

Música y artes plásticas (primera parte)

> **JUAN ANTONIO MURO**

www.juanantoniomuro.com

Durante toda la historia del arte ha habido pintores y escultores que han utilizado referencias musicales en sus obras. Caravaggio, Tiziano y muchos otros pintaban con frecuencia instrumentos musicales. También hemos tenido y tenemos a compositores que se han inspirado en pinturas o en la personalidad de un pintor: recordemos a Mussorgsky y a Hindemith, por ejemplo.

El compositor moderno puede basarse en una pintura como estímulo para poner en movimiento cierto arsenal colorístico o para facilitar la creación y la comprensión de un ambiente particular. Naturalmente, sin un título acertado o sin una explicación razonable que nos aclare esta supuesta conexión difícilmente veremos en ella relación sensata alguna. Un pintor contemporáneo que pretenda basarse en algún evento musical o en el espíritu de la música en general aspirará tal vez a lo mismo, si bien el resultado andará, si cabe, todavía más envuelto en la niebla de la subjetividad y, por lo tanto, podrá resultar absolutamente incomprensible incluso con una explicación razonable.

Caravaggio y Tiziano tenían una razón precisa para pintar en sus obras objetos musicales. En sus pinturas tales objetos podían ser utilizados como símbolos por medio de los cuales se permitían tomar partido en cuestiones de moral, por ejemplo. Cómo



interpretar esos mensajes es una cuestión de iconografía.

La iconografía no va a ser sin embargo mi tema. Hablaré en esta primera parte de las conexiones de tipo estético y constructivo; es decir, qué tienen en común las artes plásticas - especialmente la pintura - con la música si tomamos en cuenta algunos componentes básicos en ambas, tales como estructura formal, tiempo, espacio, ritmo, etc. La segunda parte tratará sobre las influencias mutuas entre ambas artes a lo largo de nuestra historia reciente.

SINESTESIAS Y SINERGIAS

Todos estamos familiarizados con expresiones como "poesía musical" o "arquitectura poética", por poner solo dos ejemplos. Hablamos del color musical y decimos que cierta pintura nos trae a la mente elementos musicales. También es común relacionar la forma en la música con la forma en la arquitectura.

Nuestra cultura ha creado este tipo de ideas estéticas con objeto de facilitar la comprensión de ciertos significados y abrirnos así hacia experiencias artísticas más completas.

Por ejemplo, en la expresión: "color musical", una imagen que pertenece a cierto mundo de percepciones afecta a otra perteneciente a otro mundo de percepciones totalmente diferente. Llamamos a esto sinestesia, una sensación propia de un sentido que afecta subjetivamente a otra de un sentido diferente.

A pesar de algunos estudios serios existentes sobre Sinestética, es mi opinión que este tipo de sensaciones, como también las relacionadas con la sinergia - cuando en una totalidad todo afecta a todo - son sensaciones que, para ser plenamente experimentadas, no necesitan ser comprobadas ni siquiera tal vez comprendidas.

Cuando hablamos de la relación entre la música y las artes plásticas tenemos la tendencia de dirigir nuestra actividad mental hacia este tipo de experiencias. Pensamos automáticamente en los efectos emocionales, fisiológicos, psicológicos, etc., del color y en como relacionarlos con los mismos efectos de la música y viceversa.

Hay oídos privilegiados que relacionan sonidos con colores pero desgraciadamente



este es un fenómeno ligado siempre a la experiencia personal; imposible de comprobar y todavía más imposible de compartir.

Existe otro fenómeno que pertenece al mundo sumamente interesante pero impreciso de las sinestesias. Este es el acto de "pintar música", es decir pintar bajo la influencia de la música que estamos escuchando. Actividad ésta muy común en la que se pretende expresar un estímulo de cierta naturaleza perceptual a través de un medio propio de otra modalidad.

Unir dos o más modalidades del arte de una forma adecuada y en un espacio apropiado genera un gran poder sinérgico. Una experiencia de este tipo puede producir la experiencia de un 'tercer espacio', la experiencia de 'algo entre medio'. Tema éste de gran interés cuando se habla de creatividad o de terapia artística.

PARALELISMO, NO TRANSFORMACIÓN

Pero, como he dicho, mi intención aquí es tratar el tema desde un ángulo objetivo y, siendo así, observo en primer lugar que no dispongo de ningún medio válido para relacionar un sonido o una tonalidad con un color concreto; por ejemplo el sonido Do con el rojo por ejemplo. Compruebo también que si 'El viejo castillo' de la obra 'Cuadros de una exposición' de Modest Mussorgsky suena efectivamente a castillo viejo es porque conozco el nombre de la obra y su fuente de inspiración.

Y es que las artes no son traducibles entre sí en la manera en que un idioma puede ser traducido. En la relación entre dos artes hay paralelismo, pero no transformación objetiva.

Entre música y pintura hay, desde luego, conexiones y similitudes que podemos concretar y examinar empíricamente. Para ello podemos analizar de qué manera los artistas de estas dos modalidades del arte tratan elementos comunes a ambas; en este caso por ejemplo la estructura formal, el tiempo, el espacio, etc.

La música utiliza el sonido. El compositor organiza los sonidos y los relaciona entre sí para formar una totalidad controlada, con la que manipula el tiempo. En cuanto al tiempo, la música afecta al oyente podría decirse que mágicamente. La música es capaz de neutralizar el tiempo, es capaz de, en cierta manera, hacerlo desaparecer.



Los materiales que utilizan las artes plásticas son el color y la forma que el artista controla para manipular el espacio. Tanto las artes bidimensionales como las tridimensionales, la pintura y la escultura, afectan a la idea que el espectador tiene del espacio. Pueden extender y reducir la idea de espacio a nuestro alrededor.

El tiempo es un elemento problemático para las artes plásticas. Las artes plásticas tradicionales no pueden controlar el tiempo 'cronológico' pero, por otra parte, el espectador sí puede obtener una idea completa de toda una pintura en un solo momento; también puede mirar la pintura tanto tiempo como le apetezca, observar sus pequeños detalles como quiera y cuando quiera y puede regular su actividad porque el acontecimiento visual da libertad. En el concierto, el oyente no puede hacer lo mismo, porque la música se mueve siguiendo su propio ritmo inmutable y él no puede hacer nada para evitar ese proceso. El oyente es un esclavo del acontecimiento auditivo, porque el acontecimiento auditivo es incondicional y sometedor.

EL ESPACIO

Ni el pintor ni el compositor se mueven en un espacio físicamente tridimensional como lo hacen escultores y arquitectos. Su espacio es bidimensional. El pintor controla un espacio plano y limitado, la tela. El compositor controla el tiempo, también limitado, que se mueve no en profundidad sino de forma lineal. Podríamos decir que la música se mueve como el texto, de izquierda a derecha.

Tanto el pintor como el compositor utilizan la ley de la perspectiva si quieren crear en el espectador o en el oyente una sensación de profundidad.

La perspectiva matemática fue hallada en el siglo XIV y fue considerada durante muchos siglos como la única forma de representar perspectiva. Pero en el siglo XIX llegaron los impresionistas y demostraron que la perspectiva también puede ser representada con el color.

Experimentamos, por ejemplo, con un color frío - pongamos por caso el azul - como si se encontrara más lejos que un color cálido - digamos el amarillo.



Así podría suceder con esta pintura de Mark Rothko (pintura 1a, al revés).



Pintura 1a - Mark Rothko
"Yellow and Blue on Orange", 1972
Oleo sobre tela 102x66"
Carnegie Institute, Pittsburg



Pintura 1b - Mark Rothko
"Yellow and Blue on Orange", 1972
Oleo sobre tela 102x66"
Carnegie Institute, Pittsburg

Si la miramos como está en la primera foto nos dará la idea de un paisaje. Esto ocurre porque identificamos el azul como el cielo y el amarillo como un campo y, naturalmente, la línea de separación de los dos colores como el horizonte. Cuando el color frío se halla sobre esta línea y el color cálido debajo de ella podemos hablar de perspectiva del color.

Pero esta pintura no debería mirarse de esta manera.
Esta pintura debe ser mirada así: Pintura 1b.

Independientemente de la idea que haya podido tener el autor, en esta pintura (pintura 1b, de la forma correcta) difícilmente se puede hablar de perspectiva. Evidentemente

no ha sido su intención pintar un paisaje. El color frío, el azul, es acercado al espectador colocándolo debajo de la supuesta "línea del horizonte". El color cálido, el amarillo, colocado sobre esta línea, es deliberadamente alejado del espectador. Si el pintor quiere que ambos colores sean por igual activos, si quiere equilibrar su pintura, esta es una forma de lograrlo. Puede subrayar la perspectiva o puede contradecir sus reglas y evitarla. Hay aquí otro detalle interesante: la superficie más oscura es más reducida que la superficie luminosa. Esta es una forma de equilibrar 'el peso' de una pintura. Si las dos partes tuvieran la misma extensión en superficie, la parte inferior, la oscura, 'pesaría' demasiado.

Los pintores barrocos aprendieron a crear una impresión de profundidad en sus pinturas y también encontraron la manera de representar la luz: colocaban su pintura por capas, una sobre otra, muchas capas de pintura, combinando así colores complementarios y transparentes de distintas claridades.

Sabemos cómo los compositores barrocos creaban luz y espacio; Bach, por ejemplo. Pero sólo después de que Debussy se interesara por la luz y el espacio empezamos a hablar del color, instrumental y armónico, como elemento estructural en la música.

Así pues, tanto la música como la pintura pueden estar construidas por planos para subrayar la profundidad o la luz. Pueden contener un gran número de éstas que pueden ser observadas o escuchadas como una totalidad o separadamente.

El compositor puede representar el espacio:

A- por medio de una apropiada instrumentación,
p. ej. trompeta con sordino contra violoncello.

B- con la dinámica y el color instrumental, por ej. piano sul ponticello contra mezzoforte sul tasto.

C- utilizando más o menos intensidad, como vibrato o non vibrato, etc.

También hay, naturalmente, en la música contemporánea otras formas más sofisticadas de crear espacio.



EL TIEMPO

Como ha quedado dicho, las artes plásticas tradicionales no pueden controlar el tiempo cronológico pero, utilizando una composición y un lenguaje adecuados, el pintor también es capaz de manipular el tiempo y estimular en el observador la necesidad de una observación más detallada.

Si el pintor quiere utilizar la idea de tiempo se enfrentará con dos problemas. Una pintura debe tener un efecto instantáneo con objeto de atraer al observador pero, al mismo tiempo, debe poder mantenerlo "atrapado" el mayor tiempo posible.



Pintura 2 - Vasily Kandinsky
Improvisation George 1914, 110 x110
Städtische Galerie, Munich

El pintor puede colocar los elementos pictóricos sobre la tela de manera a crear en el observador la necesidad de "leer" la obra lo más lentamente posible. Cuantos más elementos haya y más diferentes sean éstos más tiempo necesitaremos para leerla. Pintura 2, de Vasily Kandinsky.

Así pues, una pintura que no tiene un efecto instantáneo difícilmente, salvo excepciones, atrae nuestra atención y, por el contrario, una pintura que solo tiene ese efecto instantáneo nos aburre fácilmente. Hay diferentes formas de tratar el problema.



Pintura 3 - Mark Rothko
"Blue and Grey", 1972
Oileo sobre tela, 79"x69"
Frederick Weisman Family Collection

Hay técnicas con las que el pintor parece crear espacios que invitan al silencio y a la meditación; necesitamos más de un instante para captar su contenido y, observándolos, incluso los colores fríos pueden parecernos cálidos y el sentido del tiempo desaparece. Pintura 3 de Mark Rothko.

La técnica de Jackson Pollock, contemporáneo de Rothko, es completamente diferente. Pollock utiliza el tiempo de una manera muy dinámica, nos obliga a mover nuestra mirada a un tempo rápido desde un margen al otro y en todas las direcciones, incluso en profundidad. Pintura 4 de Jackson Pollock.



Pintura 4 - Jackson Pollock
"Lavender Mist", 1950
National Gallery of Art, Washington

EL RITMO, LA ARMONÍA

Sabemos que el ritmo es la respiración y el pulso de la música, pero el ritmo significa mucho también para un artista plástico.



Pintura 5 - Vasily Kandinsky
The White Dot

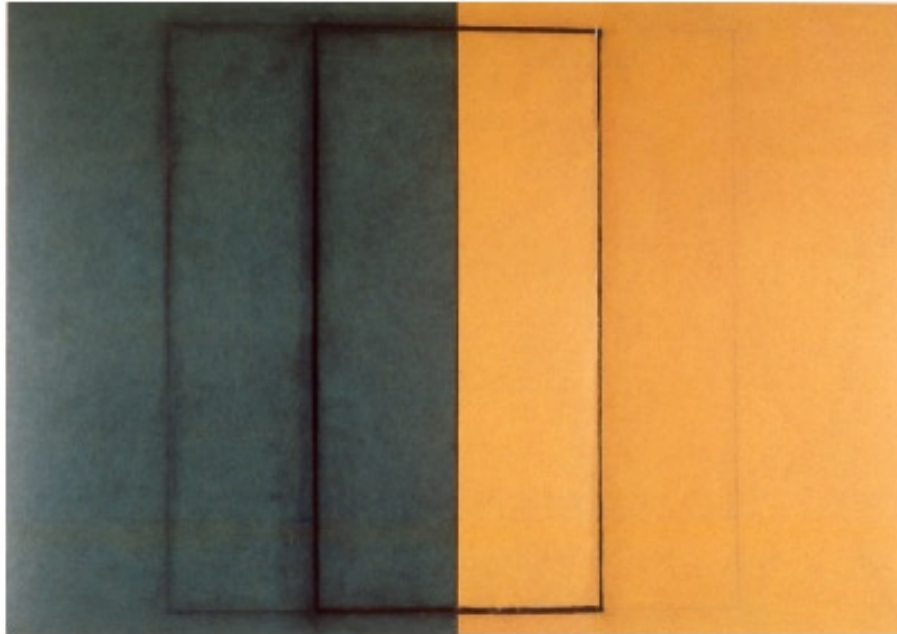


Pintura 6 - Mark Rothko
"Green and Red on Orange", 1972
Oleo sobre tela 102x66"
Carnegie Institute, Pittsburg

El pintor también construye la forma de sus obras utilizando los principios del ritmo. La forma en que coloca sus elementos sobre la tela, formas y colores, crean el ritmo de la obra. Pintura 5 de Vasily Kandinsky

Cuando un pintor habla sobre la combinación del color utiliza el término "armonía" o "acorde", un acorde consonante cuando los colores se complementan. Como en esta otra pintura de Mark Rothko (pintura 6) con los colores complementarios rojo y verde.

En el disco de color, el amarillo y el verde están tan cerca uno de otro como lo están por ejemplo Do y Re en la escala musical. El intervalo entre amarillo y verde es pequeño por lo que, juntos, producen tensión, podríamos incluso decir que crean una disonancia. En esta pintura del pintor finlandés Carolus Enckell (pintura 7), ninguno de los dos colores se



Pintura 7- Carolus Enckell
"Hashi", 1986-89, 200 x 280 y 35 x 27
Helsinki City Art Museum

halla apoyado por su color complementario; tanto el verde como el amarillo luchan por el control del espacio; necesitarían algo para ser tranquilizados, el verde necesitaría rojo y el amarillo, violeta.

La combinación de estos dos colores, verde y amarillo, crea un acorde disonante que puede, o no, como en la música, resolver en una consonancia.

Sólo cuando vemos la pequeña pintura al lado de la grande nos tranquilizamos ya que los dos rectángulos rojo-gris cálido contienen ambos los dos colores complementarios que nos hacen falta: rojo para el verde y violeta para el amarillo - en parte por la fuerte influencia de la gran superficie verde-amarilla de al lado - . Su falta de luminosidad e intensidad, así como el reducido tamaño del espacio donde se hallan los hace tranquilos; se vuelven "consonantes", no luchan por el poder. Una disonancia puede así resolver en consonancia, o también, si preferimos, un acorde de dominante en uno de tónica.



EL CONTRAPUNTO



Pintura 8 - Sam Vanni
"Contrapunctus", 1960, 150x450
Helsingin Työväenopisto, Helsinki

La idea de contrapunto es utilizada por los pintores en su sentido etimológico, es decir: "punto contra punto", "objeto contra objeto".

Obviamente esto significa conflicto, contradicción, antítesis... una oposición cualquiera. En palabras del autor de esta pintura (pintura 8), su sujeto es la materia en caos, representada en el panel izquierdo del tríptico.

El panel central representa la lucha humana para controlar este caos. En él se puede ver claramente la idea de oposición en el concepto de "punto contra punto", "elemento contra elemento". En el panel de la derecha vemos el orden y la armonía conseguida por medio de la lucha.

El contraste básico está entre los paneles izquierdo y derecho, caos y orden.

Los elementos constructivos de la pintura experimentan un cambio gradual hacia el equilibrio final.



LA FORMA

Estamos hablando de similitudes, elementos de carácter constructivo que la música y las artes plásticas tradicionales tienen en común.

Voy a utilizar la misma pintura para hablar sobre la forma.

En música una forma clásica es la forma ABA, la forma sonata.

¿QUÉ OCURRE EN UNA SONATA?

En la sección A-1 el compositor presenta el material de su composición, los temas, de forma a acumular tensión por medio de modulaciones, por ejemplo. Si relacionamos la sección A-1 de la sonata - exposición - con el panel de la izquierda de la pintura de Sam Vanni veremos que también el pintor presenta el sujeto de su pintura de manera a hacernos sentir su tensa energía; la energía de la "materia en caos".

En la sección B de la sonata - desarrollo -, el material presentado en A-1 experimenta cambios a través de un proceso más o menos dramático, desarrollo de los temas, modulaciones, inquietud, etc. También la parte central de este tríptico sufre un desarrollo dramático, "lucha humana con objeto de controlar el caos", dice el pintor. Podemos ver mucha actividad en él, agitación, confrontación, desorden, drama.

En la tercera parte de la forma sonata, la sección A-2,- reexposición -, el compositor vuelve al material presentado en el principio, lo repite. Pero algo decisivo ocurre: ya no hay en él la tensión que experimentamos en la primera sección. La tensión creada en ella se ha descargado, no hay modulaciones notables, la confrontación de los temas ya no es dramática, llegamos a la paz y a la armonía, llegamos a casa. El panel izquierdo de la pintura de Vanni representa la armonía y el orden, la paz conseguida a través de la lucha.

El drama es un elemento importante en el arte de Occidente, es su base. El arte occidental se alimenta del conflicto, de la confrontación y de la lucha. Queremos que el arte refleje nuestras vidas, tanto nuestros conflictos internos como nuestros estados de armonía. La integración tanto como la desintegración. Una obra de arte interesante es la que atravesando un obstáculo logra salir de él para prepararse a enfrentar otro nuevo.



La segunda parte tratará sobre las influencias mutuas entre ambas modalidades del arte a lo largo de nuestra historia reciente analizando sus puntos de contacto, por ejemplo el impresionismo y la abstracción de Kandinsky frente al dodecafonismo de Schönberg. Utilizaremos pinturas de Monet, Cézanne y Kandinsky entre otras.

JUAN ANTONIO MURO, 2008

La obra pictórica de Juan Antonio Muro puede verse en la página web www.juanantoniomuro.com y su obra musical a través del Finnish Music Information Center www.fmic.fi

