



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

---

---

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

MUSICA Y PINTURA.

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADA EN ARTES VISUALES  
P R E S E N T A :  
SUSANA ALFARO HERNANDEZ

DIRECTOR DE TESIS: MTRO AURELIANO SANCHEZ  
CO-DIRECTOR DE TESIS: MTRO. LUIS NISHIZAWA FLORES

COYOACAN, MEXICO, D. F.

ENERO 2001



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tesis ma  
1

1977  
1978

enumerao

1

La música nace cuando la palabra calla porque no sabe qué decirle a la muerte.

*Carlos Fuentes*

A MIS PADRES, *In memoriam*

Concepción y Zacarías,  
les agradezco mi existencia  
y por todo lo que soy,  
gracias.

A MI ESPOSO, *In memoriam*

Manuel Enríquez Salazar,  
por su amor  
que sirvió para alentarme  
a encontrar mi camino.

A MI ABUELA MATERNA, *in memoriam*

Adelaida Rojas Arellano,  
por su ejemplo de trabajo,  
valentía y coraje  
para enfrentar la vida .

Coyoacán,

# INDICE

## INTRODUCCION

2.- MUSICA, EXPRESION DE ORDEN DIVINO	1
2.1 Música Celestial	
2.2 La Dualidad de lo vocal y lo instrumental	
2.3 Retorno a la Antigüedad	
2.4 Cambios morfológicos de los Instrumentos	
3.- LA SEDUCCION	14
3.1 La música y sus alegorías	
3.2 El oído y su representación	
3.3 Los Vanitas	
4.- LA EJECUCION MUSICAL Y SU REPRESENTACION	24
4.1. "Tiempos" y tiempo	
4.2 Relaciones recíprocas	
4.3 El espacio de la música	
4.4 Debussy	
4.5 Scriabin	
5.- LOS PRINCIPIOS ESTETICOS DEL "JINETE AZUL"	36
5.1 Kandinsky	
5.2 Categorías formales de Kandinsky	
5.3 Sonidos y Colores	
5.4 Kandinsky y Schoenberg	
6.- AFINIDADES DE PERCEPCION	45
6.1 Artistas musicalistas	
6.2 El instrumento musical y su aura	
6.3 El color y el ritmo	
6.4 Robert Delaunay	
6.5 Matisse, el ritmo y la danza	
6.6 Fernand Leger, contraste y disonancia	
6.7 Albert Gleizes medida, cadencia y ritmo	
7.- SONIDO GESTO Y CALIGRAFIA	57
7.1 Paul Klee	
7.2 Los ritmos de Mondrian	
7.3 El serialismo	

<b>8.- LA ICONOGRAFIA MUSICAL</b>	<b>68</b>
8.1 Erik Satie	
8.2 Los Futuristas	
8.3 Marcel Duchamp y la música	
8.4 Man Ray	
<b>9.- IMAGEN-POESIA SONORA</b>	<b>78</b>
9.1 Artistas Mexicanos	
<b>CONCLUSION</b>	<b>83</b>
<b>ANEXO</b>	<b>85</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>87</b>

## INTRODUCCION

El camino del arte es largo, sinuoso e infinito, con muchos obstáculos, pero también con una infinidad de posibilidades, vertientes y satisfacciones que enriquecen y estimulan el trabajo diario del creador.

La búsqueda, la experimentación, los éxitos y los fracasos se involucran con la curiosidad del artista, quien no cesa de descubrir su mundo interno o el universo que lo rodea, desde las cosas más simples de lo cotidiano hasta lo más complejo, como la ciencia o la interrelación de un arte con otro, aparentemente incompatible por su propia naturaleza.

La oportunidad de conocer dos universos tan amplios como son los de la pintura y la música - hablando de mi paso por la Escuela Superior de Música (cinco años) y las experiencias ahí vividas (ver anexo) así como la convivencia diaria con un compositor y, más tarde, el ingreso a la Escuela Nacional de Artes Plásticas- provocaron en mí una serie de inquietudes y preguntas que exigían respuesta. Las musicales se iban aclarando, pues existen muchos músicos actuales, en lo que a la música de concierto se refiere, que han abordado el tema de la música y la pintura asociándose con artistas visuales para crear obras en conjunto. Pero, ¿los artistas visuales se han cuestionado esta relación?. Por supuesto que sí; incluso hay pintores que tocaban algún instrumento, como Paul Klee.

Así se inició la búsqueda de textos y ejemplos que me permitieron abundar sobre el tema y aclarar muchas de las interrogantes que surgieron sobre la relación música-pintura

La idea de fusionar lo pictórico y lo musical debe verse como un sueño o quizá como una ilusión.

Los pintores y los músicos occidentales se han estado observando unos a otros por siglos y han visto incansablemente probar un arte por el camino del otro, intentando resolver la aparente contradicción entre tiempo y espacio. ¿Buscaban posiblemente superar las limitaciones inherentes a cada forma de expresión.? En cuanto caminemos a lo largo de estas líneas, que nos muestran los diferentes caminos que los artistas inquietos han recorrido en busca de esa intersección entre las artes visuales y la música, iremos descubriendo la riqueza y variedad, así como la evolución, del manejo de este tema, de acuerdo a la época, período artístico y sensibilidad de cada individuo.

Más allá del esfuerzo sistemático de los pintores en esta búsqueda de paralelos, hay, en la historia occidental, un deseo permanente, de alcanzar por un momento, el trascender los límites del conocimiento, escudriñando consecuencias más complejas a fin de establecer conexiones entre los campos de la percepción. Sin duda, un interés tan sustentado y perseguido de varios modos, no puede ser el resultado de una mera curiosidad intelectual, ni de un interés en lo puramente anecdótico, o en el aspecto especulativo del tema.

Este texto habla precisamente de las vivencias y experiencias que nos permiten conocer a través de la historia del arte y sus protagonistas, las muy diversas y, en ocasiones, audaces aventuras en busca de una realidad aparentemente virtual y de carácter forzosamente individual.

Asimismo, veremos en este trabajo cómo en la relación entre el arte pictórico y el arte auditivo, nunca han dejado de cuestionarse entre sí, pues provoca una tensión esencial entre los conceptos de tiempo y espacio, consideradas como dos fuerzas complementarias inevitables, y rechaza cualquier separación de las dos.

A principios del S. XVI, la pintura relaciona la ejecución musical con el acto de escuchar, subrayando que la conexión entre ambas acciones es el llamado poder de seducción.

En diversas regiones, la música se ajusta o se une a la pintura para crear una armonía donde la aristocracia y la burguesía se han representado a sí mismas tocando música.

Se dice que la música es el espejo de la virtud, reflejando lo que la vida podría ser, o también el espejo de la vida, una expresión de lo que la vida realmente es. Así se establece esa tensión que, indiscutiblemente, contradice el ideal perseguido de representar lo intangible.

La ejecución de la música depende de una coincidencia de acciones y actitudes, cada una de las cuales irá dependiendo del período, estado de ánimo y circunstancia del artista, irá conectada, en ese momento, a una actitud mental y visual. Esta cadena de eventos involucra: la ejecución vocal e instrumental, la escritura musical, el acto de escuchar e incluso el aura inmaterial de una composición. Es un reto para cualquier artista intentar transferir algo de la musicalidad de una voz o de un instrumento, por medio de luz y color y sus gradaciones de una apariencia física, a través de un arte cuya esencia es no sonora. Y vemos cómo las formas de esta conjugación han cambiado constantemente, de acuerdo a la evolución entrelazada de los dos lenguajes artísticos. Ahora son precisamente las contradicciones actuales entre la función y los modos de comunicación de la música y las artes visuales, las que alientan la apariencia de ciertos abismos favorables a la reflexión creativa. Un pintor inclinado a atrapar algunos fenómenos de los aspectos musicales, debe, a toda costa, evitar ser seducido por las apariencias reales o virtuales.

¿Qué técnica o propuesta artística puede pretender crear un puente de conexión, que una o separe las dos formas de expresión?

¿Y no sería preferible preservar la tensión tiempo-espacio fuera de la incompatibilidad específica de los dos dominios, de tal manera que el cambio pueda asumir, por sí mismo, una forma dinámica más convincente?

Las respuestas pueden ser tan diversas como la individualidad de los artistas, pues se trata de apreciaciones muy personales. Como podrá verse a lo largo de este texto, las inquietudes y enfoques del mismo tema se abordan de manera muy particular de acuerdo a la época, temperamento, gusto e intereses del propio artista.

Al reunir estos ejemplos a través de la historia del arte occidental, se pretende dar una idea a los estudiantes de arte y público interesado, de lo infinitas que pueden ser estas experiencias dentro de la actividad musical o pictórica y demostrar que esta inquietud no es nueva, sino que surge desde mucho tiempo atrás.

Busca, también, enriquecer la cultura de los jóvenes con una información específica de otros aspectos de la pintura para, de alguna manera, inquietarlos e invitarlos a que participen en otras disciplinas artísticas como base fundamental en su formación integral como artistas.

La búsqueda de una bibliografía especializada para la realización de este trabajo fue lenta, ya que, desafortunadamente, no eran muchos los textos en español que existían al respecto en 1991. El proyecto de este trabajo empezó ese año, cuando terminé la parte académica de la carrera de Licenciada en Artes visuales. Por coincidencia, ese mismo año viví durante unos meses en Estados Unidos, asistiendo a la Universidad de California en Los Angeles (UCLA), lugar donde descubrí los primeros textos que me ayudarían en esta investigación.

La mayoría de los libros están escritos en inglés y otros pocos en francés y no fueron únicamente textos de artes visuales, sino también de música y músicos. Más adelante, tuve charlas con compositores como Manuel Enríquez, Mario Lavista y Roberto Sierra, compositor puertorriqueño, quien me explicó del fenómeno de la sinestesia en la música. También me entrevisté con el escultor Federico Silva, entre otros.

En México se ha investigado poco y escrito menos aún sobre el fenómeno de la relación música-pintura, caso contrario al de Francia, donde existe un centro de investigación dedicado a la iconografía musical a través de la historia del arte europeo. Por ello me parece importante abordar este tema como materia de mi tesis de grado, como una aportación a la comunidad universitaria quien podrá encontrar en este trabajo, no sólo, un panorama cronológico de los trabajos y propuestas de pintores involucrados con la música, sino también, una bibliografía que pueda servir de pauta a futuras investigaciones, trabajos o escritos sobre este tema.

Quiero expresar un agradecimiento especial a todos mis maestros que me acompañaron a lo largo de los años de escuela en esta maravillosa experiencia del arte.

A José de Santiago quien fue el primero en conocer este proyecto y apoyarme con sus consejos, a Aureliano Sánchez, mi asesor de tesis, a mis sinodales Luis Nishizawa, Salvador Herrera, Jorge Chuey y María Luisa Morales.

A Claire Rydell, por su valiosa ayuda en la localización de bibliografía durante mi estancia en Los Angeles.

A Aurelio Tello, por su valiosa ayuda en la corrección de los textos de Introducción y Conclusión de este trabajo.

Gracias a todos mis amigos que me han acompañado en los últimos años y que han compartido conmigo sus experiencias artísticas, tanto musicales como pictóricas. Gracias a Manuel Enríquez y a mi madre por alentarme en todo momento.

## *MUSICA, EXPRESION DE ORDEN DIVINO*

En la tradición cristiana, durante la Edad Media, la intención de las artes fue favorecer la contemplación y glorificar el mensaje divino; aquí se comparten, los principios de la armonía generada por un orden superior y el modelo de la creación humana. La ciencia de los números, es el común denominador que une a las prácticas artísticas con un modo orgánico e *incambiable*. Las mismas proporciones que reglamentan el orden musical, se encuentran conforme a los diferentes niveles del orden del mundo, aún en los movimientos de los planetas. De acuerdo con el tratado del Siglo VI, del filósofo latino Boethius "De Institutione Música", el fenómeno de las proporciones numéricas es tomado como la raíz más fuerte de la teoría musical. Las proporciones espaciales de la geometría y las temporales de la música, responden a la misma necesidad intrínseca.

Todo fenómeno basado en un orden numérico elemental en los reinos de la vista y el sonido, deben crear una impresión de orden y equilibrio, lo cual en todo momento, comunica una sensación de plenitud y de concordancia con las leyes del Universo. El simbolismo puede de esta forma, ser visto como si se impusiera a la ciencia de la música, cuyas tradiciones esotéricas muestran algo en común con aquéllos que construyen catedrales o los que hacen ventanas de vidrio emplomado.

Se ha observado, por ejemplo, que el espacio de los pilares en los monasterios se relaciona muy de cerca con los grados de la escala modal (un modo es una escala de sonidos separada por intervalos que son generalmente impares). Las mismas proporciones que se aplican a la arquitectura, empezando con la combinación de cuadrados y rectángulos \_este ejemplo puede verse en los planos de un arquitecto como Villard de Honnecourt en el siglo 13\_ regirá también la organización melódica. En esta organización musical existen intervalos predominantes de una octava, es decir de un Do al siguiente Do o de un Re al siguiente Re en forma ascendente o descendente.

Boethius distingue 3 categorías de música:

Música Mundana - Es la armonía que preside el movimiento de los cuerpos celestes, la sucesión de las estaciones del año, y la cual algunas veces se ha llamado la música de las esferas; aquí el término Armonía deberá ser entendido en el sentido griego de la palabra, esto se refiere a su

relación con la escala musical y no con el hipotético sonido proveniente de la mezcla de vibraciones producido por el movimiento de los planetas.

Música Humana - Consiste en el equilibrio entre cuerpo y alma y busca la armonización entre el hombre y el mundo.

Música Instrumentalis - La cual consiste en la imitación de la naturaleza por medio del arte y sus instrumentos.

A partir de estas clasificaciones, surgieron a través de los siglos infinidad de especulaciones que no solo tocaron al arte musical en sí sino también la manera de representar la música en la pintura.

Uno de los aspectos esenciales de la música medieval de occidente es el paso de la Monodía, en la cual todas las voces siguen el mismo movimiento y son escuchadas al unísono, a la Polifonía. La Polifonía implica una independencia relativa de las voces con la melodía y la rítmica. Esta práctica que fue creciendo con complejidad es contemporánea con el crecimiento de las comunidades urbanas y las funciones dentro de la sociedad y alcanzaría su mayor florecimiento con el nacimiento de la arquitectura gótica.

En la edad Media, el "oído" era considerado superior a la "vista" ya que éste podría elevarse sobre las apariencias materiales y penetrar tanto en la mente como en el alma.

La influencia de Boethius y el Neoplatonismo se entendió a lo largo del siglo XV entre los artistas y humanistas Italianos. Por ejemplo, en 1436 Guillaume Dufay compuso un motete para la inauguración de Domo de Brunelleschi en Florencia, en el cual puede observarse una relación idéntica sobre todas las proporciones formales, la relación y distribución de la duración en la partitura musical por un lado y las proporciones de varias partes del edificio y su Domo .

La danza formó parte también de lo que los teóricos consideraban Música, música para los ojos, decían.



Susana Góngora

## LA MUSICA CELESTIAL

La representación de la "Música Celestial" llegó a favorecer el tema en los comienzos de la Edad Media. Ya en el siglo VI, el libro dedicado a este tema de Isidoro de Sevilla, propone una forma de distribuir los instrumentos, cada uno de acuerdo a sus características, entre los santos y los ángeles. Para resaltar así una orquestación idónea a la Gloria de Dios. En el Siglo XIII Jacques de Voragine relata cómo el Apóstol San Mateo transformó Etiopía con la ayuda de los ángeles tocando el órgano noche y día. Los ángeles reemplazan a la musas también, cuando ambos vienen a regular el movimiento de las esferas o para orquestar las grandes festividades del Paraíso, entre las que sobresalen "La Ascensión de Cristo", "La Asunción de la Virgen y su Coronación" y, algunas veces, trayendo bienestar a ciertos santos.

Representados como cantantes al principio, los ángeles llegaron a ser gradualmente grandes instrumentalistas, a principios del Siglo XIII y especialmente en el Siglo XV en Italia y Flandes, en ésta última disfrutaron de un excepcional desarrollo en el campo de la teoría musical bajo los auspicios de los duques de Burgundy. Estos mediadores angelicales entre los reinos del cielo y la tierra permite a la música trazar un área sagrada en forma circular, cuyo centro esta ocupado normalmente por la Virgen o por Jesús.

Los ángeles en jerarquía de siete órdenes, nueve coros o tres triadas, son requeridos para expresar el silencio divino en himnos, cuyas resonancias inmatereales sostienen en un sentido, una promesa implícita de iluminación. Sin embargo ya desde el siglo V y VI se hace una advertencia en contra de las imágenes pintadas en los lienzos, de que éstas puedan resultar demasiado hermosas o sensuales. Dichas imágenes no deberían convertirse en el objeto de culto a la idolatría, sino rendirse ante la esencia espiritual para lo que fueron llamadas a representar. Son de hecho, nada más que símbolos que significan un mundo superior y no pueden tomar su lugar como otro símbolo, aunque su función sea hacer visible lo invisible, dar consistencia a lo intemporal. Ya que la música es el mediador que presagia la inminencia de lo divino; así los ángeles asumen de manera precisa, su papel de mensajeros y heraldos de la reprobación de Dios, la cual es específica a ellos. La presencia de la trompeta es reveladora. Ya que desde la época de los griegos ha sido función propia de este instrumento metálico, el anunciar y marcar los grandes eventos religiosos y militares. El material del cual está hecha y la actitud del ejecutante, debe asumir que la proyección del sonido significa una conjunción de elementos y una manera muy cercana de asociación entre el aire y la tierra. En cualquier evento, la música a la que los ángeles dan su gloria, es la ciencia que sirve a la

elevación del espíritu. Era así como se tenía que interpretar la iconografía de Angeles en las pinturas de esa época.

La evolución de las artes visuales hasta el Renacimiento, permite seguir la emancipación gradual de la práctica instrumental muy de cerca y descubrir las tensiones que han estado presentes entre los diferentes géneros musicales. El número de escenas describiendo conciertos de ángeles se incrementa constantemente después del Siglo XIV. Se puede observar que predominan los instrumentos de cuerda, así como la presencia del órgano. Esto parece denotar que el tema de la "Coronación de la Virgen" ha incorporado la más antigua de las armonías de las esferas, las perspectivas espirituales del cristianismo imponiéndolo con una visión cósmica.

En su "Virgen y el Niño con Concierto de Angeles" (1515), Mathias Grunewald (1475-1528) expresa la jubilosa intensidad de la música de las esferas, por medio del contraste y la transición de los colores. Para Johannes Itten, "la música celestial empieza en el punto donde las manos de los ángeles sostienen el arco..." Es por eso que Grunewald ha pintado en este punto preciso una armonía notable de las más fuertes variaciones de los tonos contrastantes de fríos y cálidos. El ángel más grande tocando una especie de viola/bajo está pintado en ligeras modulaciones de fríos y cálidos variando desde el cálido rubio dorado del cabello, a los rosas cálidos y fríos, los claros y oscuros de las ropas y los tonos violeta claros a los azul-verde y verdes, el amarillo de las ropas que cubren los pies del ángel, podemos apreciar el despliegue de colores, de acuerdo al orden en el que aparecen en el círculo cromático".

Sin duda, aún si los instrumento representados se refieren a un período preciso de la historia de la música en general, no sin ciertos anacronismos considerando el asunto del tema expuesto, ellos parecen sugerir el principio general de la glorificación de lo divino, a través de sonidos de una forma que trascienda cualquier expresión musical particular. Estas orquestas sublimadas y corales parecen estar atrayendo nuestra atención nuevamente hacia el silencio primordial. Para la música terrenal en ese caso, debe no ser más que un eco débil del concierto inmemorial de la gran sinfonía cósmica pintada para la posteridad.

La presencia de diversas familias instrumentales son testimonio de una gran diversidad de intenciones, las cuales no están necesariamente gobernadas por un criterio musical. Más allá de lo verosímil de la práctica musical, la importancia llevada sobre la representación visual de un instrumento, da mayor valor a la homogeneidad del grupo de los siete ángeles del Apocalipsis o a los nueve coros angelicales.

Independientemente de las épocas del repertorio, uno necesitaría imaginar las sonoridades de los instrumentos representado, mientras se intenta entender en la suavidad de los materiales utilizados en su construcción y su manera de atacar una nota, hasta que punto ellos están asociados, por su elección, con los eventos plasmados. Los instrumentos de

boquilla o lengüeta, con las escenas de Navidad, por ejemplo; los de cuerda, con el mundo sobrenatural, tales atribuciones son igualmente repetidas en la partitura misma. En términos generales, sólo podemos maravillarnos ante la inmensa variedad de instrumentos medievales y del Renacimiento, los cuales se encuentran ilustrados en la iconografía.

Frecuentemente es difícil determinar cuanto se le atribuye a la imaginación del artista, a la intención meramente decorativa (un instrumento, sin duda, puede ser disfrazado al punto donde su función acústica llegue a ser incierta) o aún, bastante simple darle un gusto de rareza. En el concierto de ángeles que aparece en "The Fountain of Grace" de Jan Van Eyck, se nota la presencia de la trompeta marina, un instrumento de dos metros de alto, con dos cuerdas tocadas en un arco, desde el cual uno podría solamente dibujar armónicos. Este instrumento, conocido algunas veces en Francia como el "violín de las monjas", era tocado verticalmente. Si aparece horizontalmente en la pintura, es obviamente para modificar el ritmo visual. Cualquier salida de la autenticidad instrumental ocurre para la motivación de algún efecto visual, o para promover la concepción de espacio y volumen que el pintor desea desplegar.

Las pinturas de conciertos de ángeles se encuentran en número creciente, así como las propagaciones del culto a María; sin embargo, la propagación de la "Leyenda Dorada" también jugó un papel como el de la Sagrada Conversión del arte veneciano, en la que la representación de grupos instrumentales es numerosa y variada. Algunos están más cerca del mundo real y expresan una mirada humanística. En este caso, la selección de los tonos instrumentales es con frecuencia intencional, aún si algunas consideraciones puramente plásticas, el principio de la simetría, por ejemplo, llaman a la duplicidad de las familias instrumentales y a una disposición de los músicos en el espacio, el cual no está relacionado con ningún criterio realista.

Uno distingue algunas aproximaciones dentro de la pintura de instrumentos musicales: el primero es imitar tan cercano como sea posible los instrumentos en uso durante el período representado; el segundo, es utilizar los instrumentos del momento al que se alude en su forma más perfecta; tercero, un pintor podría inclinarse, por supuesto, en el extraño y misterioso aspecto de un instrumento que sólo existe en su imaginación, aquí el instrumento se convierte en una creación híbrida o una mezcla que pide elementos prestados de varios instrumentos familiares. En este caso, debemos imaginar cuáles podrían ser sus sonoridades. Algunos pintores dan la glorificación del mensaje divino en forma visionario, los instrumentos imaginarios reunidos por Gaudensio Ferrari ofrecen un testimonio de tales poderes de la imaginación.

El "Concierto de Angeles" ejecutado por Ferrari (1533-1534), para el domo de la Iglesia de Saronò, está lleno de referencias explícitas y al mismo tiempo da lugar a la imaginación. En 50, de los 116 ejecutantes

representados, pueden apreciarse tocando varios instrumentos, en los cuales, la profusión o abundancia de detalles, relacionados con las actitudes y posiciones de las manos, revelan el amplio conocimiento sobre la técnica instrumental de Ferrari. Aún más, existe también una mezcla de instrumentos, mitad violín mitad flauta, que representa en forma poco usual, dos maneras de producir sonidos. Tales instrumentos no son sólo fantasía visual, aunque podrían no corresponder con exacta fidelidad a los instrumentos existentes. Ferrari también fue escultor y arquitecto, esto lo pudo haber ayudado a concebir el aparente volumen de sus instrumentos.

Un pintor también puede contribuir al diseño de un instrumento, como lo hizo Filippino Lippi (1457-1504) en el caso del tambor Vasco el cual aparece en su "Asunción de la Virgen" y llegó a ser el más familiar de los instrumentos populares franceses; un ángel virtuoso es mostrado golpeando las cuerdas del instrumento que descansa sobre su brazo izquierdo mientras que su mano izquierda sostiene la punta de un Galoubet, una especie de flauta. Lippi también introduce un instrumento de percusión de metal, se trata de una forma híbrida situado entre el sistrum y el triángulo; todo esto muestra un gran cambio entre los instrumentos de cuerdas, donde la música popular y la escolástica se encuentran codo con codo.

La manera en que los músicos angelicales están dispuestos en el espacio, indica la dimensión espacial en la música, que normalmente está relegada a un lugar secundario en el occidente, aunque considerando los aspectos armónicos y rítmicos que son de primera importancia. Estos "conciertos" de hecho permiten que se conciba una manera de destacar las familias instrumentales que desafían las exigencias y costumbres relacionadas con la ejecución de la música, o mejor aún, que ignora las restricciones impuestas por las leyes de la física y la acústica. Todo se ve más abierto para un mayor deleite de nuestro oído interno. La combinación de los tonos instrumentales resulta más diversificada, el agrupamiento de los músicos en el espacio es infinitamente más variado que cualquier cosa que nosotros podamos encontrar en el mundo real. Nos vemos a nosotros mismos cara a cara con una partitura musical inacabable en constante crecimiento.

## LA DUALIDAD DE LO VOCAL Y LO INSTRUMENTAL

La Reforma en la Iglesia, vio a los instrumentos musicales con la más alta sospecha, sino es que con clara hostilidad. Pues éstos marcaban muy claramente sus orígenes paganos y como resultado podían no solamente reforzar la inmoralidad y la sensualidad licenciosa. La música instrumental fue señalada, pues siempre tenía lugar en los festivales de orgías. Calvino en Génova condenó “las melodías compuestas para el placer de los oídos” y todo lo que estuviera visiblemente relacionado con la danza, únicamente los cantos de los Salmos en unísono eran aceptables en el templo. Lutero que era más indulgente, tolero el uso del arpa y vio la música como un “regalo de Dios y no del hombre, a través de la cual toda cólera, impunidad y otros vicios, son olvidados”, tanto como permanezca simple y accesible a la ejecución colectiva. Por esta razón, a los ojos de Lutero, lo coral llegó a ser un arma contra Satanás.

Durante la Contra-Reforma y de acuerdo a las reglas del Concilio de Trento, todos los instrumentos asociados con la “música mundana”, fueron prohibidos, con excepción del órgano, cuyo uso sin embargo, fue regulado estrictamente. A través del siglo XVI, la mayoría de los ángeles serían cantores, mientras esperaban el día en que los rigores de la censura dimitieran.

Esta dicotomía interna de la música presionada desde la antigüedad, está aparente aún en la geografía de los Países Bajos, dividida entre las influencia del norte y del sur.

En el Norte del siglo XVII, una región protestante que abrazó la forma de vida calvinista, la música expresó lo temporal, lo transitorio. En el sur católico, a fines del siglo XVI, se observa entrelazar la tradición gótica con las ideas humanistas propagadas por la Contra-Reforma. La música, por su capacidad de contribuir a la glorificación de Dios, es vista una vez más como el símbolo y esencia de la eternidad. Por lo que, con la Contra-Reforma, los viejos valores morales podrían ser desplazados a cierta magnitud, como resultado de una interpretación ligeramente diferente a los textos evangélicos. Una lectura del versículo del Evangelio según San Lucas: “Benditos aquéllos que oyen la palabra de Dios y la guardan”, hizo posible que se garantizara el gran valor al sentido de escuchar; esto, en su momento, tendría un efecto muy positivo en el estatus de la música. La representación de los cinco sentidos asumiría un alcance metafísico. Mientras tanto, la música fue descrita como capaz de consolidar la armonía dentro de la familia, como se muestra en las pinturas de esa época.

Alrededor de 1560, bajo la influencia del Manierismo Italiano y el Humanismo Florentino del Renacimiento, religiosamente se encaminó al arte a experimentar algunos cambios decisivos. Michiel Coxcie y Jan Gossaert pintaron de ahí en adelante escenas, en las que las partituras musicales existentes pudieran ser mostradas en la pintura, el motete "Caecilia Virgo" de Clemens non Papa, por ejemplo, en el cuadro *Santa Cecilia*, de Coxcie. El texto del motete fue intencionalmente relacionado con el tema que el pintor deseaba desarrollar. La decisión de representar la parte vocal de la soprano, más que la del tenor, por ejemplo, podría significar la intención de identificar a la persona representada con un particular registro vocal. Una complicidad empieza a verse entre los grabadores como Jan Sadeleer o Martín de Vos; y compositores, como Daniel Raymond, de Lieja o Rolando de Lassus, en cuyos motetes puede verse añadir un toque musical definido a la materia visual.

Las alusiones al arte de la música llegaron a ser más precisas e individuales cuando la Era Barroca vino a establecerse firmemente. La música evocada ya no es etérea por más tiempo, sino una práctica relacionada con un tipo de composición que presiona la vitalidad de las técnicas de la época y el peso del momento actual. Incluso los rostros refieren con creciente frecuencia a las personas vivientes. Así, en *Las Bodas de Cana* del Veronese (1528-1588), el hombre y la mujer que están sentados alrededor de Cristo en la mesa principal, incluyen al Rey Francisco I, a la Reina María de Inglaterra, a Carlos V y al Sultán Solimán I. Al centro podemos ver al pintor tocando la viola da braccio, mientras Tiziano toca el contrabajo; Bassano, la flauta y Tintoreto, la viola. Un reloj de arena puesto sobre la mesa, recuerda uno de los aspectos fugaces del tiempo, el cual es celebrado por la música; mientras Cristo, preside los alimentos y se prepara para la realización de su primer milagro, así se personifica el horizonte de la eternidad.

## RETORNO A LA ANTIGÜEDAD

El Renacimiento estuvo marcado por un creciente interés en la antigüedad griega. Los pintores empezaron a atribuir un *nuevo status* a su arte. Si hasta la Edad Media había sido considerado como un oficio, se hizo imperativo de ahí en adelante, reconocerlo como un "arte liberal", con la capacidad de tratar con grandes ediciones intelectuales y espirituales.

La música con su alto grado de generalidad, su íntimo dominio de número y proporción, es claramente de una esencia matemática, como lo declaró Pitágoras, poniéndola paralelamente a la aritmética, a la geometría y la astronomía en el *quadrivium*. La naturaleza de la especulación en el arte del sonido tuvo un impacto obvio sobre las bellas artes. La escala musical, por ejemplo, ofrece una medida de formas, por la cual se toman las propiedades del cosmos. Esto dice Andre Chastel: "el punto de fusión entre el alma del hombre y su ambiente físico". La música por consecuencia ocupa un lugar central en las artes y la cultura. "Qué es aquello que exalta la belleza de la *Venus y el Organista* y la envuelve en su poesía" pregunta Chastel en un pasaje dedicado a la pintura de Tiziano, "si no es el ejecutante del clavicordio". El arte de la pintura está lleno de conciertos, instrumentos y cantantes que incitan al espectador a complementar lo que él ve en el reino de los sonidos, vemos: vociferaciones, risas obscenas (Bruegel), gestos expresivos, gritos, quejas, miradas misteriosas; inquisitivas....

Se podría decir que el siglo XVI vivió en medio del ruido, la conjunción de la vista y el oído parece ser una constante en este período; sin embargo, es en el arte de la música que las modalidades de la sensibilidad contemporáneas se rinden en lo que se refiere a los asuntos visuales.

Numerosos ejemplos de esculturas griegas y sarcófagos en los que se representan instrumentos musicales, han venido a nosotros gracias a los dibujos de los siglos XV y XVI. Raphael, entre otros, comisionó a dibujantes para hacer un gran número de dibujos que servirían como base documental para su *Parnasus* (1510-1511), con Apolo y las musas, que se encuentra en el Palacio del Vaticano en Roma.

En su dialogo della música antica a della moderna (1581), Vincenzo Galilei se refiere no solamente a las fuentes de la antigüedad, sino también a la reconstrucción de los instrumentos antiguos, por artistas florentinos de su época. Al recordar la forma de la lira, él incita al lector a estudiar la estatua de Orfeo de Bandinelli. Así empezó un diálogo ocasionalmente caprichoso entre dos períodos remotos. Además de la figura de la música representando una de las artes liberales, otras figuras de la mitología greco-romana fueron

retomadas para su uso en tal cantidad que rivalizaron con los conciertos de ángeles: Apolo, Hermes, Orfeo, Atenas, las musas, entre las que destacan: Calíope, Erato, Euterpe .

Los grandes torneos musicales de Apolo llegaron a ser el tema favorito con la publicación de 1477 en Venecia, de la *Metamorfosis de Ovidio*. Es particularmente intrigante notar en qué forma y para qué propósitos esas figuras han sufrido una distorsión con respecto a los documentos arcaicos que fueron copiados, más o menos con cierta exactitud. En ciertos casos, el objeto original ha sido sujeto de una estilización o ha sido embellecido para obtener un mejor efecto visual. De hecho, ha llegado a representar un soporte a la imaginación de los artistas o ha dado nacimiento a nuevos instrumentos, cuyas propiedades podrán haber sido modificadas del original, en forma significativa. Qué importancia tiene que el instrumento visualmente recreado sea actualmente extraño a las normas de construcción que lo harían plausible, de ahí en adelante para el artista fue más importante fundir la apariencia del instrumento y el mensaje alegórico que quería transmitir. Y así lo natural de la distorsión y el espacio entre el instrumento real ostentado y la representación que hace el artista del mismo, nos lleva a entender algo más profundo del significado de la referencia musical, mientras se sobrepasa una mera alusión anecdótica. La trompeta sostenida por Euterpe en el Parnassus del Vaticano, realizado por Raphael -el atributo común de Euterpe y Calíope- bastante inconsciente de si, combina elementos de la antigua Roma con otros elementos del arte contemporáneo, como la campana del instrumento (la boquilla brillante de un instrumento de bronce), lo que permitió al espectador del Renacimiento identificar la creación de Raphael con el símbolo de la fama. El punto es descubrir dónde la credibilidad de los instrumentos en términos del contexto histórico evocado, converge con el mismo impacto instrumental en términos simbólicos.

Los cinco instrumentos representados en los frescos de Raphael refieren modelos arcaicos y contemporáneos, aunque ninguno de los cinco corresponden a algún modelo conocido. Es como si el pintor hubiera marcado deliberadamente sus distancias con respecto a todas las referencias realistas y restrictivas; de este modo sobrepasaría cualquier particularidad histórica para dar un mensaje más general. Para un artista que desea expresar la potencia fértil de un mito, debe permanecer seguramente más allá de la lógica lineal del tiempo cronológico.

La obra de Raphael procura una tensión entre Cristiandad y Antigüedad, Teología y Poesía, la Fe y la Razón.

La posición de las manos parece también haber sido corregida, para no reflejar de esta manera los requerimientos de ejecución de la actualidad como si el artista hubiese buscado ejecutar el aspecto restrictivo y material de la técnica de la música, lo mejor sería hacer uso de la naturaleza teatral de un gesto o guardar algo de la naturaleza transitoria del fenómeno musical. Por esta razón, no hay duda que las manos de Santa Cecilia parecen revolotear sobre el teclado de un clavicordio en la pintura de

*Rubens*, la cual transmite un sentido de ligereza, más que el acto de oprimir las teclas que requiere de una mayor tensión y contracción. El número de cuerdas en la *lira da braccio* puede cambiar para comunicar un mensaje simbólico. En el *Parnassus* de Raphael, por ejemplo, hay nueve cuerdas en lugar de siete, siendo la referencia el número de musas denominadas por Apolo y también los nueve modos arcaicos definidos por Zarlino en su *Institutioni harmoniche*, publicada en Venecia en 1558.

## CAMBIOS MORFOLOGICOS DE LOS INSTRUMENTOS

Innumerables suposiciones se han hecho de los numerosos nombres de los instrumentos. Una lista de adjetivos para designar el tipo de instrumentos podrían, por si mismas, ilustrar la amplitud de las variaciones morfológicas efectuadas a través de los siglos. Hay con frecuencia desviaciones radicales del diseño original. A pesar de su similitud fonética, la *Kithara*, el *Cithern*, la *Cítara*, el *Sistro* y el *zither* son instrumentos bastantes diferentes en tamaño forma y materiales. Las divergencias entre la lira de la antigüedad y la lira da braccio, la cual se encuentra frecuentemente en las representaciones de Apolo y Orfeo, son bastantes considerables, lo más significativo es sin duda, el hecho de que la última se toca con una boquilla.

Consideraciones formales particularmente otorgadas a las artes visuales y la interacción entre implicaciones emblemáticas y alegóricas han llevado a la creación de un gran número de instrumentos híbridos, capaz de estimular la imaginación de un constructor de instrumentos o de un músico. En los frescos que decoran la capilla *Strozzi en Santa Maria Novella*, en Florencia, *Filippino Lippi* pintó tales invenciones como la lira-guitarra, en el cual añade un cuello a la *Kithara*, para hacer posible el obtener distintas notas sobre la misma cuerda. Uno podría, sin duda, comprometerse a estudiar la lenta evolución a través de la cual un instrumento dado, gradualmente se transforma en otro y finalmente llega a ser bastante opuesto al instrumento que originalmente fue. De ahí, que en el curso del Siglo XVI, indiscutiblemente de una década a otra, uno puede ver la forma de un violín emergiendo de algo como la *lira da braccio*. Los dos instrumentos

aparecen todavía juntos en el fresco *Saronno* de Ferrari. Un testimonio invaluable que abarca la primera mitad del siglo, que toca la iconografía musical en general y la evolución del violín en particular.

Una razón para la abundancia excepcional de formas instrumentales es encontrarse en el hecho de que la estandarización de los instrumentos de cuerda no ha sido todavía realizada; un instrumento como la *lira da braccio*, por ejemplo, podría asumir las formas más variadas de acuerdo a los deseos del cliente o al antojo del creador, aún al punto de adoptar la apariencia de una cabeza de caballo.

## LA SEDUCCION

Fue en este período que el papel de la música giró a través de un cambio decisivo. La música ya no fue empleada por más tiempo para magnificar el orden divino, tanto como lo fue para sostener una interrogación moral, en los efectos del placer de una sociedad, cuyo refinamiento se convirtió en una ostentación creciente.

A principios del Siglo XVI, la pintura mezcla la ejecución musical con el acto de escuchar, subrayando que la conexión entre ambas acciones es el llamado poder de seducción. Con bastante frecuencia una mujer joven, la personificación de la música, se muestra tocando el laúd; a su lado están colocados otros instrumentos y partituras, ya sean legibles o no. La dualidad de las funciones de la música naturalmente permanece como el tema fundamental. La música, la cual designa la más pura armonía, es vista así, bajo las facciones más obviamente seductoras de una mujer joven. Cuando *Bartholomeus Van der Hells* la muestra tocando un Theorbo, especie de laúd, mientras una viola da gamba descansa en el primer plano. ¿No podría uno imaginar que un participante espontáneo levantará el instrumento para ejecutar un dueto de la partitura mostrada a los ojos del espectador?

De esta manera la ejecución de la música esta asociada bastante intencionalmente con los placeres de los sentidos. En su "Alegoría de la Música" (1595-1596), *Caravaggio* coloca una figura de cupido detrás del ejecutante de laúd sosteniendo un racimo de uvas, así evoca las alegorías de *Bacco*, tan frecuentemente asociada con la música. Un violín sobre el primer plano de la pintura aparece una vez más, para incitar al espectador a tomar su lugar en el concierto. En términos de una interpretación alegórica, Cupido podría ser una representación de la borrachera (por el racimo de uvas); la juventud sosteniendo la partitura musical, el dominio de la técnica de la armonía; mientras que la figura central, colocada de manera conspicua en esta composición, sugiere la totalidad del arte de la música con la conjunción de estos tres aspectos de la experiencia humana. En el "Ejecutante de Laúd" (1594) de *Caravaggio*, la partitura que el músico está ejecutando es claramente legible. Es un madrigal de *Jacques Arcadelt* "Voi Sapete Ch'io v'amo" ("Tú sabes que te amo"), una pieza conocida por el Cardenal del Monte quien comisionó la pintura. La partitura cerrada, aparentemente se refiere el violín descansando sobre la mesa. La melancólica expresión de la joven, sugiere una sensación de soledad; el ramo de flores, la fruta y la jarra se presentan como todos los placeres, tan fugaces, como un momento musical, o la juventud y la delicadeza de una adolescente.

También podemos ver el refinamiento con el que *Caravaggio* usualmente pintaba las manos de sus músicos, tal vez con el fin de dar

énfasis a sus músicos y sugerir que ellos y su instrumento eran una sola identidad..

## LA MUSICA Y SUS ALEGORIAS

La música y el amor se mezclan en "*Venus y el Organista*" de Tiziano. El músico gira sus ojos al cuerpo femenino de Venus, como resultado de que la música por sí misma se identifica con el deseo sexual. De acuerdo a un adagio citado por Vasari, el amor fue siempre la compañía de la música. En los paisajes de Arcadía de Tiziano o en sus representaciones de Venus, la flauta barroca personifica la poderosa presencia de la naturaleza, siempre inseparable del conocimiento carnal. En "*Las Tres Edades del Hombre*" de Tiziano, la armonía y la complicidad de la pareja son expresadas por la doble presencia de ese instrumento bucólico, descendiente del aulos. Las manos de la joven representan la edad de la seducción y la fertilidad y al igual que su pareja también sostiene una flauta barroca, la impresión de comunión entre ambas figuras parece ser resaltada.

El *Concierto Campestre* de Tiziano (también atribuido a Giorgione), es una de las pinturas más ricamente alegóricas del periodo. Sintetiza todo en uno, el conflicto y a la vez el complemento entre los instrumentos de aliento y de cuerdas, de la música escolástica y la música popular. La pintura presenta 4 figuras: dos hombres y dos musas; uno de ellos vestido a la manera veneciana, podría tratarse de un músico de la corte, él ha tocado algo recientemente en el laúd, el otro es un pastor, tiene los ojos fijos en el instrumento y parece reflejar en el rostro algo que acaba de escuchar. Ninguno de los dos mira a las mujeres quienes, como salidas de un reino mitológico, parecen extrañas al mundo real. Una de ellas sostiene una flauta, probablemente prestada por el pastor, mientras la otra enseña el agua pura de una jarra. Un oleaje de inspiración parece correr entre las dos musas, una corriente destinada a ser repetida en la imaginación musical de los dos hombres. La música personificada por el pastor parece ser pintada de los vastos manantiales de la naturaleza, cuya presencia está sugerida por el ambiente bucólico. La desnudez de las mujeres confirma la verdad primitiva. Pero la Musa con la flauta es colocada entre los dos hombres, como si ella hubiera significado la influencia entre la conjunción de ambas músicas, la popular y la culta.

Las Alegorías de las Artes Liberales (cuyo alcance se extendió hasta el Siglo XVIII a las Alegorías de las Artes y las Ciencias) pretendía mostrar la amplitud con las que las artes podrían ayudar a la superación del propio individuo. Aunque era necesaria una disciplina estricta para alcanzar esta meta. No es extraño encontrar en grabados de esta época la presencia de un compás y un reloj de arena: el arte de la música debe estar ordenada por una medida precisa. Por lo tanto la *música siempre irá acompañada de armonía y medida*. Esta triada se ha asociado algunas veces, con las 3 figuras mitológicas, que aparecen en el arte inspirado litúrgicamente, el primero, Apolo, quien dirige a las musas; Minerva, quien dirige la destreza de la mano y Mercurio, quien es el protector de las artes liberales. De gran reputación por su destreza, Mercurio fue considerado el Patrono de los artesanos y particularmente, de los constructores de órganos.

Durante el período barroco, la música se mostraba conectada de forma muy cercana a las leyes generales del universo. Intensamente ritual y teatralizada, fue llevada también a obedecer los poderes de la monarquía y la religión en el período Barroco.

El amor a las pompas religiosas, la mezcla de estilos y las ceremonias trajeron formas de fusión con las artes visuales. Las óperas de Rameau, por ejemplo, van dirigidas a los ojos tanto como a los oídos.

Los artistas inevitablemente encontraron principios comunes para alcanzar sus metas elegidas, contrastes dinámicos, tensiones entre la *disonancia* y la *consonancia*, la *oposición* entre las teclas de mayor y menor, el uso alternado de *tuttis* y *solos*; aún la distribución espacial de las masas instrumentales encuentran su equivalente en la acción recíproca del claroscuro, en los efectos de la perspectiva y la profundidad. En cualquier caso, se percibe que se ha ido más allá de las concepciones naturales en la persecución de la ilusión y la fantasía, a través de todos los medios técnicos puestos a la disposición del artista.

A través de los siglos precedentes, las artes dieron prioridad a la alabanza de lo eterno, a una trascendencia a la materialidad de la duración medida. Sin embargo, de ahí en adelante, es el principio del movimiento y del ritmo lo que impulsa a la música y a las bellas artes hacia un manejo dinámico.

Aquí podemos observar que los ritmos que gobiernan al individuo son tomados nuevamente en cuenta. Una preocupación con la temporalidad y la memoria está claramente aparente en los temas de las obras visuales. El flujo del tiempo se convierte en tema favorito. La época Barroca es por definición una era de teatralidad, en donde lo transitorio es paradójicamente dotado de un inaudita riqueza de significados materiales. Las diferentes

prácticas artísticas parecen incitar unas a otras en esta dirección. La llegada de la ópera en la riqueza de su montaje y la complejidad de su maquinaria, ya se encuentra latente en el arte, deliberadamente teatral, del *Veronese* o de *Tintoretto*

Puesto que las nueve musas son requeridas para dirigir las esferas celestiales no podían faltar en la iconografía, representadas tocando un instrumento para acentuar la atracción de los pintores hacia el reino de la música, cuya representación lleva a la creación de pequeños grupos instrumentales. Todas ellas están sistemáticamente tocando algún instrumento. En el caso de la pintura la "*Cabinet de Muses*" de *Le Sueur* (1616-1655), la mayoría de estas divinidades recibe un instrumento que contribuye a definir su carácter: *Polyhymnia*, por ejemplo, la musa de la retórica y los himnos, puede verse tocando el bajo (*bass viol*), mientras muestra una actitud teatral. *Clio*, la musa de la historia, cuyo nombre evoca la celebración de la gloria, le ha sido atribuida la trompeta; *Euterpe*, una de cuyas cualidades fundamentales reside en su poder de seducción y a quien frecuentemente se le acredita el invento de la flauta, se muestra sosteniendo una flauta; *Calliope*, quien en ocasiones reemplaza a Apolo y dirige a sus hermanas, es bastante natural atribuirle el arpa, un sustituto de la lira. *Terpsichore*, cuyo nombre se refiere etimológicamente a la danza, sostiene un triángulo, asociándolo con el ritmo. A fin de compensar el predominio en el arte de la música y para pagar un tributo a las otras artes, podría suceder que las musas fueran dotadas, particularmente en el Siglo XVIII, de atributos relacionados con otras formas de expresión creativa.

Pero la meta perseguida es esencialmente un acuerdo, el cual debe incitar al hombre a regular sus acciones de manera estricta y ordenada para dominar sus pasiones, dando como resultado otro tipo de pintura en donde la armonía asume una visión política. Colocados ante el retrato de un soberano, los instrumentos sugieren que el gobierno transcurre de manera armoniosa; para este fin cada uno contribuye, con lo que puede convertirse en un concierto de alabanza: la trompeta es tradicionalmente asignada para proclamar el renombre de una persona, mientras que la viola y la flauta simbolizan mesura.

En los retratos, sin embargo, uno observa una gradual evolución del significado atribuido a los instrumentos. Lejos de tener una implicación simbólica, ellos simplemente aparecen para mostrar el interés del patrocinador en el arte de la música -la cual podría practicar él mismo- y sobre el apoyo con el cual él accede a favorecerla. Si la música tiene la reputación de calmar las tensiones, también se le atribuye la habilidad de exaltar las pasiones.

Los lienzos de *Laurent de la Hyre* (1606-1656) *Euterpe: Alegoría de la Música* (1649), representan a una mujer joven afinando un *theorbo*. Ella está rodeada también de un laúd, dos flautas, un violín, un órgano y una especie de fagot. Originalmente dos paneles laterales complementaban la alegoría, a la derecha un cupido estaba sosteniendo el texto de una canción;

mientras que el segundo, a la izquierda tocaba la viola. Distintos signos, una vez más la contradicción de la música, girando entre el placer sensual y la especulación aprendida, a la cual aluden los instrumentos de cuerda.

## EL OIDO Y SU REPRESENTACION

De aquí en adelante, a la música se le identifica más fácilmente con el sentido del oído. *Jean Brueghel* (1568-1625) (llamado *Velvet Brueghel*), quien vivió en *Antwerp*, fue comisionado por el archiduque para ejecutar una serie de trabajos dedicados a los cinco sentidos, ya sea asociados en dos o en tres; o bien, tratados individualmente. El panel dedicado al oído, está caracterizado por una riqueza de referencias a los sonidos y al acto mismo de escuchar. En adición a algunos 30 instrumentos de todas las familias, encontramos una docena de partituras, incluyendo el *Segundo Libro de Madrigales de Peter Philips*.

Los objetos que tienen una señal de sonido particularmente característica, como armas y campanas, son colocados al lado de pájaros y animales; como el ciervo, reconocido por su agudo sentido del oído; así mismo, otros objetos relacionados con el tiempo como campanas y relojes. Varios ejercicios de escuchar también son evocados como el cuidado espiritual, por ejemplo, el aludido en las pinturas que representan la *Anunciación* (El Sermón de Juan el Bautista se muestra frecuentemente en pinturas de los cinco sentidos, para representar el sentido del oído.

En el primer plano de la pintura, parcialmente oculto por una *lira da braccio*, uno logra ver claro los dos cánones, cuyos textos en latín se refieren al acto de escuchar: "*auditui meo dabis gaudium et laetitiam*" (*Salmo 51.8*) y "*beati qui audiunt verbum Dei et custodiunt illud*" (*San Lucas 11.28*). Sobre la base de un reloj con campanas representando lo infinito del tiempo, una escultura de una mujer con cruz, ella encarna la fe la cual, de acuerdo a Saint Paul (Romans 10.17 y Galatina 3.2.5), viene a través del oído (*fides est ex auditu*). El poder de atracción de la música esta representado por Orfeo rodeado de bestias salvajes y un concierto de musas; la atracción sexual está representada por la figura de Venus tocando el laúd, mientras cupido a sus pies, sostiene la partitura.

En su pintura titulada: “ *Cuando la gente vieja canta, la gente joven toca las Pipas*”; *Jan Steen* (1625-1679) habita entre los diversos significados de la palabra “*Pypen*” (piepen, pipjen), la cual incluye: pipar, chillar, tocar la pipa musical y fumar una pipa de tabaco. El ilustra los diversos aspectos de este juego de palabras para demostrar que los jóvenes pueden depender de imitar a los viejos y tomar sus hábitos deplorables. Cada una de las parejas representadas (un adulto y un niño), podrían ser tomados para encarnar los cinco sentidos: saborear, relacionado con el vino; oler, con el tabaco; oír, con las Gaitas; ver, con el libro y el sentido del tacto con el bebé en los brazos de su enfermera. Hay un cierto grado de perversidad aparente en las pinturas del norte de Holanda sin embargo, un innegable deleite emana de estas escenas de banquetes y posadas, en las cuales los vicios son desplegados abiertamente y aún exagerados, mientras la música centellea sobre el tumulto. El género de pinturas de *Honthorst* y *Terbrugghen*, producen un amplio rango de sutiles insinuaciones, a partir del tema de la ejecución de la música, desde los músicos afinando sus instrumentos hasta un músico dando a otro la nota correcta, desde la escena del concierto hasta la comida para festejar el suceso, con el fin de revelar un patrón social, exagerando los excesos del júbilo y la agitación ruidosa y el momento animado en el que se encuentran involucrados los participantes. Vino, música y danza unen sus fuerzas en las festividades de *Jan Steen*, y su conjunción las lleva a la total embriaguez de los sentidos; a menos que la armonía musical así designada implique una concordia más o menos carnal entre los patrones, cuya música suena más que a un preludio, a una dulce canción de fiesta. Dichos trabajos parecen contener implícitamente, un cauteloso mensaje dirigido contra el pecado; entre más escenas sean expresadas con un crudo realismo y creando una ilusión de superabundancia y bienestar, mayor será la condena moral y religiosa que golpea al espectador.

Todo lo contrario encontramos en los trabajos de *Jan Vermeer* (1632-1675), la presencia de los instrumentos, particularmente del *Clavicordio* y la doncella giran intencionalmente hacia un estado de ánimo, dando forma a aquello que podríamos llamar un teatro de la vida íntima. La forma rectangular de los instrumentos de teclado van adecuadamente con la disposición geométrica de la arquitectura interior. La ejecución de la música está diseñada para acentuar una atmósfera de serenidad y calma. No ejerce conflicto con el silencio que parece dominar la escena; sin embargo, parece emerger de él y regresar a él. La figura de la mujer ejecutando un instrumento, frecuentemente es vista con la espalda hacia nosotros, sugiriendo que está apartada y concentrada en sí misma. Sus manos están parcialmente ocultas, como resultado de un arreglo que presiona los diversos grados de presencia y encubrimiento. La música es mostrada con una gran maestría y entendimiento, como algo que separa y une los sexos. Es, sin duda, la característica de la pintura de Vermeer, la de reconciliar las oposiciones, estableciendo reglas de tensión entre lo abierto y lo cerrado,

entre sombra y luz, lo manifiesto y lo oculto, quietud y movimiento. Cada pintura sutilmente balancea dichas nociones, en las que uno es llevado a asirse en la forma de un instante inmóvil.

Lo más sobresaliente y posiblemente lo más bello del trabajo de Vermeer es una variación de los mismos objetos y los instrumentos musicales que son parte de este vocabulario básico. Algunas veces éstos casi se mezclan con el mobiliario y crean una interferencia con el patrón geométrico del piso embaldosado, con una silla, un espejo o la casi abstracta superposición de varios planos; en otros momentos, establecen un diálogo con los dobleces irregulares de las cortinas y la ropa, las alfombras o las formas del cuerpo y la cara, como en el caso del contrabajo y el laúd. Limitados a un espacio común, las características curvas o rectangulares de los instrumentos juegan una parte decisiva en esta mezcla de orden matemático y sensualidad. Así mismo, una pintura colgada de una pared en el fondo de una composición o una inscripción pintada sobre un instrumento orientan el significado de la imagen.

Las representaciones de las siete artes liberales, así como los cinco sentidos, algunas veces combinados con referencias de los cuatro elementos y las cuatro estaciones, se difundieron por Francia y los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII. *El Verano y los Cinco Sentidos* de Stoskopff (1633), es esencialmente una meditación sobre el transcurrir del tiempo. Los objetos representan y se escogieron de acuerdo a la estación, como si el tiempo fuese suspendido por un momento. Las flores están floreciendo; la fruta, madura; el globo del zodiaco, mostrando el signo de Leo. Un violín acompaña los placeres de la danza y la bella estación. Al centro de la pintura se aprecia una joven con su resplandeciente juventud, llevando una canasta de fruta. Aunque esta situación sea representada por el artista como un hecho inevitablemente temporal, tomado en un balance teatral, por los objetos hábilmente colocados dentro de la pintura, significa que los cambios ocurrirán muy pronto. Los compases en el globo, refieren a Saturno identificado con *Kronos*, el dios que devoró a sus cinco hijos. El ramillete y el reloj ilustran el correr irreversible del tiempo; y las figuras 3, 4 y 5 inscritas en los dados, las nociones de la Trinidad, la creación y la muerte. El laúd, colocado sobre la mesa intenta acompañar una canción y el libro de música abierto, permite ver claro el texto, es el Salmo 76 puesto a la música por *Claude Le Jeune*, que presagia la inminente llegada del otoño.

Las artes ofrecen variaciones infinitas sobre las virtudes y peligros de la música, particularmente relacionados a su inevitable unión con el amor. *Gabriel Metsu* (1629-1667), en su obra: "*Dama Escribiendo Música*", establece en sus lienzos aquél preciso instante en que la música y el sentimiento inspiran una a otro. Una mujer joven se esfuerza por transcribir sobre una hoja la música que tiene frente a ella, que sin duda, ha entonado al galán que está detrás de ella, intentando descifrar la partitura al momento en que se está componiendo. El laúd, sin duda, acompañará la canción. Este es el instrumento más adecuado para brindar armonía.

La posición de la partitura dentro del espacio de la obra se muestra frecuentemente con relativa ambigüedad, cuando esta claramente legible. ¿A quién va dirigida? ¿A las figuras de la pintura y al espectador?. ¿Es un espejo de los primeros pensamientos y emociones, o un eco de las preocupaciones del pintor?.

En la pintura del Sur de Holanda, estas partituras parecen no tener otro propósito que acertar sus contribuciones a la glorificación del Creador. En el noreste de Holanda sin embargo, tienen implicaciones más complejas e insidiosas que dependen de la precisión creativa del artista. En las obras de *Vermeer*, más allá de todo los detalles, encontramos el contexto de la presencia musical que está expresado dentro de un contexto estilístico completamente diferente, *Jan Steen* parece evitar cualquier referencia precisa a la escritura musical específica, como si tratara de atrapar y mantener la mirada para romper el movimiento general y unitario de la pintura. La presencia de una partitura sin duda, implica un modo de contemplación y reflexión, el cual es seguramente el más indicado a una naturaleza muerta, o a un pequeño número de personas conversando en su interior a través de la música de cámara, mejor que el de una escena de géneros, en la cual la relación con la escritura musical parece ser secundario, siendo desplazada por una forma de comunicación orgiástica, lo que favorece a las formas más directas de transmisión oral.

De acuerdo a la región, la música se ajusta o se une para crear armonía donde la aristocracia y la burguesía se han representado a sí mismas tocando música.

La música es por un lado, the "speculum virtutis" (el espejo de la virtud) reflejando lo que la vida podría ser, o también el "speculum vitae", una expresión de lo que la vida realmente es, así se establece una tensión e indiscutiblemente una contradicción, del ideal perseguido.

## LOS VANITAS

El Periodo Medieval precedió al simbolismo de los números y a la conjunción de las artes visuales, y la música descansó sobre uno de tales fundamentos; la situación cambiaría, sin embargo, con el siglo XVI. Los símbolos de ahí en adelante, cuestionaron al mundo sensible. Este es un aparente golpe como los vemos en los cuadros de *Holbein* "Los Embajadores...".

Los objetos agrupados en la pintura se refieren al *quadrivium* de las artes liberales, aritmética, geometría, astronomía y la música (en forma de laúd y su estuche invertido). En el análisis final, las figuras y objetos unen fuerzas para representar una suma veraz de las vanidades humanas, en las cuales toman los poderes eclesiásticos y políticos con énfasis. Las adquisiciones de la ciencia y las artes entremezcladas. La anamorfosis de un cráneo en el primer plano, sugiere la lección moral tomada de las vanidades de este mundo. El punto entonces es crear por medio de las artes, una moraleja a los placeres inmediatos mundanos. Los Vanitas, un género pictórico que fue apreciado mucho durante el siglo XVII, es particularmente representativo de este estado de la mente y el significado simbólico de la música que aquí es de manera aparente. La ciudad de *Leyden* base de la Universidad Calvinista, disfrutó de gran reputación al respecto. Anticipado el curso de los eventos, los *Vanitas* traen la más exquisita apariencia de las cosas y sus flaquezas cara a cara. Fue alrededor de 1614 que el término Vanitas se dio a las pinturas de *Coernelis Van Der Woort*, un artista que vivía en Amsterdam. La música como resultado de su naturaleza fugaz -lo cual es su esencia- parece destinada a expresar las ilusiones pasajeras de todas las sensaciones.

*Gerard Dou* de la escuela de *Leyden*, fue escogido para inscribir una marcha fúnebre en el género de la naturaleza muerta, el título de la pieza, "*memento mori*" está más o menos encubierto. Un grabado de *Dirk Matham* fechado en 1622 también establece a los Vanitas con un doble motivo, ya que incluye: un poema de *Jan Alber Vant* y una partitura musical que expresa pensamientos similares de los significados de la vida. Lejos de permanecer como elementos meramente decorativos, asociados con los poemas, las notas musicales asumen una función, cuyas consecuencias serán percibidas más o menos esotéricamente, dependiendo de, si la partitura es reconocida o no, o las notas son legibles o meramente bocetadas para evocar la presencia de un libro de música; la partitura musical puede afectar considerablemente la percepción que uno tiene de una obra de arte y

modificar su intención. Integrando una partitura legible, el artista lo que hace de hecho es reforzar las facultades emblemáticas del trabajo, abriendo una ventana a través de la cual las claves de la obra pueden ser tanto poéticas como musicales, algunas veces se confirma el mensaje o se introduce un acertijo que deberá ser resuelto. La lectura de una partitura, en cualquier circunstancia requiere de un marco de tiempo completamente diferente a la lectura del cuadro en el cual está ubicada.

El sonido por su propia naturaleza es transitorio e inevitablemente refiere el paso del tiempo y por lo tanto implica la ilusión de los placeres sensuales. Los instrumentos mostrados en los cuadros Vanitas están a menudo incompletos o rotos para enfatizar la fragilidad y lo precario de toda existencia terrenal.

*Evaristo Baschenis* (1617-1677), pintor y músico, fundador de la escuela de *Bergamo*, es uno de los maestros más representativos de las naturalezas muertas musicales. Los instrumentos aparecen en su trabajo como los modelos favoritos debido a la pureza de sus líneas y volúmenes, el balance e interacción de sus proporciones. Guiado por un sentido de rigor geométrico, *Baschenis* muestra un virtuosismo excepcional al representarlos asociados con otros objetos, como lo podemos observar en sus pinturas.

## LA EJECUCION MUSICAL Y SU REPRESENTACION

Cuando las funciones de la música proliferaron y la maestría de los instrumentos se esparció, la representación de estos temas llegó a ser más variado. Portadas de partituras musicales, retratos de compositores y amantes de la música presentan a ésta en un marco de lujo. En su momento los creadores de instrumentos se esforzaban por deleitar los ojos. Los instrumentos más adecuados para dicha ornamentación, el órgano y el arpa, se vieron iluminados y fueron el pretexto para la creación artística. La forma de instrumentos claramente influye en la forma que toman su lugar varios elementos gráficos. La Marquetería, por otro lado, representa una forma original del diálogo con el fenómeno musical favoreciendo una interacción altamente refinada entre la madera utilizada en la hechura de los instrumentos de cuerda decorados y las variedades usadas por el incrustador. La moda de la marquetería llevó al desarrollo del "intarsio", lo cual llegó a ser un pretexto para jugar con la perspectiva y buscar efectos de profundidad en los que los volúmenes simples se combinan en busca de un efecto estrictamente abstracto.

Una fascinación por la limpieza de la forma y sus proporciones encontró expresión en algunos ejercicios altamente sofisticados de construcción visual.

A través del estudio de las pinturas de un período dado, uno podría observar los cambios de estilo que causaron el auge y la declinación de este o aquel instrumento. El laúd estuvo a gran altura en Francia en el siglo XVII. La representación del instrumento se combina a menudo con una expresión de melancolía siguiendo el ejemplo de los compositores Isabelinos y el de *John Dowland* en particular, el laúd era usado para expresar los tormentos del amor o un lamento sobre la muerte.

La guitarra reemplazó al laúd en el siglo XVIII. El estatus del violín también cambió, ya que reemplazó a las violas. Originalmente ejecutado por los músicos de los pueblos y conectado a la danza, el violín sostuvo una baja connotación popular, sugiriendo una moralidad dudosa. El *hurdy-gurdy* generalmente era ejecutado por ciegos y mendigos, como en el cuadro de *Georges de La Tour: A hurdy-gurdy player*, sin embargo, la representación de estos instrumentos "vagabundos" podrían ayudar a dar un toque a cierto

género de escenas e insinuar una sugerencia de aventura silenciosa. Esto lleva a una vanguardia de las representaciones pictóricas de los bohemios, también conocidos como *gitanos*, quienes fueron famosos por sus talentos musicales y por la dudosa compañía que ellos ofrecían. El arpa fue asociada con el robo (uno hablaba de un bohemio que tocaba bien el arpa) y el violín, con el insulto ("hijo de violín"), así tales asociaciones eran reflejadas en la iconografía producida durante este período. Bastante alejada de estas intensidades de "vicio y crimen, la moda pastoral llevó al florecimiento del "musette", un instrumento rústico de la familia de la gaita y un poco más tarde, regresó la moda del "*hurdy-gurdy*".

Por ello, la pintura refleja la creciente diversidad de contribuciones hechas por la música a la sociedad: en fiestas elegantes y ferias populares, ambas particularmente frecuentes a través de los siglos XVII y XVIII, ceremonias oficiales y desfiles militares; en su descripción tienden a reflejar un deseo de atrapar la realidad de una escena de la vida real y su color específico, como lo haría actualmente un fotógrafo, más que establecer conexiones fundamentales entre las artes y menos aún destilar algo más o menos cubierto por un velo metafísico o alusiones simbólicas.

Tales descripciones iconográficas nos dan consecuentemente información muy precisa sobre la manera de ejecución, la posición de las manos y la postura del ejecutante, resultado de la evolución en la construcción de los instrumentos; de las expresiones faciales de los músicos y la forma en que leen una partitura, el papel de la improvisación y la forma en que los ejecutantes están colocados en las salas de conciertos. La representación de la música asume una forma de ostentación en las pinturas de *Guardi*, las cuales muestran como la relación entre la audiencia y el ejecutante toma forma dentro del espacio del teatro. Los placeres de la ejecución y la asistencia a un concierto son revelados de esta manera al espectador en sus múltiples tonos, desde los más elegantes a los pintorescamente populares. Los conciertos folklóricos fueron el tema favorito en la pintura Flamenca en una forma que fuese la más sincera y expresiva posible.

La música fue celebrada por haber contribuido en su propia manera a disfrutar de la vida y compartió ese ideal de belleza y sensualidad refinada que llegó a ser la meta común de todas las artes. Esta comunión de propósitos está enfatizada por los atributos de las artes y las ciencias a las cuales los instrumentos musicales traen la perfección de su destreza. Y mientras ellos obligan a los músicos a esforzarse después de cierto grado creciente de virtuosidad, también los apresuran a demostrar el alto rango de sus habilidades para representarlos. Los instrumentos de cuerda se muestran reducidos, desde lo más inesperados ángulos y en las más complejas perspectivas; y subrayan el sentido formal de una composición, acumulando la sutil interacción de líneas y superficies. El orden en el que los objetos son ensamblados parecería un efecto de la casualidad, aún más, ya no serán por más tiempo el desorden pesimista de los Vanitas, sino una improvisación algo amanerada y altamente controlada.

El arte de la música, el cual vino a disfrutar de un prestigio creciente a principios de 1750, gradualmente se posesionó del campo visual. Los “trofeos musicales” están en boga y los instrumentos musicales añaden su presencia irremplazable a los “tributos rústicos” y a las escenas de caza. Los libros están invadidos con portadas, ornamentos florales y contraportadas en los que los instrumentos juegan un papel dominante.

La música, por la rareza de sus instrumentos, también incita al espectador a soñar con sonoridades inesperadas. El siglo está siendo dominado por el deseo de entretener, se puede notar un gran afán de “préstamo”, ya sea verdadero o hasta cierto punto imaginario, de las civilizaciones no europeas (“turqueries”, referencias a China o al Medio Oriente), las cuales pueden transmitir, a veces, un falso sentido de renovación.

Habiéndose distanciado también de cualquier misión insistentemente moralista o filosófica, el arte empezó a dar rienda suelta a sus inclinaciones humorísticas, lo cual podría todavía conducir a una parodia de los mitos venerables, las danzas de las cortes y la música de escuela. Revestidos de mordaz ironía, animales músicos, encontrados en numerosos grabados, también añadieron su disonancia y discordia a un concierto opuesto, mucho más ordenado y armonioso.

En el siglo XVIII, la música empezó a ganar su propia independencia de las connotaciones simbólicas que más o menos de manera explícita, ordenaron la disposición de las cosas. Las relaciones de varias curvaturas han sido descritas como “rimas plásticas”. Y el volumen de los instrumentos puede ser visto obedeciendo las reglas de la composición plástica excluyendo cualquier otra consideración.

El instrumento musical en una naturaleza muerta es apreciado más frecuentemente por su aspecto visual que por sus propiedades acústicas; cuando éste está en las manos de los músicos, se da una situación donde la ejecución es tratada en términos de teatralidad\_ un teatro interior\_ que da testimonio de la relación privilegiada existente entre un individuo y su instrumento, en los casos donde un solista es representado, en una situación de complicidad, porque hay varias personas momentáneamente asociadas en una interpretación musical. La ejecución musical agranda las consecuencias de una situación, involucrando a una o varias personas y su ambiente, y esto lo hace en diferentes formas, dependiendo si la escena es interior o exterior.

En Francia la influencia de la pintura Flamenca, más fuerte que la pintura Italiana, alentaba significativamente a los artistas a tener interés en la música y en su vínculo natural con la galantería, para cortejar y flirtear. Esto es particularmente aparente en el trabajo de *Watteau* (1684-1721)

Toda clase de situaciones amorosas se encuentran en los *Jardines del Amor*, en los que la música puede jugar un papel importante. Un momento

de música, por ejemplo, puede producir galanteo en un encuentro, orienta el modo afectivo de los caracteres y los incita a abrir sus corazones. El mismo ejecutante podría, algunas veces, ser el seductor. En algunas pinturas, como en *La Lección de Amor* varias situaciones sutiles, permanecen frente a uno simultáneamente, como una pieza de polifonía visual. A veces es una estatua situada en el primer plano, que parece estar haciendo un comentario silencioso en la escena. Y en su relación con los caracteres profundamente involucrados en un acto emocional, representa un tiempo suspendido, la recolección de algo mitológico o la herencia alegórica. Cada elemento de la ejecución musical encuentra un eco en la narrativa del amor. Una partitura musical de pronto es descubierta, para ser el lugar oculto conveniente a una carta de amor; una actitud que pronto sobrepasa lo que la ejecución esta demandando de manera estricta. La creación de la música da cierto semblante al ejecutante y el talento del pintor permite a uno sospechar las consecuencias del lejano alcance de esta actividad.

El tema subrayado de cada presencia musical en los trabajos de *Watteau*, es la búsqueda de un acorde, un tono común, una noción de armonía que pueda ser entendida en el más amplio sentido.

El marco de la escena de los "conciertos" favorece una interacción de diversas interpretaciones. Hay por ejemplo, una simbiosis entre la actividad musical y el panorama que rodea la acción. El "concierto" crea una conexión cercana entre el tiempo musical y el espacio del paisaje dentro de la ejecución instrumental misma, cuyos componentes visuales varían considerablemente, de acuerdo a, si la música es una serenata o un baile de etiqueta; hay intercambio de miradas y actitudes que nos recuerdan que la práctica de la música es difícilmente ajena al coqueteo y al amor.

Desde el punto de vista de un entretenimiento, el arte de la música se presenta como un receptáculo idealizado y codificado de las relaciones humanas con puntos en común con la comedia italiana. Por su referencia a la música tanto como en su propia creación, el artista sugiere mucho más que lo que él declara abiertamente. El exceso característico del Barroco es gradualmente reemplazado por trabajos de una especie más ligera y de menor escala; éstos son signos obvios del crecimiento de una búsqueda frívola, cuya influencia se ha sentido en el desarrollo de la música de cámara.

## “TIEMPOS” Y TIEMPO

Dentro de la representación artística de la actividad musical, las “notaciones” temporales difieren de acuerdo al aspecto del fenómeno musical implícito en la presencia de cierto instrumento. Si éste está solo sobre una mesa o silla en una naturaleza muerta por ejemplo, su temporalidad podría parecer indefinida: cuando se sostiene pero no se ejecuta, permanece como el eco de una musicalidad que se ha ido.

Cuando los ejecutantes se muestran preparando o afinando sus instrumentos, o leyendo una partitura, es un pronóstico de lo que aún esta por venir, es decir, de un momento potencial de música; y cuando los músicos se muestran en acción, se convierte en un suceso rítmico del momento efímero, como en *La Lección de Música de Boucher* (1703-1770).

Es como si el pintor estuviese buscando por medio de una pintura, expresar algún tiempo en particular de un verbo activo conectado con la música. Algunas veces este verbo permanece en infinitivo, cuando los ejecutantes se muestran preparando o afinando sus instrumentos, y otras se conjuga en los tiempos futuro, presente o imperfecto.

Hay obras en las que los marcos de tiempo y espacio se pueden encontrar combinados. En el *Johanna de Lasade's Luncheon* de Peter Jacobs Horemans (1700-1776) parecen contrastar dos marcos de referencia, cada uno situado en un espacio específico: los instrumentos descansando en un desorden silencioso se conecta en un contrapunto visual con figuras danzando en la parte trasera de la pintura. La impresión del movimiento de las figuras parece ser curiosamente extraño a la inmovilidad de los instrumentos de quien indudablemente está tocando la música que anima la actividad del fondo, la cual parece una danza folclórica. Debemos suponer que los músicos han quedado fuera del marco de la pintura.

Los siglos XVII y XVIII dieron preferencia los antecedentes sociológicos y geográficos de los instrumentos; por tal motivo, condensaron la información necesaria para evocar explícitamente una clase social o cualquier afiliación étnica. En las pinturas de *Le Nain* ya se puede apreciar este deseo de ilustrar el fenómeno musical como una clave hacia la realidad social. La música, en particular, puede ser vista como una distracción para la gente que vive en un estado de indigencia, lo cual está cabalmente interpretado en estos trabajos.

El pintor tiende a enfatizar la relación peculiar que surge entre los individuos y sus instrumentos, dependiendo de su clase social. Por el hecho

## RELACIONES RECIPROCAS

Con el advenimiento del Romanticismo, los pintores aumentaban su interés por las connotaciones expresivas de cada instrumento. Una insinuación geográfica puede añadir la emoción evocada en la pintura; este es el caso en “*El Estudio de los Artistas*” de Corot, en el cual la actitud de una mujer y la manera en que ella sostiene su mandolina, añaden un toque nostálgico aparentemente relacionado con las memorias de la napolitana región de Italia.

La música también sirve como un modelo particularmente apropiado, cuando surge la necesidad de expresar los misterios de la inspiración artística. La música se mantiene en un acceso más directo a lo afectivo y a la vida íntima. Sin embargo, también recuerda la región del tiempo que está evanescentemente presente en la memoria. La intimidad, el pensamiento y la naturaleza subjetiva de la audición, se convirtieron en el tema elegido de los artistas, buscando atrapar algo de la infinita variedad de los sentimientos expresados en el lenguaje de la música.

Un gran amante de la música, *Delacroix* (1798-1863), dió a sus retratos de *Paganini*(1831) y posteriormente al de *Chopin*(1838), vibración y movimiento. La intensidad de estas pinturas se revelan como un estallido de la inspiración individual del artista, la cual delata un sentimiento de soledad.

El retrato de *Paganini* muestra al famoso violinista febrilmente tocando su instrumento, quizá ante la multitud de sus admiradores. La luminosidad en su rostro y las manos crean un notable contraste con la obscuridad en la que la escena está inmersa; un contraste que refiere sin duda, el hecho de que durante sus conciertos, el virtuoso busca proteger sus ojos de los reflectores.

En cuanto a *Edouard Manet* (1832-1883), aún si la siguiente observación puede difícilmente ser confirmada a la mera búsqueda, ya sea de lo pictórico o lo anecdótico en su elección de temas, toma dos recursos populares, es fácil discernir un cierto aspecto documental en sus lienzos. Como: “*El Cantante de la Calle*”, “*Concierto en las Tullerías*” y “*El Viejo Músico*”; las tres pintadas en 1862. “Tienes que vivir en el presente, haz lo que ves, sin preocuparte de la moda” proclama, Manet.

En el “*Viejo Músico*” de *Manet*, por ejemplo, el violín indica el estatus social de las figuras representadas, sugiriendo que este músico y su séquito

de humildes han sido relegados al margen de la sociedad. El destino vagabundo de lo artístico. El término “bohémio” implica un lugar geográfico de origen y una forma de vida.

Un instrumento como el piano, por otro lado, se convierte en las pinturas de *Renoir* (1841-1919), en una forma ideal de evocar la forma cómoda de vida, los principios de la educación y los buenos modales de la burguesía.

Las relaciones que son bastante características de la música de cámara y el intercambio íntimo que ellas provocan, sobresalen claramente en los “conciertos” del siglo XVIII.

Las obras de lecciones de música desde *Vermeer* a *Matisse*, revelan una forma particular de relación, un “teatro” de la vida cotidiana que expresa a sí misma en términos del instrumento y del conocimiento que poseen los ejecutantes. Uno puede observar distintos niveles de relación con la música en los personajes de la pintura, desde la tierna complicidad de una mirada hasta la dominación (por ejemplo: La rigidez del metrónomo en “*La Lección de Piano*” de *Matisse*, enfatiza la sumisión al tempo de la música y lo estricto, respecto a un texto que la maestría de un instrumento requiere).

## EL ESPACIO DE LA MUSICA

La música contribuye a definir e iluminar un espacio más externo y a la vez, más interno. Los trabajos de *Degas* (1834-1917) y *Toulouse Lautrec* (1864-1901), por ejemplo, no pueden por esta misma razón, ser completamente entendidos en términos de naturalismo. En el cuadro “*Jane Avril en el Jardín de París*” de *Toulouse Lautrec*, el cuello del contrabajo parece ser el mero símbolo de la música. Sirve como punto de transición entre el reino de la música y el de la danza; su enrollado en forma de pergamino y como ornamento, forma un eco al movimiento de la bailarina; y la extensión del cuello de este instrumento lo convierte en el marco para la escena completa e implica que la danza por sí misma, puede existir en y por la música.

*Degas* (1834-1917) aficionado desde muy joven a la música, tenía su palco del lado derecho (su ángulo favorito), reservado en la ópera. En su pintura: *La Orquesta de la Ópera*, él no sigue la distribución acostumbrada dentro de la familia instrumental de la orquesta. La inesperada yuxtaposición de los instrumentos que la tradición nunca coloca juntos, sugiere una mezcla de cualidades tonales, una paleta de sonidos que parece

en perfecta concordancia con el carácter vivo de lo que está pasando en el escenario. *Degas* provoca la confrontación de diferentes espacios dentro de un solo trabajo, creando así efectos de contraste entre las áreas ocupadas por el público (la cual es una extensión del propio punto de visión del artista como público) los músicos y las bailarinas. Cada espacio está dotado de su propia densidad específica y dinámica. En una pintura como "La Orquesta de la Opera" (un pretexto de *Degas* para pintar un retrato de grupo), el punto de vista del artista introduce cambios radicales en la jerarquía instrumental supuestamente óptima, la cual desea ser vista por el espectador. *Degas* toma ventaja del tema para crear un contraste entre la oscuridad, el mundo subterráneo y masculino de los músicos y el encanto del reino femenino de la danza, bañados en una luz artificial. La vista del escenario ya no es mostrada de frente de manera ideal, ahora mientras los instrumentistas ocupan la parte más amplia del campo visual, las bailarinas abruptamente cortadas por el margen de la pintura, aparecen solamente en el trasfondo. Es como si, el sonido estuviera ganando terreno sobre la vista o se estuviera burlando de ella, una situación más que paradójica en la pintura. Los eventos más significativos de una sala de conciertos, las cosas que contribuyen a su animación y su vida específica pueden asumir tanta importancia como aquello que ocurre en el escenario.

La interposición accidental del cuello de un contrabajo o el cuerpo de un fagot extendiéndose sobre el foso de la orquesta y el presumible impedimento del público para ver a las bailarinas, añade algo instantáneo e impredecible a la representación visual.

en perfecta concordancia con el carácter vivo de lo que está pasando en el escenario. *Degas* provoca la confrontación de diferentes espacios dentro de un solo trabajo, creando así efectos de contraste entre las áreas ocupadas por el público (la cual es una extensión del propio punto de visión del artista como público) los músicos y las bailarinas. Cada espacio está dotado de su propia densidad específica y dinámica. En una pintura como "La Orquesta de la Opera" (un pretexto de *Degas* para pintar un retrato de grupo), el punto de vista del artista introduce cambios radicales en la jerarquía instrumental supuestamente óptima, la cual desea ser vista por el espectador. *Degas* toma ventaja del tema para crear un contraste entre la oscuridad, el mundo subterráneo y masculino de los músicos y el encanto del reino femenino de la danza, bañados en una luz artificial. La vista del escenario ya no es mostrada de frente de manera ideal, ahora mientras los instrumentistas ocupan la parte más amplia del campo visual, las bailarinas abruptamente cortadas por el margen de la pintura, aparecen solamente en el trasfondo. Es como si, el sonido estuviera ganando terreno sobre la vista o se estuviera burlando de ella, una situación más que paradójica en la pintura. Los eventos más significativos de una sala de conciertos, las cosas que contribuyen a su animación y su vida específica pueden asumir tanta importancia como aquello que ocurre en el escenario.

La interposición accidental del cuello de un contrabajo o el cuerpo de un fagot extendiéndose sobre el foso de la orquesta y el presumible impedimento del público para ver a las bailarinas, añade algo instantáneo e impredecible a la representación visual.

## DEBUSSY (1862-1918)

Resistido por un ímpetu espiritual que se esforzó por lograr el regreso de las clases a la integridad original de la creación artística, pintores y músicos, especialmente a principios del periodo Romántico, han sido llevados a rechazar lo que entonces era considerada una distinción arbitraria entre las artes, y a investigar en la analogía entre las sensaciones de la vista y el oído. Esta inspiración es una respuesta a la concepción de los trabajos polisensóreos que reflejan un deseo de fusión en alguna, de algunas diferentes disciplinas para crear así un trabajo unificado.

Una especie de "tapicería musical" concebida en "pintura musical y sonidos" fijados en lienzos.

Una ósmosis similar, de construcciones visuales y acústicas surge en el pensamiento estético de *Goethe*, cuando describe a la arquitectura como un "arte silencioso de la música"

En una de sus "Máximas y Reflexiones", *Goethe* evoca el arte de Orfeo "a quien le ha sido otorgado un gran trabajo caótico" Gracias a las vivificantes notas de su lira, las rocas se acomodaron de acuerdo a las reglas del arte "para formar así unos estratos perfectamente apropiados y paredes rítmicas".

Así es que los que viven en una ciudad bien concebida, podrían decir que viven en eternas melodías, penetradas por un sentido de lo ideal, el cual concierne al ojo y al oído.

Con la llegada del movimiento Romántico, el cuestionamiento de un arte por el otro, levantó dudas acerca de un número de certezas establecidas, incluyendo las diferentes formas de academismo y las prontas investigaciones en las raíces comunes de todas las formas artísticas, más allá del específico *to know how* de cada disciplina. Tal aproximación también puede expresar añoranza por alguna época dorada, que vino antes de la separación de los sentidos y la cual sola podría esperar llevar al cabo una fusión verdadera con la naturaleza. *Charles Baudelaire* reconoció una íntima colusión entre colores, sonidos y olores. Todas las cosas engendradas por un solo rayo de luz y las cuales "deben ser reunidas en un concierto maravilloso" Tales interconexiones perceptuales también son aparentes en los trabajos de Arthur Rimbaud (en su "Soneto de las Vocales", por ejemplo), quien buscó crear "un discurso poético accesible a todos los sentidos, en un lenguaje en el que todo sería resumido a olores, colores y sonidos".

Los pintores parecen más fácilmente dispuestos a proyectarse a sí mismos en el reino de la música que los compositores en las artes visuales, un hecho que se sostiene hasta nuestros días. Sin embargo, este no fue el

## DEBUSSY (1862-1918)

Resistido por un ímpetu espiritual que se esforzó por lograr el regreso de las clases a la integridad original de la creación artística, pintores y músicos, especialmente a principios del periodo Romántico, han sido llevados a rechazar lo que entonces era considerada una distinción arbitraria entre las artes, y a investigar en la analogía entre las sensaciones de la vista y el oído. Esta inspiración es una respuesta a la concepción de los trabajos polisensóreos que reflejan un deseo de fusión en alguna, de algunas diferentes disciplinas para crear así un trabajo unificado.

Una especie de "tapicería musical" concebida en "pintura musical y sonidos" fijados en lienzos.

Una ósmosis similar, de construcciones visuales y acústicas surge en el pensamiento estético de *Goethe*, cuando describe a la arquitectura como un "arte silencioso de la música"

En una de sus "Máximas y Reflexiones", *Goethe* evoca el arte de Orfeo "a quien le ha sido otorgado un gran trabajo caótico" Gracias a las vivificantes notas de su lira, las rocas se acomodaron de acuerdo a las reglas del arte "para formar así unos estratos perfectamente apropiados y paredes rítmicas".

Así es que los que viven en una ciudad bien concebida, podrían decir que viven en eternas melodías, penetradas por un sentido de lo ideal, el cual concierne al ojo y al oído.

Con la llegada del movimiento Romántico, el cuestionamiento de un arte por el otro, levantó dudas acerca de un número de certezas establecidas, incluyendo las diferentes formas de academismo y las prontas investigaciones en las raíces comunes de todas las formas artísticas, más allá del específico *to know how* de cada disciplina. Tal aproximación también puede expresar añoranza por alguna época dorada, que vino antes de la separación de los sentidos y la cual sola podría esperar llevar al cabo una fusión verdadera con la naturaleza. *Charles Baudelaire* reconoció una íntima colusión entre colores, sonidos y olores. Todas las cosas engendradas por un solo rayo de luz y las cuales "deben ser reunidas en un concierto maravilloso" Tales interconexiones perceptuales también son aparentes en los trabajos de Arthur Rimbaud (en su "Soneto de las Vocales", por ejemplo), quien buscó crear "un discurso poético accesible a todos los sentidos, en un lenguaje en el que todo sería resumido a olores, colores y sonidos".

Los pintores parecen más fácilmente dispuestos a proyectarse a sí mismos en el reino de la música que los compositores en las artes visuales, un hecho que se sostiene hasta nuestros días. Sin embargo, este no fue el

caso, con *Claude Debussy*, quien se refirió al mundo pictórico de los pintores como *Boticelli* en su suite sinfónica *Printemps*, a *Velázquez* en su *Blac et Noir*, a *Watteau* en *L'Île joyeuse* y a *Whistler* en *Nocturne*.

La mayoría de las intuiciones que sirvieron de base para las intersecciones futuras de la música con las artes visuales se alistaron para surgir hacia fines del siglo XIX. La clasificación académica, la cual dividió las disciplinas artísticas en artes visuales, artes espaciales (arquitectura, escultura y pintura), artes del sonido (música y las artes del lenguaje) y artes del movimiento o síntesis (danza, teatro), fue demasiado estática y esquemática, y se volvió mayormente irrelevante, incapaz de servir para un cambio profundo ni marcar las diferencias los diversos mundos de la reflexión. Parece asegurar, de ahí en adelante, que cada una de las categorías arriba mencionadas solicita varios sentidos y que cualquier intento sistemático de clasificarlos es inoperante en el hecho, como *Etienne Souriau* lo ha manifestado en su "Correspondencia de las artes".

### **SCRIABIN (1872-1943)**

Los principios estéticos de *Scriabin* están marcados por la búsqueda de una trascendencia en la cual la comunión de todas las artes se conjuga para construir un arte total.

Su trabajo definido como arte sintético, es el que haría uso de todas las formas de sensación para permanecer como una transfiguración del universo entero en un momento de éxtasis; esto por sí solo presagiaría la unión natural de todas las cosas gracias al hecho esencial de que todo es vibración y de que la más perfecta cohesión descansa oculta en las profundidades de la vibración fundamental inherente a todos los fenómenos.

*Scriabin* quien caminó por la vereda del ocultismo y en la tradición gnostica asumió que la música y la poesía unidas a las otras artes fueron los pasos que le permitieron llegar a la celebración de "una unidad inconcebible, tanto estática como divina". Tal concepción implica que la labor creativa toma lugar más allá de la separación entre el tiempo y el espacio las cuales son inseparables por su propia naturaleza. Sin embargo la búsqueda de *Scriabin* del *Gesamtkunstwerk* (trabajo de arte total) no se intentó en el sentido Wagneriano. En términos no lejanos usados por *Kandinsky*, el culpó a *Wagner* de colocar a la música y a la poesía en

Yuxtaposición y así perder la oportunidad de una verdadera fusión entre diferentes modos de expresión.

Para *Scriabin*, era todo: luces, aromas, música, la “danza arquitectónica” tenían que mezclarse todas en un solo proyecto.

Su ambición fue conseguir un arte cósmico, en el cual el solo análisis podría descubrir los papeles respectivos de los elementos plásticos, poéticos y musicales. En su “Prometeo” (Poema de Fuego, Op.60) realizado en 1909-1910, para teclado con luz, piano, coro y orquesta, él argumentó a favor de un sistema de correlación entre el juego de la luz y las tonalidades, mientras las tonalidades cubrían todo el espectro cromático del sonido, la luz abre gradualmente su propio espectro; el tono siguiendo el ciclo de quintas, fue puesto así, en correlación con el espectro de colores.

En 1911 *Scriabin* empezó a trabajar sobre un “Misterio” obra de arte total, que no pudo concluir y en el que las combinaciones polisensóreas habrían sido aún más diversificadas, ya que el proyecto pretendía incluir sensaciones de: música, color, olor y tacto, con la participación del público.

A partir del creciente interés que el público mostraba a fines del siglo, en las misteriosas religiones griegas y en el concepto de Wagner del *Gesamtkunstwerk* (trabajo de arte total), las concepciones sinestésicas de las artes alentaron a los artistas a experimentar con estas formas sintéticas de expresión; teclados de colores, asociaciones múltiples de sonidos e imágenes, como se encuentran en los trabajos experimentales de *Scriabin*.

significados, aún incluyendo esos que son más específicos que el otro, y así esforzarse de acuerdo a sus propios principios, al emplear los significados que le sean más específicos a si mismo". Un doble movimiento debe estar en el trabajo y también en la mente creativa del artista, esto es, un cuestionamiento de la esencia de su propia práctica y una mente abierta y lista a asirse a todo indicio que pueda ayudarla considerablemente para transgredir los convencionalismos y distinciones rígidas .

Tanto en sus textos teóricos como en sus obras, Kandinsky quien regularmente tocaba el violoncello y el piano, se inclinaba a menudo a hacer uso de la terminología musical, aunque los conceptos utilizados no necesariamente se ajustaran con precisión estricta.

Kandinsky describió su "Fuga" (1914), como una "improvisación controlada", y utilizó palabras como: *largo* y *fortíssimo* en las discusiones de su "Composición VI", ya que para su colección de 38 Poemas (1908-1912), presentados junto con grabados, la intituló "Klange" ("Sonidos y Melodías") y se refirió a esta colección como un "Album Musical".

Entre 1908 y 1914, período excepcionalmente fértil en la investigación y experimentación, cuando la transición de la representación a la abstracción fue definitivamente en la obra de *Kandinsky*, en la que satisfizo más frecuentemente su deseo de "cambiar instrumentos" en las primeras etapas de lo que él llamaría Artes Sintéticas. Fue durante este mismo período que Schoenberg fue productivo en distintas disciplinas, tales como: textos escritos para teatro y produciendo la mayor parte de su trabajo pictórico.

En 1909 *Kandinsky* empezó a concebir un proyecto para una creación sintética para el escenario, basada en Los Cuadros de una Exposición de *Moussorgsky* (la cual de hecho era una referencia musical a la exposición de las obras de *Victor Harmman* celebrada en 1874); sin embargo, *Kandinsky* tuvo el cuidado de aclarar que él no tenía el deseo de oponerse a cualquier clase de analogía: "Cualquier cosa que la música refleje no es seguramente una colección de pinturas insignificantes, pero es la propia experiencia de *Moussorgsky*, que va más allá del contenido de las pinturas".

Con motivo de la creación de una obra en *Dessau* (1928), parece que *Kandinsky* contribuyó al invento de un órgano de colores. También realizó los decorados abstractos de un ballet para completar los trajes de los dos bailarines, los cuales tenían una calidad geométrica. El color de la iluminación fue utilizado de manera independiente durante la función, como "una forma de pintura indispensable".

## Categorías formales de Kandinsky

En su conclusión de "Lo Espiritual en el Arte", Kandinsky propone una clasificación en la que la noción temática en la música permanezca siempre de manera latente. Él empieza dividiendo la construcción formal en dos clases:

La primera es "Una composición simple", determinada por una forma simple y transparente", que él llama una "Composición Melódica".

La otra es una "composición compleja, en la cual varias formas combinadas; se encuentran sujetas a una forma dominante, ya sea aparente u oculta". A esto Kandinsky lo llama "Composiciones Sinfónicas". Él continúa diciendo que la forma principal comparable con el motivo temático "podía ser aún difícil de descubrir y aislar independientemente de lo total". Ahora bien, ésta es precisamente la solución escogida por Schoenberg cuando maneja los motivos melódicos. Los últimos se van mezclando cada vez más uno con el otro, al punto de desaparecer de la vista como identidades claramente identificables. Y más tarde dan nacimiento al concepto de series entre los dos grupos principales. Kandinsky añade que varias formas transitorias pueden encontrarse en las cuales sobresale el principio melódico, mostrando el proceso evolutivo en la pintura, muy parecido al de la música.

En los trabajos sinfónicos más recientes, por otro lado, "los elementos melódicos son escuchados raramente y siempre de manera subordinada".

Kandinsky hace su análisis estableciendo con respecto a su propio trabajo, tres categorías distintas en las cuales los diferentes grados de complejidad pueden hacerse entender en la forma en que el material temático es utilizado, así como en una liberación gradual de la forma:

- 1.- "Impresiones" resultado de una percepción de la naturaleza (diez de ellas, todas fechadas en 1911).
- 2.- "Improvisaciones", emanando de algún sufrimiento interno conectado con el inconsciente, la experiencia de un momento dado (él enumera 35 trabajos, realizados entre 1909 y 1914), en los cuales el espectador podría percibir la repentina manifestación de una gesticulación del instrumentalista.
- 3.- "Composiciones", generalmente de una lenta elaboración, su desarrollo está marcado por una secuencia de bocetos, en los cuales la inteligencia, la conciencia, la intención lucida, un propósito preciso juegan

un papel importante, aún que el mismo *Kandinsky* lo admite, la intuición es preferible al cálculo, ésta permanece siempre soberana en el proceso creativo.

Solamente 10 trabajos (1910-1914), todos ellos importantes y contruidos de manera sinfónica, recibieron esta designación. El artista regresaría sólo a esta forma en 1923, con la "Composición VIII"; en 1936, con la "Composición IX, y finalmente dos años más tarde, con la décima; las últimas composiciones siendo estilística y formalmente muy alejadas de las 7 primera, realizadas en Munich y Murnau.

## SONIDOS Y COLORES

Una de las correspondencias más frecuentemente usadas en el intento de crear una correlación entre las artes plásticas y la música, concierne a la asociación de lo pictórico y el tono orquestal. Kandinsky en todos sus escritos muestra un verdadero interés en la "sonoridad interna" del color. Sin embargo, pronto se vio obligado a cuestionar sobre las analogías más bien sistemáticas entre los dos campos perceptuales.

Cuando el sonido de la trompeta, por ejemplo, se asocia con el color rojo, esto permanece para determinar qué sombra particular del rojo es la adecuada y si la trompeta está siendo escuchada sola o en conjunción con otros instrumentos, si está siendo tocada al interior o al exterior, o en un espacio cerrado, por un postillón, un cazador, un soldado o un virtuoso. Kandinsky da ejemplo en los que el color se asocia con las sonoridades, poseyendo propiedades mezcladas.

Cuando el color amarillo "alcanza una intensidad que resulta insoportable a los ojos y al alma", él menciona una vez más a la trompeta, añadiéndole las nociones del registro, estridencia, intensidad y densidad "como una fanfarria deslumbrante". Un rojo frío sería expresado idóneamente por "los altos, claros y cantadores sonidos del violín"; el naranja, continúa, "suena como la campana de los ángeles; tiene la fuerza de una poderosa voz de contralto. A uno le recuerda una viola tocando un largo".

Nuevamente se observa la conjunción de varios componentes físicos y acústicos concernientes a varias características del sonido.

Parece sin duda, muy difícil de establecer cualquier clasificación estricta de asociaciones entre las variaciones del color y ciertas propiedades específicas de los sonidos; dado eso, *Kandinsky* evoca muchas referencias cruzadas en sus ejemplos: así un instrumento sólo, el cello, es citado doblemente en "De lo Espiritual en el Arte" y de acuerdo al registro en el que se toca, es asociado con un azul profundo o con un rojo frío, el cual se puede hacer más profundo por la adición de un azul ultramar. Una nota a una de sus propuestas para una asociación polisensórea bastante precisa, define las limitaciones de tales analogías las cuales pueden ser fácilmente aplicadas "al tono medio del color puro y en la música al tono medio sin ninguna de las variantes resultado de las vibraciones; el uso del silencio por ejemplo....

En sus cursos en la "*Bauhaus*", *Kandinsky* propone e incluso extiende aún más la mezcla de sensaciones. Los colores primarios, por ejemplo, están conectados con los diferentes sentidos, con las nociones de la

temperatura, la emoción, el pensamiento, la acción y cuando el artista discute la relación con el oído y la música, el amarillo, por ejemplo, se dice que evoca un tiempo ligero, un presto, una fuerte intensidad, un registro estridente, la vocal "i".

Discutiendo la impresión ocasionada por el blanco, Kandinsky introduce la noción del silencio absoluto, mientras agrega que tal silencio no es muerte, al contrario, está lleno de posibilidades vivientes. Es una "nada" que lleva un mensaje, una promesa de un principio. Por otro lado, el silencio correspondiente al negro, en su opinión, es el color más despojado de resonancia, se le recuerda como la "nada" de la realización en la eternidad. Esta muerte que evoca la pira no excluye un renacer, aunque sea entonces la manifestación del otro mundo.

## KANDINSKY Y SCHOENBERG

Lo que parece ser esencial más allá de cualquier forma de paralelismo cerrado y sistemático, es la búsqueda de una “vibración exacta”, ya que esta noción incluye ambos términos de un modo orgánico. De la misma forma, la expresión de “resonancia interior” contiene una referencia obvia del reino de los acústicos. El aproximamiento sostenido por un manejo espiritual y la necesidad interior, son sólo los medios de conexión de elementos así confrontados.

*Kandinsky* en sus cursos enfatiza ese factor, el cual debe permitir la transferencia de una disciplina a otra en consideración a las raíces comunes y analiza las nociones que los artistas no pueden dejar de explorar, no importa cuál pueda ser su técnica. Esto es verdad, especialmente hablando del punto (.) el cual es capaz de expresar las cosas más complejas.

EL PUNTO, en primer lugar, establece un límite de las dimensiones temporales (es “la forma temporal mas concisa”): “La estabilidad del punto (su rechazo a desplazarse así mismo a través del plano o más allá), reduce al mínimo el tiempo requerido para percibirlo, así que el elemento- tiempo- está casi excluido del punto, un hecho que en ciertos casos lo hace indispensable en la composición”.

En varias ocasiones *Kandinsky* asoció el punto con el piano (“el piano: no es, sino puntos que pueden producir líneas muy cortas”), así como el arpa, el tambor y un *pizzicato* de violín. El contacto físico con los instrumentos, recordados en términos muy similares a aquéllos utilizados en relación con la danza, tiende a confirmar la relevancia de dicho elemento: por ejemplo, “Presiona sobre el arco, presiona sobre el talón” y uno podría añadir: presión sobre el cepillo o el lápiz. Esto implica que el mismo principio fundamental, está meramente diversificado en varias formas de materialización, una observación que lleva a esta formulación sucinta: “La música escrita es = a puntos + líneas”. En su “*Punto y Línea sobre el Plano*”, *Kandinsky* observa que las representaciones gráficas de la música en forma de notas, es meramente una combinación de puntos (las notas) y líneas, las plicas de las notas y las 5 líneas horizontales sobre las que descansan, el pentagrama). “Es ilustrativo notar que la concesión y simplicidad de los significados de transcripción conducen al ojo principiante (e indirectamente al oído), de una manera explícita, a las más complicadas sonoridades”. Llevando el asunto más lejos, *Kandinsky* observa que el sonido producido por la mayoría de los instrumentos contiene una calidad lineal, y él asocia el volumen del sonido producido con el grosor de la línea. Sin embargo, cuando busca establecer una clara correspondencia entre el violín o la flauta y una línea muy delgada, la viola o el clarinete y una línea más gruesa; la tuba y el contrabajo y las líneas más gruesas, él se estaría

refiriendo actualmente, a una noción del timbre. Más adelante, acentúa la diferencia entre el tono instrumental en relación con la línea, cuando declara: “Además de su grosor, el colorido de la línea también depende del color específico de los diferentes instrumentos”. El nivel de intensidad del *pianissimo* al *fortissimo* parecería encontrar sus equivalencias en los grados de luminosidad, en las variaciones del grosor y en el trazado de la línea.

Es sobre las bases de dichos datos que *Kandinsky* intentó una transcripción puramente gráfica de los motivos musicales transfiriendo la escritura musical de lo simbólico al reino de lo gráfico, como puede apreciarse, por ejemplo, en su “traducción” de los primeros motivos de la Quinta Sinfonía de *Beethoven*. Aunque él se esforzara por asir la articulación de las figuras musicales desde adentro, escogió alterar o variar la disposición de los puntos en el espacio en términos del timbre de un sonido dado; su volumen, en términos de intensidad y/o duración (en algunos casos los puntos son prolongados por líneas punteadas, como para sugerir una resonancia). De igual manera, escogió trazar un arabesco para evocar una línea melódica, a fin de enfatizar las conexiones morfológicas que puedan establecerse entre los elementos pertenecientes al mundo gráfico y al de los sonidos. Si *Kandinsky* se interesó en el pensamiento de *Beethoven* es, sin duda, porque el pintor descubrió cualidades excepcionales de cohesión en una obra en la que la composición se desarrolla sobre bases de células generativas extremadamente sustanciales, por lo tanto “todo es un tema”.

*Kandinsky* decide escribirle a *Schoenberg* después de un concierto efectuado en Munich en 1911, a fin de describirle las afinidades, que él pensó había percibido en su trabajo creativo. Incluso antes de que esa correspondencia iniciara, *Kandinsky* había empezado a traducir al Ruso algunos párrafos del *Tratado de Armonía* de *Schoenberg*, haciendo énfasis en “la inalterable continuidad orgánica, el desarrollo natural de la nueva música, extraída de sus más profundas fuentes a las cuales este revolucionario compositor es tan extremadamente sensible”; ante tal admiración, invita al compositor a participar como pintor en el salón Odesa.

## AFINIDADES DE PERCEPCION

La equivalencia sensorial es un tema que corre en este siglo XX a través de las artes, siguiendo los principios estéticos más variados. La manifestación del tiempo como una dimensión capaz de favorecer el manejo vital en la forma de una visión estática, se encuentra por ejemplo, en las concepciones de "Der Sturm" y en las de *Johannes Molzahn* y *Erick Buchholz*. Una interrelación de la música y las artes, debería por lo tanto llevar a una armonía universal verdadera.

*Adolf Hölzel*, uno de los primeros artistas en haber intentado desarrollar correlaciones específicas entre las armonías pictóricas y musicales, creó las ventanas para una fábrica en Hanover en 1915-1916 y las tituló: "Sinfonía en Tres Movimientos": Hölzel se refirió al intercambio de cartas entre Chopin y Delacroix y abogó por una aproximación a la pintura, que pudiera rechazar las influencias literarias y que en su lugar se abriera ésta a la música.

*Johannes Iten*(1888-1967), quien fue uno de sus alumnos, acostumbraba a tocar invenciones o fugas de Bach antes de ponerse a trabajar, "llegué a imaginar que podría pintar trabajos cuyos motivos fuesen tan abstractos como los intervalos en los motivos de las fugas de Bach". En su "Der Oratoriensänger" *Hekgve Lindber* (*der Bach-Sänger*) fechado en 1916, el espectro cromático entero y su acomodo en el espacio intentó hacer manifiesta la musicalidad cósmicamente abstracta y objetiva del arte de Bach.

En una relación cercana con *Iten*, *Josef Mathias Hauer* aparece como un precursor del sistema de 12 tonos, algunos de cuyos principios él ya había empezado a aplicar libremente en 1918. Basándose en la teoría del color de *Goethe*, *Hauer* desarrollo una correlación entre color e intervalos armónicos. El intervalo es concebido como el fenómeno esencial de toda la construcción y el pensamiento musical, en este respecto podría ser tomado como una referencia absoluta. En su arreglo de intervalos, el ciclo de quintas se tomó para corresponder con los colores cálidos; el ciclo de cuartas, con los tonos fríos.

*Iten* consideró algunos de sus propios trabajos (tales como "Komposition zwei Formthemen, fechada en 1919), como una prueba de la relevancia de las teorías musicales de *Hauer*. Como resultado de las cartas que intercambiaron a fines de los veinte, reforzaron unas bases de reflexión

sobre la relación entre la música y las artes visuales, comparable a aquellas de Kandinsky y Schoenberg

## ARTISTAS MUSICALISTAS

En 1932, *Henry Valensi, Gustave Bourgogne, Charles Blanc-Gatti y Vito Stracquadini* fundaron el grupo de los *artistas-musicalistas*. Su propósito común era que por ningún medio lo artístico se rindiese a una pieza de música; la etimología del término, de hecho, no se refiere a la palabra "música", sino al adjetivo "musical", que implica una aproximación cualitativa a la línea y el color. La idea era tomar ventaja de las resonancias sentimentales de los colores varios, como se reflejan en la escala de expresiones a fin de dar forma a las sensaciones surgidas de la subjetividad del espectador.

*Valensi* (1883-1969) anota que cada período en la historia está marcado por una forma de arte dominante. En su opinión, la predominancia sucesiva de las artes se caracteriza por una creciente luminosidad, dentro de la materia, la cual va junto con un desarrollo del elemento espiritual en el hombre. Desde finales del siglo pasado con la influencia de la literatura y el auge del *Simbolismo*, la aproximación musical se impuso como el medio de ir más allá de una representación material imitativa, logrando la esencia sugestiva en su inmaterialidad. Hasta el punto de seguir a la música como líder sin abandonar sus propias herramientas específicas; cada arte debería ser capaz de transmitir las más íntimas vibraciones del alma humana. **Para que una pintura califique como una obra "musicalista", debe expresar el dinamismo y el ritmo del tiempo, crear armonía respetando las leyes de los números, esa medida común que permite al artista obtener balance y unidad en la diversidad.**

El deseo de introducir el tiempo real en sus obras, llevó a *Valensi* a crear desde la pintura "*Sinfonía Primavera*" en 1932, una película que dura 20 minutos y necesito 64 mil dibujos. A pesar de la posición decisiva de *Valensi* en el movimiento, el musicalismo no fue una escuela; cada artista desarrolló su propio sistema de correlaciones. *Bourgogne*, por ejemplo, concibió el *bluismo*, una doctrina del arte y la ciencia en armonía con la naturaleza, un entendimiento de ondulaciones basado en la prominencia del color azul; a los ojos de *Bourgogne*, el "verdadero color de la luz solar, creador de la materia, que se muestra a sí mismo en un estado perpetuo de vibración".

Entre los compositores del presente, *Olivier Messiaen*, parece ser el artista que se ha probado a sí mismo ser el más sensitivo a una interacción de sonidos y colores. La lectura silenciosa de partituras musicales le propicia ver “espiritualmente, colores que se mueven y mezclan” aún cuando los sonidos solo son recordados. Esto le ha permitido anotar en sus partituras estas asociaciones percibidas de un modo significativo. *Messiaen* afirma que tiene una visión interior de estos colores cuya correlación con el sonido no se puede definir en términos científicos. El propio artista expresa: “no es la imaginación, ni es un fenómeno físico, es una realidad interior”.

Sin embargo, los colores, en opinión del compositor no están asociados con un sonido en particular, sino más bien con ciertas configuraciones melódicas o rítmicas. *Messiaen* nunca ha buscado inspiración directa en la contemplación de cualquier obra de arte pictórica, lo que lo hace cercano a la práctica de un pintor cuando enfatiza un color o un tono complementario, por ejemplo, es el manejo de las sonoridades por yuxtaposición o mezclándolas. Y podría ser que este realce de colores, sea la razón del interés particular que el compositor ha tomado de la obra de *Robert Delaunay*, “El pintor que he puesto arriba de todos los demás, afirma *Messiaen* en una entrevista, no sólo porque es uno de los precursores de la pintura abstracta y por lo mismo muy cercano a lo que yo he visto cuando escucho la música, pero sobretodo porque él ha establecido de una manera muy sutil y extremadamente violenta, correlaciones de los colores complementarios, particularmente a través de los principios del “contraste simultáneo .....”.

## EL INSTRUMENTO MUSICAL Y SU AURA

El instrumento musical trae consigo un tono que ya puede ser festivo o meditativo y el cual indudablemente afecta la forma de atención que un espectador concede a un trabajo visual, es decir, su "oído interno".

A principios de 1915, *Raoul Duffy* usó notaciones musicales, e instrumentos, en sus pinturas.

El estaba fascinado por la manera en que las familias instrumentales fueron dispuestas en el espacio y disfrutaba asistiendo a los ensayos de la sociedad del conservatorio (preferiblemente se sentaba al lado del timbalista, a fin de estar cerca de la acción), durante los cuales ejecutaba dibujos sin fin.

De estos bocetos *Duffy* se pondría a trabajar sobre sus series de "orquesta" en 1941. Se reservó a sí mismo el papel de director preparando el escenario del evento y como ingeniero de luz haciendo lo máximo para enfatizar ciertos aspectos de la orquesta de acuerdo a la música que se ejecutaba. Fue sin duda, este intencionado efecto lo que llevó a *Pablo Casals* a afirmar: "No puedo decir qué pieza está tocando su orquesta, pero sé en qué clave está escrita". Esta nota escrita en la parte de atrás de una acuarela revela claramente el interés de *Duffy* de materializar visualmente, sus impresiones del sonido; "Uno debe imitar el motivo de una melodía y el timbre del instrumento que se está ejecutado, mientras éste resalta de la sonoridad de la orquesta entera, mientras derrama una luz particular sobre el grupo de instrumentos, mientras que el grupo da forma a una especie de corte que nada tiene que hacer con los instrumentistas pero que resulta un signo abstracto representando un pasaje de la música". Así *Duffy* recomienda el uso de un verde veronés y un toque de blanco en forma de un destello de luz para rendirse al timbre de la flauta la forma de una esfera café con iluminaciones claras para el oboe y el clarinete, una estrella, para la trompeta y los trombones y la figura de un trébol para el tambor. Una nube para los altos, mientras los violines podrían estar asociados con una línea horizontal flexible, la cual podría ser invertida para los violines segundos y vertical para los violonchelos. La representación es traducida a través de un tipo de filtro de los colores y las formas. *Duffy* hace una aproximación tonal a la pintura, organizando cada cuadro alrededor de un color dominante, como en su "Violín Rojo" que tiene una tendencia a lo monocromático.

Por otro lado, en la obra de *Chagall* la presencia de la música y sus instrumentos asume una calidad fantástica.

El violín es parte de un vasto alfabeto de formas que se encuentra primeramente en *El hombre muerto* fechado en 1908 y que sería usado más tarde en incontables variaciones; como una metáfora de su espíritu judío, una expresión de su nostalgia y de su lirismo específico; el violín proclama y celebra los grandes eventos de la vida y contribuye a su transportación

dentro de los términos musicales. El violinista dibujado representa en sí mismo, varios rasgos de *Chagall* en su concepción poética, es decir, la estatua vagabunda de un artista quien en su pobreza evidente, humildad e inocencia, encarna sin duda el alma del mundo, el don de la inspiración capaz de mover seres y cosas de forma mágica; el fundamento de su trabajo basado en fuentes populares y rituales que alimentan la expresión artística.

El arte de *Chagall* implica una superposición de los diferentes tipos de música melódica, música de circo, cantos de pájaros, todo, encontrado a veces en la misma pintura mezclando todos sus temperamentos, convergiendo en un tipo de torbellino

Más allá de lo que uno se imagine que está tocando el músico, el mismísimo acto de tocar parece predominar, llevando a *Chagall* a identificar a los instrumentistas con sus instrumentos en una especie de osmosis alquimista.

De acuerdo a *Gastón Bachelar* los objetos se convierten en objetos de carne y sangre en sus pinturas: el violonchelista se convierte en un chelo y los violines en caras humanas

Este entendimiento físico y empírico de la música sin embargo, no impide a *Chagall* dar respuesta a las preguntas formales, como este testimonio concerniente a "El músico" fechado en 1912-1913, lo revela: "La pintura usted puede descomponerla, es una construcción de triángulos. Yo quería un ritmo, las huellas de los pies en la nieve, las tres cabezas puestas una encima de la otra, abajo a la izquierda los niveles de las casas son justamente como las repeticiones que ocurren en la música de Stravinsky".

Cuando *Delacroix*, después de haber conocido a *Chopin*, mencionó su interés en la *fuga*, su intención no era evidentemente el establecer una conjunción de las artes a través de alguna forma de comunicación polisensórica, fue más bien el encontrar una ley más elaborada y general que pudiera trascender a las limitaciones materiales de cada arte, tomada sobre sí misma, y descubrir en la composición musical, una noción que sería igualmente aplicable a todas ellas.

El camino a la abstracción se hizo accesible desde ese momento, *Delacroix* se sintió fascinado por la lógica que gobierna a la armonía y al contrapunto.

Despreocupada con las pretensiones de la representación, las cuales sobrecargan la pintura, la música se convirtió en un modelo para la liberación. El espacio que *Delacroix* buscó utilizar fue de hecho, el "Elemento Musical en la Pintura"

## EL COLOR Y EL RITMO

*Baudelaire, Delacroix* parecen repetir las convicciones similares que a través de las referencias a la música, se esfuerzan por establecer una relación de identidad del idioma visual y más específicamente, del color.

“El arte de los colores tiene ciertas afinidades obvias con las matemáticas y la música”, observó *Baudelaire*, mientras notaba que permaneciendo a una gran distancia para poder reconocer el tema, uno también podía descubrir en las pinturas de *Delacroix* “la perfecta armonía de los tonos. Una armonía preordenada en la mente del pintor”. Así el color empezó a existir para su propio bien, a pesar de los objetos que evoca; una noción que para *Baudelaire* estuvo cercana a la esencia de la música Romántica.

Una tendencia hacia lo abstracto se hace notable en la obra de *Kupka* después de 1906. Aún esta fascinación con la intensidad del color enfatizada para su bien, ciertamente regresa en el tiempo; las catedrales francesas, y particularmente *Notre Dame*, lo maravillaron por la vertiginosa musicalidad y espiritualidad manifestada en sus ventanas de vidrio emplomado. Y precisamente en el momento en que su obra se dirigía hacia lo abstracto, uno siente el deseo de lograr una interpretación temporal de su ritmo visual y referir como otros lo hicieron, al preferido modelo musical de la fuga (*Fuga en dos Colores*, 1910). En 1913 declaró que él creyó haber “encontrado algo entre la vista y el oído”, que había intentado probar la relación entre los colores y el ritmo y “crear una fuga con los colores como Bach lo hizo con la música”.

Su propia construcción estricta está basada frecuentemente en los principios similares a aquéllos de las formas musicales mayores.

Su obra *Arquitectura Filosófica*, por ejemplo, se intenta que sea una transcripción visual de una secuencia de colores musicales, la cual pueda recordar una de las analogías de *Paul Valéry* entre lo arquitectónico y las matemáticas de la música. Uno se podría preguntar, por supuesto, si tal aproximación implica una creencia en los principios de balance, inherentes a una proporción numérica, como la sección áurea. Al exhorto de *Jacques Villon*, *Kupka* tomó parte en los experimentos de la *Sección Dorada*, un grupo de artistas que incluía a *Robert Delaunay*.

El nombre del grupo alude a la “analogía divina” entre la arquitectura y la música, desarrollada por Valéry en su *Eupalinos*. La sección dorada, considerada como generadora de armonía, puede ser utilizada para asegurar lo mejor posible, la relación orgánica entre los números y la medida tomados como el sendero que lleva a “lo interior y a los orígenes de belleza universales” y cuando *Phaedro* compara un templo con una “canción de bodas en la que las flautas se mezclan”, *Eupalino* responde, “Deseo escuchar la canción de los pilares e imaginar el movimiento de una melodía en el cielo transparente”.

Las reflexiones de *Kupka* sobre la música y el tiempo ya han sido encontradas en *La Creación de las Artes Plástica*, escrita entre 1907 y 1912, en el momento en que estaba atravesando una fase particularmente decisiva de su carrera creativa. La música, la cual es considerada generalmente, la parte abstracta por excelencia, la cual ofrece a un pintor con las capacidades de *Kupka*, una inestimable oportunidad de alcanzar libertad y desplegar sus poderes inventivos. Aún la música, tal como la arquitectura, descansa en una base enteramente tangible. A fin de crear una organización de sonidos, primero uno debe disponer de un vocabulario de sonidos más o menos visibles, derivados de un fenómeno acústico del mundo y sus alrededores.

Hacia la mitad de los 20's, *Kupka* llegó a interesarse cada vez más en el jazz y en el Maquinismo, inclinándose por asociarlos a fin de aumentar el dinamismo de su proyecto pictórico. Las mutaciones morfológicas aparentes a través de todo su libro: *Las Cuatro Historias* fechado en 1926, son como un grupo de variaciones, dividido en cuatro movimientos, en los cuales el aspecto de duración, el tiempo requerido para crear la forma adecuada descrita página por página, juega un papel decisivo.

Hacia finales de los 20's, *Kupka* realizó un mayor número de estudios para las series intituladas “Jazz”; estos contienen alusiones a las teclas del piano y hace uso de las formas dentadas (o picudas), que son como la repetición de las síncopas usadas en el jazz.

Por otro lado, en cuanto a las alusiones a las partes mecánicas, como son: engranajes o las ruedas; parece anunciar un tipo de móvil perpetuo en sus 2 obras tituladas “Jazz Hot” (las dos fechadas en 1935) y también aparecen en la pintura en sus obras de 1936 “Música”, la cual frecuentemente ha sido comparada con “Pacífico 231” de *Arthur Honegger*, debido a la impresión de la velocidad llevada por la rueda, la cual es el elemento fundamental de la pintura. Después de explorar las cualidades rítmicas de los fenómenos naturales, *Kupka* parece haber asimilado gradualmente los ritmos mecánicos y geométricos del mundo moderno

## ROBERT DELAUNAY

Una de las mayores preocupaciones de Robert Delaunay fue el uso del color para expresar energía y el papel de éste, en un proceso caracterizado por las propiedades temporales. A principios de 1913, buscó dotar al rango del color cromático de una rítmica casi musical y combinar las relaciones del color de una forma llena de reminiscencias de los intervalos armónicos en un acorde, así basa las dinámicas del color en sus ritmos inter-conectados. El color es "Forma y Tema", él escribió en 1939, "Es en un amplio sentido el tema que se desarrolla y transforma independientemente de cualquier clase de análisis, ya sea filosófico o cualquier otro. El color es referencia por sí mismo, su efecto total está presente en todo momento en el tiempo, justo como en una composición musical de la época de Bach, o en una buena obra de jazz de nuestra época."

Sin embargo, el papel que jugó la percepción del tiempo es, paradójico, en su obra, ya que *Delaunay* consideraba que el espectador debe percibir los contrastes del color a primera vista. La concentración circular de sus "Discos" parecen estar ahí para realzar la intensidad de percepción al instante y el énfasis que permanece en la noción de simultaneidad, son recursos usados tanto en sus escritos teóricos como en los títulos de su obra. Por otra parte, su preferencia por los formatos largos y angostos implica que el ojo solamente se aferra al trabajo entero en términos de duración; la duración que el trabajo demanda que el ojo se mueva "a y desde", a fin de resaltar el papel de la interpretación que depende de la iniciativa de cada espectador. Un interés similar se encuentra en los escritos de *Kandinsky*: "He buscado por muchos años encontrar formas que permitieran al espectador caminar dentro de la pintura, obligándolo a olvidarse de él mismo y perderse dentro de ella".

La cualidad rítmica inherente al movimiento de los colores esta implícita en los "Discos Simultáneos", reforzada por las formas circulares que incitan al ojo a regresar indefinidamente a su lectura, a fin de percibir la circulación incesante del color y la luz, las cuales se penetran una en la otra de manera siempre cambiante. Los acordes así proyectados en el tiempo, tienden a rellenar cualquier contorno geométrico, aunque la resonancia de ciertos colores sólo pueda insinuarlos en los campos de colores vecinos. Resulta también bastante revelador el hecho que *Delaunay* haya escogido llamar a algunas de sus últimas obras, realizadas alrededor de 1939, *Rythmes sans fin* (Ritmos sin fin), combinando así las nociones de duración e infinito.

## MATISSE, EL RITMO Y LA DANZA

*Matisse* nunca buscó dar una relación al pensamiento musical en una forma sistemática. Sin embargo, varias de sus obras están conectadas temáticamente con la música o la danza y en sus escritos y entrevistas se descubren numerosas observaciones que prueban que la música no era tan ajena a sus preocupaciones (después de todo, él había continuado con la práctica del violín hasta los cincuenta años), aunque sí expresó algunas reservas relacionadas con el deseo de asociar las dos artes. El escribió: "La pintura demanda organización, por sus significados altamente conscientes, igual que en las otras artes. Hay una organización de colores y fuerzas-como en la música, uno tiene una organización de tonos instrumentales. pero no confundamos la pintura y la música por eso. Su acción es meramente paralela. Uno no puede esperar traducir las sinfonías de Beethoven en las pinturas!". El tipo de alianza que uno puede generalmente encontrar entre lo visual y los idiomas auditivos son la relación entre la armonía y el color, el ritmo y la forma; la conjunción de todo esto favorece una impresión de unidad. *Matisse* percibe una relación entre la ubicación de las notas de la escala musical y los arreglos de los colores, y esto lo lleva a crear las relaciones de los colores dentro de la construcción total de una pintura como si fueran acordes. Tanto las notas musicales y los colores están organizados en forma de una polifonía general dentro de una obra concebida como una entidad. Sin embargo, cuando *Matisse* menciona las notas, él no está pensando solamente en el tono, sino también en el tono de los instrumentos. Por esto, él compara la selección de los colores con una instrumentación, la sustitución de un toque del negro como remiendo de un azul siendo concebiblemente, el equivalente, dice él, al reemplazo de un oboe por una trompeta. *Matisse*, sin embargo, no contempla la idea de una correspondencia abstracta entre las escalas cromáticas. Aún más, él sugiere de hecho, que sus experimentos con los colores no modulados y su técnica "*en aplats*" (usando planos largos de colores no modulados), tienen puntos en común con el estilo de la ejecución instrumental. El manifestó, sin lugar a dudas, su distanciamiento del Neo-Impresionismo y del Divisionismo, "He intentado reemplazar el *Vibrato*, por una acorde más directo y expresivo; un acorde, cuya sinceridad y simplicidad me hubiesen dado superficies más tranquilas".

*Matisse* tocó la noción del ritmo con la idea de lograr un sentido de unidad más perfecta. "Una pintura" \_dice\_ "es la coordinación de ritmos controlados". Un balance de fuerzas entre las cuales, se ha generado una tensión, que depende de una base sólida de ritmos y temas generativos. El ritmo es el medio indispensable por el cual una articulación de varias "notas de color" puede ser elaborada con la mayor coherencia posible, y adquirir una forma de su misma evidencia, una imagen de espontaneidad.

La estructura rítmica de una farándula, la cual él dice haber casi bailado al momento de estaría pintando, le había servido, según sus propias palabras, cuando estaba ejecutando *Bonheur de vivre (La alegría de vivir)* en 1905-1906. Y el ritmo de la misma farándula lo llevaría una vez más, mucho tiempo después, cuando pintó “La Danza” (existen dos versiones). La palabra “tema”, puede ser visto así, para cubrir las dos realidades: el tema manifiesto es la danza, sin embargo, cuando la contemplación del espectador está de hecho, condicionada por otro tema, el tema musical fundamental intenta dotar a la obra, de una intensidad dinámica y de cohesión.

Este balance entre líneas, volumen y color fue logrado de manera muy notable en el *Jazz* (1947) de *Matisse*, el cual es la fuente de sus cortes de papel y sus ventanas de vidrio emplomado. El se esforzó como lo manifiesta, “en la búsqueda por encontrar un balance para la pintura y la danza, y por evitar lo convencional... No es suficiente colocar colores, sin importar cuan bellos sean, uno al lado del otro. Los colores deben también reaccionar uno al otro. O de lo contrario, usted tiene sólo cacofonía. El “Jazz” es a la vez: un ritmo y una significación.”

## FERNAND LEGER, CONTRASTE Y DISONANCIA

Velocidad, fuerza y violencia son las nociones que frecuentemente encontramos en la terminología de *Fernand Léger*, cuando él describe su técnica pictórica, - una técnica basada en una oposición de valores, líneas y colores conflictivos. Para lograr esto, el define contrastes que son hechos tan explícitos como es posible- esto, desde su punto de vista, se suma a la creación de disonancias que solas son capaces de dar expresión a su más alto nivel de intensidad. Por esta razón, su gusto musical favorece formas en las cuales él puede discernir un vigor comparable. Su trabajo tiende a un uso abrupto de ritmos sincopados, incrementando una marcada discontinuidad.

Para la presentación de “*La Création du monde, ballet nègre*”, fechada en 1923 (la música de *Darius Milhaud*, tomada significativamente del jazz, podríamos añadir), *Léger* iba a crear por vez primera, un ballet en el cual la luz y los elementos mecánicos jugarían un papel dominante. Los bailarines

serían usados, ellos mismos como parte del decorado de un escenario móvil. Pero la música, en opinión de *Léger*, sería asociada a una cruda energía, pues él estaba más inclinado al regreso de una inspiración del baile popular, como se practicaba en algunos salones de baile de *rue de Lappe*.

El apreciaba particularmente el acordeón y este instrumento juega el mismo papel en su obra, como lo juega la guitarra en la de Picasso o el violín en la Braque.

Analizando la relación entre la música y la aproximación a su propia pintura, *Léger* buscó utilizar todas las herramientas puestas a su disposición por la civilización moderna. Su pasión por el movimiento lo llevó al cinematógrafo, una herramienta que empezó a ser utilizada por los artistas a principios de los años veinte. Las posibilidades del cinematógrafo le parecían tan atractivas a *Léger* que, como él mismo admite, casi había renunciado a la pintura para dedicarse a éste. En 1923, después del estremecimiento ocasionado por "La Roue" ("La Rueda") de *Abel Gance*, *Léger* decidió filmar su "*Ballet Mecánico*", con música de *George Antheil*, el único compositor que ha contribuido con "De Stijl", el grupo fundado por *Piet Mondrain*. Este filme objetivo, realista y no del todo abstracto, no tenía guión; sin embargo, estaba totalmente basado en una interacción de imágenes rítmicas. Su propósito era dar a su proyecto movimiento y una intención temporal, *Léger* buscaba a través de medios kinéticos, colocando y transportando algunos objetos enteramente familiares sobre la pantalla, y dándoles "una movilidad y un ritmo que fueran intencionales y calculados."

### ALBERT GLEIZES MEDIDA, CADENCIA Y RITMO

Una considerable parte de la reflexión metafísica y pictórica de *Albert Gleizes*, consiste en la exploración de la triada formada por el RITMO, el punto de partida y el fin de todas las cosas; la MEDIDA, la cual forja un espacio; y la CADENCIA, la cual tiene un apoyo sobre la evaluación del tiempo. Estos tratados comunes, los cuales se repiten uno en el otro, deben ser tomados en cuenta en cada arte. La medida que representa "la expresión esquemática de cosas sensibles", es una dimensión estática. Cuando esta medida que es una sensación, es puesta en movimiento y se extiende en el tiempo, se convierte en una cadencia e implica memoria.

En opinión de *Gleizes*, el tema de la pintura ciertamente no puede reducirse ni encerrarse en sí mismo, debido a su esfuerzo después de un entendimiento con el hombre, considerado en la luz de su más alta inspiración en su sentido de lo sagrado.

*Gleizes* opina que el hombre, considerado como una medida de espacio y un período de tiempo, “encuentra su realización en la medida y la cadencia en la más alta realidad universal”. En este caso la materia llega a ser “la trascendencia del hombre carnal al hombre espiritual” y la creación plástica que tiene frente a él debe seguir una trayectoria similar, “Lo más fuerte que la creación sea, lo menos corpórea resulta”. Si la música verdaderamente sirve como un modelo experimental para las otras artes es, en su opinión, debido a su “nebulosa naturaleza”, esencialmente diferente de la naturaleza más “tangibile” de otros medios de expresión artística.

Así que no son muchas las obras que han tenido un soporte directo en la música, como el “*Jazz*” (fechado en 1915), o en los retratos de *Igor Stravinsky* o *Floren Schmitt*, en las que *Gleizes* revela su relación más íntima con el reino de la música, sino más bien en su alta aproximación personal con el concepto del tiempo, que intenta cubrir lo más posible los extensos campos de investigación.

## SONIDO, GESTO, CALIGRAFIA

Parece casi obvio que exista una especie de paralelo entre los gestos de un instrumentalista y aquéllos del pintor trabajando en sus lienzos. Sin embargo, esta especie de conjunción invoca a un escrutinio crítico cuidadoso - Si recordamos, que hacia fines de los cincuentas, se experimentaba con la presencia de un pintor para que respondiera a las improvisaciones de un músico, sobre la vaga suposición que ambos eran participantes en un experimento espontáneo en la expresión polisensoria. Y más adelante se repetía el experimento poniendo al pintor a escuchar música para que la pintara. Sin embargo no era posible describir hasta que punto el resultado de dicho experimento era confiable y repetible.

Las pinturas de *Jackson Pollock* son innegablemente percibidas como una intensa e inusual aplicación de diversos ritmos y energías; el impulso dominado por el gesto en el momento de ejecutar sus "chorreados" .

*Lee Krasner* declara que *Pollock* tenía el hábito de escuchar discos de jazz mientras trabajaba y podía, algunas veces, permanecer inmerso en la música durante tres días consecutivos. Sin embargo, *Pollock* jamás intentó sistematizar esta relación y su trabajo no muestra rastros de una deliberada analogía entre sonido y gesticulación.

A principios de 1948, *Olivier Debre* produjo una serie de obras, *Los Signos del Músico*, *Le Concert Champêtre* (después de *Tiziano*), en los cuales buscó identificar al ejecutante con su instrumento. La anatomía de las figuras humanas está sujeta a una metamorfosis, dirigiéndola a una evocación gráfica de las estructuras de sonidos, como si las notas se hicieran visibles cuando salen del instrumento. La visión del pintor mezcla dos realidades distintas, la visual y la acústica, en una sola entidad indivisible. *Debré* en su obra subsecuente, no buscó evocar más la fisiología de la ejecución musical, aún en los más vagos e inciertos términos, pero nunca dejaría de atribuir una función esencial a la temporalidad y al ritmo. .

Una reacción gráfica al escuchar las obras de música es, por otra parte, un asunto central en la obra de *August Von Briesen*. Sus secuencias de dibujos musicales; contando los 14 dedicados a la *Música Acuática* de *Handel*; y los 17, inspirado por *Punkte* de *Karlheinz Stockhausen*, refiere una amplia variedad de períodos históricos. Es de cierto decir que la

atención prolongada a estos y otros trabajos; de *Von Briesen* incluyendo sus dibujos, formaron un diario del pintor de sus viajes a través la música. El procedimiento de *Von Briesen* es bastante preciso. Habiendo elegido confrontar un trabajo de esta naturaleza; asiste a los ensayos y a los conciertos a fin de alcanzar un alto grado de intimidad con el tema. La localización de su asiento en la sala de conciertos es también decisiva, ya que el espacio ocupado por la orquesta en el escenario, inevitablemente afecta la obra contemplada. En la ejecución de estos dibujos, *Von Briesen* usualmente utiliza 10 lápices de grosor variable, para que su mano pueda responder a las variaciones dinámicas y otras inflexiones del material acústico. Estos toman la apariencia de una gran variedad de puntos, líneas y líneas punteadas, mientras que las áreas blancas del papel también contribuye a la dinámica de esta interacción en la que la sensibilidad táctil del artista parece estar presente en las yemas de sus dedos.

Algunos experimentos musicales intentados por otros artistas sugieren que las dinámicas de su aproximación específica pueden encontrar expresión en la gran variedad instrumental y resultar en obras que sean visuales o acústicas, dependiendo del instrumento utilizado. *Jean Dubuffet* grabó dos experimentos musicales en 1960-1961, uno de ellos con *Asger Jorn*. En 1963, *Karel Appel* produjo un disco titulado *Musique Barbare* utilizando instrumentos tradicionales y el equipo electrónico de la Universidad de *Utrecht*. *Alechinsky* subsecuentemente atravesaría senderos con el clarinetista *Michel Portal* en varias ocasiones; una de sus litografías enmarca un fragmento de la partitura "Dejarme solo", mientras la energía de la gesticulación del pintor en dibujos se iguala con la de la ejecución musical de *Portal*, en un grabado destinado para la cubierta de un álbum de un disco.

La sentencia de *Stravinsky* de acuerdo a la cual "la música es sobre todo caligrafía" podría servir de epígrafes para las obras gráficas de *Claude Melin*; vastas partituras imaginarias, fantasía de notas, los instrumentos parecen denotar una "música" que desafía cualquier intento de ejecutarla en un tiempo real. La obra de *Melin* puede dividirse en tres distintas categorías: "golpes de pluma", son gestos gráficos improvisados que se esfuerzan por una gran concisión y lo que viene del exterior frecuentemente muestra analogías con las formas de instrumentos de cuerda. Las más grandes "chansons de geste" (el título es un juego de palabras que refieren a las hazañas medievales y una gesticulación de la mano), mezcla de los impulsos gráficos del artista con las más claramente definidas formas arquitectónicas; los espacios en blanco, los cuales interactúan con los gráficos dan a cada obra su calidad rítmica. Más compactos y elaborados sobre una duración de tiempo considerable, los trabajos titulados "Opus" parecen partituras orquestales en las cuales las notas han sido mezcladas, a tal punto de volverse completamente ilegibles.

## PAUL KLEE (1879-1940)

Las estructuras musicales a través del siglo XX, han sido tomadas de manera creciente, directa o indirectamente, como modelos estructurales por un número de pintores. Mientras que ellas no desafíen la analogía sensorial inicial, sus aproximaciones intentan ser menos subjetivas, más exactas y su análisis más crítico. La música está aún más intensa y diversamente presente en la vida y obra de *Paul Klee*, que en la de *Kandinsky*. Por algo *Klee* dudó por mucho tiempo, elegir entre la música y las artes visuales. Sus contactos con la música fueron suficientemente intensos para hacerle difícil establecer cualquier jerarquía entre ellos. De 1905 hasta el final de su vida, la producción artística de *Klee* está llena de dibujos que lo sacuden a uno como las excesivas recolecciones efímeras de los momentos musicales, frecuentemente capturadas con una medida de sarcástico humor. Son como dardos que lanza, dentro de su existencia diaria, como un amante de la música, representando los caracteres de la ópera, de los ejecutantes, de los instrumentos reales o imaginarios y hay un aspecto teatral usualmente latente.

Pero la representación de la música de *Klee*, simbólica en este caso, es la base de numerosos casos que, debido a su carácter cuadriculado y a la forma de "escritura simbólica" que representan, demandan una interpretación activa. Deben leerse mejor que como uno lee una partitura musical. Los fragmentos de elementos narrativos están insertados libremente dentro de estas telarañas en las cuales, las líneas de las estrofas musicales proliferan al punto de parecer una trampa. Leyéndolas se asume una dimensión humorística eventualmente enigmática; particularmente misterioso también es el papel que juegan los títulos de *Klee*, iluminaciones verdaderamente poéticas, un juego lleno de distancia irónica marcada por frecuentes préstamos de la terminología musical.

El análisis de algunos modelos musicales bastante complejos, incluyendo la *Fuga*, permitieron a *Klee* apoderarse de los beneficios de la temporalidad en sus fuentes. Volteando a las técnicas clásicas de la composición, tales como los principios del *Cánon*, o la imitación del *Contrapunto*, los procedimientos de aumento y disminución, retroceso e inversión, *Klee* reveló su deseo de dominar la forma. Las técnicas estructurales que él utilizó, en el modelo de compositores que observó, desde Guillaume de Machaut hasta Arnold Schoenberg y más allá, contribuyó al desarrollo de la forma desde el exterior e intensificó las virtudes orgánicas que él buscó en su obras " Ya que todo lo que está por venir descansa en el movimiento", su interés en el tiempo, lo llevó a intentar una definición de las condiciones de una pintura polifónica que, desde su punto de vista, "la simultaneidad de varios temas independientes no está de hecho, restringida solo a la música".

En un esfuerzo por lograr esto, *Paul Klee* recurrió a las técnicas más refinadas del contrapunto. Sin embargo él muestra cierta resistencia al irresistible y lineal vuelo del tiempo cuando declara en su diario: "Si el elemento temporal en la música pudiera ser vencido por un movimiento retrógrado que pudiera penetrar el conocimiento, entonces un nuevo florecimiento llegaría a ser posible".

Es así que a través de la conjunción de las nociones de espacio y polifonía, *Klee* intentó sugerir que el tiempo podría ser dotado de múltiples vectores que resistieran las leyes de la sucesión cronométrica.

Durante los años veinte, él frecuentemente lidió con la cuestión de la polifonía específica de líneas gráficas, normalmente en pares, las cuales funcionan como líneas melódicas. *Klee* obtuvo ese efecto polifónico, por ejemplo, en las acuarelas, a través de su tratamiento del color, el cual sugiere en su relativa transparencia, que recurrió a un número de aplicaciones sucesivas. O donde hay un diálogo que surge entre patrones de puntos y planos de color acentuados con las más delicadas gradaciones.

"*Dream City*", "*Gradación del Cristal*" y "*La Fuga en Rojo*" son aplicaciones de los principios deducidos de la fuga, utilizando en las palabras del artista "Pintura y claroscuro retocadas con color". Estas pinturas representan la combinación de un número reducido de pequeños elementos. Balanceando los principios de aumento y reducción, las formas son colocadas dentro de una telaraña de relaciones dinámicas, generadas por la interacción de desplazamiento, superposición y entramado, mientras las gradaciones del claroscuro son mayormente investidas de una ilusión del movimiento: regresar y adelantar.

La percepción de la fuga de *Klee* como pintor es muy diferente a la de un compositor como Bach; ciertamente está claro que desde la práctica pictórica de *Klee*, él no tenía deseo de imponer la estructura de alguna lógica particular sobre el orden de las cosas. En una fuga de Bach, por ejemplo, el tema mantiene su identidad en su totalidad. En una obra de *Klee*, sin embargo, las formas se envuelven: un cuadro o un triángulo pueden convertirse en un círculo o viceversa. Este es el caso de la "Fuga en Rojo", donde la estructura rítmica se relaciona al movimiento del claroscuro sobre el cual los elementos de varias formas y medidas son sobrepuestos y colocados uno encima de otro, en un orden de gradación formal.

Hablando más generalmente, *Klee* relaciona el ritmo de las formas con los aspectos melódicos y armónicos del color. Así en "*Mountain Village*", por ejemplo, él crea una distinción entre los tonos fundamentales y sus armónicos, los cuales compara con la relación que existe entre los acordes dominantes y las notas del pasaje. Sin duda, *Klee* creyó que los colores primarios (rojo, amarillo y azul), generan una polifonía real para tres voces. Esta especie de tensión y balance entre los tonos fundamentales, el cual está basado en una concepción ternaria, encontraría su aplicación adecuada en los cuadros mágicos que permitirán al artista probar las gradaciones cromáticas de los valores del color y dibujar con atención sus intervalos

“distribuyendo los cuadros de acuerdo a un ritmo estructural y dinámico “. Es, en este sentido, que Klee elaboró en 1930 un lienzo intitulado *Rhythmisches* . Sus experimentos con estos tipos de escalas lo llevarían finalmente a considerar una división de los doce grados en notas de color en su *Nueva Armonía* fechada en 1936, (la cual podría ser vista como respuesta a los problemas generados por Schoenberg en su concepción de los doce tonos); “Estoy luchando constantemente por estimular los sonidos que yacen dormidos dentro de mí, una pequeña o gran aventura en color”, fue como él lo escribió en 1927. Aún en 1910, él ya había declarado que “un completo descubrimiento revolucionario, un descubrimiento tan importante como la naturaleza y estudios después de la naturaleza, podrían encontrarse en la actitud del artista hacia su caja de pintura. Uno debería algún día, ser capaz de improvisar sobre el teclado cromático de la charola de acuarelas”.

Podría sugerirse que la “*Fuga en Rojo*” de Klee, representa una resolución visual de la noción de punto-contrapunto y que explota todos los principios de construcción de la fuga: sujeto, contra-sujeto y sujeto Klee respeta la preponderancia de un tema o sujeto pequeño, altamente característico. Para la “*Fuga en Rojo*” los elementos curvilíneas sobrepuestos, crean la forma sobre todo, expresada en los colores claros. La respuesta que en la música podría utilizarse por la transposición de este tema, puede encontrarse en las diversas repeticiones y en las gradaciones tonales de la materia. El contra-sujeto, por otro lado, compromete las formas geométricas, rectilíneas, las cuales contrastan con las curvas del motivo principal. En música el desarrollo de una fuga consiste en una serie de modulaciones que permiten a uno escuchar el sujeto junto con el contrasujeto. Las formas curvas así presentarían el sujeto de la materia y una extensión del motivo derivado del contra-sujeto. La dirección y duración requeridas para descifrar la pintura como punto crucial para “una composición musical tiene la ventaja de ser percibida exactamente en el orden de sucesión en la cual fue concebida; sin embargo, tiene la desventaja, en el curso de las reiteradas veces que se escucha, de provocar un sentido de aburrimiento, resultado de la regular repetición de las mismas impresiones. Una obra de arte presenta un inconveniente al no iniciado: este no está seguro de dónde debe empezar, mientras que el iniciado o adepto tiene la ventaja de ser capaz de variar el orden de su lectura, y así llegar al entendimiento de la variedad de significados inherentes al trabajo”.

Klee estuvo bastante indiferente y alejado de la música de su tiempo. En 1903 él describe el *Pelléas et Mélisande* de Debussy como la más fina ópera compuesta desde la muerte de Wagner. En 1913, después de haber escuchado “*Pierrot Lunaire*” de Schoenberg, anotó en su diario “Usted puede morir ahora *petit bourgeois*, su hora ha llegado!”; más que en la aproximación teórica contemporánea de la Escuela de Viena, fue en la música de los modelos clásicos formales del siglo XVIII que Klee encontró su principal fuente de inspiración.

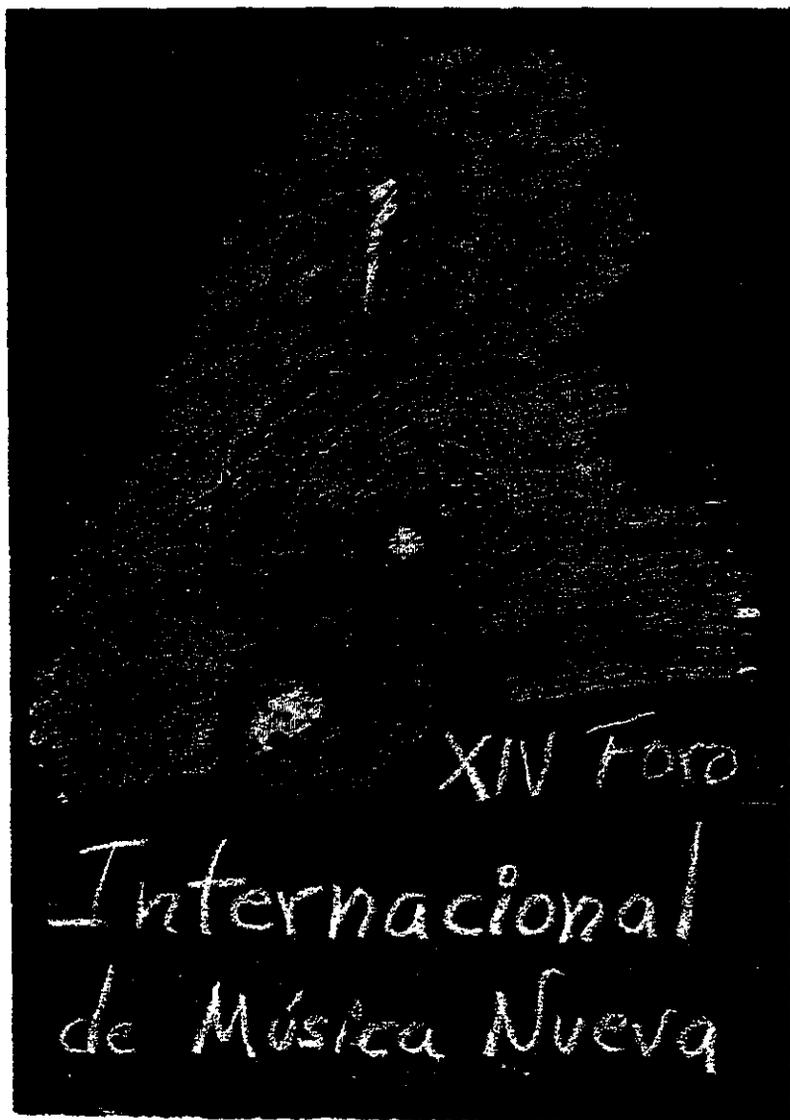
De hecho, *Klee* mantuvo su convicción bastante clara cuando declaró que un ritmo puede ser visto y escuchado y aún sentirse en los músculos. Puede ser que su práctica diaria del violín jugara un papel esencial en esta sensación enteramente física de la gesticulación del pintor. Una proyección momentánea más allá de los límites de su arte, podrían haberlo llevado a abrir un nuevo territorio. La conciliación de las tensiones elementales, la dinámica de las fuerzas contrarias y complementarias en las obras de *Mozart*, particularmente en sus óperas, fueron las cualidades que ejercieron una particular fascinación para *Klee*: la combinación de lo trágico y lo burlesco, de logos y eros, de especulación y experiencia, la armonía de la precisión formal y la sensualidad, de la aflicción mezclada con la risa, lo lógico y lo absurdo y una austeridad, la cual no excluye la risa irónica. Como en el "Divertimento" de *Mozart*, por ejemplo, una limpidez aparente permite a uno percibir en su luminosa transparencia, un rango completo de niveles de significado y variedad de accesos a la obra. Esta misma tendencia por la ambigüedad lo llevó a apreciar los "Cuentos de *Hoffmann*" de *Offenbach* en el que los sentimientos sublimados aparecen dentro de una auténtica tragicomedia.

Simplicidad y complejidad se unen y ofrecen al espectador una amplia variedad de percepciones polifónicas de la obra, así le dan la posibilidad de penetrar más profundamente todavía en este campo de exploración. La tragedia y el entretenimiento parecen ser el centro de los dramas íntimos en la obra de *Klee*. Ciertamente existe algo pre-romántico acerca del artista y uno puede entender la renuencia que él manifiesta hacia la obra de *Wagner* o *Bruckner*.

La concepción creativa de *Klee* está dominada por un interés duradero en lo absoluto, el cual sin duda tiene puntos en común con la propia búsqueda espiritual de *Mozart*. Para *Paul Klee*, el arte es una expresión de totalidad, una metáfora de creación. Por su tendencia hacia lo abstracto, y por el hecho de que éstas están sujetas a las leyes generales basadas en los números, las concepciones de la música se vuelven un campo excepcionalmente fértil para todo acto creativo.

Sin embargo, además del interés de *Klee*, se puede añadir que la influencia de las matemáticas, física y los modelos provistos por la música, parecen converger en la concepción de una obra en la cual la coherencia de la construcción formal se maneja para ser tan vigorosa como aquella de los fenómenos naturales, una imagen de la "ley soberana" de la "fórmula universal, la cual creó sonido y color", en las palabras de *Goethe*.

La obra de *Klee* en su momento, ha llegado a ser un objeto precioso de observación para los compositores contemporáneos. El ensayo de *Pierre Boulez* "*La Tierra Fértil: Paul Klee*" es un saludo excepcional de un compositor a un pintor.



## LOS RITMOS DE MONDRIAN (1872-1944)

A través de su evolución como artista, *Piet Mondrian* estuvo en comunicación con las concepciones y la práctica de la música, una relación que manifiesta la diversidad de sus polos de interés. En 1912 él empezó a mantener una regular amistad con el compositor alemán *Jacob Domselaer* en París y guiado por este acercamiento, fue que Mondrian empezó a examinar un cierto número de cuestionamientos teóricos. En 1916, *Domselaer*, compuso "*Proeven van Stijkunst*", una obra inspirada en la pintura de *Mondrian*. Esta suite para piano está basada en un intento de confrontar las dimensiones armónicas y melódicas de la música asimiladas en los ejes verticales y horizontales de las artes plásticas. En 1921 *Mondrian* asistió a un concierto de los *bruitistes* italianos. En un artículo dedicado a las futuristas, él no erraría en observar que ellos ya estaban luchando por la música del mañana. Aunque, en su opinión, estuvieran demasiado atados a las viejas escalas musicales, ya que *Russolo* continuaba refiriéndose a las melodías diatónicas y cromáticas, cuando hablaba de sus "creadores de ruido" (noisemakers). Tampoco este movimiento ha roto realmente con el naturalismo, ya que los ruidos que ellos favorecen, son todavía la reproducción de los sonidos naturales.

*Russolo* le da a sus instrumentos nombre tales como "refunfuñador", "chillador" o "chirriador". Los instrumentos tradicionales podrían en un sentido, ocultar el origen natural de los sonidos que producen, sin embargo, los futuristas, dejan el sonido al desnudo en la forma que asume en su vida diaria. Aún así, *Mondrian* no sabe que ellos tienen el mérito de mostrar inconscientemente la necesidad de los instrumentos que no producirían sonidos naturales.

Podría ser también que la música, más que las otras artes, resista la llegada de una nueva visión precisamente porque es admirablemente idónea a la forma trágica de expresión. Por esta mera razón dice *Mondrian* se debe "empezar a considerar a la música un arte como las artes plásticas e impulsarla en un acto de interiorización a la pura plasticidad". Como muchos otros pintores de esta generación, *Mondrian* se inclinó a relacionarse con las fugas de Bach como los medios de acceso a lo universal a través de la revelación de la composición y el ritmo absoluto. Durante este mismo período, el cual coincide con la aparición del Neoplasticismo, *Mondrian* diseñó las bases de una aplicación musical a sus principios plásticos; la idea dominante era elevar sobre la animalidad e individualidad a fin de atrapar a la mineralidad y universalidad. La música del pasado estaba, en su opinión, atada muy fuertemente a los sonidos de la naturaleza.

El vocabulario establecido de los sonidos debería ser compuesto o arreglado, de manera regular y en tonos puros hasta lo más posible para que así los compositores modernos traten de evitar todo compromiso con los primeros fundamentos de su arte. Los instrumentos de cuerda y de viento, por lo mismo, tendrían que ser reemplazados por una "batería de objetos duros". La construcción y el material de los nuevos instrumentos son de suma importancia. Así lo cóncavo y lo convexo, debería ser reemplazado por lo llano y lo plano; para el timbre, depende de la forma y el material que sea utilizado. Para la manera de producir los sonidos, sería preferible utilizar electricidad, magnetismo y medios mecánicos, para que ellos puedan más fácilmente excluir la intervención del individuo y queden libres de la imitación de los fenómenos naturales.

Se sabe que *Mondrian* asistía a numerosos estrenos de obras de *Edgard Varèse* y *Darius Milhaud* durante los años veinte. Sin embargo, parece, que él fue perdiendo el interés gradualmente en este tipo de música y se concentró de manera creciente en el jazz y los bailes de moda (tango, fox-trot, shimmy y charleston), los cuales él mismo aprendió a bailar con una verdadera maestría. La anécdota más colorida de este tema se relaciona con su admiración por *Josephine Baker*. Sabiendo que Holanda había considerado al Charleston como un veneno por razones de obscenidad, él hizo las siguientes declaraciones a *El Telegraaf*, un diario de Amsterdam \_"Cómo puede alguien prohibir este baile de deporte? Los bailarines permanecen a cierta distancia uno del otro y tiene que bailar con tal energía que difícilmente tienen tiempo para pensar en el amor. Si esta prohibición continúa, yo veré como una razón suficiente para no volver a poner un pie en mi país nunca más!"\_ Su interés en el Jazz continuó en los años cuarenta, con la moda del "boogie woogie", el cual, según declaró *Mondrian*, que la manera en que esta música destruye la melodía, tenía puntos en común con su propio programa estético.

El "boogie-woogie" parece ciertamente ser la reflexión más adecuada de la gigante metrópolis de los tiempos modernos, su velocidad, sus luces centelleantes, sus calles de ángulos rectos y su geometría entrelazada. En el punto de vista de *Mondrian*, el jazz tiende a una efectiva fusión del cuerpo y la mente, lo natural y lo individual, el arte y la vida, el contenido y la forma, así sostiene una nueva oportunidad de lograr la unidad. Esta música era destructiva (de viejos valores y la dualidad que ellos implican), y constructiva en aquello que libera el ritmo de sus represiones formales precedentes y se abre a una nueva brecha de innovación. En los sitios donde la gente baila, el peso de la vida diaria y las distinciones impuestas por la sociedad llegaron a ser menos marcadas para que cada individuo se convierta en un elemento dentro del movimiento general.

Esta observación le da al jazz una doble visión, tanto ideológica como sociológica, algo que corresponde a la función que *Mondrian* asignó al arte y a la noción de modernidad, "En un bar no hay nada que lo ate a uno a lo viejo, no hay nada más que el Charleston hecho audible y visible. El

edificio, la luz, la publicidad cooperan directamente en su combinación a la producción del ritmo del jazz”.

En un bar todo parece luz, parece “moverse”, pero también parece serio. Esto es debido al balance entre datos aparentemente contradictorios que llegan a ser posibles gracias a un ritmo en el cual todos participan. De hecho, el jazz y los pasos del baile asociados con él representan un modelo social real, en el cual la relación entre el individuo y su trabajo y entre los individuos mismos, es sublimado.

Uno podría comparar la función de una construcción formal en la obra de *Mondrian* al pulso siempre presente, las tensiones entre líneas rectas y las superficies a los efectos sincopados del *swing*, el cual parece ser una forma de jugar con el pulso musical. Si el jazz se maneja para dotar al ritmo de una existencia independiente y le permite escapar de la hegemonía de la melodía y la armonía, *Mondrian* mismo podría haber dicho que creó una forma de pintura, la cual había sido liberada de todos los aspectos narrativos para convertirse, más fundamentalmente en el receptáculo de energías que no refieren nada más allá de si mismas.

## EL SERIALISMO

El Serialismo, una consecuencia del Dodecafonismo no se restringió únicamente al campo de la música. Se percibió rápidamente como una forma estimulante de razonamiento por los artistas de varias disciplinas.

*Josef Albers* (1888-1976) por ejemplo, hizo una reflexión sobre las dos nociones de series y variación. Él emprendería su primer trabajo serial importante en 1935. Un grupo de pinturas representando la forma fija de la clave de Sol. Cada cambio de colores crea un cambio de ritmo en nuestra

percepción visual justo como en la relación de los tonos de una partitura que determina la apreciación musical. De un trabajo al otro, *Albers* varia los intervalos entre los planos de colores en la misma forma que un compositor podría inducir la diversidad del modo de presentación de un motivo dentro de un ciclo de variaciones.

Una visión general de las etapas de investigación de *Albert Ayme* también revelan la posición fundamental que ocupa la variación, vista como una estrategia para crear un diálogo entre los componentes pictóricos elementales. Uno podría observar las transformaciones de una forma sencilla en su obra *Dieciséis y Una Variaciones*, un triple homenaje a *Raymond Roussel, Uccello y Handel*, o la polifonía de un pasaje de colores primarios en su *Paradigmas*; o una alteración a través del trazo e impresión en su *Suite de Tres Memorias*; o el uso de dos sombras de amarillo en forma de una Cánon en el *Triple Suite en amarillo en memoria de Van Gogh* o en la composición sincopada, basada en varios hilos (o líneas) que están sobrepuestos en forma de contrapunto en las "Siete Canciones de la Obscuridad".

Para *Albert Ayme*, la decisión de inscribir la temporalidad en los diferentes niveles del proceso de la creación, asume una forma concreta que varía de acuerdo a las modalidades específicas de cada cuerpo de trabajo basadas en la aplicación de tres criterios fundamentales:

- 1.- el uso exclusivo de los tres colores primarios,
- 2.- el rechazo de cualquier mezcla de colores -la cual levanta la noción de discontinuidad al nivel de un principio de trabajo-
- 3.- "una escritura en la forma de un Cánon".

## LA ICONOGRAFIA MUSICAL

La música, representada en la forma de una variedad de instrumentos, también jugó su parte en el desarrollo de una de las más importantes innovaciones formales de este siglo: el **Cubismo**. Sin embargo, pintores como *Braque*, *Picasso* y *Gris* escogieron describir instrumentos musicales por una amplia variedad de motivos. Braque ciertamente parece ser el más sensible de todos ellos; él había estudiado a un mismo tiempo, la flauta y el violín y tenía varios instrumentos en su estudio. Además del interés que mostró en la música de *Bach* y *Mozart*, cuyos nombres aparecen muchas ocasiones en su obra, Braque mostró gran admiración por *Debussy*, *Milhaud* (con quien trabajó en el ballet "*Salade*" en 1924) y sobre todo por *Erik Satie*.

*Braque* habría incluido las representaciones de instrumentos musicales en sus pinturas desde 1908, "en aquellos días yo pinté un buen número de instrumentos, primero porque estuve rodeado de ellos y después por su forma, su volumen fue parte de mi estilo de vida. Yo ya había mirado hacia un espacio táctil o un espacio manual, como yo mejor lo llamo; y los instrumentos musicales, vistos como un objeto tienen la particularidad que podrían ser animados por un toque. Esto es lo que me atrajo tan fuertemente a los instrumentos, mucho más que a cualquier otro objeto, incluso a la forma humana la cual representa aspectos bastantes diferentes."

Mientras *Braque* realizaba la realidad de la música en sus pinturas *Picasso* tendía a utilizar instrumentos en vista de sus formas antropomórficas, dándole implicaciones eróticas. Para *Juan Gris*, quien confesó no saber nada acerca de la música, su aproximación fue singularmente diferente, "Yo empiezo por organizar mi pintura, entonces califico los objetos. El punto es crear nuevos objetos los cuales no puedan ser comparados con ningún objeto encontrado en el mundo real, mi "violín", el cual es una creación, nada tiene que temer a una comparación".

*Luis Marcoussis*, él parece realzar la actitud y el movimiento del instrumentalista. En su *Músico* (1914), por ejemplo, el instrumento parece menos distorsionado que en las obras de *Braque* o *Picasso*. Las líneas diagonales que corren a través de la pintura parecen ser producidas por la actitud del músico y su arco.

El músico está situado en el centro de una telaraña de trayectorias dinámicas que se expresan por medio de gruesas diagonales en una aproximación al movimiento que tiene más afinidad con el Futurismo que con el Cubismo. "Estas diagonales dominan un cierto número de planos no

tanto en el espacio como en el tiempo. Cada una corresponde a un "tiempo" del vals *Malvina* cuyo título aparece en el lado superior derecho.

Los instrumentos que aparecen más frecuentes en la pintura cubista son, primero los instrumentos de cuerda, ya sea tocados con un arco o directamente con los dedos, y segundo los instrumentos de aliento, la flauta y el clarinete (más excepcionalmente el piano, el cual fue importante en la imaginación surrealista de *Salvador Dalí*, y el acordeón preferido de *Fernand Léger*). Actualmente podría haber una preferencia por los instrumentos, cuya forma refleje de manera más cercana al cuerpo humano

Los instrumentos son colocados frecuentemente en relación con otros objetos, generalmente más familiares (paleta, pipa, plato de frutas, vasos, jarras), a fin de lograr un amplio rango de efectos sobresalientes de un contraste o una afinidad en términos, ya sea de formas o de función. Cuando los instrumentos son tocados por un músico, se puede percibir una unidad entre todos los elementos. Este tipo de simbiosis también se encuentra en las esculturas de *Zadkine (Orfeo)*, *Lipchitz (El Acordionista)* o *Laurens*.

En la iconografía cubista algunas tonalidades sutilmente sombreadas, resultan de la forma en que los instrumentos están colocados. El modo puede ser contemplativo, o ciertamente meditativo, cuando los instrumentos permanecen solos, (en la obra de Braquet particularmente), o se puede percibir una relación, cuando están involucrados en un diálogo (*El Dúo de Braquet* de 1937), y se convierten en escénicos o teatrales cuando *Picasso* pinta un grupo de varios músicos (*Tres Músicos*).

Como consecuencia de la interpretación dinámica de volúmenes, planos y líneas en la representación cubista, los instrumentos parecen incitar al espectador al movimiento, invitan a tocarlos y ejecutarlos. La vibración, sonido y resonancia están latentes, quizá porque el elemento rítmico está siempre profundamente atado en su construcción misma. Eso fue de hecho lo que *Jean Cocteau* tuvo en mente cuando declaró que su "sueño musical sería escuchar la música de las guitarras de Picasso."

Cada instrumento es como un tramado de volúmenes y de líneas de fuerza. Los pintores cubistas no fallaron al explorar y "despertar las resonancias" entre los arabescos y las curvas, las cuales son la misma identidad del instrumento. Pero hay también una interacción de materiales y aquí el "collage" permitió un más amplio rango de la formulación visual. A principios de 1912, *Braque* empezó a colocar en sus pinturas aquellas "imágenes-signos" que son creadas por su uso del "papier colle"- para percibirlos tanto como: color y material o, en los términos de *Jean Pahulan*, como "*machines á voir*" (máquinas para ver).

El uso, por ejemplo, del papel tapiz de imitación madera de *Braque*, o una banda de tela pegada y amarrada a una vieja caja, de *Picasso* en su "Guitarra" de 1926, sin duda sugiere la variedad de formas en las cuales un instrumento puede ser designado, dependiendo de, si uno lo considera un objeto de contemplación, un instrumento para tocar, escuchar o, si uno lo conecta a ciertas funciones sociales (conciertos, circos, salas musicales, desfiles...).

Otros aspectos interpretativos de la pintura cubista es la inserción de cartas y palabras dentro de la obra misma. Ciertos nombres y palabras sobresalen bastante - la palabra "violón", por ejemplo, en forma de letras tomadas de periódicos y colocadas al pie de una obra de *Braque* en 1913-1914, también sirve como el título de una pintura; lo mismo puede decirse del nombre de *Bach*, repetidamente usado por *Braque* en varias de sus pinturas. En las obras de *Picasso*, por otro lado, las palabras ocasionalmente llevan juegos de vocablos o alusiones que no son necesariamente inteligibles al espectador.

La "Mujer con una Guitarra" de *Braque* es uno de los más significativos ejemplos de las relaciones que se pueden establecer entre palabra e imagen en la pintura cubista. Uno puede tomar la palabra "révei" y debajo de ella "órgano"; la palabra "rêve (sueño) parece reemplazar a "réveil" (despertar), la cual ha perdido su "i" final, y en la cual la "i" ha sido también parcialmente borrada; para la palabra "órgano", también puede indiferentemente evocar el instrumento musical o un órgano del cuerpo. Numerosas asociaciones de este tipo pueden ser imaginadas en ambas palabras (órgano de sueño, sueño de un órgano), entre juego de palabras y la materia visualmente representada (la palabra "rêve" para encontrar esta confirmación en el hecho de los ojos cerrados de una mujer), lo pictórico puede ser visto como una interacción equivocada con lo semántico.

En las obras de *Braque* relacionadas con la música, las palabras a las cuales más frecuentemente recurre son: "valses", "bal" y "sonata". Ciertos nombres, como aquel del violinista *Kubelik*, hacen su aparición ocasionalmente, lo cual pudiera hablar de un homenaje. *Picasso* también insertó las cuatro primeras letras del nombre del pianista *Alfred Cortot* en su naturaleza muerta sobre un Piano (fecha en 1911).

Difícilmente creemos que las referencias a los programas de concierto o a las partituras musicales sean fortuitas. La insistencia de *Braque* sobre el nombre de *Bach*, prueba justamente lo opuesto: la referencia utilizada tan breve como sea posible por la inscripción de un vocablo solo, da una gran fuerza a lo que está siendo invocado: la construcción estricta y el balance de un arte que muchos compositores y pintores tomaron como su propio modelo a principios de este siglo y el cual podría ayudarlos a librarse de la manera enfática post-wagneriana. "Yo soy lo opuesto de lo que podría llamarse un *sinfonista*". declaró *Braque* en 1954.

Los pintores cubistas crearon una confrontación entre un gran número de elementos tomados del reino de la música, mezclándolos en tal forma que todos los aspectos arriba mencionados tienden a fusionarse finalmente. Dentro del mismo espacio de palabras, notas musicales, la representación física de un instrumento, el cual podría eventualmente interactuar con el ejecutante, todo se ve inmerso, lo uno en lo otro.

Las líneas paralelas de las cuerdas pueden convertirse en una duela, el arabesco de una clave de Sol evoca los sonidos de los orificios de un violín etc. Si el cubismo ciertamente ofrece al espectador un aspecto de los muchos ángulos de las figuras que representa, parece proceder en una forma similar en relación a la música misma, ciertos lienzos lanzan una mezcla simultánea de indicios, de los cuales parecen la repetición de un momento de música pasajera.

Más allá de las referencias explícitas encontradas en la pintura cubista, parece posible establecer la forma de complejidad entre el estado de la mente que guía al cubismo y el acercamiento específico de músicos como: *Satie, Stravinsky y Milhaud*

Aún en la despojada naturaleza de la música que *Erick Satie* compuso para su "*Sócrates*", la polifonía y la polirítmica de *Milhaud*, o el carácter polimorfo de los temas elaborados por *Stravinsky*, sugiere que las afinidades reales también existieron entre estos músicos y las estéticas del cubismo.

En el arte surrealista el poder de seducción de la música generalmente parece provocar desconfianza y aún hostilidad; a diferencia de la mayoría de las escuelas *avant-garde* de arte de principios de siglo, la música raramente pretende un movimiento de escape y de emancipación creativa.

En la obra de Salvador Dalí, los instrumentos (el violín y el cello), toman un aspecto monstruoso; éstos se vuelven enigmáticas figuras alegóricas, las cuales reemplazan al cuerpo humano en el "*Concert*", o sirven de pedestales colosales para los bustos de *Lenin* en "*Hallucination*" (parcial), "*Six Images of Lenin on a Piano*". En algunas pinturas de *René Magritte*, el instrumento musical es un objeto en el cual la relación entre la forma y la función se percibe esencialmente como problemático.

Es bien sabido que *André Bretón* y *Giorgio de Chirico* fueron bastante reticentes hacia la música; entre los surrealistas, *Joan Miró* fue sin duda el artista que tuvo un gran interés en la música e incluso la integró a sus principios creativos. El período de sus *Constelaciones* (1940 muestra signos de tal atracción y *Miró* bastante explícito declaró que en ese momento la música jugaba el mismo papel en su vida que la poesía había tenido en otro tiempo.

“Yo siento una intensa necesidad de escapar. Deliberadamente me encierro a mi mismo dentro de mí. La noche, la música, y las estrellas empiezan a jugar un papel dominante sugiriéndome mis pinturas”

En su obra *Grand Cahier de Palma* de 1940-1941, Miró expresó el deseo de que algunas de sus pinturas “pudieran tener la fuerza de una gran calidad musical y poética, realizadas sin ningún esfuerzo aparente, como el canto de un pájaro, el principio de un nuevo mundo o el regreso a un mundo más puro sin ninguna cualidad dramática sin nada teatral acerca de ellas”.

## ERICK SATIE

Si la relación entre la música y las artes visuales han revelado a menudo un *equivalencia formal*, ciertos artistas, los futuristas, entre ellos, han sido proclives a rechazar cualquier paralelo entre estas dos formas de expresión y han visto romperse todas las convenciones y certezas del *stablishment*. La idea ya no era realizar una fusión de las artes basada en una mirada espiritualista o en una intención totalizadora. En su lugar presenciamos la elaboración de los procesos artísticos entre diferentes categorías lo cual dejaba un amplio espacio para jugar con las formas abiertas y la exhibición de un humor cáustico. *Erik Satie* es el precursor de este nuevo estilo a finales del siglo XIX, y un gran número de artistas se han llamado descendientes de este maestro.

Las diversas facetas en la actividad creativa de *Satie* incluye, partituras musicales, textos, dibujos y caligrafía. Estos trabajos que tocan el retorno al reino de lo musical, lo gráfico y lo poético revela tanto una mente abierta como un rechazo sistemático al análisis racional.

*Satie* es ciertamente el único compositor de su época que estableció las relaciones más variadas con el mundo de las artes y particularmente con las artes visuales. Aunque, él constantemente rechazó tomar parte activa en cualquier “-ismo” su personalidad y obra fueron aclamadas y respetadas por los artistas representativos de las tendencias más significativas del siglo actual: los futuristas (*Marinetti* lo cita entre los “creadores de la modernidad”), cubistas y dadaistas. *Picasso* y *Picabia* fueron los primeros confrontados con los problemas en la producción de los decorados escénicos cuando trabajan en los ballets de *Satie*. *Apollinaire* primero utilizó el término “surrealista” en su comentario del “*Parade*” de *Satie* (fechado en 1917). Y uno podría resaltar que la atención de *Satie* fue mucho más fácilmente captada por las decoraciones creadas por *Picasso*, que por el libreto de *Cocteau*. La partitura incluía el sonido de las sirenas, de máquinas de escribir y ruedas de lotería.

Cuando realizó “*Mercure*” en 1924, con la aportación de *Picasso* y una coreografía de *Leonid Massine*, *Satie* buscó reducir la importancia de los aspectos literarios, mientras que realzaba el significado de las secuencias plásticas. De acuerdo a *Gertrude Stein*, “los decorados para *Mercure* fueron escritos, simplemente escritos. No hubo pintura, fue pura caligrafía, algo que existió por sí mismo, sin ningún apoyo de asociaciones de ideas o emociones.”

## LOS FUTURISTAS

El futurismo italiano aspiraba a convertirse en un iniciador de levantamientos radicales. Su producto principal no fue demasiado el trabajo de arte de manera global, proyectos multifacéticos dirigidos a la destrucción violenta de los valores sagrados de nuestra herencia cultural. Dicho proyecto naturalmente, relacionado a la música también, o más exactamente, a todo lo concerniente con el sonido, desde el invento de nuevos instrumentos hasta la hipótesis sobre el uso de la voz humana con el propósito de penetrar en áreas inesperadas dentro del dominio poético.

Además de las partituras y manifiestos que tuvieron una relación sobre la música, se podría pensar también en la extensión musical de la dimensión del tiempo, siempre presente en la pintura futurista, a través de

nociones tales como: **velocidad y simultaneidad**. Los pintores futuristas buscaron situar al espectador en el centro de su obra, para así hacerlo tomar parte activa en el movimiento que ésta produce y hacerlo cómplice de la emoción que experimenta. En sus análisis de las nociones de dinamismo y simultaneidad, *Boccioni* (1882-1916) definió los puntos que separan al futurismo del cubismo. Deplorando el hecho de que el cubismo en su acercamiento teórico había fallado al tener en cuenta la dimensión esencial del tiempo, el cual, en su opinión ha tenido que ser unido al concepto de espacio. Únicamente un verdadero balance entre estos dos conceptos, podría permitir que aparezcan la subjetividad y consecuentemente la emoción.

“Las palabras corren libremente, un recurso sistemático de onomatopeya, una música sin gracia, sin marco rítmico y el arte del ruido son el producto de la misma sensibilidad futurista que dio nacimiento a la pintura con sonidos, ruidos y olores” declaró *Carlo Carrá*.

Con la llegada del *Futurismo*, la pintura finalmente dejó su seriedad. La nueva pintura tenía que ser ruidosa, permitiría la transmisión de todos los colores de la velocidad, de alegría, de cafés-concierto y salas de música, concebida en el tiempo y nunca más en el espacio. Perseguiría la meta de la pintura total, la cual llama a una fusión de todos los sentidos y lo que esto implique, donde el pintor este consciente, que deberá vivir en una especie de delirio, un remolino de sensaciones

La mayoría de los futuristas practicaban varios modos de creación al mismo tiempo. *Luigi Russolo*, por ejemplo, (el autor de *L'Art des bruits* una obra decisiva sobre la música futurista), en un artículo escrito en 1930, para el periódico *Cercle et Carré*, elaborado sobre su investigación de nuevos instrumentos que sería el paliativo de lo inadecuado de los instrumentos tradicionales. En éste, él observó que “mientras pudiera decirse que las artes plásticas han utilizado casi todo tipo de materiales como medios de expresión, la música, por el contrario, en respecto a su material en bruto—instrumentos como causa, sonidos como efecto—ha permanecido singularmente pobre, limitado e indudablemente sin cambios en el curso de varios siglos.” En un concierto que *Russolo* dio en el Teatro de los Campos Elíseos en 1921, utilizó 23 “bruiteurs”. Subsecuentemente, fusionó todos estos instrumentos en uno solo, uniendo la variedad de sus sonidos bautizándolo como “*Rumorharmonium*” (sonidos de armonio) o, como el mismo comentó, a fin de evitar cualquier sugerencia de que este instrumento pudiera estar imitando a los sonidos naturales, lo llamó un “*Russolophone*”.

En Rusia, la cercana colaboración del poeta *Alexei Kurchenykh*, el compositor *Mikhail Matiushin* y el pintor *Kasimir Malevich* los llevó a la creación en 1913 de la ópera futurista “*Victory over the sun*”. Es en los apuntes para las escenografías de esta producción que primero se encuentra con la idea de un cuadro negro “el niño real” “imagen de nuestro tiempo”. En una carta a *Matiushin*, *Malevich* desarrollo un número de ideas sobre la

articulación de masas de sonidos favoreciendo una nueva concepción de música. Las "capas del sonido" deben ser traídas al interés del espectador por medio de una alternación de estados dinámicos de intensidad irregular. Una comparación de este proyecto musical y las concepciones desarrolladas por *Mondrian* muestran que ambos pintores, cada uno dentro de su propio temperamento, deseaban olvidar la retórica tradicional, y empezar de nuevo con un vocabulario elemental no marcados por las ataduras de cualquier herencia cultural. De aquí que el protagonista de "Victory over the sun", después de haber atravesado todos los siglos pasados, finalmente decide la eliminación del *viejo mundo*.

## MARCEL DUCHAMP Y LA MUSICA

Habiendo llegado al punto en el cual el estatus de la obra de arte es un reto, y la relación con el tiempo y los fenómenos del sonido ya no se encuentra más, sobre cualquier forma musical (tal como: la fuga o el rondó), pero existe independientemente desde cualquier forma de organización o sistema consciente, la intersección de varios procedimientos artísticos demandaron un cambio de aproximación básico.

Las nociones con las que *Marcel Duchamp* empezó a experimentar en 1912, lo llevaron al corazón del dilema. La franqueza de sus empeños se debe al hecho de que éstos están representados en varias formas de comunicación (palabras, una variedad de materiales pictóricos y aún en la notación musical), lo cual lo coloca fuera de todas las categorías artísticas específicas.

Su acercamiento al fenómeno musical tiene muchos puntos en común con los procedimientos que él adoptó en las artes plásticas y es una consecuencia directa tanto de su rechazo de dividir o encasillar el arte y el deseo consciente de descubrir alguna forma de analogía estructural entre los diferentes modos de expresión.

Cuando Duchamp, que no era músico, decidió concebir una obra musical y escribir una partitura, rompió todos los tabúes que al principio de su siglo, todavía reservaban el campo de la creación musical únicamente al compositor.

La desmitificación del arte y los artista, lo cual Duchamp llevó hasta el punto más lejano con el *Ready-made*, es bastante aparente en sus "partituras musicales", ¿ciertamente por qué no los sonidos también pueden ser observados como "objetos encontrados"?

Las intenciones de Duchamp se van más allá de los límites de lo pictórico o de lo musical, lo espacial o lo temporal, se van a una región paradójica que bien podría llamarse "entre categorías", de acuerdo al término favorecido por el compositor *Morton Feldman*.

La música fue ciertamente mucho menos importante a los ojos de Duchamp que el ajedrez, la ruleta o el cinema. El artista fue bastante ambiguo sobre este punto, "Yo no estoy en contra de la música. Pero realmente no puedo soportar su calidad de "tripa de gato". Quiero decir, la música es tripas contra tripas, los intestinos respondiendo a la tripa de gato del violín. Hay una especie de lamentación, tristeza, alegría, todo ello es muy sensorial y responde a un tipo de pintura *retiniana* que yo aborrezco. En mi opinión, la música no es una expresión superior del individuo."

Todavía en 1913, él realizó dos partituras, un "*Erratum Musical*" para voces y "*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors*."

*Erratum Musical* para grupo instrumental, fue compuesta precisamente en el momento en que renunciaba a pintar sobre lienzos. Para interpretar "*Erratum Musical*" para voces, la cual intentaba ser cantada por tres voces especificadas en la partitura, su propia voz y la de sus dos hermanas, Duchamp había cortado un número de tiras de papel y escribió una nota en cada una de ellas. Dibujadas fuera de un sombrero, las notas fueron escritas sobre las tiras en tal forma de evitar cualquier referencia intencional a un concepto melódico preconcebido y también cualquier valor de tiempo específico. La partitura parece emerger de una intención, meramente fortuita de un momento.

Este silencio musical deliberado esta latente en "*Ready-Made, Ball of Twine (A bruit secret)*", el cual el artista ensambló junto con la ayuda de su amigo el coleccionista de arte *Walter Arensberg*. A *Arensberg* se le pidió colocar un objeto pequeño (desconocido a *Duchamp*) en una bola de hilo enredado, la cual había sido sellada por el artista, por dos platos de metal. Al agitar este "ready-made", emite un sonido no identificable. *Duchamp* confiesa que "aún ahora yo no sé qué es, tampoco imagino si alguien lo sabe."

Paradójicamente entonces, a principios de 1913, *Duchamp*, el músico aficionado de una ocasión, anticipaba los experimentos emprendidos principalmente en los Estados Unidos, al principio de los cincuentas, que harían un considerable uso de los principios de "indeterminación y no-control". En la simplicidad de su concepción, su proyecto musical representa un desafío fundamental al estatus del compositor y a aquél de la estructura musical y la composición para la que *Duchamp* imaginó procesos de ejecución abiertos, los cuales permiten que los fenómenos ocurran independientemente de cualquier resultado predecible.

## MAN RAY

*Man Ray* estableció una distinción entre los medios de expresión: “estáticos”, como la pintura, la escultura y la arquitectura; y los “dinámicos” como la música, la danza y la literatura. Los primeros están tomados de manera instantánea, y los últimos implican un despliegue en tiempo. El interés de los artistas americanos desde entonces a la fecha, sería traer las reglas de la música al reino de las artes plásticas.

Una vez que *Man Ray* llegó a París en 1921, su recurso en la música llegaría a ser menos aparente. En 1924 produjo “*Violon d’Ingres*” en el cual inscribió dos cavidades de sonido sobre la espalda de la cantante y modelo *Kiki de Montparnasse*.

Todos los objetos-collage que *Man Ray* produjera subsecuentemente incluirían este elemento sin sentido, el cual hace que cualquier interpretación inequívoca parezca diferente. Lo sobrio y lo absurdo en el arte de *Man Ray*, la cual muestra cuán indiferente era el artista hacia las cualidades estéticas o las connotaciones poéticas, revelan puntos en común con la interrogante de Duchamp en relación con el estado del objeto. Y aún un objeto, el cual, como el “*Emak Bakai*” que no puede ser realmente incluido en la categoría de “*ready-mades*”; este objeto es compuesto de un cuello desnudo de violín colocado de manera vertical, del cual un manojo de cabello parece estar creciendo, evocando también el pelo del caballo utilizado en el arco; como si las partes elementales del objeto hubieran intercambiado los papeles, trastornado y multiplicado las reglas del juego.

## IMAGEN-POESIA – SONORA

La inscripción de letras y sugerencias fonéticas en la obra gráfica de los dadaístas pronto proyectaría lo último, fuera del campo meramente visual y los propagaría en los escenarios, cuando empezaron a ejecutarse en Zurich, Berlín y Hanover.

Para *Raoul Hausmann*, una letra es un objeto para el ojo y el oído. Es material en sí mismo y puede dar origen a poemas fonéticos, o ciertamente a ejecuciones de poesía como el sonido. La variedad de las formas y los tamaños de las letras llevan sensaciones rítmicas, las cuales en su momento sostienen implicaciones para la voz, o aún para las gesticulaciones, desde el momento en que sabemos que *Hausmann* “bailó” sus poemas.

*Hausmann* fue el creador de los “optofonéticos”, los cuales definió en el periódico *Ma*. En su opinión esta disciplina ofrecía la oportunidad de engrosar nuestro conocimiento del tiempo y el espacio, y se rehusó a “conocer cualquier relación entre la pintura y la música en el sentido que implicaban viejas categorías y arreglos sentimentales.” Con la ayuda del optófono, el cual construyó en 1927, esperaba, más allá de las analogías simplistas que habían dominado las dos artes por mucho tiempo, explorar más ampliamente los modos de interacción entre el sonido y la luz, transformando la relación entre vibraciones de la luz y los sonidos por medio de la electricidad. En 1932, el optófono se convirtió en una calculadora, diseñada para convertir las formas coloreadas en música.

*Kurt Schwitters* revivió la ambición de crear el “*Gesamtkunstwerk*”. Su “*Merzbau*” ha sido realizado para devorar cualquier cosa que esté a la mano, no para algún propósito dudoso de crear una síntesis, sino para sostener un “rico desorden”. En el momento en que estaba trabajando en su contribución musical al “*Merzbühne*”, *Schwitters* planeó incluir en su partitura, todos los sonidos y ruidos producidos por el violín, el tambor, el trombón, la máquina de coser, el tic-tac del reloj, el chorro del agua, etc.; mientras el material para el texto tenía que estar compuesto de “todas las experiencias que estimularán la inteligencia y las emociones.”

En 1921, escuchó a *Hausmann* recitar sus poemas en Praga y decidió utilizar la primer línea de uno de sus poemas fonéticos, “*fmsbwätzäü*”, como

tema principal de lo que llegaría a ser el "Ursonate". En referencia a esta "partitura" particular, *MoHoly-Nagy* hizo la siguiente observación: "las palabras usadas aquí no existen o, más exactamente, podrían haber existido en cualquier lenguaje; están exentas de cualquier contexto lógico y tiene solamente uno emocional, ellas tocan el oído por medio de vibraciones fonéticas, como la música." En suma a las composiciones, *Schwitters* escribió varias piezas para piano y algunos "*lieder*" escritos a la manera convencional, algunos de estos fueron ejecutados durante veladas organizadas por los artistas de la *Bauhaus*.

En un texto escrito en 1927 "Asuntos de conocimiento elemental en la pintura, confrontados con la música", estableció *Schwitters* entre otras cosas, una correlación entre los grados de luminosidad de los blancos y negros y la escala de intensidad en la música. También comparó los intervalos de las notas de la escala y aquellos colores separados: en su opinión, una vez mezclado y "compuestos", los colores toman la apariencia de ,más o menos, acordes complejos.

Los reinos de la poesía del sonido, de lo visual o de la poesía concreta y de las letras están, por su propia naturaleza "entre categorías". De acuerdo al procedimiento usado, artistas como: *Bernard Heidsieck*, *Henri Chopin*, *Francois Dufréne*, *Gerhard Rühm* o *Ladislav Novak* podrían justamente utilizar también el espacio de un trabajo gráfico o de un libro, de una cinta magnética o, incluso las posibilidades de la voz y el cuerpo en la ejecución (este último como antecedente del *performance*). Sus obras demuestran el punto al cual las categorías artísticas tradicionales se han vuelto ineficaces. De hecho, no es tanto su personalidad, o su actividad, la cual es muy diversa, como lo es el material (signo, fonema, letra), que ellos escogen para explorar sus múltiples implicaciones.

Esta fue la intención de *Yves Klein* en varios trabajos que él obviamente creó en correlación con sus pinturas monocromas. En 1906 él concibió un "espectáculo-acción", cuya parte musical consistió en 20 minutos de sonidos continuos seguidos de 20 minutos de silencio. Mientras tanto, tres mujeres desnudas untaban sus cuerpos con pintura azul y presionaban sus cuerpos sobre hojas largas de papel puestas sobre el suelo.

La producción musical de *Tom Phillips* es mucho más que un costado de la línea de sus actividades pictóricas. Sus obras musicales crearon una relación original entre el intérprete y la escritura musical en un acercamiento experimental. Sus partituras (combinando estimulantes visuales y auditivos), finalmente se fusionaron en un solo proyecto, en el cual la problemática de la composición musical puede ser considerada bajo un doble aspecto que pocos compositores han podido manejar. La influencia de las invenciones gráficas de *John Cage*, *Earle Brown* y *Cornelius Cardew* son fácilmente reconocibles en las partituras de Phillips, las cuales se ven más como preguntas dirigidas a las propias capacidades de iniciativa del músico, que

como órdenes para ser obedecidas en cualquier sentido literal. *Phillips* convierte este tipo de composición y notación, ambas gráficas y verbales, en un juego. Su aproximación al reino de la música es amplio, va de retratos-collage de compositores, a propósitos conceptuales, partituras imaginarias, como: "*Last Notes from Enderich*", así como partituras reales, incluyendo la de una ópera: "Irma"; Todas pueden mirarse, ejecutarse o escucharse, de acuerdo a la imaginación de cada persona y demandan de una estrategia colectiva auténtica, si van a ser ejecutadas. Al punto sin embargo, que no requieren virtuosidad técnica, son accesibles a músicos no-profesionales.

Para *Andy Warhol* su arte está obviamente circunscrito con el mundo de la música de rock y sus estrellas, desde *Elvis Presley* hasta *Mick Jagger*; a través de los setentas, enlaza entre imágenes llenas de electrificante violencia la práctica musical.

La obra que *Warhol* realizó para grupos como *The Velvet Underground* o los diseños para la cubierta del álbum que ejecutó para los *Rolling Stones* son típicos de estos lazos del artista con los músicos de su tiempo.

La interpenetración y una complejidad abierta parecen ser los enunciados dominantes en las obras de artistas que, como *John Cage*, *Robert Rauschenberg*, *Claes Oldenburg* o *Allan Kaprow*, han escogido modos múltiples de actividades, llevando al pintor a tratar con el tiempo y al músico a componer con el espacio. Espacio y tiempo se vuelven menos pictóricos o musicales. El interés del artista se va más por la substancia de la vista, el sonido, el movimiento y los individuos. Siguiendo con esta aproximación, el grupo *Fluxus* jamás produjo un manifiesto real. Según *George Brecht*, algunos individuos van juntos meramente para producir sus obras "con algo innombrable en común", que las coloca en la frontera del arte. Sus acciones, dice *George Maciunas*, derivan "de las cualidades monoestructurales y no teatrales de un suceso natural. Son una fusión de *Spike Jones*, *vodevil*, una mirada furtiva, un juego de niños y *Duchamp*." Tomados de la vida diaria, estos eventos algunas veces mezclados retornan a ella: todo tipo de objetos y juguetes son usados, demostrando que cualquier cosa puede tomar lugar en el arte, el ojo y el oído son cautivados y el pensamiento provocado; y los límites del arte son ciertamente infinitamente más extensos de lo que una vez parecieron ser. La acción de "*Fluxus*" toma un aspecto colectivo que tiende a distinguirse a sí mismo de las iniciativas individuales de sus miembros, quienes en Alemania, incluyeron artistas como: *Josep Beuys* y *Wolf Vostell*.

La idea de Beuys se apoyó en la conjugación de diferentes formas de lenguaje, mezclando signos lingüísticos, sonidos, escritura musical. Su primer acción de *Fluxus*, en la Academia de *Düsseldorf* en 1963, fue *Siberian Symphony*, ésta iniciaba con una pieza de piano, seguida de una obra de *Satie*, mientras Beuys colgaba una liebre muerta a un pizarrón y le rasgaba el corazón. En las *Instalaciones* de Beuys, el piano llegó a ser un instrumento del silencio, con su tapa y teclado cerrados. En muchos casos envuelto en fieltro o uno de sus pedales arrancado violentamente. Privado de su función primordial, el instrumento se convertía en un símbolo importante donde lo enigmático juega la parte esencial.

## ARTISTAS MEXICANOS

Nuestro país no ha sido ajeno a este fenómeno, pictórico musical. Desde principios del siglo XX, vemos aparecer obras donde la iconografía musical se hace presente, muy poco o casi nada se ha investigado relacionado con este tema, al menos no existe bibliografía que manifieste lo contrario. Sin embargo, han existido personajes interesados en la conjugación de diferentes disciplinas, como fue el caso del Arquitecto Alfonso Pallares, maestro de la Academia de San Carlos, quien propuso una teoría que él llamó la *Cromofonía*, donde la idea era incluir la danza, la música y los colores en una obra total. Desafortunadamente, no se cuenta con un registro o datos de sus obras.

No podemos dejar de mencionar la presencia de instrumentos musicales idealizados, deformados y algunas veces sólo insinuados en la obra de pintores como Rufino Tamayo (quien tocaba la guitarra), Remedios Varo, María Izquierdo, Chávez Morado, Antonio Ruiz, Agustín Lazo, Miguel Covarrubias, Roberto Montenegro, Cordelia Urueta, E. Climent. Alice Rahon, Alfredo Zalce, por mencionar sólo algunos. Dentro de su iconografía encontramos: instrumentos musicales reales y ficticios, presencia de la música y danza; fiestas populares, carnavales, músicos callejeros, retratos de músicos. Aquí cabe mencionar ese maravilloso cuadro de Rufino Tamayo, *Las músicas dormidas*, sin embargo no es el único lienzo que hace referencia a la música, existen diversas obras de este pintor donde aparece el mismo

tema. No obstante parece que él nunca se cuestionó las relaciones plástico-musicales,

El dice respecto a su obra: “Cuando la gente habla de mi pintura lo hace siempre por sus colores. Claro, el color es importante, pero la composición es igualmente esencial. Me preocupa el equilibrio entre formas, texturas y colores. Busco la forma. El Tema, lo narrativo, es puramente anecdótico.

¿Qué quiere decir esto o aquello? ¡Qué más da! Si se trata de un elemento que sirve en la composición, que pesa más o menos, que está ahí porque el conjunto lo necesita”. “El tema es siempre un pretexto. De lo que se trata es de tener libertad para hacer pintura...”

Por otro lado han existido binomios interesantes entre artistas plásticos y músicos que sí han buscado la *conjunción de las dos disciplinas*. Manuel Enríquez y Federico Silva, por ejemplo, quienes a lo largo de muchos años de amistad realizaron proyectos conjuntos, el último de ellos en el año de 1992, evento en que se reúnen la música, la escultura y la poesía, en torno a una *pieza escultórica* de Federico Silva con poesía de Jorge Cuesta y música para un percusionista y narrador de Manuel Enríquez, titulada *Canto a un Dios Mineral*, evento realizado en la Palacio de Minería.

Mario Lavista y Arnaldo Cohen, Arturo Márquez y Angel Cosmos, Vicente Rojo Cama y Gabriel Macotela, entre otros.

Gabriel Macotela junto con otros artistas realizó una serie de esculturas sonoras, cuya exposición se presentó en el *Museo Rufino Tamayo*.

Othón Tellez, pintor que realizó una serie de pinturas basadas en la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky .

Sin dejar de mencionar a JAZZAMOART, músico de jazz y pintor quien realiza sus cuadros con las estridencias, síncopas y ritmos del Jazz.

Seguramente que los artistas aquí mencionados no son los únicos que tengan ese interés o experiencias de la música y la pintura, sin embargo, el problema es la falta de información al respecto.

Los últimos desarrollos tecnológicos han llevado a la proliferación de producciones de multimedia, Instalaciones, Performance, etc.

Este desarrollo demuestra que las posibilidades que surgen de la interacción de diversas formas de creación artística van más allá de lo posible. Aún así, sin importar que medios se usen, las *presuntas innovaciones* son a menudo más aparentes que reales por las paradojas que quedan sin resolver y pareciera que las contradicciones fundamentales que separan lo visual de lo auditivo no son precisamente el encontrar una solución unificadora. Esto mismo hará que las opciones estéticas de obras basadas en tales paradojas continuarán siendo tan variadas como contradictorias.

## CONCLUSION

La música aparece primero como elemento iconográfico únicamente. Más tarde son los conceptos musicales los que se convertirán en el reto de los artistas. Nociones como ritmo, construcción, repetición, dinamismo, son significativos en cualquier arte.

La música por su alto grado de generalidad y su íntimo dominio de número y proporción, es claramente de esencia matemática, según lo declaró *Pitágoras* quien la coloca paralelamente a la aritmética, la geometría y la astronomía en el *quadrivium*.

Puesto que el arte es una expresión de totalidad, las concepciones de la música se vuelven un campo excepcionalmente fértil para todo acto creativo debido a su tendencia hacia lo abstracto y al hecho de que éstas están sujetas a las leyes generales de los números. Además de los modelos que podamos tomar de la música, existe la influencia de las matemáticas y la física que pueden converger en la concepción de una obra de gran coherencia en su construcción.

De acuerdo con las palabras de *Mondrian*, deberíamos “empezar a considerar a la música un arte como las artes plásticas e impulsaría en un acto de interiorización a la pura plasticidad”.

La especulación en el arte del sonido tuvo un impacto obvio sobre las bellas artes, como lo hemos observado a través de la lectura de este trabajo. Por lo tanto la música ocupa un lugar central en las artes y la cultura.

El arte de la pintura está lleno de conciertos, instrumentos, cantantes, que incitan al espectador a complementar lo que esta viendo, para convertirlo en el Imaginario.

La música como resultado de su naturaleza fugaz \_ lo cual es su esencia\_ parece destinada a expresar las ilusiones pasajeras de todas las sensaciones que los artistas buscan plasmar en un cuadro. Como lo hemos visto a través de la historia del arte occidental.

Durante los siglos XVII y XVIII la pintura, más que establecer conexiones fundamentales entre las artes, refleja la creciente diversidad de contribuciones hechas por la música a la sociedad, describiendo las fiestas

cortesanas y las ferias populares, desfiles, ceremonias oficiales, en un deseo de atrapar la realidad, como lo haría un fotógrafo.

No se puede pasar por alto, el hecho de que en la pintura, el arte de la música se presenta como una síntesis idealizada y codificada de las relaciones humanas.

Es a principios del periodo romántico cuando los músicos y pintores empiezan a investigar en la analogía entre las sensaciones de la vista y el oído, iniciando así una serie de trabajos polisensóreos que reflejan el deseo de fusión de una disciplina en otra.

Para el pintor Kandinsky, la música lleva en si misma una esencia inmaterial que favorece el acceso a un mundo interior, él refiere: "un arte debe aprender del otro la aplicación de sus significados, aún esos que son más específicos en un arte que en el otro". Debemos buscar transgredir los convencionalismos.

En cuanto a la interacción de sonidos y colores, el compositor Olivier Messiaen afirma: "No es la imaginación, ni es un fenómeno físico, es una realidad interior"

Con todos estos antecedentes, me pregunto: ¿Cómo es posible que a principios del siglo XXI, en las escuelas de arte en México, no cuenten con una integración de las otras artes a la carrera de Artes Visuales?

¿No se podría enriquecer el programa de estudios con apreciación musical, o historia de la música, y apreciación práctica de otras artes?

Esto lograría quizá no sólo formar buenos artistas, sino mejores seres humanos.

## ANEXO

Desde pequeña mi gusto por la música se manifestaba con el canto, ya que no hacía sino cantar desde los 5 años y repetir todas las melodías o sonidos que escuchaba a mi alrededor; además de cantar, otra de las cosas que más me gustaba hacer era recortar cuanta figura de colores encontraba en mi camino; periódicos, revistas, cajas de leche, cereales, etiquetas, etc. para pegarlas en una hoja o en cualquier superficie blanca que encontrara. Recuerdo que la primera vez que quise juntar todos mis recortes, tendría alrededor de 4 o 5 años, quise pegarlos con saliva, creyendo que así quedarían fijos, obviamente los recortes se cayeron. Lloré porque mi "cuadro" no había quedado como yo esperaba. Fue entonces que mi madre me compró mi primera botella de Resistol, un cuaderno y unas tijeritas.

Para mis padres, esos momentos eran únicamente conductas típicas de niños, no el indicio de una vocación.

A los 15 años, empecé a asistir a cuanto concierto sinfónico podía, pues mi idea en ese momento era convertirme en un músico de orquesta.

Pero no fue sino hasta que cumplí los 17 años cuando ingresé a la Escuela Superior de Música, en contra de la voluntad de mis padres, quienes consideraban que estudiar música era una pérdida de tiempo, pues eso no me serviría para nada en el futuro. ¿De qué iba yo a vivir?, me preguntaban.

Hasta hace muy poco tiempo, el estudiar alguna carrera relacionada con las artes era visto con sospecha y recelo por algunas familias.

Yo ingresé a la Escuela Superior de Música con la idea de aprender a tocar el oboe. Sin embargo, fui rechazada pues mis dientes no cumplían con los requisitos indispensables para un futuro oboísta. Solicite una inscripción a la clase de piano, pero fue imposible!!!, por ser la carrera con más demanda y no tener cupo; además mi edad rebasaba el límite requerido. Por lo tanto, terminé en el salón de percusiones, aunque años más tarde cambié al estudio de la flauta transversa.

Toda esta historia obedece a dos datos que quiero resaltar.

El primero es que yo me sentía con mucha más libertad y confianza en mi musicalidad y entonación antes de entrar a la Escuela de Música que cuando ya estaba "entrenándome", supuestamente para mejora o desarrollar mis cualidades, de los 12 a los 15 años yo había sido de las primeras voces del coro de la escuela Secundaria. Sin embargo, las burlas de la que somos objeto los alumnos por algunos maestros, van destruyendo la confianza que se debe tener cuando se empieza a aprender cualquier disciplina artística y

## ANEXO

Desde pequeña mi gusto por la música se manifestaba con el canto, ya que no hacía sino cantar desde los 5 años y repetir todas las melodías o sonidos que escuchaba a mi alrededor; además de cantar, otra de las cosas que más me gustaba hacer era recortar cuanta figura de colores encontraba en mi camino; periódicos, revistas, cajas de leche, cereales, etiquetas, etc. para pegarlas en una hoja o en cualquier superficie blanca que encontrara. Recuerdo que la primera vez que quise juntar todos mis recortes, tendría alrededor de 4 o 5 años, quise pegarlos con saliva, creyendo que así quedarían fijos, obviamente los recortes se cayeron. Lloré porque mi "cuadro" no había quedado como yo esperaba. Fue entonces que mi madre me compró mi primera botella de Resistol, un cuaderno y unas tijeritas.

Para mis padres, esos momentos eran únicamente conductas típicas de niños, no el indicio de una vocación.

A los 15 años, empecé a asistir a cuanto concierto sinfónico podía, pues mi idea en ese momento era convertirme en un músico de orquesta.

Pero no fue sino hasta que cumplí los 17 años cuando ingresé a la Escuela Superior de Música, en contra de la voluntad de mis padres, quienes consideraban que estudiar música era una pérdida de tiempo, pues eso no me serviría para nada en el futuro. ¿De qué iba yo a vivir?, me preguntaban.

Hasta hace muy poco tiempo, el estudiar alguna carrera relacionada con las artes era visto con sospecha y recelo por algunas familias.

Yo ingresé a la Escuela Superior de Música con la idea de aprender a tocar el oboe. Sin embargo, fui rechazada pues mis dientes no cumplían con los requisitos indispensables para un futuro oboísta. Solicite una inscripción a la clase de piano, pero fue imposible!!!, por ser la carrera con más demanda y no tener cupo; además mi edad rebasaba el límite requerido. Por lo tanto, terminé en el salón de percusiones, aunque años más tarde cambié al estudio de la flauta transversa.

Toda esta historia obedece a dos datos que quiero resaltar.

El primero es que yo me sentía con mucha más libertad y confianza en mi musicalidad y entonación antes de entrar a la Escuela de Música que cuando ya estaba "entrenándome", supuestamente para mejora o desarrollar mis cualidades, de los 12 a los 15 años yo había sido de las primeras voces del coro de la escuela Secundaria. Sin embargo, las burlas de la que somos objeto los alumnos por algunos maestros, van destruyendo la confianza que se debe tener cuando se empieza a aprender cualquier disciplina artística y

eso no se circunscribe únicamente a las escuelas de música, también lo he visto en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Especialmente si se trata de mujeres, porque existen algunos maestros que creen que nuestro género no se desarrollará en ninguna disciplina artística, y se regocijan hostigando a las alumnas cuestionando su capacidad y exhibiendo sus limitaciones ante el grupo, que pueden ser las mismas de los alumnos. Empero se ensañan con las mujeres

El segundo, que de alguna manera tiene que ver con el tema de este trabajo, se trata de sonidos y colores. Es una experiencia muy personal que me sucedió en la clase de Apreciación Musical.

Un día, cuando escuchábamos una *sinfonía de Beethoven*, el maestro nos indicó que pusiéramos mucha atención en la música porque él haría preguntas, yo cerré los ojos para concentrarme en los sonidos que envolvían el salón de clases y de pronto empecé a percibir y visualizar colores que cambiaban de acuerdo a los sonidos que escuchaba, *la música se convertía* en una armonía de colores, yo abrí los ojos en el momento en que el maestro se dirigía a mí y me preguntó: ¿En qué tono está la obra que escuchamos? Mi respuesta fue: en azul!!!!, todo el grupo empezó a reír a carcajadas; el maestro, sorprendido por mi respuesta y las risas del grupo, se molestó. Yo traté de explicarle lo que había sucedido mientras escuchaba la música, le dije que había visto colores y que no era la primera vez que me sucedía. La clase se reía más y más, por lo que el maestro me sacó del aula, no sin antes advertirme que otro chiste como ese y no me aceptaría más en su grupo. Nunca me quise hacer la chistosa, la pregunta fue sorpresiva y la respuesta espontánea y sincera.

Más tarde mis compañeros me preguntaron si había sido una gracia o si era cierto que yo veía colores. Era cierto, yo “veía” colores cuando escuchaba música. Años después supe que ese fenómeno se llama Sinestesia.

Después de la Escuela de Música, asistí durante un año a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en la carrera de Literatura Dramática y Teatro, la cual abandoné porque me fui con mi esposo a residir temporalmente en la ciudad de Berlín Occidental en 1982. Durante esa estancia, pasé la mayor parte del tiempo en los museos, fascinada por la gran cantidad de obras pictóricas del arte occidental con iconografía musical. Desde entonces intuía que la música y la pintura siempre se habían seguido muy de cerca de una u otra manera.

Al regresar a México, me incorporé nuevamente a la Facultad de Filosofía. Sin embargo, yo no dejaba de pensar en la música y la pintura, así que después de un tiempo decidí que yo quería ser pintora e ingresé a la escuela Nacional de artes Plásticas para estudiar la licenciatura en artes Visuales (1986-1991)

## BIBLIOGRAFIA :

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, 6ª. Ed. Stanley Sadie. Londres: ed. 20 vols. Macmillan, 1980 (NGDMM)

1. BROOK, Barry S: “ *Repertoire International d’Iconographie Musicale* [RidIM], NGDMM, Vol. 15

2. BROWN, Howard Mayer “*Iconography of Music*”, NGDMM vol.9

3. FLEMING, William. *Arte, Música e Ideas* (Trad. De José Rafael Blengio Pinto). México: Interamericana, 1985.

4. BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS. *La música Contemporánea*.

5. BLOK , Cor. *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)* 2ª. Ed. Título original en alemán, (Trad. Blanca Sánchez). Cuadernos Arte Cátedra. España 1987.

6. CIRLOT, Juan-Eduardo . *El Espíritu Abstracto*. 4ª. Ed.- Editoria Labor 1993.

7. SMITH BRINDLE , Reginald. *The New Music* - Oxford University Press. 1975 .

8. DAN LANDER y Micah Lexier editors. *Sound by Artists*.- Art Metrople Walter Phillips Gallery. Canada 1990.

9. KANDINSKY . *Punto y línea sobre el plano*. Ed. Cátedra

10. KANDINSKY . *De lo espiritual en el Arte*. Ed. Cátedra
11. "SCHOENBERG / KANDISNKY : *Correspondance*.  
Contrachamps 2. Lausanne.
12. WINTERNITZ, Emmanuel, *Symbolism of Musical Instruments in Western Art* – Yale University Press. 1979.
13. GOETHE J.W. *Ecrits sur l'art* (Paris: Ed. Klincksieck, 1983)
14. DEBUSSY Claude, *Monsieur Croche Antidilettante*  
( Paris: Gallimard, 1971)
15. KANDINSKY W., *Composition scénique* –  
L'almanache die Blaue Reiter (Paris: Ed. Klincksieck, 1981)
16. BOURGOGNE Gustave, *La peinture musicale"*  
*Qu'est-ce que le musicalisme?* Paris: Drouart,1990)
17. MESSIAEN Olivier, *Entretiens avec Claude Samuel*  
(Paris, Belfond)
18. BAUDELAIRE Charles, *L'ouvre et la vie de Delacroix*  
(Paris: Gallimards Pléiade II, 1976)
19. MATISSE, Henri, *Ecrits et proposes sur l'art*  
(Paris: Hermann, 1972)
20. GLEIZES Albert, *Le rythme dans les arts plastiques*
21. KLEE Paul, *La pensée créatrice* (Paris: Dessain &  
Tolra, 1973)
22. KLEE Paul, *Journal* (Paris Edition 10/18)
23. KLEE Paul, *Theorie de l'art moderne* (Paris:  
Gonthier, 1975)

24. BOULEZ Pierre, *Le Pays fertile: Paul Klee* ( París, Gallimard, 1989)

25. MONDRIAN Piet *The Manifestation of Neo Plasticism in Music and the Italian Futurists "Bruitteurs" (1921)*. *The New Art, the New Life* (Boston: G.K:Hall & Co. 1986)

26. MIRO Joan, *Carnets catalans* (Geneva, Skira 1976)

27. SATIE Eric, *Ecrits* (Paris: Champ Libre, 1977)

28. COLE CORCUERA Marie-Pierre, - *Artistas Latinoamericanos en su estudio* (RUFINO TAMAYO) (México: Ed. Limusa, 1994)

29. GAGE John, *Color y Cultura*. Ed. Siruela-Singapur 1997.