

TFG

**CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN
DEL SONIDO A LA IMAGEN**

**Presentado por Ana Parejo Belando
Tutor: Emilio Espí Cerdá**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2016-2017**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

Con este trabajo, he pretendido expresar gráficamente el conjunto de sonidos de que se compone la obra de Modest Músorgski (1839-1881) titulada “Cuadros de una exposición”.

Esta es una suite de piezas, compuesta en 1874 originalmente para piano, aunque es más conocida y ha sido más veces interpretada la versión orquestal realizada por Maurice Ravel (1875-1937) en 1922. Es en esta segunda versión en la que me voy a basar, ya que al haber más instrumentos, existe una mayor riqueza de timbres y sonoridades, por lo que resulta más intuitiva la “transcripción” gráfica.

Palabras clave: música, textura, sensorialidad, color, libro de artista, interactivo, serigrafía, collage.

ABSTRACT

With this work, I have tried to express graphically the set of sounds of which the work of Modest Músorgski (1839-1881) entitled “Pictures of an exhibition” is composed.

This is a suite of pieces, composed in 1874 originally for piano, although the orchestral version realized by Maurice Ravel (1875-1937) in 1922 is more well-known and has been more often interpreted. It is in this second version in which I am going to base on, since there are more instruments, there is a greater wealth of timbres and sonorities and thus it is more intuitive graphical “transcription.”

Keywords: music, texture, sensory, color, artist book, interactive, serigraphy, collage.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

2. OBJETIVOS

3. METODOLOGÍA

4. CUERPO DE LA MEMORIA

4.1 REFERENTES

4.1.1. Musicales

4.1.2. Pictóricos

4.1.3. Partituras

4.1.4. Sinestesia

4.2. CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN

4.2.1. Víktor Hartmann (1834-1873)

4.2.2. Modest Músorgski (1839-1881)

4.2.3. Obra "Cuadros de una exposición" (1874)

4.3. LIBRO DE ARTISTA

4.3.1. Libro de artista único

4.3.2. Libro de artista seriado

4.4. DEL SONIDO A LA IMAGEN

4.5. MI EXPOSICIÓN: "CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN"

4.5.1. Elemento contenedor

5. CONCLUSIONES

6. BIBLIOGRAFÍA

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

1. INTRODUCCIÓN

Según la RAE, un artista es:

1. *m. y f. Persona que cultiva alguna de las bellas artes.*

2. *m. y f. Persona dotada de la capacidad o habilidades necesarias para alguna de las bellas artes.*¹

Arte es música, pintura, escultura, video, moda... ¿Qué no es arte? Muchos artistas han explorado la relación entre las diferentes disciplinas artísticas. Yo, personalmente, estoy directamente ligada al campo musical, ya que soy saxofonista (En septiembre de 2017 empecaré mi grado en interpretación de saxofón clásico en la ESMUC, Barcelona) y es por esto que he explorado la unión entre música y pintura. Para interpretar correctamente algunas obras musicales, muchos de mis profesores me han incitado a pensar en alguna imagen figurativa que pudiese ayudarme a comprender aquello que estaba interpretando. Esto, en pocas ocasiones me ha resultado útil ya que, por lo general, no he necesitado ver en mi mente nada figurativo para hacer una correcta interpretación. No obstante, sí me he imaginado colores mientras tocaba, según las armonías o el carácter de la pieza. Así como formas o texturas. Es por esto que decidí realizar este trabajo, para profundizar aún más en la música y el color.

2. OBJETIVOS

Desde el primer momento el objetivo que he perseguido ha sido el hecho de crear experiencias visuales, táctiles y sonoras a partir de las sensaciones que me producía la escucha de la obra “Cuadros de una exposición” de Modest Músorgski basada en la exposición póstuma de las obras de Víktor Hartmann. La idea era crear una serie de imágenes que conformaran mi propia exposición de “Cuadros de una exposición”. Esta no trataría los temas de los cuadros originales de Víktor Hartmann, sino que captaría mis propias experiencias auditivas, volviendo atrás el proceso que llevó a cabo Músorgski, de componer esta suite inspirándose en una obra gráfica.

1 RAE. *Artista*.

3. METODOLOGÍA



Imagen 1: Rasqueta de serigrafía

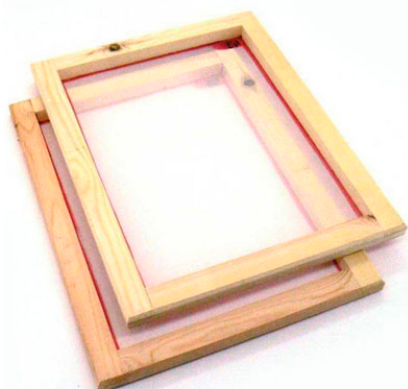


Imagen 2: Pantalla de serigrafía.

Fase 1: Tras el estudio de las obras musicales con y sin visionado de la partitura orquestal, empecé a desarrollar las imágenes de forma digital, con tinta china o rotulador; siempre escuchando una y otra vez la música, intentando plasmar en formas y colores aquello que me transmitía sobre papel.

Fase 2: Tras mucho cavilar, decidí que la técnica que iba a utilizar era la serigrafía, ya que me permitía crear imágenes de tintas planas sin textura para luego intervenirlas y añadir más elementos.

Fase 3: Tras haber realizado en papel continuo (con tinta china) las formas que quería plasmar en las láminas, fotografié los resultados que había obtenido y los pasé al formato digital, utilizando la herramienta del Photoshop. Esto lo hice para poder encajarlos en el formato de ilustración que yo quería (320 x 190 mm). Los dibujos que eran directamente digitales (hechos con la tableta gráfica), no tenían que pasar el proceso de digitalizado, por lo que únicamente tenía que separar cada trazo por capas para luego imprimirlos en acetato y/o papel vegetal, para llevarlos al campo serigráfico.

Fase 4: Una vez impresas todas las imágenes en acetato o papel vegetal, las fui insolando en la pantalla de serigrafía para más tarde comenzar a hacer pruebas de estampas e ir realizando el proyecto. Empecé estampando sobre papel de 100gr para ver el efecto de las imágenes y el conjunto de colores resultantes.

Fase 5: Más tarde, encontré un papel que me pareció interesante, este es el papel reciclado, que tiene un tono grisáceo; a parte de por la textura y el color, me causó interés porque en cada papel podía ver y distinguir algunos de los materiales con los que fue confeccionado.

Fase 6: Para lograr diferentes efectos sobre el papel reciclado, probé a estampar con tintas hinchables, que no producían la sensación que yo buscaba, por lo que decidí que sobre aquellos colores de la serigrafía que quisiese elevar y/o resaltar, añadiría varias capas (según la necesidad) de base acrílica transparente para que se elevaran y quedaran brillantes. Así mismo, las formas que consideraré oportunas, las realicé con collage para aportar más texturas a la pieza.

Fase 7: El penúltimo paso fue enlazar las imágenes que había confeccionado según el orden de movimientos de la obra musical. Esta unión la hice con una cuerda gruesa de color marrón que me pareció apropiada por las características del trabajo, ya que contribuye al aspecto rústico que este puede tener. Pegué dos cuerdas en paralelo por detrás de todas las imágenes, siempre a la misma distancia, utilizando cola blanca.

Fase 8: El último paso fue agrupar estas láminas en un libro de artista. Decidí construir una caja de madera con tres aberturas para presentarla en horizontal sobre la pared, a la altura de la vista aproximadamente. El espectador puede extraer las láminas tirando de las dos cuerdas que se ven al lado de

recho de la caja. Las imágenes, saldrán enlazadas unas con otras y se podrán situar, de forma horizontal, sobre la pared encima de unos soportes. La obra puede ser vista sonando o no la pieza musical de la que parte; seguramente, ambas posibilidades producirán diferentes sensaciones.

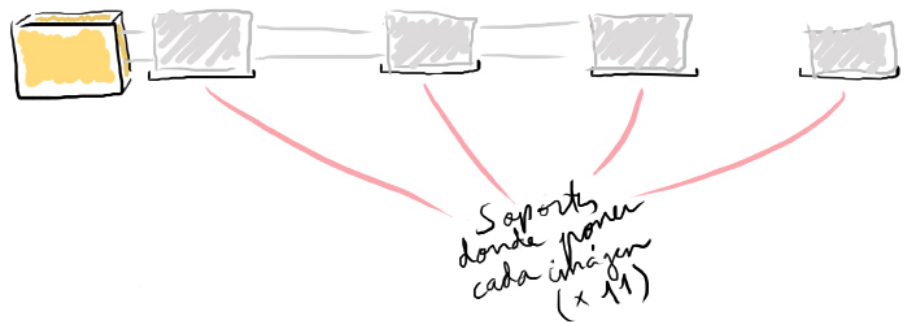


Imagen 3: Esquema del TFG expuesto.

4. CUERPO DE LA MEMORIA

4.1. REFERENTES

4.1.1 Musicales

Olivier Messiaen (1908 - 1992)

El compositor, organista y ornitólogo francés Olivier Messiaen, afirmaba: *“Uno de los grandes dramas de mi vida consiste en decirle a la gente que veo colores cuando escucho música, y ellos no ven nada, nada en absoluto. Eso es terrible. Y ellos no me creen. Cuando escucho música yo veo colores. Los acordes se expresan en términos de color para mí. Estoy convencido de que uno puede expresar esto al público”*.²

Messiaen es uno de los compositores más importantes del s.XX; fue un músico francés nacido en Avignon, que estudió órgano y composición en el conservatorio de París, entre otros con Paul Dukas.

“De forma explícita el francés menciona la palabra color en algunas de sus composiciones como Chronochromie, para gran orquesta (1959-1960) y Cou-

² PÉREZ NAVARRO, Daniel. Escucho colores, veo la música: Sinestesias. El compositor Sinestésico: Olivier Messiaen.

leurs de la cité céleste, para piano, viento y percusión (1963). Las referencias a la luz, el color y lo visual son constantes tanto en obras como en los títulos de los movimientos: Cristo, luz del paraíso (XI en Éclairs sur l’Au-delà (1988-1992), que se podría traducir como Relámpagos del más allá), Confusiones del arcoiris para el ángel que anuncia el fin de los tiempos (VII en Quatuor pour la fin de temps), Bryce Canyon y las rocas rojo-anaranjadas (VII en Des canyons aux étoiles... (1971-1974).

Los textos que dejó Messiaen acerca de su obra son aún más explícitos en las percepciones: en Vingt Regards sur l’Enfant Jésus , para piano (1944), Messiaen se refiere al azul-violeta en V, naranja, rojo y un poco de azul en XIII, rosa y malva en XVII, etc. Esta será una constante en casi todos los comentarios que dejó de sus obras: junto a las explicaciones referidas a instrumentación, origen de la obra y significado, frecuentes entre los compositores, nos deja las nada habituales descripciones detalladas de los colores que pueden verse, y los cambios de tonalidad de los mismos que tienen lugar, coincidiendo con la evolución de la música. Habría que precisar, no obstante, que junto a las percepciones sinestésicas de Messiaen, pueden leerse también comentarios sobre los colores interiores, sugerencias al oyente, similares a los colores musicales que pintó Kupka.”³

De este compositor, me fascina su capacidad para vislumbrar colores en el sonido; la traducción que hace de una forma musical, efímera en el tiempo, a una forma física que puede perdurar en en este, el color.

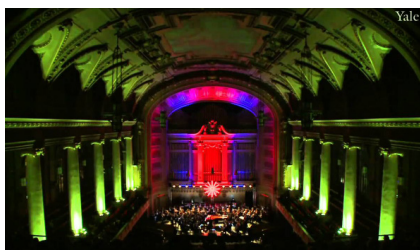


Imagen 4: Representación de “Prometeo, poema de fuego” de Alexander Scriabin en 2010 en New Haven, CT.

Alexander Scriabin (1872-1915)

“El ruso Alexander Scriabin estrenó en 1910 “Prometeo”. Además de su acorde místico (do, fa♯, si♭, mi, la, re), esta obra sinfónica incluía un juego de luces en la sala mientras se interpretaba la obra: “el Clavier à Lumières” era un órgano de luces que proyectaría en la sala determinados colores acompañando la interpretación musical, composición visual del propio Scriabin según sus experiencias sinestésicas. Las expectativas de Scriabin no se vieron satisfechas por las rudimentarias técnicas de iluminación de su tiempo, y el misticismo que acompañaba las manifestaciones de Scriabin acerca de lo que veía y sentía tampoco ayudaron a su correcta comprensión. Resulta interesante señalar que la visión de colores no la asociaba Scriabin a notas aisladas, sino a acordes y sobre todo a cambios de tonalidad.”⁴

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

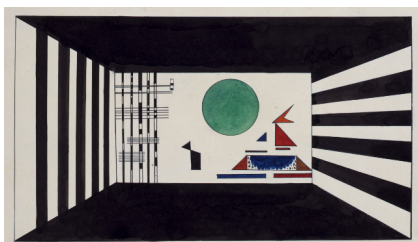


Imagen 5: Kandinsky. Cuadros de una exposición, imagen II: Gnomus. 1928
Tinta china, témpera y acuarela sobre papel, 38 x 57 cm.

Kandinsky también tuvo interés por la obra de Músorgski “Cuadros de una exposición” y representó algunos de sus movimientos como se ve en la imagen de arriba “Gnomus” y en la de abajo “La gran puerta de Kiev”.

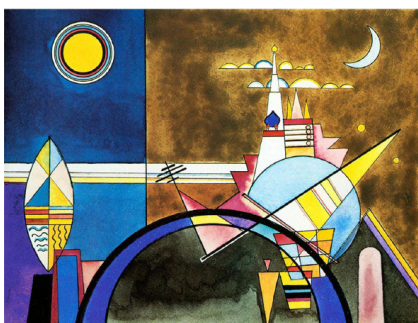


Imagen 6: Kandinsky. Cuadros de una exposición: Escena XVI, La gran puerta de Kiev, 1928.
Acuarela y tinta china sobre papel 20,8 x

Admiro la iniciativa de este compositor a la hora de intentar realizar un concierto con una obra suya, “Prometeo”, y pretender transmitir al público sus emociones, no únicamente con su música, sino también con la propia experiencia sinestésica, añadiendo color a la sala.

4.1.2. Pictóricos

Wassily Kandinsky (1866-1944)

“Los violines, los profundos tonos de los contrabajos, y muy especialmente los instrumentos de viento personificaban entonces para mí toda la fuerza de las horas del crepúsculo. Vi todos mis colores en mi mente, estaban ante mis ojos. Líneas salvajes, casi enloquecidas se dibujaron frente a mí”.

Estas fueron las palabras del pintor ruso Wassily Kandinsky, precursor del expresionismo abstracto, para expresar su primera experiencia sinestésica. Esto se produjo tras asistir a la gran ópera Lohengrin de Wagner en Moscú. Fue entonces cuando se dió cuenta de que poseía la facultad de tener percepciones múltiples, causando en el artista una profunda transformación en su manera de concebir sus creaciones.”⁵

A lo largo de la historia del arte se ha reflexionado profundamente acerca de las características que definen a la música y la pintura de manera independiente, y la posible relación entre ambos ámbitos. Mientras que la pintura discurre por el canal sensorial de la vista, siendo sus valores predominantes la espacialidad y la intemporalidad; la música, se capta a través del canal auditivo y se desenvuelve en la dimensión temporal y no puede ser percibida visualmente si no es por medio del empleo de la tecnología. Los investigadores del caso no sólo se han interesado por vincular ambos artes (música y pintura) en términos generales, si no que han tratado de averiguar las relaciones entre color-forma, luz-música, color-intervalos tonales y sobre todo color-sonido. A lo largo del siglo XX fue Wassily Kandinsky un artista muy prolífico en este campo.

Este pintor ruso defendió la sinestesia como un componente esencial del arte. Su pensamiento trataba de aunar tres elementos: sonido, color y sentimiento. Kandinsky investigó profundamente las relaciones consonan-

tes y disonantes entre color y música, especialmente siendo miembro de Der Blaue Reiter (El Jinete Azul). Este fue el nombre que recibió un grupo de artistas expresionistas, fundado por el propio Wassily Kandinskiy y Franz Marc en Múnich en 1911 hasta 1913, que transformó el expresionismo alemán; entre otros, tuvo como objetivo evocar profundas emociones y sensaciones en espectadores y oyentes a través de representaciones simultáneas de color, sonido y danza.”

La relación entre sonido y color es un tema de gran complejidad y de difícil estudio, debido a que se basa en las experimentaciones de cada individuo en particular. Cada sinestésico tiene un nivel de sensorialidad distinto que se manifiesta de diversas maneras en cuanto a las asociaciones que realiza de manera involuntaria. Por lo tanto, cada investigador ha desarrollado su propia teoría. En el caso de Wassily Kandinsky, su tesis se basa en la relación de la percepción de los colores con la psicología, es decir, los colores de sus pinturas ejercen una reacción física y la reacción psicológica.

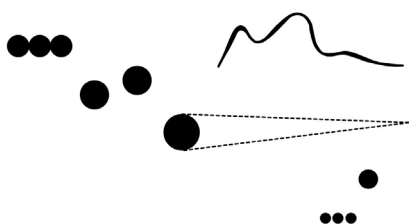


Imagen 7: Kandinsky. Gráficos de “Punto y línea sobre el plano”. Página 40

De la obra de Kandinsky me ha interesado mucho su obra *“Punto y línea sobre el plano, contribución al análisis de los elementos pictóricos”*. En esta, el artista afirma: *“En el terreno particular de la pintura constituida por la obra gráfica, el punto desarrolla sus fuerzas autónomas con especial nitidez: el instrumento material presta a estas fuerzas variadas posibilidades de expresión, que incluyen multiplicidad de formas y tamaños, y transforman el punto en un ente de innumerables sonoridades.”*⁶ En definitiva, en esta obra, 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.”*⁷

En la imagen de la izquierda, vemos una representación gráfica de un fragmento de la partitura de la 5ª sinfonía de Beethoven; en esta, distinguimos a la perfección las líneas melódicas de los ritmos de *corchea*⁸ así como de las notas mantenidas. Las corcheas, figuras que duran un corto periodo de tiempo, están representadas con puntos; las blancas⁹ con puntos más grandes; las notas mantenidas y *diminuendo*¹⁰ las representa con un punto

6 KANDINSKY. Punto y línea sobre el plano, contribución al análisis de los elementos pictóricos. Páginas 38-39.

7 ARNALDO, J. Analogías musicales. Página 81.

8 Figura o nota musical cuya duración es la mitad de una negra.

9 Notas que tienen la mitad de duración que la redonda.

10 Disminución progresiva de la intensidad de un sonido.

y dos líneas convergentes; sobre esta representación de la nota mantenida grave se ve claramente una línea melódica representada por una línea que varía de grosor. Así mismo, cabe señalar que Kandinsky también representa en estas imágenes la altura del sonido, no únicamente la duración, ya que sitúa los puntos más arriba (agudo) y más abajo (grave).

Francis-Marie Martínez Picabia (1879-1953)

“Fue mucho antes de 1952 cuando el jazz llegó a los artistas europeos. La curiosidad de los artistas europeos por el ambiente de Nueva York fue la razón por la que, en 1913, el pintor francés y miembro del grupo Section d’Or y luego de los dadaístas, Francis Picabia, fue a Nueva York para recoger impresiones americanas y pintarlas. Cuando Picabia plasmó sus impresiones de los Estados Unidos, eligió Nueva York y la música afro-americana como sus temas. En su pintura “Canción Negra II” (1913), inspirada en el jazz negro de Nueva York, muestra el ritmo y la profundidad de una música misteriosa con cafés claros y oscuros en pleno ritmo, dentro de formas irregulares, creando los movimientos de un baile improvisado.

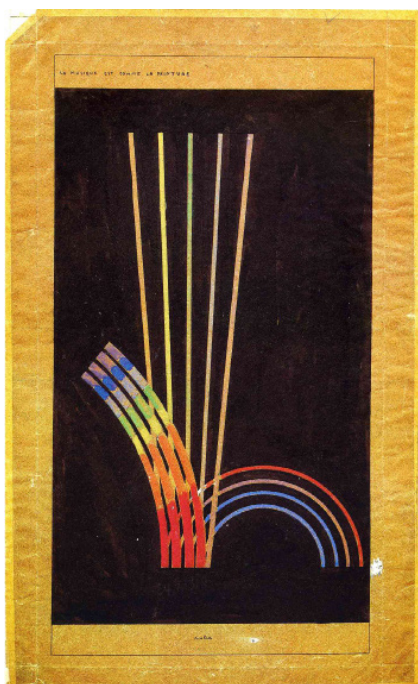
Picabia llegó a EE.UU. con la influencia de la pintura sinestésica por equipaje. La perspectiva de Picabia abrió las puertas a muchos artistas americanos para experimentar un nuevo mundo de expresiones. Picabia, que era un seguidor del Cubismo de Braque y Picasso, adoraba Nueva York como una ciudad moderna, cubo-futurista. Llevó la analogía musical a las páginas de los periódicos y al ambiente artístico de la ciudad de Nueva York. En 1913, Picabia expuso cuatro lienzos en la Armony Show de Nueva York, algunos con temas musicales, y por ello acabó siendo un nombre muy conocido por la vanguardia americana, lo mismo que en Europa. Siguiendo el movimiento de la abstracción que acompañaba el concepto de la expresión sinestésica y la pintura musical, Picabia declaró públicamente su rechazo del realismo como un arte pasado, y abogó por la música como un paradigma para una pintura nueva.



Imagen 8: PICABIA. Canción Negra II, 1913. Acuarela y grafito sobre papel. 66,4 x 55,9 cm.

“¿Intenta, el compositor, crear una reproducción literal de la escena de un paisaje, de sus detalles de forma y color? No, lo expresa en ondas sonoras... Y así como hay ondas sonoras absolutas, hay ondas absolutas de color y forma.”

Francis Picabia

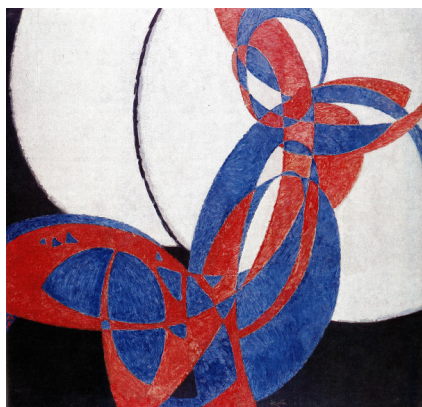


Imagén 8: PICABIA. La música es como pintar, 1915.

Kupka llegó a comparar su método para pintar con el de componer una sinfonía. En sus propias palabras:

“A través de una sola forma en varias dimensiones, y disponiéndolas de acuerdo a consideraciones rítmicas, obtengo una sinfonía que se desarrolla en el espacio como lo hace una sinfonía en el tiempo.”

F. Kupka



Imagén 10: KUPKA. Amorfa – Fuga en Dos Colores, 1912.

Picabia, más tarde, profundizó más sobre el tema de la música pintada con su cuadro “La música es como pintar”, 1913 –1917”.¹¹

De esta obra me resulta curiosa la composición que presenta. El artista pone cinco líneas, es decir, un pentagrama musical, verticalmente y superpone cuatro líneas más gruesas entre los espacios de estas. Para mi entendimiento, esto es la representación de las diferentes alturas del sonido, ya que en un pentagrama, cada línea y cada espacio representan la altura de un sonido.



Imagén 9: Escala de do Mayor en el pentagrama, en cada línea y cada espacio se sitúa una nota.

Frantisek Kupka (1871-1957)

“En su obra, Kupka plasmó su gran sensibilidad hacia la música, lo sinestésico y lo intangible del universo. Por otro lado, Kupka fue de los primeros artistas en pintar obras completamente abstractas basadas en la fuga musical. Sus fuentes de inspiración eran los pensamientos científicos y filosóficos más importantes de su época, además de la mitología y filosofía antigua. [...]. Sus pinturas con títulos musicales son mucho más que representaciones de canciones. Además de expresar la idea musical de una fuga a través de una visión abstracta, también fueron las primeras visualizaciones de la teoría del caos y el fractal. Su obra trataba de temas no fácilmente descritos o definidos en su tiempo. Él quería expresar lo intangible e inefable; lo que se experimenta pero no se dice. Sus cuadros con títulos musicales se malinterpretaban a menudo.”¹²

De la obra de Kupka, destaco su monumental composición “Amorfa – Fuga en Dos Colores”, inspirada en las fugas musicales del siglo XVIII. Esta fue concebida tras una gran cantidad de intentos por crear la correspondencia visual de una composición musical. “Su intención en esta obra era condensar un movimiento musical en una configuración visual grande y simbólica. Basada en los principios de variaciones polifónicas y fúgales, utilizando dos voces, una roja y otra azul, introdujo, además de un movimiento musical visual, el mundo abstracto. Los dos colores aparecen en sucesión a través de entrelazamientos, divergencias e inversiones, creando una “fuga de colores”.¹³ Me interesa, en este caso, la separación que hace de las voces utilizando colores diferentes, que además no presentan consonancias.

11 BAIRD LAYDEN, T. Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea. Páginas 89-90.

12 *Íbid.* Páginas 22-24.

13 *Íbid.* Página 24.

4.1.3. Partituras

Considero también importante la influencia que ha ejercido en mí la grafía contemporánea musical en general, ya que en muchas ocasiones esta describe gráficamente el sonido que debemos interpretar. Por ejemplo, en la partitura "Improvisation 1" de Ryo Noda para saxofón, que vemos abajo, la primera nota (mi), debe sonar primero estable y seguidamente deben provocarse desafinaciones en el sonido. El símbolo utilizado que nos indica esto es una línea que empieza recta y luego se ondula progresivamente, al igual que el "dibujo" que haría el sonido.



Imagen 11: Detalle de "Improvisation 1".

Otro ejemplo serían los símbolos que encontramos en el cuarto pentagrama (>>>>>>>>). Esto son ocho acentos, pero no son todos iguales, ya que conforme van apareciendo son más grandes. Esto también pertenece a una grafía que podría denominarse "descriptiva" ya que nos explica cómo será el sonido, cada vez tendrá más intensidad.

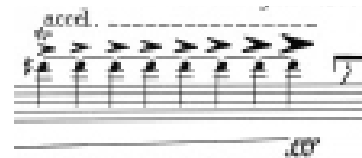


Imagen 12: Detalle de "Improvisa-

Imagen 13: NODA, Ryo. Improvisation 1. Obra contemporánea para saxofón alto solo.

4.1.4. Sinestesia

“De entre los trastornos de la percepción se distinguen: los que afectan a la intensidad, esto es un aumento de la percepción o una disminución de la misma; a la fidelidad, en estos se produce la deformación de un objeto real creando falsas ilusiones; o a la integridad, produciéndose una distorsión del objeto percibido.

Entre los trastornos sensoperceptivos que afectan a la integridad de la percepción se encuentran aquellos en los que en lugar de distorsionar el objeto percibido, perdiendo alguno o algunos de sus componentes, las percepciones se aglutinan: son las sinestias, un trastorno infrecuente de la percepción en el que el estímulo a través de uno de los sentidos provoca simultáneamente la sensación en otro.

Las sinestias más frecuentes unen percepciones visuales y auditivas, de modo que los sonidos, las palabras o la música evocan simultáneamente la visión de colores. Otras sinestias más raras incluyen sensaciones táctiles al escuchar sonidos, percepción de sabores al ver determinados objetos o percepción de olores en relación con el tacto. Una de sus características principales es que son involuntarias.”¹⁴

El polímata de la antigua grecia Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), en su obra *“De sensu et sensibilia”*, ya afirmaba que la estética de los grupos de los colores estába gobernada por las mismas proporciones que lidiaban las consonancias musicales. Siglos más tarde, Isaac Newton (1643 - 1727) consiguió demostrar en 1704 de modo cuantitativo las relaciones físicas entre la luz y el sonido. Por su parte, los artistas, especialmente a partir del siglo XX, han ido indagando estas conexiones, especialmente los procesos sinestésicos o de identificación entre colores y sonidos musicales.

“Artistas como Kandinsky, Klee y Kupka seguían las impresiones iniciales de sus experiencias para crear su obra, tratando de captar y expresar la experiencia directa sin todo lo que sucede después, cuando empezamos a definir y catalogar lo que percibimos. Hablaban directamente al espíritu y a las emociones desde el espíritu y las emociones. La sinestesia ocurre a este nivel, donde habla el espíritu y las emociones; un nivel más profundo que el

*significado intelectual de la experiencia perceptiva. La sinestesia nace de la esencia de la experiencia vital. Las traslapaciones sensoriales de una experiencia sinestésica no confunden la experiencia, haciendo que no entendamos lo que sucede cuando oímos el bello sonido de la trompeta tocada por un genio como Miles Davis o Enrico Rava, o cuando vemos la belleza de formas y colores de una composición de Kandinsky, sino más bien la amplía.*¹⁵

4.2. CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN

4.2.1. Víktor Hartmann

Víktor Aleksándrovich Hartmann (5 de mayo de 1834, San Petersburgo; 4 de agosto de 1873, Kireyevo, cerca de Moscú) fue un arquitecto, escultor y pintor ruso.

Quedó huérfano cuando era un niño y creció en San Petersburgo en la casa de su tío, quien era un arquitecto muy reputado en la época. Estudió en la Academia Imperial de las Artes en San Petersburgo y uno de sus primeros trabajos fue de ilustrador de libros. Así mismo, trabajó como arquitecto y esbozó, entre otras, el monumento Milenario de Rusia en Nóvgorod, inaugurado en 1862 y que homenajeaba a la historia rusa y también a los mandatarios de la casa reinante; este proyecto reflejaba la transición artística de la época: del neoclasicismo al realismo. Hartmann, junto con el arquitecto Ivan Pavlovich Ropet, fue uno de los primeros artistas en incluir motivos rusos tradicionales en su trabajo. Estos causaron un gran impacto y dieron lugar a todo un estilo arquitectónico que hoy consideramos como genuinamente ruso; eran elaboraciones imaginarias a partir de elementos orientales. El comienzo de esta nueva sensibilidad se encuentra más en su pintura arquitectónica que en su arquitectura propiamente dicha, en concreto en La Puerta de Kiev.

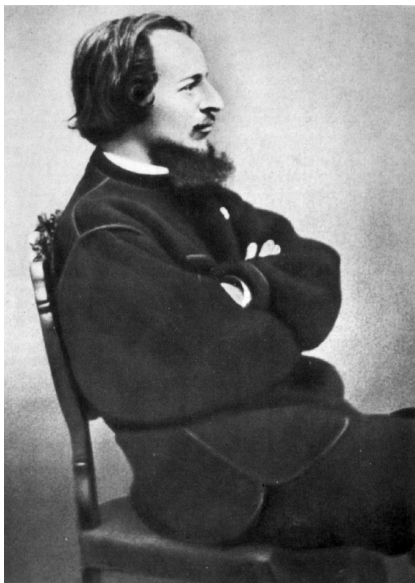


Imagen 14: Víktor Hartmann.

Desde que Vladímir Stásov lo introdujo en el círculo de Mili Balákirev en 1870, Hartmann se hizo muy amigo del compositor Modest Músorgski. En 1873, a la edad de treinta y nueve años, Víktor Alexandrovich Hartmann murió de un aneurisma. Por aquél entonces estaba en la vanguardia del renacimiento ruso, amigo e inspiración de muchos contemporáneos en el campo de la arquitectura, el arte y la música. Poco después de su muerte,



Imagen 15: Baile de los pollitos en su cascarón.



Imagen 16: Samuel Goldenberg y Schmuyle.



Imagen 17: Samuel Goldenberg y Schmuyle.

Vladimir Vasilievich Stasov, ayudó a organizar una exposición de la obra de Hartmann, en la que se juntaron más de 400 pinturas suyas en la Academia Imperial de las Artes en San Petersburgo, en febrero y marzo de 1874. Esto inspiró a su amigo Modest Músorgski a componer su suite “Cuadros de una exposición”. Por desgracia, la mayoría de los trabajos de esta exposición están ahora perdidos.

De entre los cuadros que se exponían en la exposición, Modest Músorgski escogió los siguientes, para más tarde hacer la suite:

Gnomus: el Dibujo de Hartmann representaba, al parecer, a un pequeño cascanueces que usaba sus largos dientes para partir las cáscaras; un juguete de niños hecho para el árbol de Navidad. El cascanueces tenía la forma de un gnomo malo alargado, que corría torpemente con las piernas torcidas. Este dibujo se encuentra desaparecido.

Il vecchio castello: en el cuadro se veía un castillo de la Edad Media italiano, ante el cual cantaba un trovador bajo un balcón. Esta imagen también se perdió.

Tuileries (Tullerías): imagen que nos sitúa en la alameda de un jardín, en la que hay una algarabía de niños junto a sus juegos. Esta acuarela tampoco se conserva.

Bydlo (“cabeza de ganado”): “Bydlo” es una palabra polaca que se refiere a “ganado”. El dibujo original presentaba una carreta polaca con dos enormes ruedas, enganchada a dos grandes bueyes. Esta pintura tampoco se ha encontrado.

Baile de los pollitos en su cascarón: este es uno de los pocos dibujos que se conserva. La imagen muestra un diseño del vestuario para el ballet Trilby, estrenado en el teatro Bolshoi de Moscú en 1970 con coreografía de M. Petipa y música de Y. Gerber. En el boceto se ve a un niño caracterizado como un polluelo con sus extremidades saliendo del cascarón.

Samuel Goldenberg y Schmuyle: dos judíos polacos, uno rico y arrogante, el otro pobre y plañidero. Cabe destacar que hay interpretaciones que sitúan en escena a un sólo personaje pero con dos caras: su lado de apariencia europea y su verdadera naturaleza judía. Esto ha llevado que sea visto como una muestra del antisemitismo del compositor, reflejado en su correspondencia

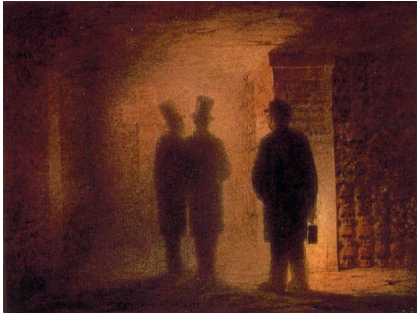


Imagen 18: Catacumbas; sepulcro romano-cum mortis in lingua morta.

y muy común también en la época y en su contexto. Estos cuadros eran propiedad del compositor y se conservan actualmente.

El mercado de Limoges: En esta imagen aparecían unas mujeres discutiendo animadamente en el mercado de la ciudad francesa de Limoges. Esta imagen también ha desaparecido.

Catacumbas; sepulcro romano-cum mortis in lingua morta: se ve a Hartmann, acompañado del arquitecto Kenel y un guía con una linterna, explorando las catacumbas de París.

La cabaña con patas de gallina: vemos una cabaña con forma de reloj de bronce, donde vive la bruja Baba-Yaga, una de los personajes más temidos por los niños rusos ya que según la tradición de sus cuentos, la bruja se come a los niños que se pierden al adentrarse en el bosque. Las patas de gallina le sirven para atacar a cualquiera que se acerque (como niños perdidos). También lleva un mortero de piedra donde tritura los huesos de los niños.

La Gran Puerta de Kiev: proyecto de construcción arquitectónica, en el estilo ruso antiguo, con cúpula en forma de casco realizado por Hartmann para la ciudad de Kiev, con la finalidad de honrar al zar Alexander II; quien había sobrevivido.

4.2.2. Modest Músorgski (1839-1881)

Músorgski (Karevo, Pskov, 21 de marzo de 1839 - San Petersburgo, 28 de marzo de 1881) fue un compositor ruso, integrante del grupo de Los Cinco. Vivió durante sus diez primeros años en la región campesina de Karevo (Pskov, al norte de Rusia). Su padre, Piotr Alekséievich Músorgski, era un terrateniente de origen campesino y su madre Yulia Ivánovna, pianista profesional. Desde pequeño mostró una facilidad innata para la música y recibió lecciones de su propia madre convirtiéndose en un joven prodigio al piano, capaz de interpretar obras de Liszt y conciertos de John Field con tan sólo nueve años.

Pese a sus grandes cualidades como intérprete, sus padres le inscribieron en 1849, cuando tenía 13 años, en la academia militar de Pedro y Pablo (San Petersburgo) famosa por su tradición en la instrucción de la élite militar, para proseguir con la tradición familiar junto a su hermano Filaret.

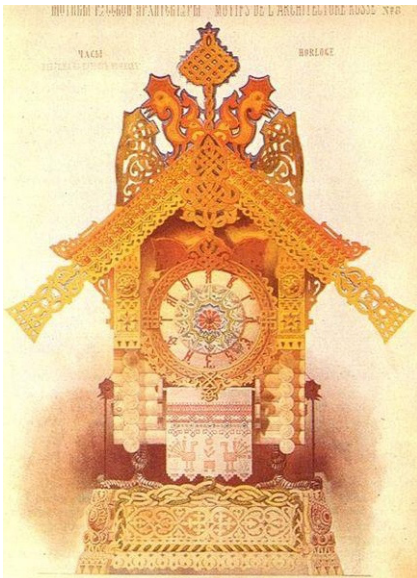


Imagen 19: La cabaña con patas de gallina.



Imagen 20: La Gran Puerta de Kiev.

Paralelamente recibió clases particulares de Anton Herke (que más tarde ocupó el puesto como titular de la cátedra de piano del Conservatorio de San Petersburgo). En 1852 ingresó en la Academia Militar de Oficiales de la Guardia Imperial y en 1856, como teniente, en el prestigioso regimiento Preobrazhenski.

Como oficial del ejército y, paralelamente a sus estudios musicales, se interesó enormemente por el conocimiento de la historia y la filosofía. Es entonces cuando Mussorgsky comenzó a componer y en 1853 publicó su primera obra, titulada “Polca de los abanderados”. Fue a finales de la década de 1850 cuando conoció a Alexander Dargomyzhsky (uno de los compositores rusos más importantes del momento) y a Cesar Cui, y a través de ellos entró en el Círculo de Mili Balákirev (de quien recibió clases de composición) y Vladímír Stásov.

El duro ambiente de la Escuela de cadetes fue, con toda probabilidad, el que indujo al joven recluta a iniciar su afición por la bebida, una adicción fatal que marcó su destino.



Imagen 21: Detalle del famoso retrato de Modest Músorgski de Ilya Repin pintado entre el 2-5 de marzo de 1881, días antes de su muerte.

En 1858 renunció definitivamente a su carrera militar para dedicarse enteramente a la composición, engrosando inmediatamente las filas del círculo de músicos constituido alrededor de Balakirev y participando activamente en el “kuchka” o “grupo de los cinco” que musicalmente se posicionó como progresista frente al conservadurismo achacado a la élite intelectual aristócrata, seguidora de la música europea occidental. Este era un círculo de compositores, heredero de la tradición iniciada por Glinka, que desarrolló su actividad en San Petersburgo entre 1856 y 1870, alrededor del compositor Mili Bálakirev. Este era el máximo exponente del nacionalismo musical ruso. El objetivo primordial de esta importante generación de artistas era la defensa de la música rusa frente a las influencias occidentales. Trataron de lograrlo tomando como partida el espíritu del folclore popular que dotara a su lenguaje de un colorido y un lenguaje armónico y melódico más genuino.

El círculo lo formaban el propio Mili Balakirev, Alexander Borodin, Cesar Cui, Nicolai Rimski-Korsakov y por último Modest Músorgski, quién fue el más brillante e innovador del grupo. Su música está más arraigada a la tradición popular que la del resto.

La abolición de la servidumbre rural en Rusia (1861) trajo importantes

consecuencias económicas, sociales y políticas al país. Prueba de ello fue la necesidad de Modest de hacerse cargo de su madre (viuda desde 1853) hasta su muerte en 1865. Esto le afecta profundamente llevándole a su primer ataque de delirium tremens, motivo por el cual su hermano lo trasladada a vivir con él en el campo. Allí compone algunas de sus canciones y entre las que se encuentra conocida “Noche en el monte pelado” que le valió duras críticas de su admirado Balakirev. Ligado desde su nacimiento a la pequeña nobleza rural, Músorgski abandonó poco a poco dicho estrato instalándose primero en una comuna en San Petesburgo y obteniendo un puesto de funcionario.

En 1867 perdió su trabajo y regresó a San Petersburgo, donde inició la composición de una de sus obras maestras, la ópera “Boris Godunov”, sobre textos de Pushkin y Karamzin; que se estrenó finalmente, en 1874 en el Teatro Mariinsky de S. Petersburgo. Precisamente ese mismo año, y en tan solo diez días, finalizó otra de sus grandes creaciones, la suite para piano titulada “Cuadros de una exposición”.

Durante un tiempo estuvo compartiendo apartamento con su compañero de profesión y maestro Rimski-Kórsakov hasta que éste contrajo matrimonio en 1872 con Nadezhda Purgold, con quien había mantenido una estrecha relación a través de las reuniones semanales de Los Cinco en la residencia de la familia Purgold. Como curiosidad, cabe decir que Músorgski ocupó el puesto de padrino en esta ceremonia que se llevó a cabo en julio de 1872.

La última década de su vida la pasó trabajando en la administración pública con la que compaginaba su tarea de composición. En 1880 perdió de nuevo su trabajo por sus circunstancias personales que cada vez eran más precarias, y se vio necesitado de la ayuda económica de la contralto Daria Leonova. El 24 de febrero de 1881 fue ingresado en el Hospital Militar Nikoláievski de San Petersburgo tras sufrir varios ataques epilépticos y permaneció allí hasta su muerte, el 28 de marzo de 1881.

4.2.3. Suite de piezas “Cuadros de una exposición” (1874).

Como ya se ha citado anteriormente, en 1873 murió repentinamente el artista y arquitecto Viktor Alexandrovich Hartmann, de 39 años, apreciado amigo de Mussorgsky. Un año más tarde, a modo de homenaje, se realizó

una exposición en la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo en la que se recogieron más de 400 dibujos, acuarelas, apuntes de vestuarios, ilustraciones y otras obras del arquitecto e ilustrador Víktor Hartmann. El compositor asistió a dicho evento y siguiendo la propuesta del reputado crítico Vladimir Stasov, uno de los organizadores, decidió rendirle un homenaje musical intentando plasmar con sonidos algunas de las imágenes allí representadas.

Mussorgsky trabajó en esta obra fogosamente, con gran inspiración y finalizó en pocos días su suite para piano integrada por diez escenas. De entre las piezas más atrevidas o fantásticas, encontramos “La cabaña sobre patas de gallina”, el “Ballet de polluelos en sus cáscaras”, “Il vecchio castello” y “Gnomus”. Por otro lado, “La Gran Puerta de Kiev”, “Catacumbas”, “El mercado de Limoges”, “Samuel Goldenberg y Schmuyle”, “Bydlo” y “Tuileries” son los más poéticos y realistas.

Para dar unidad a las diferentes piezas, el compositor concibió, con gran originalidad, un tema recurrente denominado “Promenade” (que en inglés se refiere a un paseo) que pretende evocar, con su discurrir en pausados acordes, el “paseo” de los visitantes entre los cuadros de la galería de arte. El tratamiento de este tema es el que describe la acción y crea la tensión: aparece íntegro la primera y quinta vez y fragmentado entre ambos dos. Después de la quinta repetición desaparece para empezar a mezclarse motivicamente con los cuadros; lo que significa que el visitante ha dejado de ser un mero espectador y ha entrado en el mundo plástico.

La obra, inicialmente denominada Suite Hartmann, en honor a su amigo, a través de una genial escritura pianística alcanzó una perfecta descripción musical de cada una de las diversas imágenes: desde el bullicio y la alegría de los jardines parisinos a la majestuosidad de la “Gran Puerta de Kiev” o las fantasmagóricas catacumbas; pieza de la obra con una *“novedosa estructura, ya que integra el fragmento titulado “Cum mortuis in lingua mortua” dentro del mismo movimiento que Catacombae. “Cum mortuis in lingua mortua” utiliza la melodía de la promenade pero, a diferencia de las promenades anteriores, su función no es la de separar distintos cuadros sino que sumerge al oyente en la atmósfera de “Catacombae” y complementa así la descripción del cuadro. De forma muy inteligente, Músorgski usa la melodía que el público ya asocia con el paseo entre cuadro y cuadro para representar el paseo de las figuras del cuadro por las catacumbas de París.*

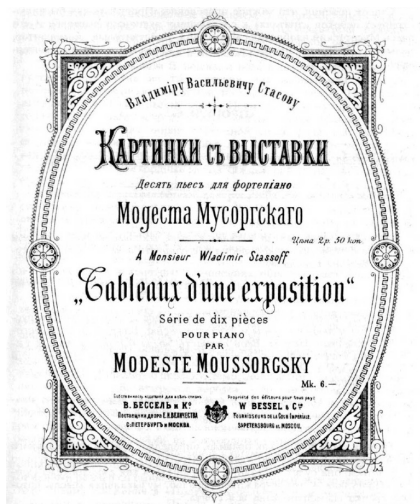


Imagen 22: Portada de la primera edición de “Cuadros de una exposición” para piano.

En la partitura original (en la que por cierto, el título aparece mal escrito, “con” en lugar de “cum”), Músorgski escribió la siguiente nota en ruso: “NB - Con los muertos en lengua muerta. Un texto latino. ¡Bien, que sea en latín! El espíritu creativo del difunto Hartmann me lleva hacia las calaveras, las invoca; poco a poco, los cráneos comienzan a brillar.”¹⁶

“Desde la publicación de la obra, han sido numerosos los compositores que han querido realizar una versión para orquesta de los cuadros de una exposición: Leo Funtek (el primer autor que realizó una versión orquestal íntegra de la obra), Leonidas Leonardi, Sergei Gorchakov, Leopold Stokowsky, Vladimir Ashkenazy, etc. todos ellos con versiones de gran interés. No obstante, la orquestación del francés Maurice Ravel, estrenada en 1922, es la que adquiere más importancia.”¹⁷

Del compositor francés Joseph Maurice Ravel (Ciboure, Labort, 7 de marzo de 1875 - París, 28 de diciembre de 1937), cabe destacar su obra, frecuentemente vinculada al impresionismo, que muestra un audaz estilo neoclásico y, a veces, rasgos del expresionismo; y además es el resultado de una compleja herencia y de hallazgos musicales que revolucionaron la música para piano y para orquesta. Tuvo una gran reputación y reconocimiento por ser un gran maestro de la orquestación, así como por ser un meticuloso artesano, cultivando la perfección formal sin dejar de ser al mismo tiempo profundamente humano y expresivo.

Ravel vivió algunos periodos de soledad y tristeza; encontró un escape en la intensificación de su actividad creativa, como el realizar la orquestación de Cuadros de una exposición de Músorgski y en una serie de giras por el extranjero (los Países Bajos, Italia, Inglaterra, España).

La orquestación, en términos musicales, es el estudio o la práctica de escribir música para orquesta, o bien la adaptación para orquesta de música compuesta para otro instrumento o conjunto musical; en este caso, Ravel partió de una obra pianística para adaptarla al conjunto de la orquesta.

Esta orquestación, comisión de Serge Koussevitzki para la Orquesta Sinfónica de Boston, fue la que sentó definitivamente la reputación internacional

16 Titus. El imperio de los sinsentidos.

17 CSMV. *Op. Cit.*

de Ravel en la materia. Actualmente, su versión sigue siendo un potente referente en este campo y eclipsa la de otros compositores que han pretendido hacer algo similar. Los Cuadros de una exposición orquestados por Ravel forman parte, junto al Bolero, de las obras francesas más interpretadas en el extranjero.

Esta es, de hecho, una de las obras orquestales que tradicionalmente han sido consideradas como ejemplos de brillante orquestación. Por su riqueza de timbres y su adecuación de las sonoridades.

4.3. LIBRO DE ARTISTA

El término “Libro de artista” apareció como tal en 1970, para hacer referencia a un tipo específico de obras hechas por artistas en ediciones limitadas. Como afirma José Emilio Antón, *“El libro de artista es una obra de Arte, realizada en su mayor parte o en su totalidad por un artista plástico. Es una forma de expresión, simbiosis de múltiples posibles combinaciones de distintos lenguajes y sistemas de comunicación.”*¹⁸

El autor toma consciencia de las características propias del libro como objeto, intentando ir más allá de su consideración como vehículo de ideas o simple representación de textos e imágenes. Es decir, el libro de artista no es un libro de arte es una obra de arte; que debe mantener alguna conexión de ideas. Estas obras poseen una serie de particularidades que les imprimen un carácter propio y distinto de lo que comúnmente se entendía como libro, producción gráfica o manifestación plástica. La existencia de las nuevas obras responde a la necesidad de transgredir los límites de las disciplinas artísticas, para impulsar un medio de expresión fundamentado en códigos de interpretación y significado distintos a los hasta entonces establecidos.

Mientras que el libro común es un producto industrial, que puede contener reproducciones de obras de arte y textos literarios, un libro de artista es considerado una obra de arte, encontrándose principalmente en sitios especializados en la venta de arte.

Ya desde la Prehistoria encontramos aquello que podríamos considerar

18 ANTÓN, José Emilio, GÓMEZ, Antonio. Psicología y anatomía de la creatividad.

el comienzo de los libros de artista: en forma de huesos tallados, tablillas babilónicas, papiros egipcios, libros de oración tibetanos, libros de la cultura cristiana como el Codex de Kells o el Beato de Liébana, etc... Hasta el concepto que representa hoy en día.

“Objeto único o proyecto reproducible, lo llamamos “libro de artista”, porque es el fruto de una exigencia personal y está realizado siguiendo la metodología técnica que el artista considera más idónea.”

Elisa Pellacani, *The New Book*, 2012

*“Esta idea se inicia a finales del siglo XIX con obras como el texto “Acción restringida” de Stéphane Mallarmé, en el que logra representar en su amplio sentido la relación entre la acción externa y la búsqueda interna del acto mismo de la escritura, con lo cual plantea ya el problema que se refiere al lenguaje (relación entre palabra-cosa e ideas-existencia), y propone una solución fundamentalmente poética.”*¹⁹ Así mismo, el poema visual *“Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”* (1897) (Una tirada de dados nunca podrá suprimir el azar) publicado en la revista *“Cosmopolis”* de París, daba énfasis a ciertas letras, al uso del espacio, tenía una visión de la superficie de la página y la lectura del texto, las tipografías estaban manipuladas... Todo esto convertía al libro tradicional en una secuencia de espacios visuales y gráficos. *“Este nuevo lenguaje fue adoptado y desarrollado por las vanguardias surgidas tanto en Europa como en América, las cuales, frente a los dramáticos acontecimientos políticos y sociales que se sucedieron durante la primera mitad del siglo XX, promovieron un intenso intercambio de ideas, de experiencias vitales y de propuestas artísticas que alteraron los procesos creativos entorno a la palabra y sus silencios.”*²⁰

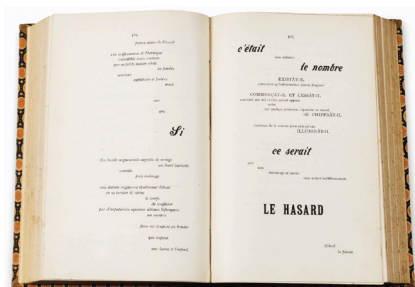


Imagen 23: MALLARMÉ. *“Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”*, 1897.

A finales del siglo XIX, encontramos la figura de Guillaume Apollinaire (1880-1918), quien quiso ser pintor como sus amigos y el resultante fueron célebres caligramas. *“En los poemas de Caligramas, subtítulo “Poemas de la paz y de la guerra”, llevó al extremo la experimentación formal de sus anteriores obras, prelujiendo la escritura automática surrealista al romper deliberadamente la estructura lógica y sintáctica del poema. Por otro lado, destacan también sus «ideogramas», en que la tipografía servía para «dibujar» objetos con el texto mismo del poema, en un intento de aproximarse al cubismo y como expresión del afán vanguardista de romper las distinciones de géneros y artes.”*²¹

La colección de trece de los poemas más conocidos del poeta futurista

19 CARRIÓN, Ulises; BENÍTEZ, Issa María; HELLION, Martha. Libros de artista. Páginas 22-23

20 *Íbid.* Páginas 23-24

21 Biografías y Vidas. «Guillaume Apollinaire».

ruso Vladimir Mayakovsky recogidos en *“Día Goloso”* (1923) de El Lissitzky; el artista francés Francis-Marie Martínez Picabia; el artista suizo Dieter Roth (Kinderbuch, 1954-57; Picture Book, 1956); hasta llegar a las obras actuales de artistas como el alemán Joseph Beuys, el poeta español en lengua catalana Joan Brossa, el compositor, instrumentista, filósofo, teórico musical, poeta, artista y pintor estadounidense John Cage, y el estadounidense Sol LeWitt...

*“Las características especiales del libro de artista hacen de él un medio con unas posibilidades mucho más amplias: el juego con el tiempo, al poder pasar sus páginas, retroceder, desplegarlas y leer un discurso plástico en secuencias espacio- temporales; la posibilidad de unión entre la pintura, la escultura, la poesía experimental, las artes aplicadas, el libro de edición normal, y los más diversos procedimientos artísticos y elementos plásticos tradicionales o innovadores como el CD o el video. Todas estas múltiples combinaciones proporcionan un sentido lúdico y participativo a la obra, ya que el libro de artista se puede ver, tocar, oler, hojear, manipular y sentir.”*²² El soporte ya no únicamente sustenta el contenido, sino que forma parte de él.

El artista no está limitado en cuanto a materiales, ya que puede emplear una inmensidad de combinaciones de varias materias o aportar materiales reciclados impresos o encontrados. De esta forma, aumentan mucho las posibilidades de creación. Existe una total libertad creativa.

Existen diversas tipologías de libros de artista, ya sea por su forma, concepto o técnica, entre otros aspectos. Es por ello que se pueden clasificar según el número de ejemplares realizados de cada libro. Hay, pues, dos apartados: el libro de artista único y el libro de artista seriado.

4.3.1. Libro de artista único

Este término engloba a los libros de artista que son únicos en el mundo, es decir, libros que no han sido reproducidos en gran cantidad. Son una obra de arte única que va firmada por el autor, generalmente. Entre los libros de artista únicos podemos encontrar:

Los libro-objeto, *“entre los que se incluyen los libros en los que tienen cierta relevancia las características tridimensionales, que hace, en mu-*

chas ocasiones, que no se puedan leer. Muchos no tienen páginas o textos, no mantienen el carácter narrativo del propio libro y establecen una diferencia clara con las obras que se consideran de una manera más específica “libros de artista”, en que se hace un uso más expreso de la secuencia de las páginas. Entre los editores, estos trabajos son considerados como objetos más próximos al ámbito escultórico que al editorial. Muchas veces son obras únicas que no se pueden editar o que si lo hacen, es en tiradas muy limitadas. Se pueden entender como contenedores de imágenes, de textos y de signos gráficos, y desde esta óptica pueden adoptar formas múltiples e insospechadas. El libro se puede llegar a convertir en un objeto artístico que, si interesa, pierde la relación que tiene con la forma de libro, en que la experiencia táctil puede llegar a adquirir una importancia más grande que el contenido verbal.”²³

“Se habla de libro objeto desde que Marcel Duchamp alterara su libro “Do Touch” con un pecho femenino en la portada, y “La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (The Green Box) (1934), dos décadas después de haber realizado su primer estudio para su obra del mismo nombre, guardan una relación formal y conceptual con el “libro” escultórico. En el último trabajo reseñado, el artista produjo esta caja que contiene 94 facsímiles de notas, apuntes y dibujos que aportan explicaciones y significados a su enigmática “Gran vidre”, todos contenidos en la conocida caja de cartón de cubiertas verdes que le da el nombre por el que es más conocida”.²⁴



Imagen 24: DUCHAMP, Marcel. *Prière de toucher (Please Touch)*, 1947. Libro con collage de caucho, pigmento, terciopelo y cartón adherido a una cubierta extraíble. 23,5 x 20,5 cm.

Los libro-montaje, que engloban a las obras situadas en un espacio, que actúan sobre ese espacio o que sus dimensiones tridimensionales sobrepasan el formato tradicional del libro, condicionando al espectador en su relación con el entorno.

Los libros reciclados, que se realizan partiendo de un libro de edición normalizada, que más tarde se manipula hasta convertirlo en una obra propia. El libro impreso, que forma parte de una numerosa edición de copias idénticas, después de ser intervenido por un artista, se convierte en un ejemplar único y diferente del resto de la edición. El artista se encuentra con un material que hará servir como base: el libro, la forma que tiene, el contenido, las imágenes y el texto son elementos que modificará o cambia-

23 El libre, espai de creació. Página 43.

24 ÁLVAREZ, María, El libro como espacio de creación en la plástica española de la segunda mitad del siglo XX. Página 136.

rá para convertir el ejemplar en otro diferente.

Antonio Saura, artista muy relacionado con este tema afirma: *“Modificaciones, transformaciones, superposiciones, pinturas sobre pinturas... En realidad no se trata solamente la adición fantasmagórica de nuevos elementos sobre una base ya existente, sino del empleo de esta imagen como una fuente de sugerencia, como un excitante provocador de un trastrueque conceptual y, también, como una base de imagen-color ya realizada que condiciona el resultado. Rabia infantil, impulso de metamorfosis, actitud reformista, deseo de violentar la belleza establecida mediante la pluma o el pincel iconoclasta. El divertimento acabó por alcanzar el poder de las inéditas apariciones.”*²⁵



Imagen 25: CÁRCAMO, Beatriz. Libro rosa II.



Imagen 25: CÁRCAMO, Beatriz. Rosas de libro.

4.3.2. Libro de artista seriado

“El libro de artista seriado está realizado en su mayor parte o en su totalidad por un artista plástico utilizando las más diversas técnicas de reproducción, desde la repetición manual a la serigrafía, la litografía, la linografía, el aguafuerte, la xilografía, el offset, la electrografía, impresoras de ordenador, etc...; pero siempre controladas por el propio artista. Se suelen hacer entre cinco y mil ejemplares.

*Puede también editarse un libro en una editorial especializada en libros de artista; para poder denominarlos así, la edición tendría que estar pensada, diseñada y realizadas sus planchas o sus pantallas o sus prototipos por el artista, quedando la editorial encargada de poner únicamente los medios para su reproducción exacta, siempre bajo la supervisión del propio artista. La tirada tendría que estar limitada a un número de ejemplares y estos deberían estar firmados y numerados por el artista, al igual que una obra gráfica.”*²⁶

25 SAURA, Antonio, Note book (Memoria del tiempo). Páginas 85-86.

26 ANTÓN, José Emilio, GÓMEZ, Antonio. **Op. Cit.**

4.4. DEL SONIDO A LA IMAGEN

Si fusionamos el sonido con la imagen, obtenemos una especie de música visual, que se podría definir como una modalidad representativa, donde los caracteres de la imagen están relacionados con la estructura musical o del sonido.

El timbre-color o la relación entre la altura de las notas y los colores han sido temas estudiados por músicos y pintores, sin llegar nunca a un preciso lenguaje de traducción música-imagen y viceversa.

4.5. MI EXPOSICIÓN: “CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN”

Imagen 27: “Gnomus”. En esta imagen he plasmado los golpes que la música me transmitía, resultando una imagen “explosiva”. Las intervenciones en amarillo representan los golpes que hacen los platos en algunas ocasiones; estos aportan un toque aún más explosivo si cabe.



Imagen 28: “Il vecchio castello”. En esta imagen he representado las dos melodías principales (fagot en naranja y saxofón en azul) + el timbre del oboe que destaca en dos ocasiones y la orquesta, que está representada en blanco.

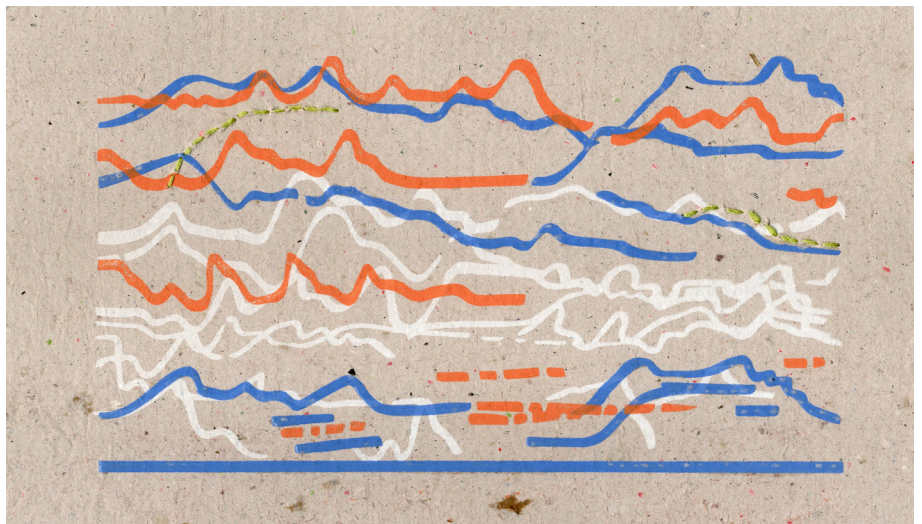


Imagen 29: "Tuilleries". En esta lámina he plasmado el ritmo "mecánico que se escucha, por ejemplo, al principio de la obra (con el color verde), la intervención de las flautas (en color amarillo), la aparición de la orquesta que realiza tres frases (en color azul) y el timbre del clarinete que destaca en algunos momentos (en color naranja).

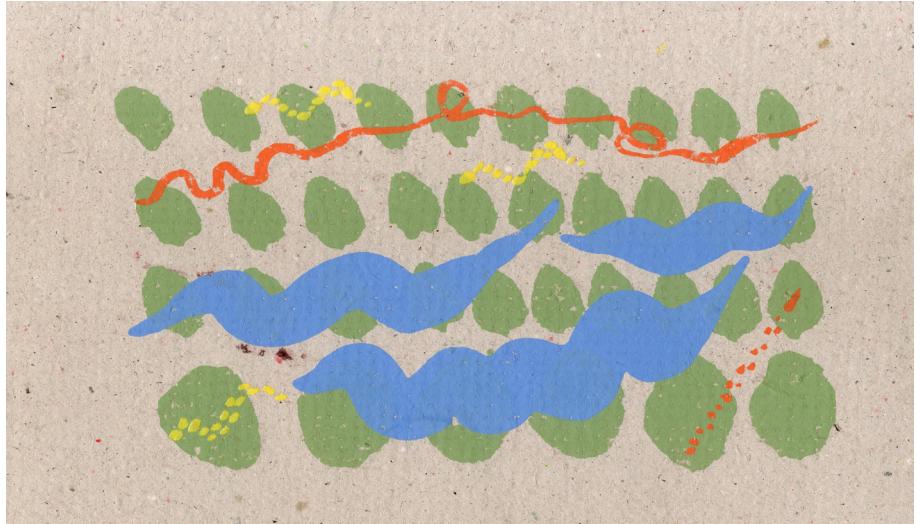


Imagen 30: "Byllo". En esta imagen destaca el papel de lija que he añadido, este representa el sonido que hace la caja aproximadamente a mitad del movimiento. Además, si la lámina se ve y se toca sin el estímulo sonoro de este movimiento, se puede escuchar, al rascar la lija, un sonido característico, como el de la caja.



Imagen 31: "El baile de los pollitos en su cascarón". Este movimiento me suscitaba algo fugaz, corto, saltarín y de color vivo. Se escucha constantemente un ritmo mecánico sobre el que se superponen melodías ascendentes. En la parte central hay adornos que fueron lo que me incitó a poner esas formas en tonos naranja claro.

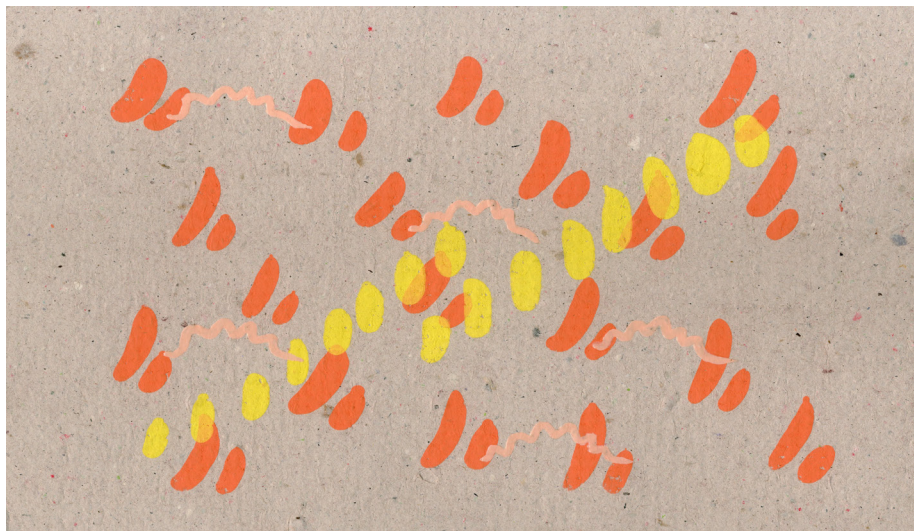


Imagen 32: "Samuel Goldenberg y Schmuyle". En esta imagen he plasmado las diferentes melodías que podía escuchar, como son la orquesta al principio en azul texturado, la trompeta en rosa, y las melodías orquestales finales en amarillo.



Imagen 33: "El mercado de Limoges". Se escucha una música fugaz, rápida y ajetreteada. He representado el recorrido que harían las personas por el mercado en tonos anaranjados, los golpes musicales con el color azul fuerte remarcado con acrílico y los diferentes puestos del mercado por los que pasa la gente en salpicaduras de distintos colores.



Imagen 34: "Catacumbas". Para conformar esta imagen he utilizado dos símbolos musicales, el "crescendo" y el "decrecendo", ya que la pieza musical los utiliza continuamente. Sobre estas líneas convergentes negras he superpuesto dos formas más "orgánicas"; esto representa las intervenciones que hacen los diferentes instrumentos, ya que estas son más melódicas, no tan agresivas.

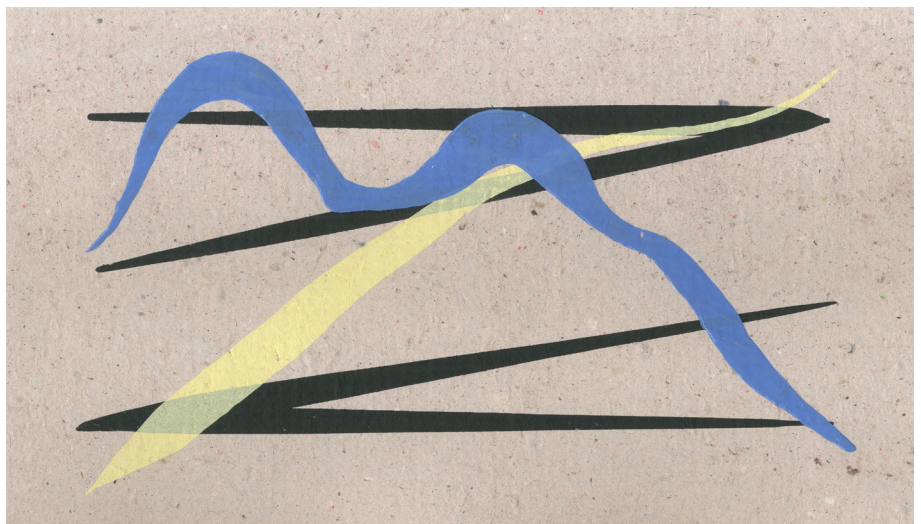


Imagen 35: "Cum mortuis in lingua mortua". En esta pieza identifico dos ambientes diferenciados, al principio, el viento madera crea un ambiente tranquilo y suave y más tarde entra el viento metal, creando más tensión y utilizando un sonido más grave. Estos ambientes se van intercambiando hasta el final de la pieza, donde un arpeggio ascendente nos lleva a una nota aguda de las flautas. En este caso, he representado los dos ambientes en dos grandes manchas de color, sobre las que he trazado una línea deforme y rugosa que simboliza la melodía que se escucha en cada ámbito. Por otro lado, el arpeggio ascendente tiene una sonoridad vaporosa, por lo que para representarlo, he utilizado algodón; he puesto cinco puntos, que representan las cinco notas del arpeggio y finalmente una línea que simboliza la nota final de las flautas.



Imagen 36: "La cabaña con patas de gallina". En esta pieza se escuchan unos golpes muy marcados y agresivos al principio. En general la música es agitada y crea tensiones. En la parte central estos golpes cesan y escuchamos melodías también en tesitura graves. Cuando esta parte central acaba, se reexpone el tema principal y al final hay una especie de entramado en la melodía. En la imagen, he decidido representar los golpes del principio utilizando manchas negras con salpicaduras (cada mancha representa figuras musicales de negra o corchea) y también la entramada y misteriosa melodía final.



Imagen 37: "La Gran Puerta de Kiev". En la pieza musical escuchamos unas melodías muy majestuosas y elegantes. Aquí también hay dos ambientes diferenciados; la majestuosidad inicial y luego una atmósfera más lúgubre e íntima. Estos se van intercambiando también. Es por esto que he decidido hacer una mancha azul que representa la parte majestuosa y luego una línea que dibuja la melodía lúgubre. Sobre estos ambientes he puesto una línea blanca que representa las escalas descendentes que hace la orquesta a mitad de la pieza. Así mismo, se escuchan en esta pieza unas campanitas, esto lo he representado con pequeñas manchas amarillas que se reparten a lo largo de toda la composición. Por último, los platos, que entre otras, hacen tres intervenciones al final; las he representado con unas manchas explosivas doradas.



4.5.1. Elemento contenedor

Las once ilustraciones están agrupadas en una caja construida únicamente con contrachapado y cola blanca; no está completamente cerrada, sino que tiene unas aberturas a los lados y en la parte superior (por donde se extraen las ilustraciones). La intención de estas aberturas es que el visitante se anime a descubrir qué hay en el interior de este contenedor, e invita a que participe en la pieza, ya que, para poder verla, debe interactuar con ella. También tiene unos agujeros a los que se fija la cuerda a la que van pegadas las ilustraciones, para que estas tengan que ser vistas por orden una a una.

Este formato rompe también con el estigma de que la obra de arte en un museo es algo “intocable”, ya que esta pieza si no se palpa y extiende, no puede verse, porque está “semi-oculta” en una caja.

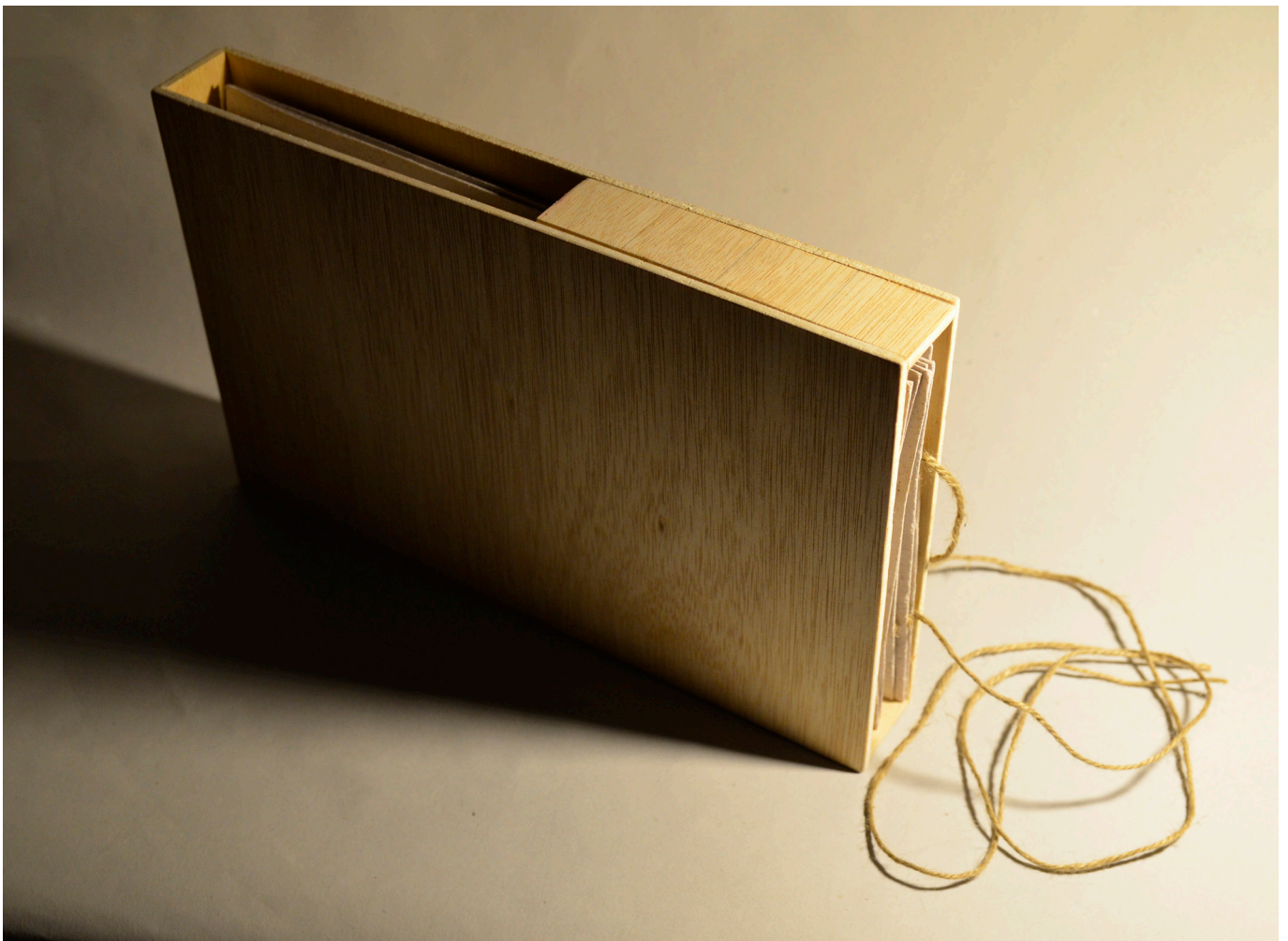


Imagen 26: Caja realizada a mano en contrachapado que contiene las láminas.

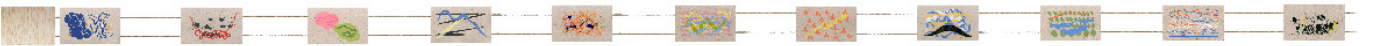


Imagen 38: Detalles.

5. CONCLUSIONES

El resultado de este proyecto me parece interesante, ya que el trabajo que he realizado ha supuesto una síntesis de los sentidos de la vista, el tacto y el oído. He aunado todas las sensaciones que me producía esta música en este libro de artista en forma de textura (pintura rugosa en “Samuel Goldenberg y Schmuyle”), sonido (lija que imita el sonido de la caja en “Byldo”), y color (el timbre del saxofón en color azul de “Il vecchio Castello”) y el resultado para mi respecto a este proceso es bastante satisfactorio, tanto estética como sensorialmente.

6. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

ALCARAZ MIRA, Antón; BONET, Juan Manuel. *El llibre, espai de creació*. Universitat de Valencia, 2008.

ANTÓN, José Emilio. *Catálogo exposición: El libro de artista, el libro como obra de arte*. Instituto Cervantes de Munich, Munich, 1994.

ARNALDO, Javier; MEYER, Christian. *Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos*. Fundación Colección Thyssen, 2003.

CARRIÓN, Ulises; BENÍTEZ, Issa María; HELLION, Martha. *Libros de artista*. Turner. Madrid, 2003.

KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano, contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Paidós Estética, Barcelona, 2012

SAURA, Antonio. *Note book (Memoria del tiempo)*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Librería Yerba, Murcia, 1992.

TESIS DOCTORAL

ÁLVAREZ MORÁN, María. *El libro como espacio de creación en la plástica española de la segunda mitad del siglo XX: de la experimentación poética a los soportes digitales*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.

BAIRD LAYDEN, T. *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*. Barcelona: Universi-

tat de Barcelona, 2004.

FUENTES DIGITALES

BIOGRAFÍAS Y VIDAS. *Guillaume Apollinaire*. [Consulta: 2017-04-20]. Disponible en: <<<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/apollinaire.htm>>>

CSMV. ENRIQUE PÉREZ, Carlos; VICENTE MONZÓ, Jesús. *Pintando con sonidos, 140 años de "Cuadros de una exposición"*. [Consulta: 2017-05-03]. Disponible en: <<<http://csmvigo.com/didacticos/files/2014/10/Cuadros-de-una-exposicion-gu%C3%ADa-did%C3%A1ctica-con-audio.pdf>>>

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Paul Klee, el pintor violinista*. [Consulta: 2017-04-21]. Disponible en: <<<https://www.march.es/musica/jovenes/Paul-Klee-Pintor-violinista/color.asp>>>

KORSCHMIN. *Cuadros de una exposición*. 2015. [Consulta: 2017-04-25]. Disponible en: <<<https://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/&prev=search>>>

LA CARNE MAGAZINE. *Sinestesia-Sonido, color, sentimiento: Kandinsky*. 7 de septiembre de 2014. [Consulta: 2017-04-05]. Disponible en: <<<http://la-carnemagazine.com/sinestesia-sonido-color-sentimiento-kandinsky/>>>

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Libros de artista*. [Consulta: 2017-04-25]. Disponible en: <<<http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/coleccion-biblioteca-libros-artista>>>

PÉREZ NAVARRO, Daniel. *Escucho los colores, veo la música: Sinestias. El compositor sinestésico: Olivier Messiaen*. [Consulta: 2017-03-10]. Disponible en: <<<http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html>>>

RAE. *Artista*. [Consulta: 2017-02-21]. Disponible en: <<<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=artista>>>

TITUS. *El imperio de los sinsentidos*. 17 de octubre de 2009. [Consulta: 2017-04-05]. Disponible en: <<<http://elblogdetitus.blogspot.com.es/2009/10/cuadros-de-una-exposicion-vi-catacombae.html>>>

WIKIPEDIA. *Milenario de Rusia*. [Consulta: 2017-04-02]. Disponible en: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Milenario_de_Rusia>>

WIKIPEDIA. *Víktor Hartmann*. [Consulta: 2017-02-22]. Disponible en: <<https://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADktor_Hartmann>>

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Rasqueta de serigrafía

Imagen 2: Pantalla de serigrafía

Imagen 3: Esquema del TFG expuesto

Imagen 4: Representación de “Prometeo, poema de fuego” de Alexander Scriabin en 2010 en New Haven, CT.

Imagen 5: Kandinsky. Cuadros de una exposición, imagen II: Gnomus. 1928. Tinta china, témpera y acuarela sobre papel, 38 x 57 cm.

Imagen 6: Kandinsky. Cuadros de una exposición: Escena XVI, La gran puerta de Kiev, 1928. Acuarela y tinta china sobre papel 20,8 x 34,5 cm.

Imagen 7: Kandinsky. Gráficos de “Punto y línea sobre el plano”. Página 40

Imagen 8: PICABIA. Canción Negra II, 1913. Acuarela y grafito sobre papel. 66,4 x 55,9 cm.

Imagen 8: PICABIA. La música es como pintar, 1915.

Imagen 9: Escala de do Mayor en el pentagrama, en cada línea y cada espacio se sitúa una

Imagen 10: KUPKA. Amorfa – Fuga en Dos Colores, 1912.

Imagen 11: Detalle de “Improvisation1”.

Imagen 12: Detalle de “Improvisa

Imagen 13: NODA, Ryo. Improvisation 1. Obra contemporánea para saxofón alto solo.

Imagen 14: Víktor Hartmann.

Imagen 15: Baile de los pollitos en su cascarón.

Imagen 16: Samuel Goldenberg y Schmuyle.

Imagen 17: Samuel Goldenberg y Schmuyle.

Imagen 18: Catacumbas; sepulcro romano-cum mortis in lingua morta.

Imagen 19: La cabaña con patas de gallina.

Imagen 20: La Gran Puerta de Kiev.

Imagen 21: Detalle del famoso retrato de Modest Músorgski de Ilya Repin pintado entre el 2-5 de marzo de 1881, días antes de su muerte.

Imagen 22: Portada de la primera edición de "Cuadros de una exposición" para piano.

Imagen 23: MALLARMÉ. "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", 1987.

Imagen 24: DUCHAMP, Marcel. Prière de toucher (Please Touch), 1947. Libro con collage de caucho, pigmento, terciopelo y cartón adherido a una cubierta extraíble. 23,5 x 20,5 cm.

Imagen 25: CÁRCAMO, Beatriz. Libro rosa II.

Imagen 25: CÁRCAMO, Beatriz. Rosas de libro.

Imagen 26: Caja realizada a mano con contrachapado que contiene las láminas.

Imagen 27: "Gnomus".

Imagen 28: "Il vecchio castello".

Imagen 29: "Tuilleries".

Imagen 30: "Byldo".

Imagen 31: "El baile de los pollitos en su cascarón".

Imagen 32: "Samuel Goldenberg y Schmuyle".

Imagen 33: "El mercado de Limoges"

Imagen 34: "Catacumbas".

Imagen 35: "Cum mortuis in lingua mortua".

Imagen 36: "La cabaña con patas de gallina".

Imagen 37: "La Gran Puerta de Kiev".

Imagen 38: Detalles.