

TRABAJO FINAL DE GRADO

ANALOGÍAS ENTRE MÚSICA Y PINTURA. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

Presentado por Ana Jiménez Cañada
Tutor: José Galindo Gálvez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2015-2016



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Este trabajo se propone comparar los recursos expresivos de la música y la pintura mediante la producción de obras abstractas.

Las imágenes se han realizado a partir de conceptos musicales como textura, tonalidad, timbre, estructura formal, tempo y sonoridad. Para ello se han empleado elementos retóricos como la sinestesia y los isomorfismos para la forma, y la elipsis y la repetición para cuestionarnos la representación del tiempo. Las obras, que buscan la inmediatez procesual de la interpretación musical, están realizadas con una estética de boceto y en un formato muy reducido por su comparación con las obras de música de cámara.

El trabajo finalmente ahonda en los propios recursos expresivos de la pintura y su efecto sobre el espectador al buscar una impresión semejante a la que la música produce en el oyente.

Palabras clave: *sonoridad, color, ritmo, tiempo, música, formato, sinestesia, Kandinsky, textura, timbre*

This work intends to compare the expressive resources of music and painting through the production of abstract artworks.

The images have been produced from musical concepts such as texture, tone, twang, formal structure, tempo and sonority. For that purpose there has been used rhetorical elements as synesthesia and isomorphism for the shapes, and ellipsis and repetition for questioning the representation of time. The works, which seek for the procedural immediacy of musical performance, has been made with a sketch aesthetic and in a very reduced size because of its comparison with chamber music pieces.

Finally, the work delve into the painting resources themselves and their effect on the viewer when looking for a similar impression to the one music produces on the listener.

Keywords: *sonority, color, rhythm, tempo, music, format, synesthesia, Kandinsky, texture, twang*

AGRADECIMIENTOS

A Pepe Galindo por creer en mi propuesta; a mi profesores del Conservatorio, Rafa García, M^a Jesús Moreno y José Alonso Dubón por potenciar mi sensibilidad hacia la música y por enseñarme a describirla y comprenderla. A José Saborit por hacerme valorar mi trabajo y por todas sus aportaciones.

ÍNDICE

Introducción

Objetivos y metodología Pág.6

1. Referentes - Pág.8

1.1. Conceptuales

1.2. Pictóricos

1.2.1 Del color

1.2.2 Del *tempo*

1.2.3 Del carácter

2. Analogías formales - Pág.16

2.1 Alfabeto musical

2.1.1 Elementos orgánicos

2.1.2 Sonoridad, estructura y textura

2.2 Analogías pictóricas

2.2.1 Elementos formales

2.2.2 Metonimia, formato y composición

3. Cincuenta y cinco pinturas - Pág.23

3.1 Ajuste de formato

3.2 Estética del non-finito

3.3 Recursos retóricos

3.3.1 Isomorfismo y sinestesia

3.3.2 Repetición

3.4 Música pura y música programática

3.5 El paisaje, imagen recurrente

Conclusiones - Pág.32

Bibliografía Pág.33

Índice de imágenes Pág.34

Anexos

1. INTRODUCCIÓN

Kandinsky decía que la libertad comunicativa de la música era la envidia de todo artista¹. El objetivo de acercarse a dicha capacidad de expresión de la naturaleza interior, lejos de la imitación de la naturaleza, fue uno de los desencadenantes del desarrollo de la pintura abstracta en el siglo XX. Esta corriente nació como una reivindicación de los recursos puramente formales (ritmo, construcción, repetición, color) como objetos protagonistas de la expresión visual.

Aunque son muchos los artistas que han explorado con mayor o menor exhaustividad las relaciones entre ambas disciplinas, no puede decirse que los músicos en general sean conscientes de este vínculo. En mis años de conservatorio he encontrado profesores que han intentado transmitir la gran ayuda que supone interpretar obras por medio de imágenes mentales, pero éstas siempre han sido figurativas, y no cabe duda de que resultaría mucho más comprensible para ellos mirar la abstracción como un juego de color, ritmos visuales y dinámicas muy próximo a su disciplina, por no hablar de lo mucho que enriquecería su forma de apreciar y hacer música esforzarse en visualizarla mediante la sinestesia.²

¹ KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*, Paidós Estética, Barcelona, 2012. P.46

² NEUHAUS, Heinrich. *El arte del piano*, Madrid, 2004. p. 33 *La imagen estética de la obra musical*

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

OBJETIVOS GENERALES

En general, el objetivo es comparar la música con la pintura desde el planteamiento de Kandinsky y sus coetáneos como excusa para explorar las estrategias de comunicación en la pintura y demostrar el potencial de la imagen para captar de forma visual una obra que se desarrolla en el tiempo.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Reflejar conceptos musicales de distinto tipo en cada obra: elementos orgánicos como el ritmo, contrapunto o armonía en unas, estructuras formales como una *suite* o un *preludio y fuga* en otras.
- Diferenciar y relacionar términos específicos de cada disciplina.
- Utilizar formatos que permitan la secuenciación y se aproximen por tamaño al volumen sonoro de las obras musicales a las que se refieren.
- Buscar referentes pictóricos cuyos recursos plásticos me ayuden a reflejar conceptos musicales.
- Lograr que las comparaciones resulten obvias para el espectador que conozca mínimamente las formas y conceptos musicales referidos.
- Alcanzar la sinestesia auditiva mediante el uso del color y la forma.
- Buscar la objetividad en la medida de lo posible, o al menos una cierta precisión a la hora de justificar cada analogía.

METODOLOGÍA

El proceso del que parto es deductivo: primero planteo un índice de términos que nos permiten analizar la música, lo que he llamado *alfabeto musical*, y a partir de estos conceptos intento buscar técnicas y recursos formales que puedan equipararse a cada uno de los términos de dicho índice basándome en el trabajo de otros pintores.

En ocasiones, gracias a errores y accidentes que suceden al pintar, encuentro modos de reflejar términos del alfabeto musical basados en la experimentación. El proceso se vuelve inductivo y puedo añadir estos nuevos mecanismos a las analogías planteadas inicialmente. Se puede decir que ambos procesos se retroalimentan y desarrollo mi trabajo observando el resultado del planteamiento deductivo y las posibles claves inductivas que pueden enriquecer el proceso de producción.

Este trabajo empieza recopilando todos los referentes conceptuales y pictóricos que han servido de inspiración y herramienta para desarrollar por un lado la parte teórica y por otro la práctica, siendo el segundo grupo clasificado por recursos pictóricos y musicales. Después hace un índice de conceptos musicales o *Alfabeto musical* que pasarán a ser equiparados en el apartado *Analogías formales* con elementos de expresión gráfica. Muchas veces hablo de pintura en términos musicales puesto que estoy tratando dos disciplinas con un lenguaje similar y en este apartado de analogías ha sido especialmente complicado distinguirlos. El tercer capítulo, *55 pinturas*, reúne la parte práctica en la que desarrollamos las analogías propuestas en el segundo capítulo y otros conceptos hallados durante el proceso de pintar como la sinestesia, el tiempo, la repetición y el ajuste de formato.

Tras el tercer capítulo se encuentran las conclusiones obtenidas y la bibliografía. El principal recurso literario para el trabajo ha sido el catálogo de la exposición *Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos*, que presenta la música como referente de la pintura y como agente transformador de su lenguaje en objeto de estudio en las obras de Ciurlionis y Kandinsky, pasando por los *estados de ánimo* de Boccioni hasta las de Klee de los primeros años veinte. *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky ha sido el motivo por el que he realizado este trabajo. En él, Kandinsky expone sus ideas para potenciar la espiritualidad del arte y las experiencias que a través de éste se viven recurriendo a un lenguaje de analogías, asociaciones sensoriales y lingüísticas muy cercanas a los mecanismos retóricos que propongo en este trabajo. Aunque en la bibliografía hay libros directamente relacionados con el tema de este trabajo, como *Los lenguajes del arte* de Nelson Goodman, y *La correspondencia de las artes* de Etienne Souriau, el que más ha aportado al trabajo en este sentido ha sido *Color y cultura* de John Cage, cuyo capítulo *El sonido del color* hace una retrospectiva bastante objetiva sobre la relación establecida entre sonidos musicales y colores y las teorías de armonía cromática relacionada con armonía musical desarrolladas desde la Grecia clásica hasta mediados del siglo XX.

1. REFERENTES

Me ha parecido importante separar los autores que me han guiado a nivel conceptual de los que me han dado las claves para la aplicación práctica de las analogías.

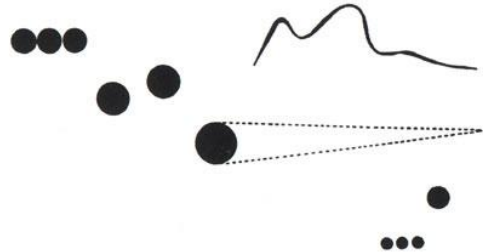
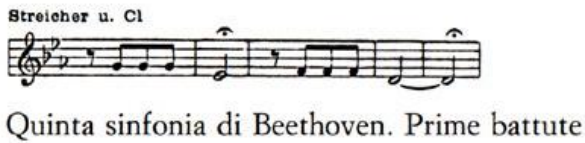
1.1. CONCEPTUALES

Uno de los temas centrales de la obra de Kandinsky y Klee es la conexión entre música y pintura. Se suele decir que fueron fundadores del modernismo clásico, pero he querido incluir al artista lituano en torno al cual se escribió un polémico artículo en 1950 en *Das Kunstwerk* titulado *Un pintor abstracto antes de Kandinsky* en el que se afirma que Ciurlionis estuvo realizando desde 1904 obras que hoy consideramos abstractas. No hay pruebas de la relación entre Kandinsky y Ciurlionis, pero sin duda debía saberse de su trabajo en *Der Blaue Reiter*³ debido al sonado rechazo e incompreensión de su obra en Rusia cuando uno de los miembros del círculo, Marianne Von Werefkin se encontraba allí.

Wassily Kandinsky

El ensayo *De lo espiritual en el arte* desató en gran medida mi interés por este trabajo de analogías musicales. En él, Kandinsky habla de la necesidad que tiene la pintura de encontrar un camino más directo hacia la emoción del espectador, de por qué la música debe ser nuestro referente para esto, e inicia un análisis de los elementos formales puros y su efecto sobre la composición y la percepción que continuará en *Punto y línea sobre el plano*. Sobre estos trabajos teóricos logró más que de sobra transmitir la vibración y el movimiento de la música mediante la pintura, como era su objetivo. Al ver sus obras no puedo dejar de preguntarme cómo lo ha hecho, qué he de hacer para conseguir ese dinamismo en las formas, que parecen estar danzando a lo largo y ancho del cuadro.

³ ARNALDO, Javier, *Analogías musicales*, p.80



Vasili Kandinsky. Gráficos de
Punto y línea sobre el plano
p. 39-40

En *Punto y línea sobre el plano*, Kandinsky desmenuza la sonoridad de un punto en cada lugar del soporte, la lucha de fuerzas en una composición de líneas y el peso visual relacionándolo frecuentemente con la música. Un ejemplo es la ilustración de la 5ª sinfonía de Beethoven. Las notas *staccato*⁴ se representan como puntos, puesto que su sonido está acotado, y vemos la melodía lírica que se superpone a la nota grave, representándola como una línea curva en forma de arco.

Mikalojus Čiurlionis

Es fascinante lo lúcidamente que refleja la enorme diferencia entre la textura⁵ sencilla, clara, simétrica, de figura y fondo de un preludio y la horizontalidad y superposición de voces tan compleja de una fuga que este pintor consigue en su díptico *Preludio y fuga*.

Ciurlionis era un compositor-pintor lituano coetáneo de Kandinsky que, si bien no era un gran pintor, demostró su gran capacidad imaginativa a la hora de traducir la estructura formal de una obra musical en series de cuadros. Pintó sonatas y sinfonías mucho más fieles a la composición musical que cualquier otro artista conocido.

De él me quedo con esa asociación de un soporte por movimiento y el esfuerzo por sintetizar mediante la imagen la concepción estructural de una forma musical genérica.

⁴ Un *staccato* indica que la nota se debe acortar respecto de su valor original y separarse de la nota que le sigue por un silencio. *Staccato* es lo opuesto a *legato* (ligado).

⁵ En música, la textura se refiere a la jerarquía de las voces



Mikalojus Ciurlionis, *Preludio y fuga*, 1908. Témpera sobre papel, 62x73 cm

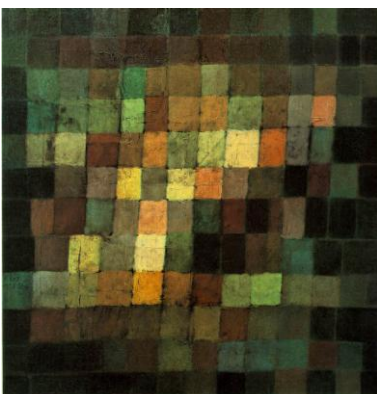


Paul Klee

“El arte no reproduce lo visible, lo hace visible”.⁶

Paul Klee era violinista y su obra plástica demuestra su conocimiento de la música antigua entre otras cosas gracias a su dominio del color, pero no puso interés en equiparar las formas de composición musical con la composición de una imagen, como dice Pierre Boulez:

«La fuga, para un músico, es algo verdaderamente preciso [...] Cuando Klee toma la fuga por modelo, no es con toda seguridad para componer gráficamente una fuga, en el sentido musical del término, sino más bien, para reencontrar en el cuadro un cierto tipo de retornos, de repeticiones y de variaciones que son la base del lenguaje fugado (como se cita en *Analogías musicales*).»⁷



Paul Klee, *Sonido antiguo*, abstracción sobre negro, 1925. Óleo sobre cartón, 15x15 cm

Los pintores que nos hablan de música son aficionados a ésta, pero no intentan definir de forma precisa una obra musical y en sus producciones vemos una interpretación muy subjetiva de lo que la música les transmite⁸.

Su obra *Sonido antiguo* es ejemplar como sinestesia auditiva. Mediante una composición sencilla de cuadrícula logra hacernos percibir una tenue vibración de los colores terrosos, tal como los que vemos en una pintura románica o un

⁶ C. and S.L.U., U. (2013). *Paul Klee, el maestro 'invisible'*. [recurso web] ELMUNDO. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2013/10/26/526bf05161fd3d3c508b4571.html> [Acceso 28 Jun. 2016].

⁷ ARNALDO, Javier: *Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos* (Catálogo de exposición) Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2003

⁸ Gerhard Richter es un ejemplo

adagio barroco y un desplazamiento de los cuadrados que varían muy ligeramente de tamaño.

1.2 PICTÓRICOS

La búsqueda de referentes pictóricos me ayuda a plasmar diferentes tipos de *tempo*⁹ relacionándolos con el modo de aplicar la pintura, y temperamentos o tonalidades mediante el uso del color.

1.2.1 Del color

Helen Frankenthaler

Los *tempos* lentos en música suelen ser algo melancólicos, pero también los hay con sonoridades plenas y homofónicas¹⁰ como un himno, con instrumentos de viento metal o cuerda y armonías apacibles, serenas. Es el tipo de sonido que transmite la obra de Frankenthaler, grandes manchas que se desplazan lentamente pero que tienen un fuerte contraste y nitidez cromática.

Es difícil determinar con exactitud las sensaciones que despiertan las armonías cromáticas y cada color en particular. Algunos teóricos han intentado atribuir a

Izq.
Helen Frankenthaler, *Orange Lozenge*,
1967. Acrílico sobre tela
121.3x81.3 cm

Dcha.
Liubov Popova, *Composition in Black,
Gold and Brown*, 1917
Gouache sobre papel, 32.5x21 cm



⁹ Velocidad y carácter de la obra

¹⁰ La homofónica es un tipo de textura en la que generalmente todas las voces tienen el mismo diseño rítmico. Por así decirlo, *caminan* a la vez.

cada modo o escala antigua un color, lo cual podría facilitarnos una respuesta considerando que los antiguos griegos atribuían a sus distintos modos un humor y una influencia concreta sobre el oyente¹¹.

Lyubov Popova

Otra autora que considero un modelo a seguir por su uso del color es Lyubov Popova. La primera vez que me planteé representar una melodía gráficamente dibujé varias formas que en el fondo no dejaban de ser una imitación del sistema de notación musical, pero las figuras planas que aparecen en sus *Composiciones* siempre me han sugerido algún tipo de movimiento sin recurrir a la acumulación ni a la horizontalidad. Sin darse cuenta resolvió también la representación de un acorde tríada¹² con una obra como *Composition in Black, Gold and Brown* donde la nota más grave (el plano negro) sería la más marcada a nivel de resonancia, y el dorado, la más aguda, sería la nota dominante del acorde (5ª), la que genera tensión.

De sus composiciones suprematistas también me quedo con los colores que elige para el fondo y su interacción con los de las formas, probablemente se deba a la influencia de Josef Albers durante.

Popova también me interesa desde el punto de vista compositivo. Creo que su obra sigue una metodología muy próxima a la de mi trabajo: mediante una organización racional de los elementos puros de la pintura construye, o compone, una obra llena de ritmo y sonido tal como nos lo planteaba Kandinsky.

« (Forma + color + textura + ritmo + material + etc.) × ideología (la necesidad de organizar) = nuestro arte».¹³

¹¹CAGE, John: *Color y cultura* Ediciones Siruela, Madrid, 1997, 13. *El sonido del color*

¹² El acorde tríada se compone de tres notas a una distancia de tres tonos entre sí.

¹³ Wolfe, R. (2015). *Women of the Russian and Soviet avant-garde*. [página web] The Charnel-House. Disponible en: <https://thecharnelhouse.org/2015/02/10/women-of-the-russian-and-soviet-avant-garde/> [Acceso 17 Jun. 2016].

1.2.2 Del tempo

Umberto Boccioni

En sus *estados de ánimo* busca representar sensaciones internas y recuerdos del subconsciente mediante el uso de la sinestesia. Como dice Javier Arnaldo en *Analogías musicales*¹⁴, en el primero de sus trípticos, pintado en 1911, *nace la voluntad de representar agitaciones desordenadas del sentimiento que ocupa al sujeto en las situaciones de una despedida*, y lo hace sugiriendo objetos que se desvanecen en un entramado de pinceladas repetidas en la misma dirección, evocando una melancolía similar a la que vemos en los grabados de Munch. En los cuadros de los trípticos varía entre verdes y azules, lo que también recuerda en cierto modo a la modulación de tonalidades en música.



Umberto Boccioni, *Los que se quedan. Estados de ánimo I*, 1911.
Óleo sobre lienzo
71x96 cm

Gerhard Richter

Estamos acostumbrados a ver representada la velocidad mediante líneas horizontales o verticales tanto en el cómic como con “barridos” fotográficos. Gerhard Richter, quizá debido a la influencia de la fotografía, arrastra su pintura con espátulas que dejan la huella de un movimiento y fuerzan un recorrido visual. Tal vez estamos influenciados por el mencionado código fotográfico a la hora de interpretar los arrastrados de Richter, pero en

¹⁴ ARNALDO, Javier: Op. cit.

cualquier caso la secuencia de la lectura en la imagen siempre ha formado parte de la experiencia de mirar una obra, y lo que Richter consigue es acortar ese tiempo, que nos resulte molesto detenernos en mitad del arrastrado.



Cy Twombly, *Pan (Part III)*, 1980
Técnica mixta sobre papel, 76x57 cm

(dcha.)

Cy Twombly, *Sin título*, 1971
Temple y tiza sobre lienzo, 198x348 cm



Cy Twombly

A diferencia de Richter, en estas obras de Twombly la sensación de velocidad está causada por los trazos finos que se superponen y componen un entretejido de apariencia suelta, aleatoria e intuitiva derivada de la escritura, puesto que *la escritura y el idioma sirvieron como fundamentos conceptuales para la mayoría del arte abstracto de Twombly [...], quien se centra en el proceso de escribir, tanto trazando garabatos indescifrables y manchas o palabras directamente en la tela y creando composiciones basadas en el uso de la línea, a menudo inspiradas por la escritura manual*¹⁵.

1.2.3 Del carácter

Claude Monet

La naturaleza está llena de ritmos y direcciones. El diseño de las plantas nos lleva a pensar en curvas, rectas y planos ondulantes que se repiten como los sonidos en música. En las obras de Monet siempre encontramos una atención especial a la dirección del trazo y, por la forma de aplicar la pintura, un ritmo acompasado y constante. Pintar sobre blanco con pequeños trazos

¹⁵ The Art Story. (2016). *Cy Twombly Biography, Art, and Analysis of Works*. [página web] Disponible en: <http://www.theartstory.org/artist-twombly-cy.htm> [Visitado 16 Jun. 2016].



Frantisek Kupka, *Katedrála*, 1912-13
Óleo sobre lienzo, 180x150 cm

Frantisek Kupka, *Study for the Language of Verticals*, 1911
Óleo sobre lienzo, 78x63 cm

al modo impresionista permite alcanzar la vibración de color tan cercana a la música que veíamos en Frankenthaler, y quizá debido a la experimentación tímbrica del compositor coetáneo Claude Debussy se considere a ambos artistas los representantes del impresionismo en sus respectivas disciplinas, si bien la obra de Debussy fue mucho más allá de la observación de la naturaleza.

Frantisek Kupka

También logra crear ritmos mediante la repetición en *Estudio para el lenguaje de las verticales* (1911) con la dirección del trazo que mayor dinamismo y espiritualidad tenía para Kandinsky, la vertical.

Los colores tanto en dicha obra como en *Catedral* (1913) flotan sobre un fondo oscuro evocando de algún modo la teatralidad de la religión. Considero muy cercana la atmósfera de estos cuadros a la música simbolista de Olivier Messiaen, en la que se representa de forma poco convencional la fe religiosa con colores oscuros que a menudo chocan entre sí. Al contrario que en las obras de Kupka, de apariencia meticulosa pero difíciles de leer a nivel expresivo, en Messiaen vemos un trabajo aparentemente aleatorio sujeto a una estructura subyacente que no logramos identificar.

James McNeill Whistler

Whistler puede haber llamado mi atención por los títulos musicales en sus pinturas inicialmente, pero es de los pocos pintores que, sin una formación musical consistente, logró otorgar un sentido musical a sus obras. Es innegable la cercanía de *Nocturno en negro y oro* a la música nocturna de Debussy y sus *Fuegos de arteificio*, utiliza poca materia pictórica así como Debussy trabaja con una densidad de sonido mínima. Las motas de pintura se pueden equiparar con los sonidos brillantes pero diluidos por un pedal¹⁶ que ensucia la armonía, del mismo modo que no vemos colores puros en la obra de Whistler.

¹⁶ El pedal celeste, en piano, mantiene los sonidos hasta que es soltado o se apagan por sí solos, de modo que podemos *ensuciar* la armonía mediante la acumulación de notas. En el momento en que se superponen dos notas a distancia de semitono, la *masa sonora* pierde claridad.

2. ANALOGÍAS FORMALES

Estas disciplinas llevan mucho tiempo tomando prestados conceptos una de la otra, de manera que es inevitable mezclar términos, lo que a fin de cuentas me ha permitido llevar a cabo este trabajo. Para facilitar la comprensión y evitar confusiones, he establecido un *alfabeto musical* con definiciones breves de los conceptos básicos con los que he trabajado aquí.

2.1 ALFABETO MUSICAL

Esto es una breve recopilación de los elementos constitutivos de la música, su definición y posibilidades expresivas para facilitar la realización y comprensión de las analogías en el trabajo.

2.1.1 Elementos orgánicos

Los elementos orgánicos son las células que integran la composición musical y determinan la sonoridad, textura y estructura formal del conjunto. Son los siguientes:

- **Ritmo**

Se define como la sucesión regular de elementos débiles y fuertes en el tiempo.

Puede ser libre (irregular), acompasado (binario o ternario), polirrítmico si hay cambios constantes de compás binario a ternario, propio del renacimiento y la música medieval y popular; y multirrítmico si a lo largo de la obra hay fragmentos con cambio de compás.

A los *accelerando* y *ritardando* que aparecen frecuentemente en la música romántica los llamamos *agógicas*. Alteran el ritmo para enfatizar un cambio de sección, cuando se acerca un final o para expresar emociones, estados anímicos, agitación, etc.

- **Melodía**

Es la sucesión de sonidos de diferente altura y duración percibida como una sola entidad. Se desenvuelve en una secuencia lineal que puede trazar desde una curva hasta una línea quebrada con picos de diferentes alturas.

- **Contrapunto**

Con contrapunto nos referimos a la simultaneidad de las voces. En ocasiones emplea técnicas de imitación como en un canon, donde varias voces entonan la misma melodía con entradas distintas, o una fuga, donde el sujeto (frase temática) aparece en diferentes tonos y registros. El contrapunto es más equilibrado cuanto más clara es la

jerarquía entre las voces, cuando podemos distinguir los planos sonoros.

- **Dinámica**

Es, por así decir, el volumen del sonido. *Forte, piano, mezzoforte, fortissimo, pianissimo*. Salvo en el siglo XX, su función es básicamente expresiva. Podemos encontrarnos obras cuyas dinámicas sean graduadas, es decir, que pasamos progresivamente de un *forte* a un *piano*, o contrastadas, cuando, por ejemplo, nos encontramos un *piano súbito*.

- **Armonía**

Hay tres tipos. La armonía modal, propia de la música anterior al Renacimiento y empleada también en el siglo XIX por su peculiar cromatismo; la tonal, cuyo sistema se ha empleado en la música llamada clásica, aunque ya en el siglo XIX se comienza a ampliar hasta llegar a extremos cercanos a la atonalidad como el *Concierto para clave y cinco instrumentos* de Manuel de Falla.

- **Timbre**

También nos referimos a él como color.

Puede hacer referencia a dos cosas: al sonido físico que produce cada instrumento, persona u objeto, o al efecto sonoro que dentro de un contexto armónico genera determinado acorde o nota¹⁷.

Cada instrumento posee un determinado timbre, y gracias a la técnica instrumental de cada uno de ellos es posible obtener variaciones: más brillante y metálico, más oscuro y aterciopelado, sordo, redondo, resonante, apagado...

2.1.2 Sonoridad, textura y estructura formal

Son las características generales definidas por la combinación de elementos orgánicos.

La sonoridad viene definida por el número de voces (solista o conjunto) y el tipo (vocal, instrumental o mixta).

Decimos que es *compacta* cuando las voces están empastadas y forman una masa sonora, por ejemplo una polifonía vocal, o *dispersa* cuando podemos distinguir planos sonoros distantes entre sí ya sea por timbre, textura o tesitura, por ejemplo un piano acompañando a una flauta, dos sonidos muy diferentes que marcan una gran distancia entre sí. También puede hablarse de sonoridad consonante o disonante cuando la armonía empleada es clásica y tonal, ampliada, o rupturista y atonal.

¹⁷ Debussy tiene un color o timbre característico, además de por el uso de instrumentos como el arpa, por las armonías que emplea. Por eso cuando nos encontramos una armonía modal en medio de un contexto tonal hablamos de color.

La textura es uno de los conceptos compartidos entre música y pintura que mayor diferencia de significado tiene en cada disciplina. En música hablamos de textura para referirnos a la relación entre las voces. *Monofónica* si sólo hay una; *polifónica* si hay varias voces que se superponen sin respetar una jerarquía; *homofónica* si hay varias voces con distinta importancia. Esto se refiere tanto a la textura *acórdica*, como por ejemplo un himno, en que todas las voces tienen el mismo diseño rítmico o muy similar, como a la *melodía acompañada*. Si hay fragmentos con distintas texturas decimos que la textura general de la obra es *mixta*.

Y en cuanto a la estructura formal, una suite, un concierto, una sinfonía, un preludio son formas tipo con una estructura compositiva determinada, y, salvo en el ejemplo del preludio, contienen partes constitutivas con una determinada forma sobre la que los compositores escriben.

De los elementos orgánicos que hemos visto, los más determinantes para conformar la estructura formal son la tonalidad y la dinámica. También podemos encontrar separaciones entre fragmentos gracias a las repeticiones de fragmentos melódicos en diferentes partes de una obra.



Henrik Voogd, *Italian landscape with Umbrella Pines* (detalle), 1807
Óleo sobre lienzo,
101.5 x 138.5 cm

2.2 ANALOGÍAS PICTÓRICAS

2.2.1 Elementos formales

Ritmo y tempo: Repetición

Sin el ritmo acompasado la música resulta inestable, como una instalación en la que diferentes partes de la obra se sitúan en la pared, el suelo, o el techo. Aplicar la repetición a la pintura nos acerca mucho a la música, ya que con la repetición de elementos conseguimos la sensación de ritmo, como las pinceladas de Umberto Boccioni en *Los que se van* y *Los que se quedan* o los

árboles que vemos en esta obra de Henrik Voogd.

La velocidad de una partitura viene indicada al comienzo de ésta, y también nos orienta sobre su carácter: alegre, andante, solemne, lento. Como hemos visto con los referentes pictóricos, en pintura hay dos formas sencillas de variar la velocidad: con el grosor del pincel o brocha (a menor tamaño mayor sensación de rapidez, así como un campo de color nos hace pensar en reposo) y con arrastrados de pintura, si bien esto último no da mucho pie a pensar en el ritmo.

La interacción del color también nos despierta mayor sensación de calma cuando está poco contrastado y nos inquieta cuando es más estridente y saturada, de modo que hay que tener en cuenta las relaciones cromáticas para tratar el problema del tiempo, ya que como hemos visto, el *tempo* es una indicación de velocidad pero también de carácter.

Melodía: repetición de elementos horizontales

La dificultad de encontrar analogías de la melodía con la pintura es el hecho de que viene definida por la secuencia lineal. Como ya comentaba a propósito de Liubov Popova, plasmar una melodía en dos dimensiones nos lleva inevitablemente a imitar una partitura. El propósito de este trabajo es plasmar fragmentos e ideas generales sobre una composición, para lo que hemos de ignorar en cierto modo el concepto de melodía.

Dinámica: contraste

Al igual que la melodía, se trata de un recurso expresivo que se desarrolla en el tiempo y varía continuamente a lo largo de la obra. En pintura, quizá, podemos comparar la dinámica modulada, la que se produce de forma progresiva, con composiciones de poco contraste y muy armonizadas a nivel cromático, con una escala tonal corta, ni luces ni sombras estridentes, y una dinámica contrastada todo lo contrario.

Armonía y timbre: color

«El color es la tecla. El ojo es el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que hace vibrar de "forma eficaz" el alma humana con esta o aquella tecla.»¹⁸

Podríamos hablar de composición, ritmo y sonoridad sin recurrir al color, de forma monócroma. Se pueden representar muchos de los elementos orgánicos de la música en escala de grises, pero el que más emociones genera en el espectador, en mi opinión, es el timbre. Por eso he considerado como

¹⁸ Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*

principal elemento de comparación de este trabajo el color. Precisamente su vibración en pintura es lo que más favorece la sinestesia auditiva.

Ciertos músicos como Scriabin se ocuparon de hablarnos del poder sinestésico de la música asociando cada nota de la escala tonal con un color. Es conocido su teclado que activaba una bombilla de distinto color al presionar las teclas. Fue un artista con una peculiar capacidad de ver los sonidos, como sabemos por quienes le rodeaban, que afirman que una determinada sinfonía le había sonado violeta. Sin embargo considero que al representar una obra en base a los colores producidos por sus asociaciones cromáticas entre nota y color (rojo el do, amarillo el re, azul claro el mi...) nos encontraríamos con un exceso de color y una falta total de armonía. Por ejemplo, al interpretar una obra en *la menor*, la *tónica*¹⁹ sería verde, la *dominante*²⁰ azul bebé y la *sensible*²¹ lila. Es posible que se trate de una armonía triste a pesar del verde, pero no parece tener mucho sentido que la nota de mayor tensión sea un tono pastel y la sensible (lila) genere tan poca atracción hacia la tónica (verde). Quizá un gris rojizo sería más atractivo para el verde.

Creo que el camino para elegir la correspondencia cromática de una tonalidad debe ir guiado más bien por la intuición y la reflexión, basándose en el propio carácter de la obra. Las tonalidades menores no siempre reflejan melancolía y tristeza, sino también serenidad, reflexión, sabiduría, o rabia, frustración, y esto supone una elección cromática muy variada, para nada prefijada como nos propone Scriabin. Quizá tenga más sentido en la *Sinfonía azul* de Yves Klein. La pieza consiste en una sola nota sostenida de forma intermitente por diferentes instrumentos de cuerda.

2.2.2 Metonimia, formato y composición

Estos son los tres conceptos retóricos y pictóricos que he escogido para traducir a nuestro lenguaje la *sonoridad*, *estructura formal* y *textura* musical.

Sonoridad: metonimia

Los tres referentes pictóricos que he clasificado dentro de la categoría de *carácter* me hacen pensar con sus pinturas en músicos concretos. La metonimia en pintura es un mecanismo de sustitución que escoge un elemento relacionado con el objeto a retratar y lo convierte en el elemento principal de la obra. Podemos retratar a Van Gogh a través de su amarillo solar y el empaste denso, de la misma forma que Whistler sin proponérselo retrata

¹⁹ Llamamos *tónica* al primer grado de la escala, en este caso *la*. Es el grado que más sensación de reposo genera y casi siempre cierra la obra.

²⁰ La *dominante* es el quinto grado de la escala y el que mayor brillantez y tensión tiene en este entorno armónico, en este caso *mi*. Cuando escuchamos el acorde de *dominante* seguido del de *tónica* decimos que es una *cadencia perfecta*.

²¹ La *sensible* tiene más atracción en el caso de las tonalidades menores. Suele estar alterada medio grado hacia arriba, y

la música nocturna de Debussy, y Monet la diurna, y Kupka en su cuadro *Catedral* se adelanta a la música sacra de Olivier Messiaen.

Creo que la metonimia es un buen equivalente a algo tan global como es la sonoridad, ya que sus posibilidades sinestésicas se basan en elegir un elemento evocador y explotarlo al máximo.

Estructura formal: formato

Como hemos visto en el compositor-músico Ciurlionis, una serie pictórica puede, con la misma secuenciación y diferentes texturas visuales, referirse a una forma musical como puede ser una sinfonía (de tres a seis movimientos), un concierto, una suite, un preludio y fuga.

Respecto a esto podemos observar que no sólo se puede traducir en lienzos cada movimiento de una obra, sino que dentro de cada uno puede haber una construcción ternaria, es decir, simétrica (A B A') o binaria, es decir, asimétrica (A B).



Ana Jiménez
*Allegro inicial, adagio y
 scherzo final* (tríptico), 2015
 Acrílico sobre papel,
 13,8x8,7cm, 10,3x6,2 cm,
 39,5x29,5 cm

Textura: composición

Ya hemos visto que la textura viene determinada por el timbre de las voces, el tipo de armonía y de contrapunto, pues en eso consiste una composición pictórica: reunir elementos formales y ordenarlos en el soporte, equilibrándolos según nos exija la obra. Podemos elegir entre una textura de figura-fondo colocando trazos o manchas sobre un fondo casi o totalmente

plano²² como en una melodía acompañada, donde suele darse protagonismo a la voz con una melodía de mayor interés y variedad. O podemos dispersar varias manchas de distintos contrastes y tamaños por el cuadro como haría por ejemplo De Kooning en sus abstracciones. Eso daría lugar a un sonido conjunto de muchas voces, entendido tanto desde el punto de vista musical como pictórico. En esta obra, por ejemplo, he intentado imitar la concatenación de voces propia de un coro: las agudas con blanco y azul claro, correspondientes a la voz de soprano y de contralto, y las graves con azul oscuro y azul casi negro que corresponderían a las voces de tenor y barítono.



Ana Jiménez,
Polifonía vocal, 2015
Acrílico sobre papel, 16x8 cm

²² Como en la pintura que incluyo en el anexo 3

3. CINCUENTA Y CINCO PINTURAS

Llegados a este punto he trabajado con los elementos formales básicos descubriendo comparaciones que han funcionado mejor que otras, pero que siempre han aportado algo nuevo. Aquí expongo el trabajo realizado y los conceptos que me he ido encontrando durante el proceso, como el formato, el *non finito*, y la preconcebida sinestesia, presente prácticamente en cualquier obra plástica y musical si uno tiene la mirada abierta.

3.1 AJUSTE DE FORMATO

El primer trabajo que realicé fue un díptico *Preludio y fuga* de 63x70 cada lienzo. No me gustó el resultado a pesar de que los bocetos previos en A4 reflejaban bastante bien la idea inspirada en K.M.Ciurlionis que quería realizar.

A partir de entonces me concentré en realizar bocetos y me di cuenta de que la mayoría respondían a formas musicales pequeñas y de carácter, como suites, preludios y fugas, sonatas, fantasías o variaciones. La relación de forma y formato expuesta en el capítulo de *analogías* se hizo evidente conforme fui pintando y reflexionando sobre las obras. Pero al principio no tenía muy claro si se podían considerar obras definitivas o bocetos.

Lo que sí está claro es que cuanto más pequeña es una obra, mayor intimidad entabla con el espectador. Una sinfonía interpretada por un monstruoso aparato orquestal está dirigida a un gran público y exige al compositor una obra fácil de comprender dado el gasto económico que conlleva, el rechazo del público no es una opción. En las obras pequeñas de cámara (tríos, cuartetos) es donde los compositores apostaban, y de hecho componían para un público entendido y para sus propios colegas de profesión. El hecho de tener menos sonoridad hace que sea percibido por un pequeño número de espectadores, y eso es lo que se consigue con un formato pictórico pequeño. Atrae, puesto que necesitamos acercarnos para verlo, y nos predispone a serenarnos y observar.

3.1.1 estética del *non finito*

Dice Vasari en la biografía del escultor Luca della Robbia²³ que *muchas veces parece que los bellos esbozos, habiendo nacido de un súbito furor del arte, expresan la inspiración en pocos golpes, y que por el contrario, lo realizado con esfuerzo y con demasiada diligencia quitan la fuerza y el saber a aquellos que nunca saben cuando levantar la mano de la obra que realizan [...]* (las obras)

²³ VASARI, Giorgio, *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, Cátedra, Madrid, 2007



Ana Jiménez, *Modulación a menor*, 2015. Acrílico sobre cartón, 13x17 cm



Ana Jiménez, *Viento metal*, 2015. Acrílico sobre papel, 8,2x10,9 cm

son mejores cuando están hechas en un arrebato por la fuerza de aquel furor, que cuando se han ejecutado poco a poco con insitencia y con fatiga. Y así lo cree también Van Gogh cuando cuenta a su hermano la razón por la que reproduce repetidas veces obras de otros autores que ha visto en vivo: *En la música, sobre todo en el canto, la interpretación de un compositor es una cosa en sí misma y no es absolutamente necesario que el compositor sea el único en interpretar sus composiciones.[...] Tomo como motivo el blanco y negro de las obras de Delacroix o Millet y después improviso sobre ellas en color, pero entiéndeme bien: No soy completamente yo, sino que intento mantener los recuerdos de sus cuadros*²⁴ y lo hace influido por su estado de ánimo y su larga experiencia. Los *elementos orgánicos* de Van Gogh serían las montañas, los cipreses y los campos cercados que él va variando improvisadamente de modo que cada cuadro es como una actuación o un concierto condicionado por las circunstancias de cada día.

Creo que estas son razones más que suficientes para realizar obras que no me lleven más de una hora. Algunos trípticos como el que se muestra en la página 21 han llevado varios días de pruebas²⁵ hasta que he encontrado las imágenes que más me convencían, que individualmente se han realizado en no más de una hora cada una.

3.2 RECURSOS RETÓRICOS

Las estrategias visuales de la retórica de la pintura me han abierto varias vías para acercarme a la representación de la música a través de la pintura. El objetivo de la retórica es producir unos efectos determinados en el espectador, del mismo modo que la retórica verbal se consideraba el arte de atrapar al oyente por medio del discurso. Aquí están las más significativas para mi trabajo.

3.2.1 Isomorfismo y sinestesia

Muchas cosas que nos hace una pintura y que no sabemos detectar se hace mediante relaciones sinestésicas.

Una de las cosas que se enseña a un niño es a distinguir los diferentes sentidos, pero para un bebé todos los estímulos externos forman parte de un todo. El arte, cuando produce relaciones sinestésicas, nos hace en cierta manera retroceder al momento arcaico en que no distinguíamos unos estímulos de otros, por tanto la sinestesia es un recurso que reintegra la división cultural aprendida entre sentidos.

²⁴ WALTHER, Ingo F. y METZGER, Rainer: *Vincent Van Gogh, La obra completa*, Taschen, Köln, 2010

²⁵ El anexo 2 es una de las versiones del *adagio* que compone dicho tríptico.

Aunque algunos autores defienden que sólo hay sinestesia en lo icónico, es innegable que en Rothko hay sensaciones táctiles. Por otro lado, hay un mecanismo de comparación cercano al de la sinestesia que es el *isomorfismo*, una equivalencia secreta entre dos elementos con la misma forma visual. A partir de éste he intentado buscar equivalencias entre el sonido de un instrumento y el tipo de trazo. Creo que la sinestesia auditiva sólo es posible sugiriendo en el título de la obra el sonido al que intentamos referirnos con el color. Es, en general, mucho más subjetiva, si cabe, que el isomorfismo. Éste segundo me parece mucho más claro y puede lograr una interpretación parecida por parte de un mayor número de espectadores.

3.2.1 Repetición

Ya he comentado en varias ocasiones la cuestión del ritmo ligada a la repetición en pintura. En estas dos pinturas realicé varios trazos superpuestos con el mismo pincel y en varias direcciones para observar la sensación de estatismo o dinamismo que me producía cada una.



Ana Jiménez, Fragmento transitivo I y II, 2015.
Acrílico sobre papel, 8,5x11 cm

También tenía planteado desde un principio aprovechar la repetición de colores en las imágenes para dar la sensación de pertenecer a una misma obra, como en las que he llamado *Puente modulante*²⁶.

3.4 EL PROBLEMA DEL TIEMPO

Tradicionalmente se han separado las artes del tiempo como música y poesía de las artes del espacio, como pintura y escultura. Pero un artículo de la revista Quimera²⁷ en torno a la comparación entre poesía y pintura cuestiona esta separación. Según éste «no sólo se necesita tiempo para percibir una imagen sino también para ponerla mentalmente en orden. El espectador, que

²⁶ Anexo 5.

²⁷ Quimera, número 220, Septiembre de 2002, pág 12, *Poesía de la pintura: ritmos y correspondencias*, José Saborit y Alberto Carrere

no es una cámara fotográfica ni un artefacto mecánico sino un ser humano, recorre las distintas zonas de la composición sucesivamente, porque ni su vista ni su cerebro son capaces de asimilarlo todo de golpe», y respecto al arte del tiempo, «la superposición virtual de los distintos elementos de un poema define un “espacio” cuya dimensión “figural” puede asemejarse a la de la pintura, puesto que para captar su estructura es necesario recurrir a un todo, como en una composición pictórica: aprehenderlo inicialmente como una sucesión, para alcanzar una visión global [...] y sentirlo en el interior completo y desplegado».



Ana Jiménez, *Fragmentos de Satie* (tríptico), 2016
Acrílico sobre papel,
7,5x9,7; 8,7x10,5 y 14,5x20,8 cm

Los fragmentos musicales, como las imágenes, aparecen, fluyen, desaparecen, se retienen, se modifican por lo que percibimos después y terminan conformando una imagen global en nuestra mente. El mismo Rudolf Arnheim afirma que *es evidente que para crear o comprender la estructura de una película o de una sinfonía hay que captarla como un todo, exactamente igual que la composición de una pintura. Hay que aprehenderla como una secuencia, pero esa secuencia no puede ser temporal [...] Es la obra entera la que ha de estar simultáneamente presente en nuestro pensamiento si queremos comprender su desarrollo, su coherencia, las interpelaciones que hay entre sus partes.* La intuición basada en lo que hemos escuchado anteriormente nos ayuda a prevenir lo que vendrá después.

“Puede ser que en cada momento concreto no sepamos lo que va a venir después, pero no debemos desechar de la conciencia lo que hemos oído o visto antes. La obra va creciendo paso a paso hasta su totalidad, y conforme acompañamos su avance hemos de retrotraernos constantemente a aquello que ha desaparecido ya de la percepción directa del oído o de la vista, pero que sobrevive en la memoria.”²⁸

²⁸ ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*,



Ana Jiménez, *Winterreise V y VI*
(serie), 2015
Acrílico sobre lino, 14,3x16 y
12,8x17 cm

3.6 MÚSICA PURA Y MÚSICA PROGRAMÁTICA

“What was accomplished in music before the end of the eighteenth century has hardly been begun in the pictorial field.”²⁹

Quería incluir un apartado en este trabajo que tratase la cuestión de la música pura y la programática, ya que así como la pintura se fue desligando de la imitación de la realidad hacia el siglo XIX, la música, que siempre había sido abstracta y su material temático puramente musical, comenzó a buscar una narrativa literaria a partir de la 5ª, 6ª y 9ª sinfonías de Beethoven³⁰ y, de alguna manera, a hacerse *figurativa*. Los compositores se dividieron en dos tendencias: música *pura* y música *programática*. La primera sigue la tradición europea de material basado en el mismo lenguaje musical, sin asociarlo a contenido ni plan establecido extramusical. Estas obras se ajustan a las formas tipo y podemos distinguir el tema, las secciones expositivas, transitivas, de desarrollo, las reexposiciones, sabemos de qué elemento orgánico deriva cada pequeño fragmento, puesto que la composición no es más que la variación imaginativa de una célula.

La música programática, por el contrario, describe contenidos no musicales. Un ejemplo es la suite *Cuadros de una exposición* de Modest Mussorgsky, en la que cada pequeña pieza describe una imagen: un paseo, un viejo castillo, el andar de un gnomo, unos niños jugando, la cabaña de una bruja, unas mujeres peleando en el mercado... El contenido extramusical condiciona la propia estructura musical y ya no sabemos decir de dónde proviene cada motivo. Para comprender la estructura debemos atender a la narración.

29 Klee, P. (2016). *Klee & Kandinsky*. [página web] Paul Disponible en: http://www.zpk.org/en/exhibitions/review_0/2015/klee-kandinsky-969.html [Acceso 27 Jul. 2016].

³⁰ La división no queda clara hasta Mendelssohn

Este trabajo en principio iba a enfocarse en la abstracción, y por tanto en la música pura. Pero en el proceso decidí probar a representar una obra en concreto compuesta a partir de una serie de poemas llenos de metáforas icónicas.



Ana Jiménez, *Winterreise II y III*
(serie), 2015
Acrílico sobre lino, 14,3x16 cm

Winterreise de Schubert es una colección de canciones o *lieder* basadas en 24 poemas de Willhelm Müller. Decidí pintar una serie de imágenes sin llegar a hacer 24, puesto que eso me obligaría a asignar una a cada lied. Los *lieder* tienen una estructura en algunos casos compuesta³¹, con cambios de tiempo y carácter, por tanto no es sencillo ni lógico resumirlos en una sola imagen. Lo que hice fue seleccionar algunos fragmentos que me sugerían imágenes concretas y pintarlos.

³¹ Los *lieder* pueden tener estructuras estróficas, con una melodía que se repite con diferentes textos, sin contrastes bruscos; o estructuras compuestas, donde aparece una melodía nueva y ajustada al texto para cada estrofa o unidad poética de menor entidad. El acompañamiento es más variado y significativo. La sucesión de cosas siempre distintas amenaza con poner en peligro el orden de la forma, por lo que el *Lied* compuesto juega a las correspondencias y la repetición para ganar cohesión.



Ana Jiménez, *Winterreise I*
(serie), 2015
Acrílico sobre lino, 14,3x16 cm

Opté por un uso del monocromo (negro azulado y blanco) ya que en esta obra no predomina la sensualidad del sonido, sino la expresividad, para lo cual el signo plástico y las formas se bastan. Éstas en general son manchas que parecen árboles y al mismo tiempo permiten una repetición rítmica polifónica o monofónica. Mediante la variación de texturas pictóricas he pretendido reflejar los cambios de estado anímico y de dramatismo de la obra.

El ciclo habla de una depresión derivada del desamor de un hombre tras ser rechazado por su amada. Esta crisis se representa mediante metáforas verbales presentes en el texto que canta el solista como el frío de la nieve, el paisaje solitario, el viaje que simboliza la etapa de sufrimiento, la llegada de la primavera como final de esta fase y del viaje, y al mismo tiempo el recuerdo de tiempos mejores.

Schubert puso música a esta obra con enorme maestría, ya que no sólo sugiere formas montañosas mediante escalas ascendentes y descendentes, sino que potencia la expresividad del poema con símbolos reconocibles, a veces por el oyente formado, como el semitono descendente, tradicionalmente símbolo de la muerte, y otras veces por el oyente común: el ritmo andante constante como el caminar del viajero o los diversos cambios anímicos reflejados con innumerables matices por las armonías y dinámicas de la música.



Ana Jiménez, *Winterreise IV y VII*(serie), 2015
Acrílico sobre lino, 14,3x16 cm

3.5 EL PAISAJE, IMAGEN RECURRENTE

En algunas ocasiones me he dejado llevar por lo que estaba escuchando para encontrar nuevos nexos entre la música y la pintura, y en la mayoría de las veces el resultado se parecía mucho a un paisaje. Quizá se deba a la horizontalidad a la que inevitablemente nos remite la música. La lucha contra la representación de izquierda a derecha me ha acompañado a lo largo de todo el trabajo, y se debe a un mero condicionamiento de la cultura occidental. El hecho de que las melodías líricas y equilibradas me remitan a paisajes con montañas no deja de reflejar mi concepción de la partitura como forma gráfica para representar la música.



Ana Jiménez, *Lied I y II*, 2016
Acrílico sobre papel, 9x11 cm



4. CONCLUSIONES

Considero que el conjunto de pinturas producidas durante este trabajo no evidencian la relación entre música y pintura de una forma tan clara como me había propuesto inicialmente. Lo que sí me han aportado es un proceso de producción basado en la aplicación de los diferentes recursos retóricos puramente formales de la pintura, y en el propio ensayo y error, que seguramente podría llevarme mucho más lejos. Quizá de aquí a unos años podría conseguir que una misma imagen reúna al mismo tiempo ritmo, timbre, estructura, textura, sonoridad, dinámica y carácter.

Como ya he comentado en el trabajo, la imagen estética es imprescindible para cualquier aspirante a músico. El modo de entender la pintura que propongo aquí podría ser de gran ayuda a la hora de visualizar de forma general una obra musical que se desarrolla en el tiempo, o un fragmento de ésta. No es lo mismo interpretar un puente modulante en sol menor que una rápida sucesión de líneas ascendentes que vibran sobre un fondo metálico que ensucia la tonalidad.

Como artista siempre guardaré este proceso de producción como un lugar de exploración de los recursos formales y de su comparación con algo que me inspira tanta fascinación como es la música. En muchos momentos del trabajo he tenido la sensación de que esto no es más que una excusa para pintar, y sobre todo, para comunicar.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Albers, Josef: La interacción del color*
- Arnaldo, Javier: *Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos*, 2003
- Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción visual*, traducción de María Luisa Balseiro, Alianza Forma, Madrid, 2008
- Claramunt, Javier (1991), *Apuntes metodológicos para el estudio comparativo de pintura y música* (tesis doctoral). Universitat de València, Valencia.
- Ferrer, Eulalio: *Los lenguajes del color*, Fondo de Cultura Económica USA, San Diego, 1999
- Goodman, Nelson: *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*
- Kandinsky, Vasili: *De lo espiritual en el arte*, traducción de Genoveva Dieterich, Paidós Estética, Barcelona, 2012
- Kandinsky, Vasili: *Punto y línea sobre el plano, contribución al análisis de los elementos pictóricos*, traducción de Roberto Echavarren, Paidós Estética, Barcelona, 2012
- Michels, Ulrich: *Atlas de música 1*, traducción de León Mames, Alianza Editorial, Madrid, 1998
- Neuhaus, Heinrich: *El arte del piano, consideraciones de un profesor*, traducción de Guillermo González y Consuelo Martín Colinet, Real Musical, Madrid, 2004
- Rothko, Mark: *La realidad del artista, filosofías del arte*, Editorial Síntesis, Madrid, 2004
- Souriau, Etienne: *La correspondencia de las artes: Elementos de estética comparada*
- Stravinski, Ígor: *Poética musical*, Acanalado, Barcelona, 2013

6. ÍNDICE DE IMÁGENES

Vasili Kandinsky, Gráficos de Punto y línea sobre el plano, 2012 – Pág. 9

Mikalojus Ciurlionis, *Preludio y fuga*, 1908 – Pág.10

Paul Klee, *Sonido antiguo, abstracción sobre negro*, 1925 – Pág.10

Helen Frankenthaler, *Orange Lozenge*, 1967 – Pág.11

Liubov Popova, *Composition in Black, Gold and Brown*, 1917 – Pág.12

Umberto Boccioni, *Los que se quedan*, 1911 – Pág.13

Cy Twombly, *Pan (Part III)*, 1980 – Pág.14

Cy Twombly, *Sin título*, 1971 – Pág.14

Frantisek Kupka, *Katredála*, 1912-13 – Pág.15

Frantisek Kupka, *Study for the Language of Verticals*, 1911 – Pág.15

Henrik Voogd, *Italian landscape with Umbrella Pines (detalle)*, 1807 – Pág.18

Ana Jiménez, *Allegro inicial, adagio y scherzo final (tríptico)*, 2015 – Pág.21

Ana Jiménez, *Polifonía vocal*, 2015 – Pág.22

Ana Jiménez, *Modulación a menor*, 2015. – Pág.24

Ana Jiménez, *Viento metal*, 2015 – Pág.24

Ana Jiménez, *Fragmento transitivo I y II*, 2015. – Pág.25

Ana Jiménez, *Fragmentos de Satie (tríptico)*, 2016 – Pág.26

Ana Jiménez, *Winterreise V y VI (serie)*, 2015 – Pág.27

Ana Jiménez, *Winterreise II y III (serie)*, 2015 – Pág.28

Ana Jiménez, *Winterreise I (serie)*, 2015 – Pág.29

Ana Jiménez, *Winterreise IV y VII(serie)*, 2015 – Pág.30

Ana Jiménez, *Lied I y II*, 2016 – Pág. 31