bollani de Venecia—, debe ser una instalación que cree un paisaje sonoro.

Hay que prestar atención no solo a la calidad del sonido, sino también a su intensidad: lo suficientemente baja como para funcionar como ambiente, sin monopolizar el momento.

Lo más importante es la escultura de Helena Bacardí. La música no debe impedir ni perjudicar los pensamientos, las conversaciones ni los momentos de silencio. Debe funcionar como una especie de delicado telón de fondo que, en su delicadeza, interactúa con las obras y las personas.

Una cuestión conceptual importante de la exposición es la diferencia entre la piedra y el mundo digital desmaterializado en el que vivimos. Tenemos a la escultora y los robots, la piedra y el ser humano, el sonido y el silencio, el ser y el no ser, dualidades que conforman a cada uno de nosotros.

Por otro lado, de forma directa o no, la obra de Helena Bacardí se ha desarrollado a lo largo de muchos años en torno a la curva. No la curva barroca, con un único punto de fuga, sino la curva abierta, cuyo orden es de naturaleza no lineal e infinita. El mismo principio que llevó a los antiguos egipcios a determinar el círculo —a través de la expresión π — como la imagen por excelencia de la energía cósmica y, por lo tanto, sagrada.

Helena Bacardí pertenece, así, a una estirpe de pensadores del universo no verbal que une, en un panorama que está más allá del espacio-tiempo, a creadores como Isamu Noguchi y Auguste Rodin o Henry Moore, Oscar Niemeyer o Eero Saarinen, o incluso John Cage, todos ellos trabajando con la curva infinita, sin un único y preciso punto de fuga, y de este modo la apertura al descubrimiento permanente, al azar.

La piedra es un interconector temporal por excelencia, mientras que lo virtual es la ausencia de tiempo, lo efímero, el tiempo real.

Más allá de la curva infinita, aquí Helena Bacardí también opera la paradoja de lo material y lo virtual, lo natural y lo artificial, lo humano y, nos atreveríamos a decir, lo sobrenatural, creando una nueva paradoja en un mundo donde el pensamiento mágico parece desaparecer rápidamente.

Así, la exposición, comisariada por Roberta Semeraro, es una profunda reflexión sobre estas dimensiones de lo real. De este modo, tenemos a la artista actual, Helena Bacardí, que trabaja la piedra y los robots, el ser y el no ser, y al mismo tiempo también tenemos a Miguel Ángel Buonarroti, transportado desde hace unos quinientos años, como una especie de fantasma iluminado, virtual y materialmente presente con su trazo, con su mano, con su dibujo.

Se trata de un universo cuya complejidad nos recuerda la estructura de un laberinto de espejos.

La composición surgió de la imagen de tal complejidad.

La partitura musical —como he venido haciendo desde los años setenta— se realiza dentro de la Realidad Virtual, alterando la estructura lógica del discurso musical. Así, tenemos lo material y lo inmaterial, como ocurre con la piedra y los robots, con el tiempo presente y el tiempo de Miguel Ángel, o con lo natural y lo artificial.

Las partituras gráficas virtuales —en este caso, tetradimensionales— pueden ser aún más precisas que las partituras musicales convencionales, como explico en mi libro *Música — Una breve historia del pensamiento musical occidental*, publicado en 2014.

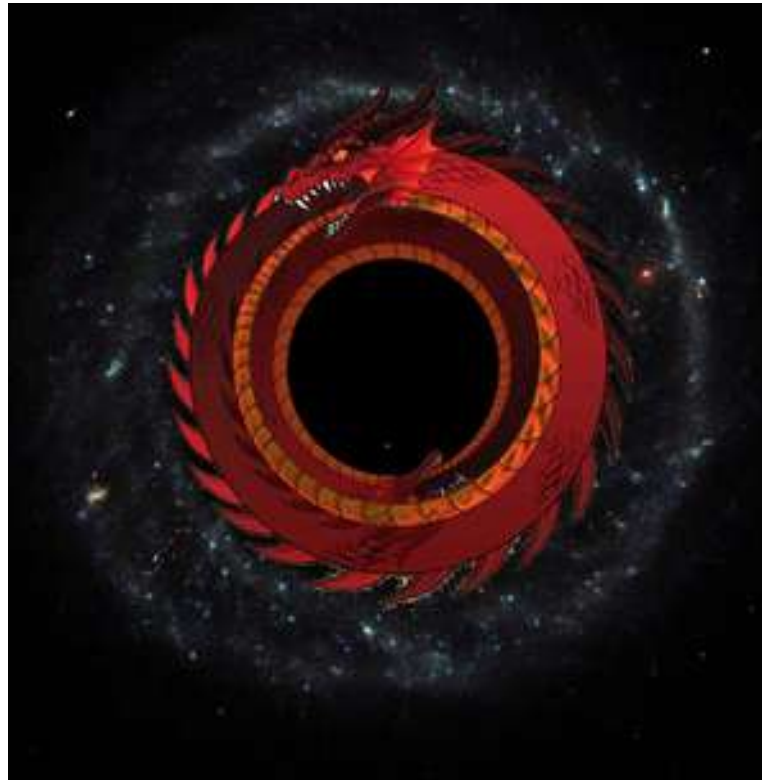
STAI se estructura básicamente en tres grandes movimientos simultáneos y paradójicos.

Desde principios de la década de 1980, muchas de mis composiciones se estructuran en torno al número tres, porque se basan en la estética zen: *ten, chi, jin*. Esto también ocurre en STAI.

La partitura virtual que, en este caso, da forma y unidad al discurso musical, es la imagen tetradimensional de sonidos de piedras girando en torno a dos continuos, uno mayor y otro menor, uno con más intensidad, otro con menos, uno más fuerte, otro más piano, como si hicieran clara referencia a una doble figura del ouroboros, la mítica serpiente de origen egipcio que se devora a sí misma. Por lo tanto, es un doble de un doble.

En su hermoso poema *Ébauche d'un Serpent*, iniciado en 1916, hace unos 110 años, el poeta francés Paul Valéry, que vivió entre 1871 y 1945, trata a la serpiente como una imagen del pensamiento, como demostró tan brillantemente el gran poeta concreto brasileño, otro querido amigo, Augusto de Campos, en su libro *Paul Valéry: A Serpente e o Pensar*, publicado en 1984. El pensamiento es siempre autofágico, sea cual sea.

La serpiente como pensamiento, aquí duplicada, da la forma esencial de la composición a partir del conflicto entre el número cuatro y el número tres, que en la Antigüedad Clásica indicaban, respectivamente, la dinámica de la vida y el pensamiento, la razón, el *ratio*.



partitura virtual

Por un lado tenemos el sonido de la piedra, o de las piedras girando alrededor de todo, lo que constituye un primer gran movimiento. Este sonido, o sonidos, surge de una pregunta: cuando cae una piedra, con forma irregular, ¿cómo cae? ¿Qué sonidos produce? Al ser irregular y dura, la piedra caerá y generará diferentes sonidos en diferentes momentos. Esta irregularidad es de naturaleza no lineal, impredecible y abierta, como las curvas dibujadas por Helena Bacardí.

Aquí, en esta composición, trabajamos con piedras muy pequeñas que caen juntas en un entorno determinado. Los sonidos de las «caídas» o impactos de estas pequeñas piedras se grabaron y se transformaron en datos digitales, virtuales. Por lo tanto, la piedra se ha desmaterializado a través de sus propios sonidos.

Al igual que había hecho muchos años atrás en otra composición, *Stones*, de 1987, también aquí he utilizado para este fin un interesante instrumento musical indígena de la Amazonia brasileña. Se llama «pau de lluvia». Es un tubo fabricado por los indígenas, con fibras vegetales entrelazadas o en el interior de un tronco de madera, donde miles de piedras pequeñas «ruedan» cuando lo giramos y caen de forma impredecible de un lado a otro de su interior, obedeciendo al enigma infinito de π .

Instalé micrófonos dentro de este tubo, que registraron los sonidos de las piedras pequeñas «cayendo» cuando movíamos el tubo.

Estos sonidos fueron luego desmaterializados y transformados en datos digitales. La densidad de la masa de sonidos producida por las pequeñas piedras se transformó temporalmente, pero siempre manteniendo las mismas relaciones entre los datos. Estos sonidos desmaterializados se transformaron luego en otros sonidos, de otros objetos, pero artificiales, y controlados por una especie de robot: un ordenador.



pau de lluvia

De esta manera, una estructura original constituida por el azar dibujado por las pequeñas piedras adquirió una nueva dimensión.

Estos sonidos recorren todo el concierto, «girando» por la sala, «sin tiempo», ininterrumpidamente.

Curiosamente, durante la transición de los sonidos al sistema digital, algunos elementos se transformaron en repeticiones regulares, que decidí mantener para alimentar los paradoxes.

Este es el primer movimiento.

El segundo gran movimiento se basa en una obra del genial compositor renacentista Josquin des Près, que vivió entre 1450 y 1521 aproximadamente. Josquin des Près también fue cantante, y muchos de sus contemporáneos lo consideraban el cantante más importante de la época.

En 1477, a los veintisiete años, Josquin formaba parte del coro de René de Anjou, que había sido rey de Nápoles entre 1435 y 1442. En 1480,

ya rico y famoso, viajó por Italia con el cardenal Ascanio Sforza. Sirvió al papa Inocencio VIII, que ejerció el pontificado entre 1484 y 1492. También sirvió al papa Alejandro VI, que fue líder de la Iglesia entre 1492 y 1503. Además, sirvió a Luis XII de Francia y a Ercole I d'Este, duque de Ferrara.

Michelangelo Buonarroti vivió entre 1475 y 1564. Cuando nació, Josquin des Près tenía veinticinco años. La relación de Michelangelo con el papado comienza, de hecho, en 1505, dos años después de que Josquin sirviera a Alejandro VI, cuando Michelangelo tenía treinta años.

La presencia de Josquin des Près en el Vaticano fue intensa, al igual que lo sería la de Miguel Ángel.

Josquin des Près sería conocido como el «Miguel Ángel de la música». Sus contemporáneos lo llamaban «Príncipe de la Música».

En 1567, el diplomático, matemático y filólogo italiano Cosimo Bartoli escribió: «De Josquin se puede decir que fue, en la música, un monstruo de la naturaleza, como lo fue nuestro Michelangelo Buonarroti en la arquitectura, la pintura y la escultura».

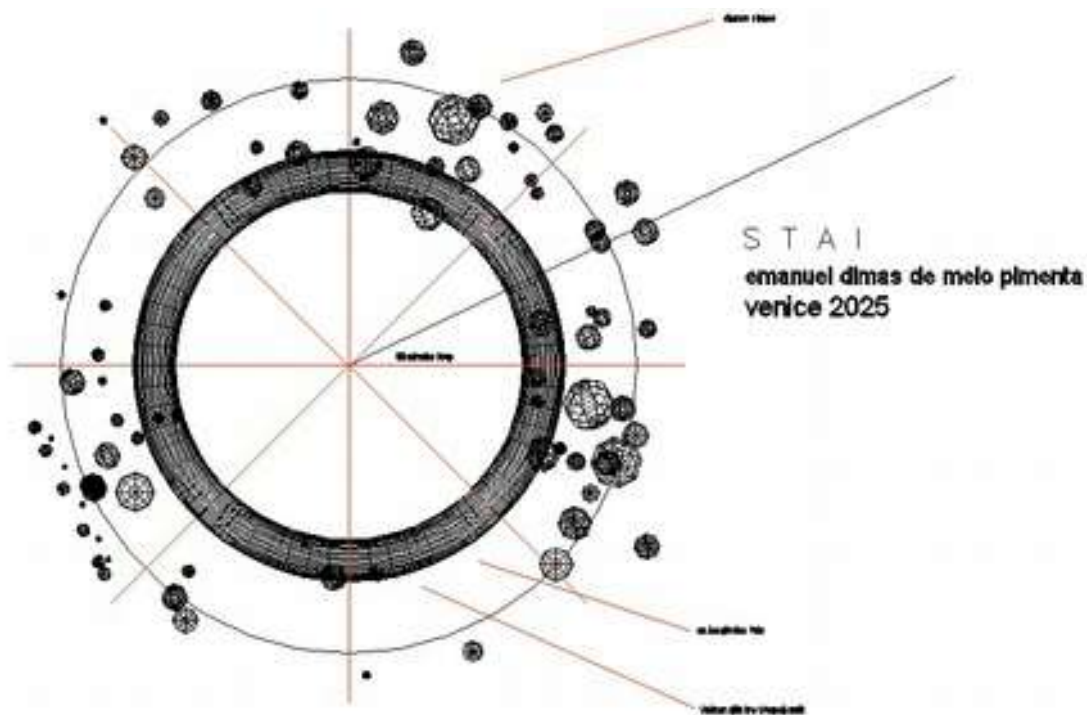
No conocemos testimonios de ninguna relación personal entre Josquin y Miguel Ángel, pero es absolutamente cierto que uno conocía bien la obra del otro y, muy probablemente, se conocieron personalmente.

En 1515, cuando Josquin tenía sesenta y cinco años, a seis años de su muerte, compuso una pieza, en mi opinión inusual y misteriosa: *Praeter rerum seriem*.

Esta composición fue escrita para seis voces: soprano, dos contraltos, un tenor y dos bajos. Se trata de una distribución de voces muy orientada a las frecuencias más graves, lo que no era habitual. Cuando las frecuencias eran graves, se decía que se trataba de algo misterioso. El misterio provenía de esas frecuencias. Así, es como si se dibujara un misterioso laberinto de sonidos.

Se trata, por tanto, de una música vocal, para canto, y sus últimas palabras son:

*La providencia de Dios
que dispone todo
de forma tan dulce
eleva tu nacimiento
a un misterio.
¡Salve, Madre nuestra!*



partitura musical virtual, mapa

Este segundo movimiento de STAI es una completa deconstrucción y reconstrucción de la pieza de Josquin des Près. Además de cambiar el orden de los sonidos, lo que era canto humano se transformó en sonidos electrónicos, artificiales.

El nuevo orden de los sonidos pasa a estar definido por principios paratáticos, es decir, por una lógica de coordinación, como la curva abierta e infinita. De este modo, la estructura original de la música original —como la melodía, la armonía o el ritmo— desaparece, pero, misteriosamente, permanece una extraña conexión con la obra original de 1515.



Dentro de la realidad virtual

El tercer gran movimiento, mucho más sutil, una especie de sombra del primero, una especie de sombra del ouroboros, está directamente relacionado con el Vaticano, un espacio tan importante tanto para Josquin como para Miguel Ángel.

El espacio físico del edificio del Vaticano fue intensamente compartido tanto por Josquin des Près como por Miguel Ángel Buonarroti.

La Capilla Sixtina, originalmente conocida como *Capella Magna*, fue construida por el papa Sixto IV entre 1473 y 1481. Josquin tenía entonces unos veinticinco años. Entre 1508 y 1512, Miguel Ángel pintó el techo de la capilla. Josquin tenía entonces cincuenta y ocho años.

El tercer movimiento se elaboró a partir de grabaciones anónimas de los sonidos de los pasos de personas caminando por el edificio del Vaticano en el siglo XX, unos quinientos años después de que Josquin y Miguel Ángel vivieran en ese espacio.

Pero este tercer movimiento es casi imperceptible, extremadamente sutil, con sonidos casi inaudibles.



Así, tenemos tres grandes movimientos, un primer movimiento «circular» con sonidos de piedras, un segundo movimiento basado en la misteriosa composición de Josquin des Prés y un tercer movimiento con el caminar de las personas en el edificio del Vaticano.

El concierto-instalación tendrá lugar en el espacio de la exposición, el Palacio Bollani, un antiguo palacio del siglo XII que fue residencia del célebre poeta, escritor y dramaturgo Pietro Aretino (1492-1556), que habría sido modelo de Miguel Ángel para la figura de San Bartolomé en la escena del

Juicio Final, en la Capilla Sixtina. En 1944, el palacio fue alquilado por un breve periodo de tiempo por Filippo Tommaso Marinetti, que fundaría en Venecia su asociación futurista. John Ruskin conocía bien el palacio y escribió sobre él.

En 2017, siempre con la curaduría de Roberta Semeraro, el gran artista y querido amigo Marco Agostinelli y yo hicimos cerca de este palacio un importante homenaje a la baronesa Lucrezia De Domizio Durini, que colaboró con Joseph Beuys durante varios años y con quien desarrollé numerosos proyectos comunes a lo largo de treinta y dos años.

Es en este fabuloso espacio donde ahora se celebra la exposición de Helena Bacardí, para la que me han invitado a componer un concierto-instalación.

Conocí a Helena Bacardí a través de su marido, otro querido amigo, el antiguo actor y escritor Graves Kiely, allá por los años noventa en la ciudad de Nueva York.

Helena es una persona tímida, silenciosa, con un profundo universo interior. Su silencio, su quietud, parecen ser una defensa frente a un mundo cada vez más frívolo y volátil.

El silencio de las curvas infinitas de su obra, tan fuertemente ligada a la naturaleza, me recuerda una reflexión de John Muyr, genial filósofo de los bosques, que vivió entre 1838 y 1914: «El poder de la imaginación nos hace infinitos».

